

Novák, Otakar

## Od lidové poesie ke kritickému realismu

In: Novák, Otakar. *Po stopách realistických tradic francouzského písennictví*. 1. vyd. Brno: Universita v Brně s podporou Ministerstva školství a kultury, 1958, pp. [9]-132

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118972>

Access Date: 16. 02. 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.

I.

OD LIDOVÉ POESIE  
KE KRITICKÉMU REALISMU

---



## FRANCOUZSKÁ LITERATURA

### A LIDOVÁ POESIE

Když roku 1925 vyšel první výbor z lidové poesie francouzské od 15. až 18. století v básnickém převodu Hanuše Jelínka s půvabným názvem *Zpěvy sladké Francie*, byl to tehdy u nás průkopnický čin. Zpřístupnil českému čtenářstvu oblast francouzské slovesnosti, o níž toho mnoho nevědělo a jež mu přesto ve skutečnosti mohla být daleko bližší než svět mnohých proslavených výtvorů posledního půlstoletí vývoje francouzského písemnictví.

Zamysleme se na chvíli nad otázkou, která v příručkách dějin francouzské literatury zůstává opomíjena a skoro nedotčena: nad otázkou, jak se ve Francii, a to hlavně v novější době, vyvíjel vztah mezi krásnou literaturou a mezi slovesností lidovou, především ovšem lidovou písní. Můžeme si říci již na tomto místě, k jakému závěru dojdeme: že totiž není snad jen vinou autorů literárních příruček, že se tomuto problému nevěnovala a nevěnuje takřka žádná pozornost. Hlavní příčina tkví jinde, v povaze a míře tohoto vztahu, podmíněné staletým historickým vývojem.

Francouzská literatura — v tom se neodlišuje od literatur ostatních — vyrostla ze zdrojů lidové tvorby, na niž hluboko ve středověku navazovali žongléři, trouvěři a menestrelové. Avšak na rozdíl od většiny ostatních zemí přispíval ve Francii ráz jejího společenského vývoje k tomu, že zde lidová slovesnost byla rychleji a silněji zatlačována literaturou umělou, se kterou ztrácela časem přímou souvislost. Byla nakonec od ní oddělována jakoby přehradou a musila v podstatě živořit v ústraní jako popelka. Proto neměla přiměřenou možnost, aby se zřetelněji podílela na vývoji literární tvorby oficiální, představující francouzské národní písemnictví doma i za hranicemi.

Za středověku mezi obojí slovesností ve Francii ještě nemohla vzniknout přehrada. Spojení mezi nimi zůstávalo stále ještě plynulé, i když již tehdy dvorská poesie a její ustrnující tradice tematická i formální, dále učená poesie didaktická a alegorická a konečně bezduše formalistní poesie tzv. „velikých

rétoriků“ v 15. století a na začátku 16. století byly výrazem tendencí, které národní francouzskou literaturu odváděly od jejich přirozených lidových zdrojů a forem. A přitom mohli na druhé straně ukázat již badatelé druhé poloviny 19. století G. Paris (*Chansons du XVe siècle*, 1865) a J. Tiersot (*Histoire de la chanson populaire en France*, 1889), jak zároveň v 15. a 16. století lidová píseň, především píseň milostná, prochází obdobím značně oživené tvořivosti francouzského lidu — prakticky je to období, kdy se vzedme mohutná vlna renesančních tendencí — aniž ovšem může nějak výrazněji zasáhnout do vývoje literatury „vysoké“, jež se právě od 16. století, za nově se utvářejících společenských a kulturních podmínek, dává na zcela nové cesty.

Neboť od tohoto století, které je ve Francii stoletím humanismu, renesance a reformace, začíná vyrůstat hráz mezi literaturou kultivovaných vrstev a mezi slovesností lidovou, tak jako se připravuje předěl mezi jazykem vzdělané urozené společnosti a mezi jazykem lidovým. Sociální poměry, na které má vliv i centralistické úsilí absolutismu renesančních králů z rodu Valois, se urychleně mění. Ustavují se základy nové vládnoucí vrstvy, společnosti aristokraticko-měšťanské, která pro své nové potřeby a životní představy nachází oporu hlavně v kultuře obrozované ze zdrojů antiky. Renesance ve francouzské literatuře vrcholí nastolením ideálu krásy a dokonalosti — v poesii — nerozlučně spjatým s napodobováním vzorů antického písemnictví a na nich vyspělého písemnictví italského i soupeřením s ním. S revolučním nadšením je přímo programově zavržena největší část staleté tradice domácí a s ní i domácí nepěstěná slovesnost lidová, která ještě v první polovině 16. století tak plodně inspirovala realistické francouzské vypravěče s Rabelaisem v čele: Ronsard, vůdčí představitel renesanční básnické školy Plejady, pranýřuje středověk jako „ohavnou Obludu Nevědomosti“ (*le vilain Monstre Ignorance*)“.

Po intermezzu období baroka a vlastně již za něho — od doby salónu paní de Rambouillet a tendencí k preciositě, Richelieuovy Francouzské akademie a Vaugelasových *Remarques sur la langue française* — dobudovává tendence ke klasicismu hráz, která (až na řídké výjimky, např. Molièra, La Fontaina nebo v 18. století Voltaira) literaturu vzdělaných vrstev, a také ovšem literární jazyk, příkře odděluje od všeho lidového, pokládaného prostě za „nízké“. Tato vpravdě „vysoká“ literatura-klasická je výrazem vrcholného období bourbonské monarchie v druhé polovině 17. století, jemuž vévodí kultura skvělé společnosti salónů a dvora, navazující na jiné rovině než za renesance na modernisovaný odkaz obojí antiky. Je to kultura, v níž rovnováha „aristokratických“ složek krásy a vybranosti a „buržoasních“ prvků rozumové kázně, řemeslné pečlivosti a řádu pravdivosti je odrazem dočasné společenské rovnováhy, která se porušuje už za soumraku vlády „krále Slunce“, Ludvíka XIV., a která se za osvícenství definitivně poruší ve prospěch vzestupujícího a vítězího měšťanstva. Skoro

po dvě století, až do likvidace pseudoklasicismu literárním romantismem, snaží se vládnoucí společnost „starého režimu“ svým výlučně klasicistickým vkusem — zvrhající se v zneplodňující dogmatismus pravidel a předpisů — krásnou literaturu udržovat takřka beze spojení s tvorbou lidovou.

Za tohoto stavu věci může lidová píseň, která obráží život a mentalitu lidu především venkovského, žít dál a poskrovnu nově vznikat pouze ve francouzských krajích, vzdálených od Paříže a od Versailles. „Což snad tomuto lidu . . . chybí pravá poesie, aby chápal a tvořil zpěvy, které by si zasloužily přirovnání ke zpěvům Německa a Anglie?“ ptal se před více než sto lety romantický básník Gérard de Nerval, sám jeden z prvních obdivovatelů lidové písně a jeden z prvních folkloristů ve Francii, a odpovídal: „Jistěže ne; jenže ve Francii literatura nikdy nedostoupila k úrovni velikého množství; akademičtí básníci sedmnáctého a osmnáctého století nebyli by o nic lépe chápali inspiraci takového druhu, než by se venkované byli obdivovali jejich ódám, jejich básnickým listům a jejich lehké poesii, tak bezbarvé a tak upjaté“ (*Sylvie*, část „Chansons et légendes du Valois“, 1854).<sup>1</sup>

Je ovšem pravda, že proticivilizační (a tedy vlastně i protiburžoasní) tendence, jejichž výrazem je rousseauovský kult přírody, přivádějí v druhé polovině 18. století a na počátku 19. století zhruba do konce restaurace Bourbonů po pádu Napoleonovu (do roku 1830) — skoro souběžně s oživeným zájmem o sentimentální romantiku trubadurskou („genre troubadour“) — velmi do obliby tradiční lidové písně a lyricko-epické romance, aniž to však vede k nějakému úsilí obrodit oficiální, klasicistickou literaturu ze zdrojů tvorby lidové.

Nesmíme zapomínat, že vedle tzv. písně prstonárodní, řazené tradičně do kategorie folkloru, vzniká a vzrůstá se od konce 16. století ve Francii ještě jiný druh lidové písně nebo popěvku, nejprve také anonymní a ústně tradované — píseň spíše městská, „pouliční“, „hospodská“ atd. Mívá např. tematiku časovou, útočně satirickou, reagující bezprostředně na sociální a politické události (na konci 16. století kolem katolické Ligy nebo v polovině 17. století

---

<sup>1</sup> Z knihy *Les Filles du Feu*. — Gérard de Nerval ukázal také na příznačný zjev, že ještě v jeho době představy o spisovně a básnické francouzštině a versifikaci, přežívající z tradic klasicismu, fungovaly jako zábrana pro vznik sběratelského zájmu o lidové písně vytvořené ve francouzských nářečích, nikoli však pro zájem o písně na příklad bretonské nebo akvitánské (provensálské): bylo to pochopitelné, poněvadž lidová tvorba v těchto dialektech nebyla ve Francii automaticky pocitována ve svých odchylkách od normy „vysoké“ jako tvorba, která tuto normu porušuje. „Dnes se uveřejňují dialektické písně z Bretonska nebo z Akvitánska,“ psal Nerval, „ale žádný zpěv ze starých krajů, kde se vždy mluvilo pravým francouzským jazykem, nám nebude zachován. Je to tím, že se v knihách nikdy nechtěly připouštět verše psané bez péče o rým, o prosodii a o skladbu; jazyk pastýře, lodníka, vozky, který jede kolem, je sice našim jazykem, až na některé elise, s pochybnými obraty, odvážnými výrazy, koncovkami a vazbami zvláštními, ale nese pečeť nevědomosti, která pobuřuje člověka dobré společnosti víc než dialekt (rozuměj dialekty uvedené, O. N.). A přece má ten jazyk svá pravidla nebo alespoň své pravidelné zvyklosti . . .“ (*tamtéž*; vyd. M. Lévy, Paris 1856, s. 155, 158).

kolem Frondy, zde zvláště známé „mazarinády“); nebo libertinsky nevázanou, požívačnou, pijáckou (vzniká z velké části v rozpustilých společnostech 17. století a 18. století); nebo vesele satirickou a posměšnou („vaudevilly“) atd. Nadšení kolem revoluce z roku 1789 se pak projevuje písněmi vlasteneckými a revolučními. Městské chansony lidové i zlidovělé připravily půdu chansoně Bérangerově v první polovině 19. století i té lidové poesii nebo poesii obracející se k lidu, která ve Francii doprovázela revoluce 19. století. Z antologií nejnovější doby věnuje pozornost staré a starší časové poesii lidové Eluardova obsáhlá *Première anthologie vivante de la poésie du passé* (1951) a lidové poesii vůbec Claude Royův *Trésor de la poésie populaire* (1954).

Revoluce z roku 1789, která rozmetala feudální absolutismus starého režimu Bourbonů, dala mimo jiné vznik také romantismu a jeho literární revoluci. Je příznačné pro společenský vývoj ve Francii, že — jak to osvětlil J. Tiersot (*La chanson populaire et les écrivains romantiques*, 1931) — jen velmi málo francouzských literárních autorů a hudebníků tehdy projevílo přímý zájem o lidovou píseň: Chateaubriand, G. Sandová, Gérard de Nerval a skladatel Hector Berlioz. Tak zvaná literární revoluce francouzského romantismu zůstávala stranou velkého kultu lidové poesie, který byl, hlavně ve stopách podnětů Herderových, jeho teoretických názorů a jeho sběratelského příkladu, odlišnou situací společenského, kulturního a literárního vývoje umožněn v jiných zemích. Ve Francii byla literární revoluce romantismu namířena hlavně proti dogmatické estetice klasicistické a bojovala, řečeno slovy Victora Huga z jeho programové předmluvy k dramatu *Cromwell* (1827), za prosazení „svobody v umění (la liberté dans l'art)“, za literárně estetický *liberalismus*. Kultura vítězného francouzského měšťanstva, vyrostlá v příliš dlouho trvající symbiose s aristokratickými tendencemi společnosti předrevoluční, necítila dlouhou dobu potřebu obrozovat se jako celek tvorbou lidovou, obzvláště ne prstonárodní tvorbou lidu venkovského.

Rozvoj francouzské folkloristiky v druhé polovině 19. století nastal po roce 1852, kdy konečně i ve Francii bylo, se značným zpožděním proti jiným státům, např. proti Rakousku-Uhersku, kde takové nařízení vyšlo již roku 1819, nařízeno sbírání a třídění lidových písní v jednotlivých krajích. Upozornila na svou žeň brzy i širší francouzskou veřejnost, zcitlivělou ve věci národních tradic po porážce Francie Pruskem roku 1870. Objevovaly se početné sbírky folkloristů a studie literárních historiků (nejen francouzských) G. Parise, K. Bartsche, J. Tiersota, T. N. Dumersana, J. B. Weckerlina, G. Doncieuxa a jiných. Sběratelé a badatelé sami pak přistupovali ke svému úkolu nezřídká s pocitem, jako by tím, že začínají podrobovat rigorosnímu pozitivnímu studiu i tuto oblast odkazu národní minulosti, v něčem „posvátnost“ jejich kořenů profanovali. George Doncieux v odborném úvodě ke své sbírce apostrofoval lid a jeho neznámé dávné mluvčí přímo s pathosem:

„Ó dobrý lide Francie, od bretonských námořníků zápasících proti vlnobití a bouřím na šedivém moři, které doráží na žulové útesy Armoriky, až po rybáře Provence plavící se po modrých vodách moře Středozemního, jsou to tvé děti — veselí a šviháčtí vojáci ve volných chvílích na strážnici nebo za pochodu do boje, lodníci na svých člunech plujících zvolna po proudu, tovaryši a poctvní putující Francií, potulní kolportéři zastavující se na prahu dveří, studenti, poutníci ubírající se beze spěchu po cestách, oráči u svých brázd, ženci uprostřed obilí, skotáci ženoucí zpět do stájí, staré pradelny nakloněné nad kolovrátkem večer, u krbu, při společné práci, smějící se pradelny na břehu potoka, dívky v klášterech — které opakujete ty zpěvy živých nebo pomalých melodií odevzdávaly je dál a zachycovávaly je ve všech částech tvé půdy, razily jim cestu za jejich hranice a dávaly tam vznášet se něčemu z tvé prosté a naivní duše!

Posvátní anonylní skladatelé, provždy neznámí, kteří jste jako ptáci ve vzduchu volně létali na svých vlastních křídlech, není to profanace chtít odhalit taje vašeho zrození a studovat vaši podstatu na pravidelných stránkách knih, tak jako botanik studuje rostliny mezi listy svého herbáře?<sup>2</sup>

Ve vztahu k lidové poesii nastává tedy ve Francii zřetelně změna, a to na široké základně. Přesto však i nyní si k ní, mezi tvůrci, nacházeli cestu pouze generačně rozptýlení jednotlivci. Mezi básníky to byli hlavně Paul Verlaine, Paul Fort a Guillaume Apollinaire,<sup>3</sup> mezi prozaiky a kritiky Anatole France, mezi hudebníky a skladateli Charles Bordes a Louis-Albert Bourgault-Ducoudray. Nebylo-li jich mnoho, vyvážili ze svého smyslu pro lidovou poesii o to víc. „Přiznejme si skromně“, prohlásil tehdy Anatole France, jeden z nejzanícenějších zastánců řecko-latinské tradice, zamýšleje se při referátu o filologickém spise Arsèna Darmestetera *La Vie des mots* (1887) nad tím, jak řeč je nerozlučně

---

<sup>2</sup> *Le Romancero populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises. Textes critiques par George Doncieux. Avec un avant-propos et un index musical par Julien Tiersot. Introduction, s. XXXV. (Paris, E. Bouillon 1904.)*

<sup>3</sup> Ze studie Maria Roquesa „Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons“ (v *La Revue Universitaire*, 15. ledna 1948; dnes ve sborníku statí *Études de littérature française*, Lille-Genève, Giard-Droz 1949) je zřejmé, jak folkloristika a literární historie, objevující pro soudobou francouzskou veřejnost staré lidové písně, dovedly mladým soudobým básníkům poskytnout možnost nové inspirace.

Jde mimo jiné o Apollinairovu strofickou báseň „Le Pont Mirabeau“ (*Alcools. Poèmes 1898—1913*). Mario Roques ukazuje, do jaké míry se tato zpěvná báseň písněvé formy s týmž refrémem příklání celým svým charakterem k „jedné z kouzelných středověkých romancí, kterým se na začátku 13. století říkalo ‚písně na příběh (chansons d'histoire)‘ nebo ‚písně tkadlen (chansons de toile)‘, jež jsou milostnými písněmi s postavami, totiž ‚Gaiete et Oriour‘“. A Mario Roques pokračuje: „Totéž rytmické schéma jako v ‚Le Pont Mirabeau‘, totéž rozvržení rýmů, částečně tytéž rýmy; co víc, tyž rytmus, totéž rozvržení, táž gramatická výstavba a tyž spád refrénu. Ale což Apollinaire znal tu okouzující starou báseň? Jak pak by ji nebyl znal: ‚Gaiete et Oriour‘ je uvedena v čele části vyhrazené lyrické poesii v *Chrestomathie du moyen âge* od Gastona Parise a Ernesta Langloise, klasické již dlouho před rokem 1900“ (*Études de littérature française*, s. 144—155).



spjata s prostým lidem a s půdou, kde vznikla, „přiznejme si skromně: lid, starý venkovský lid je tvůrcem naší řeči a našim učitelem v poesii“ (*La Vie littéraire*, III, 1889).

Ve všech těchto skutečnostech se obrazy měnící se perspektivy společensko-literárního vývoje ve Francii v druhé polovině 19. století. Zároveň se za čím dál zjevnějších příznaků sociální krise francouzské společnosti, zřetelných v tendencích od poloviny let osmdesátých, dostával problém lidu, lidové tvorby a přímo tvorby pro lid, posunovaný do popředí zájmu, z vod rousseauovskými a romanticky zabarveného tradicionalismu — vědomého si odumírání typických rysů francouzského lidu, odstíněných podle krajů — do vod koncepcí obracejících se spíše do budoucnosti. Naznačil je Romain Rolland roku 1903: „Francouzské umění, nejaristokratičtější ze všech umění, upozorovalo, že lid existuje“, napsal v *Le Théâtre du peuple*. — „Ovšem že jej znalo jako téma pro řečnictví, pro román, pro drama nebo pro obraz . . . Ale nepočítalo se s ním jako s živou bytostí, s obecnstvem a soudcem. Pokroky socialismu upoutaly pozornost umělců na nového suveréna . . .“ (Introduction).

★

Že se českému čtenářstvu dostalo bohatého výběru francouzské lidové poesie v básnickém převodu, za to vděčíme Hanuši Jelínkovi.

Hanuš Jelínek, hybný, mnohostranný literát a kulturní pracovník, byl člověkem kontrastů, které leckdy byly s to prý velmi pohoršovat „spořádané měšťáky“, jak sám napsal ve svých pamětech *Zahučaly lesy*, vydaných posmrtně. Tak mimo jiné tento překladatel moderní francouzské poesie — *Ze současné poesie francouzské*. Od symbolismu k dadaismu (1925) a *Má Francie*. Francouzští básníci nové doby (1938, sem jsou zahrnuty překlady z roku 1925, avšak velmi rozhojněné) — často podivně složité, měl zároveň vrozený smysl pro lidovou píseň. Provázela jej od samého dětství. Vzpomíná na nevlastní sestru Bohušku z otcova prvního manželství, poznamenal: „Zpívala od rána do večera a založila ten téměř nepřeborný poklad lidových písní, které byly vždy mou útěchou a do jisté míry základem mé budoucí básnické práce.“

Jako červená nit se táhnou jeho paměti zmínky, které nenechávají pochybnost o tom, že Hanuš Jelínek měl živý, bezprostřední vztah k lidové písni nejen české a slovenské, nýbrž brzy také, od prvního studijního pobytu v Paříži, na přelomu století, k lidové písni francouzské. Byl to vztah vášnivého zpěváka, dobrého společníka, který uměl využít každé příležitosti, doma stejně jako v cizině, k tomu, aby dal zaznít lidové písni, probouzeje tak zájem o české a slovenské písně u Francouzů (u generála Picquarta, slavného z Dreyfusovy aféry, u Mme Patouilletové, manželky rusisty na pařížské Sorbonně, u hudebního skladatele C. Bérarda aj.) a naopak o lidové písně francouzské u Čechů (např.

u spisovatelky Marie Majerové atd.). Uvažoval prý za svého druhého stipendijního pobytu ve Francii o tom, že by se mohl uchytit po případě jako — chansonnier.

Této myšlence, která se na štěstí neuskutečnila, vdčíme však za jeden překladatelský rozběh Jelínkův. Převáděl totiž s Marcem Legrandem do francouzštiny výbor z české a slovenské lidové poesie, o jehož uspořádání se poradil s Ludvíkem Kubou, autorem knihy *Slovanstvo ve svých zpěvech*. Výbor vyšel (rozhojněn Jelínkovými samostatnými překlady) až o mnoho později v Ženevě, a to s doprovody komponovanými J. Kříčkou (*Chansons populaires tchécoslovaques*, 1925). Překlady z lidové poesie francouzské vydal pak Hanuš Jelínek ve dvou sbírkách: *Zpěvy sladké Francie* (1925; 2. vydání 1938) a *Nové zpěvy sladké Francie* (1930). A když později uspořádal ještě hodně volně přeložený výbor *Starofrancouzských zpěvů milostných i rozmarných* (1936), nešlo sice přes příbuznost titulů již o písně lidové, avšak z největší části alespoň o starofrancouzskou básnickou tvorbu (v době svého vzniku ostatně stejně také ještě zpívanou). Hanuš Jelínek se v doslovu vyznal, jak se k této tvorbě uchýlil v době hrozeb italského fašismu a německého nacismu: „V době . . . , kdy dšivý soumrak zdál se zatemňovat nejvyšší duchovní hodnoty a samy základy civilisace, bylo mi útěchou ponořit se do četby středověkých *lais a fabliaux*.“

Jelínkovy výběry „zpěvů sladké Francie“ podávají eklektický výběr lidových písní, pořízený na základě různých tehdy dostupných pramenů, které plně již rozvinuté národopisné studium ve Francii dávalo dalším badatelům a veřejnosti k dispozici. Byly to prameny spolehlivé, ať šlo o G. Parise, J. B. Weckerlina nebo o Doncieuxův *Le Romancier populaire de la France* (1904), jehož se Hanuš Jelínek přidržel pro velikou část vybíraných písní.<sup>4</sup>

Každý výbor je konec konců v jisté míře subjektivní, i když jsme si zvolili sebeobjektivnější úkol. V úvodu k prvnímu výboru z roku 1925 si Jelínek vymezil svůj záměr takto: „Snažil jsem se, aby v něm byly zastoupeny charakteristickými ukázkami hlavní genry lidové poesie od lyricko-epických *complaintes*, v nichž zřejmě žijí vzpomínky rytířského a křesťanského středověku s jeho drsnou něhou i primitivní brutálností, až po taneční a pochodové písně selské a vojenské s jejich naivním lyrismem a rozpustilými *gauloiseriemi*.“ Skutečně se mu podařilo zachytit téměř všechny tematické okruhy lidové písně, až snad

<sup>4</sup> Bylo by třeba zpřesnit, že uvedené práce byly ve své době spolehlivé a na výši se zřetelem k tehdejšímu stavu folkloristiky a metod, jimiž francouzská pozitivní věda pracovala; rozumí se to však samo sebou. Pierre Brochon v článku „Poésie et littérature populaires“ (revue *La Pensée* 62, 1955) praví v souvislosti s citovanou nedávnou sbírkou Clauda Roye *Trésor de la poésie populaire* (1954): „Dovoluji si Clauda Roye upozornit na nebezpečí, které je spojeno s používáním *Le Romancier populaire de la France* od Doncieuxa. Ten chtěl rekonstituovat původní znění lidových písní kritikou a srovnáním různých sesbíraných znění, a to mechanickou aplikací metody chartistů na ústní literaturu. Doncieux připadá tak trochu jako ten ebenista, který zhotovoval *cosy-cornery* ve slohu Ludvíka XV. Práce Patrice Coiraulta se s touto metodou, aplikovanou na folklor, vypořádávají“ (s. 126).

na francouzské ukolébavky. Leckde by se dalo také uvažovat o tom, zda varianta, kterou si zvolil, je nejvhodnější (např. v případě nedlouhé písně „Zdánlivě mrtvá“: Jelínek ji uvádí — proti variantě zaznamenané Nervallem nebo Doncieuxem — zkrácenou přibližně o dvě sloky, které pro celkový smysl písně, pro její plastičnost, nepřípadají nikterak zbytečné). A ještě jednu maličkost. Jelínek prohlásil v úvodě: „Ve svém výboru vyhnul jsem se vědomě písním, jejichž autor je znám, i tehdy, když ty písně znárodněly a staly se obecným majetkem. Chtěl jsem, aby mluvili jen oni bezejmenní básníci, ve kterých zpíval duch sladké Francie . . .“ Máme být puntičkářští a připomenout, že se Jelínkovi nakonec nepodařilo, aby zůstal v tomto smyslu důsledný? Zařadil totiž do výboru i taková čísla, jejichž autora výslovně jmenuje, např. u chansonsy „Pijácká“, která je pouze písní zlidovělou, stejně jako v případě chansonsy „Matěj Tuhý“, jež je, jak Hanuš Jelínek v poznámce sám vysvětluje, „vlastně jen moderním rozvedením a napodobením staré písně 'Jean de Nivelles'“, a tedy vlastně dílem známého vaudevillisty. Je ovšem možné, že na druhý výbor z roku 1930 nevztahoval již to, co řekl v úvodě k výboru prvnímu.

Tyto připomínky na okraj *Zpěvů sladké Francie* nejsou myšleny jako jejich kritika, ani jako východisko k jejich detailnějšímu rozboru. Vcelku lze říci, že výbor Hanuše Jelínka je znalecký a velmi pěkný, máme-li na mysli pojetí lidové písně, k němuž se překladatel v úvodě přihlásil. Dalším dokladem zůstává i umění, se kterým se Jelínkovi podařilo převést písně do češtiny. Problém vypořádat se s primitivní technikou asonancí autory hromaděných, najít pro moderní české ucho ekvivalenty v nezbytných rýmech tak, aby nebyla příliš setřena půvabná neumělost originálů, která se ve francouzštině projevuje také ještě např. elisí, nepočítáním nehlasných e ve verši na rozdíl od poesie umělé, nebyl vždycky zrovna snadný. Možná, že by se ukázalo, že byl u leckteré písně nesnadnější nežli u mnohých básní soudobých francouzských autorů. Na štěstí byla Hanušovi Jelínkovi velmi prospěšná trojí skutečnost: že byl konec konců vysokoškolsky školeným romanistou, že měl dále nesporné básnické nadání a schopnost přizpůsobit se ladění originálů a konečně a hlavně že byl od dětství zaposlouchán a zamilován do lidových písní, v nichž se cítil doma. „Třebaže mě vědecká filologie nikdy nevábila“, poznamenal v pamětech *Zahučaly lesy* na konci života, „měl jsem přece jen jemně vyvinutý sluch pro jazykové odstíny jak lexikální, tak pro výslovnost a kadenci řeči . . .“

Roku 1956 vyšly Jelínkovy *Zpěvy sladké Francie* a *Nové zpěvy sladké Francie* znovu, a to souborně.<sup>5</sup> Jsou mezi nimi písně, které se řadí k těm, jež — mluveno

---

<sup>5</sup> Po pravdě řečeno nepřevzalo toto vydání všechna čísla, jež Hanuš Jelínek zařadil do *Zpěvů sladké Francie* a do *Nových zpěvů sladké Francie*. Byly vypuštěny tyto básně: 1. „Poslední srpen“; 2. „Josef a Maria v Betlémě“; 3. „Kající Magdalena“; 4. „Kristovo umučení“ a 5. „Koleda“.

s francouzským básníkem Louisem Aragonem, vzpomínajícím na jejich posilu za temna okupace — svědčí ve prospěch „věčné skutečnosti francouzské“; písně „zároveň staré a mladé“, „časové i nečasové“, jež „po devět století ukolébávaly děti Francie“ (*En étrange pays dans mon pays lui-même*, 1947) — Francie, kterou již neznámý autor *Písně o Rolandovi*, nejkrásnější starofrancouzské hrdinské epeje, opěvoval vroucně jako sladkou: „Tere de France, mult estes dulz pais . . .“

Tato stať vyšla v původním znění jako předmluva k vydání Jelínkových *Zpěvů sladké Francie* z roku 1956, SNKL (Světová četba, sv. 118), s. 7—17. Zde je částečně rozšířena a doplněna.

## JUBILEJNÍ VYDÁNÍ PŘEKLADU

### RABELAISOVA DÍLA

Po časovém odstupu více než dvaceti let dostalo se českému čtenářstvu důkladně revidovaného překladu Rabelaisova románu, který souborně po prvé převedli zbylí členové původní tzv. *jihočeské Thelémy* roku 1931.

Nové vydání (François Rabelais, *Gargantua a Pantagruel*. I. Kniha první až třetí, stran 498; II. Kniha čtvrtá a pátá, stran 487. Praha, Melantrich, 1953) bylo připraveno k tisku za hlavní redakce profesora Karlovy university dr. Josefa Kopala a mohlo být dokončeno právě v jubilejním roce čtyřtřetího výročí smrti renesančního spisovatele.

Jde o jedno ze stěžejních děl literatury francouzské i světové. Lidový realismus nejautentičtějšího zrna a ošvicený bojovný humanismus, nevázaně bujný „galský“ smích a ušlechtilá víra ve zdravou přirozenost člověka, pronikavá satira všeho starého, co překáží, a zanícená oslava vědy a vzdělání, které lidstvu dopomohly a stále více dopomáhají k vítězství nad živly cestou materiálního pokroku — to a mnohé jiné složky dokládají trvajících aktuálnost autora *Gargantuy a Pantagruela*.

J. Kopal zhodnotil Rabelaisův význam v monografické předmluvě. Tato hutná syntetická studie je u nás po práci P. M. Haškovce (1907)<sup>1</sup> nejzávažnějším pojednáním rabelaisovským. Jejím kladem je nejen to, že se opírá o výsledky nejnovějšího bádání o Rabelaisovi (nechybí zde ani kniha J. M. Jevninové z roku 1948),<sup>2</sup> nýbrž také to, že probírá Rabelaise v souvislosti s celkovým kontextem hospodářského, sociálního a politického dění jeho doby. Proto J. Kopal své výklady zahajuje příslušným rozbořem renesanční Francie. Další část předmluvy podává Rabelaisův životopis a charakteristiku jednotlivých knih jeho

---

<sup>1</sup> *Rabelais*. Stati výchovné z jeho děl vybral, přeložil a poznámkami opatřil i studii literární doplnil Prokop Haškovec. Knihovna pedagogických klasiků, sv. III. Nákladem Dědictví Komenského. Tiskem dr. Ed. Grégra a Syna. Praha 1907.

<sup>2</sup> J. M. Jevninová, *Fransua Rable*. GOSLITIZDAT, Moskva 1948.

románu. Je zde shrnuto všechno podstatné, co lze ve stručnosti říci o dominantních rysech těchto knih: o jejich rozdílné tematické osnově a dějové výstavbě, o obměnách povahopisu postav souvisejících s všeobecnou měnící se situací v tehdejších konfliktech ideologicko-politických, o zaměření časové satiry, o Rabelaisově „vidění lidského života, nazíraného v perspektivě historického materialismu“ (s. 19), o míře Rabelaisovy původnosti a o otázce autorství poslední, posmrtné knihy „Zvonivý ostrov“.

Pak se J. Kopal zabývá některými problémy zvlášť. Je zde nejdříve „záhada“ dvojí tváře spisovatelovy, tváře burleskního šprýmaře a vynikajícího humanisty. A je zde dále dvojí stránka jeho díla, „středověká a renesanční, dualismus složky lidové a humanistické, fantastické burlesknosti a realismu“ (s. 21). J. Kopal odmítá nedávný pokus Ph. van Tieghema<sup>3</sup> vidět v Rabelaisovi posledního velikého autora středověkého. Charakterisuje jej jako čelného představitele té renesanční literatury, která předcházela aristokratickou poesii „Plejady“ (určovanou potřebami estetickými) a která vycházejíc z lidových tradic středověkých militantně přitom potírala středověký feudalismus ideály humanismu a evangelictví. Je to patrné už z parodujícího postoje Rabelaisova k rytířské romance. Na místo rytířů nastupují obři, kteří se v postupu díla čím dál více podřizují běžným podmínkám lidské společnosti. To dovoluje autorovi mimo jiné i to, aby uplatnil své pozorovací vlohy realisty. Uvádí na scénu a karikuje typické postavy všech tříd soudobé francouzské společnosti. Přitom si mnohdy bere za předlohu skutečné současníky, jak bylo zjištěno např. u postavy lékaře Rondibilise, filosofa Her Trippy a částečně i básníka Raminogrobise.<sup>4</sup>

J. Kopal dále připomíná, jak rabelaisovské bádání odhalilo, že Gargantuova válka s Pikrocholem je položena do spisovatelova kraje, že je burleskním promítnutím místního soudního sporu jeho otce a že opatství Thelémské je vyličeno podle renesančního zámku Bonnivet u Poitiers. Realismus Rabelaisův se projevuje také ve využití aktuálních podnětů, např. přináší odezvu toho, jak působilo tehdejší veliké sucho, dále ohlas plavby francouzského renesančního objevitele Kanady J. Cartiera nebo sporu francouzského krále Jindřicha II. s papežem Juliem II. atd. Zejména však se Rabelaisův realismus, jak připomíná J. Kopal, projevuje v satíře „obrážející pokrokové ideály v době rané renesance a huma-

---

<sup>3</sup> Ph. van Tieghem, *Histoire de la littérature française*. Paris, A. Fayard 1949. Tieghem pouze nejnověji formuloval starší thesi, ke které se hlásila v minulosti řada francouzských literárních historiků, jako Champion aj. U nás tuto thesi přijímal i F. X. Šalda. Jeho stať „Mistr François Rabelais“ (Šaldův Zapisník, IV, 1931—1932, s. 49—67), napsaná u příležitosti prvního vydání českého překladu z roku 1931, polemizuje s názorem, že jde o renesančního básníka. Je velmi subjektivní.

<sup>4</sup> Ovšem případ tohoto básníka, který býval ztotožňován zprvu s básníkem Crétiinem a později s Jeanem Lemairem de Belges, nezdá se definitivně vyřešen.

nismu a zaměřené na zjevy rozkládajícího se středověkého feudalismu“ (s. 23). Je to satira na nesmyslnost válečnického velikášství, na sociálně neužitečné mnišství, na nesnášenlivou a formalistní scholastiku (representovanou pařížskou Sorbonnou) a její zvrácenou výchovu; přitom Rabelais do IV. knihy svého díla zřejmě sympatizuje s protestanty, s nimiž se rozchází teprve po svém sporu s Kalvínem.

Vedle útočné kritiky, jak zdůrazňuje J. Kopal, obsahuje Rabelaisovo dílo také pozoruhodný program kladný. Sem patří jeho názory pedagogické. Požadují v duchu humanismu encyklopedičnost vzdělání a zůstávají dobou podmíněny i sociálně. Kladou však také důraz na výchovu mravní („vědění bez svědomí je jenom zkázou duše — science sans conscience n'est que ruine de l'âme“) a mají dokonce zřetel i k hygieně, k názoru a praxi. Rabelaisův naturalismus je nejzřetelněji a nejdůvěřivěji vyjádřen v jeho humanistické utopii naprosto nestředověkého opatství Thelémského, kde mladí lidé žijí svobodně a ve znamení optimistické zásady: Dělej, co chceš — Fay ce que voudras. Konečně ztělesnil Rabelais ve svých dobrých obrech ideál moudrého krále filosofa, jenž se na rozdíl od válek chtivých králů soudobých — k nimž patřili také králové francouzští — pouští do války, která mu byla vnucena, teprve tehdy, když ji nemohl nijak odvrátit, vládne humánně a prodchnut hlubokým smyslem pro spravedlnost, jsa za to milován svým lidem. Proto také případně vítězství jemu, kdežto jeho dobytčného protivníka stihne zasloužená zkáza.

Závěrem J. Kopal připomíná, jak se také v Rabelaisově jazyku a slohu svérázně spojují prvky lidové s prvky humanistickými. Jeho nesmírně bohatá a rozmanitá slovní zásoba obráží možnosti a tendence francouzštiny ještě neustálené, francouzštiny doby velikých sociálních a kulturních proměn renesančních. Rabelais humanista se zde hlásí záplavou graecismů, latinismů a italianismů, jakož i obřadným ciceronským slohem rétorickým v partiích vážných. Významnější však podle J. Kopala je to, že Rabelais zároveň „uchoval lidový fond současného jazyka a s ním spoustu technických výrazů, odpovídajících tehdejšímu výrobním poměrům“ (s. 27). Jeho burleskní veselost používá nejrozličnějších prostředků lidového vyjadřování (hříček, úsloví, přesmyček, etymologií atd.) a hýří ve vymýšlení a stmelování nových výrazů. Jeho z velké části ústní sloh se hodí znamenitě k zachycování pohybových scén, ale najdeme u Rabelaise i partie lyrické. Úhrnem říká J. Kopal, že Rabelais „vytvořil francouzskou prózu 16. století“ a byl „největším vládcem slova, jež francouzská literatura měla vedle Victora Huga“ (s. 28).

★

Rabelaisův pětidílný román *Gargantua a Pantagruel* je opravdu dílem sui generis. „Žádný spisovatel, ať starý nebo moderní, nemůže k němu být při-

rovnán“, říká monografista jeho jazyka L. Sainéan. „Jeho slovník zůstává v dějinách řeči zjevem výjimečným a ojedinělým.“<sup>5</sup> Francouzský originál je oříškem pro poučeného čtenáře, natož pro překladatele. Máme před sebou dílo, které se pro mimořádnost, mnohotvárnost a množství překladatelských obtíží může v některých částech zdát takřka nepřeložitelné. Tyto obtíže vyplývají již z předmluvy J. Kopala, jsou však ještě zdůrazněny v jeho doslovu. V podstatě jsou trojí. Za prvé jde o dílo 16. století, u něhož ani z hlediska přímo lexikálního, ani z hlediska časových narážek sama textová kritika nedovedla ještě ve všem zjednat jasno. Za druhé jde o dílo se slovní zásobou neobyčejného rozpětí a nezvyklé rozmanitosti. Za třetí jde o dílo, v němž se vyskytuje několik stylových vrstev. Prostě o dílo, které překladatele staví prakticky před všechny základní problémy, s nimiž se může setkat, od nutnosti obezřelé filologické kritiky v zájmu přiměřené věrnosti až po požadavek vynalézavého, tvůrčího převodu volného. Více než v jiných případech si zde můžeme uvědomit, že otázky uměleckého překladu náležejí nejen do sféry linguistiky, nýbrž jak jsou zároveň také „organickou součástí literární vědy a teorie literatury“,<sup>6</sup> literární vědy, jež se opírá také o linguistiku.

Co by bylo bývalo u nás napoprvé možná příliš náročným úkolem pro jednotlivce, uskutečnilo se nakonec znamenitou spoluprací překladatelského kolektivu, který se označoval jako *Jihočeská Theléma*. Pro českého Rabelaise bylo štěstím, že se od počátku dostal do rukou překladatelům akribickým, inteligentním a nadaným, kteří nadto mohli pracovat pod záštitou našich nejpopovolanějších universitních odborníků. Při prvním vydání (*Gargantuy* roku 1912, celého románu *Gargantua a Pantagruel* roku 1931) šlo o našeho rabelaisistu P. M. Haškovce. Ten ostatně kromě toho, že byl iniciátorem a „duševním vůdcem celé Thelémy“ (doslov k překladu z roku 1931), v jejichž řadách měl své žáky, byl překladu účasten i vlastním překladatelským příspěvkem. Byl sem totiž pojat jednak jeho překlad výchovných statí Rabelaisových (vydaný již roku 1907 s autorovou habilitační prací), jednak úvodní verše k I. knize („Čtenářům“). Vydání z roku 1953 pak mělo za hlavního redaktora profesora dr. Josefa Kopala. Obojí patronance zaručila, že se překladatelé od počátku přidržovali správné cesty a nepustili se na cestu pouhé volnější adaptace nesnadného renesančního textu. Byla by je k tomu mohla zprvu svést nedostatečná erudice, ještě spíše však zřetel k odlehlosti některých partií originálu pro moderního čtenáře a zřetel k rozdílu mezi bezostyšným vkusem doby Rabelaisovy a mezi případnou „pruderií“ (doslov z roku 1911) vkusu soudobého. Šalda např. byl pro „adaptace starých děl co nejodvážnější a nejsmělejší“, aby prý se „zachovala životu a pů-

<sup>5</sup> L. Sainéan, *La Langue de Rabelais*. Paris, De Boccard 1922—1923, 2, sv. II, s. 3.

<sup>6</sup> Srov. *Sovětská překladatelská diskuse*. Výbor statí ze sovětského tisku. Klub překladatelů při Svazu čs. spisovatelů. 1952, s. 59.



sobnosti“ (*O t. zv. nesmrtnosti díla básnického*). A thelémisté měli generačně také blízko k překladatelským zvyklostem, jež vystřídaly metodu doby J. Vrchlického.

Ovšem P. M. Haškovec sám konečnou textovou revisi překladu svých thelémistů neprovedl: hlavní redakci měl tehdy Josef Rejlek. Tím si vysvětlíme, že zatím co ve statích přeložených Haškovcem nebylo třeba (v novém vydání z roku 1953) opravovat větší lexikální omyly, v ostatním textu se jich našlo přece jen více. O vykorigování a celkovou úpravu textu pro nynější vydání se však nezasloužili jenom oba zbylí neaktivnější thelémisté, profesoři J. Rejlek a K. Šafář, nýbrž také a především J. Kopal. Převzal sám konečnou revisi celého překladu, což mělo rozhodující vliv nejen na zvýšení úrovně jeho věrnosti a ekvivalentnosti, nýbrž i na vytříbení jeho stránky jazykové a na jeho větší jednotnost.

První vydání celého románu z roku 1931 (ještě bez skvělých ilustrací Gustava Dorého, jimiž se může pochlubit vydání z roku 1953) bylo v našich poměrech nemalým překladatelským výkonem. Opíralo se o nejlepší francouzské edice a překladatelé si dali vysoký cíl: „nechtěli podati jen uměleckou parafrázi této velké satiry“, napsali již roku 1911 v doslovu ke *Gargantuovi*, „ale pokud možná věrný překlad, opřený vždy o nejnovější výzkumy filologické a literární“. Dosáhli tohoto cíle v míře pozoruhodné, ale přece jen ne zcela. Zdá se, že se naše překlady Rabelaise mohou zdokonalovat jen postupně. Je to přirozené, uvážíme-li, s kolika a s jak různými problémy se přitom překladatelé musí vypořádávat. Můžeme to náležitě posoudit v zrcadle nynějšího vydání. Teprve srovnáním obou znění vyniknou trvalé klady i rozmanité nedostatky vydání prvního z roku 1931 (a ještě více vyniknou, jak je nasnadě, srovnáním s původním *Gargantuou* z roku 1912). Revise byla provedena podle týchž kritických vydání, jenže mezitím monumentální vydání Abela Lefranca vzrostlo o III. knihu Rabelaisova díla (1931; IV. knihu vydal Lefranc teprve roku 1956), takže Plattardova vydání (z roku 1929) bylo použito pouze pro knihu IV. a V.

Revise překladu především ukázala, že ve vydání z roku 1931 zůstal přece jen překvapující počet lexikálních omylů. Nemalé množství jich bylo dokonce dosti primitivních: *mammelle* — máteř místo *prs*, s. 30; *seize* - dvacet místo *šestnáct*, s. 45; *sus* - pod místo *nad*, s. 160; *les murailles de Paris* - pařížské brány místo *hradby*, s. 242. Jinde byla chyba zaviněna nedostatečnou znalostí staršího francouzského jazyka: *gallant* - galantní místo *statný* (v dané souvislosti), s. 32; *monopoles* - monopoly místo *úklady*, s. 58; *frisque* - svěží místo *švihák*, s. 90; *un pellican* - pelikán místo *šperhák, paklič*, s. 252 (strany se uvádějí podle vydání z roku 1931). J. Kopal si dal velikou práci s kontrolováním lexikální správnosti překladu. Skutečně se mu podařilo vymýtiti takřka všechna větší nedopatření. Ovšem, je možné, aby i při sebevětší pozornosti tu a tam něco neuniklo?

Na příklad: un conquérant, un prétendant et aspirant à l'empire univers - dobyvatel a nápadník; chtějící opanovat svět místo *dobyvatel, ten, kdo si dělá nárok a zážitek na světové panství*, I, s. 129; pour les prendre s'ilz eussent peu - že je zajmou, bude-li jich málo místo *kdyby mohli*, s. 289, a jinde. Většinou jde spíše o nevhodné překlady.

Touto cestou se podařilo J. Kopalovi přispět také k daleko větší jednotnosti přeloženého textu. Původní překladatelé se sice od začátku snažili „vzájemným čtením, neustálým třibením odstranit chyby a setřít rozdíly, jež by snad různost osob mohla vnést v překlad“ (doslov z roku 1911), avšak rozdíly přece jen zůstaly. Je to právě jedna z nejhrouževnatějších potíží kolektivních překladů. Po Kopalově revisi se takové lexikální nejednotnosti prakticky nevyskytují, až na ojedinělé případy, např.: esprits animaux - *živočišné duchové*, I, s. 344; *životní duchové* (nesprávně), II, s. 12.

Nejméně se v novém vydání měnilo z toho, co si vyžadovalo uplatnění fantasmie a důmyslu, tvůrčí překladatelské činnosti. V této oblasti volnějších ekvivalentů nové vydání z roku 1953 přejalo většinu formulací z roku 1931, opravdu vtipných a přiléhavých, které nikterak nezastaraly a čtou se z největší části stále velmi svěže. Jde o období za Rabelaisovy žertovné etymologie, slovní hříčky, rozmanitá úsloví, předivo záměrných nesmyslů v některých partiích prózou i veršem. Často u Rabelaise převládá zvuková stránka, nejčastěji se však burleskně kombinuje se smyslem. Ukázky zdařilých ekvivalentů: Par sainte Mamye, nous sons baignez par rys! - *Svatá Panenko, dyť jsme zlití, jako když paříš!* (žertovná etymologie pro Paříž), I, s. 78; La vraye étymologie de procès est en ce qu'il doibt avoir en ses prochatz prou sacs. - *Pravý původ slova spor je, že soudce spoří rozumem*, ne však spisy, I, s. 463; portant hotte, cachant crotte, ployant rotte ou cassant motte - *abych škvařil sádlo, máchal prádlo, dělal mádlo, vodil rádlo*, I, s. 336. Někde jde o kalkující převod Rabelaisova způsobu tvoření sérií burleskních odvozenin: vray moyne si oncques en feut depuys que le monde moynant moyne de moynerie - *pravý mnich, byl-li jím kdo od té doby, co mniší svět zmnišíl mnichováním*, I, s. III-III2.

Pochopitelně se překladatelům vždycky nepodařilo najít přiměřený český ekvivalent za rozmanité dvojsmysly originálu, dané jazykovými předpoklady renesanční francouzštiny, a tak takovou hříčku nebo narážku prostě nenahradili, pokládajíce to za menší zlo. Ukázka: mnich Jan se pustil statečně sám za hlídkou Pikrocholova hraběte Tyravanta, kterou přes její početnost svým válečným pokřikem obrátil na útěk, dříve než na to přišla, že jde o jediného bojovníka. Gymnastes se ptá Gargantuy, nemají-li na záchranu frátera Jana hlídku pronásledovat. Gargantua však začne filosofovat o tom, že nepřítel se nemá nikdy dohánět k zoufalství atd. Gymnastes namítá: „Voyre, mais (dist Gymnaste) ilz ont le moyne. - Ont-ilz (dist Gargantua) le moyne? Sus mon honneur, que ce

sera à leur dommaige.“ Překlad převádí dialog takto: „To je sice pravda,“ ozval se Gymnastes, „ale mají mnicha.“ - „Že mají mnicha?“ pravil Gargantua, „na mou čest, to jim bude jen na škodu“ (I, s. 154). Vtip je v tom, že „avoir le moine“ znamená také „být napálen“. Tato hra s dvojsmyslem zaměřeným na konkrétní situaci nemohla tedy být v českém znění zachycena; nebyla však ani nijak kompensována. Zůstalo u pouhého doslovného překladu, který arci není ekvivalentní.

Na jednom místě zase si naopak tiskařský šotek skoro dvojsmysl přitvořil. Jde o vyprávění o tom, jak se Gargamella, těhotná Gargantuou, převedla tučných dršťek, což mělo pro její peristaltiku nevyhnutelné následky. A tak tedy má Rabelais, jenž si umí libovat v tematické věci příliš lidských, příležitost zaznamenat o Gargamelle, že „le fondement luy ecsappoit une après-dînée“. Překladatelé měli snahu najít podání co nejidiomatictější. Zabředli však nakonec při vylíčení této situace do značně odtažitě formulace, která bezelstnému čtenáři sotva dost srozumitelně poví, oč tu vlastně šlo: „podstata jí ušla jednou odpoledne“ (místo prostšího a hlavně srozumitelnějšího: „jednou odpoledne *ji to prohnalo* nebo *prorazilo*). Ale to ještě není všechno, ani to nejhlavnější. Rabelais - komicky se dušuje, že je pravda pravdoucí, co vypráví o okolnostech Gargantuova narození - hrozí v témže kontextu nevěřícím čtenářům zlomyslným přáním, aby je stihla táž nepříjemnost jako Gargamellu: „si ne le croyez, le fondement vous escappe!“ Tady zasáhl tiskařský šotek. Dodatečně, po správném vykorigování místa, povznesl v českém znění situaci burleskně do sféry scholastických pojmů tím, že z minuskule udělal majuskuli: „A nevěříte-li tomu, *at vám ujde Podstata!*“ (I, s. 44.)

Samostatnou kapitolkou by mohla být otázka českých substitucí za vlastní jména postav, věcí nebo míst vytvořená Rabelaisem za účelem expresivní charakteristiky. Rabelais sám se o výhodnosti takového pojmenování postav výslovně zmínil v 37. kapitole IV. knihy a v praxi své dílo zaplavil sémantickými jmény. V tom je blízký realistické literatuře středověké a lidové tvořivosti vůbec. Překladatelé prvního vydání podali za veliké množství Rabelaisových charakterizačních jmen české obdoby (nejdůsledněji tak učinili pro IV. a V. knihu) a nové vydání z roku 1953 vcelku převzalo stav z roku 1931. Docela právem, poněvadž převážná většina těchto jmen je tvořena výstižně a šťastně. Překladatelé si nepočínali mechanicky, nýbrž si pomáhali vlastní vynalézavostí, aby postihli základní autorův záměr a neodchylovali se od toho, jak příslušná charakterizační pojmenování zapadají do významové výstavby dané části románu. Volili buď hotové české analogie, nebo je vhodně kombinovali (omezený Gargantuův učitel Jobelin Bridé - *Matěj Ťulpa*, I, s. 74); vytvořili jména samostatně podle smyslu originálu (Bibarois - *Pijany*, I, s. 51); Quaresmeprenant - *Postilek*, II, s. III a n.) nebo kalkem složenin originálu (Ventripotent - *Břichomocný*, II, s. 174; Clersgaux - *Klerikáči*, II, s. 207 a n.).

U některých obdob by se ovšem dalo uvažovat o tom, zda by nebylo dobře zjistit míru jejich odklonu od základního smyslu originálu a míru jejich shody s tím, co kontext vyžaduje. Tak je na příklad trojice kuchařů Grandgousierových Fripesaulce, Hoschepot a Pilleverjus přeložena substitucemi Obliza, Sekanina a Vínorád (I, s. 140). Jenom první z nich odpovídá jak smyslu charakterisačního jména francouzského, tak i funkci Grandgousierova kuchaře. Druhé je mylně spojeno s představou sekati - ve spojení s druhou částí složeniny „hrnec“ to ani nemůže dát smysl. Hosche je od hoscher, *třepati, třásti, potřásati*. Bylo by proto možno navrhnout na příklad *Hrncemtěp*. Třetí jméno neodpovídá ani smyslu francouzského originálu, ani funkci postavy v daném kontextu. Nezajímá zde, co ten kuchař má sám rád, nýbrž co dělá. Pilleverjus pak znamená doslova „kdo vymačkává, drtí zelené hrozny“. Dalo by se tedy utvořit charakterisační jméno třebaš *Hroznydrt*.

Významnější však než otázka korektur takových menších nesrovnalostí je problém jednotnosti při postupu zčešťování Rabelaisových francouzsky tvořených charakterisačních pojmenování. Rozumím tím skutečnost, že zejména v I. až III. knize zůstala řada jmen s významovou hodnotou nepřeložena, aniž je to se zřetelem k ostatním případům nějak věcně odůvodněno. Tak se stalo, že v oněch částech, kde byla sémantická jména ponechána v originále, byla pro českého čtenáře ztlumena průbojná síla satiry, která u Rabelaise srší právě z burleskních a parodujících jmen samých.

Vezměme na příklad satiru na Pikrochola a jeho sebranku šlechticů, velitelů a rádců. Oč působivější by byla parodie pro českého čtenáře, kdyby místo svobodného pána Trepelu, vrchního podkoního Toucquedillon, vévody z Tournemoule atd. atd. měl před sebou české obdoby za to, čím Rabelais chtěl pranýřovat tyto postavy a jejich válečnickost! Tady vydání z roku 1931 bohužel odkázalo mezeru, která nebyla zaplněna. Dalo by se pomýšlet např. na následující substituce za tato charakterisační jména: svobodný pán Trepelu - svobodný pán *z Trhanova*; vrchní podkoní Toucquedillon - vrchní podkoní *Chvastoun*; vévoda de Tournemoule (totéž co Tourne-meule) - vévoda *z Melhuby*; vévoda de Basdefesses - vévoda *ze Škrčkova*; vévoda de Menuail - vévoda *z Holoty*; kníže de Gratelles - kníže *ze Škrabalovic*; vikomt de Morpaille - vévoda *ze Všivádků*; Hastiveau - *Zbrkloun* atd. atd. Roku 1931 užili překladatelé pro kapitána Tripeta částečné obdoby Drobeček, ale ve vydání z roku 1953 česká substituce zmizela, zřejmě se zřetelem k jednotnosti. Zmizela správně i potud, že nebyla docela přiměřená. Tripet je v základě *pohár, číše, nádoba k pití*; příklon k *tripes - droby*, odůvodněný v originále pozdější Rabelaisovou narážkou: Tripet fut estripé - *Tripet byl rozkuchán* (I, s. 153), odůvodněný v českém znění není, když se ponechává Tripet a slovní hříčka není uskutečněna. Zdrobnělina Drobeček dále nezapadá dobře mezi charakterisační jména Pikrocholovy soldatesky. Drob pak

n má pro čtenáře dost jasný smysl. Proto by se dalo uvažovat, zda není vhodnější jméno *Korbelík*. A když už jsme u problému zčešťování pokud možno všech zčeštitelných charakterisačních francouzských jmen vytvořených Rabelaisem pro účely jeho románu, je na místě tázat se, zda by nebylo dobře najít českou obdobu i za francouzské jméno jedné z nejpoblárnějších postav, činorodého a bojovného frátera Jana des Entommeures, který je vlastně jakýmsi Janem *Sekáčem* (ruský překlad má méně přesně Ničitel).

Je to ovšem jen pokus o řešení a námět k diskusi. Vždyť sami protagonisté románu Pantagruel, Grandgousier, Panurge, Pikrochol atd. jsou obdařeni jmény více nebo méně charakterisačními, aniž v jejich případě lze pomýšlet na zčeštění.

Rabelaisův román má několik stylových vrstev, které se místy od sebe zřetelně oddělují, místy však se vzájemně prolínají. Je zde styl ústní a styl psaný, styl burlesky a satirické parodie a styl slavnostní, ciceronské emfaze, dynamický styl epický a rozvášný styl naukově věcný. Je to styl protkaný na jedné straně všemi možnými prostředky lidového vyjadřování a provincialismy ze všech koutů Francie a na druhé straně prostoupený prostředky učeného humanisty a na pohled polyglota, nabitý citáty a výpůjčkami ze všech možných jazyků, především ovšem antických.

V podstatě však má převahu styl ústní nad psaným. Překlad z roku 1931 na tuto skutečnost příliš zřetel nebral - problematika překládání, zvláště prózy, nebyla tehdy ještě tak osvětlována ze všech stran jako dnes. Je to málo odstíněný sloh „překladový“, lépe neodstíněné knižní, s jednotvárně starobylym slovosledem (možná částečně úmyslně takto archaisujícím), bez jakéhokoliv smyslu pro aktuální členění a s některými mechanickými kalky podle francouzské skladby. Tady nelze dost ocenit revisi J. Kopala, která největší část těchto toporností odstranila a tak vyprostila - pokud to bylo jen trochu možno bez úplného přestavění textu z roku 1931 - Rabelaisův ústní sloh z většiny toho, co mu bralo jeho přirozenost, hybnost a různorodost. (Jedno z řídkých přehlédnutí: A také prsatě bylo toto tvrzení prohlášeno za pohoršlivé místo *prsatě pohoršlivé* za originál „mammellement scandaleuse“, I, s. 53.) Kumulativní řazení různých členů v Rabelaisově raně renesanční větě, množství přechodníkových vazeb v této ještě volně organisované větě první poloviny 16. století atd. kladly překladatelskému úsilí rozmanitá nesnadno překonatelná osidla.

Ovšem revise J. Kopala nemínila udělat z Rabelaisova renesančního textu mechanicky text zaktualisovaný, poněvadž by jej tím byla zbavila přiměřeného dobového zabarvení, jeho patiny. Překladatelé sami si jen zcela ojediněle vypomohli z nesnází použitím lexikálních anachronismů: *jouaient . . . à la paulme-hráli . . . tennis*, I, s. 99; u sémantického burleskního jména s obscenní narážkou Triquebille, moudí, je substitute *Kulomet*, I, s. 226; v burleskní litanii výrazů je *syndicqué* přeloženo *družstevní* (lexikálně správně: *peskovaný, káraný*), I, s. 416.

Jistou patinou stačily překlad obestřít již ty archaismy lexikální a syntaktické, které revise ponechala úmyslně nebo snad tím, že je prostě přehlédla. K lexikálním archaismům patří např. sporadické *vece* (I, s. 129, 133, 269), vztažné *ani* (I, s. 208), tvary slovesné jako *tresceš* (I, s. 212) nebo substantivní jako *ve vojště* (I, s. 293, 299, 304) atd. Nejznámější je případ *calet* (fouaces), jež se staly východiskem války vedené s Pikrocholem (I, kap. XXV a n.). Vhodné syntakticko-stylistické archaismy najdeme mimo jiné tam, kde se překladatelé snažili podat četná místa, na nichž se vážný Rabelaisův sloh přidržuje slohu starozákonního: Taková je vůle předobrého, převelikého Boha; té se podrobují, té poslouchám, jež *uctívám svaté slovo dobrého poselství* (II, 18).

Zvláštního řešení si vyžadovalo humanistické, polyglotní zbarvení Rabelaisova slohu. Překladatelé si musili ujasnit, do jaké míry je účelné a vhodné přejímat do moderního převodu autorovy výpůjčky tohoto druhu. Nebylo možno postupovat mechanicky a ponechávat pedanticky příliš mnoho takových výrazů, jež by současnému čtenáři dílo naprosto zbytečně znesnadňovaly a neúnosně rozmnožily aparát poznámkový a vysvětlivkový, který musil být tak jak tak značný. Proto bylo třeba rozlišovat mezi výrazy, které Rabelais volil nebo (analogicky a většinou hybridně) tvořil sám z důvodů parodických, expresivních, censurních (*pastoforové* místo kněží) atd., anebo aby svému slavnostnímu slohu dodal (vědomě nebo jako humanista takřka automaticky) velebnosti, urozenosti a slohu naukovému učenosti - a mezi celým tím zbývajícím přívalem výpůjček, které se mu hrnuly do pera na každém kroku jako odraz dobových jazykových tendencí (především jako odraz oslnění úrovní antických jazyků a módní italštiny). Ostatně tady právě z Rabelaisových výpůjček a novotvarů leccos zůstalo jako trvalá součást slovní zásoby francouzštiny.

Překladatelé se správně snažili ponechat co nejvíce výrazů prvního typu a u výrazů typu druhého postupovali výběrově, aby dobové zbarvení humanistické jenom naznačili. Všimněme si alespoň kategorie graecismů a latinismů. Graecismy patří z největší části k první skupině, proto také převážně zůstaly i v českém znění, a to jak jména vlastní (*Anarch*, *Pikrochol*, *Ponokrates*), tak také ostatní výrazy vypůjčené nebo Rabelaisem ad hoc vytvořené (*pastoforové*, *gastrolatrové*, *metagrabolisovat*); jenom zřídka byly přeloženy (les géants dori-phages - obří *příživníci*, I, s. 338). U latinismů, kterých se hemží plno takřka na každé Rabelaisově stránce, bylo řešení již složitější. Zůstaly pochopitelně na příklad v parodiích makaronské latiny, v kostrbatých termínech scholastických atd., kdežto ostatní humanistický nános latinismů prakticky zmizel. Překladatelé však alespoň vhodně ponechali Rabelaisovy etymologisující latinismy (*Aurelianus* místo Orléans, I, s. 223). Na zvláštní kompensaci celkem nebylo třeba pomýšlet, pokud nešlo o místa, kde výpůjčky měly zřejmou funkci slohovou.

Tak tomu ovšem bylo v kontextech, kde Rabelais chtěl být vznešený, např.

v Gargantuově listu Pantagruelovi, v němž je podán obraz divu nové, humanistické vzdělanosti. Tady mají graecismy a latinismy skutečně úkol povznášet sloh na úroveň výmluvnosti ciceronské. Český překlad převzal (a mohl převzít) pouze jediný latinismus: *magnificque plasmature* - nádherná *plasmatura* (forma), I, s. 229, nikoli však už na příklad *plasmator* (*le souverain plasmateur* - svrchovaný *Tvůrce*, tamtéž). Podobně byly do češtiny přeloženy i další latinismy: *dégénérante* - úpadková; *expoli en l'officine de Minerve* - zušlechtěn v dílně Minervině; *par vives et vocales instructions* - živým a hlasitým poučováním; *arbustes et fructices des forestz* - keře a polokeře lesní; *sapience n'est point en âme malivole* - moudrost nevejde v zlobnou duši (tamtéž, s. 230—231). Tím byl sice kontext ochuzen o formální prvky humanistického zbarvení, ale celkový slavnostní sloh české stylisace Gargantuova listu, odpovídající jinak prostředky lexikálními, organizačními a rytmickými slohu originálu, je myslím postačující kompensací za lexikální výpůjčky Rabelaise humanisty; alespoň jedna (*plasmatura*) je pojata do tkáně velebně zaměřeného českého kontextu, naznačujíc tak příslušnou slohovou tendenci s únosnou střídmostí.

Nové vydání překladu Rabelaisova díla rozlišuje daleko výrazněji a ekvivalentněji jeho slohové vrstvy než vydání z roku 1931. Zabralo by ještě značně místa, kdybychom se u toho měli zastavovat a dovozovat to rozbořem ukázek. Poznali bychom, máme-li to shrnout ve zkratce, jak vtipně překladatelé podali burleskní pasáže s jejich nevázaným veselím a s „tučným“ galským smíchem; jak se jim povedly rozmanité dialogické partie díla (autorovy rozprávky se čtenáři v nenuceném slohu, např. prolog ke III. knize; případ soudce Bridoye - zas jedno sémanticky zaměřené jméno! — který pře rozhodoval kostkami, III. kniha) rozseté po celém románu; jak zachycovali Rabelaisovu vypravěčskou vervu v jeho interpolovaných historkách a bajkách (např. ve III. knize příhoda s kupcem Dindenaultem; v předmluvě ke IV. knize bajka o dřevorubci Couillatrisovi; v V. knize bajka o oslu a hřebci); jak uměli ponechat působivost časové satíře a útočnost bravurním parodiím, s nimiž se setkáváme v románě na každém kroku; jak odstínili vážný sloh naukově filosofický ve visi materiálního pokroku lidstva (kapitoly o Messer Gasterovi ve IV. knize) od velebné rétoričnosti listu Gargantuova Pantagruelovi a řeči Gargantuova vyslance Galleta k válečnický rozvášněnému Pikrocholovi v I. knize.

Bylo by možno blíže přihlédnouti k některým dalším problémům, na příklad k postupu při tlumočení Rabelaisových přečetných provincialismů atd. Avšak již z toho, co zde bylo naznačeno, může být alespoň částečně patrno, před jak mimořádně nesnadný úkol byli postaveni čeští překladatelé Rabelaisova díla a zároveň jak pracná byla i jeho revise pro jubilejní vydání. Neméně svízelná byla také revise 150 stránek poznámek a vysvětlivek. J. Kopal tam objevil ještě některé omyly a uvedl poznámkový aparát v soulad se stavem současného ra-

belaisovského bádání. Je-li nová verze překladu již takovou měrou vyčištěna od počátečních nedopatření a čte-li se o tolik přirozeněji než verze z roku 1931, stalo se tak jistě zejména díky bdělému úsilí hlavního redaktora.

Ale bylo by velmi nespravedlivé, kdybychom nakonec neocenili překlad také jako celek a nezamyslili se nad jeho významem, který daleko přesahuje účely jubilejní. Nepatrné množství nedopatření nebo přehlédnutí toho a podobného druhu, o jakých byla zmínka a jež by zčásti mohly být spíše předmětem odborné diskuse než přímých výtek, je u srovnání s rozhodující převahou věrně, zdařile, ekvivalentně přeloženého nejlepšího důkazem toho, že zde byla vykonána svědomitá i záslužná práce umělecky tvůrčí. Je spravedlivé, aby překladatelům za ni bylo vysloveno uznání. Oba zbylí členové někdejší *Jihočeské Thelémy* mohou se zadostučiněním pohlížet na novou, zdokonalenou versi překladu díla, jemuž takřka řeholnický zasvětili tolik ze svého nejlepšího životního úsilí. Obohatili naši překladovou literaturu hodnotným, po některých stránkách mistrovským příspěvkem.

Šalda označil (Šaldův Zapisník, IV) rok prvního vydání překladu thelémistů — kdy „byl vtělen — pozdě, ale přece! — do českého písemnictví veliký Rabelaisův román o Gargantuovi a Pantagruelovi“ — jako české literárně historické datum. Český *Gargantua a Pantagruel* z roku 1953, revidovaný za redakce Josefa Kopala a opatřený jeho předmluvou, je u nás nejdůstojnějším uctěním památky čtyřstého výročí Rabelaisovy smrti.

Tato stať vyšla s nadpisem „Nové vydání překladu Rabelaisova díla“ v Časopise pro moderní filologii (XXXVI, 1954, s. 30—36) a byla zde pozměněna jen v drobnostech, v poznámkách pak jen doplněna.



# CORNEILLOVA DRAMATICKÁ TVORBA

## A JEHO CID

O francouzském písemnictví 17. století se vžily některé představy, které jsou v posledních desetiletích podrobovány z různých stran revisi. Umožňují ji nejen četné práce monografické, nýbrž i díla syntetická, která více nebo méně samostatně na ně navazují, např. Lancasterovy rozsáhlé dějiny francouzského divadla 17. a 18. století,<sup>1</sup> Mornetovy dějiny francouzské literatury klasické<sup>2</sup> nebo Adamovy pětisvazkové dějiny francouzské literatury 17. století.<sup>3</sup> Zvláštní skupinu tvoří množící se studie barokistické. U nás k nově osvětlovaným aspektům literatury 17. století přihlížejí Kopalovy celkové dějiny francouzské literatury,<sup>4</sup> speciálně barokem se zabývá Václav Černý.<sup>5</sup>

Problematika francouzského písemnictví 17. století se nám tedy dnes jeví složitější. Přes odpor hlavně některých francouzských literárních historioografů, přidržujících se starších domácích hledisek, zvykáme si vidět i ve francouzské literatuře, podobně jako v jiných literaturách evropských, období baroka tam, kde např. Gustave Lanson mluvil pouze o opožděných a nepravidelných autorech mezi renesancí a klasicismem. Otázka francouzského literárního baroka je arci stále ještě ve stadiu řešení. Dále se ukázalo, že mezi literaturou doby Corneillovy a literaturou doby Racinovy nezeje ve skutečnosti nějaký hluboký

---

<sup>1</sup> Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins Press, 1929—1936, 9 svazků. Autor rozšířil dílo na francouzskou dramatickou literaturu 18. století a stačil do roku 1953 dokončit svazek zabývající se pařížským divadlem v letech 1700—1715 a tři svazky věnované francouzské tragedii od roku 1715 do roku 1792.

<sup>2</sup> Daniel Morant, *Histoire de la Littérature française classique. 1650—1700. Ses caractères véritables, ses aspects incertains*. Paris, A. Colin 1940 (1. vydání; 3. vydání roku 1947).

<sup>3</sup> Antoine Adam, *Histoire de la Littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Domat. Z díla propočteného na pět svazků vyšly první čtyři v letech 1948—1954.

<sup>4</sup> Josef Kopal, *Dějiny francouzské literatury*. Praha, Mladotrich 1949.

<sup>5</sup> Václav Černý, *Esaj o básnickém baroku*. Praha, Orbis 1937. Kromě toho zvláště: *Les Origines européennes des Études baroquistes* (Revue de Littérature comparée, 1950) a *Le Baroque et la Littérature française* (Critique 1956).

předěl, nýbrž že zde byl vývoj v podstatě plynulý, podmíněný vývojem vyhraňujícího se společenského řádu „mladého“ starého režimu. Bylo zjištěno, že literární teorie klasicismu se formovala za baroka, a tedy předcházela a pokračovala praxi francouzského literárního klasicismu. Boileau se přestal jevit jako tvůrce estetiky francouzského klasicismu, která ve skutečnosti byla vypracována již od let třicátých a v základě byla konstituována na začátku čtyřicátých let 17. století: autor *Umění básnického* pouze dodatečně a pregnantně (i osobitě) formuloval některé její hlavní zásady. Jako neodůvodněný se musil odmítnout názor, že La Fontaine, Molière, Boileau a Racine tvořili tzv. literární školu z roku 1660, a to dokonce školu revoluční. Bylo třeba si uvědomit, že věk Ludvíka XIV. ve francouzské literatuře není jenom věkem řádu klasičnosti, tj. klasického realismu, pravdivosti, přirozenosti a míry, nýbrž že v něm žijí dál některé barokní rysy i preciosita, kterou Molière, sám tak často preciosní, svou mistrnou fraškou nepotřel a ani potřít nemínil; a že Molière, La Fontaine a dokonce i Racine připadali puntičkářským zastáncům pravidel v mnohém jako nepravdiví. Poznali jsme, že na klasicismus je třeba pohlížet především jako na tendenci v kultuře francouzské společnosti 17. století, osobitě ztělesněnou v několika geniálních tvůrcích. A proto jsme dnes také dalecí toho, abychom si vytvářeli obraz o francouzském divadle 17. století jedině na základě tvorby Corneillovy, Molièrovy a Racinovy.

Tendence ke klasicismu začíná se prosazovat od třicátých let. Tedy v době, kdy začíná rozvíjet svou dramatickou činnost také Pierre Corneille, jehož *Cid* byl nazván mistrnou předehrou<sup>6</sup> k jeho zralému dramatickému dílu a mohl by, přes své barokní složky, také být označen za mistrnou předehru francouzského divadla klasického samého. Vyvrcholuje zhruba v prvních desetiletích vlády Ludvíka XIV., do poloviny let osmdesátých 17. století. Je vynikajícím výrazem aristokraticko-měšťanské kultury v době, kdy se intenzivně organizuje a v přechodné rovnováze ustaluje vítězný absolutistický řád bourbonské monarchie.

Tento řád měl daleké historické premisy, bezprostředně však vzešel z vnitropolitického chaosu soumraku francouzské renesance, který se snášel nad zemí pustošenou náboženskými válkami po celou druhou polovinu 16. století. Za posledních králů z rodu Valois, který vymřel Jindřichem III. roku 1589, mocenský zápas představitelů vysoké šlechty otrávil do základů a málem vyvrátil dědičnou monarchii. O vyřešení vleklé krise se nakonec zasloužilo měšťanstvo, které od středověku bylo chráněncem ústřední královské moci a jejím spojencem proti partikularismu feudálů. Právě jemu záleželo nejvíce na tom, aby v království byla znovu upevněna moc silná, avšak zákony se řídící legitimní monarchie a vytvořena národní jednota. Proto buržoasní loyalističtí „politikové“ do-

<sup>6</sup> Viktor Klemperer, *Pierre Corneille*. München, Max Hueber 1933, s. 190.

pomohli k vítězství legitimismu a přispěli k nastolení Bourbonů Jindřichem IV. (1589—1610). Ten učinil v zemi pořádek, umožnil po skončení náboženských válek její hospodářskou obnovu a položil základy bourbonského režimu, zprvu absolutistického jen umírněně. Francouzská protireformace pak od začátku 17. století vyvíjela úsilí o ideologické sjednocení národa.

Po smrti Jindřicha IV. se ukázalo, že vnitřní antagonismy zůstaly velmi dynamické. Odboj protestantů oživil, odstředivé zájmy rodové aristokracie, která své postavení jako vedoucí třída za válek posílila, uplatňovaly se znovu a křížily se se zájmy majetné a vysoké buržoasie soudní a správní, která se zakupováním úřadů stávala šlechtou úřednickou a ve státě čím dál více centralizovaném a byrokratisovaném sílila na úkor šlechty rodové. Počínajíc ministrem Richelieuem (1624—1642) nastaly ve Francii poslední fáze zápasu mezi rodovou šlechtou a mezi utužujícím se a vítězícím absolutismem.

Za Richelieua, vedeného představou vnitřní jednoty a evropské velikosti francouzské monarchie, která měla nebezpečného protivníka v rakouské a španělské větvi rodu Habsburského, stal se zájem státu (*raison d'État*) ve veřejném životě země rozhodujícím. V jeho jménu byly likvidovány mocenské pozice protestantů v zemi. V jeho jménu byly dále krutě potlačovány vzpoury selského lidu, zbídačelého daňovým hospodářstvím za protihabsburské války: sovětská historiografie mohla nejnověji, na základě soudobých dokladů kancléře Séguiera chovaných v SSSR, pozadí těchto povstání pronikavě osvětlit (B. Poršněv, *Narodnyje vosstanija vo Francii pered Fronďej*, 1948). A ve jménu státního zájmu byla také zneškodněna spiknutí vysoké šlechty. Otázka nejlepší vládní formy z hlediska státního zájmu, pojímaného domácími teoretiky královského absolutismu machiavellisticky, zaměstnávala řadu francouzských autorů, mezi nimi zvláště Pierra Corneille. Posledním vnitropolitickým nebezpečím se za nezletilosti Ludvíka XIV. ukázala občanská válka obojí Frondy, která za ministerstva Mazarinova vypukla s revoltou soudních dvorů a knížat (1648—1652). Po jejím zdolání a po uzavření vítězného míru se Španělskem (1659) byla připravena cesta k poslušnosti a vnitřní stabilitě věku Ludvíka XIV. i k evropské hegemonii bourbonské monarchie.

Odvrat od tendencí baroka je spat se společenskými podmínkami tohoto vývoje, které určovaly jeho směr. Snaha po zvládnutí soupeřících společenských sil národa a po jejich podrobení nadřazenému státnímu zájmu napovídala nastávající rovnováhu mezi aristokracií a buržoasií; uskutečnila se za osobního absolutismu Ludvíka XIV. a ovšem při oficiálně nadále vedoucím postavení rodové šlechty, prakticky však proměňované na kastu pouze dekorativní. Odraz uvedené snahy se od konce 16. století projevoval různými aspekty v celém životě Francie, zvláště pak v oblasti kultury.

Po náboženských válkách se elita francouzské společnosti zjemňovala

v aristokratických salónech, kde se uplatňoval vliv žen, a začala opět žít životem kulturnějším. Vytvářela si konvence vybranosti a směřovala k odlišení svého vkusu od vkusu širokých vrstev. Avšak na tomto kulturním procesu se podíleli také spisovatelé a básníci, kteří čím dál více přicházeli z řad měšťanstva. A tak jejich prostřednictvím do soudobé francouzské literatury, v níž by jinak byly pravděpodobně daleko více ještě převládaly barokně vypjaté, idealistické, k výjimečnosti zaměřené, heroicko-romaneskní nebo preciosní záliby kruhů aristokratických, pronikaly snahy příznačné pro mentalitu soudobé kultivované buržoasie. Ta přinášela do nově se organisující kultury mladé bourbonské monarchie především svůj smysl pro skutečnost a řád rozumu. Byla spolu se vzdělanou částí rodové šlechty odchována humanitními studii, které měli v ruce hlavně jesuité. Její zájem se obracel spíše k tomu, co se jí jevilo jako lidsky obecné a pravdivé, k samostatnějšímu a kritičtějšímu asimilování podnětů antiky, než tomu mohlo být za renesance, a k abstrahování a formulování pravidel pro uměleckou tvorbu.

Bylo by zajisté poněkud naivní chtít přesně rozlišovat mezi podílem aristokracie a podílem buržoasie na francouzské kultuře vyvíjející se od baroka ke klasicismu, anebo redukovat složitost tohoto vývoje na uvedených několik nepovšechnějších rysů. Jisto však je, že vypracovávání literární teorie klasicismu a nakonec jeho praxe jsou nemyslitelné bez tohoto přínosu měšťanstva. „Ve věku Ludvíka XIV.“, napsal Pierre Kohler, „tak jako v době Františka I. a posledních Valois vidíme, že se mezi královskou mocí a mezi buržoasií přes hlavy šlechty uzavírá jakési spojenectví, aby se pracovalo na pokroku věd, umění a literatury. Jakou cenu mají duchaplné maximy La Rochefoucauldovy a čiperné dopisy paní de Sévigné, srovnáme-li je s dílem Corneillovým, Pascalovým, Molièrovým, La Fontainovým, Racinovým, Boileauovým a La Bruyèrovým – těchto příslušníků buržoasie? Vévoda Saint-Simon, kterého by bylo možno pokládat za posledního velikého spisovatele, jenž byl zároveň velikým feudálním pánem, měl na mysli vládu Ludvíka XIV., jeho politické pomocníky, když režim velikého krále pohrdlivě označoval jako vládu opovrženímhodné buržoasie. Kdyby byl měl na mysli výtvořiny ducha, byl by mohl mluvit o skvělé vládě genia buržoasie.“<sup>7</sup> Na této skutečnosti nezmění nic fakt, že francouzská buržoasie toto spojenectví uzavřela za cenu toho, že se na druhé straně musila královským rodem dát využívat tak dlouho, dokud nepřišel čas i její vlády politické.

\*

Tímto vývojem byl zvláště výrazně zasažen divadelní život a divadelní

---

<sup>7</sup> Pierre Kohler, *Lettres de France. Périodes et problèmes*. Lausanne, Payot 1943, s. 140 až 141.

tvorba, kterou nově se vytvářející společnost salónů kolem roku 1630 postavila do popředí svých zábav.

Za renesance a za raného baroka nebyla ve Francii ještě stálá divadla. Řídká představení se konala u dvora nebo na šlechtických zámcích, v kolejích, na veřejných místech, často pak v mičovnách. Herci byli většinou ochotníci, studenti, kočovné herecké společnosti, francouzské nebo italské, byly málo početné a celkem nuzné. Paříž v tomto chabém divadelním životě nehrála žádnou zvláštní úlohu. Teprve od roku 1599 se Hôtel de Bourgogne stával postupně prvním pravidelným divadlem pařížským. Herecká společnost Valleranova, která sál brzy najímala pro každou zimní sezónu, honosila se titulem „králových herců“, titulem honosnějším než byla skutečnost. Hrála totiž pro nejširší obecnost a lacino, a nikoliv pro obecnost aristokratické. Těšila se však veliké oblibě. Ženy, zvláště ženy z lepší společnosti, se až do konce dvacátých let 17. století, kdy právě nastal obrat v divadelním životě a divadelnictví ve Francii, neodvažovaly chodit do divadla, leda tajně a v masce.

Neurovnané poměry v politickém, hospodářském a společenském životě země se nutně obrazy i na divadle. „Archaická dramaturgie 17. století“, jak nazývá dramaturgii let 1600—1630 ve své monografii *La Dramaturgie classique en France* (1951) Jacques Schérer,<sup>8</sup> byla celkově charakterisována „hojností používaných prostředků“ a „zmatky“. Divadelní hry musily uspokojovat vkus značně různorodý. Milostná tematika, která ve své zjemnělé formě poslušného a věrného dvoření ženě byla hlavním zájmem dvorské a aristokratické společnosti, byla předváděna v tehdejších konvenčních rouše dramatických pastorál, nebo byla spojována s pohádkově fantastickou dobrodružností, při čemž hrály velkou úlohu zásahy nadpřirozených sil a kouzel, zejména v barokním smíšeném druhu tragikomedie. Mimicky se tato tematika objevovala v stále nových obměnách v nádherných dvorských baletech. Neboť na zábavách urozené společnosti královského dvora vládne dlouho svrchovaně duch těchto baletů, jak praví Jean Rousset (*La Littérature de l'âge baroque en France*, 1953). „Je všudy přítomný v době Ludvíka XIII. a nemizí ani po polovině století, nýbrž se svádí do druhů specialisovaných, do hry výpravné a po roce 1670 do opery, která se konečně ustavila. Obráží všude týž divadelní svět, jemuž vévodí kouzelníci a jejich proměny, svět Kirké.“<sup>9</sup>

Populární frašky, pokračující v domácí středověké tradici, představovaly takřka výhradně komický druh, i když na druhé straně komické prvky, zvláště méně obhroublé, pronikaly i do jiných druhů. Nejpopulárnějším druhem prvních desetiletí 17. století — hlavně do doby kolem roku 1625, než ji na čas zastínila

<sup>8</sup> Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris, Nizet 1951, s. 427.

<sup>9</sup> Jean Rousset, *La Littérature de l'Age baroque en France*. Paris, José Corti 1953, s. 22.

pastorála — byla tragedie. Nabízela širšímu obecenstvu, otrlému zkušenostmi náboženských válek, podívanou nejčastěji velmi drastickou. Autoři tragedií hromadili s oblibou vraždy a násilnosti, vnášeli do svých her bezostyšné výjevy smyslné lásky a nevázali se ani zásadami morálky, ani požadavky nějaké společenské slušnosti, které se ostatně v té době ještě tak úzkostlivě nedbalo. Přitom se všechno odehrávalo před očima diváků.

Prakticky se tehdejší zvyklosti francouzského divadla příliš nelišily od zvyklostí anglického divadla alžbětinského nebo od divadla španělského. Byly jim blízké tematicky i volnou výstavbou her, které se neřídily přesnějšími pravidly. Tyto hry byly zalidněny postavami, podávaly děj — v porenasanční tradici ještě málo dramatický — s neuspořádanou rozmanitostí života nebo libovůlí obraznosti, neomezovaly jej časově nebo místně a rozdělovaly jej do nestejného počtu jednání, bez zřetele k jejich vyvažování a k pravděpodobnosti. Autoři běžně mísili druhy (prvky tragické, komické, romaneskní, pohádkové) a tóny (řeč vznešenou, hovorovou, lidovou atd.) a užívali bez valného rozmyslu a hlavně dramaticky nefunkčně, zato v míře přehojné, postupů lyrických a řečnických (monologů, stancí, stichomythie, sentencí atd.).

Nikoliv jediným, zato však nejdůležitějším představitelem tohoto francouzského divadla byl Alexandre Hardy (1569—1631). Svými pěti nebo šesti sty chvatně, nabubřelým slohem a rychle zastarávajícím jazykem napsanými hrami z let 1595—1625 přispěl přes svou konservativnost a přes „směs pravidelnosti a nepravidelnosti“ ve své tvorbě k tomu, že se francouzské divadlo dostalo vývojově rychleji kupředu. Hardy, který psal tragedie, tragikomédie i pastorały, byl prvním francouzským profesionálním dramatikem a „jedním z předních mezi těmi, kdo vystřídali dílo Jodellovo a Garnierovo dramatictější formou hry. Není-li otcem moderní francouzské scény, je hlavním jménem v jejích dějinách předtím, než začala psát generace Corneillova.“<sup>10</sup> Rozhodně zůstal dodneš neplodnějším dramatickým autorem své země, i když z jeho her bylo vytištěno a zachováno pouze čtyřiačtyřicet. Když končil svůj život, tu si nová aristokraticko-buržoasní elita francouzské společnosti začínala vynucovat divadlo vybranější a nového typu.

Byla to již doba, kdy Richelieu zaváděl svůj režim centralistické kázně a kdy se Paříž stávala konečně nejen střediskem divadelního života, který se zde začal intenzivněji rozvíjet od poloviny dvacátých let a projevil se mimo jiné i založením druhého stálého divadla (Théâtre du Marais, od roku 1634) — nýbrž (v letech 1630—1634) i střediskem pro vydávání veškeré významnější dramatické tvorby ve Francii, zatím co ještě kolem roku 1615 měl v tomto směru prvenství

---

<sup>10</sup> H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Part I, Vol. I (1929), s. 64—65.

Rouen. Vyšší společnost přijímala dedikace nových her a přispívala mecenášsky k rozmachu divadla. Edikty Ludvíka XIII. na scéně výslovně zapovídaly necudnosti. Po trojici skvělých fraškařů objevovali se nyní herci pro vážné a psychologicky hlubší role, jako Bellerose, Montdory a jiní.

Richelieu svou zálibou pro divadlo, která ostatně nebyla jen soukromé povahy, předcházet vyšší společnosti příkladem. Založil družinu pěti autorů, kteří psali hry podle jeho plánů, dal ve svém kardinálském paláci zbudovat divadelní sál, tehdy ve Francii prý nejkrásnější, a zdůraznil význam, který v národní kultuře přikládal dramatické tvorbě a otázkám její techniky, tím, že spor o *Cida* přikázal rozsoudit Francouzské akademii, instituci právě založené, k jejímuž vzniku dal sám podnět (1635) a jež měla za úkol, aby přispěla ke zvelebení národní vzdělanosti v oboru jazyka a literatury. Corneille nepřepínal, když roku 1636 ve hře *Komická iluze* (*L' Illusion comique*) vzdával chválu rozkvětu a všeobecné oblibě francouzského divadla i sociálnímu povznesení hereckého stavu.

A tak se, jakmile se divadlo měnilo z nenáročné formy zábavy v nejpřednější soudobý literární druh, začínala měnit i sama povaha divadelní tvorby. Hmotné podmínky inscenace přispěly k zvláštní povaze vývoje divadelní techniky ve Francii. Na podlouhlých a úzkých jevištích se po španělském vzoru v třicátých letech zaváděla sedadla pro urozené diváky; naprostá vzácnost a tím jiná funkce opony než dnes, jak nejnověji zevrubně ukázal Georges Védier (*Origine et Évolution de la dramaturgie néoclassique*, 1955), nehrála bezvýznamnou úlohu. Byly tu však hlubší příčiny: nové životní obsahy a formy, souvisící s měnícím se složením a zaměřením francouzské společnosti, s jejími novými konvencemi realismu klasicismu. „Pravým cílem pravidel . . . bylo . . . zavést ekvivalenci mezi představením na scéně, které se tam předvádělo, a mezi realitou. Jejich nejvyšším cílem bylo předvádět místo děje co nej přesněji rozměry jeviště a vést k tomu, aby doba představení a předváděný děj neobsahovaly více událostí než ty, které by se ve skutečnosti v tom čase a na tom prostoru mohly přihodit.“<sup>11</sup>

Šlo tedy o vytvoření divadla pravidelného, tj. podrobeného řádu pravidel, hlavně jednot, dbajícího o pravdivost děje, vymycujícího násilnosti a vnějškovou podívanou, předvádějícího úsporně, s funkčním soustředěním složek, dramatickou srážku povah, neprohřešujícího se proti novým představám o slušnosti a usilujícího o pečlivost výrazu.

Mluvčími těchto snah se stali teoretikové („učení“). Přizpůsobovali nové názory o dramatických jednotách, dovolávající se antických a italských autorů, ve směru výbojných abstrakcí racionalismu věku Descartesova. Celý vývoj nabyt spádu tím, že se mu kolem roku 1630 vedle řady mladých dramaticky

<sup>11</sup> Louis Rivaille, *Les Débuts de P. Corneille*. Paris, Boivin 1936, s. 96.

nadaných autorů (generace Rotroua, Du Ryera, Tristana L'Hermita atd.) dal do služeb genius Pierra Corneille.

★

Corneille se narodil 6. června roku 1606 v Rouenu. Pocházel z normandské úřednické rodiny a byl nejstarším ze sedmi dětí, z nichž mladší bratr Thomas se v druhé polovině 17. století stal rovněž známým divadelním autorem. Po klasických studiích u rouenských jezuitů byl přijat do stavu obhájců při tamním soudním dvoru, aniž — prý pro vadu řeči — kdy pronesl nějakou obhajobu. Proto si raději od roku 1628, ve stopách děda a otce, opatřil dvojitý úřad královského advokáta; týkal se jednak záležitostí korunního panství, jednak přístavního obchodu v jeho rodišti. Oběma úřadům se věnoval do roku 1650, kdy se jich vzdal. Za Frondy byl dočasně prokurátorem Normandských stavů (1650 až 1651).

Jako mladý advokát účastnil se Pierre Corneille rouenského společenského života a začal psát verše, které roku 1632 vydal pod názvem *Směšené básně* (*Mélanges poétiques*). Již roku 1629 byla hrána jeho první komedie *Melita* (*Mélite*), uváděná v souvislost s Corneillovou mladou láskou, která pro jakési neštěstí skončila rozchodem. Herec Montdory ji uvedl na jeviště v Paříži, a tak zahájil básník svou dráhu divadelního autora. Jeho právnické funkce mu zřejmě poskytovaly nejen takový příjem, že mohl vést život zámožný, nýbrž mu také ponechávaly dosti volného času, aby využil příznivých podmínek, které jeho záliby obracely k divadlu a dramatické tvorbě.

Do roku 1636 napsal Pierre Corneille dalších sedm her. Pět z nich byly komedie: *Vdova* (*La Veuve*), *Galerie paláce* (*La Galerie du Palais*), *Společnice* (*La Suivante*), *Královské náměstí* (*La Place Royale*) a *Komická iluze* (*L'Illusion comique*). Tyto komedie — jejichž tradiční datování, pokud jde o první představení, opravil Louis Rivaile v thesi *Les Débuts de P. Corneille* (1936) — jednak jako dramatický druh, jednak pro svůj poměrný realismus byly v této době vzácností. *Klitandr* (*Clitandre*, podle Rivaile po prvé hraný v roce 1630 nebo 1631) byl tragikomedii, obsahově sice podle zvyklostí druhu úplně romaneskní, avšak po stránce zachovávání jednot celkem pravidelnou; *Medea* (*Médée*, 1635) byla senekovská tragedie s námětem mythologickým, jež při barokní tematice hrůznosti, po vzoru nedávných her Rotroua a Maireta rovněž zhruba dbala jednot. Od roku 1633 upozornil Corneille na sebe ministra Richelieua a byl roku 1635 přijat do jeho kolektivu pěti autorů; tvořili jej spolu s ním Boisrobert, Colletet, l'Estoile a Rotrou. Corneille takto spolupracoval na *Komedii z Tuilerií* (*Comédie des Tuileries*, 1635) a napsal její třetí jednání. Poněvadž se osmělil poopravit plán tohoto dějství, navržený Richelieuem, dostalo se mu za to od



něho výtky. Zdá se však, že básník byl z družiny vyloučen teprve někdy koncem roku 1637 v souvislosti s jinou hrou, ostatně nikterak ve zlém.<sup>12</sup>

Že mezitím vyvrál jako samostatný dramatický tvůrce, ukázal Corneille heroickou tragikomedii *Cid* (*Le Cid*), kterou teprve později začal označovat jako tragedií. Její první představení se konalo začátkem ledna roku 1637. Zůstav věren romaneskní tematice oblíbeného divadelního druhu tragikomedie, zlidštil Corneille heroický ideál své doby ponechávaje mu jeho barokní vypjatost, promítl jej do vzrušujícího vnitřního konfliktu mladé dvojice, strhující zájem a sympatie obecenstva, a mistrně jej zdramatisoval. Okamžitý úspěch hry u publika (zanedlouho po něm byl Corneillův otec povýšen do šlechtického stavu, aniž zde možná šlo o příčinnou souvislost) byl však zkalen následujícím „sporem o *Cida*“. Ten vzplanul zásluhou Corneillovy vznětlivé ješitnosti a žárlivosti jeho pedantických soupeřů. Rozsoudila jej nakonec Francouzská akademie na zákrok Richelieuův roku 1638: úroveň díla nebyla sice teoreticky popřena, byly mu však učiněny úzkoprsé výtky z hlediska „pravidelnosti“ a morálky.

Raněn ve svém sebevědomí, odmítl se Corneille dramatik na tři roky. Neuzavřel se však poznání, že se ve vybrané francouzské společnosti jeho doby prosazovala čím dál více záliba pro kázeň jednot. Když se roku 1640 vrátil na scénu dalšími hrami, bylo zřejmé, že se snažil uvést své nadání ve větší soulad s novým vkusem, který ovšem francouzskou dramatickou tvorbu jako celek neopanovával docela. Tak vznikly Corneillovy hry jeho nejslavnějšího období. Tragediemi *Horatius* (*Horace*), *Cinna* (obě roku 1640), *Polyeuktos* (*Polyeucte*, 1641 nebo 1642), *Smrt Pompejova* (*La Mort de Pompée*, 1643) a *Rodoguna* (*Rodogune*, 1644), v nichž převažují veliké politické náměty z římských dějin, které tehdy byly v popředí zájmu, a komedií *Lhář* (*Le menteur*, 1643), po níž následovalo ještě méně úspěšné *Pokračování Lháře* (*La Suite du menteur*, 1644 nebo 1645), vydobyl si Corneille nade všemi soupeři věhlasu prvního dramatického autora Francie.

Roku 1640 se oženil Corneille s Marií de Lampérière, jejíž rodina pocházela z řad soudního úřednictva, a měl s ní šest dětí. Dojížděl teď častěji do Paříže, býval hostem salónu markýzy de Rambouillet a roku 1647 byl zvolen do Francouzské akademie. Přitom do roku 1652 pokračoval v dramatické činnosti. Sklízel nestejný úspěch s tragediemi *Theodora* (*Théodore*), *Heraklius* (*Héraclius*), *Nikomedes* (*Nicomède*) a *Pertharit* (*Pertharite*), s výpravnou tragedií *Andromeda* (*Andromède*) a s heroickou komedií *Don Sančo z Aragonu* (*Don Sanche d'Aragon*).

Neúspěch *Pertharitův* (1652) přišel na konci Frondy, jejíž aktualita si našla odraz i do her Corneillových a za jejichž zmatků zájem o vážné divadlo

---

<sup>12</sup> A. Adam soudí, že Corneille byl vyloučen ze společnosti pěti autorů, s nimiž však nepřerušil styky, proto, že „odmítal věnovat se té poesii čím dál více „zduchovnělé“, bez slů“ (*Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, I, 1948, s. 506).

poklesl celkově. Přiměl básníka k tomu, že se na několik let od dramatické činnosti odvrátil. Stav se zádušním starostou své farnosti, věnoval se Corneille dokončení veršovaného převodu *Následování Ježíše Krista*, jehož první část vyšla roku 1651 a celek roku 1656. Pak však začal Corneille připravovat a r. 1660 pořídil souborné vydání svých dosavadních dvaadvaceti her, přehlédnutých po stránce jazykové a slohové podle zjemnělého vkusu vyšší společnosti. Každou hru doprovodil komentářem, většinou pronikavě znaleckým. Geniální praktik, přinucený klasicistickými teoretiky, aby se zamyslel nad dramatickými problémy, pokoušel se někdy s jezuitsko-právníckou kasuistikou ospravedlnit svou tvorbu a své stanovisko. Jeho tři *Rozpravy (Discours)* věnované těmto otázkám (1660) byly spolu s uvedenými *Komentáři (Examens)* nejlepším toho dokladem. Když roku 1658 v Rouenu hostoval Molière, zaujala Corneille jedna z hvězd jeho divadelní společnosti, Marquise-Thérèse de Gorla, provdaná za herce Du Parca. Začal psát i milostné verše, ale jeho náklonnost nebyla opětována: u Du Parcové měl mít štěstí mladší Racine.

Pro divadlo získal Corneille zpět mecenášský královský vrchní dozorce financí, bohatý superintendant Fouquet, roku 1661 zatčený jako korupčník. Nabídl básníkovi roční plat a dal mu vybrat ze tří témat pro novou hru. A tak se Corneille roku 1659 vrátil na scénu s mythologickou tragedií *Oidipus (Oedipe.)* Bylo to v době, kdy vítězný konec dlouhotrvající války se Španělskem a hospodářské zotavování Francie oživily zájem o divadlo. Corneille se roku 1662 s rodinou a s bratrem Thomasem přestěhoval natrvalo do Paříže, kde se kolem obou autorů, kteří měli urozené protektory, sdružovali někteří jejich přívrženci.

Z ostatních šesti tragedií, jež Corneille napsal do roku 1667: *Zlaté rouno (La Toison d'or; tragedie výpravná)*, *Sertorius*, *Sofonisba (Scythrisbe)*, *Othon*, *Agésilao (Agésilas)* a *Attila*, jediná tragedie *Agésilao (1666)* neměla úspěch. Corneille nyní do všech her vnášel v různých obměnách své vlastenecké smýšlení. Současníkům, kteří prošli zkušenostmi Frondy a vystřízlivěli z barokně idealistického obdivu pro heroismus a pro politická dobrodružství mocichtivých představitelů nejvyšších vrstev — ostatně královským absolutismem napříště znemožněná — lahodilo nyní spíše požívačnější ovzduší, které se šířilo zvláště ze zábav dvora. V pohádkových slavnostech, ve výpravných hrách a skvělých baletech, v nové Lulliovi opeře a v soudobém divadle nacházela uplatnění především tematika vševládné lásky. Corneillův zvýšený zájem o problematiku veřejných záležitostí, ať již ve smyslu oslavném nebo náznakově reformátorském, a jeho v důsledku toho stále v jistém smyslu podceňující pojetí lásky, jakkoliv ji teď vnášel do všech her, mohly vést k závěrům, že se jako tvůrčí dramatik vyčerpал a neumí se obrozovat. Přiznal jednou, že se z vůle „Boží narodil špatným dvořanem“, zatím co Racine se narodil, jak bylo zřejmo, a stal dvořanem znamenitým. A tak vzniklo i mezi Corneillem a Racinem, který mluvil

k podvoňanštěné společnosti řečí vášnivější a jí bližší, nevlídné napětí. Teprve před mrtvým soupeřem se Racine sklonil s plným uznáním.

Roku 1667 se Corneille opět odmítl jako divadelní autor. Věnoval se překladům, hlavně překladům novolatinské poesie náboženské, na příklad *Chvály svaté Panny (Louanges de la Sainte Vierge)* atd., které roku 1670 vydal souborně. Od roku 1663 byl zapsán do Colbertova seznamu autorů režimem odměňovaných z královské pokladny. Psal rovněž oslavné básně na válečné i mírové úspěchy vlády Ludvíka XIV., celkem z upřímného přesvědčení, že slouží zájmům národa v rámci konečně spořádaného státu, jemuž obětovávají svůj život jako důstojníci jeho zeť a jeden z jeho synů. V roce 1670 se Corneille ještě naposledy vrátil na scénu. Napsal na námět, zpracovaný současně také Racinem, heroickou komedii *Titus a Berenika (Tite et Bérénice, 1670)*, která se setkala s úspěchem, stejně jako následujícího roku výpravná tragédie s balety *Psyché (Psyché, 1671)*, složená na pozvání Molièrovo s ním a za spolupráce Quinaultovy a Lullího. Avšak poslední dvě hry, heroická komedie *Pulcherie (Pulchérie, 1672)* a hlavně tragédie *Surena (Suréna, 1674)*, obecenstvo již nezaujaly. A tak se Corneille ve věku takřka sedmdesáti let rozloučil s divadlem definitivně, připravuje již jen souborné vydání svého díla. Přesto, že mu Colbert v letech 1674—1683 přestal dávat vyplácet královskou pensi a že Corneille měl i jinak peněžní nesnáze a rodinné starosti, nežil nikterak v nedostatku. Neztratil ani vážnost jako veliký dramatik; nesl však přece jen s jistou trpkostí zvětšující se osamělost svého ústraní. Zemřel 1. října roku 1684.



Kromě dohadů víme toho stále velmi málo o vztahu Corneillova osobního života k jeho dílu. Zato máme přesnější představu o tom, jak byl vnímavý pro různé stránky života své doby. V tomto směru je jeho rozsáhlá tvorba dramatika mnohotvárnější, než by se dalo předpokládat u francouzského tragika 17. století a než si mnohý čtenář dvou nebo tří jeho nejslavnějších her je s to uvědomit.

Chceme-li však správně porozumět Corneillovu vztahu k různým stránkám jeho doby, jak se odrážejí v tematice jeho díla, musíme mít na paměti dobovou hierarchii jejich hodnocení. V době vítězí protireformace a radikálního organizování monarchického absolutismu bylo přirozené, že první místo bylo vyhrazeno životu náboženskému a že hned druhé místo patřilo zájmu státnímu, pokud si tento zájem nedovedl vymoci přímo místo první, ne-li proti náboženství samému, tedy aspoň proti církvi. Teprve na posledním místě byl běžný občanský život a život soukromý. Ten se však se vzrůstající závažností měšťanstva ve společnosti a při jeho realistickém smyslu — přesto, že buržoasie se snažila osvojovat si způsoby a záliby aristokracie — přestával pomalu jevit jako zcela

nedůstojný toho, aby poskytoval tematiku pro literaturu v jiné formě než v karikatuře frašky nebo v satife.

Corneillův původ ze vzdělané a zámožné buržoasie, v jejímž prostředí strávil největší část svého života, přispěl k tomu, že básník měl vztah k tematice všednějších životních skutečností. Ve svých veršovaných komediích uváděl dramatik začátečník na scénu mladé postavy, které se celkovou pravdivostí odlišovaly od stereotypních a neotesaných hrůlinů frašek a veseloher. Chovaly se tak, jak si přibližně mohli počínat a jak mohli mluvit v každodenní nenucené realitě mladí lidé z dobrých rodin měšťanských, tj., řečeno s L. Rivaillem, jako mladí lidé z té soudobé společnosti, která „byla na pomezí zámožné buržoasie a šlechty“.<sup>13</sup> Rovněž v milostných zápletkách a dramatických situacích se Corneille v těchto hrách vzdaloval od běžné romanesknosti a blížil se buržoasní komedii a komedii charakterové, ba v něčem skoro sociálnímu dramatu (*Spo- lečnice*, podle Rivaille po prvé hraná roku 1633).

Odtud pochopíme, že v často uváděném věnování heroické komedie *Don Sančo z Aragonu* Corneille uvažoval sto let před osvícencem Diderotem přímo o „tragedii mezi obyčejnými lidmi“. Soudil, že strach a soucit, které podle Aristotela mají truchlohry budit v srdcích diváků, jsou vzbuzovány „silněji pohledem na neštěstí, která se přihodila lidem našeho stavu, jimž se zcela podobáme, než představou těch neštěstí, jež svrhávají s trůnu největší vladaře, ke kterým nemáme žádný vztah, leda pokud jsme schopni vášni, které je do této propasti uvrhly, což se vždycky nestává“. Avšak také u vznešených postav, jež mu vnucovaly velmi brzy dobové zvyklosti vážného divadla — barokního stejně jako klasického — všiml si Corneille často rysů, vztahů a situací nevznešených, nevýjimečných, ale zato lidsky pravdivých, to jest rodičovských, sourozeneckých a příbuzenských. Bylo mu to klasicisty vytýkáno jako nevhodné, protože se podle jejich představ tyto stránky vymykaly z konvencí tragična. Ovšem, že vůbec připadl na myšlenku měšťanské tragedie, jakkoliv ji ještě nemohl realizovat, a že si do jeho tvorby klestil často, třeba skromně, cestu živel realistický, bylo již samo o sobě nejen příznačné pro autorovy individuální sklony, nýbrž i pro vývoj francouzské společnosti. Ukazuje, jak se Corneillovi nevznešené, nevýjimečné a řekli bychom měšťansky viděné stránky typických životních vztahů jevíly hodnými pozornosti, i když je vykazoval pouze na okraj vlastní problematiky svých her.

Zvýšený zájem, který se právem začal věnovat Corneillovi realistovi,<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Les Débuts de P. Corneille*, s. 283.

<sup>14</sup> U nás se tímto problémem, kterého se z marxistického hlediska dotkl již dávno Plechanov při posudku Lansonových *Dějin francouzské literatury*, zabýval v zajímavé studii *Corneille a měšťanské drama* (ČMF, XXXIV, listopad 1950, s. 9—14). Oldřich Bělíč. Dospívá k celkovému závěru, že „nelze popřít, že prvky měšťácké ideologie v Corneillovi jsou, že tvoří pokrokovou složku jeho díla a že lze Corneille považovat za předchůdce měšťanského dramatu 18. století“ (14).

nesmí nás však zmást v tom, že i když jsou pro jeho dílo realistické rysy příznačné, nejsou typické ani pro ně, ani pro vkus společnosti, na kterou se obracel. Tento vkus vládnoucí vzdělané doby vrstvy Richelieuovy, odchované klasickými studii, odvracel se od všední, běžné životní skutečnosti, která byla pokládána za nízkou, a požadoval kult toho, co ji přesahovalo, kult heroismu, síly a velikosti, za jejíž nejvyšší mravní stupeň se považovala vznešená „velkodušnost (générosité)“: v ní se sblížovaly nebo přímo stýkaly aristokratický ideál barokní urozené společnosti, založený v podstatě na pyšných představách o rodové cti a osobní statečnosti, s morálním ideálem humanistickým, jemuž se tehdy stávala vzorem monumentálně viděná římská antika a její filosofie stoicismu. V Corneillově divadle se obráží především toto ovzduší vedoucích vrstev francouzské společnosti jeho doby s jejími vůdčími představami a jejich morálními a politickými aspekty. Obráží se na postavách ne již — alespoň v nejbližší části jeho tvorby — barokně nelidských, zato však, a v tom je možno spatřovat, na rozdíl od velké části soudobého francouzského divadla, cestu od fikce k realitě, viděných v lidsky heroické velikosti.

Poněvadž se snažil vžívat do vášní, které, jak řekl, „svrhávají s trůnu největší vladaře“, stavěl Corneille na scénu postavy vědomě zápasící s osudem a v žádné vášni neztrácející hlavu: nepodléhají ani citovým hnutím, ani slepým impulsům pudovým, které by je odvrátily od jejich cíle. Jsou po této stránce z velké části vytesány jakoby z jednoho kusu. Klaviatura jejich bytosti vzbuzuje dojem, že je zúžena jednak volním vypětím, jednak převahou intelektu. Tím může účinněji vyniknout jejich energie, která je bez záchvěvu vnitřní rozpolcenosti poslušna rozumu jako lodivoda. Jsme v době Descartesově, v níž se lidský organismus ve světle mechanistického nazírání jeví jako stroj, jemuž arci křesťanský filosofický dualismus přisuzuje duši, řídicí vědomí, rozumové poznání. Obraty u Corneillových postav působí na moderního čtenáře, jak bylo řečeno, někdy jako změna duševního směru pouhým přehozením nějaké páky, tedy psychologicky málo přesvědčivě. Do jaké míry se u Corneille uskutečňuje souhra mezi vůlí a rozumovým poznáním, vyložil klasicky Lanson. Nejvýše stojí mravně velkodušné postavy, které spojují pevnou vůlí a pravé rozumové poznání (Cid). Zločinné postavy spojují pevnou vůlí s poznáním nepravým (syrská královna Kleopatra v *Rodoguně*). U slabochů, kteří vlastní vůle nemají, dobré nebo špatné poznání stejně nerozhoduje (Polyeuktův tchán Felix).<sup>15</sup>

Jean Boorsch („Remarques sur la technique dramatique de Corneille“, 1941) postavil se proti Lansonovu výkladu Corneillovy tragedie z ústředního

<sup>15</sup> Gustave Lanson, *Corneille*. Paris, Hachette („Les grands Écrivains français“) 1898, s. 95. Lansonova monografie přes to, že její autor dospěl v znamenité *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (1920, 2. vyd. 1927) k některým formulacím odstíněnějším a že bádání o Corneillovi učinilo od té doby veliké pokroky, zůstává stále jednou z nejpronikavějších knih, které dosud o Corneillovi byly napsány.

principu vůle a proti psychologickému výkladu Corneillových her a postav, výkladu tradičnímu, vůbec. Žádal studium prostředků scénické účinnosti. Neboť u Corneille prý „nejde o psychologickou pravdivost, jde o scénickou užitečnost a o uspokojení divákovo. Nezáleží na tom, zdali postava je z jednoho kusu nebo ne; sehrála svou úlohu, která spočívá v tom, aby diváka vzrušila k zvědavosti, k obdivu, ke strachu, k děsu a k něze. Skončila, může ,odejít z divadla‘“.<sup>16</sup>

Tato výtky i požadavek mají své oprávnění v jistém smyslu; zvláště není pochyby o tom, že Corneillovým předním záměrem nebyla pravdivá dušmalba, ačkoliv bychom se nejdříve musili dohodnout o tom, co touto pravdivou dušmalbou u Corneille můžeme rozumět. Vidět však v postavách jeho divadla jen jakési loutkové utility nevedlo by nás daleko. Ostatně právě volní komponenta ve výstavbě Corneillových postav podstatně slouží k tomu, aby diváka — obzvláště diváka třicátých a čtyřicátých let 17. století — svými důsledky udržovala ve stálém vzrušení.

Je-li vůle přece jen nejtypičtějším charakterovým prvkem Corneillových postav, neznamená to ovšem, že je ve svém úsilí vždy dobrá. La Bruyèrova slavná definice, rozlišující umění Corneillovo a Racinovo slovy: „onen líčí lidi takové, jací by měli být; tento je líčí, jací jsou“,<sup>17</sup> mohla by vést k nedorozumění, stejně jako její nejnovější obměna u A. Adama nad postavami *Polyeukta* („líčil lidi nikoliv takové, jací by měli být, nýbrž jací mohou být, jestliže mají odvahu být lidmi“),<sup>18</sup> kdybychom je zevšeobecňovali na celé Corneillovo dílo. Neboť zlidšťování heroického ideálu baroka, jak je nacházíme v Corneillových tragediích jeho nejslavnějšího období od *Cida* po *Polyeukta*, ustoupilo později (v *Herakliovi*, *Pertharitovi* atd.) snaze předimenzovat postavy a přepínat jak násilnost dramatických situací, tak složitost zápletek do nepravděpodobnosti přímo oblundné. Vypjatost vůle, která se měnila v přednietzscheovský kult vůle pro vůli, byla takto vystupňována do krajnosti, zvláště ve hrách do konce Frondy.

Není pochyby o tom, že Corneillovi hrdinové se neredukují na vůli a intelekt a že, jak říká Octave Nadal (*Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*, 1948), jejich „ohromující a nepředvídatelné jednání je vždy rozpoutáno nějakou silou vášně, hněvem, ctižádostí, představou cti, vlasteneckým citěním“.<sup>19</sup> Od *Cida* až po *Pertharita* obrážejí Corneillovy hry ve svých postavách mentalitu předfrondové francouzské aristokracie s jejími silnými, dynamickými, nespoutanými a často vzpurnými individualitami, neohlížejícími se valně ani

<sup>16</sup> Jean Boorsch, *Remarques sur la technique dramatique de Corneille*. V *Yale Romanic Studies* XVIII, New Haven, Yale University Press, 1941, s. 107.

<sup>17</sup> La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (Des Ouvrages de l'Esprit).

<sup>18</sup> A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, I, 1948, s. 543.

<sup>19</sup> Octave Nadal, *Le Sentiment de l'Amour dans l'Oeuvre de Pierre Corneille*. Paris, Gallimard 1948, s. 247.

na běžnou morálku, ani na protireformační orthodoxy (kolik z nich bylo dokonce libertinů v historii!), poněvadž se především přidržovaly své morálky kastovní.

Lansonovi se (naposled v *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, 1920 a 1927) problém „velkodušnosti“ corneillovských postav jevil z aspektu její totožnosti s velkodušností morálky descartesovské.<sup>20</sup> Nadal se pokusil ukázat rozborem klíčových pojmů a výrazů *mérite, estime, devoir, vertu, générosité, gloire*, charakterisujících zaměření Corneillových postav a vykládaných obyčejně z jejich dnešního významu, že takové ztotožňování je založeno na omylu. Corneillovi hrdinové usilují prý — a kolem tohoto zaměření gravitují citované pojmy — aby „obstáli v očích světa a v očích svých. Je to morálka vlastní jedné elitě a jedné generaci; nic ostatně nebrání tomu, aby se nevztahovala na jakéhokoliv ušlechtilého člověka, ačkoliv Corneille ji vztahuje jen na člověka původu urozeného“.<sup>21</sup> Proto nelze velkodušnost Corneillových postav zaměňovat s velkodušností v pojetí Descartesově, který ji chápal jako mravní ctnost. Analogicky byl již dříve objasněn pojem povinnosti, který je u Corneille pojímán v užším smyslu jako povinnost feudála se zřetelem k představám o rodové cti, nikoli v širším smyslu mravní povinnosti zaměřené na dobro bližního, odmítající pýchu a nad nikoho se nepovyšující.

Všechno, neřesti i ctnosti, je podle Nadala v Corneillově díle viděno touto optikou velikosti a heroického lidství, tj. optikou „etiky cti“, s různým odstupňováním a odstíněním u hrdinů, králů a politiků. Zvláště v pozdějších Corneillových hrách čest spjatá s představami rodu a hodnosti splývá se státním zájmem. „Ani Bůh, ani svědomí neorientují Corneillova hrdinu,“ říká Nadal. „Jedině čest je počátkem a koncem, zákonem a vírou této zvláštní morálky . . . Corneille tedy uplatnil táž pravidla chování na své zamilované, na hrdiny, na státníky, na politiky, na krále, na mučedníky . . . Vůle nebo lépe, jak tomu říká Corneille, ‚velikost odvahy‘, ‚pevnost velikých srdcí‘, povinnosti, čest, láska, zásluha, všechno je nazíráno a hierarchisováno se zřetelem k cti. Ona jediná je potlačuje, vynáší nebo ospravedlňuje . . .“ Přitom však „světem pravé cti je svět duše, která bdí nad tím, aby nezradila sebe. To, co je pro člověka podstatné, se odehrávalo uvnitř!“<sup>22</sup>

Jako protireformační katolík — a k tomu katolík věřící — měl Corneille nepochybně velmi jasně před zrakem dobovou hierarchii hodnot života náboženského, státního a soukromého. Přesto bije do očí, že náboženský námět pro svou dramatickou tvorbu zvolil pouze dvakrát: v *Polyeuktovi*, jehož Šalda nazval

<sup>20</sup> „Totožnost corneillovského heroismu a descartesovské velkodušnosti“ (*Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, 1927, 2. vyd., s. 81).

<sup>21</sup> *Le Sentiment de l'Amour dans l'Œuvre de Pierre Corneille*, s. 274.

<sup>22</sup> *Tamtéž*, s. 306, 312.

„výsostnou“, „nejslavnější barokní dramatickou básní“,<sup>23</sup> a v další méně zdařilé mučednické tragedii *Theodora*. Od náboženské tematiky jej odváděl jednak jeho dramatický smysl (nesnáze s dramatisací „trpného hrdiny“ — mučedníka, jímž v souvislosti s Polyuktem u nás věnoval pozornost jeho překladatel O. Fischer);<sup>24</sup> jednak nevalný zájem vybrané společnosti 17. století o hry s náboženským námětem; jednak konečně bezprostřední naléhavost politických problémů francouzské monarchie, pro něž sám Richelieu dovedl zapomínat, že je kardinálem katolické církve a spolčovat se s protestanty proti katolickým Habsburkům.

Proto tedy se v Corneillových hrách odrazily především otázky života veřejného, politického. Bylo spočteno, že z třiatváceti Corneillových her sedmnáct je zřetelně politických. Ovšem v 17. století, kdy divadelní konvence předpisovaly, opírajíce se o poetiku Aristotelovu a o příklad antických tragiků, pro vážné hry osudy slavných lidí nebo postav z bájesloví, veliké spory a veliké vášně, bylo možno narážet na současnost pouze v ději vzatém z mythologie nebo z dějin, nejráději starověkých. Corneille dával přednost této druhé možnosti a vytvořil — lépe než jeho současníci Du Ryer, Rotrou a jiní — historickou tragedii politickou.

Při stopování politických narážek a při odhadování míry obdobnosti historických situací a podobně je třeba opatrnosti. Zvláště poučný je případ *Cida*. Básník si zvolil španělský námět a oslavoval španělského národního hrdinu ve chvíli, kdy nedávno předtím (1635) vypukla válka Francie proti Španělsku a kdy na francouzském trůně ještě k tomu seděla španělská infantka jako manželka Ludvíka XIII. Avšak všechny dohady, které v souvislosti s tím byly formulovány, byly prokázány jako neopodstatněné. Něco jiného je ovšem, pokud jde o feudální typy, které Corneille do své hry uvedl: Don Gomez, otec Chiménin, je typem ješitného a vzpurného velmože, s jakými měl Richelieu jako státník mnoho práce; Don Diego a jeho syn Don Rodrigo (Cid) jsou typy šlechticů, kteří zato jsou poslušni rozšafného krále.

Corneille často zachytil spíše celkové politické ovzduší. Zvláště tomu tak je ve dvou z jeho nejznámějších tragedií, *Horatiovi* a *Cinnovi*. *Horatius* byl nazván dramatickým „obrazem rodiny za války“.<sup>25</sup> Není jistě náhodné, že za situace, kdy Richelieu vede svízelnou válku se Španělskem, kterou znesnadňují příbuzenské vztahy mezi feudály obou zemí, Corneille sahá po námětu z rozhodujícího okamžiku války mezi Římem a Albou, kde tragický konflikt fanatic-

<sup>23</sup> Srov. stať *O literárním baroku cizím i domácím* z roku 1935. Cituji ze souboru *Studie literárně historické a kritické*. Dílo F. X. Šaldy, sv. II, Praha, Melantrich 1937, s. 99.

<sup>24</sup> Srov. stať *La tragédie sainte* pojatou do souboru *K dramatu*. Problémy a výhledy. Praha, Grosman a Svoboda 1919, s. 87—93.

<sup>25</sup> A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, I, 1948, s. 525.



kého vlastenectví se vztahy rodinnými je řešen bezohledně ve prospěch prvního. A jako v *Cidovi* král prominul Rodrigovi, že ve jménu cti svého rodu zabil Gomeze, když ten urazil jeho starého otce — neboť Rodrigo zachránil zemi před vpádem Maurů, tak také římský král Tullus promíjí mladému Horatiovi, že z vlasteneckého rozhorlení zabil vlastní sestru, jež lásku k padlému snoubenci kladla nad vítězství vlasti — neboť Horatius zajistil vítězství Říma. A sotva by byla vznikla další římská tragédie *Cinna*, kdyby se spiknutí vysoké aristokracie, při nichž ženy hrály významnou úlohu, nebyla stala jedním z typických zjevů politického života za Richelieua. Corneillův císař Augustus v této hře neodpouští spiklencům z hnutí dobrotivosti srdce jako u Seneky, ani z chladně vypočítavé úvahy politika, nýbrž — a v tom se právě stává corneillovský — povznášeje se nad sebe jako nad člověka a jednáje velkomyslně jako uvědomělý ztělesnitel nejvyššího státního zájmu.

Státní zájem — tato myšlenka se vine Corneillovými hrami od *Cida*. Hlavně však po roce 1659 převládá u básníka nadobro zájem o vysokou politiku, o problematiku ctižádostivých zápasů o trůny, o historicky pozoruhodně zhlédnutou otázku vzestupu, uchování a zániku říší (na případě Říma v *Sertoriovi*, *Othonovi* a *Attilovi*). Corneille se ve svých narážkách jeví nejen jako oslavovatel Ludvíka XIV., nýbrž také jakoby rádcem. V podstatě se přidržuje umírněných hledisek francouzských teoretiků absolutní monarchie,<sup>25</sup> zatím co praxe režimu, čím dál víc ukazuje ilusornost jejich státnického ideálu.

Zajímavé je, jak Corneille za Frondy neměl pevnou linii, a jak hry, do nichž dal proniknout odrazu její skutečnosti, svědčí o nestálosti jeho sympatií. Monografista starého Corneille Georges Couton — *La Vieillesse de Corneille* (1949) — který se také zevrubně zabýval básnickovým postojem za Frondy, napsal: „Corneille byl ‚mazarinovcem‘ a rádi bychom spatřovali v *Donu Sančovi z Aragonu* odezvu tohoto mazarinismu; *Nikomedes*, jak se zdá, je nakloněný Condému; a *Pertharit* by mohl být prostředkujícím návrhem, jak smířit tohoto ‚ctnostného‘ s legitimní monarchií. Veřejnost, která nevidí dobře, že sama mění názory, obvykle nesnadno odpouští proměny tohoto druhu: tleskala asi chladně autorovi, který si takto zasloužil, aby se dostal do ‚slovníku korouhviček‘“.<sup>27</sup>

Hrdinská a politická tematika Corneillova divadla se neobešla bez sepětí s tematikou milostnou, která byla neodmyslitelnou složkou soudobé francouzské literatury. Corneille později prohlášoval, že v žádné ze svých tragédií ji nepostavil

<sup>25</sup> H. C. Lancaster říká o těchto politických názorech Corneillových v jeho pozdních hrách: „Velebí mír, odsuzuje válku, doporučuje jednat milostivě s těmi, kdo se vzbouřili, ukazuje na to, jak se od dvora šíří změkčilost, schvaluje, aby vladař sám řídil svou vládu, a vynáší shovívavý absolutismus.“ ( *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part III, Volume 2, 1936, s. 859.) Zdá se, že Lancasterova these odpovídá spíše skutečnosti než tvrzení G. Coutona (*La Vieillesse de Corneille*. 1659—1684, s. 286 a n.), že „Corneille je stoupencem totálního absolutismu“.

<sup>27</sup> G. Couton, *La Vieillesse de Corneille*. 1658—1684. Paris, F. Deshayes 1949, s. 2.

na první místo. To prý se zřetelem k důstojnosti těchto her přináleží jediné nějaké „vznešenější vášni, nežli je láska“, která se „musí v dramatické básni spokojit s místem druhým“; může být ovšem k mužnějším vášním cti, povinnosti, ctižádosti nebo nenávisti přimíšena. Avšak ve čtyřicátých letech 17. století začíná milostně dobrodružný živel konkurovat hrdinské tematice i ve francouzské tragedii. Corneille tomuto vkusu ustupuje a poskytuje od *Pompejovy smrti* až po *Pertharita* dokonalým hrdinům, konvenčnímu pojetí dvořící se lásky a preciosnímu způsobu vyjadřování, šířícímu se z aristokratických salónů, velmi mnoho místa.

Od let padesátých si do francouzské literatury klestí cestu milostná vášeň jako vášeň osudová. V dramatické tvorbě, u Quinaulta stejně jako brzy u Racina, je postavena do středu zájmu. Stárnoucí Corneille se nyní přizpůsobuje tak, že ve svých hrách uvádí na scénu složité milostné zápletky (dvojité nebo dokonce trojité). Píše tragedie sňatkové a politické, kde se láska (otázka sňatku) střetá se zájmy politickými a kde vystupují i zamilovaní starci. Avšak od doby svých začátků, kdy v postavě Alidorově z komedie *Královské náměstí* předvedl po prvé hrdinu, který se lásce nepodrobuje, nýbrž naopak ji obětuje své potřebě svobodné vůle, nezměnil Corneille svůj přístup k milostné problematice. Hrdinky a hrdinové jeho pozdní tvorby s Theseem z jeho *Oidipa* nevěří v osudovost, ani v osudovost milostné vášně. Nezapomínají ani na okamžik, čím jsou povinni své cti, svému rodu a nade vše státnímu zájmu. Obětují však svou lásku příliš snadno své „gloire“ a vůbec vyšším zájmům. Společnost Ludvíka XIV. přestávala chápat nejen zálibu v heroismu a politice, nýbrž také toto pojetí vztahů mezi mužem a ženou. Mohlo se zdát, jako by Corneille jejich živou a živelnou sílu nebral vážně. Etika cti barokní francouzské aristokracie, potřeba nezadat si za žádnou cenu v očích světa a ve vlastních očích, koncepce, že „statkem milenkou nebo milence je jejich čest“, že „milovat a vyhledávat tento statek znamená milovat a vyhledávat dokonalost milované bytosti, nýbrž její čest“, ta pak že vyžaduje, „abychom náleželi nejčestnějšímu, nikoliv nejhodnějšímu milování“, a že „ztraceno je štěstí a milovaná osoba, nikoliv však láska“ — tato idelalistická etika se stávala cizí podvořanštělé a zrealističtělé společnosti věku francouzského klasicismu. Corneillova psychologie „se jeví jako uzavřený systém, jehož uspořádání a vnitřní zákony vytvářejí svět o sobě; obývá jej výsadami vybavené lidské pokolení, a proto se — trvalo to sotva nějakých třicet let — v něm vyznali takřka jenom současníci. Vstupovali . . . bez zábran do díla, které odpovídalo tomu, proč žili, jejich sensibilitě, ba přímo jejich dýchání . . .“<sup>28</sup> V každém případě bylo Corneillovo dílo po stránce tematické velmi výrazně vázáno svou dobou.

<sup>28</sup> Octave Nadal, *Le Sentiment de l'Amour dans l'Oeuvre de Pierre Corneille*, s. 320—321, 318.

Corneille si však v dějinách novodobého francouzského divadla získal zásluhu také jako geniální obnovitel dramatické techniky. Přisuzuje se mu důležitý zásah do francouzské tragédie v tom, že prý do ní vnesl zápletku a tak se, podle slov Pierra Kohlera, stal „prvním tvůrcem pravidelné tragédie, ústředního to pilíře moderního literárního klasicismu, tragédie, která je k dramatu Shakespearovu v protívě jako den k noci“.<sup>29</sup> Správněji řečeno dal po prvé svrchovaným způsobem výraz tendenci, která francouzskou tragedii postupně odváděla od renesančního pojetí jakožto lyricko-jímavého vyličení nějakého slavného neštěstí a radikálně ji zdramatisovala. Od Hardyho k Rotrouovi a Mairetovi, tedy do poloviny let třicátých, byl děj čím dál zřetelněji pojímán jako zápas lidských vůlí; hlavní postavy byly nadány zvláštními povahami, na nichž závisel vývoj událostí; děj probíhal přes řadu obrátů a při tragické nejistotě o výsledku neodvratně k rozhodující události, která jej zakončovala.

U Corneille pak se zápleтка stávala jakoby problémem, jehož řešení — na rozdíl od Shakespeara, uvádějícího spíše na scénu děj rozrůzněný — bylo předmětem hry. Z předpokladů výchozí situace, vlastností postav a jejich zájmů se počátečním zásahem (v *Cidovi* to byla králova volba vychovatele pro syna, jež pobouřila dona Gomeze) uváděl do pohybu psychologický „mechanismus“ hrdinů. Nastalo střetání jednotlivých vůlí a vášní; přitom nebyly připuštěny anebo byly co nejvíce eliminovány neústrojné prvky dějové, ať už byly lyrické, epické nebo dramatické povahy. Prakticky byl děj soustředěn jenom na krizi. Divákovo očekávání a napětí se za použití dramatické techniky, směřující ke vzbuzování zvědavosti a přichystávání překvapení, v níž měl právě zvláštní zálibu Corneille — pojednává o tom monografie Georges Maye *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Etude sur les sources de l'intérêt dramatique* (1948)<sup>30</sup> — zvyšovalo od výjevu k výjevu a od dějství k dějství až k úplnému rozuzlení. Avšak kromě slovních střetnutí postav se na scéně nic nekonalo, hra přestávala být podívanou v pravém slova smyslu a stávala se, jak později litoval romantický básník a dramatik Alfred de Vigny, „sledem řečnických projevů k nějaké dané situaci“.<sup>31</sup>

Výstavba hry k tomu byla přinucena mimo jiné dramatickými pravidly, která byla elaborována v duchu soudobého mechanistického racionalismu ve Francii a podřizovala život v dramatu příliš abstrakci a logice. Corneillovo nadání bylo ve shodě s novými požadavky pravdivosti a jednot a tendencí k intelektualisaci francouzského divadla. „Romantická představa, že Corneillovi

<sup>29</sup> Pierre Kohler, *Lettres de France*, s. 125.

<sup>30</sup> Georges May, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Illinois Studies in Language and Literature* Volume XXXII. The University of Illinois Press, Urbana, Illinois 1948.

<sup>31</sup> Alfred de Vigny, *Le Journal d'un poète v O.u.vres complètes* (Paris, Gallimard 1948, „Bibliothèque de la Pléiade“), II, s. 1182 (záznamy z roku 1842).

byla přistřížena křídla stoupenci Aristotelovými, stává se absurdní, když se poučíme, že byl jedním z prvních mezi těmi, kdo jednoty zaváděli“,<sup>32</sup> říká Lancaster. Neuznával však tyranii pravidel — a v tom byl synem doby francouzského baroka. V otázce jednoty děje, kterou definoval jako „jednotu nebezpečí“ (jediného nebezpečí pro hlavního hrdinu), dokonce ukázal klasicistickým teoretikům cestu. Ve věci jednoty času, kde podle potřeby připouštěl až třicet hodin pravděpodobného trvání děje, a jednoty místa, kde hájil možnost dvojího nebo trojího místa v témže městě (*Cid* musil být hrán na simultánním jevišti), nebyl ochoten podřizovat se racionalistickým pedantům docela: jeho hry byly, hlavně do *Pertharita* (1652), ještě plny dramatické dějovosti a rušnosti. S teoretiky se rozcházel zvláště ve výkladu tak zvané pravděpodobnosti děje, jeho ideální reality, kterou v duchu soudobé urozené společnosti a jejich „bienséances“ úzkoprse očišťovali ode všeho, co se pokládalo za brutální a neslušné. V často citovaných slovech úvodního slova k čtenáři, uvádějícího *Heraklia* (1647), se Corneille „neobával tvrdit“, že „námět krásné tragedie má nebýt pravděpodobný (que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable)“, což je rys typicky barokní. Dějiny, do nichž si chodil pro náměty, měly mu sloužit především k tomu, aby se mohl o ně opírat při volbě dějů a postav výjimečných a tím nepravděpodobných, aby však zároveň mohl být pokládán za pravdivého.

Jacques Schérer ve své doktorské thési *La dramaturgie classique en France* zastavil se také u Corneillova citovaného názoru z předmluvy k *Herakliovi*, v níž básník tvrdil, že by pro toto mínění snadno našel důkaz u Aristotela. „Důkaz se Corneillovi asi nezдал tak snadný, když si tuto stránku znovu pročetl, aby připravil vydání svých děl z roku 1660“, říká Schérer. „Neboť v *Komentáři k Herakliovi*, který v tomto vydání nahrazuje upozornění *Čtenáři* z roku 1647, neopatrné prohlášení, jež neopatrní kritikové učinili slavným, zmizelo. Corneille si uvědomil, že to konec konců byl jenom paradox. Jeho pravá myšlenka je vyjádřena ve větě, jež tuto deklaraci předchází, anebo také v první *Rozpravě* z roku 1660, která pokládá za „velmi nesprávné pravidlo, že námět tragedie musí být nepravděpodobný“. Jinak řečeno, Corneille myslí, že námět tragedie může být nepravděpodobný; nikdy nemyslel, že by měl být nepravděpodobný, vyjma v okamžiku dialektického opojení, za něhož je unesen paradoxním uvažováním, kterého bude litovat, jakmile bude mít čas, aby o tom přemýšlel“.<sup>33</sup>

Domnívám se, že je přece jen odůvodněnější — máme-li se dívat na Corneille jako na zjev historicky podmíněný a historickým podmínkám se přizpůsobující — ponechat Corneillovu výroku z roku 1647 jeho platnost jako dokladu pro tehdejší stádium básnickových názorů a dívat se na názory jeho

<sup>32</sup> H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Part I, Volume II, 1929, s. 754—755.

<sup>33</sup> Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, s. 371.

*Komentáře* z roku 1660 jako na jeho názory nebo kompromisy (nedělal je jen zde) z příslušné doby pozdější. Výklad z nějakého „okamžiku dialektického opojení“ se nedá nijak doložit. Zato lze rozbořením námětů Corneillových děl doložit velmi jasně, že jeho teorie a praxe v otázce nepravděpodobnosti se v době, kdy psal upozornění *Čtenáři* předesebrané *Herakliovi*, sobě velmi blížily.

Hrdinsko-politická tematika způsobovala, že Corneille kladl důraz nikoli na divákův soucit nebo strach, jak tomu chtěla poetika Aristotelova, nýbrž na obdiv pro silného hrdinu, jehož svoboda tkví v jeho svrchovanosti nad sebou samým, nad událostmi a tím nad osudem, který se mu staví do cesty. Proto jeho tragedie nejsou v pravém slova smyslu tragické, pokud vidíme tragičnost v tom, že hrdina je osudem zaskočen a nevyhnutelně sražen. Jsou spíše — řekl to už Lanson — dramatické, podobající se soudním sporům s křivkou vyvrcholující: nejen *Cinna* končí naprosto netragicky. Ba sama smrt Corneillových hrdinů je v jejich vlastní moci. A básníkovi nikterak nevadilo, když se dramaticností až příliš spletitou měnil i pro povolané diváky v hádanku. V komentáři k *Herakliovi* si pochvaloval, že tuto tragedii „bylo třeba spatřit víckrát než jednou, aby ji člověk plně pochopil“. Neváhal na obecnstvu své doby (kterému to možná bylo méně nemilé, než by se mohlo zdát nám) žádat v některých případech — heroickou spolupráci.

Corneillovo postavení mezi barokem a klasicismem a tím i jeho poměrná nezávislost na nových estetických dogmatech mu dovolovaly, aby rozvíjel překvapující technickou vynalézavost. Vytvořil celou stupnici střídavě míšených druhů — od různorodých komedií přes pokusy s barokní tragikomedii a tragedií k tragedií klasicky pravidelné, dále k tragedií s rysy lehce komickými nebo realistickými, melodramatickými, romaneskními, k heroické komedii, k výpravným hrám s hudbou a balety a hrám blízkým epickým „historiím“. Rozrůžňoval rovněž dramatický sloh a verš. V komediích dovedl psát, jak sám řekl, „rýmovanou prózou“, to jest nenuceně konverzačním tónem. Také v realističtějších partiích ostatních her sestupoval do nižších poloh konverzačního slohu, a tím i do volněji rytmissovaného verše. Napsal dokonce tragedii *Agesilaos* v tak zvaných volných verších (verších pravidelného metra, ale různé délky, jakých v době klasicismu používali také La Fontaine a Molière). Nejtypičtější je ovšem pro Corneille verš heroický: majestátně řečnický, v prudkých replikách břitký dvánáctislabičný alexandrin, naplno vyjadřující chtěný smysl, zpravidla neznačící odstínění náznaků a narážek ani jiných hudebních kvalit kromě zvukných, pevně členěný (jeho metrické schéma se většinou nedostává do sporu se syntaktickou výstavbou) a spádný, po vzoru Senekově snadno se nabízející k pregnantním průpovídkovým formulacím, nezřídka však žáka jesuitské rétoriky strhující k pompéznosti. Roger Crétin (*Les Images dans l'oeuvre de Corneille*, 1927) ukázal podrobným rozbořením, že Corneille sice píše intelektualistickým, abstrakt-

ním slohem, slohem nebarevným, neplastickým a nesensitivním, který obráží autorův naprostý nezáměr o svět fyzický, svět smyslů a přírody, avšak na druhé straně slohem dramatickým, což se projevuje mimo jiné zvláště tím, jak se v Corneillově básnickém jazyce sloveso, oživující abstrakce a alegorisujícím způsobem konkretisující ideje, stává nejvlastnějším zdrojem obrazného živelu Corneillova výrazu.<sup>34</sup>

Dlouho byla rozrůzněnost Corneillových divadelních forem i jeho básnické řeči a slohu pranýřována jako doklad jeho nedokonalé prý klasičnosti, poněvadž byla měřena uměním Racinovým. Teprve Stendhal a romantikové začali v Corneillovi hledat oběť klasicistického dogmatismu, „umlčeného lva“, „genia zcela moderního“ (V. Hugo).<sup>35</sup> Později byl vyvrácen také předsudek o úpadku tvůrčích sil starého básníka, který ve skutečnosti experimentoval dále, jenže si již tak dobře nerozuměl s novým obecnstvím. Avšak po roce 1659 Corneillova tvorba přece jen ztrácela bezprostřední dramatickou účinnost. Měla na tom podíl jednak výstavba jeho pozdních her jako velikých dramatických obrazů a palácových krisí, v nichž se historie stávala alegorií, jak ukázal G. Couton; jednak jeho nedramatický sloh, spíše psaný než mluvený, plný dlouhých souvětí a někdy ne dost jasný; jednak jeho rytmicky ochablší verš, který pozbyl i své bravurně řinčivé zvučnosti a spádné stichomythičnosti. Barokní hybnost díla zralého Corneille ustoupila v díle starého Corneille, vznikajícího v době stabilisovaného řádu věku Ludvíka XIV. a vítězného řádu literárního klasicismu, tendenci k rozjímavé staticčnosti. Přes všechny oprávněné snahy rehabilitovat tvorbu starého Corneille — na niž se zvláště 18. století s Voltairem v čele dívalo s tak značným despektem — snahy, které od Lansona přes Klemperera ke Coutonovi osvětlily fakt, že starý Corneille byl hrán a že jeho tvůrčí síly ochabovaly daleko méně, než se soudilo, přece jen nelze oddisputovat základní skutečnost: dramatikem-tragikem věku Ludvíka XIV. byl Racine, nikoli Corneille.

★

*Cid*, tragikomedie třicetiletého autora na prahu umělecké zralosti, představuje se svým „zářivým pathosem“, jak řekl Viktor Klemperer, jako „jediná arie hrdinského životního pocitu, lásky, cti, statečnosti a vůle“.<sup>36</sup>

Když po jeho skvělém úspěchu Corneille uveřejnil báseň, v níž sebevědomě prohlašoval, že „zná svou cenu“ a že „vděčí pouze sobě samému za všechny svůj věhlas“, snažili se mu dokázat soupeři, jak se přidržel hry *Cidovo mládí* (1618)

<sup>34</sup> Roger Crétin, *Les Images dans l'Oeuvre de Corneille*. Paris, É. Champion 1927.

<sup>35</sup> Stendhal mluvil o „rozzlobených nemohoucích, kteří kdysi kritisovali *Cida*“ (*Racine et Shakespeare*, I, s. 125; vyd. P. Champion, 1925). Hugo hájil Corneille v Předmluvě ke *Cromwellovi* (vyd. Nelson, 42).

<sup>36</sup> Viktor Klemperer, *Pierre Corneille*, s. 191.

od Guilhema de Castro, a tvrdili naopak, že prý za všechno, co se mu povedlo, vděčí španělskému dramatikovi.

Nebyli docela v nepravu. De Castrova hra zmodernisovala námět z doby hrdinského feudalismu o drsném šlechtici, Maury pro udatnost nazvaném Cidem (pánem), kterého podání a literatura postupně idealisovaly. Kdežto středověký hrdina byl nucen vzít si podle tehdejšího práva za ženu dceru muže, jehož zabil, u G. de Castro se zabití stávalo překážkou, nikoliv důvodem pro sňatek, poněvadž Chiména se musila dožadovat Rodrigovy smrti. Tak byl již u španělského autora dán ústřední motiv srážky lásky s povinností. Kromě toho bylo u Corneille pouze čtrnáct výjevů úplně nebo skoro úplně původních, dalších patnáct zůstalo v poměru k předloze bez větších změn.

A přece byl francouzský *Cid* jako celek vynikajícím způsobem originální. De Castrovo volné španělské drama bylo vleklou barokní „historií“. Vyskytovaly se v něm malebné, nelogické a dokonce mystické postavy (sv. Lazar, který zde vystupuje jako malomocný, jemuž Rodrigo poskytne péči a jenž proměněn větší jeho budoucí slávu) a situace, vše se odehrávalo na scéně (Don Diego kouše nejstaršího syna Rodriga do prstu, aby vyzkoušel jeho nepoddajnost; Rodrigo zabíjí v souboji Chiménina otce před jejima očima atd.). V Corneillově hře z toho nezůstalo takřka nic: byla soustředěna na vysoce dramatické podání právě vnitřního boje hlavních hrdinů a konfliktu tragicky vzniklého mezi nimi. Až na malé výjimky (políček, kterým hrabě Gomez uráží Dona Diega; meč, který Rodrigo přináší Chiméně, aby si vzala jeho život atd.) byl děj zbaven vnější podívané. Nadto a hlavně obrátil *Cid* ovzduší morálního vypětí, které bylo typické pro Francii doby Richelieuovy, i vývoj ke kázni dramatických jednot, o jejichž pravidla — ve Francii ostatně ještě zcela neelaborovaná — se francouzský básník dosud valně nestaral.

Podle Corneillových slov byla to hra „nejvíce naplněná láskou ze všech her, které napsal“. Ale šlo zde o jinou lásku než ve španělském dramatu. V jistém smyslu byla úloha antického osudu přisouzena středověkému zákoníku šlechtické cti. Tím se do dramatické srážky povah vnašel tragický prvek: vznikala osudná překážka pro mladou lásku právě ve chvíli, kdy se již zdála u cíle. Na druhé straně však oba milence přivedla k lásce v duchu ideálních představ barokního heroismu francouzské soudobé aristokracie, k lásce „velkodušné“.

Rodrigo a Chiména nevolí ve skutečnosti mezi požadavkem rodové cti a mezi láskou. Povinnost k rodu, čest a láska jsou pro ně neoddělitelné. Příkaz cti není pro ně jenom příkazem z vnějšku, nýbrž také příkazem vnitřním, potřebou „obstát ve vlastních očích a v očích toho druhého“. Právě proto, aby jeden druhého zůstali hodni a aby svou lásku neposkvrnili, nesnížili ztrátou vzájemné úcty, jdou oba s plným vědomím toho, co musí obětovat, za příkazem nadosobní i osobní povinnosti zároveň. Don Rodrigo pomstí urážku, kterou

Chiménin otec způsobil jeho vlastnímu starému otci, a zabije Dona Gomeze v souboji; Chiména pak na králi neúnavně vymáhá Rodrigovo potrestání, i když je to pro její srdce čím dál těžší. Rodrigo a Chiména se zhošťují v Corneillově hře svých povinností ve smyslu kastovní morálky cti: ale přitom se svým sebezpřekonaním povznášejí na úroveň lidství, která tuto morálku zdaleka přesahuje.

Také Corneille, podobně jako španělský autor, zakončil drama výhledem na budoucí možné vítězství lásky. „Nech jednat čas, svou udatnost a svého krále (*Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi*)“, říká Rodrigovi v posledním verši španělský král. Tradiční výklad z toho vyvozoval pravděpodobnost, že milenci dříve nebo později budou spojeni. Nejnovější interpretové se v perspektivách milenecké dvojice rozcházejí. G. May (*Tragédie cornélienne, tragédie racinienne*) uvažuje o tom, jak Corneillův hrdina si z vnějšího labyrintu, do něhož byl postaven, díky své vnitřní nenarušenosti statečně klestí cestu nebo ji hledá, zatím co hrdina Racinův, který je poznamenán vnitřní fatalitou, má labyrint v sobě, z něhož není úniku; žádným heroickým vzepřením se z něho nelze vymanit. Jeví se to také, jak říká May, na tom, jak tragedie obou dramatiků vyznívají: „Skutečně cítíme, že jakmile tragedie je skončena, Horatius a Sabina budou žít šťastně, podobně jako Rodrigo a Chiména. Jejich neštěstí byla nahodilá, anormální; jakmile pominou, budou zapomenuta. Také však cítíme, že kdyby to nebyla Junie a Britannikus, byla by to bývala jiná žena, jiná oběť; že Nero byl odsouzen k zločinu jako zmije k jedu, mimo nahodilé okolnosti životní. Když je tragedie skončena, dráha ‚rodící se nestvůry‘ teprve začala, stejně jako muka Faidřina nebo Orestova.“<sup>37</sup>

Nevím, zdali lze o citovaných dvojicích z Corneillových tragedií *Horatius* a *Cid* na základě kontextu těchto her tak beze všeho „cítit“, že přes krev, která mezi nimi tekla, jejich další život bude šťastný, jako by se nebylo nic stalo. Ponechme stranou otázku, co o záměrné „neurčitosti výsledku“ v *Cidovi* Corneille řekl v komentáři z roku 1660. Dá se říci, že otázka lidských důsledků jeho tragedií Corneille tolik nezajímala, jeho pozornost byla zaměřena hlavně na vypjatost povah a srážek v konfliktu samém. Stačí však domýšlet podle autorem ve hrách položených premis, abychom si uvědomili, že pro jeho postavy, hlavně hrdinky, nešlo jen o „neštěstí nahodilá“, nýbrž taková, jež mohla mít trvalé následky pro jejich život a vztahy. O. Nadal na příklad vidí „pravý zdroj tragiky *Cida*“ jako „inherentní srážce cti a osudovosti lásky“. Nadal to rozvádí: „Nezbylo nám nakonec než uznat, že u hrdinky (Chimény) jde o vnitřní tragedii, spjatou s údělem lásky a silou osudu. Chiménino drama dává vyniknout ztroskotání aristokratického ideálu, který byl neschopný vyřešit některé nesnáze, jež

<sup>37</sup> G. May, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne*, s. 234.



vyvstaly z osudovosti události a z vášně. Přes slib a příkaz králův končí se hra rozchodem milenců a výhledem na nenapravitelné neštěstí. Ztrácí tím ztrnulost citové logiky, založené na rytířské cti; primitivní síly lásky milenecké, lásky dcery a hněvu zmítají hrdinkou; vítězí nad konvenční sociální a citovou morálkou. V tom je pravá tragika Cidovy milenky. Je to však také tragika Sabinina, Camillina a přes zvláštní okolnosti i tragika Pavlinina.<sup>38</sup> A stejně tak Harold C. Ault (ve studiích „The Tragic Genius of Corneille“, 1950, a „The Dénouement of ‚Le Cid‘: a Further Note“, 1953) říká, že „pradá tragedie *Cida*, alespoň pro moderní oči, je v tom, že přes Corneillovo dvojaké zakončení Chiména a Rodrigo jsou provždy rozloučeni, protože mezi nimi leží meč“. Jestliže prý hra byla po tři století vykládána tak, že milenci se jednoho dne spojí, pak byl tento závěr činěn výhradně se zřetelem k tomu, jak Corneille vypodobnil Rodriga, nikoli však se zřetelem k Chiméně.<sup>39</sup>

Snaha vidět „moderníma očima“ má své oprávnění stejně jako své nebezpečí, jak se to ukázalo na příklad na výkladu Moliérova *Misanropa*. U *Cida* toto nebezpečí arci zdaleka není tak velké, poněvadž se netýká ústřední postavy a ústřední problematiky hry. Tato snaha nás arci nesmí vést k tomu, abychom zapomínali na historickou intenci Corneillovu a na to, jak *Cid* byl chápán v jeho době, jak se u jeho současníků konkretisoval. Jisto je, že Corneille svou tragikomedii nezbavil romanesknosti, která jí jako smíšenému baroknímu druhu, jenž po zániku pastorály a přes rozvoj pravidelné tragedie zůstal u nejširšího obecenstva až do klasicismu nejoblíbenějším, byla po stránce tematické vlastní. Corneille však tuto romanesknost utlumil ve velmi značné míře. Postavil podle slov A. Adama „smysl pro vnitřní svobodu do služeb romaneskního ideálu“ a nadal zlidštěně barokní hrdiny, v nichž se generace Francouzů z poloviny třicátých let 17. století poznávala idealisovaná, skutečným heroismem. Uváděl na scénu mladé postavy, což byla jedna z přitažlivých novot jeho velikých her, a dal na rozdíl od své pozdější tvorby nahlédnout do jejich lidského zakolísání a do jejich rozdrásaných citů. Nabil hru v rámci volně zachovávaných jednot dějovostí, dal jí strhující spád a napsal ji ve skvělých, mladistvou vervou oslňujících verších. Podle Pellissonova svědectví se u současníků, kteří byli uneseni, ujalo okřídlené rčení: „krásné jako *Cid*“.

Spor o *Cida* (1637—1638), v němž byli malichernými protivníky nedůtklivého básníka hlavně divadelní autoři Mairet a Scudéry, vedl k objasňování vývojové tendence francouzské dramatické tvorby ke klasicismu. Richelieu, který se této příležitosti chopil, aby mohl provádět literární politiku ve službách

<sup>38</sup> Octave Nadal, *Le Sentiment de l'Amour dans l'Œuvre de Pierre Corneille*, s. 275.

<sup>39</sup> Harold C. Ault, *The Dénouement of ‚Le Cid‘: a Further Note*. The Modern Language Review XLVIII, 1953, s. 54. Článek *The Tragic Genius of Corneille* vyšel v téže Review XLV, 1950.

velikosti Francie, chtěl celkem, jak soudí G. Collas, „dát povolanou autoritou prokázat, že *Cid*, nedostačujícím způsobem pravidelný, nebyl vrcholným dílem dokonalosti, jaké v něm pozdravovalo nadšené obecnstvo.“<sup>40</sup> Pravou krásu a svěží původnost díla učení autoři posudku Francouzské akademie nepostihli. Corneillovi pak nestačila praktická moudrost jednoho ze soudných účastníků polemiky, „že je víc, jestliže člověk uspokojil celé království, než když napsal pravidelnou hru“.<sup>41</sup> Byl přinucen zamýšlet se nad otázkami současného divadla. Dospěl k názoru, že přísnější kázeň bude i pro něho jenom kladem a může vést, se zřetelem ke vzrůstající oblíbenosti nové tendence k pravidelnosti, k výsledkům ještě pozoruhodnějším a k úspěchu.

Tematika Corneillovy tvorby, stejně jako jeho dramatická technika, kterou mechanistická racionalisace a logika ovládly na úkor života, jsou vázány jeho dobou. Se vzrůstajícím časovým odstupem a za společenských a kulturních poměrů takřka od základů proměněných ztrácejí leccos na své bezprostřední působivosti. A tu si musíme přiznat, že *Cid* nám dodnes nejsrozumitelnějším způsobem přibližuje stránky Corneillova velikého odkazu, které zůstávají stále živé. Pronikáme jím takřka přímo do srdce tohoto odkazu. *Cid* nám dává poznat nejpůsobivěji, jak Corneillovi hrdinové jsou netragickými hrdiny vítězí čino-rodosti, kteří v zápase s překážkami rostou, rozvíjejíce své heroické síly. A dává nám zároveň i tušit, jak u Corneille, řečeno slovy René Braye, „není mezi pro moc člověkovu; člověk překonává osud; Corneillovo divadlo je chvalopěvem na lidského tvora.“<sup>42</sup>

Tato studie vyšla v původním znění jako předmluva k překladu Corneillova *Cida* od Svatopluka Kadlce, Praha 1956, SNKL, Světová četba, sv. 130 (s. 7—39). Zde je rozšířena a doložena novou corneillovskou literaturou.

---

<sup>40</sup> Georges Collas, *Richelieu et le „Cid“*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 43e année, 1936, s. 572. Otázka vztahů mezi Richelieuem a Corneillem, Richelieuova pronásledování *Cida* atd. dala podnět k mnoha dohadům a pojednáním; jedním z posledních je Sedgwickovo, *M. Richelieu and the „Querelle du Cid“*, v *The Modern Language Review*, XLVIII, 1953.

<sup>41</sup> *Lettre de Monsieur de Balzac à Monsieur de Scudéry, sur ses Observations du Cid*, v Armand Casté, *La Querelle du Cid*. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux. Paris, H. Welter 1899, s. 453.

<sup>42</sup> Corneille, *Théâtre* (Paris, Hachette 1949, „Collection du Flambeau“), I. Introduction par René Bray, s. 18.

## LESAGE A JEHO DÍLO

O životě Alaina Renéa Lesage (1668—1747), jednoho z předních francouzských autorů první poloviny 18. století, se nám kupodivu nezachovalo příliš mnoho zpráv. Narodil se v Sarzeau v jižní Bretagni. Pocházel z rodiny, která z obou stran náležela k vrstvě provinciálního úřednictva. Již v dětství osiřel, ztratil v devíti letech matku a ve čtrnácti otce. Na studie byl dán na jezuitskou kolej v nedalekém městě Vannes. Zatím jeho strýcové a poručníci — tak trochu s cynismem postav jeho *Gila Blase* — spolu s otcovými věřiteli chlapce připravovali o dědictví. V Paříži pak Lesage dostudoval práva a stal se advokátem.

Zdá se, že jediným milostným románkem jeho mladých let a snad i celého jeho života byl vztah k jakési urozené ženě, blíže neznámý. Ustoupil však brzo lásce k dívce z pařížské měšťanské rodiny, Marii Alžbětě Huyardové, jež se roku 1694 stala jeho manželkou, dala mu čtyři děti, z nichž dva synové si zvolili povolání herecké, k němuž otec významnou částí své literární tvorby měl blízko, a zůstala mu ve šťastném manželství družkou až do jeho smrti.

Není jisto, zda Lesage jako advokát u soudu skutečně obhajoval. V letech 1695—1697 působil možná na francouzském venkově ve správě najatých daní, což by pomohlo vysvětlit jeho pozdější znalecké pranýřování generálních nájemců daní a berních zlořádů. Avšak již od roku 1697 se podepisoval jako „pařížský měšťan“. Usadiv se v hlavním městě, věnoval se nadále takřka jenom literatuře. V abbém Julesovi de Lyonne, synovi ministra Huguesa de Lyonne, našel Lesage mecenáše, který mu dával až do své smrti roku 1715 vyplácet roční rentu šesti set liber. Za tuto přízeň, která se ostatně nikterak nevymykala zvyklostem soudobého společenského řádu, nevděčil Lesage osobní podlízavosti, nýbrž jak se zdá, bratru abbého, který se s ním stýkal mezi pařížskými literáty. Je dosvědčeno, že si Lesage vždy dovedl uhájit spisovatelskou nezávislost ve vztahu k společensky mocnějším a nezadat si ani ve věci autorské cti, ani lidské důstojnosti. Je pokládán za prvního významného francouzského autora, který se prakticky živil a poctivě uživil jenom z výnosu své spisovatelské činnosti.

Tato činnost, kterou korunovala komedie *Turcaret* a romány *Kulhavý dábel*

á *Gil Blas*, nevynášela na druhé straně tolik, aby z ní Lesage zbohatl. Nejednala mu ani vstup do oficiální čestné instituce Francouzské akademie, mezi čtyřicet nesmrtelných. Lesage se nikterak neucházel o slávu, aby tam byl přijat. Prohlašoval, že je spokojen s tím, když jeho díla „požívají jisté vážnosti ve společnosti“, a že mu jde o to, aby si „zachoval svou skromnou pověst“.<sup>1</sup> Vedl v pařížském předměstí Saint-Jacques poklidný a pravidelný život počestného, křesťansky smýšlejícího měšťana. Zpestřovaly mu jej občas chvíle, které zašel strávit do některé ze známých soudobých kaváren, jež vznikly koncem 17. století a na počátku 18. století se staly živými dostaveníčky literátů a osvícenců, do kavárny Procopie nedaleko Comédie Française nebo kavárny vdovy Laurentové. Lesage byl již od svého čtyřicátého roku skoro hluchý; přesto nepřestal být veselým společníkem. Dovedl se svou vtipností stát nezřídka středem posluchačů, kteří se kolem něho ze všech stran seskupili, jak je to patrné z jedné ze soudobých kreseb Feilletových. Zemřel jako bezmála osmdesátiletý stařec u svého syna kanovníka v Boulogne. Poněvadž ten byl stejně nemajetný jako jeho rodiče, dal spisovateli vystrojit důstojný pohřeb místní guvernér hrabě de Tressan, známý jako pořadatel sbírky Knihovna románů (*La Bibliothèque des Romans*).

★

Správně bylo řečeno, že to, co víme o Lesageově životě, jenž se tak málo podobal osudům jeho hrdinů s Gilem Blasem v čele, by zdaleka nestačilo vysvětlit jeho dílo. Vedle zvláštního nadání spisovatelova nám k němu může do značné míry podat klíč doba, do které přišel. Byla to doba, kdy se dočasná rovnováha společenských sil, již se ve Francii vyznačovala první lesklá desetiletí vlády Ludvíka XIV. (1661—1715), začínala definitivně porušovat ve prospěch měšťanstva. Nabývalo nad třídami privilegovanými hospodářsky i kulturně čím dál více vrchu a podstatně spoluurčovalo společensko-politický vývoj země v 18. století, který šel k buržoasní revoluci z roku 1789. Skvělá literatura francouzského klasicismu, která byla nejtrvalejším výrazem prvního čtvrtstoletí vlády krále Slunce, ustupovala dalším tendencím, připravujícím věk osvícenský, jenž měl podrýt základy bourbonské monarchie.

Lesageova tvorba vznikala v době přechodu mezi věkem klasicismu a věkem osvícenství, za trojí fáze společensko-politického vývoje Francie. Na jeho počátku je tísnivý soumrak dlouhé vlády Ludvíka XIV., který se začíná již od zrušení tolerančního ediktu Nanteského (1685) a stává se zvláště po roce 1700 čím dál nesnesitelnější. Charakterisuje jej prestižní politika vyčerpávajících

---

<sup>1</sup> Eugène Lintilhac, *Lesage*. Paris, Hachette 1893 („Les Grands Écrivains français“), s. 19.

válek, tuhý absolutistický útlak, přebyrokratisování státní správy, zoufalé poměry hospodářské a začátky kvasu osvícenské ideologie. Po smrti králově nastává období celkové reakce proti jeho režimu. Je to regentství vévody Filipa Orleánského (1715—1723). Vyznačuje se nejen všeobecným uvolněním a radovánkami požívačného rokoka, nýbrž také politickými a finančními experimenty a tendencemi libertinskými. Největší společenské důsledky měl bankrot Lawovy cedulové banky, za něhož početní spekulanti přes noc přišli o veškeré jmění, zatím co se jiní dobrodruzi rázem obohatili. Konečně přichází období vlády mladého Ludvíka XV. a jeho ministrů.

Tyto poměry se postupně obrazily také ve francouzské literatuře. Klasicismus se na rozdíl od baroka, který byl zaujat tím, co je výjimečné a nepravděpodobné, zaměřil na pravděpodobnost a na pravdivost toho, co je všeobecně lidské, co je, jak se klasikové domnívali, typické pro člověka všech dob a všech prostředí, dovolávající se příkladu antiky. Tlak živých společenských sil nejen rozleptával imposantní, takřka nadčasově působící stavbu režimu Ludvíka XIV., nýbrž si vynucoval postupně i rozklad ideologie literárního klasicismu: odklon od antiky jako nedostižného vzoru (spor „starověkých a moderních“ na sklonku 17. století a na začátku 18. století) a od zájmu o nadčasovou, všeobecně lidskou typičnost. Vynucoval si zájem o moderní, současnou, relativní skutečnost a o její realistické a kritické umělecké zpracování. Tyto tendence měly arci ve francouzské literatuře nemalou tradici. Za klasicismu samého se projevovaly výrazně jak na příklad v divadle Molièrově, tak zvláště v povahopisech La Bruyèrových. Ovšemže předosvícenský a osvícenský realismus literární na tyto tendence navazoval již na jiné rovině a daleko průbojněji. Klestily si cestu nejen do komedie, nýbrž zvláště do románu, literárního to druhu, kterému klasikové nepřisuzovali význam ve vysoké literatuře a jež proto — což bylo štěstí pro jeho vývojové možnosti — nespoutali svými konvencemi a pravidly, jejichž sterilisující důsledky se plně projeví za pseudoklasicismu 18. století. Díky těmto možnostem se román od počátku 18. století — nikoliv právě bez pronikavé zásluhy Lesageovy — stával nejpohodlnějším, nejpružnějším a nejrozšířenějším literárním druhem, jímž vítězí měšťanstvo tlumočilo svůj realistický pohled na člověka a na celou lidskou společnost.

Ani Lesage se k tomuto realismu nedostával hned z počátku a snadno. Dopracovával se k němu postupně a oklikou přes překlady a volné adaptace. Zahájil svou spisovatelskou činnost převodem *Milostných dopisů Aristenetových* (*Lettres galantes d'Aristénète*, 1695), produktu to řeckého rétorů 5. století našeho letopočtu, který Lesage přeložil z latiny, patrně pod vlivem svého někdejšího spolužáka a pozdějšího profesora Dancheta. Předjímal touto knížkou smyslně erotickou literaturu rokokovou, o jakou se ostatně pokoušel i Montesquieu. Neupozornil však na sebe veřejnost. Řečtí rétoři z doby úpadku

antiky neměli v tehdejší Francii, která po zrušení ediktu Nanteského a na sklonku dlouhé a vyčerpávající války proti Lize augsburské žila ve zcela jiné atmosféře, nic aktuálně zajímavého.

Abbé de Lyonne obrátil Lesageovu pozornost k literatuře španělské. Sám měl o ni zájem po svém otci, který byl ve Španělsku vyslancem. Španělská literatura, která během 17. století poskytovala francouzské literatuře leckteré podněty, mimo jiné pro Corneillova *Cida*, dostávala se se zřetelem k dynastickým vztahům mezi oběma zeměmi znovu částečně do módy. Od roku 1700 seděl totiž na španělském trůně po Habsburcích Bourbon Filip V., vnuk Ludvíka XIV., a poslední a dlouhá a těžká válka francouzského krále byla vedena právě o dědictví španělské (1701—1713). Ve styku se španělskou tvorbou dramatickou i románovou, s její rozmanitější tematikou a s volnějšími uměleckými postupy, našel se nakonec Lesage jako samostatný dramatik a vypravěč.

Pojal zprvu úmysl, jak řekl v programové předmluvě z roku 1700, přeložit řadu „nejlepších her nejvřehlasnějších španělských autorů“ a napodobovat Španěly v tom, co mají znamenitého a důmyslného, ale vyhýbat se jejich nedostatkům, na příklad jejich chvastounské nabubřelosti. V době, kdy se po velikých zjevech francouzského divadla 17. století Corneillovi, Molièrovi a Racinovi objevovali na domácí scéně jako jejich nástupci pouze autoři epigonští a druhořadí, mohl Lesageův záměr napovídat jednu z cest k obrození dramatické tvorby. V praxi však Lesage vydal ve svém *Španělském divadle (Le Théâtre Espagnol, 1700)* pouze překlad dvou her, jedné od Francisca de Rojase a druhé od Lope de Vegy. Čtenářstvo hrami nebylo valně zaujato, a tak Lesage pro neúspěch od pokračování upustil.

Zato se Lesage snažil dostat novými překlady na jeviště přímo. Zvolil si nejdříve opět hru od Francisca de Rojase, kterou mu roku 1702 pod názvem *Záležitost cti (Point d'honneur)* hráli v Comédie Française. Avšak již po dvou představeních byla vzata z repertoáru. A tak Lesage své překladatelské vlohy, které se čím dál měnily ve vlohy samostatného adaptátora originálů, zkusil v oblasti románu. K divadlu se vrátil roku 1707 překladem jedné hry Calderonovy, jejíž rozuzlení upravil čistě po svém a již dal název *Don César Ursin*. Neměla však na scéně Comédie Française úspěchu.

Avšak Lesage zaujal obecnostvo připojenou jednoaktovkou v próze *Kryšpín sokem svého pána (Crispin rival de son maître, 1707)*. Í ta se opírala o španělskou předlohu, tentokrát od Hurtada y Mendoza, avšak byla zcela osobitým zpracováním původní hry. Šlo v ní o šibalství sluhy, který, se chtěl zmocnit nevěsty svého pána, vydával se tedy za něho, ale byl při podvodu přistižen a nakonec mu bylo ovšem všechno odpuštěno. Hra měla vtípnou zápletku a strhovala komickou vervou. Bylo v ní však ještě něco víc. Lesage touto hrou — na rozdíl od současníků Regnarda a Dufresnyho, kteří pěstovali především komedii

veselou bez jiných úmyslů než rozesmát, a podobně jako jiný současník Dancourt — navazoval na odkaz Moliéra jakožto satirika společnosti. Vkládal do úst čiperného sluhu Kryšpína šlehy proti soudobému soudnictví a proti soudobým mravům vůbec. Kryšpín sám se u něho svým přesvědčením, že je dostatečně chytrý a měl by si činit nárok na lepší společenské postavení, stával na počátku 18. století takřka předobrazem Beaumarchaisova odvážného mluvčího nižšího třetího stavu Figara z předvečera buržoasní revoluce.

O dva roky později přišel Lesage se svým mistrovským dílem dramatickým, pětiaktovou komedií v próze *Turcaret* (1709). Její šířavá sociální satira byla vysoce aktuální a byla namířena proti tak zvaným generálním nájemcům daní. Byli to peněžníci, kteří na základě nájemné smlouvy uzavřené s vládou (odtud jejich označení jako „fermiers généraux“, „traitants“, „partisans“) dostali přiřčeno právo vybírat daně, za něž státu zaplatili stanovenou sumu. Rozdíl mezi touto sumou a mezi skutečným výnosem daní umožňoval peněžníkům, aby si zajistilo stálý příjem. Nájemci měli arci zájem na tom, aby daní vybrali pro sebe co nejvíce a aby se vydíráním obohacovali na úkor poplatníků, to jest nejširších vrstev obyvatelstva. Vyděračství peněžníků, které bylo stíháno, pobuřovalo zvláště za dlouhé války o španělské dědictví a za těžké vyživovací situace, způsobené katastrofální zimou roku 1709, na jehož počátku hra byla po prvé dávana. Lesage chtěl reakci veřejného mínění, připraveného také soudobými pamfletáři, vyzkoušet nejdříve tím, že hru předčítal v salónech. Nájemci se o ní takto dověděli a snažili se ze všech sil, aby její provedení překazili. Nepodařilo se jim podplatit autora. Větší štěstí měli u herců, kde dosáhli toho, že se provedení *Turcareta* stále oddalovalo. Nakonec ji na vyšší příkaz museli hrát. Měla veliký úspěch. Ale nájemcům se podařilo dosáhnout alespoň toho, že byla hrána jen krátce. Lesage hercům jejich postoj nezapomněl. Ukazuje to satira, kterou je stíhal v *Gilu Blasovi*.

*Turcaret* je bývalý lokaj. Je jedním z těch lokajů, jejichž bezohledně dravý vzestup na společenském žebříku zaznamenával před Lesagem La Bruyère a po Lesageovi Montesquieu jako typický zjev doby posedlé vášní po penězích. I *Turcaret* se vyšplhal lichvařením a vydíráním až k postavení bohatého nájemce daní, na jehož jmění se přísál roj zištných příživníků. Je sice ženat, ale ženu nechává ve venkovském městě a sám se v Paříži vydává za svobodného. Záletná baronka, vdova po důstojníkovi, mu poskytuje svou přízeň za bohaté dary. Ji zas vykořisťuje rytíř propadlý hře a ten je okrádán sluhou Frontinem, původně *Turcaretovým* lokajem. Rozuzlení dopadne tak, že *Turcaret* je zatčen na zásah svých věřitelů, baronka ztrácející vydržovatele zbavuje se rytíře, jehož prohlédla, a ten propouští sluhu Frontina. Avšak jediný Frontin má nakonec ze všeho dík podvodu zisk několika tisíc franků, může pomýšlet na sňatek s vy počítavou komornou Lisettou a prohlašuje závěrem: „*Turcaretova* vláda skon-

čila, započne vláda moje.“ Hra je, řečeno slovy Frontinovými, sřetřením „odrazů darebáctví (ricochet de fourberies)“<sup>2</sup>, není v ní jediné sympatické osoby. Její sociální realismus a satira odhalují pesimistický obraz soudobé společnosti, která je zachycena jen ve svých nemorálních stránkách. Smích, který probouzí, je smíchem, který křiví ústa. Je to však jedna z nejsilnějších dramatických satir, jaké dodnes zná francouzská literatura.

Zkušenosti s komedií *Turcaret* zřejmě přispěly k tomu, že se Lesage jako dramatický autor rozešel s privilegovanou pařížskou scénou Comédie Française. Psal nadále pro lidové divadlo jarmareční, které po vypuzení italské komedie z Paříže (1697) převzalo její veseloherní dědictví. V boji s herci Comédie Française a pařížské opery jarmareční divadlo nejen upevňovalo svou pozici u pařížského obecnstva, v jehož širokých vrstvách se zájem o divadlo v 18. století měnil ve vášň, nýbrž povznášelo krok za krokem i svou úroveň, která zprvu byla nepatrná. Lesage tomuto jarmarečnímu divadlu jako vyzrálý dramatický autor přišel vydatně na pomoc. Od roku 1712, kdy mu zadal první hru, *Hejsky* (*Les Petits Maîtres*), napsal pro ně přes sto satirických a jiných veseloher, které vydával v letech 1721—1734 a souhrnně označil jako *Jarmareční divadlo* (*Le Théâtre de la Foire*). A když se ani na této nenáročné lidové scéně nevyhnul pronásledování pro svou satiru soudobých mravů a zlořádů, neváhal se Lesage uchýlit po případě i k divadlu loutkovému. Psal pro ně s úspěchem, který mezi diváky přilákal i samého regenta vévodu Filipa Orleánského.

★

Takový je zhruba obraz činnosti Lesage dramatika. Avšak v dějinách francouzského písemnictví má ještě důležitější místo jako romanopisec. Lesage stál na prahu vývojového obratu, který ve Francii románů otevřel perspektivy jeho moderního významu a dosahu. V předcházejících dvou stoletích se vzdělané vrstvy bavily zejména četbou románů idealisujícího — za renesance rytířského a za baroka pastýřského, hrdinsko-milostného a preciosního — který obrazel svět představ vedoucí společenské třídy aristokratické a jí se přizpůsobující nejvyšší vrstvy zámožné a vzdělané buržoasie. Měl protějšek v dílech vypravěčů, kteří pokračovali v realistických tradicích středověkých, z veliké části román idealisující parodovali a satiricky, karikaturálně nebo v omezeném slova smyslu realisticky zachycovali soudobou všední skutečnost života středních a lidových vrstev. V 16. století je to slavný román Rabelaisův, ve století 17. pak skromnější romány Sorelovy, Scarronův nebo Furetièrův.

Ani v době klasicismu nevyšly z oblíby idealisující romány přežívající z doby barokní. Boileau sice dialogem parodoval pseudohistorické a na výsost

---

<sup>2</sup> *Turcaret*, V. jed., výj. 14; I. jed., výj. 10.



nepravděpodobné hrdiny románové a formuloval jako jednu ze základních zásad klasické estetiky, že krásné je jen to, co je pravdivé, a že jen co je pravdivé lze mít rád. Jenže literatura doby klasické se zdaleka touto zásadou neřídila jako celek, pouze v oficiálních druzích, které se počítaly k literatuře vysoké a mezi něž román nepatřil. Přesto se paní de La Fayette pokusila idealistický román s historickým základem a ze své společenské vrstvy — vysoké šlechty — orientovat k střídmosti, úměrnosti a psychologické pravdivosti v duchu realismu klasicismu.

Rostoucí zájem o společenskou realitu se v urozených vrstvách začal projevovat zálibou psát paměti. Množily se z pera těch, kdo byli přímými účastníky politických událostí, jimiž Francie procházela na cestě k absolutismu Ludvíka XIV., a těch, kdo měli možnost vidět rub i líc lesklého života soudobé společnosti. Stávaly se brzy jedním ze zdrojů pro románové náměty a jedním z vodítek na cestě k realistickému románu mravoličnému. Paní de La Fayette svůj román také již čerpala z paměti. Následovali ji v tom její napodobitelé nebo pokračovatelé, kteří pěstovali pseudohistorický román na konci 17. století a na začátku století 18. — paní de Murat, paní de Tencin, Courtilz de Sandras (z jehož románových *Paměti p. d'Artagnana* čerpal Alexandre Dumas látku pro své *Mušketýry*) a jiní. Kdežto v barokních románech si obraznost, vymýšlející fantastická dobrodružství, neukládala takřka meze, u těchto autorů se přidržovala středních poloh. Do popředí se dostával smysl pro životní skutečnost méně deformovanou obrazností a pro přesněji pozorované detaily, zvláště povahopisné, zapadající do kontextu ličených osudů.

Psychologické, povahopisné portréty byly jinou zálibou společnosti 17. století — společnosti urozené — která ve svých důsledcích připravila rozvoj důležité složky realistického románu 18. století. Předpokládala realistické pozorování a našla přirozené uplatnění právě v pamětech. Tam již arci nešlo jen o vtipné postihování universálních typů a toho, co je lidsky všeobecné, nýbrž o charakteristiku konkrétních jednotlivců, jakkoli s rysy typičnosti, ale společenské. Proto přišly jako na zavalanou La Bruyèrovy *Karaktery neboli mravy tohoto věku* (*Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, 1688), které sklidily mimořádný úspěch a vycházely rychle za sebou v dalších rozhojněných vydáních. Současníky na nich ovšem zvláště zajímala jejich větší nebo menší klíčovitost, to, že v nich poznávali leckteré skutečné osobnosti. La Bruyèrovi nestačilo, aby podával karaktery ryze psychologické. Vycházel pro jejich zachycení z realistického pohledu na vnější vzezření a chování, postupuje v základě již tak, jak si počínali mistři francouzského realismu 19. století. A zároveň se do mosaiky jeho díla, ať již šlo o karaktery a portréty nebo o zárodky celých mravoličných příběhů, o krátké maximy nebo delší úvahy, dral s živelným náparem odraz sociální skutečnosti všech vrstev Francie konce 17. století — od králů a velmožů přes „špinavé duše

uhnětené z bláta“<sup>3</sup>, duše chamtivých a necitelných povýšenců, až po zbědovaný venkovský lid, ostatním v potu tváře dobývající chléb a sám nucený žít životem zvířat.<sup>4</sup> Odraz stínů této sociální skutečnosti pronikal brzy také do mravoličných komedií a zaplavil v první polovině 18. století román, jehož představiteli byli Lesage, Prévost a Marivaux.

Lesage také v oblasti výpravné prózy měl zprvu zapotřebí jako odraziště děl španělské literatury. Jeho prvním pokusem v době, kdy i v oblasti tvorby dramatické ještě nepokročil za překlady a adaptace, byl roku 1704 překlad nepravého pokračování Cervantesova *Dona Quijota*, které vyšlo roku 1614 pod pseudonymem autora, označujícího se za Avellanedu, a které předešlo pravé pokračování z pera Cervantesa samého. Avšak jenom do poloviny se Lesage přidržel celkem věrně španělského originálu. Ve zbývající části se od něho odpoutával, parafrázoval jej po svém, měnil jej a doplňoval, představuje se jako vynalézavý, humorný a vervní vyprávěč. Knížka měla úspěch: za Lesageova života vyšla čtyřikrát.

Není ani náhodné, že téhož roku, kdy se aktovkou *Kryšpín sokem svého pána* odvažoval být prakticky původním autorem dramatickým, pišicím spíše v duchu tradice molièrovské než po způsobu Španěla, z něhož vycházel, Lesage se mohl odvážit být také velmi původní a francouzský v románě *Kulhavý ďábel* (*Le Diable boiteux*, 1707), který neklamně navazoval na La Bruyèra, jakkoliv jeho přímým tematickým východiskem byla knížka Luise Veleze de Guevary *El diablo cojuelo* z roku 1641. Španělského autora se přidržel v části kapitol jeho knihy. Převzal od něho zvláště pohodlný rámeček a ponechal vedle španělského dějiště i španělská jména. Student z Alkaly don Kleofáš je přistižen při záletech. Zachraňuje se útekem před pochopy v noci po madridských střeších. Cestou vpadne do podkroví astrologa, který je kouzelníkem. Uvěznil do láhve démona chlípnosti Asmodeje, jenž kdysi ve Francii prohrál bitku s ďáblem prospěchu Pillardokem, byl jím vržen s povětrí na zem, zmrzačen a ostatními démony přezděn na kulhavého ďábla. Student zaslechne Asmodejův hlas: ďábel mu slibuje, že ho poučí o všem, co se děje ve světě, a odhalí mu chyby lidí, jestliže jej z láhve vysvobodí. Don Kleofáš mu vyhoví. Poté jej Asmodej vynese na věž chrámu svatého Salvátora. Vztáhne ruku a před zrakem studentovým rázem zmizí všechny střechy, takže vidí do domů jako za bílého dne. Může pozorovat, co se v tu dobu všechno ve městě děje. Démon unáší dona

<sup>3</sup> *Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle* (VI. Des Biens de Fortune).

<sup>4</sup> „Vidíme jakási divá zvířata, samce a samičky, roztroušená po kraji, černá a úplně osmahlá sluncem, připoutaná k zemi, kterou prohrabávají a převracejí s nepřekonatelnou tvrdostí; mají jakoby článkovaný hlas, a když se vztyčí na nohou, ukazují lidskou tvář a vskutku jsou to lidé; v noci zalézají do doupat, kde žijí z černého chleba, vody a kořínků; ušetřují jiným lidem námahu sit, orat a sklízet, aby byli živi, a tak si zasluhují, aby neměli nedostatek chleba, který zaseli.“ (*Tamtéž*, XI. De l'Homme.)

Kleofáše na svém plášti z místa na místo, aby všechno mohl sledovat zblízka, a podává mu k tomu vysvětlení.

Tento volný rámec dal Lesageovi příležitost k pestré přehlídce postav všech možných postavení, jak po stránce zevnějšku, tak po stránce povah, v portrétech tu zcela stručných, tu zevrubnějších. K nim se družily celé satirické obrazy nebo anekdotické příběhy, z nichž některá vyprávění byla povídkově obsáhlá. Dříve se soudilo, že Lesage si pro tuto nijak neprokomponovanou mosaikovou směs vypůjčil od Guevary nebo jiných španělských autorů poměrně málo. Jean Vic ve stati „La composition et les sources du *Diable boiteux* de Lesage“ (Revue d'histoire littéraire de la France, 1920) ukázal, že skoro pět sedmin látky pochází ze španělských zdrojů (Guevara, Francisco Santos atd.) a že mnohé je čerpáno z La Bruyèra, Quinaulta, Regnarda, Dancourta, tedy většinou dramatických autorů. Zajímavé také je, že se přišlo na daleko menší počet „klíčových“ portrétů, než se dříve soudilo. Ovšem pokud jich první vydání z roku 1707 mělo s jistotou jen tři (portrét duchaplné a v mládí koketní libertinky Ninon de Lenclos, markýzy de Lambert, jejíž k nové preciositě inklinující salón byl na počátku 18. století velmi známý, a soudobého vlivného peněžníka Bourvalaise), druhé vydání po bezmála dvou desetiletích (1726) jich mělo již víc. Narážky na soudobé zjevy — na herce Barona, divadelního autora Dufresnyho, spisovatele a filosofa Fontenella, básníka La Motta, dále na francouzskou Akademii při satirě akademiků toledských — zřejmě zaujímaly a bavily. Proto také Lesage vynechal v druhém vydání takové, které přestaly být aktuálními, a nahrazoval je jinými. Přestože jinak stále u něho převládaly typisující charaktery po vzoru La Bruyèrova, bylo patrné, jak realistický prvek prosakoval do *Kulhavého dábla* a že Lesage pod španělským rouchem zčásti předváděl i francouzskou společnost.

Lesage byl v lecčems ostřejší a trpčí satirik než La Bruyère. Ale sklon k cynismu nezachraňoval dílo před jeho hlavním nedostatkem: že bylo tříštití značně různé hodnoty mechanicky seskupenou, bez jednotícího pojítka, bez organičtější výstavby. *Kulhavý dábel* byl spíše než románem jakoby pokračováním *Karakterů* až do kompozice některých portrétů a jejich zakončení labruyèrovsky lapidárním rysem.

Druhý román Lesageův, který ho proslavil — *Příběhy Gila Blase ze Santillany* (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715, 1724, 1735) — dostal jednotící pojítka v postavě ústředního hrdiny, vypravujícího své osudy v první osobě. Španělská literatura Lesageovi poskytla vzor v tak zvaném románě pikareskním, který znali a k němuž se částečně přikláněli autoři realistických románů 17. století. Prvním „šibalským“ románem je *Lazarillo z Tormesu* (1554),<sup>5</sup> který vyšel

<sup>5</sup> Pojednal o něm Oldřich Bělíč ve stati „*Lazarillo z Tormesu*“ a pikareskní román, předslané českému překladu. (*Život Lazarilla z Tormesu*, jeho příhody a nehody. Praha, SNKL 1953, Světová četba, sv. 57, s. 7—27).

bez udání autora. V pikareskních románech šlo, zhruba vzato, o autobiografické vyličení pestrých osudů člověka nízkého nebo pochybného původu, protloukajícího se životem, jak se dalo, pomáhajícího si z nouze vynalézavou obrazností a nehledícího přitom na to, zda prostředky, k nimž se utíkal, odpovídají oficiální morálce a konvencím dobré společnosti. Vyličení začalo (jako v románech idealistických) obvykle hrdinovým narozením a dětstvím. Hlavně však se soustřeďovalo na to, jak se hrdina postupně zvraty osudu dostával do služeb různých pánů a zaměstnavatelů a co přitom viděl a zažil. Prvky realistické, komické, satirické a dobrodružné se zde prolínaly a doplňovaly.

Čemu se francouzští realističtí autoři 17. století, kteří pikareskní romány četli před Lesagem a před ním leccos z nich přejali, mohli u španělských autorů přiučit? Nepotřebovali se u nich učit „komickým účinkům vyplývajícím z hromadění fraškovitých peripetií, přehnanosti detailů a karikaturální šíře charakterisujícího rysu“, jak říká Antoine Adam. Ani v tom, že je „ne jakákoliv realita zaujala a že každodenní a bezbarvý život měšťana je nechával velmi lhostejnými“, poněvadž v jejich očích „jedině svět dobrodruhů a darebů, kuplířek a kurtizán si zasluhoval, aby se o něm psalo“. Učili se u autorů španělských pikareskních románů spíše poznávat „malebnou hodnotu nejvěšednější skutečnosti: hostinské místnosti v krčmě, trhu v Madridu, života salamanských studentů“, „jakou cenu má zaznamenávané gesto, zvláštnůstka, jíž se projevuje charakter“. Učili se na nich reagovat proti francouzské tendenci k analýze duchovního a citového života a pěstovat smysl pro konkrétní, fyzickou, hmotnou realitu postav a prostředí. A za druhé, praví Adam, mohl na ně pikareskní román působit rysem nekonformnosti, tím, jak jeho autoři posuzovali přísně anebo prý pozorovali „bez shovívavosti různé společenské třídy . . . Soudcové jsou korumpovaní, obchodníci a bankéři jsou zloději, příslušníci církve jsou pokrytci a šlechtici z pýchy skrývají úpadek své kasty. Tito spisovatelé jsou pesimističtí a předstírají, jako by je tento přívál neřestí nezarážel . . . Autoři pikareskních románů jedním rázem dosáhli Flaubertovy objektivity stejně jako jeho pesimismu. Zatím co se milostný (sentimental) román inspiruje platonským idealismem, pikareskní román chce znát jen osudovou hru vášní a předsudků. Opírá se — tento výraz je jen zdánlivě anachronický — o materialistickou koncepci morálního života.“<sup>6</sup>

Vznik a obliba pikareskních románů nebyly totiž záležitostí jen literární. Byly podmíněny hospodářskými, sociálními a morálními zvraty ve Španělsku, které bylo ve znamení objevu Ameriky a v jehož společnosti americké zlato a ustavičné války způsobily hluboké změny, jež se stávaly živnou půdou a přímo zdrojem množících se pikarů všeho druhu, kteří se prodírali na výsluní lepší

---

<sup>6</sup> Antoine Adam, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, I. Paris, Domat 1948, s. 138—140.

životní existence. Když Lesage šel na začátku 18. století pro vzor svého *Gila Blase* k španělským autorům pikareskních románů, nestalo se tak náhodně. Francouzská společnost konce vlády Ludvíka XIV., regentství Filipa Orleánského a začátku vlády Ludvíka XV. procházela hospodářskými a sociálními proměnami, které umožňovaly různým pikarům, zvláště typu Turcaretova nebo Frontinova, aby se nevybíravými prostředky obohacovali a drali nahoru. Lawovy finanční operace v letech 1716—1720 a spekuláční horečka, kterou jimi ve Francii podnítil, vytvořily mimořádně příznivé podmínky pro tento pohyb. „Každých deset let přicházejí revoluce“, napsal v Montesquieuových *Perských listech* (1721) o Francii Uzbek Ibbenovi, „které uvrhují bohaté do bída a chudé vynášejí na rychlých křídlech na vrchol bohatství . . . Sbor lokajů požívá ve Francii větší vážnosti než jinde; je to jakési semeníště velikých pánů: vyplňuje mezery v ostatních stavech. Ti, kdo jej vytvářejí, zabírají místa velmožů, kteří upadli do neštěstí, úředníků přivedených na mizinu, šlechticů zabitých ve válečné litici.“<sup>7</sup> . . .

Od konce 18. století se dlouhou dobu udržovalo a občas bylo znovu převáděno na přetřes tvrzení španělského jesuity, že Lesageův *Gil Blas* je plagiátem nějakého španělského rukopisu. Dnes je již nadobro prokázáno, že na tom není nic pravdy. Ovšem jako v ostatních svých dílech i v *Gilu Blasovi* Lesage potřeboval odraziště. Opíral se především o španělské pikareskní romány druhé poloviny 16. a první poloviny 17. století: o *Lazarilla de Tormes*, *Guzmana de Alfarache* od Matea Alemana, *Marcose de Obregon* od Vicente Espinela a *Estebanilla Gonzaleze*. Nepohrdnul však ani detaily z osudů *Franciona*, vyprávěných v první polovině 17. století francouzským realistickým romanopiscem Charlesem Sorelem. Kromě toho čerpal Lesage z námětů divadelní a výpravné literatury španělské a z nešpanělských děl memoárových a cestopisných, která mu poskytla řadu podrobností mravoličných, historických a zeměpisných. Zhruba se Lesageovy výpůjčky v *Gilu Blasovi* odhadují všeho všudy na jednu pětinu celého románu.

Jako děj *Kulhavého dábla* je i děj *Gila Blase* umístěn do Španělska. Jde přibližně o dobu mezi lety 1560 a 1640, to jest o dobu vlády španělských králů Filipa II., III. a IV. A jako v *Kulhavém dáblu* je i zde španělské prostředí naznačeno pouze zběžně. Lesage je v podstatě omezuje na údaje místopisné, na jména postav a na jejich vnější popis, po případě na některé historické detaily týkající se intrik na madridském dvoře. Neboť ve skutečnosti mu nešlo ani o Španělsko, ani o minulost, nýbrž z největší části o Francii a o přítomnost. Španělský rámeček mu mimo jiné poskytoval neocenitelnou výhodu, které se chápalo tolik autorů doby osvícenské, že totiž mohl psát aktuální satiru na francouzské poměry společenské a politické, které všichni dobře rozuměli;

---

<sup>7</sup> Montesquieu, *Lettres persanes* (dopis 98).

a přitom se nevydával v nebezpečí, že bude nedůtklivým režimem pronásledován. Román vyšel na třikrát a v značných časových intervalech, poněvadž Lesage, který tehdy čerpal hlavní obživu ze spolupráce s jarmarečním divadlem, nespěchal s jeho ukončením.

První část byla vydána v roce 1715, kdy se toužebně očekávanou královou smrtí uzavíral věk Ludvíka XIV. Titulní hrdina Lesageova románu *Gil Blas* z asturského městečka Santillany je lidového původu. Má za otce bývalého vojáka španělské armády a za matku ženu z vrstvy drobného měšťanstva. Dík strýci kanovníkovi je v Oviedu vychován nad úroveň možností rodičů a vyzbrojován základními školskými vědomostmi. Aby je prohloubil, vydává se v sedmnácti letech na strýcově mule do staroslavného města Salamanky. A od této pouti za vyšším vzděláním se netrhne řetěz příhod a životních zkušeností, jimiž je *Gil Blas* vyváděn z představ nezralého mládencečka a učí se nedůvěřovat jak vlastní ješitnosti, tak jiným lidem. Učí se také nezatrpnout proměnami osudu a neskládat zbraně. Jak mu to radí krajan a spolužák Fabricius, který jej přivede na dráhu lokaje: „Hochu, musíme hledat útěchu při všech neštěstích: tím se právě silná a statečná duše odlišuje od duší slabých. Když se chytrému člověku vede bídě, trpělivě čeká, až zas přijdou šťastnější časy.“<sup>8</sup>

O několik desítek let později Voltaire v *Candidovi* (1759) uvede na scénu naivního mladého hrdinu, neochvějně optimistického, stíhaného přívalem až burleskně nešťastných osudů: osvícený filosof bude chtít zesměšnit a vyvrátit jako nerealistický světový názor, který se přidržuje nekritické víry, že prozřetelnost všechno na světě zařizuje k nejlepšímu. Lesage na úsvitu osvícenství nemá se svým hrdinou zvláštních filosofických záměrů: ostatně jej jeho náboženská víra s osvícenými filosofy nesbližovala. Dobrá mysl a čínorodost Gila Blase se mu hodí z velké části k tomu, aby mohl dávat průchod své obraznosti a své vypravěčské vervě a stále pokračovat v přehlídce všech možných typů. Románová dobrodružnost se zde spojuje s realistickou mravolichností a satirou. Vidíme před sebou defilovat příživníky, lapky a neméně loupeživé představitele soudní moci, labužnické staré kanovníky, tupě scholastické doktory, zhýralé šlechtické šviháky a jejich učenlivé služebnictvo, o počestnost málo dbající herečky — až po společnost salónů s jejími krasoduchy, tak zřejmě zachycenou podle společnosti salónů pařížských, pro něž 18. století bylo největší dobou rozkvětu. Tato první část *Gila Blase* ze všech tří nejvíce připomíná pikareskní romány a jednotlivá prostředí, v nichž se jejich hrdinové pohybují. Avšak Lesage bývá — i když ne vždy — méně vystřední a méně cynický než autoři jeho španělských předloh.

Druhá část románu vyšla o devět let později, roku 1724. Tehdy Francie měla již za sebou zkušenosti s osmiletým obdobím regentství vévody Filipa

<sup>8</sup> *Gil Blas*, I. kniha, kap. 17.

Orleánského za nezletilého Ludvíka XV. Tyto zkušenosti přímo vybízely moralistu a satirika Lesage, aby svého hrdinu uvedl do vyšší vládnoucí vrstvy společnosti a ukázal jej při díle v rámci dalekosáhlých možností, které se otevíraly podnikavým povýšencům. Proto se teď Gil Blas stává nejen oblíbencem granadského arcibiskupa, nýbrž hlavně tajemníkem vévody z Lermy, mocného španělského krále Filipa III. Zde totiž může mířit satira na soudobé povýšence: na příklad v současném Španělsku na Alberoniho, ministra krále Filipa V., mocného v letech 1713—1719 (byl původem syn italského zahradníka, který se z abbého díky obratnosti a nadání stal kardinálem a pravou rukou španělského krále), ve Francii pak na kardinála Duboise, který se z vychovatele vévody Filipa Orleánského stal jeho ministrem za regentství (1715—1723) a zemřel téhož roku jako regent. V *Gilovi Blasovi* je nyní zachycen odraz korupčnictví za regentovy vlády, kus historie sobeckých machinací, jaké se dály ve vládě, v ministerstvech a v úřadech. I Gil Blas se obohacuje cestou málo poctivou, než se dostane do nepřízně a do vězení.

Třetí část *Gila Blase* vyšla po deseti letech, roku 1735. Byla to doba, kdy korupční a požívačný režim regentství byl vystřídán pořádnější a hospodárnější vládou kardinála Fleuryho, vychovatele krále Ludvíka XV. a ministra po vévodovi z Bourbonu od roku 1726 do roku 1743. Také v románě, zvláště pokud jde o veřejné záležitosti, obráží se změněná atmosféra. Když se Gil Blas — který se v ústraní svého statečku u Valencie oženil s dcerou svého nájemce a zase ovdověl — vrací na španělský dvůr, aby se stal oblíbencem hraběte Olivarese, ministra Filipa IV., a vychovatelem jeho adoptovaného syna, za což se mu dostane šlechtictví, je již zmoudřelý a počíná si celkem počestně, podobně jako jeho ochránce. Někdejší bezmála pikaro se na konci románu mění v člověka usedlého a řádného, který se natrvalo uchýlil na svůj odlehlý venkovský statek, znovu se oženil a chystá se vychovávat obě své děti.

*Gil Blas* je komponován volně, správněji přiřazováním narůstajících příběhů, po způsobu pikareskních románů. Jediné pojítko celého tohoto množství příhod, z nichž některé vyprávějí jednotlivé postavy samy, je dáno ústředním hrdinou. Na moderního čtenáře, odchovaného postupy organičtějšími, mnohotvárnějšími a skrytějšími, působí tato kompozice svou mechaničností poněkud monotonně. Avšak v těchto začátcích moderního mravoličného románu 18. století postačovala Lesageovi k tomu, aby jakkoliv prostředky nesložitémi a neodstíněnými plnil společenský úkol, který tehdy na román naléhal. Lesage, nezapíraje v sobě nadání autora komedií, vyprávěl s vypravěčskou vervou a cestou podával satirický obraz soudobé společnosti všech tříd s přesně viděnými realistickými detaily. Předváděl rozmanité typy „v činnosti“, do nemalé míry klíčové, k nimž dnes většinou klíč je ztracen. Psychologicky své postavy s Gilem Blasem v čele mnoho neprohloubil. Neměl k tomu ani sklon, ani mu o to nešlo. Chtěl vyprávět

pestré příběhy a ukládat do nich výsledky svého realistického pozorování. A přesto, že se takovou měrou přidržoval formy pikareskního románu, počínal si již v duchu definice, kterou Stendhal podle Saint-Réala vepsal jako motto v záhlaví jedné kapitoly svého *Červeného a černého*: „Román — toť zrcadlo, které neseme podél cesty“.

Gil Blas sám je zjev prostřední. Tak, jak jej autor promítl do svého díla, je to typ aktivní, vybavený dobrou myslí, neznající vnitřních komplikací ani malomyslnosti, ale nemající ani o svých pánech, ani o sobě, ani o člověku vůbec a o světě zbytečných ilusí. V „Autorovu prohlášení“, které Lesage tehdy předdeslal svému románu, se čtenáři mohli dočíst: „... měl jsem v úmyslu předvést život lidí takový, jaký je.“ Rozumějme: takový, jak se jevil Lesageovu střízlivému, kritickému, ironickému a leckdy až cynickému pohledu satirika při podívané na divadlo světa a soudobé společnosti. André Le Breton řekl, že Lesageovy romány „jsou inventářem lidské hlouposti a zloby“ a že v nich stále narážíme „na esprit a nic než esprit, zatím co hledáme duši“. Jeho realismus je prý realismus ubohý, opírá se pouze o „zdravý rozum“ a zlomyslnost, vychází jenom ze skutečnosti smysly vnímatelné, ukazuje život bez poesie a bez krásy přinášené vášněmi a utrpením, život, v němž „srdce nepřichází vše rozšířit a všechno oplodnit“ a jehož hlubší smysl autorovi proto uniká. Tím prý si vysvětlíme, proč po něm Prévost měl takový úspěch a proč Rousseau tolik opojil.

Jisto je, že Gil Blas není vybaven tak, abychom v něm mohli spatřovat ucelenější typ literární, společenský nebo lidský. Ve světě, v němž mu autor dal žít, je pramálo místa pro nezištnost, obětavost, heroismus a jiné světlé vlastnosti, ačkoliv jinak se s nimi setkáváme v „životě lidí takovém, jaký je“. Výtky, které Le Breton, historik francouzského románu 18. století, vznesl proti neúplnosti realismu Lesageova, připomínají ty, jež byly v 19. století vzneseny proti neúplnosti francouzského kritického realismu (a naturalismu). Lesageův realismus, navazující na tradice realismu domácího i realismu románu pikareskního s jeho materialistickou morálkou, řečeno s Adamem, neukazoval na začátku 18. století k rousseauovskému, předromantickému světu „citlivého člověka (homme sensible)“. Byl na linii té racionalistické společenské kritiky, která vyvstala ze stínů soumraku věku Ludvíka XIV. Lesage za nich vyspěl v realistického autora a jeho nadání realisty se v nich krystalisovalo. Zaměření a prostředky jeho realismu byly spoluurčeny dobou přechodu mezi věkem klasicismu a věkem osvícenství. V Lesageovi se předosvěcenský kritik relativní, současné společenské skutečnosti setkával — a to bylo u něho dědictví universalistického klasicismu, nikoliv La Bruyèra — s kritikem člověka a lidského pokolení vůbec. Le Breton to řekl jinými slovy: „Když přestává útočit na tu nebo onu třídu, rád ukazuje samu lidskou přirozenost v tom, co má věčně slabého a sobeckého, podtrhává její neduhy, staví na odív její bídu, připomíná . . .



všechno, co náš ubohý obraz dělá ošklivějším nebo groteskním. Jak se zde zračí instinktivní reakce proti společenské slušnosti a krásným způsobům velikého století! Máme zde cynismus, máme tu uličnictví: 18. století se zrodilo!<sup>9</sup>

Že se zrodilo 18. století se svou mentalitou hybné společenské kritiky, obráží se také v Lesageovu mistrovství slovesného výrazu. Kdežto invencí je jeho román v pozdějších částech, kdy jej nastavoval, čím dál chudší a autor dokonce neváhá, aby se opakoval, slohově je *Gil Blas* prvním významným dílem, v němž (stále ve stopách hlavně La Bruyèrových) převládá přehledná, vsuvkami, členitostí a spojkami nezatíženě krátká, jasná a hbitá věta logická. Stala se brzy nástrojem osvícenců a Lesage jej pomohl připravit.

Teprve roku 1732 hráli Lesageovi jednoaktovku *Renta přežívajících* (*La Tontine*), kterou pro odvážnou kritiku státní instituce této renty a pro jiné satirické výpady nesměla hrát roku 1708 (tedy před *Turcarettem*) Comédie Française. Lesage napsal kromě toho v posledních desetiletích svého života ještě řadu nevýznamných děl. Mimo jiné napodobil Boiardova *Zamilovaného Rolanda* (*Roland l'Amoureux*, 1717—1721), adaptoval beze snahy o původnost pikareskní román Matea Alemana *Guzman de Alfarache* (1732) a kompiloval román *Estebanillo Gonzalez, přezděný Hoch s dobrou povahou* (*Estévanille Gonzalez, surnommé le Garçon de bonne humeur*, 1734). Nejlepší z těchto výpravných děl byl *Bakalář ze Salamanky* (*Le Bachelier de Salamanque*, 1736—1738), jenž se řadí do blízkosti *Kulhavého dábla*. V knize *Dobrodružství p. Roberta Chevaliera, řečeného de Beauchêne* (*Les Aventures de M. Robert Chevalier, dit de Beauchêne*, 1732) jde o příběhy korsára vyprávěné Lesagem podle hrdinových pamětí. V jedné části zde Lesage našel příležitost, aby po způsobu soudobých utopií nepřímou kritisoval sociální poměry evropské.

*Gil Blas* zůstává nejslavnějším dílem Lesageovým. Je jedním z mezníků v dějinách francouzského románu. Po dobu sto let od svého vydání byl pokládán za nejvýznamnější francouzský román, až do doby nástupu velikých realistických romanopisců 19. století, a překládán do jiných jazyků. Dodnes jej lze považovat za jeden z klasických realistických románů nejen literatury francouzské, nýbrž světové.<sup>10</sup>

Tato studie byla určena jako doslov pro překlad Lesageova románu *Gil Blas*. Praha, Naše vojsko 1957, (s. 647—658). Zde je částečně doplněna.

<sup>9</sup> André Le Breton, *Le Roman au XVIIIe siècle*. Paris, Lecène et Oudin 1898, s. 50—57.

<sup>10</sup> Viktor Klemperer nevidí v realismu *Gila Blase* jeho novost, nýbrž jí vidí v kvalitách uměleckých. V tom, že je „ve všem bezvadným uměleckým dílem“, že Lesage „každou větou umělecky ztvárňuje a že každá jeho věta je pečlivě vyplívaná a povznášená k plné důstojnosti umělecké řeči“. Lesageovi prý nezáleží tolik na jeho realismu, což prý je patrné z toho, jak v druhém vydání *Kulhavého dábla* některé původně realističtější výrazy nahrazuje vybranějšími, ale zároveň vybledlejšími. Nebot jeho „hlavní úsilí je zaměřeno na to, aby román byl uznáván za dílo umělecké“. „Chceme-li *Gila Blase* nějak označit z hlediska historicky vývojového, pak

to není první moderní román nebo první realistický román století, nýbrž jeho první umělecké dílo ve formě románu. A aby (jak to asi chápal sám) byl pokládán plně za umělce, aby (jak to můžeme chápat dnes) své poslání povzbuzovat (v Klempererově koncepci: povzbuzovat další umělce, aby sáhli po románu jako po uměleckém druhu, O. N.) splnil, nesměl být romanopisec Lesage příliš dychtivý novot a musel se naopak chovat trochu starosvětsky a akademicky“ (*Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*. Band I. Das Jahrhundert Voltaires. Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1954, s. 173). Citoval jsem Klemperera, poněvadž se na jedné straně snaží být Lesageovu zjevu historicky práv a nevidět na něm rysy, které mu jsou nekriticky přisuzovány. Ovšem na druhé straně, jak se zdá, Klemperer upadá do nebezpečí vidět v Lesageovi autora více zaměřeného na uměleckou stránku svého díla, než podle všech příznaků odpovídalo historické skutečnosti.

Nedostatky Lesageova realismu zdůrazňuje v poslední době také sovětská literární historie. Vytkl je však ve stručnosti již debutující Guy de Maupassant, který si tohoto realismu cenil méně než jeho učitel Gustave Flaubert a který dával přednost Prévostovi: „Známe skoro jenom dva romány z 18. století,“ napsal: „*Gila Blase* a *Manonu Lescautovou*. Oba byly pokřtěny na mistrovská díla, ačkoli druhý podle mého soudu stojí neporovnatelně výše než první, a to v tom smyslu, že nás zpravuje o mravech, zvycích, morálce (?) a způsobech milování té okouzující a libertinské doby. Je to tehdejší naturalistický román. *Gil Blas* proti tomu není dokumentární, přestože má velkou hodnotu. Všude v něm cítíme spisovatelovy konvence, děj se odehrává na druhé straně hor a nevidíme v něm prorážet tehdejší lidství“ (článek „En lisant“ v *Le Gaulois* z 9. března 1882; přetištěn u Gérarda Delaisementa, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, A. Michel, Paris 1956, s. 173—174). — U nás se v poslední době pokusil samostatně osvětlit osvícenského romanopisce slovenský literární historik Josef Felix ve stati „Le Sage a jedna tradícia francúzskej literatúry“ (*Cesty k veľkým*. Pohľady na európsku literatúru. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1957, s. 259—284).

MONTESQUIEU  
A BOJ FRANCOUZSKÝCH OSVÍCENCŮ  
ZA LIDSKÁ PRÁVA

Jedním z prvních činů francouzské revoluce z roku 1789 bylo *Prohlášení lidských a občanských práv*. Tím se ve Francii dovršoval vývoj, jehož předpoklady byly dány již od renesance, která protifeudální snahy podepřela vzory svobodného antického občanství.

Tento vývoj byl od přelomu 17. a 18. století urychlen nikoliv pouze celkovou společensko-politickou situací, nýbrž také přispěním osvícenců. „Civilisaci, založenou na myšlence povinnosti“, napsal jeden historik osvícenského myšlení“, založenou na povinnostech vůči Bohu, na povinnostech vůči vladaři, pokusili se ‚noví filosofové‘ nahradit civilisací založenou na myšlence práva: práv jednotlivcova svědomí, práv kritiky, práv rozumu, práv člověka a občana“. <sup>1</sup>

Mezi těmito „novými filosofi“ zaujímá vynikající místo první čelný představitel francouzského osvícenství — Montesquieu. Stejně jako většina myslitelů jeho století ani on si nepředstavoval, že úsilí o vítězství zásady přirozených lidských a občanských práv povede ve Francii k jeho uskutečnění přes bouři buržoasní revoluce. Jak však řekl Saint-Just, bystrý druh Robespierův v revolučních bojích i na revolučním popravišti, když uvažoval o cestách objektivní zákonitosti lidských dějin: „... Síla věcí ... nás možná vede k výsledkům, na které jsme nepomýšleli ...“ <sup>2</sup>

Doba přelomu 17. a 18. století, v níž vyrůstal Montesquieu, je nejen dobou soumraku vlády krále Ludvíka XIV. Je to i počátek soumraku vlády Bourbonů samých, tak zvaného starého, to jest předrevolučního režimu, a tím i tisíciletého feudálního řádu ve Francii. Za Bourbonů, a to v druhé polovině 17. století, vrcholí vzestupná křivka vývoje dědičné monarchie francouzské. Je to věk

<sup>1</sup> Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne* (1680—1715). Paris, Boivin 1935, s. VIII.

<sup>2</sup> Cit. R. Rolland, *Robespierre* („La Parole est à l'histoire“). Paris, Albin Michel 1939, s. 317.

Ludvíka XIV. ve vlastním toho slova smyslu. Voltaire se ve spisu stejného názvu stal, přes své výhrady, jeho prvním oslavným historikem. Viděl v tomto věku jedno ze čtyř hlavních období lidských dějin, za nichž autorita vynikajícího vladaře jako by organisovala kolem sebe všechny hmotný a kulturní život, a tím sloužila dalšímu pokroku lidských pokolení. Dnes vidíme hlouběji do souhry dějinných sil, která vedla k tomuto okázalému výsluní francouzské monarchie, za něhož ve skrytu se rýsoval její úpadek a přišel její zánik.

Když starý režim byl ještě mladý, v době baroka, v první polovině 17. století, dostalo se mu novým oživením feudálních partikularismů poučení, že musí daleko energičtěji navazovat na tradiční politiku dědičné monarchie, která od středověku krok za krokem usilovala o to, aby paralysovala mocenské snahy šlechty, a podporovala přirozený rozvoj třetího stavu, buržoasie, která představovala základ národního pořádku a jednoty Francie. Buržoasie dostávala čím dál větší počet funkcí ve státní správě; vzrůst jejího bohatství z obchodu a průmyslu, které spoluvytvářelo bohatství země, z ní udělalo hospodářskou sílu státu a její vzdělanci z ní dělali sílu intelektuální a kulturní.

Staletý zápas mezi aristokracií a královským absolutismem byl ve Francii dobojován právě v první polovině 17. století. Ministři Richelieu a Mazarin a nakonec sám Ludvík XIV. přivedli bourbonský absolutismus k jeho plnému vyzrání. Nemínili se dát ničím poutat, ani feudálními tradicemi, ani zárukami tolerančního ediktu Nanteského, ani konečně ultramontanismem vítězíci protireformační církve. Generální stavy přestaly být od roku 1614 svolávány. Šlechta, jejíž vysoké funkce ve státě se stávaly formálními, byla soustředována v nečinnosti a na dosah ústřední moci na královském dvoře utrácejíc své neproduktivní jmění, soudní dvory přestaly mít možnost vznášet námítky proti královským dekretům a byly umlčeny. Na druhé straně buržoasie za nivelisujícího absolutismu bohatla zakupováním výnosných úradů civilních intendantů provincií, státních pokladníků a generálních nájemců daní. Vyrábějící a obchodující buržoasie za tohoto století prvního rozběhu francouzského kolonialismu a v počátcích Colbertova ochranářského merkantilismu mohutněla dále. Inteligence vzešlá z řad buržoasie podstatně přispěla k vytvoření oslňující kultury věku Ludvíka XIV. A tak ve Francii dosahovala rovnováhy s aristokracií jako oficiální vedoucí třídy. Jedním z nejtrvalejších projevů této rovnováhy se stal francouzský klasicismus.

Ludvík XIV. se pokládal a byl pokládán za neomezenou autoritu z Boží milosti, za odpovědného jedině Bohu. Podle La Bruyèra byli při bohoslužbách ve Versailleské kapli dvořané obráceni zády k oltáři a tváří ke králi. „Jeden král, jedna víra a jeden zákon“, takové bylo faktické heslo jednotícího absolutismu panovníka, který si počínal, jako by on sám byl ztělesněním státu (legendární „L'État, c'est moi“), a který odporoval i papeži.

Ludvík XIV. chtěl své představy vnucovat mimo Francii ustavičnými prestižními válkami, válkami výbojnými. Vedl je proti rakouským a španělským Habsburkům, aby v tradici renesančních králů z rodu Valois a v tradici prvních Bourbonů Jindřicha IV. a svého otce Ludvíka XIII. (lépe jeho ministra kardinála Richelieua) čelil proti nebezpečí jejich evropské hegemonie. Sám přitom směřoval k pokusu organisovat západoevropský a středoevropský prostor z Francie. Tyto války alespoň z počátku přispívaly k lesku jeho vlády. Avšak jeho záliba v okázalosti se projevovala hlavně na jeho dvoře v Paříži a zvláště ve Versailles, který se stal dějištěm velkolepých slavností a střediskem aristokraticko-buržoasní společnosti.

Jenže majestátní stavba vyvrcholeného režimu bourbonské monarchie skrývala v sobě rozpory, které dovedla jen na čas skutečně zharmonisovat nebo ztajit. Hospodářská prosperita Francie vzestupovala pouze do poloviny století, do revoluce obojí Frondy, která zanechala v zemi nemalé stopy. Po roce 1650, ještě před začátkem osobní vlády Ludvíka XIV., se již situace měnila a Colbertův protiliberalistický merkantilismus byl ve skutečnosti hospodářským úsilím doby krisové. A tak již i první nejskvělejší desetiletí vlády krále „Slunce“ ve skutečnosti byla pouze nádhernou fasádou. Od poloviny let 80. se však začínaly množit i zjevné příznaky toho, že režim královského absolutismu splnil svůj historický úkol. Přechodná rovnováha mezi aristokracií a buržoasií se ve Francii porušovala v neprospěch šlechty, absolutismem proměněné v dekorativní vrstvu. Buržoasie, která i přes nevýhody colbertismu sílila, zmocňovala se za své peníze dalších posic ve zbytnělé byrokratické mašinerii režimu, jež jako obrovský příživník sála na nikoliv nevyčerpateľném těle francouzského lidu. Už tehdy přestávala povolna vidět v monarchickém absolutismu oporu svého dalšího rozvoje a vznikaly a šířily se v ní nové představy o státu a jeho formách, jak říká akademik V. P. Volgin, které odpovídaly novým společenským potřebám.<sup>3</sup>

Avšak stárnoucí Ludvík XIV. nebyl s to myslet v jiných kategoriích než ve směru logiky svého centralistického absolutismu. Zasáhl s bezohlednou netolerantností proti jinověrcům a zrušil nejen roku 1685 toleranční edikt Nanteský, vyháněje tak za hranice desetitisíce rodin měšťanských a řemeslnických, nýbrž dal roku 1711 srovnat se zemí kolébku a sídlo jansenismu, Port-Royal. Ublížil tím svému režimu doma i za hranicemi.

Neboť přicházela doba, kdy protireformační ideologie začínala být zatlačována na ústup tendencemi svobodomyslnými. Navazovaly zčásti na skrytý spodní proud racionalismu libertinského vzniklého za renesance a sílicího s rozvojem obrozujících se věd, „proud renesance naturalistické a pohanské . . .“, před

---

<sup>3</sup> *Voltaire*. Stati a dokumenty. Za redakce akademika V. P. Volgina (přel. E. Skřenková). Praha, Rovnost, (Socialistická věda, 20) 1951, s. 10—11.

nímž 17. století vztyčilo svou mocnou . . . hráz, pomalu, neviditelně prosakoval vespod. Od doby přibližně kolem roku 1680, od (libertinské) společnosti Templu a od Regentství se rozproudí a stane se přívalem: filosofickým hnutím 18. století“.<sup>4</sup> Neboť Descartesova metoda racionalistické kritiky se nyní začala dávat do služeb tohoto nového útočného racionalismu. Princip stability a státnosti, k němuž směřoval idealizovaný absolutismus Ludvíka XIV., dostával se do konfliktu s thesí pokroku. Absolutistická teorie o panovníku z Boží milosti rovněž procházela krizí. Rok 1688 viděl zapuzení jednoho z takových monarchů — Jakuba II. v Anglii — a nastolení modernějšího liberalistického zřízení parlamentní monarchie. Zájem o veřejné záležitosti a diskuse o nových politických koncepcích pronikaly celým světem západoevropského odumírajícího feudalismu jako předzvěst názorů a realizací osvícenských.

Francie posledních třiceti let vlády Ludvíka XIV., který se ve stáří bigotností, vyčerpávajícími válkami a nelibostnou lhostejností k blahu lidu stával z někdejšího krále „Slunce“ nenáviděným despotou — tato Francie měla zvláštní důvody, aby ve všech společenských vrstvách přetrásala problém zla královského absolutismu. Poznávala se v černých barvách, kterými zachytil její sociální kontrasty moralista La Bruyère. Pomýšlela s Boisguilbertem a Vaubanem na spravedlivější rozložení daňového břemene. Uvažovala s Fénelonem a jinými o celém souboru žádoucích reforem. Reformní horečka se projevovala nejvíce v době po roce 1700, až do doby kolem roku 1725. Odstavené privilegované složky, zejména vysoká šlechta a soudní dvory (parlamenty), měly vcelku na mysli návrat k poměrům před bourbonským absolutismem a chtěly královskou moc omezit poradními sbory, o jejichž složení se ucházely. Pokrokoví myslitelé vzhlíželi k svobodám a zárukám anglické parlamentní vlády. Šlechta měla zvláště spadeno na funkci ministrů a na dravou buržoasii, která — jak jí to zazlival obzvláště vévoda de Saint-Simon, zaujatý memoarista věku Ludvíka XIV. — absolutismu ve svůj prospěch pomáhala monarchii odfeudalisovávat.

Když konečně roku 1715 Ludvík XIV. k všeobecné úlevě zemřel, zanechav jako nezletilého nástupce trůnu pravnuka, potomního Ludvíka XV., ujal se vlády jako regent Filip, vévoda Orleánský. Rázem propukla již dlouho potlačovaná potřeba dělat všechno proti způsobu starého despoty. Projevilo se to také v uvolněném partikularismu privilegovaných stavů a soudních dvorů, hlásících se o spoluúčast na správě království. Jenže politické reformy, uvedené v život v reakčním duchu refeudalisačním, vedly zakrátko k velikým nezdarům. Avšak tyto oživlé partikularismy politické i náboženské staly se v průběhu 18. století vedle náporu osvícenské ideologie vítězíci liberalistické buržoasie hlavní pří-

---

<sup>4</sup> Gonzague de Reynold, *Le XVIIe siècle. Le classique et le baroque*. Montréal, Éd. de l'Arbre 1944, s. 25.

činou toho, že byl urychlen neodvratný rozklad dědičné monarchie ve Francii a že nakonec byl její osud zpečetěn buržoasní revolucí.

Za poživačného regentství, které se všemi způsoby odškodňovalo za neradostnou přísnost let předcházejících, vyšla roku 1721 knížka, která se zřetelně zpronevěřovala odkazu klasicismu Ludvíka XIV. Vyšla anonymně a vyjadřovala rozpustile neuctivou mentalitu mladého francouzského osvícenství; hověla jeho sklonům k lascivnosti a jeho zájmu o svět exotický; překvapovala darem vtípné a neomylné sociální satiry; ale obsahovala také úvahy, které svědčily o naprosté svobodomyšlnosti, myslitelské hloubce a ušlechtilé lidskosti. Měla název *Perské listy* (*Lettres persanes*) a prodávala prý se jako chleba. Netrvalo dlouho a nikdo již nebyl na pochybách o tom, že ji napsal dvaatřicetiletý prezident soudního dvora v Bordeaux — Montesquieu.

★

Charles Louis de Secondat byl Gaskoňcem a pocházel z úřednické soudní šlechty. Narodil se 18. ledna 1689 na zámku la Brède nedaleko města Bordeaux. Prošel na oratoriánské koleji dobře vedenými klasickými studii. Vystudoval pak práva a stal se roku 1708 advokátem soudního dvora v Bordeaux. Nezastupoval však u soudu, nýbrž se věnoval v Paříži dalším právníckým studiím, a to do roku 1713. Po smrti otcově byl roku 1714 jmenován radou soudního dvora v Bordeaux. Roku 1716 zdědil po strýci hodnost presidenta téhož soudu i jméno Montesquieu spojené s titulem barona: toto přijaté jméno vešlo s ním do dějin. Později přiznal, že neměl smysl pro soudní procedury, že však se přesto snažil řádně vykonávat svou funkci,<sup>5</sup> než roku 1727 podle tehdejší zákupnosti úřadů své presidentství prodal.

Při šťastně vyrovnané povaze<sup>6</sup> a přes ostýchavost stal se jako prezident vítaným hostem ve společenských salónech v Bordeaux a v Paříži. Neměl nic z příživnické ješitnosti veliké části francouzské aristokracie a nezajímal se o přízeň dvora.<sup>7</sup> Jednou si zaznamenal: „Nežádám od své vlasti ani peněžitých podpor ani poct, ani vyznamenání; jsem plně odměněn vzduchem, který v ní dýchám; jenom bych si přál, aby ho tu nekazili.“<sup>8</sup> A jindy: „Nenávidím Versailles

<sup>5</sup> „Pokud se týká mého řemesla presidentského, měl jsem upřímné srdce; rozuměl jsem obtojně otázkám samým; ale co se týká procedury, té jsem nerozuměl vůbec. Přesto jsem se snažil; nejvíce mě však odpuzovalo, že jsem viděl, jak hlupáci mají nadání, které, abych tak řekl, se mi vyhýbalo.“ Montesquieu, *Cahiers (1716—1755)*. Paris, Bernard Grasset 1941, s. 6.

<sup>6</sup> „Můj stroj je sestaven tak šťastně, že se mě všechny věci dotýkají natolik živě, že mi poskytují potěšení, nikoli však tolik, aby mi způsobovaly bolest. . . Ráno se probouzím se skrytou radostí; patřím na světlo s jakýmsi unesením. Po celý zbytek dne jsem spokojen.“ *Tamtéž*, s. 3—4.

<sup>7</sup> „Nelíbilo se mi dělat štěstí prostřednictvím dvora; pamatoval jsem na to, abych je udělal tím, že budu sám hospodařit na svých statcích, a abych je měl bezprostředně z rukou Bohů.“ *Tamtéž* s. 8.

<sup>8</sup> *Tamtéž*, s. 13.

(to jest královský dvůr), poněvadž tam jsou všichni malí. Mám rád Paříž, poněvadž zde jsou všichni velicí.“<sup>9</sup> Montesquieuova stavovsky hrdá povaha byla povahou s mnohostrannými zájmy a schopnostmi. Tak se na příklad zajímal o vědy přírodní a experimentální, které se tehdy dostávaly do středu pozornosti. Byly zakládány i v provinčních městech Akademie věd. Montesquieu se zabýval v době svého prezidentství vedle přírodních věd anatomii, fyzikou a matematikou a stal se roku 1716 členem nově zřízené Akademie věd v Bordeaux; účastnil se vědeckého ruchu drobnými rozpravami, které v Akademii předčítal nebo publikoval. Přírodovědecký determinismus, postupy indukce, zřetel k relativnosti faktů atd. nemohly zůstat bez vlivu na způsob vědeckého myšlení právníka Montesquieua, na jeho hlediska při pozorování společenských jevů a pro jeho pokusy o výklad jejich podmíněnosti.

Že se odchovanec klasických studií zajímal také o historii, zvláště o historii a politiku římskou, sotva mohlo udivovat. Byly tu zprvu rovněž jenom práce drobnější, např. „Pojednání o politice Římanů v otázce náboženské“ („Dissertation sur la politique des Romains dans la religion“), které přednesl roku 1718 v bordeauxské Akademii, anebo pozdější „Rozhovor mezi Syllou a Eukratem“ („Dialogue de Sylla et d’Eucrate“, 1722), jež uplatnil na schůzích pařížského politického klubu (club de l’Entresol). Četba Cicerona a stoiků s Markem Aureliem v čele jej vedla k tomu, že si načrtl plán „Všeobecné rozpravy o lidských povinnostech“ („Traité général des devoirs de l’homme“), z níž roku 1725 v bordeauxské Akademii přednesl úryvky a roku 1726 je nechal publikovat a z níž později převzal chválu stoiků do *Ducha zákonů*. Rozpravu samu však nedokončil. Tato rozptýlená činnost se zaměřením přírodovědeckým, historickým nebo mravoučným nedávala předvídat, že mladý prezident připravuje první arcidílko 18. století zcela odlišné povahy — *Perské listy*.

Vyšly podle titulního listu roku 1721 v Kolíně nad Rýnem bez autorova jména. Měly svůj název podle toho, že šlo o dopisy, které mezi sebou domněle vyměňovali Peršané za cesty do Evropy a do Paříže. Urozený Uzbek, který chtěl svého panovníka upozorňovat na nepravosti jeho dvora, dostal se pro svou upřímnost do nemilosti, a proto raději s přítelem Rízou odejel z Ispahanu předstíraje, že se budou na Západě vzdělávat ve vědách. Oba si píší s přáteli doma, ve Smyrně a v Benátkách. Uzbek si mimo to dopisuje ještě s eunuchy a s ženami svého seráje. Zatím co se prodlužuje jeho pobyt v Paříži, vzrůstá v jeho seráji zmatek a odehrává se tam drama lásky a žárlivosti, jehož vyústěním dopisy končí a jež tvoří jejich nenápadnou románovou osnovu.

Současníky z veliké části vábil lascivní orientalismus serájů. Montesquieu našel příslušné informace a podklad pro svůj konvenční perský kolorit v ne-

<sup>9</sup> *Tamtéž*, s. 12.



dávných cestopisech. Tato tematika byla podmíněna vkusem epikurejské společnosti aristokratické doby rokoka. Montesquieu sám ho nebyl prost, holdoval orientalismu i dalšími příběhy, na příklad „Chrámem Gnidským“ („Le Temple de Gnide“, milostný román, 1725). Dnes mu spíše exotismus eunuchů a mnohoženství — ostatně málo smyslný — odpouštíme.

Dobová záliba v exotismu měla ovšem i hlubší příčiny. Civilisace věku Ludvíka XIV., která znehybněla absolutismem, soustřeďovala svou kulturu na nadčasový typ domněle všeobecně lidský. Reakcí proti tomu arci probouzela touhu po poznání jiných končin a jiných lidí. Vedla ke zjišťování relativnosti, rozrůzněnosti zvyků, mravů, věr, názorů a státních zřízení v jejich závislosti na různých prostředích. Vedla k objevu, který neškodil domýšlivé ješitnosti Francouzů věku krále „Slunce“: že totiž lze být člověkem, a to dokonce člověkem civilisovaným, a přitom nebýt — Francouzem. Proto také mohl Montesquieu persiflovat své krajany tím, že jim vložil do úst údiv, kterým častovali Rízu (30. dopis): „Ach, ach, pán je Peršan? To je opravdu neobyčejné! Jak jen někdo může být Peršanem?“

Píše *Perské listy* měl totiž Montesquieu na mysli především cíl podat v poutavém a na pohled neškodném zarámování politickou a sociální satiru. Mohl navazovat na pesimistického autora *Karakterů* La Bruyèra, kterému arci konvence klasicismu ještě formálně vnucovaly vzor z antiky, Theofrasta, i když francouzský klasik svým moderním uměním povahopisů antického autora nepoměrně předčil. Regentství však chtělo nové prostředky. A tak si Montesquieu po vzoru Siamců současného autora Dufresnyho zvolil Peršany, aby v zrcadle jejich stálého překvapení nade vším, co v Paříži viděli a slyšeli, mohl s bezostyšnou otevřeností zachytit satirický obraz francouzské společnosti. Materiál si zřejmě sbíral delší dobu. Zábavnost formy se mu jevila, jak řekl, „v kontrastu mezi skutečnými věcmi a mezi způsobem, jak jsou pozorovány“. Fragmentární forma dopisů, které místy ještě obsahovaly dopisy v dopisech nebo povídky v dopisech, lichočila nejen rokokové potřebě drobných rámců, nýbrž i rokokové zhybnělosti myšlení přeskakujícího nevázaně s námětu na námět a s detailu na detail. Ale pro svobodomyšlného osvícence měla ještě jednu přednost: vyvaroval se nebezpečí prodlévat tam, kde rychle zasazená rána kritika řála příliš odvážně do příliš ožehavé problematiky. Neboť za regentství absolutní monarchie nebyla ještě zdaleka mrtva nebo bezbranná.

*Perské listy*, datované od roku 1711 do roku 1720, přinášely zhruba — kromě pseudoperského románu — trojí tematiku: kritiku absolutismu Ludvíka XIV. a politických zmatků Regentství, satiru francouzské společnosti za obojí vlády a řadu morálních, sociálních, politických a jiných úvah, které tlumočily vážné koncepce Montesquieuovy přímo. Všechny dopisy nebyly veselé a satirické, od přibližně stého ze stošedesáti se listy veselé stávaly spíše výjimkou.

Veselost měla různé odstíny. Montesquieu chtěl *ridendo dicere verum*. Pozorovaná pravda — zachycovaná s přírodopiseckou věčností — nebyla arci vždy neškodná, a tak se autorova veselost pohybuje v širokém rozmezí mezi shovívavou ironií a sžíravým sarkasmem.

Sotva kdo se v tak krátké době po smrti Ludvíka XIV. odvážil o králi veřejně mluvit tak pohrdlivě a tak přísně. Montesquieu, nikoliv pouze jako osvícenec, nýbrž i jako šlechtic hrdý na svůj privilegovaný stav a soudní president vědomý si výsad představitelů spravedlnosti pranýřuje zla, která vyplynula z nadměrného soustředění státní moci v ruku despotického jednotlivce. Úcta k politice z Boží milosti je v troskách. Montesquieu málem již ve zřízení monarchickým vidí nebezpečí despotismu: „moc“ zde totiž prý „nikdy nemůže být rozdělena stejnoměrně mezi národ a panovníka“ a „výhoda je obyčejně na straně panovníka, který je v čele vojsk“.<sup>10</sup> Toto stanovisko později pozměnil: již v *Perských listech* však v úvahách o svobodě republikánského zřízení antického, o svobodě prvních barbarských vlád po pádu Říma a o svobodě zřízení anglického napovídá vývoj ke svému budoucímu stanovisku. — Na Regentství Filipa Orleánského se díval jako na sled nezdařených pokusů a nesouvislých myšlenek. Zejména však odsuzoval regentův pokus se skotským finančníkem Lawem. Ten měl roku 1720 vyřešit finanční krizi, založil cedulovou banku a následkem dobrodružných machinací a náhlé spekuláční horečky skončil bankrotem, za něhož byla spousta lidí zruinována a jiní přes noc obohaceni.

Podobně jako napadal kritikou absolutismus Ludvíka XIV., kritisoval Montesquieu také odvážně Církev, papeže, jesuity, kasuisty a inkvisici. Zřejmě v mnohém předjímal Voltairův prudký antiklerikalismus a jeho požadavek náboženské snášenlivosti, maje před očima tvrdé vypuzení protestantů a pronásledování jansenistů. V podstatě se jevil jako osvícený deista, který se díval na náboženství z hlediska jeho prospěchu pro společnost. Montesquieuův skepticismus vyniká tam, kde autor spravedlnost staví nad náboženství.

Satira na francouzskou společnost doby Ludvíka XIV. a doby Regentství, roztroušená po celých *Perských listech*, je pestrá. V řadě charakterů po vzoru La Bruyèrově, předvádějících velmože, finančníka, příživnického básníka, kasuistu atd., je Montesquieuova karikatura průbojnější, říznější než u autora 17. století. Uštěďruje ostatně šlehy společnosti, která od společnosti doby La Bruyèrovy udělala v úpadku vládnoucích tříd pokrok k horšímu, zatím co třetí stav se sborem lokajů, o němž La Bruyère mluvil jako o živlu *deroucim* se sobecky vpřed za penězi a majetkem, je dále na postupu za bohatstvím a za posicemi vrstev privilegovaných. Nejsa shovívavý ke zkažené vysoké šlechtě ani ke kléru, není Montesquieu shovívavý ani k nesvědomitým soudním úředníkům. Zato

<sup>10</sup> *Lettres persanes* (102. dopis).

měl přirozeně jeho sympatie opoziční postoj pařížského soudního dvora k regentovi, který jej po smrti Ludvíka XIV. zase svolal a dodal mu autority, ale který, když mu nevyhověl, jej dal z trestu přeložit do venkovského městečka. Montesquieu bral tyto dvory v ochranu, poněvadž, jak praví, jsou nuceny říkat panovníkům smutné pravdy na rozdíl od lichotících dvořanů a jsou proto na nejvyšších místech nenáviděny.

Tematika vážných názorů je rovněž velmi rozmanitá. Montesquieu promlouvá o nesnášenlivosti, o otroctví, o podmínkách blahobytu, o vzrůstu obyvatelstva, o vládních soustavách, o různém právu, o zhoubnosti výbojných válek, o zlu kolonisace atd. V základě tyto názory svědčí o tom, jak Montesquieu nebyl pouze duchem, který dovedl frondérsky bořit staré a špatné, nýbrž se snažil udělat si správné představy o možnostech nápravy a lepšího společenského řádu. Tato perspektivnost *Perských listů* je zajímavá i tím, že dvaatřicetiletý prezident dospíval již takřka ke všem hlavním hlediskům, která později uplatňoval ve svých velikých spisech. Nikoliv neprávem byly tedy *Perské listy* nazvány „duchaplnou a odvážnou předmlouvou ke knize *O duchu zákonů*“.<sup>11</sup> Ale nikdy se již Montesquieuovi nepodařilo formulovat s takovou satirickou vervou kritiku upadající francouzské společnosti jako v *Perských listech*, jejichž hybný, jasný a přitom náznakově zhuštěný sloh nebyl jejich poslední předností.

„*Perské listy*“, poznamenal si do zápisků, „šly od počátku tak neobyčejně na odbyt, že se . . . nakladatelé všemožně snažili, aby dostali nějaké pokračování. Chytali za rukáv každého, koho potkávali, a říkali mu: „Prosím vás, pane, napište mi nějaké *Perské listy*!““<sup>12</sup> Montesquieu se dožil dvaceti devíti vydání. A také zažil, jak neobyčejně přitažlivě působily v dalším vývoji osvícenské literatury, a to příkladem dopisové formy, cizokrajných posuzovatelů současných mravů (i když tuto metodu sám nevynalezl), příkladem pranýřující satiry a také výkladem svobodomyšlných názorů.

★

Stav se přes noc slavným autorem, nedal se tím Montesquieu zmást v tom, co se mu možná už rýsovalo jako jeho vlastní životní cíl. Pokračoval proto ve studiích, které jej vedly spleť historických výkladů a reformistických názorů, z největší části tou či onou formou refeudalisačních. Seznamoval se s nimi ve dvacátých letech jednak z učených spisů, jednak z diskusí politického „club de l'Entresol“, po vzoru anglickém jednoho z nejčilejších středisek svobodomyšlné politické činnosti doby, než jej podezíravý neliberalistický režim kardinála Fleuryho dal uzavřít (1731). Již teď, zdá se, dospěl Montesquieu k přesvědčení,

---

<sup>11</sup> Srov. Joseph Dedieu, *Montesquieu, l'homme et l'oeuvre*. Paris, Boivin („Le Livre de l'étudiant“) 1943, s. 116.

<sup>12</sup> *Cahiers*, s. 199.

že pro Francii je nejvýhodnější vládní formou umírněná monarchie v duchu dávných tradic, kde panovník je ve výkonu moci omezován a kontrolován stavy privilegovanými.

Roku 1727 se konečně prodejem zbavil presidentského úřadu a po zvolení do Francouzské akademie roku 1728 vydal se téhož roku na cesty po Evropě, aby na místě seznal fungování různých státních zřízení, což se mu podařilo až na carský režim moskevský. Viděl Německo, Rakousko, Uhry, Itálii, Švýcarsko, Holandsko a pobyl zvláště dva roky v Anglii, kde se blíže seznámil s umírněnou monarchií typu parlamentního, obdivuje se míře a síle jejího liberalismu. Na svůj zámek se vrátil roku 1731, získav cenné zkušenosti a informace a navázav po celé Evropě spoustu vynikajících známostí, takže pak nepřestával být stále zpravován o nových otázkách a dostával nové spisy, které horlivě četl a pokrýval svými poznámkami. Probíraje se celou obrovskou literaturou juristickou a historickou staré i nové doby, nedával se však v podstatě ovlivňovat cizími koncepcemi, nýbrž si postupně uvědomoval a formuloval koncepci svou. Přitom bylo zřejmo, že jeho zájem daleko přesahoval problematiku dějin a zákonů vlastního národa a že se zaměřoval stále na civilisaci evropskou. Jednou si o tom zapsal: „Věci stojí dnes v Evropě tak, že všechny státy závisí jeden na druhém. Francie potřebuje blahobytu Polska a Moskevská, stejně jako Akvitánsko má zapotřebí Bretonska a Bretonsko Anjouska. Evropa je státem, který se skládá z několika provincií . . .“<sup>13</sup> Montesquieu tedy myslel v kategoriích nadnárodních a v tomto smyslu představoval kladný typ osvícenského světoobčana.

Jak ukázaly počáteční rozpravy Montesquieuovy, dále příslušné partie *Perských listů* a řada rukopisných náčrtků a zlomků, leželo mu historické studium na srdci skoro podobně jako studium právnické. Ostatně bylo s ním úzce spjato, neboť Montesquieua zajímalo zvláště studium dějin politických zřízení. V první polovině let třicátých se zahloubal do studia dějin antického Říma a tak vznikly jeho *Úvahy o příčinách velikosti Římanů a jejich úpadku* (*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*), vydané roku 1734 anonymně v Amsterdamu. Římské dějiny mu byly blízké, věnoval jim již drobné práce za svého presidentství. Nešlo mu teď o to, aby římské dějiny v jejich celku vylíčil se všemi příslušnými fakty. Vycházel z předpokladu, že tato jejich stránka je čtenáři známa. Napsal je, aby na jejich velikém případě ozřejmil poznatek, který se mu zdál vyplývat ze studia historie: že totiž státy se udržují neporušeností týchž zásad, z nichž vznikly.

O Montesquieuovi bylo případně řečeno, že zlaicisoval politiku tím, že ji vymanil z představ o právu z Boží milosti. Obdobně by se dalo říci, že zlaicisoval studium dějin tím, že je vymanil z protireformačních teologicko-metafysických

---

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 109.

výkladů. Bossuet v *Rozpravě o světových dějinách* (*Discours sur l'histoire universelle*) z roku 1681 vycházel z předpokladu, že dějiny říší jsou řízeny Prozřetelností za cílem Bohem předem určeným. Montesquieu, který se zřejmě Bossuetovou rozpravou inspiroval, postavil proti této koncepci koncepci novou: opírala se o výklad běhu lidských dějin z příčin přirozených, a to fyzických a morálních (rozuměj nejen „mravních“, nýbrž v širším smyslu společensko-duchovních). Tedy ani Prozřetelnost, ani Náhoda, nýbrž přísná zákonitost vládne dějinám. „Nikoliv náhoda vládne ve světě,“ psal v *Úvahách* (18. kap.). „... Jsou obecné příčiny, mravní nebo fyzické, které působí v každém vladavství a přivádějí je k rozmachu, udržují je nebo je uvrhují do záhuby; všechny nahodilosti jsou těmto příčinám podrobeny...“ Jinými slovy: metoda Montesquieuova je již metodou historického determinismu, metoda kausální na rozdíl od prozřetelnostního finalismu nebo fatalistického anarchismu náhody.

V konkrétním případě dějin Říma se jevil historický proces asi takto: velikost římského národa tkvěla mimo jiné především v jeho republikánských ctnostech — v lásce k politické a občanské svobodě, k práci a k vlasti, výchovou vštěpované již od mládí; tkvěla dále ve vojenské kázni, v taktice sjednocenosti před nepřítelem přes rozbroje domácí atd. Úpadek Říma vzešel z jeho ustavičných výbojů a z nich vyplynuvší obrovské rozlehlosti říše, která zase dala vznik vládní formě despotismu, neboť se pro ni již nehodily zákony původní malé republiky. Občanské ctnosti upadaly, porobující moc diktátorů se zvrhla v moc neomezenou a nakonec netvorní despotové přispěli k rozdělení říše, jež se pak stala snadnou kořistí barbarů.

Montesquieu měl v 18. století jako jeden z prvních historiků představu nejen o tom, že dějinami národů vládne příčinná zákonitost faktů, nýbrž i o tom, že všechno se přeměňuje a vyvíjí: životní podmínky národů, mravy a ovšem i státní zřízení a zákony. Jako jeden z prvních historiků 18. století měl smysl pro odstíněnou relativnost historické skutečnosti různých dob a vypořádával se skoro již moderním způsobem i s problematikou historické kritiky dokladového materiálu, i když se dopustil přesto mnohých omylů, jak mu mohl vytknout již Voltaire. Jistěže zůstával vázán i badatelskými předpoklady své doby a byl v lecčems neúplný nebo apriorní: to však nic nezmění na tom, že celkově vzato udělal ve francouzské a tím i v evropské historiografii za osvícenství podstatný krok vpřed.

Montesquieu se díval na vědu — s celým 18. stoletím — z hlediska její sociální užitečnosti. Předkládaje svým čtenářům úvahy o příčinách velikosti a úpadku říše římské, předkládal je jako typický doklad a zároveň varovné memento ztělesnění principu, jemuž přisuzoval obecnou, relativnost historických okolností neoslabovanou platnost: státy se udržují neporušeností týchž zásad, z nichž vznikly. Vybízel nepřímou své současníky k tomu, aby se dívali

pozorněji kolem sebe, zamýšleli se nad úpadkovými rysy svého vlastního absolutistického režimu — především nad nedostatkem politické a občanské svobody — a uvažovali o tom, do jaké míry tato skutečnost svědčí o porušení zásad původní ústavy země. — Ale spis měl ještě další význam, a to obdivem pro ctnosti republikánského Říma, k nimž se Montesquieu vrátil ještě v knize *O duchu zákonů*. Montesquieu se stal prvním velikým obnovitelem tohoto kultu mezi francouzskými osvícenci, který po počáteční reakci proti antikvisujícímu klasicismu, stavějícímu se za sporu „starověkých a moderních“ proti thesím o pokroku, zesiloval v druhé polovině 18. století, kdy jej všeobecně podpíraly i nové archeologické objevy a výzkumy, a který inspiroval vynikajícím způsobem zejména představitele buržoasní revoluce ideologické i umělecké proti bourbonskému královskému despotismu.

Materiál, který Montesquieu prostudoval pro svůj historický spis, byl na svou dobu úctyhodný. Avšak materiál, který prostudoval pro své vrcholné dílo, spis *O duchu zákonů* (*De l'Esprit des lois*), na kterém pracoval přes dvacet let a který vydal roku 1748 v Ženevě, byl tak rozsáhlý, že podstatně přispěl k tomu, že Montesquieu nakonec oslepl.

Osvícenského právníka, který si uvědomoval nesmírnou rozmanitost zákonů, jež byly v minulosti a v přítomnosti v platnosti v jednotlivých zemích, jejich rozpornost, protichůdnost a někdy zdánlivou nesmyslnost — nutně musela napadnout myšlenka, jak najít klíč k tomuto chaosu. Velikost Montesquieuova není jen v tom, že si tuto lidsky základní otázku vůbec položil, nýbrž především v tom, že nešetřil času, námahy ani zdraví, aby si tímto chaosem proklestil cestu a pokusil se podat jeho rozumově přijatelné objasnění. Měl před sebou v podstatě dvojí metodu současných juristů: jedni se při výkladu vzniku zákonů opírali o teologické nebo metafysické principy (zákony jsou výrazem Boží vůle nebo pokusem přiblížit se věčnému ideálu spravedlnosti), druhí je vysvětlovali z hrubé empirie (Hobbesevo učení o prospěšnosti zákonů a jejich násilném vnučení vládařem nebo vládou). Ale zároveň se začínaly množit už také hlasy, které poukazovaly na to, že je třeba hledat příčiny vzniku zákonů v různých reálných vztazích života politického a společenského, popřípadě v souvislosti s různou povahou prostředí fyzického.

Montesquieu se chopil problému s ctižádostí pozitivního vědce, který přesto nepřestává být také deduktivním juristou. Měl k dispozici metodu, na niž narážel již v *Perských listech* a kterou aplikoval po prvé zevrubně v *Úvahách o příčinách velikosti a úpadku Říma*. Byla to kauzální metoda genetická: jako ostatní jevy společenské, i zákony podléhají zákonům zrodu, narůstání a proměn, a to pod tlakem příčin jednak morálních, rozumějme stále v širším smyslu společensko-duchovních, jednak fyzických. Zákony samy si definoval jako „nutné vztahy vyplývající z přirozené povahy věcí“ (I, 1); prohlašoval, že

zákon je lidský rozum, že i nejpodivnější zákony mají své existenční oprávnění a že je tedy na místě hledat rozumné vysvětlení pro jakékoliv zákonodárství.

Jakmile si Montesquieu našel třídící a vysvětlující principy, které se nejdříve snažil indukovat ze skutečnosti, ale ze kterých pak naopak také dedukoval analýsou jako z pojmů a definic, přistoupil ke spisu. V oboru mravních, společensko-duchovních příčin rozlišoval trojí vládní formu: republikánskou, monarchickou a despoticickou. Každá z těchto forem se podle něho opírá o vůdčí princip: republikánská o ctnost, to jest lásku k vlasti a k rovnosti, monarchická o představu cti a despoticická o strach. Z těchto hybných sil vyplývá způsob výchovy, vyměňování trestů, míra politické a občanské svobody atd. Jakmile je zásada narušena, nastává pro danou vládní formu nebezpečí úpadku a zániku. — Příčiny fyzické jsou podnebí a zeměpisné prostředí. Klimatické podmínky mají vliv na lidské svaly a nervy, na růst a sílu vášní, a tím na povahu lidí, což opět souvisí s různou potřebou svobody, střídmosti atd., tedy i s volbou odlišných zákonů a vládních forem. Stejně utváření půdy je důležité: nehostinné končiny Severu vytvořily předpoklady pro odvážnost a svobodomilovnost Seveřanů a příslušné zákonodárství. I když myšlenka o vlivu fyzických příčin nebyla nová, u Montesquieua nabývala zvláštní výraznosti, podobně jako jeho teorie trojích vládních forem, a to jako součást ucelené soustavy, ideologické konstrukce, tedy toho, co z definic těch příčin Montesquieu všechno vyvozoval.

V dalších částech spisu ukazoval Montesquieu závislost zákonů i na tak zvaném „obecném duchu národa“, na národních mravech, obchodu, počtu obyvatel, náboženství atd., ale tady už se mu chaos tak lehce netřídil. Závěrem připojil ještě dvě historické knihy věnované počátkům francouzské monarchie: zde vyslovil svůj obdiv pro stát Karla Velikého, jehož ústava se mu zdála nejdokonalejším příkladem umírněné monarchie v dějinách Francie.

Montesquieuovým thesím se již v 18. století, na příklad od Voltaira v jeho „Komentáři o Duchu zákonů“ („Commentaire sur l'Esprit des lois“), dostalo výtek, že je v nich mnoho pouze ideologicky vykonstruovaného. Jiní posuzovatelé vytýkali Montesquieuovi — na příklad spřátelený encyklopedista Helvétius — že se nesnaží být lidem prospěšný, že se zřetelem ke své sociální zařazenosti jako šlechtic a soudní úředník neukazoval, co *mělo* být, nýbrž to, co *už bylo*, a že tím dělá kompromisy s reakcí. Ovšem tento postoj nevyplýval pouze z Montesquieuovy sociální podmíněnosti, nýbrž i nezávisle na ní z jeho ideologie dané sociologickým determinismem. Montesquieu se na příklad obdivoval parlamentní monarchii anglické a jejím svobodám — i když ve spise *O duchu zákonů*, na rozdíl od *Perských listů*, již naznačoval, jak politická současnost Anglie svědčila o tom, že se země odchylovala v praxi od ryzích zásad své ústavy. Na případě Anglie ukazoval nutnost rozdělit do různých rukou trojí moc,

zákonodárnou, výkonnou a soudcovskou, aby nebyla ohrožena politická svoboda. Ale přes tento obdiv pro Anglii jej nenapadlo, že by bylo možno její vládní soustavu přenášet do Francie, to jest do jiných podmínek; viděl nápravu v duchu mechanismu své ideologie jediné v návratu k ryzosti původních domácích zřízení. A proto — jakkoliv to bylo protihistorické a u tak vzdělaného osvícence naivní — hledal vzor až v monarchii Karla Velikého, v idealizovaném barbarském zákonodárství, jak soudil Voltaire. Byl to princip umírněné monarchie, kde tak zvané „prostřední“ feudální moci, moc šlechty, kléru a soudních dvorů, nebyly ve svých přirozených prý výsadách absolutistickým vladařem násilím paralysovány, nýbrž naopak mohly vladařovu moc udržovat v příslušných mezích.

Montesquieu byl tedy zajatcem jak předsudků svého sociálního zařazení, tak mechanismu své historicko-právní ideologie. Byl a zůstal liberálně feudálním konservativcem. Jeho reformismus byl reformismem refeudalisačním v duchu umírněnosti stavovského režimu: „Říkám to“, napsal v knize *O duchu zákonů*, „a zdá se mi, že jsem toto dílo složil jediné proto, abych to dokázal: zákonodárce musí být veden umírněností; veřejné blaho, stejně jako blaho mravní, je vždy mezi dvěma krajnostmi.“ Máme proto dát za pravdu Helvétiusovi? Nikoliv. Soudili bychom stejně krátkozrace a mechanisticky jako on. Celý svět je zajedno v tom, že Montesquieu je jedním z největších představitelů pokrokového myšlení osvícenského, že jeho význam zdaleka přesahuje rámec jeho doby a že velikost jeho díla — lidem prospěšného — promlouvá s živou naléhavostí i k době naší.

Montesquieu si jednou zapsal: „K tomu, aby člověk vykonal veliké věci, není třeba, aby byl tak velikým geniem; není třeba, aby byl nad lidmi: je třeba, aby byl s nimi.“<sup>14</sup> Domnívám, se že tuto pravdu můžeme vztahovat i na něho samého: nikoliv proto, abychom se snažili omluvit u něho nějaký nedostatek velikosti, nýbrž spíše proto, že Montesquieua charakterisuje vynikající měrou to, jak byl s lidmi, to jest jaký měl hluboký smysl pro potřeby člověka jako jednotlivce i pro společnost jako celek. Tento vrozený smysl se u něho probouzel o to intenzivněji, že na Montesquieua působil bezprostředním dojmem příklad bourbonského absolutismu, jeho neblahého zneužívání veřejné moci, soustředěné do rukou bohorovného jednotlivce. „Svoboda, tento statek, který dává užívat ostatních statků“,<sup>15</sup> poznamenal si Montesquieu do zápisků. Svoboda pro tohoto osvícence a vzdělaného právníka nemohla arci být pojmem souznačným s libovůlí a anarchií. Viděl ji v tom, že „člověk dělá, co má dělat, a že nemá být přinucován dělat, co nemá chtít“, to jest pojímal ji jako spojení

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 50.

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 112.



postulátu rozumu a mravnosti. Vybaven tímto poznáním vydal se Montesquieu do dalekých prostorů minulosti a současnosti, aby s vynikajícím použitím metod soudobé pozitivní vědy hledal nejen „ducha“ zákonů, ale i nejlepší způsob, jak lidem vládnout. Objevil velmi brzy, že — jak napsal již v *Perských listech* — „nejdokonalejší je ta vláda, která jde k svému cíli s nejmenšími výlohami a vede lidi způsobem, který se nejvíce shoduje s jejich sklonem a náchylností“.<sup>10</sup> Tím, že se — jsa vázán svým sociálním zaměřením jako šlechtic a jako soudní úředník dědičné francouzské monarchie — domníval nacházet nejlepší formu francouzské vlády v ústavní monarchii, jakou země měla v raných dobách feudálních, byl tak zvaným „reakcionářem“ jen pro povrchního současníka, pochopitelně zaměřeného především na radikální reformy aktuálního, konkrétního společenského stavu ve své zemi.

Ve skutečnosti Montesquieu, přestože v jistém smyslu myslel ve formálních kategoriích státního zřízení nejdávnější národní minulosti, měl ve svém zaměření podstatné prvky tužeb nefeudálních, moderních, hluboce demokratických a je jedním z největších průkopníků novodobého demokratického myšlení ve Francii 18. století. Nejjasnějším dokladem toho je, že jeho spis *O duchu zákonů* narazil nejen na potíže u dvora, nýbrž i na teologické fakultě pařížské Sorbonny a u papežské stolice v Římě, takže Montesquieu musil napsat „Obhajobu *Ducha zákonů*“ („*Défense de l'Esprit des lois*“, 1750); že dále naopak jeho demokratické myšlenky zvítězily v americké ústavě z roku 1787 a že si zjednávaly různou měrou přístup do všech ústav, které Francie měla do roku 1830; a konečně dokladem toho je právě také fakt, že letos s celým světem vzpomínáme dvou-stého výročí Montesquieuova úmrtí (10. února 1755).

★

Právnick Montesquieu psal svá díla v první polovině 18. století, kdy se osvícenská ofensiva teprve připravovala. Kromě *Perských listů*, které i za liberálnějšího ovzduší Regentství překvapily odvážností, ukládal svou sociální a politickou kritiku starého režimu a pozdního evropského feudalismu vůbec do děl, která byla odborné, nikoliv beletristické povahy. Činil to způsobem, který odpovídal lépe jeho vlastní povaze i možností doby: způsobem méně nápadným, často nepřímým, narážkovým (nebyla to ostatně také metoda encyklopedistů?), ale přesto rozhodným a pronikavým. Pro většinu z nás začíná bojový reformismus osvícenců teprve s Voltairem, tehdejším „králem veřejného mínění“. Ale to znamená křivdit jiným osvícencům, především Montesquieuovi. U Montesquieuova se po prvé shledáváme s rozhodně pranýřujícím

---

<sup>10</sup> *Lettres persanes* (80. dopis).

odsudkem otrokářství — v knize *O duchu zákonů* je to mistrná parodie otrokářských sofistických důvodů pro obchod s černochoy — dále s odsudkem dobovacích válek, náboženské nesnášenlivosti, středověkých postupů mučení při soudních výsleších, u něho prvního najdeme vynikající kritiku nedostatku jednotlivcovy občanské svobody, nerovného sociálního postavení ženina, pauperismu, překážek rozvoje průmyslu a obchodu atd. Beccaria, Voltaire, Rousseau a jiní čerpali mnohé podněty právě z Montesquieua.

A Montesquieu v 18. století také první postavil proti sobě dvě veliké these, které rozdělávaly osvícence: pesimistickou thesi o neblahých důsledcích pokroku věd a umění, kterou hájil obzvláště Jean-Jacques Rousseau, a optimistickou thesi o jeho prospěšnosti pro lidstvo, kterou po Montesquieuovi obhajoval chvalořečník vymožeností moderní civilizace Voltaire.

V 105. dopise *Perských listů* píše Uzbekovi do Paříže jeho přítel Radí a reaguje na jeho obdiv pro rozvoj věd a umění na Západě. Jako kdysi François Rabelais v renesančním románě *Gargantua a Pantagruel* narážel na tragickou dvojsečnost lidské vynalézavosti, která v 15. století objevila na jedné straně nesmírně blahodárné umění knihtisku a na druhé straně zkázonosné umění dělostřelby, tak Peršan Radí přemítá podobně o dvojí stránce lidských vynálezů a zdokonalování umění. Vyslovuje obavu, „zdali užitek, který z nich lidé mají, odškodňuje za jejich zneužívání, kterého se denně dopouštějí“; důsledky vynálezu střelného prachu jej vedou k prorockým závěrům: „Stále se chvěji strachem, že se nakonec podaří objevit nějaké tajemství, které by poskytlo kratší cestu k záhubě lidí, ke zkáze obyvatelstva a celých národů“.

Avšak Uzbek v Paříži nesdílí jeho pesimismus. Montesquieu se jeho ústy pokouší vyvrátit všechny možné námitky, které byly vznášeny proti prospěšnosti pokroku lidského vědění a lidského umění. Snaží se dokázat, že klady pokroku nakonec opravdu převyšují jeho stinné stránky. A osvícený humanista má odpověď i na obavy z vynálezu, určeného k hromadnému vyhlazování lidí, odpověď, která nejen svědčí o jeho hluboké důvěře v mravní svědomí lidstva a ve schopnost národů vzepřít se takovému sebevražednému nebezpečí, nýbrž i o tom, jak nám dovede i dnes být jeho způsob uvažování podivuhodně blízký. Uzbek totiž říká: „Kdyby byl náhodou učiněn takový osudný vynález, byl by brzy zakázán mezinárodním právem a jednomyslný souhlas národů by tento objev pohřbil“.

Tato stať vznikla jako jubilejní přednáška a byla přednesena dne 13. dubna 1955 na filosofické fakultě Masarykovy university v Brně v rámci oslav 200. výročí Montesquieuova úmrtí, pořádaných filosofickou fakultou, krajským výborem Obránců míru a Československou společností pro šíření politických a vědeckých znalostí. Zde byly provedeny jen nepodstatné změny na původním textu.

# LITERÁRNÍ GNOSEOLOGIE FRANCOUZSKÉHO KRITICKÉHO REALISMU

Prostředky a postupy francouzského kritického realismu 19. století souvisely podstatnou měrou s tím, jak si tento realismus řešil otázku poznávací funkce literatury. Zamysleme se nad důsledky tohoto řešení i nad tím, co z nich lze pokládat za trvalejší zisk.

Jakkoliv by právě realistické umění, už podle etymologie směřující k zobrazení skutečnosti, mělo mít lidsky bohatý obsah pravdivě tlumočený mediem estetických kvalit, nelze to říci zrovna o realistických tendencích 19. století ve Francii jako celku. Tyto tendence se po vynikajících ukázkách realismu Stendhalova a Balzacova z veliké části dostaly na scestí, a tím se odlišily od životně pravdivějšího realismu ruského nebo anglosaského.

Byla zmínka o realistických *tendencích* ve francouzské literatuře 19. století. Jejich nutným vyústěním byl naturalismus, jenž svým způsobem přispěl k vyvrcholení jejich krise. Timofejev, který byl sovětskou kritikou správně kritizován za to, že o naturalismu mluví jako o nějakém „nižším realismu“ nebo „popisném realismu“, sám arci správně říká, že pokud jde o literární naturalismus 19. století přímo, tedy jako o historický jev, nesmíme jej prostě měřit hodnotícím obsahem, který je dnes vkládán do pojmu naturalismus v protívě k pojmu realismus. Je škoda, že se pak jeho pokus vidět naturalismus historicky nakonec zase zvrhá v nesprávný výklad. Timofejev totiž praví: „Jako literární historický pojem má naturalismus jiný význam . . . znamená v podstatě totéž co realismus. Uvedené směry chápaly naturalismus ve smyslu realismu, tj. žádaly od umělce věrnost životu, hluboké studium života atd.“<sup>1</sup> U francouzského naturalismu tato charakteristika nevyhovuje. Můžeme ji sice do značné míry vztahovat na příklad na tak zvaného naturalistu Maupassanta, nikoliv však na Goncourty nebo zvláště na Zolu, podle jehož slov naturalismus byl vědeckou

<sup>1</sup> L. I. Timofejev, *Theorie literatury* (St. nakl. pol. lit., Praha 1953), s. 348.

metodou aplikovanou na literaturu a jakožto výraz vědecky zaměřeného ducha ve všech oborech, jak říká Zola, přímo to hybného činitele 19. století, přirozeným plodem nové demokratické společnosti. Znamenal úsilí konat fyziologické studie prostřednictvím literatury. Z hlediska historického vývoje realistických tendencí francouzského písemnictví 19. století je ovšem třeba vidět v naturalismu, jak je ostatně všeobecně přijímáno, jedno z jejich scestných vyústění.

Uvažujeme-li o realistických tendencích 19. století ve francouzském písemnictví, nemůžeme přejít mlčením romantismus. Je známo, do jaké míry „romantické hnutí, alespoň ve svých začátcích, se krylo s velmi zřetelnou reakcí proti idejím 18. století a zásadám Francouzské revoluce; někdy této reakci sloužilo; jeho kult náboženské a feudální minulosti přispíval k tomu, že se od něho odvraceli liberálové, kteří navazujíce, aniž to říkali, na tradici osvícenství, chtěli z literatury udělat nositele intelektuálního a sociálního pokroku“; a je také známo, jak při pronikání realistických tendencí v období romantismu, jimž připadl úkol určovat směr valné části francouzské literatury 19. století, „hrálo mimo individuální temperamenty základní úlohu hnutí politických a sociálních idejí“<sup>2</sup> obrazující základní proměnu hospodářsko-společenskou a její vývojové fáze.

Díváme-li se proto na realismus ve francouzském písemnictví 19. století z hlediska historického procesu porevoluční společnosti, nejví se nám jako jednotný. Zvláště od Červencové revoluce z roku 1830 je to realismus v podstatě kritický, pranýřující více nebo méně zjevně řád zvítězivší kapitalistické buržoasie a její utilitaristické mentality, která tvůrčí francouzské autory hluboce odpuzovala a podněcovala k pohrdání, výsměchu nebo obžalobě. Ovšem v průběhu historického vývoje francouzské společnosti 19. století se realisté ocitali před měnicími se úkoly a musili se s nimi vypořádávat takovými prostředky, jaké jim poskytovaly dané okolnosti. Za Restaurace Bourbonů (1814—1830) na příklad bylo předním politicko-společenským úkolem kritického realismu bojovat proti znovunastolené bourbonské monarchii, vracející se zvláště ke konci ke svým tradičním tendencím absolutistickým; není náhodné, že v této fázi bojovní liberálové používají ještě forem protifeudálního boje doby osvícenské, arci přizpůsobených novým historickým podmínkám: pamfletu (Courier) a chansony (Béranger). Není tím řečeno, že by používali *jen* těchto prostředků. Rozrůstání nového společenského řádu měšťanského s jeho zlatokopy, kteří od Červencové revoluce opanovali bitevní pole i oficiálně a hnali se dál, si ke kritickému zobrazování vyžadovalo již novějších forem, především románových epopéjí, jednot-

---

<sup>2</sup> Paul van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*. Paris, A. Michel 1948, s. 519.

livých i cyklických, od Stendhala a Balzaca až po Zolu a Maupassanta, po případě Anatola France a do jisté míry i Romaina Rollanda.

Literatura kritického realismu mohla navazovat jak na dávné tradice realistické literatury domácí, tak na realismus francouzského klasicismu. Přejímala tím řadu zkušeností a vymožeností minulosti. Avšak tradiční prostředky a postupy, jakkoliv obohacené a propracované zejména v 18. století od Lesage k Rétifovi de la Bretonne, nemohly již postačovat. Nová společenská situace ustavování a konsolidování buržoasního řádu, používajícího ke svým účelům režimů diktátorských stejně jako demokratických, exponovala od počátku silně poznávací funkci literatury.

Je pravda, že literatura ji měla v různé míře vždycky, i když Horác mluvil jen o „delectare“ a „prodesse“ a francouzský klasicismus v jeho stopách o „plaire“ a „instruire“. Celá inspirační tradice přiznávala v podstatě básníkovi dar poznání, dokonce poznání vyššího: dělala z něho privilegovaného tlumočníka božské myšlenky (ve Francii od Ronsarda přes Rousseaua k Hugovi a za něho). Ovšem francouzští realisté 19. století nechtěli — na rozdíl od romantiků a stoupců směrů romantismu příbuzných — mít naprosto nic společného s mlhavou inspirační teorií. I genius ztrácel pro ně svůj mythický nimbus v této době pozitivismu a stával se v jejich představě, souhlasně se slavnou formulací přírodopisce 18. století Buffona, kterou Flaubert připomínal mladému Maupassantovi, „dlouhou trpělivostí“.

Pro představitele kritického realismu ve Francii byl charakteristický, jak řekl Gorkij, velmi silný prvek racionalismu a kriticismu; ten je spojoval přes tendence romantismu s dědictvím klasicismu a osvícenství. „Pravda, drsná pravda“, dal Stendhal svému románu *Červený a černý* jako motto z Dantona. Francouzští realisté chtěli poznávat a vědět, ale — a tady jsme u jádra problému — *jak poznávají vědci*, nebo alespoň co nejlíže jejich solidním, soustavným postupům. To je základní a rozhodující novum gnoseologie kritických realistů, a tím také ovšem základní předpoklad jejich umělecké metody a zaměření jejich uměleckých „obrazů“. Že při tom všem připadala vynikající úloha vědou obrozené literární kritice (Sainte-Beuve, Taine atd.), je příznačné. Kritika se stala pro autory „jakoby kanálem, který přiváděl do jejich vědomí výsledky, hypotézy nebo metody historie, filosofie a vědy. Vedení duchovního života veřejnosti nepřináleželo již literatuře, která se dožadovala na kritice prostředků, jež by jí umožnily, aby se uvedla v soulad s novými potřebami myslí.“<sup>3</sup>

Lze namítnout, že tyto skutečnosti není možno vydávat za nějaký objev Ameriky. Je to pravda. Avšak zdůrazňuje-li se poznávací funkce umění a lite-

---

<sup>3</sup> Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*. Paris, Hachette s. d., 19e éd., s. 1059.

ratury a klade-li se (co do významu) tato poznávací funkce na roveň poznávací funkci vědy, přičemž se zároveň klade důraz na to, že literatura nepoznává a nevyjadřuje své poznání prostředky vědy, nýbrž prostředky svými, čili že jsou umění a literatura specifickou formou poznání objektivní skutečnosti — pak stojí jistě za to zamyslit se nad tím, v čem dnešní hledisko navazuje na dědictví kritického realismu ve francouzském písemnictví 19. století a v čem se s ním nutně rozchází.

Je ovšem také známo, do jaké míry se ve francouzské literatuře 19. století — které nebyly dány takové společensko-politické podmínky, aby se výrazněji uplatňovala též její společensko-aktivní funkce jako na příklad za dob militantního osvícenství — posunula do popředí funkce estetická. Myslím hlavně na literaturu tak zvaného *l'art pour l'art*, jež Flaubertem a jinými autory zasahuje také do tvorby kritického realismu. Poznávací funkce zato byla o to exponovanější, že rozvoj přírodních věd i věd ostatních — který byl mocnou oporou pro průbojnost osvícenské ideologie, jež razila měšťanstvu cestu k jeho vítězství — vyvrcholil v 19. století positivismem a positivistickým scientismem, jenž exaktními metodami přírodovědeckého materialismu ve Francii na čas podstatně ovlivnil všechny oblasti života intelektuálního a kulturního vůbec. To, co se nám dnes z odstupu dalšího vývoje jeví jako slabiny positivismu, jeho filosofický agnosticismus, jeho nedomyšlený objektivismus, jeho omezený sensualismus a mechanistický racionalismus, jeho krajní nedůvěra k obraznosti, citu a spontánním duševním hnutím, jeho fatalistický determinismus, jeho přezírání podnětnosti činorodé vůle a tvůrčí intelektuální činnosti, jeho neprozřetelná citižádost přenášet přírodovědecké koncepce a postupy beze všeho do oblastí nepřírodovědeckých, mimo jiné i do nově organisované vědy o společnosti, sociologie — to všechno se tehdy zdálo a historicky vzato musilo zdát jako řada vymožeností, jako záruka konečně jistých, protože pozitivních a soustavně získávaných poznatků, a tím konec konců i spolehlivých příslibů pro skutečný pokrok lidské společnosti.

★

Jestliže se i kritický realismus díval se svrchovanou úctou na cíle a pracovní metody pozitivní vědy, nemohlo to zůstat bez hlubších následků pro vznik, povahu a výstavbu jeho uměleckých obrazů. Théophile Gautier vyslovil lapidární definici básníka, vycházející ze svých vloh malíře přeběhlého do literatury a mířícího na únikové romantiky. Prohlásil jej za člověka, pro něhož existuje vnější svět. Nebyl tak daleko od Comtova požadavku, aby se „lidský mozek přeměnil v exaktní zrcadlo vnějšího pořádku“<sup>4</sup>, od Stendhalovy oblíbené

<sup>4</sup> V *Système de Politique positive*, II. Cit. podle: Charles Beuchat, *Histoire du Naturalisme français*. I. Le Naturalisme en marche. Paris, Corrêa 1949, s. 303.

definice (jím přisuzované Saint-Réalovi, autoru druhé poloviny 17. století), že „román je zrcadlem, které neseme podél cesty“,<sup>5</sup> a od Balzacova obdivu pro Leibnizovu formulaci, že duše je „koncentrickým zrcadlem světa“.<sup>6</sup> *Vnější svět a jeho exaktní zrcadlo*: byly to základní postuláty vlastní době positivické vědy, která usilovala o přesné zachycení smyslu vnímatelné skutečnosti, o její zevrubné indukování a registrování kritickým rozumem.

Pomáhaje od roku 1830, roku to zklamaných revolučních nadějí a vítězství utilitaristického měšťanského materialismu, odvádět poesii od její bolestínské niternosti i sociální utopičnosti a filosofické obsahovosti směrem k výtvarnickosti (ut pictura, ut sculptura poesis), v čemž brzy našel pokračovatele mezi archeologisujícími parnasisty, netušil Théophile Gautier, někdejší bouřlivák z řad „Mladé Francie“, že přes svůj kult umění pro umění zůstával i on svým způsobem zajatcem své doby a pracoval chtě nechtě do rukou jím tolik nenáviděné gnoseologie buržoasního positivismu. Neboť pokud bylo v dané historické situaci odůvodněné připomínat únikovým romantikům, že básníkem je ten, pro koho existuje i vnější svět, a pokud toto slovo zůstává pravdivé i mimo onu konkrétní společenskou a literární situaci tehdejší Francie, obsahovalo přece jen nebezpečí — v Gautierově apodiktické formulaci — které se také stalo skutkem: začalo se mu rozumět zploštěle, že především a dokonce *jenom vnější svět* (v souhlase s gnoseologií positivismu) existuje pro literárního autora. A právě s tímto nebezpečím zápasil kritický realismus. Bylo tomu tak i u těch realistů, kteří — jako na příklad Flaubert nebo Maupassant — na rozdíl od Stendhala nebo Balzaca v možnost poznání objektivní reality ani nevěřili a přidržovali se více nebo méně toho, že zachycovali vnější svět přes své přesvědčení, že si každý prý o skutečnosti světa je s to vytvářet pouze subjektivní ilusi.

Realistické tendence francouzské literatury 19. století se vyznačují tím, že velikou měrou přejímají od přírodních věd jejich postupy vnějšího pozorování, dokumentace, rozboru a synthesy. Stendhal, Balzac, Mérimée, Flaubert, Goncourtové, Zola, Daudet, Maupassant atd. chtějí více nebo méně soutěžit nejen s „občanským popisem“, nýbrž většinou přímo s vědou, a to *jejími prostředky*. Jestliže se však Balzac v době romantické vědy snažil být pouze sekretářem historie současných mravů, jejímž vlastním historikem „dějstvujícím“ byla podle něho francouzská společnost sama, Zola, pokračuje na této cestě

<sup>5</sup> „Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin.“ Je to motto 13. kapitoly I. dílu *Le Rouge et le Noir*. Stendhal asi sotva našel tuto větu v této formulaci u Saint-Réala, jemuž se obdivoval. Také na prvních stránkách románu *Lucien Leuwen* je definice: „Un roman doit être un miroir.“

<sup>6</sup> Cit. podle B. Guyona, *Balzac et la création littéraire* (Revue d'Histoire littéraire de la France, 1950, 50e année, s. 171.) Balzac to říká o Louisovi Lambertovi, avšak použil toho již předtím v jednom z prvních dopisů paní de Berny, mluvě o sobě. Také v předmluvě k *La Peau de chagrin* mluví o tom, že „spisovatel . . . musí být koncentrickým zrcadlem, v němž se, jak je mu libo, svět přichází odrážet“.

v době vyvrcholení pozitivistického scientismu prvních desetiletí druhé poloviny 19. století, nutně byl — dalo by se říci silou logiky věcí — přiveden až k paravědeckému nebo pseudovědeckému experimentalismu v literatuře. A teprve v této fázi, fázi naturalistické, si realistické umění ve Francii uvědomuje, do jaké míry se dalo zlákat mimo své vlastní zdroje a mimo svou pravou společenskou úlohu, i když se tak u mnohých autorů stalo s nejlepšími úmysly tuto úlohu naopak co nejlépe plnit.

Pro vývoj kritického realismu ve Francii je příznačná skutečnost, že jeho začátky v první polovině 19. století jsou zároveň v jistém smyslu jeho vyvrcholením, kdežto další vývoj až do rozkladu naturalismu je v jádře úpadkem a deformací realismu v různých obměnách. Gustave Flaubert — který vyrostl v lékařském prostředí, první přenesl do románu determinismus současných biologů a fyziologů s Claudem Bernardem v čele, udělal z postoje neosobnosti, z tak zvané objektivnosti romanopiscovy po způsobu vědců svou vůdčí zásadu, chtěl se spokojovat pouhým předkládáním pozorovaných faktů a považoval román za „vědeckou formu života“<sup>7</sup> — byl dlouho pokládán za velmistra francouzského kritického realismu 19. století, a to, mimo jiné, paradoxně z veliké části i díky svému slohovému mistrovství. Dnes — a nikoliv jenom nebo především kritikou marxistickou — je mu vytýkáno, že kult tohoto mistrovství, zbožštění formy, věty, slova, bylo nepřirozeným zbytněním estetické funkce na úkor funkcí ostatních. Vytýká se mu, že svým příkladem působil neblaze na mladé generace francouzských autorů a literárních kritiků, neboť jim dal podnět k ustálení jistých nových konvenčních forem, ke vzniku nového estetického dogmatu, když se bylo za romantismu Hugovi a jiným literátům podařilo vyhlásit „svobodu v umění (la liberté dans l'art)“<sup>8</sup> — forem a dogmatu, z jejichž houževnaté tradice se prý teprve po více než půl století podařilo mladým autorům vymanit. Mohli tak učinit nikoliv bez hlubšího zamyšlení nad vynikajícími kvalitami realistů ruských a anglosaských, jejichž díla, ve Francii překládaná a horlivě čtená na sklonku století, ve svém zrcadle ukazovala celou „nerealističnost“ nebo lépe neúplnost a deformovanost tak zvaného realismu nemála dělat zvláště pozdějšího kritického realismu francouzského.

Proč Flaubert svůj realismus takto ochudil a částečně znehodnotil? Nestalo se tak prý bez toho, že si možná byl vědom absurdnosti svého řeholnického zbožštění umělecké formy, říká Albert Béguin. „Rozhodl se pro ně právě pro tuto absurdnost, neboť neměl-li propadnout zoufalství, musil si dát z vlastní vůle nějaký důvod, aby žil.“ Nehledejme teď, co podle bratří Goncourtů leželo

---

<sup>7</sup> V. sv. *Corr.*, s. 179. Cit. u Josefa Kopala, *Gustave Flaubert*. Spisy filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě, č. XI. Bratislava 1932, s. 43.

<sup>8</sup> Předmluva ke *Cromwellovi*.



„zabitého“ pod Flaubertem a přispělo ke vzniku jeho nihilismu;<sup>9</sup> vyslechněme raději, co současný francouzský kritik říká dále k Flaubertovu rozhodnutí psát pro psaní: „Jestliže prvním úmyslem realistovým bylo užívat řeči, aby zachytil smysly vnímatelnou skutečnost v její úplnosti, Flaubert se dává strhnout za tento záměr, který byl tak jak tak nesmírný. Slova se osvobozují od toho, co bylo jejich posláním evokovat. Jde již jen o jejich autonomní skladbu a místo, které mají zaujímat v násilném postupování rytmu, jenž nemá jiný cíl než sebe sama. To dodává celé jedné části Flaubertovy tvorby její rys nepřičetnosti, pokud tam náhle nevrhne prostá pravdivost nějakého lidského gesta nebo nějakého hnutí srdce. A v porovnání s touto maniakální dokonalostí s jejím neko- nečným opakováním vět o třech stále stejných rytmických členech a s očekávanými klausulemi — je posuzována nádherně svobodná řeč Balzacova jako nedostačující!“

Albert Béguin je tedy přísný k estetickému apriorismu tak zvaného realisty Flauberta a ukazuje rozdíl mezi ním a Balzacem, jenž měřen klasickým a Flaubertovým kultem formální pečlivosti a dokonalosti byl jako umělec dlouho nedoceňován a velmi přezírán, právě v oblasti mistrovství slohu: „Sloh u něho není přizpůsoben nějakému zvukovému schématu, které by existovalo před románem a mělo se vnuccovat každé jeho stránce. Balzacův sloh není nikdy v nějaké izolované části, v nějaké větě, v dokonalosti detailů; je vytvářen vztahy mezi episodami, vzniká ze zrychlení nebo zpomalení celkového rytmu, ze změn rejstříku nebo slovníku, jak si je vynucuje daná chvíle nebo děj sám.“<sup>10</sup>

Necitoval jsem negativní hodnocení Flaubertova typu uměleckého mistrovství z pera chvalořečníka Balzacovy organické, živé jednoty obsahu a formy proto, abych s ním a ve jménu takto pojímané jednoty Flauberta prostě pranýřoval jako uměleckého maniaka. Dnes, kdy již není třeba bojovat proti konvencím uměleckého mistrovství, které odkázal dalším generacím a kterým způsobil, že tyto generace nemohly náležitě rozvinout vlastní tvůrčí úsilí v oblasti tohoto mistrovství, to jest úsilí k uskutečňování jednoty obsahu a formy na nové, plodnější základně — dnes tedy je spíše na místě, abychom Flauberta viděli správně v celé jeho historické podmíněnosti. A s ním arci též epigonské pokračovatele jeho mistrovství; neboť se sotva stalo bez jakéhokoliv zásahu objektivních příčin, že toto dědictví nemohli tak snadno překonat a setřást a že takovou měrou podlehli konservativní síle formy. Flaubert předně nejen neměl spisovatelský temperament Balzacův, nýbrž psal také v jiné době 19. století, za jiných historických podmínek. Je mimo jiné dobře známo, jak i zklamání sociálně revolučních nadějí roku 1848 i censura reakčních režimů, které po něm

<sup>9</sup> Srov. Josef Kopal, *Gustave Flaubert*, s. 33.

<sup>10</sup> Albert Béguin, *Balzac visionnaire*. Genève, A. Skira 1946, s. 20—23.

následovaly (obzvláště censura diktatury Napoleona III.), přispěly k tomu, že francouzská literatura byla zatlačována buď do konformistické služby současnému utilitarismu, anebo — nechtěla-li sloužit něčemu, čemu se jí nezdálo důstojno sloužit po způsobu třeba takových *Moderních zpěvů* (*Chants modernes*, 1855) Maxima Du Campa — jednak do pěstování technické, řemeslné dokonalosti, jednak do přírodoovědecky akribického, neosobního, neúčastného („impassible“) popisování všední skutečnosti současné anebo skutečnosti archeologicky rekonstruované. A jakkoliv posuzujeme s výhradami estetické koncepce a praxi Gustava Flauberta, přece jen z hlediska historického je třeba poznamenat, že právě díky tomuto, ze souhry osobních vloh a objektivních okolností přepjatému, ale řeholnický sebeobětovanému úsilí o dokonalou formu přispěl Flaubert k tomu, že ani za dob bezduchého pozitivistického realismu, který zajisté neoplýval smyslem pro umělecké mistrovství literárních děl a byl by je nejraději obětoval materialistické popisnosti, jak víme z thesý programových realistů padesátých let minulého století Champfleuryho a Durantyho, francouzská výpravná próza neutonula v neumělecké beztvárnosti. Tradovala dále estetické hodnoty (srovnej Maupassanta atd.). Maxim Gorkij, který vybízel mladé ruské spisovatele, aby se u francouzských autorů a mimo jiné přímo u Flauberta učili jako on sám vyspělému umění psát, Gorkij, který se tolik obdivoval mistrovství povídky *Prosté srdce* (*Un Coeur simple*), je jedním z nejpovolanějších svědků ve prospěch zjištění, že Flaubertovo krajně vypjaté úsilí o uměleckost nebylo zdaleka pouze maniakální a neplodné a že nezůstalo bez trvale kladné příkladnosti dokonce nadnárodní.

Opakuji proto: necitoval jsem Béguinovo negativní a nesporně znalecké hodnocení Flaubertova estetického apriorismu a jeho neblahého vlivu z toho důvodu, abych Flauberta odsoudil. Uvedl jsem je, abych tím důrazněji mohl podtrhnout skutečnost, že pravým velmistrem francouzského kritického realismu i v oblasti uměleckého mistrovství byl v leckterém směru Balzac. Je to dnes čím dál více zjevno, i když si zůstáváme vědomi silných romantických prvků v jeho tvorbě. I Balzac byl vázán objektivními podmínkami své doby, které se odrážejí v jeho tvorbě a tím vtiskují jeho mistrovství historicky determinovaný ráz, ačkoliv toto mistrovství, jako každé pravé a veliké mistrovství má zároveň vynikající rysy nadčasové. Více než kterémukoliv představiteli francouzského kritického realismu bylo Balzacovi dáno obhlédnout s velitelskou pronikavostí soudobou společnost svého národa jako celek, rozpoznat hnací síly vývojového procesu — i když je objevoval z břehu ideologického odpůrce — zachytit s podivuhodnou pravdivostí obecné prolínající se zvláštním a zobrazit v typických a přitom nesmírně životných charakterech a situacích to, co se v jeho peru — jež chtělo dokončit, co Napoleon začal mečem — stalo grandiosní epopéjí dravě se kupředu deroucího měšťanstva, epopéjí s veškerou

její šíří a rozrůzněností. Neboť *Lidská komedie* Balzacova je skutečně méně obdivuhodná v jednotlivých svých částech, jejichž stupeň propracování a dosaženého mistrovství není stejný, nýbrž jako velkolepě pojatý celek. „O mně bude známo,“ napsal jednou, „že jsem ve své hlavě nosil celou jednu společnost.“<sup>11</sup>

Na rozdíl od většiny francouzských kritických realistů 19. století (a s výjimkou Stendhala) Balzac spojoval ve své tvorbě všechny tři funkce, které vytvářejí její umělecké mistrovství. Byl si vědom toho, že spisovatel musí mít pevný životní a světový názor, že „zákon spisovatele, to, co jej spisovatelem činí, co jej staví . . . na roveň státníkovi a co jej možná nad něj povyšuje, je jakékoliv rozhodnutí o věcech lidských, absolutní oddanost nějakým zásadám“, že tedy spisovatel musí své dílo nadat pozitivním smyslem a pohlížet na sebe, jak citoval podle Bonalda — jsa zde plně v souladu s romantickou koncepcí

<sup>11</sup> Srov. André Bellesort, *Balzac et son oeuvre*. Paris, Perrin 1924, s. 343. Psal to paní Hanské.

Balzacovu jazyku a slohu věnoval Charles Bruneau v Brunotově *Histoire de la langue française des origines à nos jours* (tome XII, L'Époque romantique. Paris, A. Colin 1948) samostatnou stať. Mimo jiné připomíná soudy Balzacových současníků, kteří prý sice uznávali jeho přednosti, ale byli přísní k nedostatkům jeho jazyka a slohu. Později prý se jediný Émile Zola obdivoval (v knize *Les Romanciers naturalistes*) Balzacovi jako „gramatikovi“, a to především v souvislosti s jeho *Contes drôlatiques*, v nichž Balzac napodobuje jazyk 16. století.

Bruneau však zároveň říká, že „není pochyby o Balzacovu vlivu na Flauberta. Eremita z Croissy (sic, místo správného Croisset, kde Flaubert měl v blízkosti Rouenu usedlost, O. N.) zajisté neměl klamně představy o Balzacových gramatických znalostech a o jeho uměleckém smyslu, převzal však Balzacovu teorii, požadující pro každý román jazyk a sloh přizpůsobený sujetu. Jeho stylistika je stylistikou Balzacovou, revidovanou, korigovanou a zlepšenou; jeho slovník přidružuje k vyhledávání výzračných slov péči o naprostou přesnost a úzkostlivost, pokud jde o harmonii, o kterých Balzac nikdy neměl tušení. Z hlediska linguistického lze říci, že *Paní Bovaryová* je mistrovským dílem románu ‚balzacovského‘, což pro Balzaca není malou pochvalou“ (s. 385—386).

Nicméně rozdíl mezi Balzacovou a Flaubertovou péčí o slohový výraz byl příliš veliký. Mladý Maupassant v dopise C. Menděsovi z října roku 1876 napsal, že Flaubert „soudí o Balzacovi absolutně jako on“ a že „i když se obdivuje jeho genioví, dívá se na něho ne jako na spisovatele nedokonalého, nýbrž tak, že v něm vůbec nevidí spisovatele“ (*Correspondance inédite de Guy de Maupassant, recueillie et présentée par Artine Artinian avec la collaboration d'Édouard Maynial*. Paris, Éditions Dominique Wapler 1951, s. 269).

Nejnověji známý romanista Victor Klemperer ve své *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1956, 2 sv.), jako Němec přece jen méně zatížený francouzskými hledisky v otázce kultu slovesného výrazu, staví se právě také se zřetelem k této otázce proti jakémukoli, třebaš sebevzdálenějšímu srovnávání Balzacovy *Lidské komedie* s Dantovou *Božskou komedií*, která Balzaca přivedla na myšlenku souborného titulu pro jeho romány. „U nikoho víc než u Balzaca se nestává zřejmým,“ praví Klemperer, „že dějiny literatury nemohou být totožné s dějinami formy nebo umění slova. Neboť žádný z francouzských literárních tvůrců není neumělečtější než právě Balzac, kterého se odvažují jmenovat spolu s obdivuhodným italským tvůrcem a umělcem v oblasti slovesného výrazu . . . Sám jako originální tvůrce je tvůrcem (Balzac) nikoli jazykem, nýbrž stokrát proti jazyku. Je velikým básníkem pro úžasnou intenzitu, se kterou vidí hemžící se množství lidí a celý svět událostí a osudů silněji ve své fantasmii než ve skutečnosti; je velikým romantickým básníkem pro démoničnost vášně, kterou předvádí z vlastního zážitku; a je prvním velikým veristickým básníkem Francie, pokud jde o přesnost a pravost měšťáckého hodinového stroje a pouzdra, do něhož vestavuje démonickou vášně jako pero“ (I, s. 167—168).

Uvedl jsem tyto citáty proto, aby bylo jasné, že problém Balzacova realistického mistrovství má své specifické rysy, pro něž jeho hodnocení kolísalo.

o poslání literárního tvůrce — jako na „učitele lidí“ (a lidé prý „nepotřebují učitelů k tomu, aby pochybovali . . .“). (Předmluva k *Lidské komedii*.)

O přirozené jednotě obsahu a formy v jeho díle byla již řeč. Je třeba si všimnout ještě nevšední úrovně funkce poznávací, o které nám podává svědectví jeho tvorba. Je pravda, že právě Balzac zahajuje jako první veliký romanopisec linii těch představitelů kritického realismu ve Francii, kteří se v 19. století přiklonili ke koncepcím a metodám soudobé vědy (starší Stendhal zůstával zde spíše v tradici osvícenských ideologů). Avšak přitom ukázal, že tyto koncepce a postupy zůstaly pro jeho realismus, který se neuzavíral tvůrčím kladům romantismu, pouze základní pomůckou: neabdikoval jako tvůrčí spisovatel před mechanistickou přírodní vědou, před přírodopisci Geoffroyem Saint-Hilairem a Cuvierem, a nevzdal se poslání pravého literárního tvůrce. Pokládal pečlivé shromažďování dat o vnější skutečnosti, které organizované pozorování dávalo k dispozici a s kterým se kritičtí realisté ve Francii až příliš snadno spokojovali, jenom za pevné východisko pro tvůrčí poznání skutečnosti, jdoucí za povrch jevů, za vnější vzezření a za chování lidí, do jejich smyslu. Říkal této schopnosti pronikat k smyslu a živé zákonitosti — schopnosti vžívající se obraznosti — „druhý zrak“. Proto o něm mohl Baudelaire napsat: „Nejednou jsem se divil, že veliká sláva Balzacova je v tom, že je pokládán za pozorovatele; vždycky se mi zdálo, že jeho hlavní zásluhou je, že je visionářem, a to visionářem vášnivým,“ nadaným zároveň „úžasným smyslem pro detail“, „nemírnou ctižádostí všechno vidět a všechno ukázat, všechno uhodnout a všechno dát uhodnout.“<sup>12</sup> A také Maupassant soudil — a u něho je to dvojnásob příznačné — že „veliký zneuznávaný Balzac vrhl svého genia do mohutných knih, nahuštěných, překypujících životem, pozorováními nebo spíše odhalováními (révélations) o lidstvu. Uhadoval, vymýšlel, tvořil celý svět zrozený v jeho duchu“.<sup>13</sup> Balzac by arci nebyl, nechtě byla jakkoliv silná schopnost jeho „druhého zraku“, mohl tento zrak takovou měrou uplatnit ve prospěch svého uměleckého mistrovství, kdyby nebyl na druhé straně skutečně s registrátorsky vědeckou houževnatostí pozoroval vnější projevy lidského života a kdyby nebyl sbíral všechny přístupné doklady o skutečnosti hmotné, o prostředí atd. atd.

Žádnému z pobalzacovských francouzských realistů 19. století se snad nepodařilo dosáhnout v tvořivém zobrazování skutečnosti takového stupně oživující a „druhým zrakem“ zintenzivňující pravdivosti. Poznávací funkce jejich tvorby jako by se obávala přesahovat onu „dvojdimensionálnost“, s jakou se spokojovala a jakou prakticky jedinou uznávala noetika pozitivismu. Po případě

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *L'Art romantique* („Théophile Gautier“). Genève, Skira 1945, s. 174.

<sup>13</sup> Guy de Maupassant, *Étude sur Gustave Flaubert*. Oeuvres posthumes, II (Paris, Louis Conard 1910), s. 95.

je vedla — ve vleku patologické fyziologie a neurologie — k zájmu o mechanismus lidské animálnosti nebo úchylnosti. Balzac, žák přírodopisce Geoffroye Saint-Hilaira (nepočítám ostatní), postavil v *Lidské komedii* na scénu lidské a sociální typy. Zola, žák doktora Lucase a H. Taina, postaví na scénu individuální temperamenty jakožto souhru smyslových vjemů a dědičností určovaných instinktů, aktivovaných a různě ovlivňovaných prostředím. „Zvolil jsem si postavy svrchovaně ovládané nervy a krví“, napsal roku 1868 v předmluvě ke svému prvnímu fyziologickému románu *Tereza Raquinová*, „zblazené svobodné vůle, které při každém životním aktu jsou strhovány osudovými nezbytnostmi svého těla . . . jsou to lidská zvířata, nic víc.“ A Guy de Maupassant si půjde pro studium halucinací k módnímu neurologovi osmdesátých let Charcotovi, aspoň zčásti.

Jestliže se realistické tendence francouzské literatury 19. století v symbióse s teoriemi a postupy pozitivní vědy dostávaly na takovéto koleje; jestliže se umělecké mistrovství realismu ochuzovalo a jeho pravý společenský význam klesal, třebaže knihkupecký úspěch díky jejich některým odvážnostem tematickým, zejména u naturalisty Zoly, naopak stoupal — pak z toho není třeba obviňovat pouze nebo přímo autory, jejich odlišné nadání a sklony, jejich špatně aplikovanou dobrou vůli (nebo jejich smysl komercialistický), nýbrž je třeba, jak to již bylo učiněno ve zvláštním případě Gustava Flauberta, přihlédnout k objektivním podmínkám dané historické situace ve Francii. Již od revoluce z roku 1830 se rýsovalo jasně, avšak teprve od roku 1848 se stalo jistotou, že realistický spisovatel přestal v 19. století hrát ve Francii úlohu aktivnějšího společenského činitele; že se, proti představám Balzacovým, nemohl stavět na roveň státníkovi, natož se nad něho povyšovat — ledaže se jmenoval Victor Hugo, byl přinucen žít ve vyhnanství a realistickou satirou nějakých *Trestů* pranýřoval režim, který jej ve vlasti umlčel. Kritický realismus, který v těch letech byl nekonformistickému autorovi ve Francii dovolen — z případu Flaubertovy *Paní Bovaryové* a zvláště Baudelairových *Květů zla* víme, že jej příslušné orgány nespouštěly s očí — ztratil tedy po Balzacovi mnohé předpoklady pro své náležité rozvinutí. A co víc: epické divadlo francouzské společnosti, které se nabízelo realistům a pak naturalistům po roce 1848, také se značně změnilo. Vyvrcholující kapitalistický řád měšťanské éry, na rozdíl od doby Stendhalovy a Balzacovy, už před nimi neodhaloval tolik dravost svých vzestupných sil (obzvláště pokud šlo o vyšínování pouze jednotlivců, jakkoliv na příklad Zola i Maupassant si také ještě všímali dobově příznačných typů aristů), nýbrž je stavěl před méně přehlednou situaci, kde se tyto síly seskupovaly a vytvářely spíše zanonymnělé sociálně politické činitele, jejichž mocenský dosah vzrůstal. Prudký rozmach blahobytu podnikatelských a spekulantských vrstev zvětšoval ovšem stejně prudce sociální rozdíly ve Francii na počátku druhé poloviny

19. století; avšak socialistické myšlenky se zde po zvratu roku 1848 mohly zprvu šířit jen ve skrytu a pozvolna. Positivismus, páteř to kultury vítězné francouzské buržoasie, jehož kriticismus odbourával iluse a víry minulosti — ironií osudu sám dává vznik nové, chimérické víře scientistické, ilusi to o takřka neomezených možnostech rychle se rozvíjející pozitivní vědy — dosáhl svého zralého stadia v šedesátých letech.

Nelze se proto divit francouzským realistům a hlavně naturalistům, že se při svém pozitivistickém agnosticizmu přestali spokojovat s předváděním vnější skutečnosti všedního života, v němž prakticky nebylo místa pro vědomí o existenci čínorodých ideálů individuálních nebo kolektivních: to jest především toho, co podle Maupassantova motto k jeho prvnímu románu *Život (Une Vie, 1883)* chtělo být zachycováním tak zvané prosté, skromné pravdy („L'humble Vérité“) a co podle předmluvy téhož autora k jeho románu *Petr a Jan (Pierre et Jean, 1888)* prý zůstávalo — přes všechno úsilí vyloučit osobní faktor z realistické tvorby — zase jenom uměleckým výběrem ze skutečnosti a stmelováním takto vybraných dat individuální tvůrčí fikcí. Sotva mohli odolat tomu, aby se začali přiklánět k dosud neproověřeným deterministickým thesím současné biologie, fyziologie atd., učili se u Taina pojímat a umělecky podávat i duševní a mravní jevy mechanisticky, pouze jako produkty obdobné produktům hmotným, zabírali, kolem svého studia temperamentů biologicky zatížených a působením prostředí ve své degenerovanosti se náležitě projevujících a rozvíjejících, pro literaturu nové tematické oblasti sociální bídy a mravní zvrácenosti a upozorňovali tím nepřímou na následky špatného uspořádání francouzské společnosti.

Předmluva bratří Goncourtů k jejich *Germinii Lacerteuxové* z roku 1864 se dovolávala pro současný román práva, aby směl „prozkoumávat spodní třídy“, a tedy předkládat veřejnosti s klinickou otevřeností tematiku z jejich života a prostředí: něco „přísného a čistého“, co by bylo namířeno „proti jejím zvykostem a její hygieně“ čtenářské, arci nikoliv prý prostě s úmyslem „pohoršovat ji v jejích zálibách“. Zdůvodňovala přitom záměr autorů něčím, co bychom u nihilistického realisty Flauberta marně hledali: „blahodárným posláním realismu“<sup>14</sup> literárního, jak to řekl René Dumesnil. „Dnes“, praví tam totiž Goncourtové, „kdy román rozšiřuje svou oblast a povznáší se, kdy začíná být vážnou, vášnivou a živou formou literární studie a sociálního průzkumu, kdy se rozbořem a psychologickým zkoumáním stává dějinami současných mravů; dnes, kdy si román uložil studium a povinnosti vědy, může se dožadovat její svobody a jejích výsad. A ať již hledá umění a pravdu, ať ukazuje bídu, na kterou je dobře nedat zapomenout šťastlivcům v Paříži; ať ukazuje vysoké společnosti, nač mají odvahu dívat se charitativní dámy, to, čeho se kdysi

<sup>14</sup> René Dumesnil, *Le Réalisme*. Paris, J. de Gigord 1936, s. 160.

královny nechaly v útulcích pro nemocné dotýkat své děti očima: lidskou bídu, přítomnou a živoucí, která je učí milosrdenství; ať má román ono náboženství, jež minulé století nazývalo obsáhlým a širým jménem: lidskost; — toto vědomí mu stačí: v něm tkví jeho oprávnění.“

Zola pak (který se jinak značně inspiroval touto předmluvou), přejímající neprozřetelněji než Goncourtové hypotезy současných vědců a chtějící si sám počínat jako nezaujatý a neúčastný vědec, jdoucí pouze za novým poznáním, nakonec přejal i thesi fyziologa Clauda Bernarda, která připomínala poslání vědy pro lidskou společnost, thesi o sociálním dosahu vědeckého poznání a vědeckého výkladu jevů. Byl přiveden — v základě již od *Experimentálního románu* (*Le Roman expérimental*, 1880), — k přesvědčení, že podobně jako vědec i „experimentující“ romanopisec dojde k výsledkům, které sociálním reformátorům a politikům dovolují působit na společnost ve smyslu nápravném. I Zola tedy v pozdějších fázích svého vývoje zaujímal k zobrazované sociální skutečnosti jasně stanovisko na straně pokroku. Přes napodobení vědy se tedy i do literatury naturalismu vracelo ponětí o jejím úkolu společensky aktivním. „Dnes“, řekl později Louis Aragon, „musíme se dovolávat toho, co v tehdejšímu naturalismu bylo hluboce podvrtného proti vládnoucí buržoasii . . .“<sup>15</sup>

★

Rozchod realistických tendencí francouzské literatury s pozitivistickou vědou spadá do období krise měšťanského pozitivismu na sklonku 19. století. V tehdejší době to byla součást krise celé francouzské společnosti a její kultury. Charakterisovalo ji vyhrocování sociálních antagonismů (v 80. letech se organizuje nástup socialistů), politické srážky mezi pravíci a levíci (nezdařené úklady boulangistů, Dreyfusova aféra) a v kulturní oblasti ofensiva proti gnoseologii pozitivismu (scientismus zhrouťví se ve skepsi a diletantismus stejně jako bojovně obrozovaný katolicismus umožní thesi o bankrotu vědy; ve filosofii nástup idealistických tendencí s bergsonismem v čele; v literatuře vznik směrů dekadence, symbolismu atd.).

Scestí, na které se kritický realismus dostával tím, že začal gnoseologii svého umění podřizovat gnoseologii pozitivní vědy, bylo arci rozpoznáno již dříve. Baudelaire energicky potíral nerozlučnost triády pravdy, dobra a krásy, varoval, že poesii nelze beztréstně připodobňovat vědě nebo morálce, a připomínal rozdílnost vědeckého a básnického postoje ke skutečnosti. A právě Baudelaire zahajuje řadu těch představitelů francouzské literatury z druhé poloviny 19. století, především poesie (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé atd.), kteří zásadně odmítali umění poplatné buržoasní mentalitě, usilující dobrat se —

<sup>15</sup> Louis Aragon, *Pour un socialisme réaliste*. Paris, Denoël et Steele 1935, s. 72.

bohužel často na absurdních základech, vedoucích do slepé uličky — reality, jejíž lidský, sociální a filosofický smysl tušili v hloubce živých vztahů, ležících za oním viditelným „povrchem“, který byl positivistským realistům se zřetelem k jejich pochybenému gnoseologickému východisku z největší části jediné přístupný, vyjímajíc ovšem mistrovská díla, v nichž zvítězil tvůrčí genius Flaubertův nebo umění Maupassantovo.

Krise pozitivismu měla mimo jiné za následek, že se přezkoušely dosavadní noetické předpoklady vědy a že se skoncovalo s filosofickým agnosticismem. Ve francouzské literatuře pak se začaly důrazně hlásit o své právo prvky, které positivističtí realisté ze svého uměleckého mistrovství záměrně vylučovali, jakkoliv právě ony umožňovaly autorům syntetické poznávání a zobrazování skutečnosti. Především mizel objektivistický, neúčastný postoj ke skutečnosti. Vedle obraznosti — jejíž nedostatek nebylo arci možno vytýkat ani Flaubertovi, ani Zolovi, kterou však velmi potíral Maupassant — se posunoval do popředí volný a citový život, nefatalistický, dynamický vztah jedince k světu a společnosti. Verlainův požadavek, aby se „rétorice“ — to jest mechanicky logické výstavbě pojednávací — „zakroutil krk“, aby se přesně v poesii prolínalo s nepřesným a aby se v ní dopřálo místa především hudbě (které do poesie zjednával přístup Baudelaire již předtím), hlavnímu mluvčímu citového života, byl typický pro nové potřeby uměleckého cítění a uměleckého mistrovství, vybredajícího ze suchopáru pozitivismu. Setkal se brzy jakoby se svým protějškem v próze s koncepcí hudebního románu, kterou se R. Rolland zabýval již roku 1890 v reakci proti vnějškovému realismu své doby a proti uměle logické výstavbě románu.

Mohli bychom pokračovat. Jsme v těch letech u situace vývoje tvorby francouzského realismu 19. století, kdy vůdčí představy „vnější svět“, „exaktní zrcadlo“, „prostá pravda“ v příslušném pojetí vykonaly již svou historickou funkci a staly se z velké části překážkami nových požadavků, kladených na realistické umění. Neboť pohledu na skutečnost jako dynamický proces, vymaňování noetiky z hledisek mechanistického determinismu a literatury ze zplanělého sensualismu a intelektualismu, zřeteli k tvořivě aktivním složkám v životě jednotlivcově i ve vývoji společnosti, úsilí o vybudování uceleného světového názoru atd. atd. mohlo odpovídat pouze takové obrozené realistické umění, které svou gnoseologií, svým zaměřením a svými zobrazovacími prostředky dovedlo být společensko-kulturním změnám z konce století náležitě právo.

Jak tomu často bývá, reakce, kterou tento realismus vyvolával, vedla málem k tomu, že bylo „dítě vyléváno s vaničkou“, že totiž byl potírán realismus s racionalisticko-kritickým základem vůbec. Vleklé krizi francouzského kritického realismu se však na štěstí neotvírala cesta její likvidace pouze přes řadu za sebou jdoucích protirealistických a protiracionalistických ismů. Krise francouzské



společnosti z konce století a její kultury — „Je to po prvé v dějinách světa, že celá nějaká společnost žije a prosperuje, že *se zdá*, že prosperuje *proti vši kultuře*“, soudil Charles Péguy,<sup>16</sup> jasnožřivě hledící za povrch současné společenské reality — probouzela intenzivní úsilí o obrodu. Vymaňující se z filosofického agnosticizmu a z objektivisticky neúčastného nebo lartpoumlartisticky trpně pohrdlivého postoje ke skutečnosti své doby, mohli autoři navazovat na skromnější tradici těch realistů, kteří ve Francii zůstávali — v mezích svého individuálního nadání, které v některých případech, jako u Julesa Vallèsa, nebylo tak nepřatrné — věrní gnoseologii „prostě“ spisovatelské.

Příznačnější však je, že řada autorů hledala ze slepých uliček oficiální literatury a z kulturního a morálního „jarmarku“, řečeno slovy Romaina Rollanda, současné francouzské společnosti také cestu k lidu jako ke zdroji ozdravení. U prvních čelných realistů francouzské literatury 19. století Stendhala, Balzaca, ba ještě i Flauberta se nižší lidové vrstvy takřka nedostávaly ke slovu. Avšak tlak společenského a politického vývoje vynucoval lidu větší měrou přístup již do tvorby naturalistů. Zajímali se o něj svým způsobem nejen jako o novou sociálně tematickou oblast pro své „studie“ („Žijíce v 19. století, v době všeobecného hlasovacího práva, demokracie a liberalismu, položili jsme si otázku, zda to, čemu se říká ‚spodní třídy‘, nemá právo na román“, čteme v předmluvě k *Germinii Lacerteuxové*, jejíž autoři, se zřetelem ke svému sociálnímu zařazení jako aristokrati, jinak nebyli valnými přáteli těchto společenských novot), nýbrž mimo jiné ještě i z důvodu dalšího. „Proč . . . volit ta prostředí? Protože při zanikání nějaké civilisace se právě vespod zachovává charakter věci, osob, jazyka a všeho . . .“ (*Deník Goncourtů*, 3. 12. 1871). Nebyli však schopni, až na Zolu v jeho pozdějším vývoji, uvědomit si jádro sociální problematiky doby, kdy se otázka „spodních tříd“ jakožto čtvrtého stavu ve světě vrcholícího průmyslového kapitalismu měnila v otázku perspektiv *aktivního* činitele společenského vývoje. Poloromantická koncepcce lidu u autorů, jako byl starý Victor Hugo, a pak tradicionalisticky folkloristické jeho pojetí, dostávalo se nyní do konfliktu s jeho pojetím socialistickým. „Člověk cítí . . ., že se v lidu zrodilo nové náboženství,“ psal roku 1892 Anatole France,<sup>17</sup> který se sám dal brzy pro novou socialistickou víru získat také.

\*

Jsem v podstatě u konce.<sup>18</sup> Zvolil jsem si z problematiky francouzského kritického realismu otázku jeho gnoseologie jako umění a pokusil jsem se ji

<sup>13</sup> Charles Péguy, *Notre Jeunesse*. Paris, Cahiers de la Quinzaine 1910, s. 13.

<sup>17</sup> Anatole France, *Oeuvres complètes illustrées*, tome IX (*Le Jardin d'Épiqueure*). Paris, Calmann-Lévy 1927, s. 421.

<sup>18</sup> Že vztah novější francouzské literatury k současným vědeckým teoriím nebyl krisi pozitivismu přerušen, není tajemstvím. A rovněž není tajemstvím, že i v těchto nových smě-

v hrubých obrysech probrat, a to se zřetelem k vývoji realistických tendencí francouzské literatury 19. století. Jsem si vědom toho, že jsem se přitom některých souvislostí mohl dotknout jenom zběžně. A také nezapomínám, že každé, i sebeobezřetnější izolování nějakého literárního problému z živé vzájemné souhry všech složek, které jsou na příslušném vývoji zúčastněny, má svá nebezpečí a může vést — třebaš klamně jen v představě čtenářů — k jeho případnému přexponování, k jistým mezerám ve výkladu a k bezděčnému skreslování skutečnosti. Zejména předpokládám, že v závěru svých úvah musím uvést na pravou míru možný výsledný dojem, jako by realistické tendence francouzské literatury 19. století, ovlivněné pozitivní vědou, byly pouze kritickým realismem na scesti, bez hodnot, na něž by bylo lze navazovat jako na dědictví.

Nechť totiž bylo jakkoliv velikým omylem kritického realismu 19. století ve Francii, že se takovou měrou vzdával specificky literární formy poznání skutečnosti a jejího zobrazování, byl to omyl, který mu přece jen byl také ke cti. Ukazoval, jak si představitelé kritického realismu byli vědomi toho, že literatura nemá a nemůže mít v moderní společnosti pouze nějaký povrchně zábavní úkol, jaký jí přisuzoval kdysi reformátor francouzské poesie a předchůdce klasiků François de Malherbe, že jednou z jejích základních funkcí je poznávat skutečnost lidského života a lidské společnosti, vidět do této skutečnosti, a že toto poznání musí být co nejpravdivější, má-li pak být pravdivé zobrazování. V tomto požadavku — i když nikoliv ve způsobu jeho realizace — nemůže s kritickým realismem 19. století dnešní realistická tvorba ve Francii nebyť zajeďno.

Kritický realismus francouzský se domníval, že prvním předpokladem správného poznání a tím pravdivého zobrazování skutečnosti je nespolehat na nahodilá data nasbíraná příležitostně, nýbrž že je třeba učinit východiskem vážné spisovatelské práce organisované shromažďování materiálu, aby bylo možno od konkrétních jednotlivin spolehlivěji pronikat až k postižení jisté obecné zákonitosti. I v tomto směru se realistická literatura může v teorii i praxi stále hlásit k dědictví thesi kritického realismu 19. století, i když ovšem svůj materiál zpracovává z hledisek, která se již dávno snaží vymanit z mechanistických postupů skladebných, aby úsilí poznávat skutečnost jako živý celek

---

rech, které vystřídaly realistické tendence 19. století, objevovaly se příznaky mechanické závislosti literární tvorby na vědeckých thesích. Jako jeden příklad stačí uvést unanimumismus, „v podstatě idealisticko-mystický impresionismus“, který „mermomocí chtěl vytěžit pro sebe objektivní zdůvodnění z vědeckých nauk o kolektivní psychologii“ (Václav Černý, *Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše*. Praha, Čs. spisovatel 1955, s. 41). Vztahy mezi moderní francouzskou literaturou a vědou bude třeba objasnit souborně a historicky. Dílčí zpracování (srov. thesi: Robert Fath, *De l'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIXe siècle; le roman, le théâtre, la critique*. Lausanne, Impr. de Corbaz 1901) dřívější metodologicky již zastarala.

a jako proces odpovídalo i zobrazování: že sebedůkladněji nashromážděný materiál nemůže náležitě posloužit, pokud autor ke zpracovávanému tématu nemá hlubší, životní zkušenosti fundovaný přímý vztah, je otázka ještě jiná.

Představitelé kritického realismu ve Francii vyprošťovali svou tvorbu z únikového romantismu a jeho ponorů do zchorobnělé sebeanalýsy nebo do citové mlhavosti a výlučnosti tím, že se proti těmto tendencím porevoluční literatury hlásili k definici, že autor je člověk, pro něhož existuje vnější svět. Necht z tohoto zaměření špatně chápaného vplynuly jakékoliv nedostatky, jisto je: snaha zachovat literatuře její životně důležité vztahy k objektivní skutečnosti světa znamenala zároveň zachovat jejím obrazům smyslovou názornost, která je jedním z předních předpokladů, i když zajisté ne předpokladem jediným, pro životnost zobrazovaného.

Tento rys odkazu kritického realismu, jehož si po pokusnictví moderních literárních směrů ve Francii umíme dnes přece jen poněkud více vážít, mohli bychom spojit s rysem, který se stal ústředním terčem iracionalistických snah: racionalistický základ, který právě umožnil sociální *kriticismus* tohoto realismu a který výstavbě jeho obrazů a jeho slohu zachoval charakter demokratický. Ovšem krise pozitivistických tendencí realismu ukázala, jak jeho nesprávné, v jistém smyslu primitivistické pojmání může podstatně ohrožovat syntetickou formu poznávání a zobrazování skutečnosti jakožto formu pro literaturu — jako umění — specifickou. Na druhé straně je zajímavé, jak demokratický obsah u některých soudobých francouzských autorů, kteří o realismus (socialistický) programově usilují, jako na příklad Louis Aragon nebo André Stil, nevede nutně také vždycky k přiměřené demokratičnosti výstavby a slohu. Dědictví rozbíječství formy, jež zůstalo i po překonání příslušných směrů, působí u těchto současných realistů ještě stále na jejich umělecké prostředky.<sup>19</sup>

Tato studie vyšla ve *Sborníku prací filosofické fakulty brněnské university*, roč. IV, řada literárněvědná (D) 2, s. 26—39. Zde jsou provedeny jen menší změny.

---

<sup>19</sup> Není to arci jen otázka konzervativnosti formy. Problémy, před které je ve Francii a v západních zemích vůbec postaveno úsilí o realismus v literatuře, nejsou tak prosté. Srov. k tomu částečně: Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, A. Francke 1946.

## BAUDELAIRE A JEHO KVĚTY ZLA

Habent sua fata libelli. Osudy Baudelairovy sbírky básní *Květy zla*, myslím osudy oficiální, se za sto let od jejího vydání změnily od základů. Rozsudek, který nad nimi v srpnu roku 1857 vynesl kárný soud druhého císařství, byl v květnu roku 1949 zrušen soudem čtvrté republiky. Tím bylo dílo oficiálně rehabilitováno. Steté výročí této sbírky největšího z prokletých básníků, jak Baudelaira nazval Francis Carco, stalo se z podnětu francouzského ministerstva školství předmětem oslav na akademické půdě pařížské Sorbonny: baudelairovští specialisté dodali jim lesku. A tradiční Vente du livre, pořádaný každoročně Comité national des écrivains v Paříži, se v prosinci 1957 konal ve znamení dvou básníků, jejichž jubilea připadla na tento rok: Musseta a Baudelaira. Jejich obrovské podobizny od mladého malíře Bernarda Buffeta, umístěné v čele síně, hlásaly dostatečně výmluvně, že odkaz obou těchto geniů, v mnohém tak protichůdných, stal se neoddělitelnou součástí patrimonie moderní francouzské literatury.

Pro Baudelaira — nebyl v tom arci v 19. století ve francouzské literatuře zjevem osamoceným — je příznačné veliké napětí mezi geniem, básníkem v jeho pojetí a mezi soudobou společností. Svědčí na jedné straně o autorově krajně nekonformistickém postoji k jejím vládnoucím tendencím a na druhé straně o jeho víře ve vlastní básnický dar, v to, že bude chápán (a ani v tomto směru nebyl ojedinělou výjimkou ve století Stendhalově), jak soudil, sice třebaš až za třicet let, že však v dějinách poesie zaujme místo po boku lorda Byrona a Victora Huga. „Národy mají velikány jenom proti své vůli,“ zapsal si do deníku. „Veliký člověk je tedy vítězem nad celým svým národem.“<sup>1</sup> Neboť — jak řekl v *Romantickém umění* — „obecenstvo je v poměru ke geniovi jako hodiny, které jdou pozadu“.<sup>2</sup>

Když Baudelaire chystal pro druhé vydání *Květu zla*, své prakticky jediné

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Journaux intimes*. Fusées. Mon Coeur mis à nu. Paris, Crès 1920, s. 54.

<sup>2</sup> *L'Art romantique*. Genève, A. Skira 1945, s. 24.

a v jistém smyslu celoživotní básnické knihy, předmluvu, psal v ní podle dochovaných náčrtků mimo jiné: „Můj nakladatel tvrdí, že by pro mne mělo jakousi užitečnost, kdybych vysvětlil, proč a jak jsem tuto knihu napsal, jaké byly mé cíle a prostředky, můj úmysl a má metoda . . . Což se však nezdá zřejmé, když to lépe rozvážíme, že by to byla práce zcela zbytečná, a to jak pro jednoho, tak pro druhé, protože jedni vědí a uhodnou a druhí nepochopí nikdy?“<sup>3</sup>

Baudelaire předmluvu nedopsal a nevydal. Patrně opravdu uznal za marné, aby čtenářům cokoli blíže vysvětloval. Byl zřejmě smířen s tím, že bude málo těch, kdo vědí a uhodnou a kdo nad *Květy zla* budou sdílet jeho vlastní víru. Ostatně se podle náčrtků předmluvy chystal informovat čtenáře takto, lépe také takto: „Slavní básníci se už dávno rozdělili o končiny básnické oblasti, které jsou na květy nejbohatší. Zdálo se mi zábavné a o to příjemnější, že úkol byl méně snadný, vytěžit krásu ze *Zla*. Tuto knihu, která je zcela neužitečná a naprosto nevinná, napsal jsem jedině z toho důvodu, abych se pobavil a abych uplatnil svou vášnivou zálibu v překážce.“<sup>4</sup>

Není tajemstvím, že Baudelaire měl silný sklon k mystifikování, a to k hodně výstřednímu. Kolovaly desítky jeho na pohled hrůzostrašně cynických výroků, na kterých ovšem nebylo nic pravdy. Tento rys jeho protikladné povahy souvisel zákonitě s rysem jiným. Baudelaire totiž na rozdíl od většiny romantiků a ve shodě se soudobými lartpoumlartisty, parnasisty nebo realisty — byla to jedna z nemnoha stránek, které měl s nimi společné — neukazoval rád „své srdce obnažené“, abychom užili titulu jedné části jeho deníků (*Mon Coeur mis à nu*).

Kdo však ví, zda by několik Baudelairových nemystifikujících úvodních slov nebylo přece jen zabránilo několika flagrantním, ale houževnatým nedorozuměním a nebylo leckteré jeho posuzovatele uchránilo před tím, aby se jejich soud tolik nerozcházel se soudem dějin, jak se to stalo v případě Julesa Vallèsa? „Všechny strany“, napsal Ernest Raynaud o postoji francouzské kritiky k Baudelairovi při jeho smrti v roce 1867, „se usmířily v tom, jak jej zuřivě zatracovaly. Jedni se pohoršovali nad Baudelairovým neznabožstvím, druhí nad jeho příkladným koncem, uprostřed modliteb a svátostí. Předstihovali se v tom, že ho prohlášovali ‚za blázna‘; ale vítěznou palmu urážky si odnášel jakýsi Jules Vallès.“<sup>5</sup>

Tento „jakýsi Jules Vallès“, známý teprve od dob Pařížské komuny, označil totiž Baudelaira za pouhého „komedianta (cabotin)“; řekl, že „nebyl básníkem nebem nadaným a že se musel hrozně namáhat, aby se básníkem vůbec stal“, a odhadoval, že „po okamžiku slávy a věku agonie“ mu „sotva“ bude dopřáno více než „deset let nesmrtelnosti“. Dnes, u příležitosti stého

<sup>3</sup> *Les Fleurs du Mal*. Édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris José Corti 1942, s. 214.

<sup>4</sup> *Tamtéž*, s. 211.

<sup>5</sup> Ernest Raynaud, *Ch. Baudelaire*. Paris, Garnier 1922, s. 248.

výročí *Květu zla*, i největší přátelé Julesa Vallèsa, mezi nimi Louis Aragon, připomínají si a s pocitem lítosti citují jeho neprozíravá slova.<sup>6</sup>

Baudelaire však právě v souvislosti s *Květy zla* dal jednou nedlouho před svou smrtí nahlédnout docela bezelstně do živé dynamiky svých rozporů, s nimiž zápasil. V soukromém dopise z února roku 1866 notáři Ancellovi, svému soudnímu opatrovníkovi, přiznával se: „Musím Vám říkat, Vám, který jste na to nepřišel o nic více než ostatní, že jsem do té kruté knihy vložil celé své srdce, celou svou něhu, celé své náboženství (přestrojené), celou svou nenávisť? Je pravda, že napíši opak, že se budu dokládat živým bohem, že je to kniha čistého umění, pošklebků (*singeries*) a kejklů a že budu lhát jak vytrhavač zubů.“<sup>7</sup>

Připusťme proto jakoukoliv míru mystifikace, podmíněné však nejen předpoklady individuálními, nýbrž zčásti i dobovými, která mohla proniknout a která skutečně také pronikla do *Květu zla*. Byl to výraz celého jednoho aspektu koncepce umění. Jak to Baudelaire řekl v předmluvě k svému překladu Poeova *Havrana* a byl citován Théophilem Gautierem: „Konec konců je geniovi vždycky dovoleno trochu šarlatánství. Je to jako líčidlo na tvářích ženy přirozeně krásné, jako nové okořenění pro ducha.“<sup>8</sup> Avšak toto tak zvané „šarlatánství“ nic nezmění na tom, že v době, která dala *Květům zla* se všemi jejich matoucími a provokujícími vůněmi vyrůst místo nějakým idyličtějším, podle běžných představ líbeznějším a přijatelnějším „květům dobra“ — byly zároveň nejautentičtější zpovědi tragického lidského osudu, „zoufalým výkřikem duše“, jak praví A. Ferran, „která nechce ztroskotat, a jedním z nejjímavějších nářků, který zazněl od dob Pascalových“.<sup>9</sup>

Po sto letech života — a jakého to života! — této sbírky básnických květů není již sporu alespoň o jednu základní věc, která je objektivně prokázaným a všeobecně uznávaným faktem: Baudelairův básnický zjev, jeho postavení a zásah na jedné z křižovatek ve vývoji francouzské poesie a celý jeho odkaz nelze si z dějin moderního francouzského básnictví odmyslit. Není jiného básníka, který by jako Baudelaire nepřestal být po tolik generací a po tolika společenských přeměnách s větším oprávněním po nějaké stránce stále uznáván jako její *magnus parens*.

★

Baudelairův život nebyl ani dlouhý, ani rušný. Snadno si připomeneme jeho základní data a jeho obraz v obrysech.

<sup>6</sup> Louis Aragon, *Des plaisirs plus aigus que la glace ou le fer*. Les Lettres françaises No 662 (Du 14 au 20 mars 1957).

<sup>7</sup> Dopis z 18. února 1866. *Les Fleurs du Mal*, s. 270.

<sup>8</sup> Podle vydání v *Les Fleurs du Mal*, Paris, Calmann-Lévy s. d., XXV.

<sup>9</sup> André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*. Paris, Hachette 1933, s. 571.

Charles Baudelaire se narodil 9. dubna roku 1821 v Paříži. Jeho otec, přednosta senátního výboru za Napoleonova císařství, který za restaurace Bourbonů šel dobrovolně na odpočinek, měl dvaasedesát let; jeho matce nebylo celých osmadvacet. Věková i povahová rozdílnost rodičů byla možná jedním ze zdrojů Baudelairovy tělesné i duševní nerovnováhy. Podstatně však k ní, jak se zdá, přispěla choroba, kterou si přivodil kolem svého dvacátého roku.

V Baudelairově životě mělo několik málo událostí trvalé následky. První byl matčin druhý sňatek roku 1828 (Baudelairův otec zemřel roku 1827), uzavřený z lásky a s věkově příměfenějším J. Aupickem, později generálem, vyslancem a za druhého císařství senátorem. Byla to rána, která zasáhla citově předčasně vyspívajícího chlapce, jenž lnul k matce, na prahu jinošství a zanechala v něm pocit zrady na otci i na něm. Nikdy se nezbavil vzdoru vůči novému otci, ačkoliv ten byl člověkem korektním, arci jako voják vybaveným představami o životní kázni, které se ukázaly odlišnými od sklonů jeho nevlastního syna. Po maturitě (1839) Baudelaire proti rodičům, kteří by jej byli rádi dostali do diplomatických služeb, prosadil, že se dá na dráhu literární. Po dva roky poznával zblízka život bohémy v Latinské čtvrti a navazoval zde první literární známosti, zvláště mezi pozdně romantickými, více nebo méně „excentrickými“ básníky.

Nové zvyklosti, které si odtud přinášel a které zesilovaly jeho vrozené záliby ve výstřednostech, přiměly jeho rodiče k radikálnímu zásahu: vypravili jej do Indie. Baudelaire se nalodil v Bordeaux začátkem června roku 1841, pobyl na ostrovech Mauritius a Bourbon, ale do Kalkuty nedorazil. Kapitán lodi byl nucen poslat svého na jedné straně netečného a na druhé straně cynického svěřence domů. Baudelairův nedobrovolný a za tehdejších dopravních podmínek dosti dlouhý výlet do tropů trval do února roku 1842. Těch několik měsíců však stačilo, aby uložilo do jeho mysli oslňující, nezapomenutelné dojmy, které se pak různou formou promítly i do jeho tvorby. Byla to další významná zkušenost v Baudelairově životě.

Když se vrátil, bažil ještě více po samostatnosti a volnosti. Jako plnoletý vymohl si vyplácení značného dědictví po otci a odstěhoval se od rodičů. Začal žít životem módních dandyů, kteří, jak napsal v *Romantickém umění*, chtěli prý uprostřed pronikavě buržoasnější společnosti červencové monarchie vytvářet ostrůvek jakési „nové aristokracie“ estétů vzhledem i morálním postojem, „založené na nejvzácnějších, nejnerozbornějších schopnostech a darech nebeských, které práce a peníze nemohou udílet“. Aristokracie, jak poznamenal, kterou pro tyto schopnosti by bylo nesnadnější zlomit než tu, kterou smetla vítězná buržoasie věku Ludvíka Filipa. Neboť tento dandysmus nechtěl být jen výstřední pózou: byl v očích Baudelairových, který v typických rysech buržoasnění života soudobé společnosti viděl především příznaky chátrání

člověka, „posledním zastkvěním heroismu uprostřed úpadku“.<sup>10</sup> Byla to jistě bizarní koncepce heroismu, avšak přesto nelze upřít, že tu skutečně o jakousi dobově podmíněnou formu heroismu šlo. Baudelaire se v těchto letech připojil k mulatce Jeanně Duvalové, vydržované statistce, ženě živočišné, nevěrné, a hašteřivé, „černé Venuši“ jeho *Květy zla*, které právě v těch letech začínal psát. Byla to také doba jeho prvních odmítnutých článků. Baudelaire tímto způsobem života za dva roky štačil zmenšit skoro o polovinu peníze zděděné po otci. Aby mu zabránila utratit zbytek, vnutila mu rodinná rada na podzim roku 1844 přes jeho odpor soudní opatrovnictví notáře Ancella.

Byla to třetí významná událost v životě Baudelairově. Od té chvíle pro něho nastaly horší časy. Byl konec s elegantním a nákladným dandyovstvím. Baudelaire byl nucen žít v nuznějších poměrech a roku 1845 se pokusil o sebevraždu. Musil se snažit přivydělávat kritikami výtvarnými (o Salónech z roku 1845 a 1846 atd.) a literárními (do podružných časopisů *L'Esprit public* a *Le Corsaire-Satan*), po případě sporadickou literární tvorbou (od roku 1845 vycházely jeho ojedinělé básně, roku 1847 vyšla jeho značně autobiografická povídka *La Fanfarlo*). Když objevil amerického básníka Edgara Alana Poea, začal jej překládat: na překladu jeho *Podivuhodných příběhů* (*Histoires extraordinaires*) pracoval od roku 1848 do roku 1865.

Za revoluce roku 1848 dal se Baudelaire na čas strhnout událostmi. Mimo jiné se stal spoluredaktorem a přispívatelem efemérních republikánských listů, ale brzy zanechal politické žurnalistiky a vrátil se ke své kritice a literatuře. V padesátých letech se seznámil s paní Sabatierovou, zvanou Presidentka, ženou z polosvěta druhého císařství, kterou v jejím salóně navštěvovali a zpodobnili četní soudobí výtvarníci a literáti (Clésinger, Ricard, Meissonnier, Gautier, Musset, Flaubert, Dumas starší a jiní). Baudelairovi se stala po několik let předmětem skrytého, zbožňujícího kultu, projevovaného pouze v anonymních dopisech a odrážejícího se v pěti z nejkrásnějších čísel jeho *Květy zla*. Když však po odhalení (kolem roku 1857) se mu dostalo možnosti poznat skutečnost lásky štedré paní Sabatierové, rychle vystřízlivěl. V padesátých letech navázal Baudelaire také vztah k herečce Marii Brunodové nebo Brunaudové, anagramem Daubrunové, třetí ženě, která v *Květech zla* zaujímá významnější místo (jako „žena se zelenýma očima“). Avšak až do konce svého života pečoval o mulatku Jeannu Duvalovou, nemocnou, málem osleplou a stále se na něm dožadující peněz.

Těch měl však zapotřebí sám Baudelaire. Když roku 1857 vyšly souborně *Květy zla*, byl spolu s oběma nakladateli z mravnostních důvodů odsouzen k pokutě a k vyřazení šesti básní. Neměl ani nadále možnost, jak svou peněžní

<sup>10</sup> *L'Art romantique* („Le Peintre de la vie moderne“), s. 94.



situaci zlepšit. Roku 1860 vydal útlý svazek *Umělých rájů* (*Les Paradis artificiels*) a rok poté druhé rozšířené vydání *Květů zla* (1861). Časopisecky uveřejňoval kromě kritik postupně *Malé básně v próze* (*Petits Poèmes en prose*, knižně 1869). Marně jednu chvíli pomýšlel na křeslo ve Francouzské akademii, uvolněné Lacordairem. Horšící se zdravotní stav a dluhy jej přiměly k tomu, že roku 1864 jel zkusit své štěstí do Belgie. Počítal na výdělek s články a s přednáškami v bruselském Le Cercle artistique. Avšak úspěch se nedostavil. Baudelaire i v Belgii musil živořit dál. Vydal tam však plaketu *Trosky* (*Les Épaves*, 1866), obsahující třiadvacet básní, z toho čtyři nové.

Baudelaireův zdravotní stav se v Belgii zhoršil natolik, že básník ztrácel schopnost mluvit. „Oslepnutí Miltonovo je strašné“, zapsal si do deníku André Gide; „avšak oč hrůznější je Baudelaireova ztráta řeči!“<sup>11</sup> Paralyzovaný básník byl nejdříve dán do léčebného ústavu v Bruselu a pak (roku 1866) převezen do ústavu pařížského. Zemřel tam po dlouhé agonii dne 31. srpna roku 1867.

Hned v příštím roce vyšlo třetí a nejrozšířenější vydání *Květů zla* (1868) s předmluvou Théophila Gautiera. Téhož roku (1868) byly vydány také ve dvou svazcích Baudelaireovy výtvarné a literární kritiky s názvem *Romantické umění* (*L'Art romantique*) a *Estetické zajímavosti* (*Curiosités esthétiques*; obsahují především Baudelaireovy Salóny z let 1845, 1846, 1855 a 1859).

★

Baudelaireův zjev je v mnohém svou dobou vázaný více, než by se leckterý z jeho čtenářů domníval. Také Paul Valéry vycházel z tohoto faktu, když psal svou stať „Situation de Baudelaire“ (*Variété II*). „Celkem vzato“, říká zde, „je svým duševním stavem a danostmi přiváděn, ba přinucován k tomu, aby se stavěl čím dál zřetelněji proti soustavě nebo proti nedostatku soustavnosti toho, co se nazývá romantismem.“<sup>12</sup> Valéry se pro své výklady opíral o thesei, že si vágní pojem literárního romantismu ve Francii nejlépe objasníme především z toho, co proti němu reagovalo. „Stačí“, praví, „abychom zkoumali jednotlivá hnutí a díla, která vznikla po něm a proti němu a která byla nevyhnutelně, automaticky *přesnými odpověďmi* na to, čím byl. Romantismus takto nazíraný byl tedy tím, nač pádně odpověděl naturalismus a proti čemu se sešikoval Parnas; a zrovna tak byl tím, co určilo zvláštní postoj Baudelaireův. Byl tím, co skoro současně proti sobě podnítilo vůli k dokonalosti — mysticismus lart-pouirlartismu — požadavek pozorovat a neosobně zachycovat věci; jedním slovem *touha po solidnější substanci a po formě dovednější a ryzejší*.“<sup>13</sup>

V souvislosti s Richardem Wagnerem vyslovil Baudelaire jednou pře-

<sup>11</sup> André Gide, *Journal*. 1889—1939. Paris, Gallimard 1948, s. 392.

<sup>12</sup> Paul Valéry, *Variété II*. Paris, Gallimard 1930, s. 146.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 147—148.

svědčení, že „básník je nejlepším ze všech kritiků“.<sup>14</sup> Co jsme právě slyšeli, by nás však mělo poučit o tom, že tomu tak vždycky není, zvláště tam, kde literární kritika se musí opírat o literární historii. Historická skutečnost a podmíněnost romantismu, reakce proti němu u Baudelaira samého je složitější, než jak ji dovede uchopit abstraktní apriorní systémovost valéryovského imanentismu, i když Valéry jinak formuloval mnoho postřehů o Baudelairovi, které mají trvalou platnost. Problematika Baudelairova zjevu — a proto právě zůstává tolik živého v jeho odkazu — zdaleka nebyla omezena na oblast umění v užším smyslu. Byla problematikou pohledu na svět, problematikou pohledu na život jednotlivce i společnosti, vznikající v básníkovi uprostřed kontextu soudobých tendencí a perspektiv, a ovšem v souvislosti s tím vším problematikou koncepce poezie a básnické a umělecké tvorby jakožto činnosti mající odrážet lidskou skutečnost v její plnosti a hloubce.

Baudelaire vyrůstal v literárního autora za červencové monarchie, na sklonku romantismu, a publikoval hlavně za druhého císařství, v době literárního realismu a nástupu naturalismu. Tehdy se ve Francii naplno rozvíjely industrializační a všeobecně kapitalistické tendence porevoluční buržoasie, která definitivně odstranila režim legitimní monarchie. Byla fascinována představami o mechanickém pokroku a soustřeďovala se na rozmach techniky umožňovaný pozitivní vědou, která byla naprosto ovládána přírodovědeckými hledisky. Nová sociální problematika, jež se vynořila s náhlým vzrůstem továrního dělnictva, jevila se ve Francii zatím ještě převážně z různých aspektů romanticko-utopistických.

K soudobým thesím o pokroku a nekonečné zdokonalitelnosti zaujal Baudelaire stanovisko skeptické a přímo negativní. Prožíval uprostřed věku pozitivismu, věku buržoasního mechanistického pokrokářství, na jiné rovině jistou obdobu toho, co na sklonku 17. a na začátku 18. století přivádělo předvoj mechanistické ideologie osvícenství do konfliktu s ideologií věku klasicismu a co se ve francouzské literatuře projevilo jako tak zvaný spor starověkých a moderních.

Představy soudobých „žáků filosofie páry a chemických zápalek“, jak říkal, jimž se „pokrok jevil pouze jako neomezená řada“, připadaly Baudelairovi jako „moderní lucerna, která vrhá temnotu na všechny předměty poznání“. Soudil, že soudobý pozitivistický „filosofismus, patentovaný bez záruky přírody nebo Božství“, „zprostil každého jeho povinnosti, osvobodil každou duši od její odpovědnosti, vymanil vůli ze všech pout, která jí ukládala láska ke krásě“, a přivede vnitřně „uměněné (amoidries)“ národy tak daleko, že prý „usnou na podušce fatality blábolivým spánkem sešlosti . . .“

<sup>14</sup> *L'Art romantique* („Richard Wagner et Tannhäuser“), s. 223.

Baudelaire naznačil, jak se pozitivisticky deterministické pokrokářství nutně odráží v mentalitě průměrných Francouzů. „Zeptejte se každého dobrého Francouze, který každý den čte své noviny ve své hospodě, co rozumí pokrokem, odpoví, že je to pára, elektřina a plynové osvětlení, divy neznámé Římanům, a že ty objevy svědčí plně o naší převaze nad starověkými; takovou měrou se v tom nešťastném mozku rozhostily temnoty a takovou měrou se tam smísily bizarním způsobem věci řádu hmotného a duchovního! Ubožák je svými zoonkratickými a průmyslovými filosofy tak zamerikanisován, že ztratil pojem rozdílů, které vyznačují jevy světa hmotného a jevy světa duchovního . . .“<sup>15</sup>

Proto se Baudelairovi jevily budoucí důsledky těchto mechanistických a výhradně utilitaristických představ o člověku a společnosti jako neblahé: „. . .Mechanika nás tak zamerikanisuje“, zapsal si do deníku, „pokrok v nás přivede k takové atrofii naší duchovní část, že mezi krvežíznivými, svatokrádežnými nebo protipřirozenými sny utopistů nic nebude moci být přirovnáno k jejich pozitivním výsledkům. Žádám kohokoliv přemýšlejícího, aby mi ukázal, co pak zbude ze života . . . Všestranná zkáza, všestranný pokrok se neprojeví zvláště zřízeními politickými; neboť na pojmenování záležití málo. Stane se tak poskvrněním srdcí . . .“<sup>16</sup>

Baudelaire upřímně sympatisoval se sociální poesí dělnického básníka Pierra Duponta a v oddíle „Pařížských obrazů“ svých *Květu zla* jasně ukázal, kam až sahá míra jeho sociálního soucitu. Ale na druhé straně nedůvěřoval utopistům, těm, kdo věřili „módním knížkám té doby“, v nichž prý se „povednávalo o umění, jak učinit národy šťastnými, moudrymi a bohatými za čtyřiaadvacet hodin“.<sup>17</sup> Byl příliš poznamenán determinismem své vlastní bytosti a nakloněn přijímat ze své katolické výchovy představu o dědičném hříchu, to jest o porušenosti lidské přirozenosti. Proto si poznamenal do deníku: „Pokrok (pravý, to jest mravní) může být jedině u jednotlivce a jednotlivcem samým“.<sup>18</sup>

S tím vším souvisel také Baudelairův poměr k soudobému životu politickému. Je pravda, že se v roce 1848 z dandyho stal na čas revolucionářem. Ale v deníku pak o tomto svém „opojení z roku 1848“ mluvil pouze jako o „chuti k pomstě“, jako o „přirozené rozkoši z demolování“, o „opojení literárním“ a o „vzpomínce na četbu“, i když se tam na druhé straně zmiňoval také o své pozdější „zuřivosti při státním převratu“ Napoleona III., který udělal konec kratičké druhé republice. V základě však Baudelaire neměl zájem

<sup>15</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* („L'Exposition universelle de 1855“). Paris, Calmann-Lévy s. d., s. 219.

<sup>16</sup> *Journaux intimes* („Fusées“), s. 37—38.

<sup>17</sup> *Petits poèmes en prose. La Fanfarlo* („Assommons les pauvres“). Genève, A. Skira 1943, s. 137.

<sup>18</sup> *Journaux intimes* („Mon Coeur mis à nu“), s. 55.

o politický ruch své doby, poněvadž v něm shledával intence nejutilitarističtějšího druhu. Poznamenal si do deníku pod touto rubrikou: „*Politika*. — Nemám přesvědčení, tak jak tomu rozumějí lidé mého věku, protože nemám ambicí . . . Slušní lidé mají jakousi zbabělost nebo slabost. Jenom lupiči jsou přesvědčeni — o čem? — Že musí mít úspěch. Proto také úspěch mají. Proč bych já měl úspěch, když nemám ani chuť, abych se o to pokusil? . . . Mám za to některá přesvědčení ve smyslu vyšším, který nemůže být chápán lidmi mé doby.“<sup>19</sup> Proto viděl v „Průmyslu a Pokroku“, tak jak se mu konkretisovaly v mysli podle soudobé skutečnosti, „despotické nepřátele veškeré poesie“.<sup>20</sup>

V tomto směru nebyl Baudelaire nikterak osamocen mezi vůdčími zjevy francouzského písemnictví 19. století. Jejich typický odpor k mentalitě světa kapitalistické buržoasie byl mimo jiné určován právě jeho pozitivistickou ideologií mechanického pokroku a kultem stroje a civilisace. Ještě na sklonku století odpovídal hlasu Baudelairovu hlas tak zvaného naturalisty Guy de Maupassanta, který v knize *Bludný život* (*La Vie errante*, 1890) napsal: „Na začátku civilisace se lidská duše obracela k umění. Pak jako by člověku bylo řeklo nějaké žárlivé božstvo: ‚Zakazuji ti, abys děle myslel na ty věci. Mysli však na svůj život živočicha a já tě nechám udělat spoustu objevů‘. Dnes se skutečně zdá, že svůdné a mocné pohnutí uměleckých století pohaslo, zatím co se probouzejí duchové zcela jiného řádu, kteří vynalézají stroje všeho druhu . . . A všechno proto, aby to sloužilo fyzickým potřebám člověka nebo k jeho zabíjení . . . Není v tom skrytý kaz moderní duše, známka její inferiority při vítězství?“<sup>21</sup>

Baudelaire měl k představě mechanického pokroku odpor zvláště proto, že se jeho ideologie stala páteří a záštitou hmotářství soudobé měšťanské společnosti ve Francii. Její snahy, jak se mu zdálo, se v době červencové monarchie Ludvíka Filipa vyčerpávaly v duchu aktuálních hesel jejích oficiálních mluvčích, Guizotova: „Obohacujte se!“ a Saint-Marc Girardinova: „Buďte prostřední!“ Za druhého císařství podle Baudelaira zabředala „hnusná duše“<sup>22</sup> buržoasie, uzavírající se smyslu pro pravou poesii a pravé umění, úplně do hmotářského pozitivismu. Při posudku Flaubertovy *Paní Bovaryové*, která časopisecky vyšla roku 1856 a knižně roku 1857, charakterisoval Baudelaire tuto mentalitu slovy: „Od několika let se zájem, který veřejnost věnuje věcem duchovním, podivnou měrou zmenšil; rozpočet jejího nadšení se stále ztenčoval. Poslední léta Ludvíka Filipa viděla poslední výbuchy ducha, který se ještě dal zanítit hrami obraznosti; ale nový romanopisec měl před sebou společnost naprosto opotřebovanou —

<sup>19</sup> *Tamtéž*, s. 50—53.

<sup>20</sup> *L'Art romantique* („Théophile Gautier“), s. 184.

<sup>21</sup> Guy de Maupassant, *La Vie errante*. Paris, Ollendorff 1903, s. 8—10.

<sup>22</sup> *Curiosités esthétiques* („Salon de 1859“), s. 317.

ba hůře než opotřebovanou — otupělou a žravou, mající hrůzu jedině z výtvorů obraznosti a lásku jedině k vlastnictví.<sup>23</sup> Byla to navlas táž společnost, kterou měl před sebou autor *Květů zla* sám — na rozdíl od jejích kapitalistických spekulací přesvědčený, že právě „poesie je jedním z umění, která vynášejí nejvíce; že to však je druh investice, z níž úroky pobíráme teprve pozdě — náhradou za to velmi vysoké.“<sup>24</sup>

Jeden z literárních představitelů této společnosti, nikoliv zcela nenadaný L.-E. Duranty, spolu s méně obdařeným Champfleurem zakladatel literární školy realistické, dovedl ve své mánii ryze materiální reality a v potřebě vysmívat se básníkům, které považoval za neužitečné a přímo škodlivé, zajít hodně daleko. V polovině padesátých let napsal článek „Rozmnožování básníků“ („La Multiplication des Poètes“), v němž básníky přirovnával k hlodavým králíkům a prohlásoval, že „kazí život“ a že „poesie je aritmetika obraznosti“. Navrhoval tři články zákona proti básníkům: 1. Veškerá poesie se zakazuje pod trestem smrti, každý verš přivedený na svět bude zničen. 2. Tento zákon nemá zpětné platnosti. 3. Verše napsané před tímto zákonem budou vzaty z oběhu a dány pod uzávěru.<sup>25</sup>

Proto nás nemůže překvapit, že Baudelaire v této době nemalého napětí mezi „měšťákem“ a „básníkem“ dal s chutí průchod potřebám své obraznosti v duchu literárního vkusu excentrických romantiků a zapsal si do deníku: „Kdyby nějaký básník žádal od státu právo mít ve své stáji několik měšťáků, byli by lidé velmi udiveni, kdežto kdyby nějaký měšťák požádal o porci pečeného básníka, shledávalo by se to jako zcela přirozené.“<sup>26</sup>

Positivismus zajisté nevedl obě strany jen k takovým grotesknostem. Celkově vzato však ústil ve svých důsledcích do jakéhosi fetišismu vnější, smyslům bezprostředně přístupné materiální reality. Ve vývoji francouzské literatury se to nutně musilo odrazit odvratem od tendencí romantismu a rozvojem posilujících se a obřozujících se tendencí realistických. Tato obroda přicházela především z oblasti pozitivní vědy samé, zaměřené k exaktnosti v duchu thesů přírodovědeckého materialismu. Básník, který si ještě donedávna s Victorem Hugem v čele přisvojoval důvěřivě jakousi Bohem prý danou funkci proroka vedoucího k humanitně pokrokovým cílům, citově vágním, ztrácel v měšťanské společnosti červencové monarchie a druhého císařství veškerý úvěr ve prospěch pozitivního vědce. Prestiž vědce díky konkrétním výsledkům jeho zpřesněných a nových induktivních metod, díky vedoucímu postavení

<sup>23</sup> *L'Art romantique* („Madame Bovary, par Gustave Flaubert“), s. 387—388.

<sup>24</sup> *Tamtéž* („Conseils aux jeunes littérateurs“), s. 273.

<sup>25</sup> Srov. Charles Beuchat, *Histoire du naturalisme français*. Tome premier. Le Naturalisme en marche. Paris, Corrèa 1949, s. 248.

<sup>26</sup> *Journaux intimes* („Fusées“), s. 25.

positivní vědy v soudobé společnosti a také díky jejím perspektivám do budoucnosti radikálně vzrostl a obklopoval ho nimbem takřka všemocného uskutečňovatele jejích utilitaristických cílů. „Proti nastolení a vládě vědců vědeckých bych nic . . . nenamítal“, poznamenal Guy de Maupassant, „kdyby mě povaha jejich díla a jejich objevů nepřiměla zjistit, že to jsou vědci především obchodní.“<sup>27</sup>

V každém případě, ať již šlo o vědce „vědecké“ nebo o vědce „obchodní“, vědci a věda se stali ve společnosti věku buržoasního pozitivismu zcela novým způsobem předmětem všeobecné pozornosti. Ve francouzské literatuře, především v jejích tendencích realistických a později naturalistických, ale zčásti i v poesii parnasistní, jinak blízké lartpouurlartismu, se tento fakt odrazil velmi silně. Ztrácela větší nebo menší měrou vědomí své specifčnosti v koncertu společenských funkcí, vědomí svých zvláštních úkolů a jim přiměřených prostředků. Sblížovala své cíle s cíli positivní vědy a jedné chvíle (u naturalistů, zvláště u Zoly) je s nimi přímo ztotožňovala. V důsledku toho se snažila, pokud to šlo, přidržovat také jejich metod pozorování, dokumentace a popisu. Objektivistická neúčastněnost vědce se stávala nutností pro literárního autora. „Pravda“ byla prvním a prakticky jediným cílem literárního úsilí, ač viděná mediem různých temperamentů. Pravda chápaná, poznávaná a podávaná pozitivisticky.

★

Baudélairovi připadl ve Francii historický úkol, aby právě za této situace svou estetikou připomněl a svou tvorbou prakticky ukázal, že skutečnost je složitější, že literatura své cíle nemůže redukovat na cíle pozitivistické a své ambice uvádět na společného jmenovatele s ambicemi vědy. Na důležitosti Baudelairova postavení ve francouzské poesii 19. století nezmění nic skutečnost, že Baudelaira k tomu, aby si v celém rozsahu uvědomil tato fakta, do značné míry přivedl jeho objev Edgara Alana Poea, který své názory formuloval za konstelace společensky v jistém smyslu obdobné. Poea, který, jak bylo řečeno, „pochopil, že moderní poesie se musí přizpůsobit tendenci doby, jež viděla, jak se čím dál jasněji od sebe oddělují způsoby a oblasti činnosti a že si (poesie) může dělat nárok na to, aby uskutečnila svůj vlastní cíl . . .“<sup>28</sup>

Baudelaire se odvracel od některých aspektů romantismu, zvláště od subjektivních efusí nebo sociálního utopismu, a nestavěl se přímo proti realismu. Avšak stejně jako Flaubert soudil, že je to pojem nejasný. Se soudobými realisty pak se rozcházel v tom, že v nich spatřoval „ubijedce (massacreurs)“<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *La Vie errante*, s. 8.

<sup>28</sup> Paul Valéry, *Variété* II („Situation de Baudelaire“), s. 166.

<sup>29</sup> *Curiosités esthétiques* („Exposition universelle de 1855“), s. 227. Baudelaire tohoto výrazu užil v jednotném čísle při charakteristice Courbeta.

schopností, kteří vyobcovávají z tvorby obraznost. Když se rozepisoval o dílech Salónu z roku 1859, řekl, že umělce lze zhruba „rozdělit do dvou táborů velmi odlišných; jeden umělec, který sám sebe nazývá *realistou*, což je slovo dvojnásobné, jehož smysl není přesně vymezený, a kterého raději, abychom lépe charakterisovali jeho omyl, nazveme *positivistou*, praví: ‚Chci předvádět věci takové, jaké jsou nebo jaké by byly za předpokladu, že já neexistuji.‘ Svět bez člověka. A druhý umělec, člověk obraznosti, praví: ‚Chci ozářit věci svým duchem a promítnout odraz na lidi ostatní.‘<sup>30</sup>

„Svět bez člověka“. To je Baudelairova základní výtka adresovaná pozitivistickým realistům. Svět viděný sice lidským okem, ale tak, jak by to oko bylo pouze čočkou optického přístroje, která zachycuje vnější, hmotnou skutečnost s jeho přesností: „... slyšeli jsme“, psal Baudelaire v souvislosti s Flaubertovou *Paní Bovaryovou*, „mluvit o jistém literárním postupu nazývaném realismus — což je odporná urážka vmetená ve tvář všem analytům (psychologům), slovo vágní a pružné, které pro obyčejné lidi znamená nikoliv novou tvůrčí metodu, nýbrž podrobný popis věcí podružných.“<sup>31</sup> Baudelaire byl v tom zajedno s Flaubertem i s Maupassantem a čtenáři děl soudobého realisty Champfleuryho nemohli nedat mu za pravdu.

Positivistickým realistům, bylo to nad případem soudobých pleinaristických krajinářů, Baudelaire připomínal, že „pro samé pozorování a kopírování zapomínají cítit a myslet“. To jest, že jako „ubijecí“ schopností prostě vyřazují složky lidsky typické. Balzacovský realismus mu byl neskonale bližší. Opakoval o Balzacovi příznačnou anekdotu. Balzac prý se jednou při pohledu na jakýsi obraz, představující zimní krajinu s chýšemi a nuznými venkovany, zařadil na jednu z těch chaloupek a zvolal: „Jak je to krásné! Co však asi v té chaloupce dělají? Nač myslí? Jaké mají soužení? Byla sklizeň dobrá? *Mají asi nějaké plavební termíny před sebou?*“<sup>32</sup> Baudelaire, hodnotící dílo podle množství a intenzity takovýchto podnětů k přemítání, jaké je s to poskytnout vnímateli, narážel touto anekdotou na schopnost, kterou Balzac sám nazýval svým „druhým zrakem (*la seconde vue*)“ a o níž se rozepsal na příklad v úvodu povídky *Facino Cane*.

Výlučné soustředování na data hmotného světa, nezáměr o vlastní svět lidského citění a myšlení vytýkal Baudelaire nejen pozitivistickým realistům. Vytýkal je také soudobým lartpourelartistům, kteří při svém kultu vnější formy, smyslové krásy a plastičnosti byli na jiné rovině obdobně „positivističtí“. „Plastičnost je odporné slovo, při kterém mi naskakuje husí kůže,“ napsal Baudelaire v článku o „pohanské škole“ výtvarnické. Právil, že „obklopovat se

<sup>30</sup> *Tamtéž* („Le Salon de 1859“), s. 275.

<sup>31</sup> *L'Art romantique* („Madame Bovary, par Gustave Flaubert“), s. 388.

<sup>32</sup> *Curiosités esthétiques* („Exposition universelle de 1855“), s. 218.

výhradně svody fyzického umění“ nutně povede k tomu, že se nám svět bude jevit pouze z aspektu „materiální formy. Hybné síly, které jej uvádějí do pohybu, zůstanou dlouho skryté“. K těmto hybným silám počítal, což by leckoho mohlo na první pohled překvapit, na příklad to, co je „užitečné, pravdivé, dobré, opravdu milováníhodné“. Prudkost, s jakou Baudelaire odmítal jednostrannost lartpourlartistického kultu formy, jeho pozitivistického ubiječství lidských schopností, je pro jeho koncepci příznačná: „Nezřízený sklon k formě“, říká Baudelaire, „dohání k obludným a neznámým zmatkům . . . Frenetická vášeň k umění je rakovinou, která požírá ostatek; a poněvadž se zřetelný nedostatek správnosti a pravdivosti v umění rovná nedostatku umění, mizí celý člověk; přemírná specialisace jedné schopnosti ústí v nicotu . . . Uznávám za správné všechny výčitky svědomí, které měl svatý Augustin z přílišné rozkoše očí . . . Šílenství umění se rovná nadužití ducha. Vytvoří-li se nadvláda jednoho u obou, vzniká z toho hloupost, zatvrzelost srdce a nesmírnost pýchy a sobectví . . .“<sup>33</sup> Nejenom se Baudelaire postavil proti lartpourlartismu ve stati věnované dělnickému básníkovi Pierru Dupontovi: „Dětinská utopie školy *lartpourlartismu*, poněvadž vylučovala mravnost a často dokonce i vášeň, byla neodvratně sterilní. Prohřešovala se křiklavým způsobem proti geniovi lidstva. Ve jménu vyšších zásad, které vytvářejí život veškerenstva, jsme oprávněni, abychom prohlásili, že se dopouštěla bludařství.“<sup>34</sup> Proto Baudelaire proti soudobému literárnímu kultu výhradně smyslům přístupné vnější, povrchové hmotné skutečnosti kladl postulát jiný: „Je zapotřebí, aby literatura šla zoelit své síly do nové atmosféry. Není daleko doba, kdy se bude chápat, že veškerá literatura, která odmítá kráčet bratrsky mezi vědou a filosofií, je literaturou vraždící (homicide) a sebevražednou.“<sup>35</sup> Na tomto výroku je důležité nejen to, jakou úroveň příbuzenství Baudelaire literatuře dává, nýbrž také „bratrská“ samostatnost, kterou jí mezi oběma disciplinami vyhrazuje.

Že se Baudelaire zdaleka neuzavíral skutečnosti hmotného světa a přesnému pozorování vnější skutečnosti, to nejlépe dokládají *Květy zla*: dovedou být do nejmenších detailů realistické, ne-li přímo drasticky naturalistické. Proto také měli realisté a naturalisté k Baudelairovi kladný poměr. Avšak Baudelaire, který u literárních autorů a umělců výtvarných zavrhoval neúčastný, objektivistický přístup ke skutečnosti a žádal přístup účastný, aktivní a tvůrčí, kladl důraz na tvůrčí obraznost, jež podle něho ovšem musila „disponovat nesmírným skladem pozorování“ a neulpívat na hmotně povrchové, lidsky málo podstatné skutečnosti vnější. Obdivoval se Delacroixovi, který „ve svých šťastných chví-

<sup>33</sup> *L'Art romantique* („L'École païenne“), s. 293—295.

<sup>34</sup> *Tamtéž* („Pierre Dupont“), s. 187.

<sup>35</sup> *Tamtéž* („L'École païenne“), s. 296.



lich maloval zvláště *duši*“.<sup>36</sup> Baudelaire zde viděl dál než mnozí jeho současníci. Trvalo desítky let, než francouzští realisté poznali, do jaké míry domácí objektivistický realismus a naturalismus, v porovnání s realismem mistrů ruských nebo anglosaských, byl realismem po pravdě dehumanisovaným, odlidštěným, poněvadž se tvrdošijně a otrocky přidržoval aktuálních thesů soudobého přírodovědeckého materialismu.

Tvůrčí obraznost v pojetí Baudelairově již nebyla totožná s tím, co si pod obrazností představovali inspirační romantikové. Nedíval se na ni nikterak jako na nějaký nespoutaný, rozumově nekontrolovatelný a básníkem neovladatelný dar, jako na pouhý tvůrčí instinkt. Ne nadarmo ji nazýval „královnou všech schopností“.<sup>37</sup> V dopise Armandu Fraissovi podal její nejvýraznější definici: „Básník je *svrchovaně inteligentní; je inteligencí po výtce*; obraznost je schopností nejvědeckější, poněvadž chápe *obecnou analogii* nebo to, co jakési mystické náboženství nazývá *korespondenci*.“<sup>38</sup> Obraznost jako schopnost nejvědeckější: mohlo by to připadat paradoxní, avšak Baudelaire ji takto označoval proto, že podle něho na rozdíl od mechanicky diskursivního rozumu pozitivistů je s to postihnout skutečnost v její nekomolené celistvosti.

Baudelairovi se jevil svět méně prostý, než jej viděli a popisovali pozitivisté, kteří jej ve smyslu své teorie poznání redukovali jen na svět reality smyslům bezprostředně přístupné. Jak to řekl Marcel Raymond: Baudelaire cítil, že „mezi věcmi a bytostmi jsou pouta, která nepozoruje žádná pozitivní věda“.<sup>39</sup> Baudelaire si představoval, že mezi oblastí světa hmotného a světa duševního nebo duchovního života existují vztahy obdobnosti, analogie, že tedy jevům hmotným odpovídají jevy života duchovního a naopak, obdobně jako prý jistým rysům obličejů odpovídají jisté rysy povahové. Básníkem je ten, kdo umí dříve a lépe než jiní lidé vidět ty obdoby — v tom prý tkví jeden z příznaků jasnozřivosti jeho genia. A tak je jeho přední funkcí, aby byl jakoby „překladačem“ a „luštitelem“<sup>40</sup> skrytého smyslu věcí, poněvadž sám je svým nadáním živým „repertoárem“<sup>41</sup> metafor a analogií.

Baudelaire byl dobově spjatý a spřízněný s pozdními francouzskými romantiky (Nervalem a jinými) a s nimi zas měl styčné body s romantikou německou. Odtud si vysvětlíme, že si vybudoval celou metafysickou teorii o tak zvané „obecné analogii“. Pro nás není důležité, zda si pro ni šel k soudobému francouzskému sociálnímu utopistovi Fourierovi, k Swedenborgovi nebo k jiným

<sup>36</sup> *Curiosités esthétiques* („Salon de 1859“), s. 289.

<sup>37</sup> *Tamtéž*, s. 263 a n.

<sup>38</sup> Cit. Yves-Gérard Le Dantec, *Une Architecture secrète*. Les Nouvelles littéraires No 1553 (6. VI. 1957).

<sup>39</sup> Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Paris, Corrêa 1933, s. 28.

<sup>40</sup> *L'Art romantique* („Victor Hugo“), s. 304.

<sup>41</sup> *Tamtéž* („Théophile Gautier“), s. 171.

okultním myslitelům 18. století, jimiž se zabýval, ani to, proč a do jaké míry můžeme hledat u něho vztahy k německé romantice po této stránce: zabýval se tím zvláště Albert Béguin v pronikavé dvoudílné doktorské thési *L'Âme romantique et le Rêve* (1937). Nemusí nás dnes zajímat ani to, jaké celkové světonázorové a po případě kosmogonické představy polomystického rázu Baudelaire se svou teorií „obecné analogie“ spojoval. Avšak už to, že si svou estetiku musel utvářet také s jejich pomocí, je dokladem, jak hledal oporu proti invasi pozitivistického realismu, přes své sblížování s vědou (a vlastně právě pro to mechanické sblížování) po umělecké stránce zpovrchnělého.

Teorie o obdobách Baudelairovi nadto umožnila, aby si ověřil a podložil poznatek z oblasti umělecké praxe, že „u vynikajících básníků není metafory, přirovnání nebo epiteta, jež by nebyly s matematickou přesností přizpůsobeny aktuální příležitosti“.<sup>42</sup> To jest poznatek, v jak vysoké míře tyto prostředky básnické řeči jsou u pravých tvůrců organické a funkční.

Baudelairovo úsilí vymycovat z tvorby náhodu a básnické prostředky organisovat soustavně, „s matematickou přesností“, bylo spřízněno s názory Poeovými: „Všechno v básni stejně jako v románě, v sonetu stejně jako v novele musí spolupůsobit k rozuzlení. Dobrý autor má na zřeteli poslední řádek již tehdy, když píše řádek první.“<sup>43</sup> Na první pohled by se mohlo zdát, že Poe tím Baudelaira přiváděl pouze k estetické variaci jedné ze staříčkových zásad rétorických. Ale u Baudelaira šlo ve skutečnosti o něco víc: byl to nejen odklon od romantické estetiky účinků inspiračně nahodilých, nýbrž zároveň nemechanické sblížení s jednou tendencí doby poromantické, s tendencí k vědeckosti. Bylo to na zcela jiné rovině než u pozitivistických realistů.

Baudelaire se však dovolával také Delacroixa, který se na svět díval jako na slovník. Tvůrčí umělec v něm hledá složky, kterých pro své intence potřebuje. Má dar soustředění na podstatné, dar zkratkového, synthetického pohledu, a proto nezůstává u detailní popisnosti. Organisuje příslušné složky a přeměňuje takto logickou metodou svou koncepci v kompozici. Tím dává složkám, se kterými se ve slovníku reality setkáváme v jejich přírodní nekoherentnosti, lidský smysl, vtiskuje jim řád lidského ducha. Netvůrčí, to jest tvůrčí obrazností nevybavení a s ní nepracující autoři přistupují ke skutečnosti trpně a dovedou ji jen mechanicky kopírovat. Proto Baudelaire proti vágnímu, jak říkal, pojmu soudobého realismu a naturalismu, vlastně realismu neúplného, zdůrazňoval nutnost jakéhosi „nadanaturalismu (surnaturalisme)“,<sup>44</sup> který arci v jeho pojetí měl ještě aspekty filosofické.

<sup>42</sup> *Tamtéž* („Victor Hugo“), s. 304.

<sup>43</sup> Théophile Gautier, *Charles Baudelaire* (předmluva k 3. vydání *Květu zla*). Cit. podle vydání *Fleurs du Mal* u Calmanna-Lévyho s. d., s. 24.

<sup>44</sup> Na příklad v *Curiosités esthétiques* („Exposition universelle de 1855“), s. 243.

Teorie o „obecné analogii“ pomáhala Baudelairovi také opírat jeho přesvědčení, že tvůrčí básník si nesmí vypůjčovat odjinud a že musí sledovat především cíle básnické. Háje proti pozitivistům výsostná práva obraznosti, hájil Baudelaire zásadu specifičnosti poesie. Prohlásil: „Jediná obraznost pojímá v sebe poesii“.<sup>45</sup> Z tohoto důvodu se stavěl proti eklektickému oficiálnímu učení o tak zvané „nerozlučnosti Krásky, Pravdy a Dobra“. Útočil tím — nikoliv osamocen — proti „heresi didaktičnosti poesie“,<sup>46</sup> proti koncepci, která v poesii viděla nástroj k dosažení přímých utilitaristických cílů. Šlo podle něho o nebezpečí, které ohrožuje samu existenci poesie, jsou-li jí vnucovány jakékoliv ideje z vnějšku, ať už jsou morální, vědecké nebo jiné, aby je vyjadřovala a hlásala. „Takové je východisko lidí nesprávně usuzujících“, říká Baudelaire, „nebo alespoň lidí, kteří přesto, že nejsou naprosto básničtí, chtějí o poesii rozumovat. Idea, říkají, je věcí nejdůležitější (měli by říci: idea a forma jsou dvě bytosti v jediné); přirozeně, nevyhnutelně zanedlouho řeknou: Protože idea je věcí nejdůležitější, je možno méně důležitou formu bez nebezpečí přezírat. Výsledek je zkáza poesie.“<sup>47</sup>

V tomto směru našel Baudelaire rovněž veliké posílení u Poea. Ostatně si zapsal do deníku, že rozumově uvažovat ho naučili Poe a de Maistre. Baudelaire, jak bylo zjištěno, šel dokonce tak daleko, že v článku věnovaném Gautierovi doslovně plagoval významnou pasáž z Poeovy estetické studie *The Poetic Principle*, vydávaje ji prostě za citaci pasáže vlastní. Mimo jiné se zde praví: „Poesie nemá jiný cíl než sama Sebe. . . Nechci říci, že by poesie nezušlechtovala mravy — budiž mi dobře rozuměno — že její konečný výsledek není v tom, aby člověka povznášela nad úroveň všedních zájmů; byla by to zřejmá absurdnost. Říkám, že jestliže básník sledoval cíl morální, zmenšil svou básnickou sílu. . . Poesie nemůže, leda pod trestem smrti nebo úpadku, připodobňovat se k vědě nebo k morálce; nemá za cíl Pravdu, má za cíl jen sama Sebe. Způsoby, jakými se demonstrují pravdy, jsou jiné a jinde. Pravda nemá s písněmi nic společného. Všechno, co vytváří kouzlo, půvab, neodolatelnost písně, odňalo by Pravdě její autoritu a moc. Demonstrativní postoj myslí, který je chladný, klidný a neúčastný, odmítá diamanty a květy Musy; je tedy naprostým opakem básnického stavu myslí.“<sup>48</sup>

Poesie jako píseň, nedemonstrativní postoj myslí. Otevřeme-li sbírku kritik básníka Louise Aragona nadepsanou *Chroniques du bel Canto* (1947), jsme překvapeni, do jaké míry se autor při definici toho, co je pravá poesie, hlásí k názorům

---

<sup>45</sup> *L'Art romantique* („Théophile Gautier“), s. 167: „Srdce obsahuje vášně, srdce obsahuje oddanost, zločinnost; jediná Obraznost obsahuje poesii.“

<sup>46</sup> *Tamtéž*, s. 165.

<sup>47</sup> *Tamtéž* („Auguste Barbier“), s. 317.

<sup>48</sup> *Tamtéž* („Théophile Gautier“), s. 165.

velmi obdobným a jde ve stopách Baudelairových. Uvažuje na jednom místě o dilemmatu vztahů mezi poesii a diskursivním rozumem, mezi poesii a hudbou, a pranýřuje „teroristické rétoriky“. O poesii mluví jako o zpěvu — právě jako o „bel canto“. Práví: „Co se mne týká, myslím, že právě tehdy, jakmile chápeme cestami, které nejsou cestami běžného chápání, začíná poesie. Poesii dosahují reality příměji, jakousi zkratkou . . . Básnické pohnutí je znamením dosaženého poznání . . . A nikoliv naopak. Zpěv, který je vždy spjat s uchem i srdcem, probouzí se právě tehdy, když se hudba snoubí s hlasem, když je dokonalá adekvátnost obsahu a formy . . .“<sup>49</sup>

Baudelairovi se arci poesie neredukovala na zpěv. Soudil — jak řekl v článku o Banvillovi — že v jeho době dospěla ke stavu značné složitosti, smíšenosti, zvláště s jinými uměními. Má prý v sobě něco „z malířství, z hudby, ze sochařství, z umění arabesky, z výsměšné filosofie a z ducha analýsy“.<sup>50</sup> Jeho koncepce „obecné analogie“ a „vztahů (correspondances)“ mu takovéto synkretické chápání poesie umožňovala. Proto také jako jeden z prvních ve Francii chápavě pozdravil úsilí Richarda Wagnera směřující k vytvoření „Gesamtkunstwerku“. Ale zároveň je pravda, že v době, kdy ve Francii bylo tak málo smyslu pro hudbu — neřekl Romain Rolland v *Hudebnících přítomnosti*, že v těch desetiletích byl ubit hudební genius Hectora Berlioze?<sup>51</sup> — Baudelaire se stal předchůdcem těch básníků, kteří od Verlaina přes Rimbauda k Mallarméovi atd. v druhé polovině 19. století poesii tak intenzivně odváděli od rétoričnosti a plastičnosti a sblížovali s hudbou. Hudebnost se stala také jednou z podstatných složek básnické účinnosti *Květů zla*.

V dopise notáři Ancellovi řekl Baudelaire, že Francie má hrůzu z pravé poesie, a ve studii o Gautierovi prohlásil, že francouzská poesie je „mrtva od dob Corneillových“. Od těch dob měla kritika a literární historie sdostatek možnosti ukázat, jak se ve Francii zvláště od Nervalova a ovšem Baudelaira datuje vítězné pronikání celé jedné nové koncepce poesie (jinde se uplatňující již od preromantismu a zvláště od romantismu), jež je do značné míry podmíněna společensky a vymyká se z převládajících poreneseančních tradic francouzské poesie, klasické a pseudoklasické poesie konstituované za „starého režimu“. Byla to poesie, které dominovaly rétoricko-logické postupy, způsob rozumově-řečnického rozvíjení tématu po vzoru rozumové výstavby prózy s popisným metaphorismem. Byla to poesie, která daleko víc *vyjadřovala* než *říkala*, poesie, která — mluveno s Mallarméem — pojmenovávala, místo aby naznačovala, sugerovala. „Naše básnická literatura“, říká nejnověji a po jiných Pierre Jean Jouve, „je

<sup>49</sup> Louis Aragon, *Chroniques du bel Canto*. Paris, A. Skira 1947, s. 246.

<sup>50</sup> *L'Art romantique* („Théodore de Banville“), s. 351.

<sup>51</sup> Romain Rolland, *Hudebníci přítomnosti*. Přel. R. Kunstovný. Praha, Aventinum 1930, s. 245: „Lze říci, že zemřel, byv udušen všeobecnou netečností.“

historicky poznamenána rysy vnějškovosti, metaforickým racionalismem a slabostí prosodickou. Kolem renesance z toho můžeme vyjmout Villona a v jisté míře Ronsarda a Lyonskou školu; pak jsme měli dvě tíživá století pompésní rétoriky a versifikace . . . Romantismus ožíví poesii, aniž se vyhne logickému rétorickému pojednávání, které vždy rozrušuje pravé básnické umění . . . Ale konečně přišel Baudelaire . . .“ Pierre Jean Jouve tedy zdraví příchod Baudelairův obměnou týchž slov, jimiž Boileau zdravil nástup „rétorické“ poesie v jejím reformátorském představiteli Malherbovi. „Sté výročí *Květu zla*“, praví Jouve, „je vskutku stým výročím francouzské poesie samé v tom smyslu, v jakém poesii chápeme jako tvorbu hloubkovou a nikoliv jako okrašlování prózy . . . francouzská poesie zrozená v době *Květu zla* konečně může soupeřit s jinými lyrickými tvorbami jiných evropských jazyků.“<sup>52</sup>

Bylo by historicky mylné, kdybychom Baudelairovi přisuzovali veškerou zásluhu na tomto obratu, který odpovídal vývojové tendenci francouzské poesie rýsujiící se čím dál zřetelněji od sklonku 18. století a které on dal právě uprostřed doby pozitivismu první svrchovaný výraz: bylo by to stejně historicky mylné, jako kdybychom Baudelairovi přisuzovali otcovství všeho toho protirozumového obrazoboreckého pokusnictví, které moderní poesii francouzskou nakonec zmítalo až do křečovitosti.

Na druhé straně by nebylo nesnadné připomenout, že Baudelaire — jak ostatně jinak ani nebylo možné — zůstával ve skutečnosti v lecčems spjat s (racionalistickou) klasickou tradicí, přestože k ní nijak nelnul. Jako ctitel Théophile Gautiera, od něhož si zapamatoval pracovní zásadu: „Nevyslovitelné neexistuje“,<sup>53</sup> měl s tímto mistrem, s parnasisty a s Flaubertem „vášnivý sklon k překážce“, jak řekl v náčrtku k předmluvě pro *Květy zla*, kult uměleckého mistrovství, i když ne kult umění pro umění. Již v *Radách mladým autorům* (*Conseils aux jeunes littérateurs*, 1846) vyjádřil realistický názor na poměr mezi inspirací a básnickou tvorbou: „Orgie již není sestrou inspirace“, čteme tam: „zrušili jsme toto cizoložné příbuzenství . . . Velmi podstatná, ale pravidelná strava je jedinou věcí, které potřebují plodní spisovatelé. Inspirace je rozhodně sestrou každodenní práce.“<sup>54</sup> V tomto „pracovním“ pojetí inspirace se Baudelaire velmi vzdálil od většiny francouzských romantiků a navazoval na klasickou tradici a její pojetí tvorby kritické, ne inspiračně nahodilé. Souviselo to s jeho přesvědčením, vyjádřeným v článku o Wagnerovi, že básník je zároveň nejlepším kritikem.

Boileau učil dlouhé generace francouzských autorů, jakou „moc má slovo, je-li ho použito na pravém místě“. Také Baudelaire byl přesvědčen o moci

<sup>52</sup> Pierre Jean Jouve, *Une Naissance*. Les Nouvelles littéraires No 1553 (6. VI. 1957).

<sup>53</sup> *L'Art romantique* („Théophile Gautier“), s. 172.

<sup>54</sup> *Tamtéž* („Conseils aux jeunes littérateurs“), s. 272.

správně použitého básnického slova, ale ve smyslu odlišném. Příklad mu moc přímo „kouzelnou“, „magickou“, mluveno jeho terminologií a v duchu jeho koncepcí, moc emotivní, evokativní, sugestivní — moc pronikat za pouhý povrch věcí do jejich smyslu, evokovat je s pomocí básnických prostředků. „Ve slově“, řekl, „ve *verbu*, je něco *posvátného*, co nám brání abychom s ním nakládali nahodile. Zacházet dovedně s jazykem znamená provádět jakési *evokační kouzelnictví*. Tehdy promlouvá barva jako hluboký a chvějící se hlas; památníky se vztyčují a vystupují z hlubokého prostoru; zvířata a rostliny, představitelé ohybnosti a zla, článkují svůj nedvojsmyslný škleb; vůně vyvolává myšlenku a vzpomínku, která jí odpovídá; vášeň šeptá nebo řve svou řeč, jež je věčně stejná.“

Poesie a hudba totiž se jevily Baudelairovi jako jediné prostředky, jak prolomit bariéru pozitivistické gnoseologie. Formuloval to nejvýstižněji slovy, z nichž k nám promlouvá kus jeho filosofického dualismu, jeho nostalgie po jiném světě, po tom, co ukazuje anywhere out of the world, do hlubin Neznáma, do „nadpřirodních končin poesie“: „Obdivuhodný, neměnný instinkt krásy způsobuje, že považujeme Zemi a podívané, které poskytuje, jakoby za nástin, jakoby za *korespondenci* Nebe. Neuhazitelná žízeň po tom všem . . . je nejživoucnějším důkazem naší nesmrtelnosti. Náhderu toho . . . zahlédne duše zároveň poesii a *skrze* poesii, hudbou a *skrze* hudbu; a když nějaká skvělá báseň vhání do očí slzy, pak tyto slzy nejsou důkazem přemíry požitku, daleko spíše jsou svědectvím o podrážděné melancholii, o postulátu nervů, o povaze vyhoštěné do nedokonalosti, povaze, která by se chtěla bezprostředně již na této zemi zmocnit ráje, který jí takto byl zjeven.“<sup>55</sup> Hudba a poesie byly pro Baudelaira v poslední instanci také nástrojem poznání, snažícího se dobrat „pravé skutečnosti“. Po Baudelairovi — přes Rimbauda, Mallarméa až k surrealistům — bloudili francouzští básníci za svou touhou po nekomoleném, nemechanistickém poznání a jako Baudelaire chtěli získat k němu klíč především v tom, jak se snažili nově zacházet s básnickými prostředky, s básnickou řečí.

Ve smyslu svých filosoficko-estetických představ se tedy Baudelaire domníval, že poesii pronikne do světa „nadpřirodního“ nebo „nadpřirozeného“. Ve skutečnosti jej vidíme na té zcela přirozené a vývojově zákonité linii poklasické sensibility ve Francii, která vede přes Rousseaua, Chateaubrianda a romantiky. Tento vývoj se nutně obrazil i v požadavcích kladených na evokativní a sugestivní možnosti básnického slova, které jsou vždy větší nebo menší měrou spjaty právě také s jeho kvalitami emotivními. „Neopovrhujte ničím sensibilitou“, poznamenal si Baudelaire do deníku. „Sensibilita každého jednotlivce je jeho geniem.“<sup>56</sup> Byla i jeho geniem a měla svůj zvláštní odstín, takže

<sup>55</sup> *Tamtéž* („Théophile Gautier“), s. 171, 166.

<sup>56</sup> *Journaux intimes* („Fusées“), s. 27.

dodnes v nás Baudelairovo jméno stejně jako název jeho sbírky vyvolává pocit kontaktu se světem nejen dráždivě nekonvenčních básnických představ, nýbrž i celkového skoro exotického ladění. Ne nadarmo ještě za Baudelairova života zjišťoval Victor Hugo, že tento básník vnáší do francouzské poesie nový záchvěv. Baudelairova sensibilita, ne tak sensibilita *střde* jako spíše sensibilita výjimečné *obraznosti*, byla sensibilitou „prokletého básníka“.

Vyhrazuje tvůrčí obraznosti, přirozeně obrazné formě myšlení, výsadní místo v poesii, dával Baudelaire své metaforice přerůstati do symboličnosti. Proměňoval své obrazy, po případě i s pomocí synestesii, v polyvalentní symboly, nebo, jak se často říkává, v mythy. Na druhé straně aktivoval záměrně i ty latentní prvky básnické řeči, které emotivní cestou samy bezprostředně sugerují smysl: rytmus a harmonii, prvky hudební. Hudební tkáň, rozumový kontext a obrazný smysl jsou u Baudelaira obvykle spjaty v jediný nerozdělitelný celek, v jedinou bytost, řečeno jeho slovy. Jsou s to obracet se nejen na náš intelekt, nýbrž probouzet hluboké resonance, vytvářet básnické okouzlení. Baudelaire je chápal v jeho původním významu jako jakousi inkantaci, magii, vyvolanou uměním zmíněného „evokačního kouzelnictví“.

Baudelaire mezi prvními upozornil ve Francii na možnost, jak dosahovat evokativní harmonie, jak vyvolávat potřebnou sugestivní atmosféru navozující smysl s takřka „matematickou přesností“ a záměrností a jak dospívat k účinkům prý „neomylným“. Jak to myslel vážně s tímto požadavkem, ověřili bychom si celkem snadno. Bylo by však velmi nemoudré, kdybychom se domnívali, že trvalá hodnota *Květy zla* je výsledkem nějaké vypočítavé intencionálnosti. Zapomínali bychom na podíl Baudelairova básnického genia. Neboť jinak bychom si sotva mohli náležitě vysvětlit na příklad to, že E. A. Poe, u kterého se Baudelaire této „matematické“ záměrnosti učil především, sám v dějinách poesie své země a tím v dějinách poesie světové jako tvůrce není příliš víc než zjevem průměrným.

★

Baudelairovy *Květy zla* vyšly sice v knižním vydání souborně teprve roku 1857, vznikaly však ve skutečnosti ve značném časovém rozmezí. Jejich největší část byla napsána v letech 1840—1850, některé z nich vycházely časopisecky již od roku 1845. Název sbírky měl — podle jejího prvního ohlášení na obálce Baudelairova Salónu z roku 1846 — znít *Lesbičanky*. Avšak již v letech 1848—1852 se Baudelaire zmiňoval o ní jako o *Limbeck*. Pod tímto titulem roku 1851 vyšlo časopisecky několik básní najednou. Roku 1855 pak podobným způsobem vyšla řada dalších čísel, tentokrát konečně již s definitivním názvem *Květy zla*. Baudelaire, který jednou prohlásil, že má rád tituly tajemné (odpovídalo to jeho potřebě masky a mystifikace), nepřipadl na něj sám. Poradil mu

jej zapadlý soudobý autor Hippolyte Babou. Théophile Gautier, jemuž Baudelaire sbírku věnoval výmluvnou dedikací, oslavuje jej jako „básníka bez vady, dokonalého kouzelníka francouzské literatury“, v zevrubné předmluvě k třetímu, již posmrtnému vydání sbírky poznamenal: „*Květy zla* byl jeden z těch šťastných titulů, na které se přijde nesnadněji, než si myslíme. Shrnoval krátkou a básnickou formou celkovou myšlenku knihy a naznačil její tendence.“

Mezi básněmi vyšlými dříve již časopisecky byly také dvě z těch, které pohoršily teprve v knižním vydání. To vyšlo 25. června roku 1857. Baudelaire byl poučen nedávným případem Flaubertovy *Paní Bořaryové*, knižně vydané na začátku téhož roku. Předvídal, že odvážná novost jeho sbírky rovněž narazí na odpor; v dopise matce ze dne 9. července 1857 sděloval, že při korektuře vynechal dobrou třetinu knihy. Počítal však s tím, že z toho pro něho, jako pro Flauberta, vzejde možnost, jak na sebe upozornit.

Knížka byla oficiálními kritiky skutečně ihned pranýřována jako mravně pohoršující. Stala se 20. srpna roku 1857 předmětem soudního stíhání pro obžalobu z „urážky náboženské mravnosti a urážky veřejné mravnosti a dobrých mravů“. Jenže na rozdíl od Flauberta, který byl osvobozen, dopadlo to s Baudelairem hůře. Obrátil se na císařovnu s tím výsledkem, že mu pokuta byla ze tří set franků snížena na padesát. Neboť pokuta byla pro něho tíživější než výtka z nemorálnosti, která ho jen utvrdila v jeho názoru o pokrytectví šosácké morálky. V jeho deníku čteme: „Všichni hňupové z řad Buržoasie, kteří stále mají na jazyku slova: nemorální, nemorálnost, morálka v umění a jiné pitomosti, připomínají mi Louisu Villedieuovou, nevěstku za pět set franků, která, když mě jednou doprovázela do Louvru, kam nikdy nevkročila, začala se rdít, zakrývat si tvář a tahajíc mě každou chvíli za rukáv se mě před nesmrtelnými sochami a obrazy ptala, jak je možno veřejně vystavovat takovéto nestoudnosti.“<sup>67</sup>

Baudelaire však mohlo potěšit uznání mistrů, kterého se jeho sbírce dostalo v dopisech, a to jak od Flauberta, tak od Victora Huga, který mu 30. srpna 1857 napsal ze svého vyhnanství v Hauteville-House: „... Právě se Vám dostalo jednoho z řídkých vyznamenání, která současný režim je s to udílet. To, co nazývá svou spravedlností, odsoudilo Vás ve jménu toho, co nazývá svou morálkou; je to o jeden věnec víc. Tisknu Vám ruku, básníku.“<sup>68</sup> Když Baudelaire později věnoval Victoru Hugovi básně „Sedm starců“ a „Stařenky“ (z oddílu *Pařížské obrazy v Květech zla*), odpověděl mu básník v dopise z 6. října 1859: „Dotujete nebe umění nevím jakým truchlivým (macabre) paprskem. Vytváříte nový záchvěv.“<sup>69</sup>

<sup>67</sup> *Tamtéž* („Mon Coeur mis à nu“), s. 99—100.

<sup>68</sup> Viz krit. vyd. *Fleurs du Mal* z roku 1922 (Paris, Conard), s. 361.

<sup>69</sup> Viz krit. vyd. *Les Fleurs du Mal* z roku 1942 od J. Crépet a G. Blina (Paris, Corti),



V prvním vydání obsahovaly *Květy zla* celkem sto čísel, uspořádaných do pěti částí: I. Spleen a ideál. II. Květy zla. III. Vzpouora. IV. Víno. V. Smrt. Tyto veliké části obsahovaly ještě některé menší tematické cykly. Tak na příklad baudelairovská kritika zjistila — neboť tyto drobnější cykly Baudelaire sám zvlášt' neoznačil — že v první a daleko nejrozsáhlejší části Spleen a ideál první tematický okruh ideálu obsahuje menší tematické celky týkající se umění (velikost vyvoleného básníka, básníkovra bída, krásra) a lásky (cyklus Jeanny Duvalové, paní Sabatierové, Marie Daubrunové a podružnějších hrdinek). Všechno nasvědčuje tomu, že jednotlivé básně *Květů zla*, jakkoliv vznikaly odděleně, byly řazeny se zřetelem k předem promyšlenému plánu. Baudelaire podrobil druhé vydání z roku 1861, rozmnožené na sto šestadvacet čísel a obohacené o šestý oddíl Pařížské obrazy, celkové revisi. Hlavní oddíly seřadil v tomto pořadu: I. Spleen a ideál. II. Pařížské obrazy. III. Víno. IV. Květy zla. V. Vzpouora. VI. Smrt. Třetí vydání z roku 1868, rozmnožené na stojedenapadesát čísel, a to na příklad o polovinu *Trosek*, nebylo k tisku připraveno Baudelairem samým, nýbrž pořízeno básníky Charlesem Asselineaem a Théodorem de Banville. Ti při zařazování dodatečných čísel, ostatně po stránce umělecké ne vždy již téže básnické úrovne jako básně starší, nepostupovali stejně promyšleně, jak by byl postupoval Baudelaire sám. U nás o celém komplexu otázek souvisícím s Baudelairovými záměry pojednal zevrubně náš vynikající baudelairovec Otakar Levý, vedle řady článků autor rozsáhlé posmrtné monografie o Baudelairovi *Baudelaire, jeho estetika a technika* (1947; část o technice zůstala pouze rozpracována).<sup>60</sup>

Se zřetelem k filosofickým koncepcím Baudelairovým, správněji k jeho bytostnému vztahu k otázkám života a smrti, byly *Květy zla* definovány zkratkově jako „jediné drama; drama člověka žizního po nekonečnu“. <sup>61</sup> O záměrné „skryté architektuře“ sbírky, o které mluvil Barbey d'Aurevilly a již napovídají také výroky Baudelairovy, bylo toho mnoho napsáno. Nejnověji prohlásil Yves-Gérard Le Dantec, že sice existuje, že však jí podle něho „není třeba přikládat přemírnou důležitost“. Charakterisuje ji takto: „Pozorujeme, že tato *architecture*, méně *skrytá* v podrobnostech než v celku, tkví ve výstavbě o čtyřech rovinách: v seskupení zvukových struktur a slabik zabarvených obrazy, které přispívají k modelování meter; v kombinování veršů tak, aby vznikla jednota strofy nebo dvojverší; ve fusi těchto strof nebo dvojverší, aby se tím básni dostalo živé vyváženosti; konečně v umístění básni různé kadence a nestejně délky, úkol ve skutečnosti nejsubtilnější, který však složité a harmonické stavbě dává její stabilitu a definitivní vzlet. Skrytost a magie „evokačního kouzel-

<sup>60</sup> Spisy filosofické fakulty Masarykovy university v Brně, č. 45.

<sup>61</sup> *Les Fleurs du Mal*, krit. vyd. J. Crépeťa a G. Blina, s. 266.

nictví“, na něž Baudelaire učiní narážku v pojednání o Gautierovi, je v tom, že je třeba umět číst mezi řádky, abychom pochopili, že v každé chvíli uvádí a zužitkovává vlastní zkušenost“.<sup>62</sup>

Skutečně se nad *Květy zla* vnučuje čtenáři Baudelaireův výrok z jeho *Romantického umění*: „Často bylo opakováno slovo: *Styl, tot člověk*, nemohlo by se však říkat stejně oprávněně: *Volba sujetů, tot člověk*?“<sup>63</sup> Sujety *Květů zla* vydávají svědectví o autorově tragické rozervanosti. Působí o to podmanivěji, že se Baudelaire s ním na čtenáře obrací v tak ukázněné formě a že na něho naléhá s tak sugestivní silou celého básnického umění svého „evokačního kouzelnictví“.

Je to svědectví o tom, jak autor-člověk je zmitán z krajnosti do krajnosti, při pronikavě jasném vědomí své rozpolcenosti — sváru jeho mladistvě, ba dětsky vnímavé „extase nad životem“ a soumravné „hrůzy ze života“; ideálu a spleenu; touhy po čistotě a duchovnosti a ztročenosti chorobně vnímavých a neukojitelných smyslů; potřeby největší upřímnosti („Naprostá otevřenost, prostředek původnosti“, zapsal si Baudelaire)<sup>64</sup> a neméně silné nutkání k maskujícím, histrionským mystifikacím; jakési mystické víry a skepticismu, ba nihilismu; smyslu pro svět hmotné reality a zaměření k symbolismu vztahů a analogií, přesvědčení o vesmírné harmonii, „hierarchii vepsané do přírody od shora až dolů na všech stupních nekonečna“<sup>65</sup>, směřování k „nadenaturalismu“.

Determinovanost osobními předpoklady a dispozicemi hrála zde jistě největší úlohu: již v přesvědčení, že básníkovo království „není z tohoto světa“ ambicí, jak ve své jubilejní stati řekl Francis Carco.<sup>66</sup> Jenže Baudelaire nežil mimo čas a prostor, a tak se k jeho osobním předpokladům připojily neméně závažné předpoklady další. Narazil na ně sám, když mluvil o Pétrusovi Borelovi, jednom z pozdních „excentrických“ francouzských romantiků, který na něho zapůsobil.

Šlo o vlivy prostředí buržoasní monarchie Ludvíka Filipa, která nastolovala a patronovala prostřednost „správného středu“ a vháněla jistou část revoltující mládeže do krajnosti ve všem, v názorech politických a sociálních stejně jako v umění a v životním stylu. Tuto extrémistickou mentalitu, psal Baudelaire, lze prý vysvětlit jedině „nenáviděnými okolnostmi, do nichž byla uzamčena znuděná a bouřlivá mládež“.<sup>67</sup> Patřil k ní nejen starší Pétrus Borel, nýbrž nemálo také mladší Baudelaire. Ten vykládal obdobně i výstřední estétsko-aristo-

---

<sup>62</sup> Yves-Gérard Le Dantec, *Une Architecture secrète*. Les Nouvelles Littéraires No 1553 (6. VI. 1957).

<sup>63</sup> *L'Art romantique* („La Double Vie, par Charles Asselineau“), s. 402.

<sup>64</sup> *Journaux intimes* („Fusées“), s. 9.

<sup>65</sup> *L'Art romantique* („Théophile Gautier“), s. 183.

<sup>66</sup> Francis Carco, *Le plus grand des poètes maudits*. Les Nouvelles Littéraires No 1553 (6. VI. 1957).

<sup>67</sup> *L'Art romantique* („Pétrus Borel“), s. 334.

kratický dandysmus, jehož se stal tehdy vyznavačem, jako jev vznikající prý „u některých lidí deklasovaných, zhnusených a nečinných, avšak bohatých vrozenou silou“. Jestliže se tedy v *Květech zla* setkáváme se spleenem jakožto variací všeobjímající světobolné nudy, se satanismem libujícím si v pohoršující blasfémii, s oslavou vína jako věčného zdroje blaženosti umělých rájů, s vyzývavým, morbidním nebo perversním erotismem, s makabrismem neboli představami umrlčími, s přivoláváním posilňujícího jedu zmaru a s touhou uniknout kamkoliv do neznáma, ať do nebe nebo třeba do samých pekel — musíme mít na mysli, že většina těchto básní vznikala již ve čtyřicátých letech a že se v nich zčásti odráží vkus bohémy excentrických romantiků.

Že Baudelaire neskončil jako jeden z těch „bousingotů“, že se „nikdy nepodobal tulákovi Verlainovi“, ačkoliv k tomu prý měl „tolik důvodů“, že se zkrátka „nezahodil a nezneuctil“, to podle Jeana Pommiera tkvělo v jeho „dandysmu: čímž zde nerozumím“, říká Pommier, „jeho dětinské a dráždivé stránky, nýbrž úctu k sobě, čistotu těla, nesporné odmítání buržoasního konformismu, ale také odmítání nestoudnosti bohémy . . .“<sup>68</sup> Bylo správně řečeno, že Baudelairova urozenost a lidská velikost pocházejí z velké části z jeho odporu proti sebedoddávání.

Dobově podmíněný dandysmus („poslední zastkvění heroismu uprostřed úpadku“, slyšeli jsme jej prohlásit) patřil pravděpodobně k oporám Baudelairovým. Všechny ty rozmanité vypjatosti, které spolu s dandyovským postojem našly nějak cestu do jeho *Květu zla*, odpovídaly ostatně jeho názorům o tak zvané „modernosti“ v tvorbě a o „bizarnosti“ krásy, lépe jedné stránky krásy. „Krása“, čteme v jeho pojednání o malíři Guysovi, „je utvořena z prvku věčného, jehož množství lze zjistit krajně nesnadno, a z prvku relativního, příležitostného, který bude, chcete-li, střídavě nebo zároveň dobou, módou, morálkou a vášní. Bez tohoto druhého prvku, který je jakoby zábavným, dráždivým, chuť povzbuzujícím obalem božského koláče, by první prvek byl nestravitelný, nezhodnotitelný, nepřizpůsobený a neupravený se zřetelem k lidské přirozenosti.“ Umělci pak musí jít o to, aby „z módy vyprostil, co může obsahovat básnického v historickém, aby vytěžil věčné z přechodného“.<sup>69</sup>

★

Baudelairovo zásadní zdůrazňování svézákonnosti poesie uprostřed měšťanského positivismu 19. století nabývá takto jiného smyslu, než kdybychom je hodnotili pouze ve světle krajních důsledků — důsledků samoučelného estétství — k nimž po něm vedlo některé autory anebo celé básnické směry. „V Baude!

<sup>68</sup> Jean Pommier (Baudelaire), *L'homme et l'oeuvre*. Les Nouvelles Littéraires No 1553 (6. VI. 1957).

<sup>69</sup> *L'Art romantique* („Le Peintre de la vie moderne“), s. 60, 72.

rově době bylo však naprosto nutné,“ řekl nad Baudelairovým jubileem r. 1957 Jacques Madaule: „ . . . (Umění) se dožadovalo svézákonnosti proti společnosti, která mu nemohla být oporou. Secese umění uprostřed minulého století byla,“ praví dále Madaule, „jakousi obdobou secese proletariátu. V tomto smyslu bylo Baudelairovo poselství stejně revoluční jako poselství dělníků z června 1848. Avšak toto poselství podrží svou platnost dále, i když jednota bude znovu vytvořena,“ končí kritik, „poněvadž lidské srdce by za žádných okolností nemohlo zapřít rozhodující okamžik své vlastní historie.“<sup>70</sup>

Poselství autora *Květů zla* jako jeden z rozhodujících okamžiků historie lidského srdce — je to neskonale větší pocta, které se Baudelairovi nad stým výročím jeho sbírky dostává na stránkách „Les Lettres Françaises“, než ta, kterou mu vzdávají již dlouhá desetiletí básníci, kritikové a literární historikové prohlašující, že není jenom velkým předkem francouzských dekadentů a symbolistů některými aspekty svého díla, nýbrž že je velkým předkem moderní francouzské poesie vůbec, maják, svítící na její cesty, které vedou do našich dnů. Není Madaulovo slovo tak trochu jubilejní hyperbolou? Není konec konců Baudelairova sbírka již podle svého titulu sbírkou básnických květů *zla*, nenaráží v ní i dnešní čtenář na odraz jisté chorobné výstřednosti a zčásti na jistou nezdravost?

Vyslechněte básníka samého, co před sto lety řekl k tehdejšímu sporu o tak zvanou užitečnost nebo neužitečnost, zdravotnost nebo nezdravost uměleckého díla: „Jsou slova,“ napsal v *Romantickém umění*, „slova velká a hrozná, která se neustále proplétají literární polemikou: umění, krása, užitečnost, mravnost. Je z toho velká vřava; a z nedostatku filosofické moudrosti si každý bere pro sebe jednu polovinu praporu, přičemž tvrdí, že ta druhá nemá ceny . . . Je bolestné, musí-li člověk zjišťovat, že nacházíme podobné omyly ve dvou školách, které se stavějí proti sobě: v buržoasní škole a ve škole socialistické . . . Je umění užitečné? Ano. Proč? Poněvadž je uměním. Je nějaké umění zhoubné? Ano. Je to umění, které rozrušuje podmínky života. Neřest je svůdná, proto je třeba vylíčit ji svůdnou; ale má za následek nemoci a zvláštní duševní utrpení; je třeba je popsat. Studuje všechny rány jako lékař, který koná službu v nemocnici. Je zločin vždycky potrestán? Je ctnost vždycky odměněna? Nikoliv; avšak jsou-li váš román nebo vaše drama napsány dobře, nikdo nedostane chuť, aby porušil přírodní zákony. První nezbytnou podmínkou, abychom vytvořili zdravé umění, je věřit v integrální jednotu. Necht' mi někdo ukáže jediné dílo obraznosti, které spojuje všechny podmínky krásy a které je dílem zhoubným!“<sup>71</sup>

V *Květech zla* napsal Baudelaire básnickou knihu, která je dokladem jeho

<sup>70</sup> Jacques Madaule, *Lectures des „Fleurs du Mal“*. Les Lettres Françaises No 697 (Du 21 au 27 novembre 1957).

<sup>71</sup> *L'Art romantique* („Les drames et les romans honnêtes“), s. 283—284.

víry v „integrální jednotu“. Zlo a neřest — pokud jsou její tematikou — jsou vylíčeny nejen s celou svou svůdností, nýbrž také s rubem působeného utrpení. A proto mohl básník Louis Aragon prohlásit nad jejich stým výročím: „Úbozí lidé, kteří nechápou, že básníkem je právě ten, kdo dovede ukázat slunce v hemžení hniloby, ten, kdo v kalu vidí hýřivé barvy života . . .“<sup>72</sup>

Tato stať vznikla ve své původní formě jako předmluva pro nové vydání překladu Baudelairových *Květu zla* od Svatopluka Kadlce (SNKLHU, Praha 1957, Světová četba, sv. 158, s. 7—24). Zde je značně rozšířena.

---

<sup>72</sup> Louis Aragon, *Des plaisirs plus aigus que la glace ou le fer*. Les Lettres Françaises No 662 (Du 14 au 20 mars 1957).