

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MODELY SATIRY V OBROZENSKÉ LITERATUŘE

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Faktorová, Ph.D.

Autor práce: Pavel Žak

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s §47 zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 17. května 2012

.....

Děkuji paní Mgr. Veronice Faktorové, PhD. za odborné vedení, inspiraci a vstřícnost během realizace této práce.

Anotace

Cílem této bakalářské práce je analýza a interpretace satirické tvorby v první polovině 19. století. Satira jako jeden z nejstarších literárních principů představovala produktivní a preferovaný model, který byl v konkrétních obrozenských dílech různě uplatňován. Jednotlivé koncepty satiry se od sebe lišily zvoleným žánrem, rozdílným způsobem komunikace se čtenářem i různým vztahem k aktuálně působícím literárním stylům (romantismus, biedermeier, realismus). Práce se bude konkrétně zabývat vybranými dramaty V. K. Klicpery, polemickým textem F. L. Čelakovského *Literatura krkonošská*, *Dnem v Kocourkově* J. J. Langeru, *Doslovím* K. H. Máchy ke *Křivokladu* a nakonec epigramy K. Havlíčka.

Abstract

The work aims to analyse and interpret the satirical output of the first half of the 19th century. Satire, being one of the oldest literary principles, presented a productive and preferred pattern applied to the National Revival's literary pieces in varied ways. Each of these concepts followed its genre, used its method of communication with the reader and related specifically to the contemporary literary styles (Romanticism, Biedermeier style, Realism). The work deals with selected V. K. Klicpera's plays, *Literatura krkonošská* written by F. L. Čelakovský, J. J. Langer's *Den v Kocourkově*, *Dosloví*, a part of K. H. Mácha's *Křivoklad* and K. Havlíček's epigrams.

Obsah

METODOLOGICKÉ POSTUPY VÝZKUMU A DOSAVADNÍ STAV BĀDÁNÍ	8
1 SATIRICKÝ ŽĀNR A JEHO DĚJINY.....	10
2 VĀCLAV KLIMENT KLICPERA: VYBRANÉ VESELOHRY	14
2.1 KOMEDIĀLNÍ DRAMA VĀCLAVA KLIMENTA KLICPERY	14
2.2 POSTAVA JAKO ZOSOBNĚNÍ KRITIZOVANĚHO JEVU.....	15
2.2.1 <i>Kritika nebo zesměšnění?</i>	15
2.2.2 <i>Kladný neznamená bezchybný</i>	17
2.2.3 <i>Figurky obývající fikční svět</i>	18
2.3 FUNKCE SCĚNICKÝCH POZNÁMEK	20
2.4 KONCEPCE PROSTORU	21
2.5 MEZI BIEDERMEIEREM A ROMANTISMEM.....	22
3 FRANTIŠEK LADISLAV ČELAKOVSKÝ: LITERATURA KRKONOŠSKĀ.....	24
3.1 SATIRIK ČELAKOVSKÝ	24
3.2 TEXTOVÉ STRATEGIE LITERATURY KRKONOŠSKĚ	26
3.2.1 <i>Marcián Hromotluk Kanárovic v roli vypravěče</i>	26
3.2.2 <i>Satira jako hledání ideálu</i>	29
3.2.2.1 <i>Chrá m U m ě n</i>	30
3.2.2.2 <i>Vize ideální poezie</i>	31
3.2.2.3 <i>Originalita vs. překladovost</i>	33
3.3 VÝZNAM IDEÁLU	34
4 JOSEF JAROSLAV LANGER: DEN V KOCOURKOVĚ.....	36
4.1 LANGER A SATIRA	36
4.2 INTERTEXTUALITA	36
4.3 PRVNÍ ČTENĀŘSKÝ KONTAKT	36

4.4 INTERTEXTOVÁ SÍŤ LANGEROVA DNE V KOCOURKOVĚ	37
4.4.1 Bohdanecký rukopis	37
4.4.2 Labyrint světa a ráj srdce.....	38
4.4.3 Kocourkov v tvorbě Langerových současníků.....	39
4.5 INTERTEXTUALITA V ŠIRŠÍM POJETÍ ANEB ZTRACENÉ VAZBY	40
4.6 INTERTEXTUALITA JAKO PRINCIP SATIRY	41
5 KAREL HYNEK MÁCHA: DOSLOVÍ KE KŘIVOKLADU.....	42
5.1 DOSLOVÍ KE KŘIVOKLADU V KONTEXTU MÁCHOVY TVORBY	42
5.2 METAFORA SPOLEČENSKÉ SITUACE.....	42
5.3 SATIRA NEBO ROMANTICKÁ IRONIE?	43
5.4 KŘIVOKLAD JAKO ÚVOD K DOSLOVÍ.....	44
6 KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ: EPIGRAMY	46
6.1 CHARAKTERISTIKA HAVLÍČKOVA EPIGRAMU	46
6.2 SATIRA A PŘESVĚDČOVÁNÍ ČTENÁŘE	46
6.3 MEZI PŘESVĚDČOVÁNÍM A ZESMĚŠŇOVÁNÍM	47
6.3.1 Polemika.....	47
6.3.2 Výzva.....	49
6.3.3 Estetická složka Havlíčkova epigramu.....	49
6.3.3.1 V ý z n a m	50
6.3.3.2 Gradace a pointa epigramu	51
6.4 EPIGRAM JAKO TYPICKÝ ŽÁNŘ REALISMU.....	52
7 MODELŮ OBROZENSKÉ SATIRY	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	56

METODOLOGICKÉ POSTUPY VÝZKUMU A DOSAVADNÍ STAV BĀDÁNÍ

Na následujících stranách chceme zkoumat prostředky, literární postupy a specifika satirického žánru. Pojem *žánr* je často pojímán jako kategorie, která má pomoci literárnímu vědci utřídít jednotlivá literární díla, resp. jako struktura (na pozici *langue*), jejíž realizací je text (na pozici *parole*) (COMPAGNON 2009: 164). Má-li však mít tato práce hlubší smysl, je třeba v žánru vidět především „literární kód, [...] soubor norem a pravidel hry, [který] informuje čtenáře o způsobu, jakým by měl k textu přistupovat, a zaručuje tak, aby textu porozuměl“ (IBID.: 165).

Jmenované prostředky, postupy a specifika žánru vůbec jsou tedy podrobeny literárněvědné textové analýze a interpretaci především ve vztahu k recipientovi, čtenáři. Na místech, kde zkoumané texty vykazují známky podobnosti, analogie či shody, se rovněž uplatňuje komparativní metoda. Cílem je vytvořit představu o poetice konkrétních děl¹ a vřadit je do kontextu soudobé literatury a aktuálních uměleckých stylů a tendencí a prokázat tím různorodost obrozenských děl náležejících k zdánlivě nemodifikovatelnému satirickému žánru.

V úvodní fázi realizace této bakalářské práce jsem provedl rešerši, abych získal představu o dosavadních znalostech a možných přístupech v oblasti obrozenské satiry. Dosavadní stav bádání o obrozenské satire je spíše skromnějšího rázu, přesto vznikly literárněvědné studie, z nichž lze vycházet. Obecně se tomuto tématu věnují například *Dějiny světového humoru* (HRYCH 1994) nebo *Humor a satira v obrozenecké [i.e. obrozenské] literatuře* (SKALIČKA 1986). Dále existuje větší množství odborných publikací zaměřených na českou literaturu 1. poloviny 19. století jako celek, případně z hlediska daného literárního druhu, v nichž lze o obrozenské satire nalézt spíše útržkovité informace – např. *Přehled dějin českého divadla I* (CÍSAŘ 2006). Nejnověji se tomuto tématu (byť spíše okrajově) věnuje L. Kusáková (KUSÁKOVÁ 2012).

Při vypracovávání kapitoly věnované Klicperovým veselohrám se jako nejpřínosnější ukázal doslov V. Justla ve vlastním souborném vydání (JUSTL 1966). Při analýze Čelakovského *Literatury krkonošské* jsem nejvíce upotřebil Závodského monografii o Čelakovského životě a díle (ZÁVODSKÝ 1982) a studii *Satira jako zbraň literární kritiky* téhož autora (ZÁVODSKÝ 1963). Při analýze a interpretaci *Dne v Kocourkově* J. J. Langera jsem se z důvodu naprostého nedostatku sekundární literatury mohl opřít pouze o vlastní text a vysvětlivky v souboru *Bodláčí a růže*

¹ Jejich výčet je spolu s kritérii výběru uveden v 1. kapitole bakalářské práce.

(LANGER 1957), doplňující informace (např. o Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce*) jsem našel v publikaci *Zrcadlo skutečnosti* (PETRŮ 2002). V kratší studii o *Dosloví ke Křivokladu* K. H. Máchy především rozvíjím myšlenky R. Grebeníčkové (GREBENÍČKOVÁ 1991), dále využívám monografii *Karel Hynek Mácha* (ŠTĚPÁNEK 1984) a vysvětlivky k vlastnímu textu v souboru *Próza* (MÁCHA 1961). Sekundární literatura k Havlíčkově satíře je nejbohatší, avšak uceleně se jeho epigramy zabývá pouze M. Řepková v publikaci *Satira Karla Havlíčka* (ŘEPKOVÁ 1971), z dalších zdrojů mohu jmenovat monografii *K. H. Borovský : portrét bojovníka* (RAVIK 1991), text *Básník Havlíček* (STICH 1990) a samozřejmě opět vysvětlivky k jednotlivým epigramům v souboru *Stokrát plivni do moře* (HAVLÍČEK 1990).

Po teoretické stránce nejčastěji vycházím ze *Slovníku literární teorie* (1984). Ačkoli se jedná o ne zcela aktuální zdroj, stále poskytuje mnoho užitečných informací srozumitelnou formou. *Encyklopedie literárních žánrů* (MOCNÁ – PETERKA 2004), z níž také čerpám, představuje nejaktuálnější a nejširší zpracování typologie a genealogie žánrů. Z teoretických prací jsem využil např. *Průvodce literárním dílem* (LEDERBUCHOVÁ 2002), *Teorii literární komunikace* (ŠTOCHL 2005), *Poetiku vyprávění* (RIMMON-KENNANOVÁ 2001) nebo publikaci *Poetika, interpretace, styl* (STAIGER 2008).

1 SATIRICKÝ ŽÁNŘ A JEHO DĚJINY

Předmětem této práce je žánr literární satiry. Je ale otázkou, co pojem *satira* znamená. Nejčastěji se uvádí, že pochází z latinského slova *satura* – plná ovocná mísa, směs, všehochuť (srov. *Slovník literární teorie* 1984: 335; CUDDON c1999: 78; MOCNÁ – PETERKA 2004: 612). Dnes tímto výrazem rozumíme „umělecké dílo výsměšně kritizující společenské nedostatky, zvláště stav morálky, popř. aktuální společenskou a politickou situaci [...] i individuální chyby charakteru. Na rozdíl od humoru je satira ve své kritice nemilosrdná a ve společenském kontextu adresná, v tomto smyslu obsahuje konkrétní významové podtexty“ (LEDERBUCHOVÁ 2002: 297). Nadřazeným pojmem pro satiru je *komično* (IBID.: 148), jež je v ní tudíž také obsaženo. Poslední nutnou podmínku představuje „záporné hodnocení skutečnosti [...], ale i existence mravního či společenského ideálu, kterým jsou kritizované nedostatky poměřovány“ (*Slovník literární teorie* 1984: 335).

Odborných textů věnujících se literární satirě je nedostatek, a ještě méně, přidáme-li přívlastky česká a obrozenská. Kupříkladu soustavný obraz o historii satiry nám poskytne pouze několik hesel ve slovnících (*Slovník literární teorie* 1984; MOCNÁ – PETERKA 2004), komičnu jako celku se odlehčenou formou věnují *Dějiny světového humoru* (HRYCH 1994).

Ač má satira své kořeny zhruba v 7. století př. n. l., její název poprvé nacházíme u římského básníka Ennia kolem roku 200 př. n. l. Kritické zaměření získala až díky Luciliovi o desítky let později (*Slovník literární teorie* 1984: 335). Nicméně „za zakladatele žánru je považován řecký kynický filozof Menippos (3. stol. př. n. l.), jenž v dialozích spojujících vážné se směšným [...] parodoval Homéra a Platóna, vysmíval se lidské hlouposti a chválil prostý život. Tato tzv. menippská satira se stala vzorovým předobrazem žánru a měla řadu pokračovatelů²“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 613).

„Ve středověku měl žánr zejména podobu stavovské satiry, beroucí na sebe např. formu zvířecího eposu (francouzský *Román o lišákovi*, 1175-1250); satirické rysy se objevují v žakovské poezii a oblíbeném žánru měšťanské literatury fablelu (fabliaux)“ (IBID.). Řidčeji se vyskytují i pokračovatelé antické komedie, ve Francii vzniká fraška (HRYCH 1994: 31-32).

² Např. „v římské literatuře Juvenalis (1. stol.), pranýřující mravy panující za císaře Domitiana, duchaplný epigramatik Martialis (1. stol.) a básník Petronius (2. stol.) [...]“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 613).

Následující období reformace a renesance je reprezentováno jmény jako S. Brant, Erasmus Rotterdamský, F. Rabelais nebo Miguel de Cervantes y Saavedra (*Slovník literární teorie* 1984: 336).

Barokní „alamodová literatura si satiricky brala na mušku kosmopolitismus sílicího měšťanstva,“ (IBID.) a pozdější „klasicismus uvolnil novou vlnu zájmu o směšnohrdinské básnictví a literární satiru“ (IBID.), jejíž „oblubu [...] dokládá zejména tvorba J. Swifta [...] a francouzského filozofa Voltaira“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 614).

Česká satira se poprvé zřetelně objevuje v době husitské, její tradici můžeme vysledovat do 14. století, což „je ‚velké‘ století naší starší literatury. Do té doby ovládala náš literární život skoro úplně latina, od prvních let 14. století se však prudce rozvíjí literatura psaná česky“ (HRABÁK 1952: 8). Čeština postupně vytlačuje latinu, např. ve velikonočních hrách (IBID.: 10-11). Přibližně v 60. letech 14. století „humor proniká na širší pole a dostává nové zbarvení, zbarvení útočné satiry sociální“ (IBID.: 15), vzniká t. ř. *Hradecký rukopis*.

Koncem 14. století vzniká skladba *Podkoní a žák*, „nejznámější staročeská satira vůbec“, zástupce oblíbené formy tzv. básnického sporu (IBID.: 26), která „proti satirám Hradeckého rukopisu jeví [...] dva nové prvky: zesvětštění satiry a umění výstižného popisu osob“ (IBID.: 27).

Husitská literatura pak pokračuje zejména v tendenci „útočné aktuálnosti“, poezie se stává „prostředkem boje a agitace, [...] zbraní, ovšem v rukou obou stran, husitské i katolické,“ přičemž „k satirě sahá zpravidla strana slabší,“ prohrávající (IBID.: 36).

V následujících desetiletích je satira ovlivňována humanismem, poznáváme z ní „mentalitu drobného měšťanstva i lidových vrstev a jejich odvěkou schopnost (středověkem potlačovanou) smát se a vysmívat se. V této mnohotvárné produkci, fixované veršem i prózou a často využívající dialogické formy, mísí se humanismus s reformací. To platí i pro námětově blízkou oblast satirického dramatu a do značné míry i pro drama biblické [...]“ (KOPECKÝ 1988: 249). Z významných autorů jmenujme Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic (IBID.: 38), mezi satirickými díly oné doby vynikají svým nekonvenčním způsobem moralizování *Frantova práva* (IBID.: 74). O více než století později vzniká Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* (IBID.: 238), inspirující mnohé další spisovatele (např. J. J. Langera).

Jedním z nich byl v 18. století Valentin Bernard Jestřábský, jehož *Vidění rozličné sedláčka sprostného* zpracovává podobnou látku, avšak od *Labyrintu* se liší

„přístupem ke skutečnosti, různým cílem [...] i schopnostmi a vzděláním autora“ (*Lexikon české literatury* 1993: 521). Druhým význačným barokním spisovatelem byl Jan Florián Hammerschmidt, „latinsky a česky píšící historik [...], autor básnické latinsko-české makarónské satiry“ (IBID.: 51), jehož satirické tvorbě vévodí *Proměnlivost českého štěstí a bídy* (IBID.: 52).

Na tomto podkladu vyrůstá obrozená satirická tvorba vyznačující se „svým národně obranným rázem a jeho proslovanským charakterem“ (SKALIČKA 1987: 47). „Obsahem této satiry [před rokem 1830] byla především obecná nadčasová morálka [...], ale také kritika jevů vyvolaných dobovými společenskými poměry. [...] Na počátku 30. let byly publikovány starší formy moralistní satiry [...]. [...] Dále se rozvíjela satira časová, mířící na nešvary konkrétního sociálního prostředí a útočící proti národnímu odrodilství“ (KUSÁKOVÁ 2012: 313). Postupně „přibývá odbojných prvků protirakouských a proticírkevních. Porůznu se konečně objevuje s blížícím se revolučním rokem 1848 i satira sociálně revoluční [...]“ (SKALIČKA 1987: 47).

Zvolíme si nyní konkrétní díla, na nichž budeme demonstrovat jednotu i rozrůzněnost obrozené satiry. Tuto myšlenku nastiňuje už M. Řepková ve svém článku *Počátky české obrozené satiry* (ŘEPKOVÁ 1979) sledováním určitých linií satiry specifického zaměření. My se zde však nechceme zabývat vývojovou řadou, ale satirou jako modelem, k němuž naši obrozenští spisovatelé při tvorbě přistupovali rozličnými způsoby, a využili tak jeho potenciál v celé šíři.

Prvním kritériem je samozřejmě vhodný žánr. Druhým, mluvíme-li o naší obrozené literatuře, je příslušnost k české literatuře přibližně 1. poloviny 19. století³. Třetím a posledním požadavkem, který vkládáme čistě kvůli zúžení výběru, je přítomnost dějové složky v díle, takže se budeme zabývat výhradně dramatem a epikou⁴ (*Slovník literární teorie* 1984: 67).

Nejvhodnější látku k analýze nakonec představují tato díla: vybrané veselohry a frašky Václava Klimenta Klicpery, *Literatura Krkonošská* Františka Ladislava

³ Není třeba pouštět se do podrobné periodizace, která má svá úskalí a je jen pomocným konstruktem. Spokojme se s tímto obecným časovým vymezením (srov. SKALIČKA 1986: 3; TUREČEK 1995: 9-10).

⁴ Přestože je epigram řazen mezi lyrické celky (*Slovník literární teorie* 1984: 215), dovolíme si Havlíčkův epigram zahrnout do našeho výběru. Jak uvidíme, jeho vypointovaná struktura mnohdy děj naznačuje, nebo dokonce přímo obsahuje. Podobně nevyhraněně problematiku nazírá Staiger (2008: 31-32, 160-161).

Čelakovského, *Den v Kocourkově* Josefa Jaroslava Langer, *Dosloví ke Křivokladu* Karla Hynka Máchy a Havlíčkovy *Epigramy*.

Vybrané Klicperovy hry zařazujeme kvůli jejich významu pro „zvýšení úrovně českého dramatu“ (Haman 2007: 79) a pro zajímavý akcent na postavy, které v nich figurují jako nositelé satiry; *Literatura Krkonošská* v sobě ukrývá model ideální české literatury 20. let 19. století; Langerův *Den v Kocourkově* je názornou ukázkou působení intertextových vazeb, zde v satiricky zaměřené literatuře; *Dosloví ke Křivokladu* Karla Hynka Máchy využívá satirický koncept, avšak ne za účelem kritiky, ale jako potvrzení romantické estetiky; Havlíčkovy *Epigramy* nakonec představují satiru dokonale využívající účinek na čtenáře.

2 VÁCLAV KLIMENT KLICPERA: VYBRANÉ VESELOHRY

2.1 Komedialní drama Václava Klimenta Klicpery

Mezi veselohry a frašky Václava Klimenta Klicpery se řadí *Divotvorný klobouk* (1817, vyd. 1820), *Rohovín Čtverrohý* (1817, přeprac. 1821, vyd. 1825), *Hadrián z Římsů* (1817, přeprac. 1821, vyd. 1822), *Veselohra na mostě* (1826, vyd. 1828) a *Každý něco pro vlast* (1828). Přestože z pera tohoto autora vzešly i další komediální hry⁵, jmenované patří mezi ty nejznámější a doposud hrané (JUSTL 1966: 267), a proto se právě jimi budeme zabývat. Zároveň máme možnost prozkoumat, jak se v průběhu přibližně jedné dekády autorova tvorba proměňovala.

Slovník literární teorie bere pojem *veselohra* jako český ekvivalent *novodobé komedie* (1984: 402), tj. „základního dramatického žánru,“ v němž „se hojně uplatňují prostředky společensky satirické a kritické, groteskně hyperbolizující [...] apod.“ (1984: 176). *Frašku* pak definuje jako „žánrový typ komedie, který [...] pracuje se situační nebo karikaturní nadsázkou, směřující nejednou k burlesknímu, často zhrublému až obscénnímu dramatickému výrazu“ (IBID.: 119).⁶

Vybraná Klicperova díla tyto znaky jednoznačně vykazují: vytvářejí iluzi, že je divákovi prezentován věrný obraz skutečného měšťanského světa, čemuž odpovídá jak volba místa, kam je zasazen děj, tak i autenticky vykreslené charaktery, navzájem pospojované rodinnými a sociálními vazbami – těch se využívá jako výchozího bodu ke konstrukci konfliktů a krizí. Výsledný divácký dojem je pak umocněn samou povahou dramatického díla poskytujícího sluchové i vizuální vjemy v reálném čase⁷.

K tomuto světu však Klicpera zaujímá určitý odstup – za prostor, kde se děj odehrává, zpravidla volí místa, kde se může přihodit naprosto cokoliv, a vyplňuje je svými postavami. Ty jsou velice komunikativní a dynamické, jejich typizující, resp. satirizované vlastnosti jsou pojímány hyperbolizovaně, nezřídka své problémy zbytečně zveličují a reagují přehnaně, čímž je docíleno komiky a zmiňované distance. V těchto

⁵ Např. *Ptáčník*, *Zlý jelen*, *Potopa světa*.

⁶ Jelikož oboje vychází ze stejného základu a případné rozdíly nemají na další analýzu vliv, můžeme tyto termíny sloučit a dále budeme uvedená díla označovat souhrnně i jednotlivě jako „díla“, „dramata“ či „hry“.

⁷ O specifičnosti dramatického umění více v Zichově *Estetice dramatického umění* (1986: 13-25). Dodejme ještě, že Zich chápe dramatické dílo výhradně jako to, co vnímáme při představení na jevišti, avšak v současné době není možnost zhlédnout inscenace těchto her, a tak nám jako výchozí materiál musí posloužit samy texty publikované v souborném vydání (KLICPERA 1966).

dramatech se hojně využívá parodie a celkově pak tyto hry vyznívají kriticky, posměšně.

Z úvodních úvah lze vypožorovat, že Klicpera pracuje se satiričností a komikou především na úrovni dvou hlavních složek dramatického fikčního světa – v oblasti obrazu prostoru a pásma postav. Principem satiričnosti, jehož prostřednictvím budeme hry nahlížet, je tedy ztvárnění postav⁸ (co říkají, co a jak dělají, jak vypadají) a prostor (jak dotváří atmosféru) a jak všechny tyto prvky pracují s komičnem a dávají vzniknout kritickému podtextu díla.

2.2 Postava jako zosobnění kritizovaného jevu

Klicpera je znám jako autor, který mistrně dokázal vykreslit své postavy, „měl smysl charakterotvorný a dovedl velmi dobře odposlouchat lidový dialog“ (JUSTL 1966: 267). První část této studie tedy věnujeme rozboru postav jakožto nositelů kladných i záporných vlastností. Prozatím se koncentrujme výhradně na jejich repliky, scénické poznámky, které s nimi souvisejí, budeme analyzovat až v další části studie.

2.2.1 Kritika nebo zesměšnění?

Satira ze své podstaty potřebuje objekt zesměšnění (viz 1. kapitola), a tak v první řadě identifikujeme postavy, které zřetelně působí jako kritizované. Mějme na paměti, že v oddíle tomto i následujícím je řeč o hlavních postavách, a tudíž při jejich určování máme na zřeteli prostor, jaký v dané hře dostávají, a sekundárně i jejich pozici v hierarchické společenské struktuře. Tedy chronologicky:

V *Divotvorném klobouku* je terčem kritiky a posměchu „lakotný měšťácký šosák“ Koliáš (JUSTL 1966: 268), jehož náuru poznáváme nejprve z rozhovoru studenta Strnada s hostinským Barnabášem (KLICPERA 1966: 29), posléze z názorného dialogu Koliáše s Pohořalským (IBID.: 32-36). V menší míře pozorujeme totéž u vedlejší postavy hostinského Barnabáše, jehož připomínání dluhu sice vyznívá negativně, ale z objektivně pochopitelného důvodu – je motivováno starostí o živobytí.

Obdobné vlastnosti má Rohovín Čtverrohý ve stejnojmenné hře. V tomto případě je důraz položen spíše na omezenou namyšlenost než na lakotu a záporná

⁸ Zich rozlišuje *hereckou postavu* a *dramatickou osobu* (1986: 89-131). My se však zabýváme knižním vydáním, a tak postačí, když budeme složku díla potenciálně předváděnou herci na jevišti souhrnně pojmenovávat jako *postava*.

postava se divákovi představuje opět rozhovorem mladé generace – trojice malířů (IBID.: 80), následně svým vyprávěním a vychloubáním se v hospodě podpořeným neustále se opakujícím rádoby světáckým zvoláním „immediate“ (IBID.: 83-88). Typické průpovídky charakterizují i jiné Klicperovy postavy, a nejen záporné, např.: „prach, broky a koule“ u militantních povolání (myslivec Karel v *Divotvorném klobouku*, přátelská stráž ve *Veselohře na mostě*) nebo rytířovo „ať mně Volos hřebce schvátí“ v *Hadriánovi z Římsů*⁹. Tento prostředek slouží k zdůraznění určitého znaku, který postavu do jisté míry typizuje, dokonce znevažuje, a tím vede k jejímu karikování.

Podobně autor využívá *nomen omen* – protiváhou Koliáše a Rohovína jsou mladíci se jmény (Strnad a Křepelka), která poměrně explicitně naznačují, že jsou to „pěkní ptáčkové“. Zápětka *Rohovína Čtverrohého* se točí výhradně kolem netradičnosti jednoho jména a v neposlední řadě jména čtyř nápadníků z *Každý něco pro vlast!* (Pytel, Partes, Mláto, Skořápka) poměrně přesně korespondují s jejich profesním zaměřením. Když se divák poprvé dozvídá takové jméno, okamžitě si na základě vlastní zkušenosti vytvoří celkovou představu a chápe, že koncepce dané postavy je v každém ohledu laděna komicky. Z tohoto bodu pak může další charakteristika a jednání postavy vycházet ke kritice a satíře, nebo zůstat na úrovni prostého pobavení (u kladných postav).

Hadrián z Římsů představuje oproti prvním dvěma kusům obecně mířenou kritiku „na rytířský svět, na jeho papírovou a plechovou slávu“ (JUSTL 1966: 271). Titulní postava této hry je hlavním důvodem, proč se tato podkapitola nejmenuje „Záporní hrdinové“. Hadrián (myšleno pravý) je vykreslen jako kladná, anebo přinejmenším neutrální postava, jejíž zdravotní neduhy, fyzické nedostatky a nerytířské chování pouze nabízejí „příležitost k nekonečnému počtu variant veseloherních situací“ (IBID.). Zesměšňování není zamýšleno jako útok, ale mnohem spíše jako prostředek ke snazší identifikaci s postavou. Pozorujeme-li kde kritiku, pak právě v případě rytíře Světislava, pána na Čelakově, ztělesňujícího odcházející generaci, jež však stále lpí na přežitých tradicích – viz sňatek Ruměny s Hadriánem, který byl sjednán před léty, aniž by jmenovaní potomci měli právo na vyjádření k dané věci.

Dalo-li se výše mluvit alespoň do jisté míry o záporných postavách, ve *Veselohře na mostě* nastává v Klicperově tvorbě zásadní posun – jestliže doposud šlo o

⁹ Naznačení majetnosti nebo faktu, že výraz *rytíř*, vnímaný od 13. století jako šlechtický titul, do té doby označoval jakéhokoli vojáka bojujícího na koni [Flori 2008: 77-78] – odtud těsná vazba na koně.

„pobavení a útok“, zde je autorovým záměrem „lehký smích pro zábavu“ (JUSTL 1966: 269). Jediná kritika, již je možné odhalit, poukazuje na „neživotnou učenost učitelovu a vojenskou byrokracii“ (IBID.).

Každý něco pro vlast! se pak navrácí k všeobecné kritice maloměstské „hlouposti a snobismu“ a „pseudovlastenectví“ (JUSTL 1966: 270) – prvé zosobněno paní správceovou, viz např. její úvodní rozhovor s Minkou a rozhořčení nad nesprávným způsobem oslovování (KLICPERA 1966: 129-131), druhé pomocí paralelismu, kdy je konfrontována čtveřice zcela odlišných uchazečů o post starosty.

Jak můžeme vidět, Klicpera se v průběhu své tvorby, aniž by zásadně měnil cíl své kritiky (měšťáctví, resp. omezenost a hloupost obecně), posouvá od trendu koncentrovat špatné vlastnosti nebo nedostatky do malého počtu postav (ideálně jedné hlavní postavy) až k jejich rozložení mezi postavy hlavní a vedlejší (jak ještě dále potvrdíme v kapitole 2.2.3). Tím na komičnost a satiričnost, hlavní záměr díla, koncentruje celý fikční svět – nejen jeho části nebo jednotlivé postavy. Dává tím rovněž najevo, že tyto jevy hodné posměchu se v reálném životě také nescházejí v jediném člověku, ale bývá jimi prostoupen větší počet osob. Navíc je hlavní záporné postavy zvláště v pozdějších hrách poměrně těžké určit a spíše je třeba se přiklonit k termínu postavy *zesměšněné*.

2.2.2 Kladný neznamená bezchybný

V předchozím oddíle jsme konstatovali, že Klicperovi nositelé špatných vlastností, resp. nedostatků nejsou nutně vždy záporní v pravém slova smyslu. Jak je tomu u hlavních postav, které se jeví být těmi „hodnými“?

V *Divotvorném klobouku* Strnad s Křepelkou vytrestají Strnadova strýce Koliáše, a tak je právem můžeme považovat za jeho protihráče. Ale přestože jejich status mladé inteligence vzbuzuje kladné konotace, ani oni nejsou zcela bez chyby: příkladem budiž morbidní radost nad úmrtím Křepelkova dědečka, byť podložená nadějí na zlepšení špatné finanční situace (KLICPERA 1966: 9-10).

Oproti nim je trojice malířů, ač se stejně „vzletnými“ ptačími jmény – Čečetka, Stehlík a Čížek, pomíneme-li pomstychtivost, vyloženě kladná. Vyprovokování monopolním postavením Rohovínova příbuzného (IBID.: 80) a posléze vychloubáním Rohovína samého (IBID.: 83-88), vyzvou jej k čestné sázce, kterou díky svému důvtipu vyhrají (IBID.: 92-96).

Předpokládáme-li, že hlavní tematickou linkou *Hadriána z Římsů* je mezigenerační napětí (JUSTL 1966: 271), pak postavy, které svým jednáním narušují přežitou strukturu společnosti tak, jak fungovala v minulosti, a představují tím rytířův protipól, jsou bezesporu Želmír a Ruměna¹⁰. Soběbor, ač dostává velký prostor, působí většinu času jako lhář a intrikán. Až na konci se dozvídáme, že vše dělal kvůli svému příteli Želmírovi. Hrdinkou pak, spolu s dvojicí milenců, můžeme jmenovat snad jen prozřetelnou Jenovéfu, jež však zůstává upozaděna na pozici vedlejší postavy, působí výhradně jako rytířův „našeptávač“.

Rybáře Sykoše, Popelku a ostatní „figurky“ (JUSTL 1966: 269) ve *Veseloře na mostě* nelze označit jinak než jako krátkozraké, ovšem nikoli záporné. Ani v ohrožení života nejsou schopni odhodit své malicherné spory – svou pravou situaci si uvědomí až po zahájení palby. V této souvislosti můžeme identifikovat hlubší, existenciální otázku, kterou si tato hra pokládá: „Do jaké míry dokáže soukromý život malého světa adekvátně reflektovat životní podmínky světa velkého?“ (CÍSAŘ 2006: 50).

Každý něco pro vlast! i zde využívá osvědčený paralelismus – tytéž výtky, kritiky a konstatování typu „jak by to správně mělo vypadat“ přicházejí na třech různých úrovních, bráno vůči pozici paní správcové: zespoda od Jesenského (odhodlaný získat Minku, přesto příliš skromný, aby se ucházel o místo starosty [KLICPERA 1966: 145-147]), na téže rovině od pana správce (IBID.: 135-138) a shora od knížete (viz 2.2.3).

Jak jsme si ukázali, v Klicperových hrách nejsou hlavní kladné postavy často kladné bez výhrad a ty záporné je chronologicky vzato stále obtížnější vymezit. Tímto přístupem autor problematizuje striktní schematické dělení postav na kladné a záporné a utváří představu měšťanského prostředí, v němž byly ve skutečnosti společenské vztahy zajisté mnohem komplikovanější a nepřehlednější, než se mohlo na první pohled zdát.

2.2.3 Figurky obývající fikční svět

Ve vybraných dramatech se vyskytuje mnoho dalších postav, které do děje zasahují z pozadí, nebo dokonce zcela zvnějšku, a nelze je tedy označit jako hlavní.

Pro tuto chvíli upustíme od chronologického řazení a místo toho vždy charakterizujeme skupinu postav obdobné funkce, zařadíme do ní vhodné postavy

¹⁰ Fakticky vzdoruje pouze Ruměna (KLICPERA 1966: 182-183, 220-222). Želmír si vyslouží rytířovo uznání teprve na lovu, a to ještě anonymně (IBID.: 243-244).

z libovolné hry a sledujme, jak moc (a zda) se jejich podstata vzpírá takovému začlenění. Dodejme, že v jednotlivých hrách se postavy některých kategorií nevyskytují.

První skupina se nám ukázala již při úvaze nad hlavními postavami, kdy jsme měli potíže Jenovéfu (*Hadrián z Římsů*) zařadit mezi hlavní kladné hrdiny kvůli tomu, že se snaží místý do děje zasáhnout, ale vždy jen nepřímou (KLICPERA 1966: 223-224), což ji hierarchicky, jakožto i dramaticky, staví do pozice za rytíře. Jedná se o postavu důležitou, ale už ne hlavní. Podobně je na tom hostinský Barnabáš (*Divotvorný klobouk*), sekundující svými vlastnostmi lakomému Koliášovi, dějově pak studentům (IBID.: 28-50, tj. celé druhé dějství), nebo Matyáš a sudí oproti nejdůležitějšímu Rohovínovi Čtverrohému (IBID.: 84-88). Všimněme si, že ve *Veselohře na mostě* takové sporné charaktery naprosto chybí – hlavní postavy jsou ty na mostě a vedlejší jsou všechny kolem, stráží na každém konci mostu počínaje. *Každý něco pro vlast!* nakonec nabízí rovnou čtveřici výše popsaných případů: pánové Partes, Pytel, Mláto a Skořápka přímo ovlivňují celé dění (ucházejí se o Minku), avšak jejich hlavní funkce je ilustrativní (IBID.: 139-142, 149-157).

Ve vybraných hrách figurují i postavy, které jsou ryze ilustrativní – do děje nezasahují, ale umožňují hlavním postavám projevit své vlastnosti, případně tyto vlastnosti samy reprezentují: Pohořalský (*Divotvorný klobouk*) se nechá studenty v hostinci občerstvit, přičemž jeho ústy Klicpera „naráží na ostré spory, které se tehdy vedly mezi zastánci prozodie přízvučné a časoměrné“ (IBID.: 259), a na druhé straně dává vyniknout Koliášovi (IBID.: 32-36). Naším kritériím dále odpovídá např. „hansvurst“ Srpoš (Justl 1966: 271) alias první falešný Hadrián (KLICPERA 1966: 184-190), nebo učitel uvězněný na mostě spolu s ostatními „figurkami“.

Do třetice v našem vzorku nalézáme postavy víceméně pasivní, anonymní, vyplňující prostor. Takovýmto typickým komparzem jsou hosté v *Rohovínovi Čtverrohém*, žoldnéři a lovci v *Hadriánovi z Římsů* nebo vojsko z *Veselohry na mostě*.

Poslední kategorií jsou postavy vnější, které na jevišti nikdy nevidíme. Plní funkci tu důležitější, tu jen vyplňující, přesně jako lidé, o kterých se „jen mluví“. V *Divotvorném klobouku* je to děd, odkázavší Křepelkovi „kouzelný“ předmět (KLICPERA 1966: 26), v další hře rytíř Kilián, za jehož syna Hadriána chce rytíř Světislav provdat svou dceru Ruměnu (IBID.: 181), a *Každý něco pro vlast!* nám poskytuje hned dvě vnější postavy různé důležitosti – Minčina bratra, zmíněného jen mimochodem (IBID.: 129), a knížete, jehož dopis nás naopak provází celým dílem a na úplném konci rozhoduje o dalším životě postav (IBID.: 164-168).

Termín *figurky* v názvu oddílu nebyl zvolen náhodně – nejlépe totiž vystihuje povahu a funkci vedlejších postav v Klicperových dramatech. K jejich uchopitelnosti a uvěřitelnosti není třeba dopodrobna znát jejich pohnutky nebo minulost, jsou vykresleny zkratkovitě a chovají se značně schematicky, avšak jejich smysl tkví v tom, že ať jsou jakkoli (ne)důležité, vždy slouží k dotváření iluze představovaného světa. Představují tak neodmyslitelnou součást díla.

2.3 *Funkce scénických poznámek*

Přiblížili jsme si nejtransparentnější složku Klicperových her, postavy, zatím jen pomocí toho, co která říká, a jak moc tím je důležitá pro děj. Následující část studie se zaměří na další autorovy podpůrné prostředky, jak postavy charakterizovat a vůbec přiblížit fikční svět dramatu divákovi. Ještě se na malý moment pozastavme nad postavami, tentokrát však z hlediska neverbální složky vybraných děl.

Značná část poznámek má dynamickou povahu – napovídá postavám, jaký pohyb vykonat, často i jakým způsobem: „vyskočí“ (KLICPERA 1966: 13, 86), „přiběhne po mostku“ (IBID.: 171), „odběhne“ (IBID.: 143), „hrnou se zpět na sedadla“ (IBID.: 159) apod. Je zřejmé, jak potom divák vnímá např. kontrast výjevu, kde Soběbor přemlouvá Srpoše, aby se vydával za Hadriána (IBID.: 176-179), s poznámkami jako „přiskočí k němu“, „chce mu uklouznout“, „doskočiv ho“ či „ucuvuje“, oproti scéně, kde rytíř mluví s Jenovéfou (IBID.: 180-181) instruován takto: „jí a pije“, „zůstane se na ni dívat“, „vyskočí“. První dva aktéři už v textovém záznamu působí čistě dynamicky, až komicky, kdežto důstojný rytíř zachovává klid až do chvíle, kdy mu Jenovéfa sdělí, že se Ruměna možná už zamilovala do někoho jiného, než koho jí otec určil.

Jinde hraje roli vzhled postav, viz např. vnější popisy tří po sobě přicházejících nápadníků ve hře *Každý něco pro vlast!*: Mláto je „muž veliký, hřmotný, celý upocený“ (IBID.: 149), u Skořáčky je poznámka prostě vynechána (IBID.: 152), aby mohl být poslední Pytel, oblíbenec paní správcové, ještě více vyzdvižen – „bohatě a dle nového kroje oblečen, s velikou kytku v ruce“, navíc „vždy sladce a titvorně mluví“ (IBID.: 155).

Ve *Veselohře na mostě* je pak nanejvýš důležité, obzvláště pro zápletku, z které strany přichází na most která hlavní postava: Popelka zleva (IBID.: 101), chmelař zprava (IBID.: 103), rybář „se najednou u přátelské stráže vyjeví“ (IBID.: 107), podle úvodního rozmístění vojáků (IBID.: 101) tedy také zprava, Eva pak „se najednou u nepřátelské stráže vyjeví“ (IBID.: 111), tj. nalevo, a učitel „přijde spěšně levou stranou“ (IBID.: 113).

Posledním typem poznámek jsou ty, které postavy přímo uvádějí do komických pozic a situací: „zůstane na něj s odevřenou hubou hleděti“ (IBID.: 96), příp. „silně trhnou, víko odlítne a oni s ním mnoho kroků nazpět; nato se zas rozběhnou a nad bedničkou hlavami do sebe vrazí“ (IBID.: 25).

Tak Klicpera nejen charakterizuje své postavy a ukazuje sílu a typ vazeb mezi nimi, ale zároveň je ukotvuje v prostoru na scéně, zvláště v případech, kdy je vyžadováno použití rekvizit či jiná interakce s jevištním (resp. fikčním) prostorem. To samozřejmě působí mnohem dynamičtěji, než kdyby na sebe postavy hleděly a odříkávaly své repliky, a také podporuje odlehčenou atmosféru daného díla.

2.4 Koncepce prostoru

Poslední zásadní informací, kterou v textech (KLICPERA 1966) můžeme nalézt, je popis dějiště příběhu, obvykle na úplném začátku poblíž úvodního výčtu postav, případně v průběhu hry, kdy jsme upozorněni na „proměnu“.

Divotvorný klobouk se začíná v Barnabášově hostinci, kam se po krátkých exkurzích do Koliášova pokoje (IBID.: 32-40) a „jiného hostince na silnici“ (IBID.: 51-57) vždy opět vracíme. Všimněme si, že autor zasazuje děj do míst tehdejšímu publiku známých, veřejně přístupných. Jedinou výjimkou je pokoj ve městě, kde Koliáše vidíme poprvé, a tak je nám pro co nejpřesnější obraz představen ve svém uzavřeném domácím prostředí. Symbolický význam má i fakt, že v průběhu léčky je vylákán z bezpečí svého bydliště právě na veřejné místo, kde není nijak chráněn (IBID.: 36-40).

Už jsme si všimli, že jednotlivé druhy postav identifikovatelné v této hře jsou v *Rohovinovi Čtverrohém* mnohem jasněji a jednoznačněji definované. Ani v případě místa děje Klicpera nic nekomplikuje a na rozdíl od *Divotvorného klobouku* využívá pouze veřejné prostory – hospodu (IBID.: 77-90) a drážďanskou bránu (IBID.: 91-98). Hospoda, podobně jako Barnabášův hostinec, sama o sobě vyvolává představy komických rozhovorů, setkání podivných individuí, nebo dokonce rvačky.

Hadrián z Římsů se navrácí k dvěma typům prostředí – vnějšímu (veřejnému), což je háj v podhradí, kde se tajně schází Želmír s Ruměnou (IBID.: 172-174) a Soběbor přemlouvá Srpoše k spolupráci (IBID.: 176-179), a vnitřnímu (uzavřenému), které zastupuje hrad a jeho komponenty, rytířův domov. Jinak řečeno, interiér slouží jako útočiště pravdomluvného rytíře, do něhož zvenčí pronikají lživé a potenciálně nebezpečné vlivy.

Veselohra na mostě pro zdůraznění kontrastu mikrosvěta hlavních postav (na jevišti) a vnějšího makrosvěta (o němž se povětšinou pouze mluví) a celého existenciálního podtextu minimalizuje prostor na krajinu, řeku, jež se „nadlouho přes divadlo žene“ a „jesti mezníkem mezi bojujícími vojsky. Přes řeku běží široký dřevěný most. Vlevo u mostu stojí nepřátelská, vpravo přátelská stráž“ (IBID.: 101). Prostor je jasně vymezen a most fungující na principu pasti s příchodem každé další postavy v divákovi stupňuje míru napětí i pobavení.

Na podobně malém, avšak uzavřenějším místě se odehrává i *Každý něco pro vlast!* – zde se po celou dobu nacházíme uvnitř správceva domu. Dům evokuje rodinné prostředí, avšak s příchodem „nedomácích“ postav se kontext rozšiřuje na celé město a dále na celou „vlast“.

V počátcích tedy autorem zvolená lokace děje koresponduje s autorovým záměrem, jak co nejlépe vyobrazit postavy. Postupně jsme svědky vynechání uzavřeného prostředí a následně naopak jeho maximálního využití. Později Klicpera i v této kategorii rozšiřuje svůj svět daleko za hranice jeviště. Prostředí diváka vždy navádí, aby dílo vnímal s nadhledem, předem vzbuzuje dojem místa, kde se může přihodit téměř cokoli, umocňuje komičnost ztvárněnou postavami.

2.5 Mezi *biedermeierem* a *romantismem*

V předchozích oddílech jsme se zabývali Klicperovou veseloherní tvorbou na rovinách, v nichž se spatřují zdroje její komiky a satiry: způsobem prezentace a interakce postav a problematikou zasazování děje do adekvátního prostředí. V obou těchto oblastech si můžeme povšimnout několika jednotlivých tendencí v *biedermeierovském* duchu, jež hry více či méně následují. Kromě možné inspirace zahraničními Kotzebuovými komediami (TUREČEK 2001: 101-102) však lze vysledovat i shodné rysy s žánrem tzv. měšťanské tragédie – na pozicích hlavních postav se prezentují většinou příslušníci měšťanské vrstvy a „v centru zájmu již nestojí veřejné záležitosti, ale naopak soukromé, převážně rodinné štěstí v maloměstsky sousedském kruhu“ (IBID.: 104).

Tuto myšlenku Klicperovy hry naplňují, rodinné vztahy figurují už v *Divotvorném klobouku*, avšak jako ústřední motiv se rodina dostává do popředí až v *Hadriánovi z Římsů*, ve *Veselohře na mostě* je redukována na partnerské vztahy a plně využita opět až v *Každý něco pro vlast!*. Rodina představuje základní předpoklad

bezpečí a životního štěstí, avšak také prostor pro konstrukci zápletky v podobě mezigeneračních nebo partnerských neshod.

Biedermeierovskému pohledu odpovídá i volba prostředí. Uzavřený prostor (sloužící soukromým účelům) znamená zázemí a společně s rodinou tvoří domov. Tomuto schématu se Koliáš (*Divotvorný klobouk*) vzpírá, když se distancuje od svého příbuzného, a také proto je identifikován jako „záporná“ postava. Naopak vnější prostor, jako např. příroda v kolem hradu rytíře z Čelakova (*Hadrián z Římsů*) implikuje akci, dobrodružství a potenciální nebezpečí. Nezanedbatelný je ale také romantický charakter místa, odpovídající tomuto konceptu svou nespoutaností a citovým působením na vnímatele vůbec.

Jednotlivé hlavní postavy působí neurčitým, rozporuplným dojmem – přestože jsme díky nezbytnému množství stereotypnosti a schematicnosti schopni s některou sympatizovat a jinou si ošklivit, žádný z těchto dojmů nakonec není stoprocentně obhajitelný. To na jedné straně také koresponduje s romantickým diskurzem, avšak tato komplikovanost se rovněž podílí na výsledném pocitu nejistoty, jaký člověk ze světa má, jenž stojí v protikladu k bezpečí rodinného kruhu. Odstupňování dalších úrovní hierarchie postav dojem složitosti ještě podtrhuje.

Celkově Klicperova vybraná dramata nesledují zřetelně jiný cíl než pobavit diváka poté, co si k němu najdou cestu vyobrazením známých věcí, případně ho lehce popudit, pokud se snad v některé satirizované postavě pozná. Přesto měla ve své době nezanedbatelný význam, „byla [to] právě komedie, která v tvorbě Klicperově přinesla zvýšení úrovně českého dramatu“ (HAMAN 2007: 79). Klicpera sám je dodnes považován za předního českého dramatika – „první se věnoval dramatičce na úrovni, která snesla evropské měřítko“ (JUSTL 1966: 272).

3 FRANTIŠEK LADISLAV ČELAKOVSKÝ: LITERATURA KRKONOŠSKÁ

3.1 Satirik Čelakovský

František Ladislav Čelakovský je známý především jako básník, sběratel folklóru a překladatel (ZÁVODSKÝ 1982: 586-594). Satirické celky, které však tvoří nedílnou součást jeho odkazu, neboť se satire věnoval po celý život, zůstávají v obecném povědomí na okraji jeho tvorby. Mezi ně se řadí především *Smíšené básně* (1822¹¹), jimiž se Čelakovský uvedl mezi literáty a dočkal se jak pozitivních (Jungmann, Šafařík), tak negativních ohlasů (Nejedlý) (ZÁVODSKÝ 1963: 44); dále *Literatura krkonošská* (1824 v *Čechoslavu*), *Patrní dopisové nepatrných osob* (1830 v *Časopisu Matice moravské*) a *Padesátka z mé tobolky* (pův. měla být otištěna v *Musejniku* na rok 1837¹²), výběr autorových epigramů. Celkem dnes známe 149 epigramů, které Čelakovský složil, ale je celkem pravděpodobné, že existují i další, neboť je psal např. na okraje knih (ZÁVODSKÝ 1982: 512).

Naším záměrem je analyzovat *Literaturu krkonošskou*, Čelakovského reakci na tehdejší nedostatek „opravdové kritiky, která by se nespokojovala s [...] nadšenou chválou všeho, co bylo napsáno českým jazykem, takové kritiky, která by [...] přispěla [...] ke zvyšování úrovně literární tvorby“ (ZÁVODSKÝ 1982: 46). Jedná se o dílo širší veřejnosti nepříliš známé, přestože mělo velký vliv na další obrozenou satiru (a literaturu vůbec). Tvoří paralelu Čelakovského kritických studií a článků a je rovněž „svědectvím autora bystrého pohledu do tvaru díla i kritické nebojácnosti,“ kde, „stejně jako v literárních epigramech, předcházela obdobnou činnost Havlíčkovu“ (IBID.: 594).

Zajímavý je vztah *Literatury krkonošské* a *Patrných dopisů nepatrných osob*. Oba kusy spojuje též vypravěčský subjekt, sběratel a vydavatel *Patrných dopisů* se totiž představuje jako „někdejší spisovatel Krkonošské literatury“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 121).

¹¹ 1. vydání obsahuje 11 epigramů vážných, ale i satirických (obecně zaměřených). „Také v těchto několika epigramech možno stopovat Čelakovského cestu od klasicismu a epigramu herderovského [...] ke G. E. Lessingovi. Čelakovský i Kamarýt znali jeho teorii lidové písně, oba z něho překládali. Lessing stanovil pravidla satiricky vyhoceného epigramu. Netrvalo dlouho a Čelakovský si našel cestu přímo k Lessingovu prameni a vzoru – k Martialovi“ (ZÁVODSKÝ 1982: 87). 2. vydání z r. 1830 už čítá epigramů 15. Rozšíření se dočkala i sekce překladů – druhé vydání je obohaceno o 39 Martialových epigramů.

¹² Čelakovský „v měsíci dubnu r. 1837 dokončil Padesátku z mé tobolky a odevzdal ji redaktoru *Musejniku* Františku Palackému [...]. Zatím však odjel Palacký do Itálie a svěřil redakci *Musejniku* Josefu Jungmannovi. Čelakovský byl z pospíšilovské tiskárny denuncován u městského hejtmanství jako spisovatel vládě nebezpečný. Proto dal sazbu Padesátky [...] rozmetat“ (ZÁVODSKÝ 1982: 511).

Jakkoli je však čtenáři vsugerována návaznost, není možné tyto subjekty ztotožňovat – všimněme si, že v druhém díle ani není přímo pojmenován. Hlavní rozdíl oproti předchozímu spisu ale tkví v tom, že zatímco vypravěč *Literatury krkonošské* se prezentoval jako pochvalopisec (mohl se diskreditovat dle libosti, a práce s absurditou byla přesto od začátku logická a srozumitelná), vypravěčský subjekt *Patrných dopisů* se staví do pozice kritika. K tomu však není kompetentní, neboť je v úvodní pasáži ironizován: „Vydavatel tu vystupuje jako chvástal [...]. Jeho rysy, jimiž se Čelakovský vysmívá (nekritičnost, fanfarónská sebechvála, radost z komentování vlastního textu, šroubovanost slohu plného perifrází atd.), většinou známe z *Literatury Krkonošské*“ (ZÁVODSKÝ 1982: 281).

Autor tak „porušil zásadu platnou obecně pro každou satiru: v satirickém obraze musíme současně pocítovat ideál, [...] jímž [se] pokřivené jevy soudí. A ten právě v *Patrných dopisech* postrádáme“ (Ibid.). V tom tkví nedomyšlenost vypravěčského subjektu i celého díla.

Čelakovský v *Literatuře krkonošské* reaguje na výrok Šebestiána Hněvkovského z roku 1822, že „česká literatura vzkvétá bez mecenášů, že se napájí sama ze svých zdrojů“ (ZÁVODSKÝ 1982: 46). Ve třetím článku díla také paroduje básně Františka Bohumíra Štěpničky, který patřil k nejproduktivnějším autorům první poloviny dvacátých let. Konkrétně se zaměřuje na *Hlas lýry české* (1823), jehož součástí je úvodní *Připomenutí strany prozodie těchto básní*. V něm se Štěpnička postavil na stranu sylabotóniky a svými poznámkami na adresu zastánců časomíry si znepřátelil několik příslušníků mladší generace (mj. Čelakovského). Čelakovský proto v *Literatuře krkonošské* brojí především proti sylabotónické prozodii, v menší míře též kritizuje Štěpničkovu inspiraci *Rukopisem královédvorským*, ačkoli titulky u některých básní *Hlasu lýry české* uvádějí, že Štěpnička vycházel výhradně z *Hájkovy kroniky* (JINDRÁČEK 2010: [S. P.]).

Vydání *Literatury krkonošské* vyvolalo prudké ohlasy. Právě Štěpnička uveřejnil v Čechoslavu *Doplnění k Literatuře krkonošské*, dále se proti Čelakovskému vzbouřil např. J. L. Ziegler „a hlavně hradecký nakladatel Jan Hostivít Pospíšil, který vztahoval na sebe postavu Řepočeta,“ což však Čelakovský rezolutně odmítl (IBID.: 50).

Dílo tvoří pět samostatných článků spojených hlavní postavou Marciána Hromotluka Kanárovice. V prvním se Marcián raduje z nalezení mecenáše literátů a jeho velkolepých činů; ve druhém recenzuje vědeckou studii o komáří nožce a skládá hold přístupu překladatelů „Kocebuových“ her; třetí, nejrozsáhlejší, pojednává o

básnické sbírce *Bludičky* a třech třídách básní v ní, v její druhé části se zběžně zmiňuje o publikaci o houbách; čtvrtý se zaměřuje na bajky a rady na zbohatnutí; pátý článek se konečně věnuje satíře a satirikům.

Naivně entuziastický styl vypravěčova vyjadřování i postava Krakonoše¹³ jsou příznaky, na jejichž základě si čtenář uvědomí, že dílo je třeba chápat s odstupem – vše v něm je součástí fikce, ironie, satiry.

Jak si povšimneme, v satíře *Literatura krkonošská* je kladen důraz na dva momenty. Zaprvé, vypravěč provádí čtenáře fikčním světem, avšak jeho stylizace slouží k rozpoznání satirického podtónu. Právě vypravěčovým pohledem tento svět poznáváme, proto má jeho projev klíčový význam. Zadruhé, cílem kritiky jsou výhradně prvky tehdejší české literární tvorby (např. názory osobností, koncepce literárních druhů). Čelakovský však stav literatury první poloviny 20. let nejen kritizuje, ale prostřednictvím satirické negace zároveň vyjadřuje svou vlastní představu této oblasti společenského života.

V následujících kapitolách budeme sledovat, jak se vypravěč podílí na výstavbě satiry a prezentaci fikčního světa, a pokusíme se na základě identifikace prezentovaných nedostatků zrekonstruovat Čelakovského ideální model literatury.

3.2 Textové strategie Literatury krkonošské

3.2.1 Marcián Hromotluk Kanárovic v roli vypravěče

V oblasti projevu autorského subjektu v textu je třeba rozlišovat dvě základní roviny: Rovinu *vypravěče*, který má hlas (možnost projevu) a z dané pozice prezentuje děj apod., a rovinu *implicitního autora*, bezhlasého konstruktu, jehož rysy můžeme vyvodit z vypravěčova projevu¹⁴. O skutečném autorovi se pak budeme zmiňovat pouze v pasážích, které budou sloužit k ucelení obrazu o kontextu díla, nikoli však k jeho interpretaci. V tomto oddíle se koncentrujeme výhradně na vypravěče, avšak

¹³ Krakonoš neboli Rýbrcoule je pohádková postava vládnoucí Krkonoším a přilehlé oblasti, v tomto díle stylizován do mecenáše tamější literatury. Je-li však podnětem k napsání oslavného kusu nalezení fiktivního patrona a zastánce, čtenář si snadno domyslí, že bude dílo myšleno ironicky. Absurdita je dovedena do extrému prohlášením, že „[...] navrátiv se z dalekých potulek [...] z pouhého horlivého vlastenectví i své jméno v libozvučnější české proměnití ráčil, a ne více Rýbrcoulem, nýbrž Řepočetem se nazývati žádá a přikazuje“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 97).

¹⁴ Oba pojmy jsou vypůjčené z Chatmanova diagramu participantů v narativní komunikační situaci. Chatmanova charakteristika implicitního autora si v případě, že se v díle setkáme s absencí vypravěče, podle Rimmon-Kenanové protirečí (2001: 93-96), což je v našem případě zanedbatelná připomínka.

akceptování implicitního autora jako roviny vyššího významu nám později pomůže při objasňování otázek, jak je možné ze satirického textu vysledovat představu o ideálním fungování světa (literatury, kultury atd.) a co tato představa v tomto konkrétním případě obsahuje.

Vypravěči dal Čelakovský jméno Marcián Hromotluk Kanárovic. To samo o sobě vyvolává asociace hlasitého, snad i kritického projevu¹⁵, připravenosti „zazpívat“, navíc připomíná starověkého epigramatika Martiala, čímž se Čelakovský sám začleňuje do linie satiriků a znovu navádí čtenáře ke specifickému uchopení díla.

Literatura krkonošská je napsána v 1. a 3. osobě, střídají se pasáže vyjadřující vlastní Marciánovy myšlenky a názory, odkazující na jeho „já“ („Všecky zde vyčísti pokládám za zbytečné.“) s místy, kde vypravěč popisuje vnější skutečnosti – činy mecenáše Krakonoše, fiktivní recenze.

První článek nás uvádí do problematiky, zjišťujeme, že motivací vypravěče k napsání tohoto díla je potřeba podělit se s veřejností o šťastnou novinu, zároveň se zde nejsilněji projevuje snaha získat si čtenáře. K tomuto účelu je zde užito četných oslovení („rozmilý pane“) nebo inscenovaného dialogu.

Nejnápadnějším nástrojem satiry a jejího pochopení však zůstává (v celém díle) sám vypravěčův projev založený na kontrastu „hyperbolizovaného výrazu a slavnostní intonace [...] s vnitřní nicotností díla nebo spisovatele, o nichž je řeč“ (ZÁVODSKÝ 1963: 49). Kanárovic staví na odiv svůj entuziasmus a pozitivním náhledem hodnotí veškeré dění kolem sebe, nejnadšeněji právě detaily, s nimiž implicitní autor nejvíce nesouhlasí. Ty pak pro čtenáře vyznívají nejabsurdněji. Sebe prezentaci završuje na konci prvního článku svým představením a objasněním smyslu svého „ouřadu“ v rámci Řepočetových skutků – parodií tehdejší bezzubé literární kritiky. Tvrdí, že mu není zapotřebí zvláštní kompetence, neboť literární díla nebude posuzovat, nýbrž jen chválit, čímž dobrovolně odsouvá stranou svoji autoritu a de facto boří veškerý smysl celého spisu.

V druhém článku dává vypravěč najevo svou přehnanou skromnost, dokonale však korespondující s nadšeným stylem psaní: „Co kdyby můj slabý hlas až k uším slavné společnosti Krkonošské dosáhl, což kdyby má rada přijata byla [...]“

¹⁵ Viz formulace „[...]“, ale proto však ještě Hromotluk se nevyhromotlučil“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 120). „Jistě tu měl Čelakovský na mysli především symbolický význam tohoto jména. Ale také sama fysis Čelakovského, který byl vysoký a statný, dobře tomuto pseudonymu odpovídá“ (ZÁVODSKÝ 1963: 52).

(ČELAKOVSKÝ 1876: 101). Zároveň tím udává svou relativně nízkou pozici v hierarchickém žebříčku literatury.

Humorný útok založený čistě na hře se slovy pak nacházíme ve třetím článku, kde Kanárovic píše: „Básník [...] pokoušel tři valné třídy básnictví [...],“ načež *Poznamenání vydavatelstva* pod čarou reaguje slovy: „Nepochybně snad chybeno v rukopisu; snad má (?) státi: pokoušel se o tři atd. (Přidáno samým Čelakovským. *Red.*)“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 104). Čelakovský sám opatřil svůj text vydavatelskou poznámkou, tj. přidáním dalšího fiktivního subjektu ještě důkladněji mystifikuje čtenářskou obec.

Podobný „rozmar“ sledujeme o několik řádek dále, kde z fiktivní básnické sbírky *Bludičky* prezentuje jen úryvek o délce tři čtvrtin původní titulní básně, prý kvůli šetření papírem (IBID.: 105-106). Zesměšňuje také zvukomalebné výrazy, typické pro epickou tvorbu soudobých básníků, kteří tíhli k přehnané zasmušilosti a umělé vážnosti („tu jde zpřímá [...], v bouři a kouří“ [IBID.: 106]). Deminutiva opět ilustrují vypravěčovo nadšení a podlézavost („Škoda že p. spisovatel žádné motto nepřiložil, aspoň jenom motíčko!“ [IBID.: 107]). Z dalších typických rysů Kanárovicova projevu jmenujme komentář vlastního projevu, např. po použití spojení „jako vlk na ovci [číhá]“ v pojednání o bajkách následuje: „dovoleno mi buď, majcímu právě s bajkami co činiti, toto zvířecí přirovnání“ (IBID.: 109).

Závěrečný pátý článek o satíře je nejpůsobivější na svém začátku, kde Kanárovic jednoznačně sympatizuje s J. Šleháčem, fiktivním autorem stejně fiktivního spisu *Satyry*, a kde dochází ke sblížení rysů vypravěče a implicitního autora: „Bývám i já [...] v těchto ohlašujících stránkách často pokoušín, zde onde na Midasova ouška takovýmto znamínkem [silueta ruky mířící ukazovákem vlevo] ukázati; ale rozváživ následky, všemožně potlačím choutku – a pokračuji honem ve svých pochvalách dále“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 113), dokončuje už zcela v duchu předchozího textu.

Přesto však pozorujeme jistou změnu oproti předchozím článkům – vypravěč upouští od bezvýhradné chvály, když přijde řeč na čtenářskou obec. Zdá se, jako by Čelakovský (myšleno naše představa Čelakovského) mluvil sám se sebou, žertoval o snadném vyprovokování těch, kdo padli za oběť jeho kritice, a tento monolog zašifroval do varování dalším potenciálním satirikům. Vypravěčský subjekt tím v sobě spojuje dvě protichůdné tendence: na jedné straně je jediným a svrchovaným vypravěčem, na druhé mu nemůžeme věřit. Čelakovský (implicitní autor) tak tvoří dokonalou návnadu, již předhazuje svým čtenářům – je schopen se od ní distancovat a zůstat v pozadí jako garant ideálu, a přesto srozumitelně a leckde bez okolků tlumočí jeho myšlenky a

názory. Tak se dílo plné chvály postupně, jak je čteno, mění v myslí čtenáře na pravý opak sebe sama a tato kritika zpětně zasahuje autorský subjekt, z jehož pera svým způsobem vychází.

Bohužel, „probíraje pět případů satir sepsaných J. Šleháčem povznáší se Čelakovský jenom zřídka nad pouhou reprodukcí jejich tématu. Tím pozbývá jeho satira svou vyzkoušenou pádnost a mění se v strusku didaxe“ (ZÁVODSKÝ 1963: 48). Přesto jsme schopni ze závěrečné pasáže *Literatury krkonošské* vysledovat představu o ideální situaci satiry: čtenář, identifikuje-li se jako terč kritiky, se nemá snažit polemizovat se satirikem nebo jej umlčet. Namísto toho je žádoucí, aby kritizované jevy zlepšil, je-li to v jeho silách.

Vypravěč *Literatury krkonošské* je stylizován do podoby naivního pisálka, který se v dobré víře snaží informovat veřejnost o nalezení mecenáše, o nové podobě literárního života a nových knižních přírůstcích. Obsah jeho sdělení podpořený diskreditací vlastní osoby však vyznívá tak nerealisticky a absurdně, že brzy vyvstává na povrch satirická podstata díla – (s odchylkami) tím silnější, čím explicitněji je vyjádřeno Kanárovicovo nadšení.

3.2.2 Satira jako hledání ideálu

Satira obsahuje tři zásadní prvky: kritiku, komično a měřítko kritického hodnocení (MOCNÁ-PETERKA 2004: 612). Právě třetí moment nás bude po zbytek této kapitoly zajímat.

Čelakovského vypravěč existuje uvnitř fikčního světa, prezentuje jej, v našem případě jej i obývá. Nad ním se nachází čtenářský konstrukt, který jsme se rozhodli po Chatmanově vzoru pojmenovat implicitní autor. Celé dílo pak zastřešuje skutečný autor, Čelakovský jako historická osobnost je však pro naše potřeby irelevantní. „Foucaultův odpis autorského subjektu má své dobré opodstatnění. [...] Autor a jeho biografie nejsou v žádném případě tím, k čemu by naše investigativní úsilí [...] mělo směřovat. Zvláště nesmyslné jsou pokusy jaksi vytahovat autora z díla. Autor v díle prostě není“ (ŠTOCHL 2005: 59), tedy nemá smysl ztotožňovat vypravěče nebo implicitního autora se skutečným člověkem. Na druhé straně „ve vypravěči i v postavách literárního díla je vždy přítomno cosi z autora, a to proto, že autor užívá těchto figur vždy více či méně explicitně jako prostředku sebe prezentace, sebevyjádření. Dílo vždy na určité úrovni vyjadřuje myšlení, postoje, touhy, vědomí nebo podvědomí reálného autora“ (IBID.: 60).

Ačkoli tedy není možné z díla vyčíst skutečnou povahu skutečného autora, je alespoň možné popsat představu, jakou o sobě ve čtenáři více či méně úmyslně vzbudil.

Ve stejném vztahu pak musíme vnímat fikční svět, implicitní svět a svět reálný. Z *Literatury krkonošské* v žádném případě nelze zjistit, jak vypadal tehdejší skutečný svět, ale za pomoci jednotlivin, které jsou zde kritizovány, lze vysledovat Čelakovského představu soudobého stavu literatury a také to, jak by měla literární tvorba vypadat v ideálním případě.

Pokusme se tedy sestavit jakýsi program, vizi ideální literatury na základě toho, co je v *Literatuře krkonošské* nejvíce zesměšňováno:

3.2.2.1 C h r á m U m ě n

První článek *Literatury krkonošské* oslavuje nalezení mecenáše Řepočeta (Krkonoše) a popisuje jeho dva nejvýznačnější činy: zbudování chrámu Uměn a pěti tiskáren na Černém vrchu.

Z metaforického obrazu chrámu Uměn lze vyvodit celkovou představu o ideální literatuře. Čelakovský mezi „40 českých spisovatelů“, kteří jej mají obývat, řadí nejen básníky a řečníky, ale překvapivě také dějepisce, lingvisty (lexikografy, gramatiky) a další, kdo jsou s literaturou v dnešním slova smyslu spojováni, ale nejsou považováni za umělce (opisovači, korektoři apod.). Navíc je pověřeno pět učenců (každý pro jeden kontinent), aby „cestovali, aby svou pouť popisovali, aby byly cizozemské, a přitom všechněch pod nebem žijících národů národní písně sebrali“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 98).

Odborné literatuře Čelakovský evidentně přikládal velký význam, avšak i ji dokázal podrobit kritice. V první části druhého článku se Marcián zaobírá chválou na „Šetrné obádání a popsání komárové nožičky“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 100). Nepatrnost, bezvýznamnost předmětu zkoumání silně kontrastující s rozsahem publikace (978 stran s přílohami) vytváří komické napětí, k němuž však vypravěč přistupuje jako k něčemu pozitivnímu, snad až geniálnímu, dokonce do té míry, že doporučuje vypracovat obdobnou studii o celém komárovi. Celá „recenze“ tak extrémním vyhocením poukazuje na přehnanou důkladnost, nesrozumitelnost a potažmo zbytečnost některých přírodovědeckých spisů.

V modelu naopak zcela postrádáme prozaiky. Recenzentům a kritikům je účast kvůli udržení jednoty a svornosti přísně zakázána, místo nich je v Praze ustavena ještě jedna „externí“ pozice, „chvalitebný ouřad pochvalopisce Krkonošské literatury“ (IBID.: 99).

Druhým Řepočetovým počinem je vystavění pěti tiskáren, z nichž dvě budou tisknout knihy s ypsilonem a tři s jotou, aby bylo vyhověno všem, čímž se naráží na spory o psaní i/y. Můžeme se dohadovat, že poměr tiskáren ve prospěch joty je příznačný, a tedy že se Čelakovský přikláněl k variantě psaní měkkého i.

Parodován je také trend používat pseudonymy (v momentě, kdy čtenář bere v úvahu fiktivní povahu celého spisu, vyznívá zaručování se za pravost vlastního pseudonymu komicky). Používání falešných jmen totiž odporovalo romantické představě tvůrčího génia, který je odpovědný za své dílo.

Stejně se nakládá s kritikou, která nehodnotí, nýbrž jen chválí, k čemuž je údajně způsobný úplně každý. Sloužilo-li toto tvrzení na rovině vypravěče k diskreditaci sebe sama, zde se obrací právě proti literárním kritikům, kteří si svým neodborným přístupem dělají špatné jméno. Absurdnost dovršuje slib, že každá takto „recenzovaná“ kniha bude i celá přečtena, protože takový závazek, může-li se kniha skutečně soudit jen podle titulu, vyznívá jen jako prázdné gesto.

V tomto úvodním článku jsou formulovány nejjobecnější požadavky na ideální literární společenství: rovnoměrné obsazení všech pozic po celém spektru literární tvorby¹⁶, bezkonfliktní spolupráce všech, kdo se podílejí na vzniku literárního díla, objektivní a profesionální literární kritika, z konkrétnějších jevů pak používání svých pravých jmen nebo vyřešení mluvnických sporů.

3.2.2.2 Vize ideální poezie

V třetím článku se rozkrývá vize poezie – pro Čelakovského zjevně nejdůležitější literární druh, neboť tento oddíl je propracován nejdůkladněji.

Čelakovský tu v rozboru fiktivní sbírky *Bludičky* naráží na spory o prozódii – zda básnit sylabotónicky, nebo časomírou, jak to požadovali F. Palacký a P. J. Šafařík v *Počátcích českého básnictví, obzvláště prozodie* (JINDRÁČEK 2010: [S. P.]). *Bludičky* ve skutečnosti zastupují *Hlas lýry české* F. B. Štěpničky, který „platil pro příslušníky nové generace za prototyp nadutého rýmovače. Odpor mladých proti němu se stupňoval i

¹⁶ Všimněme si, že obrozenská literátská obec brala při posuzování hodnoty literárního díla v potaz vedle jeho estetické složky i další faktory, důležitá byla také funkce poznávací, výchovná apod., pročež se *Literatura krkonošská* nezabývá pouze klasickou beletrií, ale např. odbornými statěmi. Na druhou stranu nápadnou absencí výrazu „prozůza“ můžeme vysvětlit tím, že „poezie“ označovala veškerou uměleckou literaturu, přičemž představovala její vrcholnou hodnotu.

z toho důvodu, že Štěpnička zaujal v prozodických bojích stanovisko časomíru odsuzující“ (ZÁVODSKÝ 1982: 49).

Básně fiktivní sbírky (a tedy model básnictví) jsou rozděleny na popisovací (tj. lyricky deskriptivní), epické a lyrické.

Kanárovic přisuzuje tzv. popisnému básnictví největší vzory: Friedricha von Mathissona a Milotu Zdirada Poláka, jehož *Vznešenost přírody* hodnotil Jungmann, a s ním i zde Čelakovský¹⁷, jako „nejvýtečnější až posaváde plod českého básnictví“ – a obzvláště obdivoval vzletné novotvary (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 93)¹⁸.

Ohnisko oddílu o popisné poezii tvoří úryvek úvodní básně¹⁹ celé fiktivní sbírky. V něm (mj. umně vyvedené perzifláži) však pozorujeme jen jakési veršování s občasným jednoduchým rýmem (*skáčí – kváčí*). Ukázka má trochejský základ, do něhož jsou na naprosto nevhodných místech vkládána daktylská slova. Bohatého uplatnění se dostává zvukové stránce jazyka, avšak pracuje se s ní podobným způsobem – zvukomalebná slova jsou nahodile seskupována (*lišítí, doubí, klene loubí*), jiná jsou nelibozvučná (*jez hrčí v sklepu smrčí*), v horším případě dokonce znatelně znesnadňují čtení (*ostrov třím obroubený*). Po syntaktické stránce se vyskytují souřadně spojená souvětí, jejichž jednotlivé věty obsahují pouze podmět a přísudek (*rádla hrčí, zpěvy znějí, včely se váží, zlatohlávci sváží, čížci vláčí*), několikanásobné větné členy (*tam vše šakčí, kdáče, cukruje*) i větné ekvivalenty (*Nic víc?*), což spolu s naprosto nepoetickými formulacemi (*Slaměný dvůr, tj. dvůr ze slámy*) a omezením byt' i běžných básnických prostředků nabourává lyrickou náladu, jakou by báseň proklamovaného charakteru měla vyvolat.

Autor *Bludiček* se navíc prý chtěl k deskriptivní lyrice postavit neotřele, a tak počal „velmi šťastně přírodu způsobem komičným popisovati, tj. parodovati (svlíkati) a

¹⁷ Čelakovský pokládal Jungmanna za „ústřední postavu našeho literárního snažení“ a v literárních i osobních sporech stál od začátku při něm (ZÁVODSKÝ 1963: 44).

¹⁸ „Vznešenost přírody vyšla roku 1819, avšak již od roku 1813 bylo veřejně známo její první zpracování, vyšlé pod jménem ‚Vznešenost přirozenosti‘ [...]. Rozdíl mezi první a druhou redakcí básně po stránce rozsahu je značný: vzrostl počet zpěvů [...] i veršů [...]“ (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 92). Toto dílo prošlo třemi fázemi: krátkým obdobím, kdy bylo živým literárním faktem, poté velice dlouhou dobou zapomnění. „V období třetím [kdy je o dílo zájem především literárně historický] je některým badatelům nepřijatelná zejména jazyková stránka básně, která kdysi vzbudila obdiv Jungmannův. O celkovém významu Polákově pro vývoj českého básnictví není jednoty mínění [...]“ (IBID.: 98).

¹⁹ Ukázka básně je převedena do souvislého textu, což poněkud ztěžuje popis metra a rýmu. Přesto je však učiněno záměrně, pravděpodobně kvůli zdůraznění blízkosti poetické a prozaické formy v celku umělecké literatury (viz pozn. 16).

travestovati (převlíkati)“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 105). Komičnost je však přehlušena trapnou primitivností básně a obrací se proti svému autorovi. Je-li čtenář skutečně pobaven, pak Kanárovicovými naprosto nemístnými poznámkami, jimiž úryvek prokládá (*ó že i do chlívků básník nevlezl!*).

V rámci epické poezie vypravěč vyzdvihuje striktně vážnou atmosféru, již básně obsahují. Na základě svých údajných poznámek na okrajích stránek pak srovnává jejich autora se Schillerem, Bürgerem, a dokonce i Homérem. Tím „se Čelakovský vysmívá přehnaným chválám české poezie, jak je našel ve Zlomcích o českém básnictví Šebestiána Hněvkovského“ (ZÁVODSKÝ 1982: 49). Přidává pak „Hromotlukovým perem ironickou radu, aby Štěpnička neupouštěl od přízvučného hexametru“ (IBID.) – ta je samozřejmě myšlena ironicky (viz výše).

V poslední části pak vedle zmínky o různorodosti zaměření lyrických básní (*Měsíc, Smrt*) vypravěč lituje, že sbírka neobsahuje žádné motto, a hned navrhuje své²⁰.

Druhá „recenze“ slouží ke kritice ziskuchtivých nakladatelů a bližší charakteristice vypravěče (neschopnost koncentrace na dané téma).

Podářilo se nám rozklíčovat ideální model poezie, která byla chápána bezesporu jako nejvyšší druh literatury, a proto je jí věnován značný prostor. Zjistili jsme, že deskriptivní lyrika (po vzoru Polákovu) je podle implicitního autora nejproduktivnější, je-li podložena propracovanou veršovou strukturou a vytříbeným jazykem, epická poezie nemusí být nutně jen vážná (viz Čelakovského epigramy) a rozhodně se v ní nemá uplatňovat hexametru a že motto se má užívat s rozumem (viz také zmínka v prvním článku – ČELAKOVSKÝ 1876: 99).

3.2.2.3 Originalita vs. překladovost

Originalita byla dobově vnímána zcela jinak než dnes, což nejzřetelněji pozorujeme na vztahu zahraničního autora a tuzemského překladatele: „[obrozenský] autor originálu nepotřeboval překladatele, [...] naopak překladatel potřeboval autora originálu pro své vlastní záměry. [...] Překládání se tak stalo [...] aktem včleňování cizích [...] slovesných výtvorů do plánovitě (a často i uměle) budované české kultury“ (MACURA 1983: 83-84). Tato manipulace s textem mívala „podobu zásahu do tematických a ideových složek původního díla,“ tj. adaptace reálií nebo jednotlivých motivů (IBID.).

²⁰ *Memento mori!* též jako vzkaz namyšlenému Štěpničkovi.

Čelakovský se v druhé části druhého článku zaměřuje na situaci okolo soudobého divadla, pro něž bylo typické, že „[...] drtivá většina tehdejšího českého činoherního repertoáru byla tvořena překlady, pořizovanými zejména z němčiny. Čelakovskému zjevně vadila často velmi nízká kvalita jednotlivých překladů [...]; na příkladu Augusta von Kotzebue²¹ tu [v *Literatuře krkonošské*] ironizoval snahu po senzačních českých titulech i doslovnost překladů, potlačující původní smysl textu“ (TUREČEK 2001: 23). Na tomto místě se projevuje absurdita slibu přečíst každé dílo nejsilněji – přestože se Kanárovic dušuje, že hry četl, posuzuje pouze jejich tituly.

Čtvrtý článek už nesouvisí s překladem, avšak „bere [si] na mušku autory bajek, kteří do omrzení přemílají látky známé z Ezopa, kteří využívají moudrosti lidu uložené v příslovích [tj. vytrhnou přísloví z kontextu, udělají z něho prostou zobecňující větu, již ve své podstatě je, a pouze ji složitěji zveršují] a kteří píší bajky nevhodnou formou – v petrarkovských sonetech“ (ZÁVODSKÝ 1982: 49). Jedná se tedy o parodii snahy o absolutní (a nesmyslnou) originalitu spočívající vlastně jen v přepracování formy.²²

Bylo-li za Čelakovského života běžnou praxí přepracovávat cizí (resp. zahraniční) literární díla a dle libosti obměňovat jejich reálie a motivy, satiricky míněná recenze druhého článku předkládá čtenáři opačný extrém – doslovný překlad bez ohledu na původní, nebo i nově vzniknuvší význam textu. Dle Čelakovského je totiž překlad pouze nástrojem k zprostředkování původního celku recipientovi neznalému daného kódu, klade se přitom velký důraz na zachování smyslu daného originálu.

3.3 Význam ideálu

Satira se v Čelakovského provedení stává prostředkem, jak prezentovat svou vlastní vizi literárního, kulturního a společenského světa vůbec (pro někoho) úsměvnou formou – tato vize je zpětně vysledovatelná z jevů, které jsou kritizovány. Podobnou metodu uvidíme u Havlíčka (6. kapitola), jemuž však jde o moment získání čtenáře na svou stranu. V obou případech je však použitím satiry sledován vyšší cíl než prosté pobavení čtenáře.

²¹ Zmiňován jako „pán z Kozebue“ (ČELAKOVSKÝ 1876: 102) – počestěno pravděpodobně v duchu tématu překladatelství.

²² Druhá část článku připomíná novodobou reklamu: publikace zabírající se rychlým způsobem zbohatnutí je vychválena jako senzace, je jí prorokován celoevropský vzhlas a čtenář je seznámen s hlavní ideou. Právě v nejlepším ale popis končí a čtenář je odkázán na koupi produktu.

Princip, na němž dílo funguje, vychází z rozporu mezi subjekty vypravěče a implicitního autora – a světů (rovin), které k nim náležejí. Nedostatky fikčního světa, má-li jaké, nejsou kromě pátého článku vůbec postihnutečné. Naopak (po odhalení satirického podtónu) konfrontací tohoto do extrému vychváleného světa s naším reálným světem dospíváme ke konstruktu, jehož prvky do něj postupně zapadávají v průběhu čtení na základě relativně spolehlivého indikátoru – vypravěčova nadšení.

Z vyznění *Literatury krkonošské* tak lze vyrozumět, že základ představy o literatuře je položen nejprve na obecné rovině (první článek) a následně rozvíjen v konkrétních rádobách recenzích přírodovědeckých spisů, překladů her zahraničních dramatiků, poezie, bajkářství, nakladatelské činnosti, satiry. Požadavky však nejsou kladeny pouze na uměleckou tvorbu, ale také na literární kritiku, jež je parodována pomocí vypravěče v průběhu celého díla, a okrajově i na oblast distribuce výtisků.

„Čelakovský, bděle pozorující rozvoj našeho literárního života, mrskal jeho kazy a slabosti neúprosnou, i když ještě málo údernou satirou *Literatury Krkonošské*. V ní, stejně jako v literárních epigramech, předcházela obdobnou činnost Havlíčkovu“ (ZÁVODSKÝ 1982: 594).

4 JOSEF JAROSLAV LANGER: DEN V KOCOURKOVĚ

4.1 Langer a satira

Mezi největší satirické počiny Josefa Jaroslava Langerera řadíme báseň *České lesy* (1831 v Čechoslavu), alegorický spis sympatizující s polským povstáním; *Kopřivy* (1829-31 v Časopise Českého muzea), jejichž popularita přinesla autorovi přívlastek, jímž se pak i podepisoval (Kopřiváři); *Bohdanecký rukopis* (1831) a konečně *Den v Kocourkově* (1834), koncipovaný jako aluze na Komenského titul.

4.2 Intertextualita

Každý text, aniž si to čtenář mnohdy uvědomuje, vykazuje vazby (přínejmenším) na ostatní texty kolující v daném diskurzu, a to nejen prostřednictvím autorových záměrných a mnohdy zdůrazněných odkazů (aluze, citace), ale i zcela autonomně – kvůli dialogickému charakteru a podtextu každého díla (*Lexikon teorie literatury a kultury* 2006: 351-352).

V ohledu intertextuality je Langerův *Den v Kocourkově* velmi specifické dílo, neboť právě rozličné intertextové vazby tento autor využívá k zesměšnění jevů, které kolem sebe ve své době pozoroval.

Langerovo dílo budeme zkoumat od prvního kontaktu s ním, kdy před námi stojí otázka, zda se jedná či nejedná o satiru, přes příklady jednotlivých intertextových prvků a jejich úlohy v rámci *Dnu v Kocourkově* až po závěrečné úvahy o možnosti širšího pojetí intertextuality.

Dodejme ještě, že o Langerově tvorbě neexistuje ucelená monografie, a proto jsou následující tvrzení a postřehy bezprostředně se týkající vlastního textu *Dne v Kocourkově* ve většině případů podkládány odkazy na příslušná místa a vysvětlivky v souboru *Bodláčí a růže* (LANGER 1957).

4.3 První čtenářský kontakt

Satira předpokládá „jasnou intelektuální i morální převahu tvůrce nad zobrazovaným objektem a [...] despekt vůči němu“ (MOCNÁ-PETERKA 2004: 612), avšak nejnultnější podmínkou toho, abychom byli schopni rozšířovat význam dané narážky, je až aktivní myšlenková spoluúčast čtenáře a jeho dostatečná obeznámenost s kontextem (IBID.). Proto by měl autor hned na začátku svého díla čtenáři naznačit, jaké čtení text vyžaduje.

Už po přečtení Langerova věnování jsme na pochybách, zda jej autor myslí vážně. Dedikovat totiž text kamenné soše, ale především „všem českým dedikantům“ (LANGER 1957: 129), je absurdní. Není to však pouze znamením toho, že je třeba dívat se na dané dílo s nadhledem a číst jej jako satiru, ale právě a především naznačením intertextových vazeb, jimiž bude autor svou prózu včleňovat do kulturního a společenského kontextu, neboť, jak se dočítáme ve vysvětlivkách, jedná se o narážku „na obvyklou formu ponižených věnování, obyčejně šlechticům, jimiž někteří obrozenští spisovatelé zjednávali přízeň svým dílům“ (IBID.: 297).

Pokud jsme stále ještě na pochybách, autor nám dává další indicie: pod tyto řádky se podepsal jako Kopřivárius, čímž odkazuje na *Kopřivy*, své první dílo, které ho proslavilo jako satirika, a první kapitolu prozaického celku otvírá dopisem, v němž jej jeden z Kocourkovanů zve do svého bydliště na základě věhlasu, který si měl Langer získat „objevením“ *Bohdaneckého rukopisu*. Dopis je taktéž datován „[...] roku prvního po vynalezení Bohdaneckého rkpsu“ (IBID.: 129).

4.4 Intertextová síť Langerova Dne v Kocourkově

Konkrétními intertextovými prvky jsou myšleny jmenovité narážky a odkazy na autory a jejich díla, ke kterým měl Langer ve své době přístup, resp. která kolovala v soudobém diskurzu:

4.4.1 Bohdanecký rukopis

Nejprve porovnejme *Den v Kocourkově* s Langerovou předcházející satirou, která měla podobu veršované skladby:

Bohdanecký rukopis ve *Dni v Kocourkově* figuruje jako iniciační prvek pro pozvání vypravěčského subjektu do Kocourkova. Dopis, ve kterém jej (zatím neúspěšný) básník – kolega žádá o návštěvu (LANGER 1957: 131-134), však ponižeností komplimentů, jimiž je Langer zahrnován, značně přesahuje zdvořilostní rámec, který bychom očekávali. Uvědomíme-li si navíc, že dopis musí být přinejmenším do té míry fiktivní, jako je sám Kocourkov, pak autor, opíraje se o pochvalu svého díla (a tím i vypravěčského subjektu) sám sebou, umožňuje žít svému předcházejícímu dílu ve svém následujícím díle – na principu metatextového vztahu.

Objevuje se nám tak další rovina *Dne v Kocourkově*: docházíme k závěru, že v některých pasážích jde vlastně o satiru vystavěnou na jiné satíře, což opět zdůrazňuje specifickou intertextových vazeb tohoto díla.

4.4.2 Labyrint světa a ráj srdce

První výrazná zmínka o Komenského díle, jímž se Langer inspiroval, je umístěna na začátku 3. kapitoly, kde se mluví o „brýlích po našem staroslavném otci Komenském“ (LANGER 1957: 139). Ale na rozdíl od původních brýlí Mámení, které symbolizují povrchní, zastřený pohled, kterým se na svět obvykle díváme (PETRŮ 2002: 129), mají Langerovy brýle opačný účinek: „Brýle, [...] kteréž bych byl čertu dáti musil, [...] nešťastným bych se byl učinil, bloudě v labyrintu světa na věky věkův!“ (LANGER 1957: 139).

Langerův i Komenského subjekt se vydávají na specifické místo, aby pozorovali jednotlivé objekty a jevy, které jim jsou představovány, a měli tak možnost lépe pochopit chod okolního světa (PETRŮ 2002: 129). Dostávají za tímto účelem i svého osobního průvodce. Ostatně jméno průvodcovo i to, které Langer dává svému vypravěči, jsou dalšími aluzemi na zmíněný spis – obě, totiž Vševěd a Všetýčka, jsou „obměny jména poutníkovy průvodce Všežvěda Všudybuda z Komenského Labyrintu světa“ (IBID.: 298).

Všimněme si, že oba autoři rozehrávají svou satirickou hru na relativně malém prostoru jednoho města – je-li však pro Komenského toto místo metaforou fungování světa jako celku, Langer své vidění rozvrstňuje a upřesňuje. Jeho Kocourkov slouží nejen jako kritické zrcadlo vlastností a mravů, které se rozmáhají po celé vlasti (viz 11. a 12. kapitola o sochách v kocourkovském muzeu [LANGER 1957: 167-176]), ale postupně si uvědomujeme, že centrem nových tendencí je Praha. Průvodce Langerovu vypravěči totiž líčí, že v Praze již jednou byl, ale Pražané se mu po zjištění, že (vydávaje se za učence) neovládá žádný cizí jazyk, vysmáli, a tak se vrátil zpět do ústraní, kde se mu nic podobného pravděpodobně nepříhodí (IBID.: 140-141).

Poslední paralelu mezi oběma díly spatřujeme v avizované prohlídce kocourkovského muzea a způsobu odchodu z pozorovaného místa. Komenského subjekt je městem veden a pouze přes kraj brýlí Mámení může odhalit skutečnou podstatu věcí. Není mu ani dovoleno na okolní podněty reagovat, vlastní názor si na ně může udělat pouze ve své mysli. Z města nakonec odchází, aby alespoň do jisté míry získal zpátky ztracené jistoty a naděje (PETRŮ 2002: 129-130). Oproti tomu Langerův Všetýčka se

v muzeu, jako i po celém Kocourkově, pohybuje na základě své svobodné vůle, bedlivě se rozhlíží kolem sebe a ochotně se s Vševědem o své názory dělí. „Autor opět využil alegorizující obraznosti [...]: prodejná Spravedlnost s poodhrnutým šátkem na očích a rukou nataženou dozadu pro úplatek; Ochota s uraženýma nohama; Vzdělanost ležící v koutě s nohama vzhůru; špinavý Mílek válející se pod lavicí; soška Vlastenectví s dutým břichem, zvučícím jen tehdy, když se pod ní zatopilo“ (HAMAN 2007: 99).

Na tomto i na předešlých příkladech vidíme, že Langer si od Komenského mnoho prvků vypůjčil – použil jeho formát, děj však posunul do své současnosti a doplnil jak vlastní motivy, tak hlavně velké množství dalších intertextových odkazů – a tím je aktualizoval pro soudobého čtenáře. Celkově proto *Den v Kocourkově* viděn ve světle *Labyrintu* působí neotřele a provokativně. Toto intertextové napětí graduje ve chvíli, kdy vypravěčský subjekt Vševědovi vysvětluje, proč musí tak narychlo odjet: „Učinil jsem slib svému kněhkupci [...], že se v Kocourkově nezdržím déle než jediný den. [...] [Kněhkupec] obával se, abych snad, pozdržev se v Kocourkově déle, foliant mu nenapsal [...] místo tenké brošurky, kterouž jsem jemu připověděl“ (LANGER 1957: 165).

4.4.3 Kocourkov v tvorbě Langerových současníků

Jak říká Skalička, „Langer dovedl k vrcholu [...] satirické zpracování [...] tématu českého Kocourkova. Nebyl v tom směru původní, Kocourkov je u nás pokládán za synonymum pro domácí hloupost a zaostalost od počátku obrození“ (SKALIČKA 1986: 29). Před Langerem se tento motiv dále objevil v tzv. *Kocourkoviádách* (1829) vydaných J. H. Pospíšilem, po něm se mu věnoval Tyl v *Listech z Kocourkova*, z nichž kvůli cenzuře vyšel jen jediný, po Langerovi např. Filípek (*Paměti kocourkovské*) nebo Rubeš, „ale až Prokop Chocholoušek svými satirami sborníků Kocourkov čili Pamětnosti převelikého města Kocourkova a obyvatelů jeho /1846 – 1848/ přispěl k definitivnímu uplatnění tématu v literatuře“ (SKALIČKA 1986: 29). *Pamětihodnosti* „vycházely z popularity obrozených edic a příběhů, inspirovaných starořeckou Abdérou, známou v evropském kontextu satirickým z Wielandova románu o směřjícím se filozofu Demokritovi“ (IBID.: 45).

Kocourkovskou linii můžeme pozorovat též na Slovensku v díle Jána Chalupky a Jonáše Záborského. „Chalupkovo Kocúrkovo má iniciačný význam. Stojí na začiatku modernej národnej literárnej a kultúrnej tradície, ktorá si zakladá na originalite a neopakovateľnosti, a pritom sa zrodila z ducha maďarskej, rakúskej a nemeckej

vaudevillovej frašky, z Kisfaludyho, Nestroya, Kotzebua a Langera“ (ZAJAC 2005: 355). Na Chalupku se Záborský ve své *Faustiádě* přímo odvolává (IBID.).

Přestože existuje tolik paralel Langerova Kocourkova, Langer k vytvoření zjevné intertextové sítě kolem svého díla zvolil pouze dvě z nich:

První byl Hans Sachs, jeden z autorů písní o fiktivním Kocourkově.²³ Jeho si jako svůj vzor vybral Martin Dotluka, Kocourkovan, který je autorem úvodního dopisu, neboť prý četl, že „jakýs Hans Sachs, jsa ševcem a spolu básníkem, veliké pověsti sobě doby; i zadychtil jsem po jeho slávě a dal jsem se na ševcovství“ (LANGER 1957: 133). Tak Langer paroduje krátkozrakost tuzemského člověka, který sice napíše báseň, ale místo jejího vylepšování na základě kritického přístupu se raději podle svého vzoru stane ševcem, načež je překvapen neúspěchem a okamžitě rezignuje: „Poněvadž mě ale pro tuto báseň ševci za buřiče prohlásili a z Kocourkova vymrskati chtěli, pověsil jsem lyru na hřebíček a chopil se kopyta“ (IBID.: 133).

V druhém případě Langer shazuje ostatní soudobé spisovatele, kteří „[o Kocourkově] zprávy nám do pražských novin vkládají [...]. Takovýmto lhaním rádi by nám ‚bulíka na nos pověsili‘, aby se svým kocourkovským vtípem zavděčili [...].“ (IBID.: 137), nepochybně pro získání větší autority pro své vlastní dílo: „Jáť pak pravím, že zajisté [...] ani jediný v Kocourkově nebyl [...], vyjmu-liž sám sebe“ (IBID.: 137). Vysvětlivky nás pak informují, že se jedná především o narážku „na satirické dopisy z Kocourkova v Lindových Pražských novinách a Rozličnostech r. 1827“ (IBID.: 297).

A tak Langer zakotvuje své dílo do daného diskurzu nejen na základě intertextových vazeb, ale také s využitím odkazů na reálná fakta. Podobný charakter má i problematika používání metra, o níž je zmínka v následujícím oddíle, kde se také podrobněji zamyslíme nad možným chápáním rozsahu intertextuality.

4.5 Intertextualita v širším pojetí aneb Ztracené vazby

Ve *Dni v Kocourkově* nalezneme dva momenty, kdy autor pravděpodobně nenaráží na jiné konkrétní literární dílo, ale spíše kritizuje určitý trend, který se rozmáhá v literatuře jako celku. Jedná se o nomen fictum, které si autor dává, aby se skryl před případnou kritikou, nebo si vysloužil chválu za skromnost, je-li dílo přijato kladně (LANGER 1957: 143-144), a používání časoměrného hexametru (IBID.: 159): příklad „čtvermonohým dupotem“ je převzat z Jungmannovy *Slovesnosti* (IBID.: 298), ale

²³ Viz báseň *Kocourkovští sedláci* k dispozici online na <http://www.ceskaliteratura.cz/translat/sachs.htm>.

pravděpodobně jen proto, že právě tento text byl čtenářům *Dne v Kocourkově* nejlépe známý, Langer jeho prostřednictvím zaměřuje svůj útok obecně.

Pokud postoupíme ještě na vyšší úroveň a zvážíme literaturu jako neoddelitelnou součást lidské komunikace, a tu zase jako specifickou podmnožinu každodenních událostí odehrávajících se na pozadí zákonu příčiny a následku, dospějeme k principu, který můžeme nazvat intertextualita všedního života. Přestože nevíme, zda se tématu či motivu, o němž jako autoři píšeme (nebo alespoň podobnému), věnuje i jiné dílo, existuje velká pravděpodobnost, že ano. Přinejmenším máme jistotu, že tento prvek koluje v diskurzu a představuje pro literaturu potenciální inspiraci. Znamená to, že i vazby, které dílo nepoutají přímo k jinému textu, ale k životní zkušenosti, můžeme do jisté míry považovat za intertextové.

Vrátíme-li se k předchozímu stupni nahlížení a budeme-li brát v potaz pouze narážky na jevy bezprostředně spjaté s literaturou, zaujmou nás dvě odbočky – úryvky, které vypravěčský subjekt čte v kocourkovské kronice, totiž bajka o brýlích pro krále zvířat a pověst o rytířích proměněných na kohouty. Bohužel z pozice dnešního čtenáře nejsme schopni reflektovat, za jakým účelem je Langer do svého textu vložil (snad kromě kritiky lidské ješitnosti apod.). Zajisté existuje v celém *Dni v Kocourkově* ještě mnohem víc intertextových odkazů, jichž si nevšimneme, natož abychom znali jejich význam.

V současné době jsme proto odkázáni výhradně na informace, které nám autor sám o svých narážkách prozradil, případně na sekundární literaturu a fakt, že některé životní zkušenosti se nemění ani po uplynulých staletích.

4.6 Intertextualita jako princip satiry

Co spadá a co nespadá pod pojem intertextuality je otázkou další diskuse. Nicméně, jak jsme si ukázali, intertextualita pro satiru není jen jakousi formou realizace, ale jejím základním předpokladem. Tento fakt Langer ve *Dni v Kocourkově* důsledně dokládá, ale přestože na intertextualitu svého díla pokládá větší důraz, než bychom očekávali, především v případě metatextového pojetí *Bohdaneckého rukopisu* a „recyklace“ motivů *Labyrintu světa a ráje srdce*, funguje toto zdůraznění hlavně jako stimulator naléhavosti díla a dodává jeho posměšnému tónu zvláštní nadhled, který můžeme najít v tvorbě další generace českých satiriků, díky němuž je tato satira i pro dnešního čtenáře velmi atraktivní.

5 KAREL HYNEK MÁCHA: DOSLOVÍ KE KŘIVOKLADU

5.1 *Dosloví ke Křivokladu v kontextu Máchovy tvorby*

Tvorba Karla Hynka Mácha je velice různorodá, zahrnuje mnohé útvary všech tří literárních druhů. Ačkoli je dnes nejvíce oceňována jeho tvorba básnická, představuje Mácha rovněž důležitou osobnost např. v oblasti tehdejší historické prózy.

Do ní řadíme *Křivoklad*, poprvé publikovaný v Květech v únoru a březnu 1834 (*Dosloví* k němu vyšlo v dubnu), který představuje jedinou dochovanou část zamýšleného románu *Kat*.

V tuto chvíli nás však nezajímá přímo *Křivoklad*, jako spíše zmiňované *Dosloví*, jehož význam se v průběhu 20. století posunul od pouhého „appendixu povídky“ (GREBENÍČKOVÁ 1991: 18) až k „součásti – integrální – samotného textu“ (IBID.). V *Dosloví* se odehrává fiktivní rozhovor několika postav cestujících z Prahy do Mělníka, jehož předmětem je mj. i nově vyšlý *Křivoklad*. Každá z postav má svůj reálný předobraz a reprezentuje určitou skupinu lidí obrozenské společnosti. Naším úkolem je tuto vyšší významovou rovinu rozklíčovat a určit její význam pro vznik satiry v díle, na tomto základě pak definovat vztah mezi oběma částmi díla. V průběhu analýzy především rozvíjíme teze publikované ve studii *Sternovství v české próze předbřeznové* (GREBENÍČKOVÁ 1991), přičemž se především při identifikaci reálných předobrazů jednotlivých postav opíráme o vysvětlivky k textu v kritické edici Máchových spisů (MÁCHA 1961).

5.2 *Metafora společenské situace*

Mácha v *Křivokladu* navázal na klicperovský formát, „ale důsledněji oslabil historicky evokační charakter historické povídky, těžiště položil jako Klicpera, ale mnohem určitěji do zvláštních postav, které učinil tlumočníky moderního životního zážitku a pocitu“ (ŠTĚPÁNEK 1984: 117). Oproti tomu v *Dosloví* podporuje akcent na postavy zejména členění textu odpovídající spíše dramatu: úvodní souvislý text následující za Prologem nám přibližuje scénu, v níž se pak odehrávají rozhovory dělené po vzoru divadelních her do jednotlivých replik. Nyní k jednotlivým postavám:

Hádka studentů Věnceslava a Svatopluka se týká správného skloňování zájmena *já* a pravděpodobně se v ní naráží na jazykové spory mezi Chmelenským a Tylem. Poté, co přijde řeč na poslední čísla Květů, která Věnceslav veze s sebou, a na právě ukončený *Křivoklad* (bez doslovu) v nich, vkládá se do hovoru „Já“. Tento vypravěč je

stylizován do pozice autorova známého, ačkoli se dost možná jedná o mystifikaci, akcentaci prvku tajemna, zkrátka úmyslné zatajení své pravé identity, jako takové zcela v duchu romantického smýšlení. Studenti se svými vzory jsou zástupci české obrozenské společnosti, která je v Máchových očích stále rozhádaná, avšak má nesporně zájem o nové literární přírůstky a zasazuje se o povznášení českého jazyka.

Stejně jako vypravěč, i další postava mladého žida se snaží vložit do rozhovoru, avšak kvůli jazykové bariéře (mluví německy a nerozumí moc dobře češtině) není do diskuze vpuštěn a jeho promlouvání získává čistě monologický charakter, jímž místy přerušuje vypravěčův výklad, dokud není konečně okřiknut. V jeho případě není ani tolik důležitý konkrétní člověk, jako spíše myšlenka, již reprezentuje: němčina do české literatury nepatří, bude izolována.

Kapucín²⁴ je fiktivním obrazem J. N. Zimmermanna, člena řádu křižovníků s červenou hvězdou, přeneseně tedy všech příslušníků cenzorské instituce. Jeho jednání sestává z napomenutí studentů a neustálého hlásání vlastní ideologie. To má stejně monologickou povahu jako poznámky mladého žida, avšak fragmenty řeči kapucínovy v kontextu fragmentů řeči vypravěče („Já“) v závěru *Dosloví* dostávají komický ráz, a tento výsměch se obrací zpět proti kapucínovi.

To, že se ostatní postavy výrazněji neúčastní rozhovoru, je rovněž signifikantní: starý žid zastupuje apatickou část populace tiše přikyvující tomuto fungování společnosti, lid v závěru pak ty, kteří se stávajícím pořádkem slepě souhlasí a otevřeně ho podporují.

Tento model, jehož význam lze rozkrýt z vlastností a funkcí postav *Dosloví* a vztahů mezi nimi, je potenciálně ideální základ pro výstavbu satiry. Nabízí mnoho prostoru pro vyzdvihnutí kladných a zesměšnění negativních prvků v jejich chování a už sama koncepce modelu naznačuje, na kterou stranu se má čtenář přiklonit.

5.3 Satira nebo romantická ironie?

Je však tento model dále satiricky rozvíjen? Nikoliv. Kdekoliv je připraven základ pro moment kritiky, ta je jen naznačena, nikdy vyhrocena, a účinek je tím oslaben; postavy jsou pouze představeny a roztříděny. Komickou složku, která je co možná nejvíce redukována, již v úvodu potlačuje rozzímavý Prolog a truchlivá autorova

²⁴ Kapucín byl v dalších vydáních nahrazen babou, neboť byla narážka v tomto provedení příliš průhledná a přímočaře urážlivá.

poznámka pod čarou. Záporná (kritizovaná) postava není nikdy konfrontována s posměchem, *Doslovi* tak zcela určitě není výhradně společenskou satirou – ale čím tedy je?

Jak upozorňuje Grebeníčková (1991: 18), *Doslovi* je často spojováno s konceptem romantické ironie. Ta „je lokalizována do vztahu *genialita vs pochybnost*, přesněji řečeno do vztahu *génius vs umělec ve své vnitřní rozervanosti, nejistotě a pochybách*. Účelem romantické ironie je destrukce zdání geniality, které je produkováno převažujícím postojem, tj. postojem, který se opírá o převahu, o větší sílu. V pozadí, ačkoli netematizován, je zde již přítomen problém moci a ironie“ (HORYNA 2009: [S. P.]).

Tyto momenty v *Doslovi* nacházíme – čtenář vnímá napětí mezi vlastním textem *Křivokladu*, „seriózním“ romantickým opusem, v němž je autorský subjekt vševědoucí a všemocnou autoritou, a neutrálním metatextem *Doslovi*, v němž se stylizuje do jedné z postav a zcela depatetizovaným projevem hovoří s ostatními.

Z celého *Doslovi* pak ční Epilog: „Těší mne velice, jestli čtenářové moji ještě něco očekávají, – já jsem hotov.“ Navozuje dojem, že autor přímo hovoří ke čtenáři, který drží výtisk *Křivokladu* a *Doslovi* v rukou, dochází k narušení fikce. Má-li tento adresát ponětí o dalších plánovaných částech nedokončeného románu, musí zákonitě pocítit rozčarování. Tato závěrečná věta činí z autora nedůvěryhodný zdroj, a završuje tak narušení představy geniality vlastního textu.

Romantická ironie se zakládá na stejném potenciálu, jehož by bylo možné využít ke kritice české společnosti 1. poloviny 19. století, ale přesto ke kritice neslouží. Naproti tomu stylizovaně přibližuje čtenáři literární prostředí, do něhož *Křivoklad* vstupoval, a je prostředkem projevu autora na další (metatextové, resp. i zdánlivě reálné) úrovni. *Doslovi* tak nejen modifikuje pohled na *Křivoklad* jako čistě romantické dílo, ale i na sebe jako jeho součást, neboť jsou ve vzájemném rozporu a jako celek zvyšují podíl nejistoty v souhrnném čtenářském prožitku.

5.4 *Křivoklad jako úvod k Doslovi*

Řekli jsme, že *Doslovi* je plnohodnotnou součástí celého *Křivokladu*, stejně jako jeho vlastní text. Ale pomineme-li rozsah obou částí (jakožto záměrně matoucí faktor), zdá se, jako by bylo *Doslovi* ještě důležitější než sama historická próza.

Metatextový charakter *Doslovi*, jež tvoří vnější rámeček vlastního textu, totiž vzbuzuje dojem, že právě v něm je uložena klíčová myšlenka, pravý význam celého díla

– mění se tím zásadně náš pohled na celé toto dílo, hlavní text *Křivokladu* vyznívá mnohem méně důležitě, jako by byl jen zdlouhavým úvodem k *Dosloví*, završující pointě.

Váha Epilogu, který by sám o sobě k takovým myšlenkám nenaváděl, kdyby existovala rozsáhlejší část románu *Kat*, je však umocněna vnějšími faktory, osudy autora: „Smrt tím, že předčasně básníkovo dílo přervala, toliko bezděky posílila tendenci vlastní dílu samému. Přervání, které by bylo podlomilo trvalost každého díla slabšího nebo i jen jinak stavěného, posílilo zde rys, jenž umožňuje, aby každá doba vybírala z bohaté mnohoznačnosti Máchova díla právě onu stránku, která souzní s jejím základním laděním a která ji samu definuje“ (MUKAŘOVSKÝ 1948b: 237). Obě části díla tak nadále představují neuzavřenou kapitolu literárních dějin, jež sama sebe určuje právě svou neurčitostí a nejistotou.

6 KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ: EPIGRAMY

6.1 Charakteristika Havlíčkova epigramu

Havlíček byl zpočátku vnímán především jako novinář a politik (STICH 1990: 257), poprvé jej jako básníka ocenil až F. X. Šalda (IBID.: 267; srov. ŠALDA 1993: 149). Nejméně zmapovanou, avšak nejrůznorodější oblastí jeho umělecké tvorby zůstávají *Epigramy* (1845), protože je volíme k demonstraci jevu, který je pro satiru v podání tohoto autora typický a jímž žánr posouvá jiným směrem než jeho předchůdci.

Epigram je definován jako „krátká, často satirická báseň, vyjadřující úsečnou formou výraznou a adresnou myšlenku, obvykle složená ze dvou částí – expozice a pointy“ (*Slovník literární teorie* 1984: 93). „V minulosti byl pro svou objektivitu někdy počítán k epice“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 145; srov. STAIGER 2008: 32, 161). O Havlíčkových epigramech konkrétně pak lze říci, že „tendenci k prozaizaci projevu [...] posiluje střídání různých větných typů [...], které má za následek bohatou intonační rozrůzněnost a převahu větné intonace nad veršovou. [...] Nadřazenosti věty nad veršem v Havlíčkově epigramu napomáhá i to, že si tato věta vůbec uchovává přirozený spád věty mluvené. Je utvářena tak, aby jádro sdělení bylo [...] pokud možno umístěno na konci, a v slovosledu i celkovém členění je co nejméně deformována tvarem verše“ (ŘEPKOVÁ 1971: 55).

Po obsahové stránce epigram v Havlíčkově pojetí „přestává být vtípem, humorem, komikou, satirou, invektivou, stává se viděním a soudem světa“ (ŠALDA 1993: 151). Autorovým záměrem tak není čtenáře pobavit, ale přimět jej, aby si uvědomil chyby soudobého světa a v ideálním případě se zasadil o jeho zlepšení, avšak se zachováním estetické hodnoty svého díla.

Tím se navracíme k avizovanému aspektu, jenž je pro Havlíčkův epigram příznačný – je jím účel. Na následujících stránkách se tedy především pokusíme zjistit, k čemu se autor snaží koho přesvědčit, jakých k tomu využívá prostředků a strategií a jak ve vybraném díle společně funguje persvazivní a estetická složka.

6.2 Satira a přesvědčování čtenáře

K vyslovení vlastního názoru a přesvědčování okolí o jeho správnosti se v literární oblasti využívají především dva postupy: *polemika* a *agitace*.

První v našem případě chápeme jako „vědecký nebo umělecký spor [...], bojovné střetávání vyhraněných protichůdných názorů na nejrůznější otázky, vyvracení

tezí, o jejichž nesprávnosti je polemizující přesvědčen, a obhajoba tezí vlastních“ (*Slovník literární teorie* 1984: 282). Přestože lze při oponování snadno sklouznout k objektivně nepodloženým výrokům, „je [polemika] nezbytný prostředek k překonávání přežilých nebo mylných názorů, koncepcí, směrů a soustav“ (IBID.).

Agitační literatura je pak myšlena jako soubor literárních děl „vyslovující všeobecně srozumitelným, apelativním a mobilizujícím způsobem jednoznačná stanoviska k společensky aktuálním událostem. Jednoznačné stanovisko [...] se [...] prosazuje v podstatě dvojnásobným způsobem. Bezprostředně, totiž formulací pozitivních výzev, hesel [...], anebo nepřímo, tj. odsouzením či zesměšněním protivníka a jeho ideologie (společenská satira, pamflet)“ (IBID.: 12).

Jak vidíme, oba pojmy se od sebe odlišují především šíří zaměření kritiky, kde je agitace soustředěna úžeji, a adresátem – agitací se snažíme o své pravdě přesvědčit veřejnost (v případě literatury čtenářstvo), jde o monolog, kdežto polemizovat lze jediné s konkrétní osobou, která na naše argumenty (byť nepřímo) reaguje²⁵. Společný je jim vyšší ideál, s nímž je vždy konkrétní část nedokonalé reality srovnávána, vycházející ze subjektivních zkušeností a názorů – na tomto základě pak mohou koexistovat se satirou.

Hlavním předmětem našeho zájmu se tak stávají právě tyto textové strategie. Budeme zjišťovat, do jaké míry chce být Havlíčkova satira vnímána jako text burcující, volající po změně, a nakolik má naopak čtenáře naplňovat po estetické stránce – s ohledem na použité prostředky a techniky.

6.3 Mezi přesvědčováním a zesměšňováním

6.3.1 Polemika

„Soubor nazvaný Epigramy [...] má pět oddílů, věnovaných Církvi, Králi, Vlasti, Múzám a Světu. A zajisté už sama tato ironická dedikace pěti mocnostem, ovládajícím život soudobého člověka, chce naznačit šíři a univerzálnost satirikova pohledu“ (ŘEPKOVÁ 1971: 32). Z tohoto širokého rozpětí vyplývá i autorův zájem o aktuální témata, nalézáných ve všech oblastech tehdejšího bytí. V jednotlivých básních, vedle textů, kde se autor posmívá takřka dobrosrdečně (*Hudci k svátku*), je objektem kritiky jak tendence všeobecná (*Mládencům a pannám*), tak i naprosto konkrétní jev

²⁵ Ponechme stranou případy, kdy se vzájemně střetne více zastánců jednoho názoru na každé straně, a jednotliví konkrétní mluvčí se tak mohou střídat.

(*Nápis na pražském nádraží*), nebo dokonce osoba (*Toast*). Zde se stále jedná o satiru zesměšňující, a tím kritizující zvolený prvek.

Avšak píše-li Havlíček: „Sláva slavným! Od všech budiž ctín / farář v Miletíně! / Nemá nad něj milejšího Hospodin / ani hospodyně“ (*Toast*; HAVLÍČEK 1990: 29), jednoduše se posmívá páteru Černému²⁶, provokuje ho (a přeneseně naráží na církevní instituci jako celek). Obdobně si počíná, když tvrdí, že Tylovy „*Kusy [mého] srdce* pro kuchařky jsou vydané: / jsou-li z masa – na zadělávané; / jsou-li papírové – nač? – / Aspoň pod koláč! –“ (*Z nejnovější literatury*; IBID.: 52). Terčem Havlíčkovy kritiky je společenský jev, nežádka reprezentovaný konkrétní osobou či událostí, ale jejím cílem je rozpoutat diskuzi, přimět členy instituce nebo účastníky dané události k reakci. Ne vždy je však zaměření satiry v epigramu interpretovatelné na základě fiktivního adresáta. Např. *Nápis na pražském nádraží* (vystaveném 1845 [IBID.: 46]) zdánlivě pokládá jakéhosi „bratra Čecha“ za naivního „entuziastu“. Skutečný útok však míří do vyšších kruhů, jak pochopíme z následujícího konstatování: „Připojili Prahu k Vídni železem – i basta.“

Havlíček reagující se na druhé straně projevuje například verši „Dokazují kněží z plných plic, / že náš rozum po tom rájském ovoci / za moc nestojí bez božské pomoci. // Věřím, páni, věřím ještě víc, / že váš rozum i s tou božskou pomocí / nestojí za nic“ (*Nedůstatečnost*; IBID.: 29) – v první části identifikuje již existující napadení, zde nejen vlastní osoby, v druhé argument převrací a urážku vrací zpět.

Fiktivní autor je dokonce schopen v jedné básni simulovat dialogickou situaci dvou subjektů, předjímá možné otázky ze strany svých odpůrců a reaguje na ně: „Pročpak nepíšeš jako všichni jiní, / pročpak tvé péro černí jen a špiní? / „Ale, vy páni kritikáři, / vždyť ho namáčím v kalamáři““ (*Satirik před soudnou stolicí*; IBID.: 55). Oč je však jejich tón smířlivější, o to ostřeji vnímáme satirikovu odpověď, jíž překrucuje význam druhého verše a podává výsměšné vysvětlení onoho doslovného významu, čímž znevažuje tazatele, autoritu.

Satira dostává mnohem explicitnější podobu než doposud – a oproti předchozím případům, kdy dílo představovalo pouze médium pro vyjádření autorových myšlenek, získává polemický, tj. dialogický charakter, nutí recipienta k mnohem aktivnějšímu čtení.

²⁶ Páter J. Černý je skutečná historická osoba, byl „známý jako lidumil a hvězdářský samouk“ (HAVLÍČEK 1990: 308).

6.3.2 Výzva

Jak čtenáře nejlépe získat pro svůj záměr? Pokud si tuto otázku Havlíček položil, pravděpodobně si na ni odpověděl, že použitím imperativu.

Tento prostředek nalezneme v *Epigramech* často: „Ateistou buď, toť víra jistá, / pánbůh sám je také ateista“ (*Evangelium sophisticum*²⁷; IBID.: 33). Samozřejmě nesmíme chápat dvojici veršů doslovně – Havlíček byl věřící, avšak neuznával slepou víru tak, jak byla lidem dogmaticky podávána, cítil potřebu nad ní přemýšlet a vnášet do svého vyznání vlastní iniciativu (RAVIK 1991: 18). Proto můžeme soudit, že tento epigram mnohem spíše nabádá k obdobné sebereflexi a odmítnutí církevní instituce, než k zavržení víry jako takové.

Ve světské oblasti čteme obdobně naléhavou zprávu: „Nechod', Vašku, s pány na led, / mnohý příklad máme, / že pán sklouzne a sedlák si / za něj nohu zláme“ (*Demokratský*; HAVLÍČEK 1990: 38). Jedná se o hyperbolizovanou narážku na využívání poddaných vrchností, příznačná je i forma varování, jíž je subjekt nabádán k opatrnosti, nebo ještě lépe k distanci, neboť případná interakce podle dostupných zkušeností by pro něho dopadla nepříznivě. Za varováním je patrná nelichotivá charakteristika vrchnosti, jíž měl kritik původně v úmyslu postihnout, jak pozorujeme na familiérním oslovení, jímž se autor stylizuje do přítele zmíněného „Vaška“, čímž se báseň stává pro čtenáře z nižší vrstvy obyvatelstva mnohem atraktivnější a působí o to silněji. Komická složka (snad kromě představy pádu) se zcela redukuje na výsměch kritizovanému subjektu.

Na konkrétních příkladech jsme dokázali polemický a agitační charakter Havlíčkových básní a ukázali si, kde se v díle projevují. Abychom však mohli hovořit o povaze celých *Epigramů*, musíme se ještě podívat na další stránky tohoto uměleckého díla.

6.3.3 Estetická složka Havlíčkova epigramu

V uměleckém díle, jímž *Epigramy* bezesporu jsou, můžeme rozpoznat několik funkcí, které se projevují převážně způsobem, jakým dílo působí na čtenáře.

Vedle persvazivní funkce, jež má ve vybrané sbírce zcela výsadní postavení, mezi ně patří např. funkce zobrazující (poznávací), fatická, ale především estetická, jejíž přítomnost nutně přiznáváme už označením daného předmětu za umělecké dílo. Ta se projevuje jako jednotící prvek textu, avšak „nelze [ji] postihnout samu o sobě, [...]“

²⁷ Podrobněji o vzniku a broušení tohoto epigramu viz ŘEPKOVÁ 1971: 47-48.

může být definována jen v konfrontaci s ostatními mimoestetickými funkcemi. Metaforicky řečeno, je to funkce parazitická, jež existuje díky ostatním funkcím, ale postavení těchto funkcí přitom mění“ (GRYGAR 1999: 106). „Vztahy uvnitř [literárního] díla jsou [pak] ve srovnání s věcnou literaturou mnohostrannější a implicitnější, zakládají se ve vzájemném zrcadlení a v uvolňování potenciálních významů“ (*Slovník literární teorie* 1984: 123).

6.3.3.1 Význam

Zaměřme se nyní na dva konkrétní epigramy – *Toast* (HAVLÍČEK 1990: 29) a *Z historie literatury české* (IBID.: 32), prozkoumejme, jak působí na čtenáře v celém procesu čtení, a analyzujme, jak autor pracuje s významem slov.

Z nadpisů se zprvu mnoho nedozvíme, avšak „úzké významové spojení tohoto neveršového útvaru, někdy i delšího nebo s podtitulem, mottem apod., s veršovou částí“ (ŘEPKOVÁ 1971: 54-55) nakonec napomáhá čtenářovu prožitku a často zasazuje epigram do širšího kontextu, např. *Nápis na sochu Karla IV.* s podnázvem „k pětisté památce založení vysokých škol pražských“. Tuto zdánlivou neutralitu si zachovávají i názvy vybraných vzorků.

První²⁸ začíná provoláním slávy, vysoce expresivním a poutavým prvkem, následovaným bližším určením subjektu, jemuž jsou takto vyjadřovány sympatie. Ještě celý třetí verš se nese v podobném duchu, farář je prohlašován za Hospodinova oblíbence. Po celou dobu může čtenář obdivovat styl psaní zachovávající si rysy prozaického projevu a střídavý rým, tedy čistě uměleckou stránku. Až v posledním verši – kde je subjekt rovněž prohlášen za oblíbence blíže neurčené hospodyně, jejíž světskou příslušnost přesto zřetelně vidíme – pochopíme, že je celý text zamýšlen ironicky: „Jde o významové střetnutí dvou slov etymologicky příbuzných, a proto i zvukově blízkých [...] v těsném sousedství dvou po sobě následujících veršů [...], tedy na místech zvlášť exponovaných“ (IBID.: 39).

Obdobně i v digramu „Českých knížek hubitelé líti: / plesnivina, moli, jezoviti,“ se popsáním množiny a následným výčtem jejích prvků dosahuje jednak momentu čtenářova přitakání zařazení řádu duchovních pod takovou charakteristiku, ale především komického dojmu, a to poté, co si uvědomíme, že řád duchovních je zcela souřadně spojen s plísní a hmyzem, což vyznívá jednoznačně urážlivě.

²⁸ Plné znění epigramu *Toast* viz 6.3.1.

„Jindy zase Havlíček využívá náhodné zvukové podobnosti, na jejímž základě je možno příbuznost slov předstírat, např. v obou epigramech Etymologických (jezovit – Ježíš – ježek; Rakousy – rak)“ (IBID.).

V dalších básních se využívá např. deminutiv („Tatík“ jako familiární označení Boha v *Societas Jesu*), expresivních sloves („hajulinkej“ v *Nápisu na budoucí jezovitskou kolej v Praze*) nebo decentních pejorativ („ťululum“ v *Nápisu na jistém domě na Hradčanech*). Přestože Havlíčkovy *Epigramy* vyznívají tak útočně, je pozoruhodné, že se k hanlivým a expresivním výrazům vůbec autor uchyluje jen výjimečně; naprostá většina epigramů využívá pouze obrazných prostředků, které samy o sobě vyznívají neutrálně – satirické zabarvení získávají až na základě významového kontextu, do něhož jsou začleněny.

Ve sbírce *Epigramy* jsou využívány rozmanité jazykové prostředky. Kritika je zaměřena na jevy, které může čtenář snadno rozklíčovat, a umně vepsána do veršů tak, že spolu obsah a forma básní harmonicky korespondují. Také tímto způsobem si Havlíček získává svého čtenáře – činí mu své dílo přístupnějším, baví jej jazykovou hrou a jakoby mimochodem mu sděluje své stanovisko a snaží se jej dostat na svou stranu.

6.3.3.2 Gradace a pointa epigramu

Podle M. Řepkové ve studii *Satira Karla Havlíčka* (ŘEPKOVÁ 1971: 28-59) „Havlíček vyšel z tradice lessingovského (v podstatě martialskeho) typu epigramu, který kanonizuje dvoudílnou výstavbu textu“ (IBID.: 43): „První část epigramu konstatuje a sděluje určitá životní fakta a jevy [...], jak jsou navykle chápány a přijímány. [...] Druhá část staví do protikladu k nim fakta jiná, prověřená rozumem [...], věci, ‚jak skutečně jsou‘. Tato fakta popírají první skutečnost právě v jejím konvenčním pojetí [...]“ (IBID.: 37), a tak „smyslem [Havlíčkových epigramů] je otrástit konvencí a uznávanými hodnotami“ (IBID.: 40), načež se „realita [...] objevuje v jiné podobě, než jak vypadá v konvencionalizovaných relacích, v abstraktních pravdách všeho druhu“ (IBID.). „Havlíček však svou metodou významové konfrontace vtiskl tomuto klasickému schématu osobitou podobu. Dbá na to, aby rozpětí mezi oběma částmi bylo co nejširší, pracuje s krajními protiklady [...]“²⁹ (IBID.: 43-44).

²⁹ Viz oba *Etymologické* (HAVLÍČEK 1990: 34, 42).

Na tomto principu jsou založeny všechny epigramy, ač některé nejsou tolik vygradovány (*Etnografský*), nebo obsahují ještě jednu přechodnou pasáž ve svém středu (*Rožeň-Samson*).

Z dosavadních úvah tak vyplývá, že autor na velice malém prostoru dvou až dvanácti veršů čtenáře uvede do situace nebo problematiky a následně vše vypointuje hrou s významem slov, což klade na čtenáře poměrně vysoké nároky co do znalosti soudobého kontextu a širě slovní zásoby, ovšem za cenu mnohem intenzivnějšího prožitku v případě, že porozumí. Můžeme říci, že estetická funkce je pozorovatelná, její postavení je však výsadní jen do té míry, do jaké přisuzujeme *Epigramům* status uměleckého díla. Estetický prožitek a persvazivní funkce se na této platformě navzájem doplňují: Je-li báseň mířena polemicky či apelativně, účinek se znásobí. Není-li, pak nepochybně slouží k udržení pozornosti čtenáře a jeho pobavení do chvíle, než jej v textu zaujme další podnět k přemýšlení.

6.4 Epigram jako typický žánr realismu

Havlíčkův epigram v sobě pojí několik tendencí: Je to především klasická satira, v níž jde o zesměšnění nedostatku na základě konfrontace s ideálem. Komično je nedílnou součástí satirického žánru, a tak se i v analyzovaném díle všudypřítomně podílí na výsledném čtenářově dojmu z autorových myšlenek. Zde ale vnímáme rozdíl oproti dílům předchozích autorů nejsilněji:

Vyjádření autorova názoru a jeho snaha přimět čtenáře uvažovat o okolním světě je mnohem důležitější než snaha pobavit a esteticky působit. Komický prvek je spolu se zvolenou formou epigramu jen dalším prostředkem, jak toho docílit, doprovodně vyjadřuje posměšný postoj svého tvůrce. Někde ustupuje dialogu, někde výzvám a jinde prostě jen vyřčené myšlence, ale vždy je pouhým nástrojem.

V epigramu, podobně jako předtím v cestopisné črtě, se Havlíček drží realistického konceptu. Zcela totiž vyhovuje požadavku zobrazovat svět „ne jako ideál (jaký by mě být), ale v jeho existující, reálné podobě a podstatě (jaký je)“ (LEDERBUCHOVÁ 2002: 270). Zároveň se jeho básnická tvorba³⁰ vyznačuje „odstupem od námětů dosud poeticky idealizovaných a patetizovaných, [...]“ resp. ztvárňuje je polemicky (IBID.). Realistické pojetí je přitom logické – cílem je co nejsilnější účinek

³⁰ Myšlena jako celek. V citované publikaci je pro demonstraci tohoto tvrzení uveden Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra*.

na čtenáře, čehož je dosaženo také předložením důvěrně známých skutečností a následným obnažením aktuálního problému.

Havlíček představuje nejdokonalejší model tzv. občanské satiry (ŘEPKOVÁ 1979: 109), a to jak z hlediska společenského – jako první se zbavil předsudku o autocenzuře, tedy „že by naše věc nestála za to, kdybychom se měli obávat, zda otevřenou kritikou – především satirickou – národní věci více neuškodíme než prospějeme“ (SKALIČKA 1986: 5), tak i literárního. Jeho „epigramy se [totiž] neomezují jen na dobové otázky zápasu s feudálními přežitky, o něž se opíral předrevoluční režim v Rakousku, nýbrž nabývají díky hře významů dosahu obecnějšího, přesahujícího historicky situační rámec doby vzniku“ (HAMAN 2007: 166). To je hlavní důvod, proč ostrost „jehel, špiček, sochorů a kúlů“ k dispozici pro „vojnu s hloupostí a zlobou“ (HAVLÍČEK 1990: 27) může bez problémů pochopit i dnešní čtenář.

7 MODELÝ OBROZENSKE SATIRY

Satira je žánr utvářený momentem kritiky a komiky: kritika potřebuje ideál stojící v pozadí, s nímž je nedokonalá realita srovnávána; kritika i komika pak na čtenářově straně předpokládají znalost kontextu a dobových souvislostí (pokud se nejedná o jev přetrvávající do dnešních dnů, pak se čtenářovo vnímání díla zakládá na vlastní zkušenosti), což představuje velice křehkou podmínku, kvůli níž jsou novější vydání takto časově vzdálených děl nutně opatřována vysvětlivkami.

Ačkoli dostává satira touto definicí jednoznačnou podobu, jednotliví čeští spisovatelé 1. poloviny 19. století k ní přistupovali nejrůznějšími způsoby a kladením důrazu na jednotlivé její nedílné součásti (implikovaný ideál, moment naléhání na čtenáře) ji modifikovali do literárním druhem i rozsahem odlišných modelů.

V dramatech V. K. Klicpery byly nositeli prvku satiry postavy a v menší míře také zvolené pojetí prostředí, scény. Jejich hlavním cílem bylo diváka pobavit, neboť zobrazovaly zcela obecné nedostatky společnosti, které byly zanedbatelné a jaksí samozřejmé, očividně neútočným způsobem.

Literatura krkonošská F. L. Čelakovského se vymezovala vůči stávající praxi literárního života u nás jednak tím, že parodovala neobjektivní literární kritiku a utahovala si z nedostatků soudobé básnické (epické, lyrické i deskriptivní), prozaické (bajkářské a satirické), dramatické (resp. překladatelské), ale i odborné produkce, a jednak implicitní formulací vlastního programu, představy o ideálním fungování české literatury a kultury na počátku 20. let 19. století.

J. J. Langer ve *Dni v Kocourkově* vsadil na zmiňovanou čtenářskou kompetenci a své dílo vystavěl jako průsečík nejrůznějších tendencí, postupů, motivů, jimiž odkazuje na literární i reálné skutečnosti, a tím jej ukotvuje v daném diskurzu. Jeho kritika míří ve většině případů do společenství obrozenců.

Dosloví ke Křivokladu K. H. Máchy jsme zařadili především jako ukázkou, jak se potenciálně satirický model dá využít ke zcela odlišným cílům, zde k podpoření subjektivně romantického charakteru díla.

K. Havlíček se svými *Epigramy* nakonec zdokonaluje fungování satiry až do té míry, že mohou sloužit zdaleka nejen jako zábavná literatura s jemnou kritikou na okraji, ale svou ostrou a cílenou argumentací, využitím názorných exemplů působících na čtenářovu zkušenost apod. ze sbírky činí celek, který vyniká svou schopností čtenáře přesvědčit a vyburcovat. Jeho terčem jsou společenské nedostatky a nedodržované morální hodnoty, jaké by však měly podle autora být každému člověku vlastní.

Rovněž lze v jednotlivých dílech postihnout různou míru uplatnění prostředků a motivů řazených k danému uměleckému stylu. Např. Klicperovu volbu a prezentaci prostředí lze chápat dvojitým způsobem – z pohledu *biedermeieru* představuje cosi cizího, a proto nebezpečného. Týž přívlastek může dostat v chápání romantickém, zde však ve významu čehosi exotického, a proto atraktivního. Langerova satira navazuje na barokní, resp. renesanční tradici Komenského *Labyrintu*, jehož motivy aktualizuje. Čelakovský se svým postupem perzifláže a co nejdětailnějším pohledem na soudobou společnost blíží realismu, ostře kritický, realistický pohled po něm přebírá Havlíček. Mácha se v *Dosloví*, jak bylo řečeno, drží výhradně romantického diskurzu.

Ačkoli jsme primárně nesledovali vývojovou řadu, jisté tendence k přesunu pozornosti od komiky ke kritice a změny na pozici objektu kritiky jsou jistě patrné. Hlavním cílem bylo naopak analyzovat texty jako samostatné tvůrčí koncepty a demonstrovat různorodost těchto děl řazených k jedinému žánru, vznikuvších v relativně krátkém časovém období v téže geografické lokalitě, což se snad podařilo.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura:

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav. *Sebrané spisy. Svazek druhý, Spisův veršem i prosou kniha sedmá i osmá.* V Praze : I. L. Kober, 1876. 502 s.

HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, Karel. *Stokrát plivni do moře.* Praha : Československý spisovatel, 1990. 319 s. ISBN 80-202-0208-0.

KLICPERA, Václav Kliment. *Hadrián z římsů a jiné veselohry.* Praha : Odeon, 1966. 271 s.

LANGER, Josef Jaroslav. *Bodláčí a růže : výbor z díla.* Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 305 s.

MÁCHA, Karel Hynek. *Proza.* Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961. 390 s.

Sekundární literatura:

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861.* Praha : Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta, katedra teorie a kritiky, 2006. 171 s. ISBN 80-7331-072-4.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie : literatura a běžné myšlení.* Brno : Host, 2009. 328 s. ISBN 978-80-7294-324-1.

CUDDON, John Anthony. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory.* London : Penguin Books, c1999. 991 s. ISBN 978-0-14-051363-9.

DVOŘÁK, Karel, et al. *Dějiny české literatury II.* Redaktor svazku Felix Vodička. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. 684 s.

FLORI, Jean. *Rytíři a rytířství ve středověku.* Praha : Vyšehrad, 2008. 256 s. ISBN 978-80-7021-897-6.

- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Sternovství v české próze předbřeznové. In: *Proudy české umělecké tvorby v 19. století : Smích v umění*. Praha : Ústav pro hudební vědu ČSAV, 1991, 18-27.
- GRYGAR, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno : Host, 1999. 320 s. ISBN 80-86055-61-2.
- HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně : česká literatura devatenáctého století*. Praha : ARSCI, 2007. 370 s. ISBN 978-80-86078-71-7.
- HRABÁK, Josef. *Staročeská satira : z cyklu "Satira a humor v české literatuře"*. Ed. Marta Ottlová. Praha : Osvěta, 1952. 37 s.
- HRYCH, Ervín. *Dějiny světového humoru*. Praha : Marsyas, 1994. 253 s. ISBN 80-901275-7-6.
- JUSTL, Vladimír. První český dramatik. In: KLICPERA, Václav Kliment. *Hadrián z římsů a jiné veselohry*. Praha : Odeon, 1966, s. 264-272.
- KOPECKÝ, Milan. *Český humanismus*. Praha : Melantrich, 1988. 288 s.
- KUSÁKOVÁ, Lenka. *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830-1850)*. Praha : Academia, 2012. 567 s. ISBN 978-80-200-2034-5.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem : výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany : Nakladatelství H a H, 2002. 355 s. ISBN 80-7319-020-6.
- Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce. 2, H-L. Svazek II, K-L*. Vedoucí redaktor Vladimír Forst. Praha : Academia, 1993. 597-1377 s. ISBN 80-200-0469-6.
- Lexikon teorie literatury a kultury*. Ansgar Nünning (editor německého vydání) ; Jiří Trávníček a Jiří Holý (editoři českého vydání). Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu : české obrození jako kulturní typ*. Praha : Československý spisovatel, 1983. 285 s.
- MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef, et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha ; Litomyšl : Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948a. 446 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl třetí. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948b. 325 s.
- PETRŮ, Eduard. *Zrcadlo skutečnosti*. Praha : ISV nakladatelství, 2002. 171 s. ISBN 80-85866-90-0.
- RAVIK, Slavomír. *K. H. Borovský : portrét bojovníka*. Praha : Pražská imaginace, 1991. 152 s. ISBN 80-7110-039-0.
- RIMMON-KENNANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.
- ŘEPKOVÁ, Marie. *Satira Karla Havlíčka*. Praha : Academia, 1971. 194 s.
- ŘEPKOVÁ, Marie. Počátky české obrozenské satiry. In: *Česká literatura*. 1979, roč. 27, č. 2, s. 102-109.
- SKALIČKA, Jiří. *Humor a satira v obrozenecké [i.e. obrozenské] literatuře : (přehled za léta 1781-1860)*. Olomouc : Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 1986. 66 s.
- SKALIČKA, Jiří. Specifičnost české obrozenské satiry. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis. Facultas paedagogica. Philologica. Český jazyk a literatura*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1987, roč. 6, č. rok 1987, s. 47-53.
- Slovník literární teorie*. Redigoval Štěpán Vlašín. Praha : Československý spisovatel, 1984. 465 s.
- STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl*. Praha : Triáda, 2008. 346 s. ISBN 978-80-86138-94-7.
- STICH, Alexandr. Básník Havlíček. In: HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, Karel. *Stokrát plivni do moře*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 255-282. ISBN 80-202-0208-0.
- ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník. Svazek 6. : 1933 - 1934*. Praha : Československý spisovatel, 1993. 383 s. ISBN 80-202-0391-5.

- ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Karel Hynek Mácha*. Praha : Melantrich, 1984. 377 s.
- ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace*. Praha : Akropolis, 2005. 220 s. ISBN 80-86903-09-5.
- TUREČEK, Dalibor. *Česká literatura národního obrození*. České Budějovice : Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 1995. 93 s. ISBN 80-7040-122-2.
- TUREČEK, Dalibor. *Rozporuplná sounáležitost : německojazyčné kontexty obrozenského dramatu*. Praha : Divadelní ústav, 2001. 190 s. ISBN 80-7008-122-8.
- ZAJAC, Peter. Kocúrkovo ako slovenský antimýtus. In: *Slovenská literatúra*. Bratislava : SAP – Slovak Academic Press, 2005, č. 4-5, s. 348-368.
- ZÁVODSKÝ, Artur. Satira jako zbraň literární kritiky. In: *Sborník prací Filosofické fakulty university J. E. Purkyně v Brně*. Brno : Filosofická fakulta university J. E. Purkyně v Brně, 1963, č. D-10, s. 43-54.
- ZÁVODSKÝ, Artur. *František Ladislav Čelakovský*. Praha : Melantrich, 1982. 648 s.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie*. Praha : Panorama, 1986. 416 s.

Online:

- HORYNA, Břetislav. Sebekritický rozum je ironický rozum. In: *Filozofická fakulta MU* [online]. 2009 [cit. 2012-04-28]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/texty/ironie.html>
- JINDRÁČEK, V. Známý neznámý František Bohumír Štěpnička. In: *Knihovnický zpravodaj Vysočina* [online]. 2010 [cit. 2012-05-16]. Dostupné z: <http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=1225&idr=10&idci=25>
- SACHS, Hans. Kocourkovští sedláci. In: *Česká literatura* [online]. 2006 [cit. 2011-05-23]. Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/translat/sachs.htm>