

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MODIFIKACE, NEBO POLEMKA?

PARNASISTNÍ SATIRA SVATOPLUKA ČECHA

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

Autor práce: Pavel Žak

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 2.

2014

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové 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 1. května 2014

.....

Děkuji paní Mgr. Veronice Faktorové, PhD. za cenné rady a připomínky, a především za nadmíru vstřícný přístup a vždy plynulou komunikaci. Rovněž děkuji panu prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc. za poskytnutí rukopisů několika kapitol v současné době vznikající publikace o parnasismu, které mi nesmírně pomohly při orientaci v problematice daného diskurzu.

Anotace

Cílem práce je analýza a interpretace české satirické tvorby v druhé polovině 19. století ve vztahu k tzv. parnasismu. V první části bude v návaznosti na bakalářskou práci *Modely obrozenské satiry* (ŽAK 2012) představen žánr satiry, jeho geneze a utváření v dějinách literatury, poté bude rozpracován koncept parnasismu a dosavadní stav bádání o něm. V druhé části výchozí premisy o parnasismu a satíře zkonfrontujeme s výsledky analýz konkrétních děl, v kterých se daná poetika i literární žánr realizovaly. Pozornost bude věnována dílu S. Čecha: veršovaným skladbám *Evropa*, *Hanuman* a *Šotek* a třem prozaickým textům, jejichž hlavním hrdinou je Matěj Brouček – *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*, *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do XV. století* a *Matěj Brouček na výstavě*.

Abstract

The work aims to analyse and interpret the Czech satirical output of the second half of the 19th century considering the so called Parnassianism. Following the work *Concepts of Satire in the National Revival Literature*, the first part introduces the genre of satire, its origination and forming during the literary history, then the concept of Parnassianism is worked out together with its current state of research. In the second part, the initial premises are confronted with the results of the studies of the particular works in which the poetics and the literary genre are implemented. The attention is paid to the pieces written by S. Čech: poems *Evropa*, *Hanuman* and *Šotek* and three prosaic texts with the main character called Matěj Brouček – *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*, *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do XV. století* and *Matěj Brouček na výstavě*.

Obsah

METODOLOGICKÁ KAPITOLA	8
1 SATIRA ANEB MORFOLOGIE ŽÁNRU	10
1.1 SATIRA JAKO SLOVNÍKOVÉ HESLO.....	10
1.2 KOMPLEMENTARITA KRITIKY A KOMIČNA	11
1.3 PODOBY KRITIKY	12
1.4 TEXTOVÉ STRATEGIE.....	14
1.5 TVAR SATIRY	15
1.6 MINIMÁLNÍ SPOLEČNÉ ZNAKY SATIRY.....	16
2 PARNASISMUS.....	17
2.1 O MATERIÁLU A METODĚ.....	17
2.2 KOŘENY PARNASISMU	17
2.3 ČÍM JE A ČÍM NENÍ PARNASISMUS	20
2.4 ČESKÝ PARNASISMUS	21
2.5 PŘÍZNAKY PARNASISMU	22
3 PARNASISTNÍ SATIRA	24
4 SATIRICKÁ TVORBA SVATOPLUKA ČECHA ANEB V PROMĚNÁCH VZTAHU ŽÁNRU A DISKURZU	25
4.1 EVROPA ANEB SATIRA ZA HRANICEMI ŽÁNRU.....	25
4.1.1 <i>Postavy jako reprezentace ideových modelů</i>	26
4.1.2 <i>Symbolika loďního prostoru</i>	28
4.1.3 <i>Substituce humoru</i>	29
4.1.4 <i>Místo poezie</i>	31
4.1.5 <i>Kritika vs. demonstrace</i>	32
4.2 HANUMAN A NÁPODOBA CIVILIZACE.....	34
4.2.1 <i>Povaha básně</i>	34
4.2.2 <i>Opičí král Hanuman a jeho vysněná říše</i>	35
4.2.2.1 <i>Zrod snu</i>	35
4.2.2.2 <i>Hanumanův ideál a jeho realizace</i>	36
4.2.2.3 <i>Opičí odboj aneb Hanuman ve střetu s tradicemi a rozumem</i>	37
4.2.2.4 <i>Dočasné uznání legitimacy</i>	39
4.2.2.5 <i>„Hra na stát“</i>	40
4.2.2.6 <i>Význam a dosah satiry</i>	41
4.2.3 <i>Mytologie a mýtus historické osobnosti</i>	41
4.2.4 <i>Malebnost a dokonalost formy</i>	43

4.3 PARNASISTNÍ MĚSÍČNANÉ ANEB MATĚJ BROUČEK V ŘÍŠI KRÁSY	47
4.3.1 Fiktivní geneze díla a jeho žánrová klasifikace.....	47
4.3.2 Stereotyp a ideál	48
4.3.2.1 Kritika světské malosti.....	48
4.3.2.2 Polemika se zbožštěním umění.....	49
4.3.3 Měsíční čeština aneb Srozumitelnost poezie	52
4.3.4 Chrám Všeuměny vs. chrám Uměn aneb Proměna reflexe	53
4.3.5 Úrovně fikce.....	54
4.3.6 Parnasismus jako téma i paleta technik	56
4.4 MATĚJ BROUČEK V 15. STOLETÍ ANEB PARNASISTNÍ STŘEDOVĚK	58
4.4.1 Interpretace a varování	58
4.4.2 Matěj Brouček terčem kritiky.....	59
4.4.3 Proces psaní a stav literatury	61
4.4.4 Jazyková pásma	63
4.4.5 Učenost a autority.....	65
4.4.6 Pivní sen.....	67
4.4.7 Parnasistní satira a satira parnasismu.....	68
4.5 MATĚJ BROUČEK NA VÝSTAVĚ	71
4.5.1 Zakončení trilogie a její modifikace	71
4.5.2 Matěj Brouček kritizující a kritizovaný.....	71
4.5.2.1 Hlavní postava jako názorově nezávislý subjekt.....	71
4.5.2.2 Módní patriotismus.....	72
4.5.2.3 Věcně především.....	74
4.5.2.4 Východisko kritiky	76
4.5.3 Vztah fiktivního autora a hlavní postavy	77
4.5.3.1 Satira bez humoru.....	77
4.5.3.2 Matěj Brouček, loutka	79
4.5.4 Limity parnasismu a realistické ambice díla	80
4.6 ŠOTEK ANEB TRIUMVIRÁT DISKURZŮ.....	83
4.6.1 Úvodní dialog	83
4.6.2 Šotek, jeho původ a příhody.....	84
4.6.2.1 Setkání básníka a šotka	84
4.6.2.2 Spor o Rukopisy.....	86
4.6.2.3 Česká politická reprezentace	87
4.6.2.4 Náboženství a učenost	87
4.6.3 Cesta fantazií a meditace o životních hodnotách	88
4.6.4 Koncept dobra a zla aneb Svár diskurzů	90
ROZMANITOST ČECHOVY SATIRY V KONTEXTU PARNASISMU	93
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	96

METODOLOGICKÁ KAPITOLA

Téma diplomové práce volně navazuje na bakalářskou práci *Modely satiry v obrozenské literatuře* (ŽAK 2012). Obě práce pojí zájem o žánr satiry i literárněvědný přístup¹. Nyní však kromě modifikací žánru zohledňujeme též diskurzivitu vybraných literárních děl – konkrétně jejich souvislost s parnasismem.

Působnost parnasismu v české literatuře zahrnuje období druhé poloviny 19. století a je možné ji sledovat i za hranicemi tohoto časového vymezení. V naší práci jsme se však zaměřili na dominantní období diskurzu, tedy na 80. a 90. léta 19. století, kdy v jeho rámci „vznikala dobově nejoblíbenější díla (epika Čechova) i nejradikálnější experimenty (dílo Vrchlického či Zeyera)“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.]. Z tvorby tehdejších autorů připadala v úvahu díla J. Vrchlického, J. Liera, K. Lejera či S. Čecha. Právě posledně jmenovaný představuje nejbohatší zdroj vyhovujících děl, přičemž omezení výběru na tvorbu jednoho (tohoto) autora poskytuje ojedinělou možnost pozorovat poměrně radikální proměny uplatnění daného žánru a diskurzu již na vzorku, jehož výpovědní hodnota je poměrně značná.

K analýze byla vybrána díla, která reprezentují jednak časový průřez tvorbou Svatopluka Čecha, jednak autorův tvůrčí princip – různorodé využívání satirického žánru a zacházení s ním. Jak již bylo výše naznačeno, jednotící optikou se pro nás stal jejich vztah k parnasismu. Prvním vybraným dílem je báseň *Evropa* (vyd. 1880; čas. 1878). Přestože báseň sama nikdy za satirickou označena nebyla, podle našeho soudu naznačuje postupy přicházející vlny Čechových satirických děl. Dále budeme brát v potaz skladbu *Hanuman* (vyd. 1884) odhalující mnohé charakteristické znaky v ní absolutně dominujícího parnasistního diskurzu; trojici výletů pana Broučka (vyd. 1888, 1889 a 1892), které zařazujeme především z důvodu jejich všeobecné čtenářské oblíbenosti; a naposledy báseň *Šotek* (1899) coby nejpozdější dílo ukazující podobu Čechovy satiry na přelomu století.

Práci uvádí dvojice teoretických kapitol, které se snaží poskytnou ucelenou představu o satirickém žánru a parnasistním diskurzu. Z důvodu neexistující publikace

¹ Díla podrobíme „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“ (ŽAK 2012: 8).

systematicky se věnující danému literárním žánru byl tento pojem vymezen především na základě slovníkových hesel a úryvků knih okrajově daný předmět zmiňujících.

V případě parnasismu je výběr o něco málo bohatší, avšak z důvodu aktuální snahy o nové promýšlení a revizi pojmu je třeba zvýšené opatrnosti. Hlavní přednost pojmu parnasismus je přitom spatřována v tom, že vhodně zastřešuje a z pohledu literární vědy sjednocuje autory generace, která bývá (mnohdy nesmyslně²) rozdělována na ruchovce a lumírovce. Nejvíce k seznámení s problematikou parnasismu přispěly publikace *Neznámý Parnas* (FRYČER 1988) a dosud nevydaný rukopis *Českého a slovenského literárního parnasismu*³ (2014). Přitom se opíráme o

„pojetí literatury jako vnitřně mnohostranného, navenek různorodě kontextualizovaného dění, jehož jádrem následně nejsou pevně vymezené etapy, naplněné jednoznačně vyhraněným obsahem, ale mnohostranné prolínání, střetávání, vymezování se různorodých tendencí, ocitajících se na recepčním horizontu dané chvíle a utvářející uzlové body; [...] umělecké dílo se touto optikou jeví být nikoli naplněním předem daného projektu (například romantického, klasicistního), nýbrž dynamickým průsečíkem, hledáním a nalézáním konstelací různých druhů dobové literárnosti“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

Konkrétní analýzy, podpořeny sekundární literaturou reflektující širší kontext Čechovy tvorby, zejména náhledem A. Nováka (1921, 1923, [1923]), se zaměřují na jednotlivé naratologické kategorie a ideový i formální plán, sledují proměny použitých motivů, postupů, textových strategií aj., včetně předpokládaných ambicí a účelu díla. Interpretace děl a naprostá většina argumentů vychází ze samotných textů; ovšem v případech, kdy znalost dobového reálného kontextu víceméně rozhodovala o pochopení či nepochopení díla, se obracíme též na publikace encyklopedického, resp. slovníkového rázu (dobově aktuální *Ottův slovník naučný* 1888-1907; AUGUSTA – HONZÁK 1991 aj.).

² Obtížný úkol představuje už snaha rozdělit příslušné autory do těchto dvou skupin na základě toho, zda svou tvorbou přispěli do almanachu *Ruch*, nebo do časopisu *Lumír*. Jako jeden příklad za všechny uveďme literární aktivity J. V. Sládka (HAMAN 2010: 222).

³ Knihu připravuje badatelský kolektiv pod vedením prof. Dalibora Turečka a její vydání je plánováno na konec roku 2014.

1 SATIRA ANEB MORFOLOGIE ŽÁNRU

Nemáme ambice vytvořit na následujících stránkách chronologický soupis veškerých satirických literárních děl. Namísto toho představíme hlavní mezníky proměny žánru a jeho nejsignifikantnější podoby tak, abychom určili minimální společné znaky nutně obsažené v každé satíře, jakožto i ostatní prvky, jejichž naplnění je záležitostí ozvláštňení díla, a proto nemá vliv na označení díla za satiru. Tímto přístupem přisuzujeme časoprostorovým, autorským a dalším kategoriím jen pomocnou a pořádací úlohu – chceme dané charakteristiky satirického žánru extrahovat nezávisle na nich, ačkoli jsme si vědomi toho, že při interpretaci konkrétního díla by jejich úplné zanedbání mohlo mnohdy způsobit vážné komplikace.

1.1 Satira jako slovníkové heslo

Tážeme-li se po původu výrazu *satira*, nedostaneme jednoznačnou odpověď, protože toto slovo mělo v minulosti vícero významů. V jedné z nejpravděpodobnějších verzí bylo „spojováno s lanx satura – obětní mísa naplněná různými plody [...], v přeneseném významu [...], smíšené básně“⁴ (*Slovník antické kultury* 1974: 548⁴).

Ačkoli se za zakladatele satirického žánru považovali sami Římané, nacházíme občasné projevy výsměchu či parodie už v řecké literatuře (*Slovník antické kultury* 1974: 548), např. v podobě tzv. menippské satiry odvozující svůj název od jména řeckého filozofa Menippa žijícího ve 3. století př. n. l., „jenž v dialozích spojujících vážné se směšným a střídajících verš a prózu parodoval Homéra a Platóna, vysmíval se lidské hlouposti [...]“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 613). Satira se během staletí stala mnohem méně formálně vyhraněným konceptem, začala se realizovat též v anekdotách, satirických hrách, románech či eposech (*Slovník literární teorie* 1984: 335).

Dnes je satira literární žánr utvářený několika klíčovými a navzájem provázanými aspekty. Z hlediska obsahové konstrukce textu je satira charakteristická přítomností prvku komična a prvku kritiky, v oblasti recepce díla vyžaduje čtenářskou kompetenci v podobě znalosti kontextu (MOCNÁ – PETERKA 2004: 612).

⁴ Srov. MOCNÁ – PETERKA 2004: 612; CONTE 2003: 120-121.

1.2 Komplementarita kritiky a komična

Kritika je v satirickém díle vystavěna ve dvou rovinách (MOCNÁ – PETERKA 2004: 612), z nichž jedna je vždy logickým odrazem té druhé: rovina negativního hodnocení vyvolávajícího pohrdání vybraným jevem bývá vyjádřena poměrně explicitněji, než rovina ideálu založeného na dobových normách, kterou si čtenář sekundárně rekonstruuje (IBID.). A proto čím zasvěcenější je čtenářův vhléd do problematiky, tím lépe se dokáže v obou rovinách orientovat, a tím silnější bude jeho zážitek.

Oproti kritice se komično v satirickém díle zdá být mnohem statictější, a proto nepodstatnější veličinou, avšak jeho úloha je stejně důležitá a stejně závislá na subjektivní čtenářské kompetenci jako účinek kritiky. Přítomnost humoru výrazně modifikuje způsob prezentace kritiky a „přísně hodnotící; vážný“ (REJZEK 2001: 313), resp. „soudný“ či „zkoumavý“ (KLIMEŠ 1981: 383) projev posouvá do roviny, na niž je možno reagovat smíchem (srov. LEDERBUCHOVÁ 2002: 113). Dodejme ještě, že tato nová poloha kritiky (tj. satira jako taková) může být oproti té původní mnohem útočnější a subjektivnější.

Za čistě komický naopak považujeme „takový výsledek estetického vztahu, v kterém hodnotící subjekt shledává objekt oproti očekávání (ideálu) jako nedostatečný, nenormativní [...] za podmínky, že hodnotící subjekt je schopen udržovat ve vztahu k objektu praktický odstup,“ např. není na něm existenčně závislý (LEDERBUCHOVÁ 2002: 148). Komično se vyskytuje osamoceně v dílech humoristických, od nichž se satira liší právě přítomností kritické „normativní a konfrontační intence“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 612).

Možnost maximální redukce kritické složky (při zachování statusu satiry), ale především její reálnou aplikaci dokládají mnohé příklady, z nichž uvedme alespoň následující:

V době, kdy ještě satira netvořila konzistentní žánr a její hranice byly neostré, nazval jako první své literární dílo „satirami“ (*Saturae*) Ennius (*Slovník antické kultury* 1974: 548). Tato sbírka, jak se soudí z dochovaných čtyřiatřiceti veršů (CONTE 2003: 81), sloužila pravděpodobně právě především „k pobavení a poučení“ (*Slovník antické kultury* 1974: 548).

Cyklu povídek o Enšpíglovi, do češtiny přeloženém v 16. století, avšak v německém prostředí ústně tradovaném již o dvě století dříve (*Lexikon české literatury*

1985: 665-666), také „dominovala funkce zábavná“ (KOLÁR 2004: 232). „Humor [těchto] rozprávek pramení povětšinou z výsměchu bohatým řemeslníkům a městské honoraci [...] Odhalují se [...] dobové sociální rozpory, avšak bez cílevědomého úsilí o nápravu společnosti“ (*Lexikon české literatury* 1985: 666).

V 60. letech 18. století se Gotthold E. Lessing, který „stanovil pravidla satiricky vyhroceného epigramu“ a jehož díla (spolu s epigramy Martialovými) do češtiny převáděl mj. František L. Čelakovský (ZÁVODSKÝ 1982: 87) ve své *Hamburské dramaturgii* „předložil poetiku komedie. Rozlišoval zde mezi smíchem a výsměchem [...],“ ale především „se vyslovil pro katarzi prostřednictvím ‚smíchu samého‘. Smích měl působit na tělesné a duševní zdraví publika [...], měl sloužit celé morálce“ (*Dějiny německé literatury 2* 2006: 52-53).

Upozadění kritické linky si povšimneme např. také ve veselohrách Klicperových, jimiž se podrobněji zabývala předcházející bakalářská práce (ŽAK 2012: 14-23).

1.3 Podoby kritiky

Kritiku coby součást výstavby vyššího žánrového celku můžeme pozorovat v drobnějším měřítku, oddělíme-li od sebe některé dílčí aspekty, v nichž se realizuje.

Nejpříznakovějším prvkem kritiky je její předmět, terč. Je-li tento dostatečně důkladně v díle rozpracován, lze na jeho základě poměrně přesně vykonstruovat ideální představu o běhu světa. Předmětem kritiky se v průběhu věků stávaly nejrůznější fenomény – od individuálních prohřešků, jako v případě tuzemských obrozenských textů⁵ či francouzské klasicistní satiry⁶, přes celospolečenské nešvary až po literaturu samu⁷.

Příklady dokládající kritiku všeobecných společenských nedostatků nalzáme nejčastěji, a to v české literatuře středověké⁸ stejně jako barokní⁹, v jiných zemích např.

⁵ Raně obrozenská díla nejčastěji tematizovala individuální lidské nedostatky, maloměstský život či protivlastenecké prohřešky (MOCNÁ – PETERKA 2004: 615).

⁶ Např. Molièrova „povahokresba nositelů různých lidských nectností“ (*Slovník literárních směrů a skupin* 1983: 112).

⁷ Srov. Čelakovského *Literatura krkonošská* (ŽAK 2012: 24-35).

⁸ Satira se u nás objevovala od 14. století, zřetelně pak od husitské doby (HRABÁK 1952: 8). Od poloviny 14. století, kdy vznikl tzv. *Hradecký rukopis*, „humor proniká na širší pole a dostává nové zabarvení,

v renesančních dílech španělských¹⁰, v textech barokních¹¹, osvícenských původu francouzského¹², anglického¹³ či německého¹⁴ – zkrátka nezávisle na období či regionu.

Docházelo i k situacím, kdy se kritika míjela účinkem, kupříkladu žakovské básně satirické a parodické 14. století sice vyjadřovaly „postoj [autorů] ke společenským a sociálním problémům [...]. V lidovém prostředí však zůstávaly skladby bez ohlasu, protože jim lid nerozuměl. Větší popularity dosáhla zábavná próza“ (*Slovník literárních směrů a skupin* 1983: 337).

A nakonec – v různých dílech se také odlišnou měrou uplatňovala naléhavost či útočnost satiry, podle níž lze mj. s velkou pravděpodobností vydedukovat, za jakým účelem text vznikl. Nasnadě je pojmenovat takový projev jednoduše jako výsměch¹⁵, avšak na základě odborné literatury můžeme postihnout o něco jemnější nuance – apelativní¹⁶ a didaktický¹⁷ charakter satiry.

zabarvení útočné satiry sociální“ (IBID.: 15). Jeho skladby jsou orientovány moralistně, kriticky napadají prohrěšky a poklesky různých sociálních skupin (MOCNÁ – PETERKA 2004: 614).

⁹ Více o literární a životní parodii v díle J. A. Komenského *Labyrinth světa a ráj srdce* v publikaci *Vzdálené hlasy* (PETRŮ 1996: 346-350).

¹⁰ Např. Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, jehož „komika zobrazení přesahuje původní temat. záměr a dotýká se obecně rozporu mezi mravním svědomím člověka a egoistickou, hrabivou společností“ (MACURA 1988a: 165).

¹¹ Barokní tvorba bezprostředně reagovala na aktuální proměny společnosti a kritizovala „kosmopolitismus silícího měšťanstva“ (*Slovník literární teorie* 1984: 336).

¹² Voltairův *Candide neboli Optimismus* coby „mistrná, satiricky vyhocená obžaloba ‚svět. zla‘“ (MACURA 1988b: 359).

¹³ Swiftovy *Gulliverovy cesty* „satiricky líčící poměry v Anglii, kritizující civilizaci a relativizující sílu lidského rozumu“ (MACURA 1988b: 287).

¹⁴ *Mína z Barnheimu neboli Vojácké štěstí* od G. E. Lessinga již zmiňovaného v souvislosti s epigramem. V této veselohře byla „na německém jevišti poprvé přímo zachycena současná konfliktní látka [...] nejde zde již o zesměšnění určité neřesti [...], ale o ctnost, jejíž přehánění je korigováno smíchem“ (*Dějiny německé literatury 2* 2006: 57).

¹⁵ *Slovník antické kultury* (1974: 548) vystihuje podstatu fungování satiry takto: „Tím, že postaví určité vady na pranýř, vyzývá s[atira] čtenáře k tomu, aby byli jejich soudci, a doufá, že odhalením nedostatků přispěje k jejich nápravě.“

¹⁶ O apelativní funkci satiry (mezi i jinými žánry) se hovoří např. v souvislosti s husitskou literaturou (*Slovník literárních směrů a skupin* 1983: 93).

¹⁷ „Představa, že rozumem a vzdělaností lze soudobý svět napravit [...] stavěla v osvěcenství zábavnou prózu před nároky učinit kratochvilné příběhy posly převýchovy“ (JANÁČKOVÁ – KUSÁKOVÁ 1988: 7), tj.

1.4 Textové strategie

Pojmeme-li otázku užití speciálního literárního postupu či typu argumentace v satíře do důsledku, nenajdeme s největší pravděpodobností ani dvě stejná díla. Stejně jako v případě klasifikace či periodizace literatury, také zde lze však vytvořit přibližný pomocný konstrukt. Na rozdíl od plošného strukturování veškerého dostupného materiálu se spokojíme s přehledem, který zajisté není kompletní, avšak může nám usnadnit vzhled do fungování satiry v oblasti komunikace s čtenářem.

„Ve vztahu ke kritizované oblasti [satira] využívá parodie, karikatury, ironie“ (LEDERBUCHOVÁ 2002: 297). Fikční zpracování kritizovaného jevu v literárním díle nazvěme nositelem satirického prvku, příp. objektem či terčem satiry. Tím může být kterýkoli naratologický komponent – vypravěč nebo postava¹⁸, výsměšně může v daném kontextu působit i prostředí či dějová složka¹⁹ (často v kombinaci se signifikantním vykreslením postav); kromě těchto základních veličin, které zpravidla odkazují na jednotlivosti mimoliterární reality, se však v satíře uplatňují také intertextuální narážky, formální²⁰ i obsahové²¹.

Mezi zvláštní podpůrné argumentační prostředky, nikoli však příznačné jen pro satiru, patří mj. posilování iluze reálnosti (pravděpodobnosti) přidáváním reálných místních a časových údajů²².

„tvorba didaktická a osvětově pedagogická, zaměřená k výchově čtenáře a obecnstva poučováním věčným i morálním“ – např. Voltairův *Candide* (*Slovník literárních směrů a skupin* 1983: 207).

¹⁸ Postava přímo jako nositel špatné vlastnosti v Klicperových veselohrách (ŽAK 2012: 15-17) oproti postavě coby ohnisku správného vidění pokřiveného světa, jako je Cervantesův Don Quijote: „Nikoliv pošetilost a zmarěná touha hrdiny je směšná, ale kupčící, hamizná společnost, opírající se o panství majetku a neprávem přisvojených privilegií“ (MACURA 1988a: 165).

¹⁹ *Gulliverovy cesty* J. Swifta dosahují hlavního satirického efektu karikaturou poměrů v soudobé Anglii. Dále čtenáře zaujme např. parodie motivu ztroskotání a celková kompozice, jež připomíná „komickou Odysseu“ (MACURA 1988b: 287).

²⁰ Viz *Písničku na žalm XXIII* z počátku 16. století: „Je v ní parodován oblíbený postup tehdejší náboženské poezie – písňové přebásňování biblických žalmů“ (KOLÁR 1963: 15-16).

²¹ Srov. Čelakovského parodie soudobých recenzí neschopných kritiky sebestimitivnějšího textu, přispěje-li tento do pokladnice česky psané literatury, v *Literatuře krkonošské* (ŽAK 2012: 30)

²² Je prokázáno, že v cyklu vyprávění o bratru Janu Palečkovi, patrně z počátku 16. století (KOLÁR 2004: 228), byla obecná charakteristika domu nahrazena přesným označením „u Sixtů“ nepochybně až poté, co zmíněný dům přešel na konci 16. století pod správu jistého Sixta z Ottersdorfu. „Pozdější zpřesnění místa události tak významně ‚kronikářsky‘ navozuje dojem historické pravdivosti“ (IBID.: 233).

1.5 Tvar satiry

Posledním hlediskem, jímž chceme žánr satiry nazírat, je hledisko formální. V počátcích své existence, v řecké literatuře, se satira realizovala „např. v jambické poezii, [...] v bajkách, parodiích a fingovaných dialozích [...]“ (*Slovník antické kultury* 1974: 548).

Jako svébytný literární žánr, tedy tak, jak ji chápeme dnes, se satira ustanovila až v pojetí římského autora Lucilia v 2. polovině 2. století př. n. l. (*Slovník antické kultury* 1974: 548), na rozdíl od Ennia, který ji „praktikoval jako ‚menší‘ literární druh, vyskytující se mezi mnoha ostatními a podřízený epice i dramatickým žánrům“ (CONTE 2003: 121). Horatius, mimochodem další satirik, Lucilia označil za „vynálezce“ (*inventor*) satiry“ (IBID.: 123).

Poslední mezník období starověku představuje expanze funkčního využití epigramatické formy, dosud řazené k „poezii připomínkové a příležitostné“ (CONTE 2003: 449). V Martialově tvorbě se dostalo satirickému epigramu výsostného postavení, Martialis po vzoru Catullově oceňoval především jeho kondenzovaný výpovědní potenciál, ale též „tvárnost a lehkost, s jakou se pojí k mnohostrannosti pohledů na skutečnost“ (IBID.: 450). Navíc epigramu dodal specifický charakter užíváním prvku *fulmen in clausula*, úderné pointy v samém závěru básně (IBID.: 451).

Ze 14. století pocházejí ústní vyprávění o Enšpíglovi, která (coby cyklus pojící se k jedinému hrdinovi) přispěla k vývoji evropského románu. Jejich popularitu dokládá jistě i to, že byla u nás vydávána ještě v 19. století (*Lexikon české literatury* 1985: 665-666).

Renesanční písemnictví tvořila jak díla prozaická (F. Rabelais, M. de Cervantes), tak básnická. V rámci francouzské literatury se právě skrze satiru a lyriku F. Villona „setkáváme s prvními náznaky renesančního vztahu ke světu“ (*Slovník literárních směrů a skupin* 1983: 263-264). Na druhou stranu „příznačné tendence světské a satirické, jež jsou renesančními v užším slova smyslu, se v české literatuře objevují jen v málo rozvinuté podobě,“ a sice u Hynka z Poděbrad a Mikuláše Dačického z Heslova (IBID.: 265).

Klasicistní satiru reprezentuje Molière jako „mistr tzv. komedie charakterů“ (*Slovník literárních směrů a skupin* 1983: 112). Navíc svými dramaty, jímž dominuje „satiricky zaostřená (a značně realistická) povahokresba nositelů různých lidských

nectností, vad a slabostí“ (IBID.), doplňuje trojici literárních druhů, přestože satiru tato éra řadila mezi „nízké“ žánry (IBID.)

Výše uvedené příklady formálních podob satiry jsou snad dostatečným důkazem možné formální modifikace satiry k tomu, abychom mohli konstatovat, že satira byla (a jistě zůstává) žánrem vysoce adaptabilním, produktivním, soudě také podle předchozích oddílů, a populárním.

1.6 Minimální společné znaky satiry

Cílem této kapitoly bylo vymezit na základě dostupných údajů typické znaky žánru, tj. popsat jeho obvyklé obsahové složky, formy, literární postupy a prostředky. Pojmeme-li za počátek historie satiry její ustanovení coby literárního žánru v době Luciliově, můžeme za neměnný aspekt označit přítomnost komického a kritického prvku. Vše ostatní je pro dané dílo vždy jedinečné. „Vývoj“²³ žánru tak nezávisí pouze na obrazu nepřítele (MOCNÁ – PETERKA 2004: 612), byť je toto konstatování nasnadě, ale na celém satirickém modelu, resp. souboru vlastností, jejichž konkrétní naplnění je vždy pro určitý společensko-historický kontext příznačné.

Mezi tyto vlastnosti lze zařadit terč kritiky, ale také znázornění kritiky, kteréžto položky dílo nemusí vyjadřovat na stejné úrovni, např. negativní hodnocení obecného společenského nešvaru může být sledováno v chování jedné z postav; literární forma – v této oblasti má satira v rámci novější české literatury bohatý výběr, např. epigram, román, divadelní hra, písemnosti napodobující či parodující korespondenci, publicistiku, cestopis apod.; a konečně i spojení humoru a kritiky, pohybující se od polohy jemné a shovívavé až k poloze ostré, či dokonce urážlivé.

²³ Tento pojem uvažujeme mnohem spíše jako prosté „proměny v čase“ než „směřování ke stále vyspělejšímu stupni“, kteréžto hledisko je přinejmenším z důvodu neexistence normy objektivního hodnocení uměleckých děl (HUME 2002: 89) irelevantní.

2 PARNASISMUS

2.1 O materiálu a metodě

Parnasismus je tradičně vnímán jako fenomén spojovaný s francouzskou literární tvorbou předminulého století, u nás reflektovaný pouze Vrchlickým, několika „méně významnými“ jedinci, kteří „nekriticky přejímali formalistní koncepcce p[arnasismu]“ a později také přispěvateli *Moderní revue* (*Slovník literární teorie* 1984: 265). Snaha prokázat, že se v českém prostředí 70. a 80. let 19. století jednalo o svébytný diskurz, který nejenže obohatil českou poezii o nové formy, ale také přispěl „k změně funkčního modelu literatury a k rozšíření literárního obzoru v českém intelektuálním prostředí“ (HAMAN 2009: 85), je však poměrně nová.

Z tohoto důvodu není k dispozici mnoho specializované odborné literatury; přední ambicí této kapitoly je sumarizovat alespoň toto omezené množství informací, které o (českém) parnasismu máme, a vytvořit z nich pevnou základnu pro další bádání v podobě analýzy možností koexistence parnasistního a satirického prvku v uměleckém díle.

V dalších kapitolách se budeme věnovat charakteristickým rysům parnasismu, jakožto i různým způsobům adaptace parnasismu u nás, avšak nejdříve se seznámíme s prostředím, které dalo parnasismu vzniknout: Francie 60. a 70. let 19. století.

2.2 Kořeny parnasismu

Parnasismus ve Francii vznikl jako nevyhnutelné vyústění vnitrosociálních procesů v polovině 19. století. Z kulturního hlediska u jeho zrodu stála na jedné straně „ztráta kontinuity ve vývoji francouzského básnictví“ (FRYČER 1988: 22) prováděná komercializací literární tvorby ve prospěch čtenářsky atraktivních žánrů, především prozaických, a tudíž na úkor poezie (IBID.: 24); na druhé straně se ani ti, kteří si uvědomovali soudobou literární situaci a upozorňovali na ni, nedokázali zbavit dojmu vyprázdňenosti a stagnace, ne-li přímo úpadku romantického diskurzu. To se týkalo jak „vážných“ ohlasů (Charles Augustin Sainte-Beuve), tak i humorně odlehčené kritiky. Alfred de Musset kupříkladu nadsazeně tvrdil, že „jediné, co romantickou poezii odlišuje od tvorby předcházejících období, je „přemíra epitet““ (IBID.: 16).

Tak vyvstala potřeba nového způsobu básnického projevu a nového uměleckého nazírání na svět vůbec. Mezi prvními, kteří se začali od stávající literární řeči odpoutávat, byl Théophile Gautier, jehož hlavní devizou se stal požadavek dokonalé formy a odpovědnost autora za perfektní provedení uměleckého díla jakéhokoli druhu tak, aby jej tvůrce svou vlastní nedbalostí neznehodnotil (IBID.: 71).

Za druhý výrazný aspekt Gautierovy tvorby bývá označována odtažitost a nezúčastněnost, což je ale poněkud mylný výklad. Je sice pravda, že jeho básnický výraz je „soustředěný“ a „cudný“ (IBID.: 77–78), to je však důsledkem hledání co nejvýmluvnějšího, nejelegantnějšího a nejkompaktnějšího tvaru – přesně v duchu zvyklostí, které si Gautier osvojil v mládí díky své fascinaci malířstvím a sochařstvím (IBID.: 70). Dalším důvodem mnoha být i Gautierova stydlivá a neprůbojná povaha, Fryčer tak soudí na základě Gautierovy sebereflexe v soukromé korespondenci, která však neznamená absenci citu v jeho poezii, pouze její decentní a sofistickou distribuci (IBID.: 78).

Ačkoli Gautier představoval prvního průkopníka budoucích zásad parnasistní tvorby, skutečnou vůdčí osobnost lze spatřit teprve v osobě Leconte de Lisle (IBID.: 79), jehož básně se staly terčem hlasů obviňujících je z „impassibility“. Byl-li Gautier nařčen z chladného výrazu, Leconte de Lisle byl takto rovnou označen za „nezúčastněného“. Tehdy se básník hájil tím, že odmítá ostentativně vystavovat své rozervané nitro na odiv. „Nevěděl si žádný deník, nepsal žádné vzpomínky a přitom byl ve svých básních neustále přítomen. Je třeba jen umět ho najít,“ tvrdí Fryčer (1988: 92). Tento způsob realizace básnického projevu budoucí parnasisté převzali a dále modifikovali.

Parnasisty jsou myšleni především příslušníci seskupení zvaného *fantaisiste*, generačně si blízcí autoři, jejichž první příležitost prezentovat se jako celek přišla v periodiku *La Revue fantaisiste* a jejichž cílem (alespoň teoreticky) byla nezávislost umění na jakékoli vnější moci (IBID.: 139). Tím se chtěli odlišit od uskupení progresistů, kteří vyznávali bojovnost a údernost poezie a její společenskou a politickou angažovanost (IBID.: 137).

La Revue fantaisiste vycházela v průběhu roku 1861 pod vedením svého zakladatele a sponzora Catulle Mendèse (IBID.: 140). Byla do ní zařazena „každá poezie, ať si brala námět z kteréhokoli kouta světa fantazie, jen když tuto hrubou materií básnické tvorby přetvářela v pevný a strážlivý tvar [...]“ (IBID.: 159), a tedy splňovala gautierovská kritéria.

Poté, co se Mendès spřátelil s Louisem-Xavierem de Ricard, založili oba společníci časopis *L'Art*, v němž byla formulována, nadsazeně řečeno, „básnická teorie Parnasu“ (IBID.: 162). *L'Art* byl také přímým předchůdcem sborníku *Le Parnasse contemporain*, *Současný Parnas*²⁴, jehož název pak skupina přispívajících básníků přejala (IBID.: 11).

První díl *Parnasu* vyšel během roku 1866 a v jeho úplně prvním sešitě se nacházely básně Gautierovy, jež sloužily jako „programové prohlášení, to bylo přiznání k dílu básníka, který jako první probojoval zásady, na nichž budou parnasisté stavět svá díla“ (IBID.: 188), následované mladým Josém-Mariou de Heredia, v jehož díle spatřujeme značný posun – Heredia neusiloval o pouhou dokonalost básnického tvaru, nýbrž také dlouho přemítal nad obsahovou stránkou svých veršů, důkladně zvažoval každé téma i dílčí motivy (IBID.: 194). Mezi dalšími zúčastněnými poety vynikají také Henri Cazalis, který se podílel na všech svazcích *Parnasu* (IBID.: 214), nebo Stéphane Mallarmé, jehož začátky jsou navzdory pozdějšímu vývoji jeho stylu ryze parnasistní, včetně „úsilí odhalovat základní problémy lidské existence“ (IBID.: 235).

Druhý svazek z let 1869–1871 již nebyl po diskurzivní stránce tolik konzistentní, neboť umělecké požadavky byly rozředy nakladatelským záměrem Alphonse Lemerra (IBID.: 271). Přesto i tento *Současný Parnas* obsahoval několik zajímavých počínů v čele se zlomkem Mallarmého básně *Herodias*, přestože ta znamenala počátek básníkovy odklonu – do středu jeho zájmu se místo líčení objektů dostávala snaha zobrazit účinek, který vyvolávají (IBID.: 287).

Poslední svazek (1876) byl poznamenán Gautierovou smrtí a charakterizovala jej vnitřní nesoudržnost estetického hnutí zvláště patrná na uspořádání třetího *Parnasu*: „[...] sborník je básnická všehochuť [...] Řazení básníků výlučně podle abecedy tento ráz svazku jen prohlubuje“ (IBID.: 326). Již „nezachoval prakticky nic z parnasistní orientace, byl jen antologií ze současné poezie“ (VLAŠÍN 1983: 210–211)

Tento finální počín parnasistních literátů tedy lze chápat jako dokončení rozkladu celého hnutí, avšak je také třeba si uvědomit, že postupná názorová diferenciacie jednotlivých osobností či podskupin byla dokladem toho, že *Parnas* vytvořil podmínky

²⁴ Parnas, řecky Parnásson, je podle starověkých pověstí sídlo boha Apollóna a Múz (*Slovník literární teorie* 1977: 268), přeneseně proto užíváno jako označení míst či komunit zasvěcených umění, podobně jako Montparnasse v Paříži. Existuje několik možných autorů myšlenky pojmenovat nový sborník *Současný Parnas*. Jedním z nejpravděpodobnějších je C. Mendès, jak dokládá jeho dopis Ricardovi z roku 1875 (FRYČER 1988: 185).

pro vznik a vývoj mnohých následujících literárních tendencí, a tím se coby plnohodnotná, uzavřená éra zařadil do proudu historie (IBID.: 367).

2.3 Čím je a čím není parnasismus

Parnasismus nebyl a ani nemohl být popřením svého bezprostředního předchůdce, romantismu, neboť oba směry se zakládaly na subjektivním, literárně zpracovaném vnímání světa. Nejmarkantnějším rozdílem však byl přístup k tomuto procesu – byla-li pro romantického spisovatele báseň aktem úniku od skutečnosti, pro parnasistu znamenala hledání nové cesty k „obrodě poezie“ (FRYČER 1988: 60).

Mohlo by se zdát, že cílem tohoto nového umění bylo samoučelné broušení literární formy bez ohledu na téma či obsah²⁵. To je pravda pouze tehdy, uvažujeme-li toto tvrzení ve smyslu libovolnosti tématu a obsahu, neboť do centra zájmu Parnasu se dostala „skutečnost v celé bohatosti tvarů, barev, tónů i vůní“ (FRYČER 1988: 62), stejně jako náměty biblické, antické či středověké (IBID.: 393). Téma a obsah naopak požívaly nejvyšší důležitosti, byly elementárním předpokladem hledání básnické formy, a tím umělci umožňovaly pokusit se o harmonické spojení těchto složek v dokonalý celek.

Stejně nepřesné je osočovat parnasisty z vědeckého a intelektuálního přístupu zcela bez emocí (*Slovník literární teorie* 1984: 265), podobně jako v Gautierově případě. Citově střídmy výraz byl jen logickým důsledkem pokusu o co významově nejnasyčenější verš, proto ač se tvar básně zdá být strohý a odtažitý a námět snad příliš banální, teprve výsledný soulad všech aspektů daného kusu má vyvolat patřičný účinek (FRYČER 1988: 394).

A konečně časté ztotožňování parnasismu s lartpouarlartismem pramení z domnělé neúčinnosti, která měla být jedním z rysů tohoto směru. Tato „neužitečnost“ však byla umělcovým gestem na protest proti společnosti, „bylo to básníkovo [...] odmítnutí učinit z poezie jeden z objektů denní spotřeby“ (IBID.: 69).

Parnasisté proto nebyli podivíny hledajícími krásu pro krásu samu, produkujícími nesmírné množství nic neříkajících srdcebolných veršů bez ponětí o skutečném světě (IBID.: 162). Ideálem básníka byl pro ně naopak sofistický člověk hledající nikoli „krásu“, ale „pravdu“ života (HAMAN 2009: 87), který byl schopen svými verši vidět

²⁵ „Téma a obsah nejsou [...] v parnasistní poezii důležité,“ říká doslova *Slovník literární teorie* (1984: 265).

skutečnost mnohem autentičtější než celá společnost, již opovrhoval (FRYČER 1988: 312).

2.4 Český parnasismus

Recepce myšlenek parnasismu a jejich následné šíření v našem prostředí v první řadě předpokládaly obeznámenost českých spisovatelů se zahraničními, obzvláště francouzskými trendy literární tvorby. Tato podmínka byla zajisté naplňována, vždyť např. J. Zeyer působil v Rusku jako vychovatel a „trávil většinu svého tvůrčího života cestami a pobyty v západní Evropě“ (HAMAN 2009: 85), Vrchlického pobyt v Itálii (IBID.) a jeho překlady klasiků „všech národů a všech dob“ (KREJČÍ 1964: 125), z parnasistů především Leconte de Lisle, Banvilla či Dierxe (FISCHER 1966: 577), jistě netřeba připomínat.

V Čechách 70. a 80. let můžeme pozorovat spory o povahu literatury obdobné jako ve Francii o jednu dekádu dříve (HAMAN 2010: 215): programově fantaisistům spíše odpovídala lumírovská linie, sociálně zainteresovaným progresistům byl zase bližší proud ruchovský (KREJČÍ 1964: 71–72). Je ovšem problematické zařadit jednotlivé autory příslušné generace to té které skupiny jinak než na základě jejich příspěvatelské činnosti, neboť oba myšlenkové proudy se v tvorbě mnohých spisovatelů různě mísily (HAMAN 2010: 217).

Je třeba poukázat ještě na jeden proces odehrávající se v této době, který představovala vnitřní diferenciaci české literatury založená na obnoveném požadavku na „kulturně reprezentativní poslání literatury“ (IBID.: 216), v jejímž důsledku poezie „opět získala dominantní pozici v literární žánrové struktuře“ (IBID.: 240).

Parnasismus zajisté ovlivnil také charakter prozaických útvarů – „umělecká publicistika ceněná májovci poklesla do sféry utilitární praxe“ (IBID.), hlavním zájmem spisovatelů se stalo odlišení literatury od každodenní komunikace, včetně publicistické, projevovala se proto snaha ozvláštnit projev jak vkládáním lyrických prvků, tak alegorizací vlastního příběhu. Rovněž společenské poklesky či abnormality už nebyly terčem kritiky, ale spíše exotickým námětem k vytvoření technicky zvládnutého výjevu, jak můžeme pozorovat u I. Herrmanna (IBID. 242).

Nejpříznačnější pro toto období je typ tzv. fantaskní prózy, která se realizovala ve třech liniích: jako zeyerovské romanticky laděné „obnovené obrazy“ čerpající náměty

z pověstí, legend, z oblastí exotických i orientálních (IBID.: 242–243), arbesovská romaneta racionálně objasňující zdánlivě mystický fenomén, inspirovaná mj. tvůrčími postupy Nerudovými a Poeovými (IBID.: 243–244) či Čechovy broučkovské satiry, v nichž autor „nalezl nejvlastnější uplatnění pro svou obraznost“, založené na konfrontaci hlavního hrdiny s různými překážkami a situacemi, a tím nabývající ilustrativních hodnot (IBID.: 246).

2.5 Příznaky parnasismu

V průběhu kapitoly vystalo několik klíčových momentů, s nimiž budeme při dalším bádání v oblasti parnasismu operovat. Jsou to:

k dokonalosti dovedená forma prosycená dekorativními prvky, která slouží jako demonstrace básnickových dovedností, s nepřeborným množstvím navzájem provázaných obrazů. Vytríbenost veršů bývá mnohdy ještě umocněna pečlivě zvolenou látkou redukovanou na základní motivy, jejichž sofistikované obměňování a zpracování z mnoha úhlů je pro umělce výzvou. O to vyšší uznání pak spisovateli náleží, podaří-li se mu obě složky sloučit v hodnotný literární kus;

mýtus neužitečnosti parnasistního umění, ve skutečnosti snaha uchránit literaturu před jejím zneužitím pro všední sociální, politické či jiné cíle. Pro parnasisty měla umělecká produkce význam nejvyšší – umožňovala jim vidět, a snad i pochopit okolní svět skrze vybraná slova a předvést zacházením s nimi své tvůrčí kvality;

a konečně představa parnasistního básníka coby profesionála s autentickým přístupem k realitě, trpělivého a dostatečně talentovaného, aby byl schopen přetvořit své sny, dojmy a pocity v působivý literární tvar – bez jejich znehodnocení nepropracovanou formou, ale také bez zbytečného odhalování vlastního nitra.

Parnasistní texty lze identifikovat také na základě charakteristických motivů napomáhajících vytvořit malebný obraz (viz [TUREČEK – HAMAN 2014] aj.), např.: barvy vykreslené bohatými příměry (viz 4.1.4, 4.2.4, 4.3.6), vzácné kameny (viz 4.2.4) a prostředky umocňující dojem plastičnosti materiálu (viz 4.3.6), spojení literatury s ostatním uměním (viz 4.2.4, 4.3.4, 4.3.5), sen (viz 4.3 a 4.4), vesmírné objekty (zejména hvězdy – viz 4.3). Příznačná může být též volba látky, či jen užití vhodně přizpůsobených motivů exotiky (viz 4.2), středověku (viz 4.4), antiky (viz 4.3.2.2) či mytického vyprávění (viz 4.2).

Parnasismus tedy chápeme jako soubor výše jmenovaných literárních prostředků a postupů, jejichž konkrétní uplatnění v textu a význam pro celkové vyznění díla bude předmětem našeho badatelského zájmu, zejména ve vztahu k uvedenému literárnímu žánru. Naší hlavní ambicí je definovat vzájemný vztah a pravidla koexistence parnasistních a satirických prvků v literárním díle.

3 PARNASISTNÍ SATIRA

Mezi nejvýznačnější autory, jež můžeme nazvat parnasistními, patří vedle Svatopluka Čecha např. Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Sládek, Julius Zeyer a další.

Z nich se soustavně věnoval satíře právě jen Svatopluk Čech, ostatním byla vlastní téměř výhradně „vážná“ tvorba: Vrchlický je označován za „nejvýznamnější osobnost lumírovské linie českého parnasismu,“ jehož „neobyčejně rozsáhlou básnickou tvorbu můžeme rozčlenit do několika žánrově tematických oblastí“ (HAMAN 2010: 229) – mezi nimi však satirickou odnož s početným zastoupením nenalezneme; podobně Sládkova poezie vykazuje „elegicky samotářskou povahu i zároveň mužně odhodlanou stálost, s jakou básnický subjekt jeho veršů čelí nepřizní osudu“ (IBID.: 222) – ani zde není pro humor místo; a nakonec Zeyer proslul jako umělec, který „často utíkal do sfér poetické obraznosti k inspirativním zdrojům mýtů, pověstí, legend apod. Ty pak zpracovával v básnických parafrázích“ (IBID.: 235).

Oproti tomu Čechova satirická díla představují poměrně obsáhlou a rozmanitou odnož autorovy tvorby. K satíře se Čech začal přiklánět na začátku 80. let, tedy v době, v níž česká parnasistní literatura zažila svůj největší rozmach a kterou jsme označili za spodní časovou hranici pro výběr děl. Tehdy „zesílil Č[echův] kritický vztah k národnímu životu. Odrazilo se to nejprve v několika veršovaných alegorických báchorkách se satirickým zaměřením“ (*Lexikon české literatury* 1985: 409). Vedle možné snahy působit na soudobou kulturní, společenskou a politickou situaci se satira stala Čechovou volbou také „ve snaze upoutat pozornost“ [HAMAN 2014c: s. p.], vstoupit do povědomí čtenářského publika.

Evropa, jedna ze zmíněných alegorických skladeb, byla zvolena, protože předznamenává období rané Čechovy satiry, které reprezentuje báseň *Hanuman*. Vrcholem autorova uplatnění žánru se stala vyprávění o Matěji Broučkovi; do výběru jsme zařadili první dva „výlety“ a prózu *Matěj Brouček na výstavě*. Šestici uzavírá skladba *Šotek*, která vznikla na úplném konci 19. století.

Protože se satira jeví být přednostně realistickým žánrem²⁶, mohla by se zdát v rámci jednoho díla s parnasistním diskurzem neslučitelná. Následující kapitoly odhalí, zda a za jakých podmínek je tato koexistence možná.

²⁶ Viz realistické vyznění Havlíčkových *Epigramů*, jimž se věnovala bakalářská práce, na niž zde volně navazujeme (ŽAK 2012).

4 SATIRICKÁ TVORBA SVATOPLUKA ČECHA ANEB V PROMĚNÁCH VZTAHU ŽÁNRU A DISKURZU

4.1 Evropa aneb Satira za hranicemi žánru

Básnická povídka²⁷ *Evropa* byla poprvé otištěna r. 1878 v *Lumíru* a představuje jedno z raných Čechových epických děl (PEŠAT 1999: 521) a zároveň nejstarší z výběru, jemuž se v této práci věnujeme. Přestože byla od počátku řazena mezi ryze alegorická díla²⁸, v následující kapitole se pokusíme doložit, že Svatopluk Čech užíval schémata a strategie příslušející satirického žánru také k vytvoření ryze parnasistního, vážného díla.

Evropa sestává ze sedmi zpěvů, z nichž výrazně nejdelší je první a nejkratší šestý, ostatní jsou srovnatelného rozsahu. V převážné většině básně je zcela v duchu parnasistní konvence užito pětistopého jambu²⁹, místy doplněného o přebývající nepřízvučnou dobu. Tyto verše v důsledku povahy českého přízvuku působí jako pětistopý trochej³⁰ s předraženou nepřízvučnou dobou. Některé verše, obzvláště ty rozdělené do více replik, bývají zkráceny na čtyři stopy.

Výraznou strategií textu je navzdory explicitnímu návodu ke čtení v podobě názvu silná časoprostorová anonymita. Jak uvidíme, její užití má své dobré opodstatnění, a proto můžeme více či méně relevantní dohady o tom, které dobové události³¹ či

²⁷ „[...] nepřesně též *poema* podle francouzského substantiva *poème*, které původně znamená báseň vůbec“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 51), v našem případě „veršovaná skladba kratšího až středního rozsahu obsahující příběh s ústřední postavou a dramatickou zápletkou [...] tíhnoucí střídavě buď k epickému nebo lyrickoepickému principu s náladovým a reflexivním akcentem“ (IBID.: 51-52).

²⁸ Např. Arne Novák ji přímo označil za „jinotajitelnou skladbu“ (NOVÁK 1921: 203) a „alegorickou báseň“ (NOVÁK 1921: 208). Ani o čtyři dekády později se tento výklad nezměnil – srov. „alegorická poéma“ u Dolanského (1961: 5).

²⁹ „[...] v intimní lyrice a v komplikovanějších ad hoc tvořených strofách [...] je [...] bezpříznakovým veršovým útvarem, tj. jeho volba je automatická, zatímco volba jakéhokoli rozměru jiného vyžaduje zpravidla speciální motivaci“ (ČERVENKA 2007: 211).

³⁰ „[...] pro S. Čecha [...] a řadu dalších je [pětistopý jamb] jedním z rovnoprávných dlouhých rozměrů; mezi nimi stále, jako připomínka obrozenecké tradice, se významně uplatňuje [...] pětistopý trochej“ (ČERVENKA 2007: 211).

³¹ Nejčastěji se uvádí, že báseň „sleduje důsledky pádu komuny ve chvíli, kdy loď Evropa odváží poražené revolucionáře do vyhnanství“ (PEŠAT 1999: 521), „líčí vzpouru komunistů francouzských na atlantickém oceánu, jejich vítězství a konečné ztroskotání“ (FLAJŠHANS 1906: 209). Čech se měl údajně volně inspirovat také Botevovým revolucionářským povstáním na bulharském parníku Radecký (DOLANSKÝ 1961: 5).

životní³², případně literární³³ zkušenosti Čecha dovedly k napsání *Evropy*, ponechat stranou.

4.1.1 Postavy jako reprezentace ideových modelů

Už Arne Novák při čtení *Evropy* usoudil, že „nikoliv lidé z masa a kostí [...], nýbrž odtažitá schémata rozestavená dle úkonů dialektických vyplňují báseň alegorickou“ (NOVÁK 1921: 233). To znamená, že by čtenář měl být schopen každé postavě na základě jejích atributů, jako je vzhled či chování, přiřadit určitý světonázor, který reprezentuje.

Tak se v úvodním zpěvu seznamujeme s postarším velitelem lodi, jež „nese mor“ (ČECH 1896: 2), zároveň otcem a ovdovělým mužem s touhou převézt popel zesnulé manželky z jisté jižní provincie domů (IBID.: 15-16). Kombinace hierarchicky nejvyššího postu a sentimentálně-tragického životního údělu čtenáře dovádí k tomu, že si velitele zařadí na stranu dobra. Ten i v následujícím ději funguje, zcela ve shodě s úvodním tvrzením, jako statický zastupitel strany, jež vyšla z proběhnuvší revoluce³⁴ vítězně.

Současně se objevuje i druhá postava: „kněz lodní jako stín po jeho boku“ (IBID.: 2), duchovní později zcela podléhající pokušení erotické přitažlivosti Gonzazině³⁵, tj. povahy dobré, avšak slabý.

Druhý zpěv čtenáři prezentuje „sličná schémata“ (NOVÁK [1923]: 7) – Angelu, velitelovu dceru, „severní čisté krásy zjev“ (ČECH 1896: 19), a Gonzagu, její společníci: „Ač vítězí na líci její vlnadné sníh,/ pod černým vlasem z brvy tmavoskvělé/ svou nejkrásnější nocí zírání“ (IBID.: 20). Tyto postavy jsou jednak podřízeny parnasistnímu

³² „Černomořská pout' ozřejmila Svatopluku Čechovi ruch na lodi a takofka technickou stránku života na vlnách“ (NOVÁK 1921: 205).

³³ „Zvláště krásně provedeno jest – po vzoru Byronova ‚Ave Maria‘ v Donu Juanu – zakončení prvního zpěvu variacemi večerních zvonů ‚Angelus Dei‘ (FLAJŠHANS 1906: 210).

³⁴ Zde netřeba znát historický kontext, Čech sám nás, byť opisně, uvádí do obrazu: „Dech utajilo lidstvo, vidouc náhle,/ an divý dav, jak deštěm vyvstalý/ hub jedovatých zástup z půdy zprahlé/ [...] rozbilil prapor krvorudých cárů/ a hesla divá do nich blátem psal“ (ČECH 1896: 4-5), pročez „vlast' vymítla je za niv svoje lemy,/ tam jícen lodi pohltit je němý,/ by vyplnul je na daleké břehy/k žalnému skonu pod vrátníků žehy“ (IBID.: 5).

³⁵ Zprvu obdivující obě dívky vystoupivší na palubu: „Když před tebou se měkce tulí/ ku krásné tváři krásná tvář/ a zrakem blýská, rtíky špulí –/ nesnadno čísti breviář“ (ČECH 1896: 18).

dekoru (včetně pozice objektu adorace pro ostatní postavy) a jednak přispívají i ději, ať už pasivně (Gonzaga objektem knězova chtíce – viz výše) či aktivně (Gonzaga přemlouvající Rolanda k otevření a zapálení skladu střelného prachu – IBID.: 81).

V témže zpěvu přibývá na palubu Pavel se statutem uvězněného revolucionáře-básníka, jehož funkci v textu bude věnován samostatný oddíl. Později k němu přisednuvší bezejmenný polský aristokrat teskníci po domovu (IBID.: 30-32) „jest v podání Čechově čistým romantikem“ (NOVÁK 1921: 215).

Třetí zpěv nás zavádí do podpalubí, kde „tajný oheň plápolá v tom hrobě“ (ČECH 1896: 30) – bezesporu další konotace směřující čtenářovu kategorizaci postav. Tam se rodí budoucí názorový střet dvou revolucionářských křídel ztělesněných v postavách radikálně-krvelačného Rolanda³⁶ a umírněného pacifisty Gastona³⁷. Právě v nich spatřujeme nejmarkantnější, byť kromě francouzsky znějících jmen nepodložený odkaz na dobové události. Vyostřený spor, který se vede po převzetí kontroly nad lodí, pak protihráče dobra dále stratifikuje.

Ve světle finálního katastrofického vyústění děje můžeme tvrdit, že *Evropa* je alegorickou kritikou soudobých poměrů evropské civilizace včetně násilí páchaných ve jménu revolučních myšlenek, že Čech se v ní vyrovnává s některými filozofickými otázkami³⁸, a dokonce v ní můžeme spatřovat svého druhu varování.

Mohlo by se zdát, že když neznáme (nemáme znát) reálné předobrazy, jinými slovy když předložené národnostní³⁹ i názorové spektrum je dozajista příliš úzké, než aby pokrylo tehdejší celoevropské proudy a trendy, je tato kritika neadresná, a proto neefektní. Záhy zjistíme, že k identifikaci vlastního poselství básně není nutné znát

³⁶ Roland je „představitelem onoho anarchistického terorismu, jak se vyvinul ve Francii v létech 1830-1871; v úplné shodě s celkovými obrysy skladby nese Roland řadu příznačných rysů národní povahy francouzské“ (NOVÁK 1921: 213).

³⁷ Pro Gastona, „zralého muže, nepodléhajícího již laciným a klamným svodům snění, jedinou žádoucí utopii jest ztracená mladost“ (NOVÁK 1921: 218).

³⁸ „V pařížské komuně [...] předstoupila Sv. Čechovi před oči zásadní otázka, [...] zdaž smí reforma náboženská neb mravní, majetková nebo třídní sáhnouti k výbojnému meči a ničivému ohni. [...] Od této chvíle připouštěl [...] sociální revoluci pouze potud, pokud nestaví se jako nebezpečná překážka postupu národní myšlenky a pokud neužívá násilných prostředků.“ (Novák 1921: 206)

³⁹ V Evropě „až na jedinou výjimku, »toulavého dálné Polsky syna«, úmyslně jsou setřena veškerá určení národnostní i místní“ (NOVÁK 1921: 208). Jen v náznacích poznáváme příslušníky francouzské země, české Pavlovo jméno je snad zvoleno tak, aby bylo mezinárodně převoditelné, a jména obou dívek určují je jako nebeskou a exotickou bytost, v každém případě pocházející jakoby zvnějšku.

všechny okolnosti a reálné předobrazy fiktivních jednotlivin. Skrze značnou časoprostorovou anonymitu uvidíme, že Rolandovo básnění je veličina stejně alegorická jako samo zobrazení kontinentu coby lodi a reprezentuje veškeré mezilidské zlo, které se ve společnosti děje, tudíž neodkazuje pouze k jedinému historickému mezníku, a už vůbec ne k povaze jediného národa. Avšak moment kritiky, ač je vlastně až sekundárním sdělením, má v díle nezastupitelnou roli v podobě východiska konstrukce hlavního tématu. Navíc tyto zevšeobecňující prvky zároveň konstituují univerzálnost klíčového sdělení.

4.1.2 Symbolika lodního prostoru

Mohlo by se zdát, že Čech při psaní *Evropy* položil kritický akcent pouze na postavy a jejich atributy. Abychom však plně pochopili a docenili jejich význam, text nám nabízí ještě podpůrnou kategorii, a tou je sama loď, tedy prostor děje.

Už na konci prvního zpěvu čtenář chápe privilegovanost toho, kdo má vůbec právo vystoupit na palubu, ne-li řídit celou loď, oproti vyhnančům schouleným v podpalubí: „Tak mnohým zvukem, divokým i tklivým,/ ret vyhnanců se pod palubou chvěl./ A na ní klidně pod stožárem sivým/ dlel šedobradý lodi velitel“ (ČECH 1896: 12). Prostor lodi tak od počátku slouží jako indikátor „dobrého“ a „zlého“, případně „vysokého“ a „nízkého“, avšak za občasné relativizace těchto pojmů v duchu pravidla, že dějiny píše vítězové. Kajuta je poprvé explicitně zmíněna ve třetím zpěvu (IBID.: 34) a slouží jako neutrální půda, skýtá azyl potřebným. Poslední lokací bezprostředně doplňující fikční prostor je moře, svévolný a mocný živel, v němž vše mizí beze stopy.

Lze namítnout, že Evropa hovoří ještě o dvou pevninách – o zemi, odkud jsou poražení revolucionáři odvázeni, a zemi, kam mají být vyhoštěni. Tyto ale v díle žádná z postav fyzicky nenavštíví, a proto nemohou sloužit jako indikátory, pouze jako předmět nedosažitelné touhy, resp. obav pro vězně a jako domovina, resp. místo intimního významu pro velitele lodi. Ostatním postavám nelze jednoznačně takový vztah k oběma souším přisoudit.

Přítomnost postav v daném prostoru zcela koresponduje s jejich konstelačním statutem. Není proto náhodou, že velitele lodi (viz výše) poprvé vidíme stát coby stabilní monument právě na palubě. Tamtéž se setkáváme s jeho „stínem“, knězem (IBID.: 12), a tamtéž přicházejí Angela s Gonzagou. Angelino éterické zjevení odnikud

je vylíčeno už na konci prvního zpěvu ve třech slokách zakončených trojím „Angelus dei!“ (IBID.: 16-17).

Velitel lodi přemožen ve třetím zpěvu (IBID.: 37) tráví zpěv následující v kajutě, kam jej zprostřed boje odvěkl Pavel (IBID.: 42). Od té chvíle až do konce o něm není zmínky. Kněz po úvodní epizodě zcela mizí ze zřetele, aby se v šestém zpěvu ocitl s Gonzagou přivázaný ke stěžni. Jeho vyvlečení na palubu můžeme vyložit jako nabídnutou poslední šanci k návratu na správnou cestu víry, již kněz odmítá a zmámen Gonzajinou krásou dělá jí nemravné návrhy (IBID.: 68), načež je smeten přes palubu do věčného zatracení (IBID.: 69).

Polákova romantická povaha, nepatřičná mezi revolučními živly v podpalubí (IBID.: 30-32), velí mu na konci třetího zpěvu vstoupit během boje na palubě do cesty Gonzaze a zvolit smrt před steskem po domově (IBID.: 38).

Lokalizace postav ukáže, jak protichůdné jsou ideály Rolanda a Gastona. Oba se z podpalubí propracují až nahoru, zde však podobnost končí. Mírumilovný Gaston na povrchu zůstane, kdežto Rolanda „mrštil [...], že se zvrátil/ se schodů do podlubí s temným hřmotem“ (IBID.: 79). Tam je nakonec Roland bezbranný (IBID.: 80) a v záchvatu pomstychtivosti zapálí sklad s prachem (IBID.: 82).

Týž kontrast panuje mezi Angelou a Gonzagou. Poté, co je rozdělí bitevní vřava, Angela se uchýlí do kajuty spolu se svým otcem a Pavlem, kdežto Gonzaga padne za kořist vzbouřivším se psancům (jak později přizná knězi – IBID.: 68). Tato zkušenost jí zatemní mysl a způsobí její sebedestruktivní chování. Když ji před smrtí utopením zachrání Gaston (IBID.: 69), odebere se zoufalá do podpalubí, kde Rolandovi vnukne myšlenku na finální záhubu všech (IBID.: 81).

4.1.3 Substituce humoru

Podařilo se nám určit, že hlavní akcent kritiky (jejíž přítomnost nám v první řadě umožňuje uvažovat o *Evropě* jako o satíře, příp. nacházet v ní satirické, či satíře blízké postupy), spočívá v reprezentační symbolice postav, která koresponduje s umístěním postav ve fikčním prostoru. V případě postav jsme ale shledali prostředky odkazující na realitu příliš rozptýlenými a nejednotnými. Uvážíme-li navíc, že *Evropa* má částečně satirickou povahu, všimneme si nápadné absence komické složky.

Syrového smíchopudného humoru se nedočkáme, nejbližší takové náladě čtenáře dovedou pasáže Polákova sebeobětování (kdy jej Gonzaga ušetří, aby jej vzápětí trefila zbloudilá kule – IBID.: 38), „parodistických zasnub kněze a Gonzagy, jež zvůle satyrského zástupu přivázala k sobě na stožár“ (NOVÁK 1921: 224), následného ironického knězova skonu a Gonzazina prozatímního přežití⁴⁰ a závěrečný rozpor kolektivní záhuby v momentu nalezení naděje, ohlášení země na dohled (ČECH 1896: 82-83). I tyto okamžiky však strhávají k tomu být čteny spíše jako tragické a fatální.

Evropa tímto důrazem na efektnost odpovídá parnasistnímu konceptu poezie, Čechova satiricko-alegorická skladba totiž namísto pobavení přináší na relativně malém rozsahu básně velkolepý zážitek. K tomu užívá různorodé motivy od práce s barvami⁴¹ po erotičnost⁴², rozmanité varianty rýmu⁴³ i celkově důmyslné kompozice postavené na kontrastu⁴⁴. Popisuje-li Čech prostředí, zahrne nás bezpočtem obrazů, asociací a synonym⁴⁵ a promluví-li některá z jeho postav, staví na odív svou úchvatnou rétoriku⁴⁶ – což musíme chápat v rámci interakce postav bezpříznakově, jde (stejně jako u předchozích technik) o efekt na čtenáře. Čech tak na půdorysu satiry konstruuje ještě

⁴⁰ „Ani slovem nebyl napověděn v předcházejících zpěvech jakýkoli vztah této temné a cizokrajné krásy k náboženským otázkám [...] – byl by příkl básník důležitý úkon ideový [tj. snahu o otevření skladu s prachem] jí teprve potom, když šílenství zastřelo její smysly? Od pátého zpěvu však zdůrazňuje básník, jak v poplenné a zneuctěné mysli dívčině stupňuje se touha po zmaru, a jak Gonzaga svolává na sebe i na loď záhubu stůj co stůj, spatřujíc v tom jedinou možnost očištění“ (NOVÁK 1921: 229-230).

⁴¹ Konkrétně „silné, nelomené barvy, sestavené namnoze do prudkých kontrastů a nadané skvělou svítivostí“ (NOVÁK 1921: 234).

⁴² „Hloub kněze dumavého pohled padá,/ kde nešetřným bouře ramenem/ na polo odhalená ňader vnada/ zrak jeho nítí náhlým plamenem“ (ČECH 1896: 66).

⁴³ Uvedme za příklad sloku popisující Gonzazin vzhled knězovými očima, užívající rým sdružený, střídavý i obkročný s ozvláštňující výjimkou (ČECH 1896:20-21) – A, B, C, B, C, D, A, D, E, E, F, G, G, F, H, H, I, J, J, I, K, K.

⁴⁴ Vedle očividného rozporu vzhledu i povahy Angeliny a Gonzaziny doložme toto tvrzení na příkladu prvního zpěvu: po uvedení do neveselé porevoluční situace, „věren svému krasovědnému požadavku vyrovnávajícího kontrastu, vložil [Čech] hned za tuto chmurnou charakteristiku smírné líčení jižního břehu domovského, jenž v plamenech slunečního západu loučí se naposled s vypověděnci. [...] Také tyto písně seřazeny jsou tak, aby se jednotliví představitelé vyhoštěných revolucionářů střídali dle zákona kontrastního“ (NOVÁK 1921: 210).

⁴⁵ Loď nazývána takto (ČECH 1896: 1): „mohutná loď“, „koráb duchů“, „stará kvočna“ apod.

⁴⁶ „Kdykoliv Roland, nejurčitější ztělesnění revoluce na »Evropě«, otevře vzpurně svá ústa, horlí a hřímá“ (NOVÁK 1921: 213).

jednu významovou rovinu, v níž se snaží čtenáře přesvědčit o tom, že poezie je záležitostí nejnvtznejší a patří na vrchol nejen literárně-estetického žebříčku.

Tím je v *Evropě* jedna z klíčových složek satiry podstatně modifikována, někde až do polohy svého přesného opaku. Při komplexním náhledu si ale uvědomíme, že humorný podtext lze bez obtíží nahradit, přispěje-li to k intenzivnějšímu čtenářskému prožitku, neboť kritika není primárním účelem básně, jak čtenář usuzuje při prvotním kontaktu s textem.

4.1.4 Místo poezie

Nápadná statická děje spolu s přesunu pozornosti od jednání postav k jejich vnitřnímu rozpoložení tvoří dojem obrazu, který ukazuje kritizované nedostatky v jejich extrémní podobě. Napětí není dosaženo činy (ty přicházejí na řadu až tehdy, když je zobrazovací potenciál stávajícího stavu vyčerpán), nýbrž vzájemným kontrastem názorových konceptů postav – obvykle explicitně konfrontovaných ve slovních přestřelkách. Jako taková však *Evropa* není schopna než konstatovat záporné kvality zla, neboť kvůli absenci humoru není schopna negativa karikovat ani jinak zlehčit. Na druhou stranu stejným oznamovacím způsobem reflektuje i stranu dobra.

Navraťme se k postavě, o níž jsme doposud hovořili jen zběžně: Pavel je básníkem, takže při uvážení alegorické povahy básně snadno identifikujeme, že reprezentuje poezii.

Zastihneme ho poprvé, když vychází na palubu. To ještě neznáme jeho jméno: „Smí delšími okřívát výlety,/ než chasa druhů, s níž se nerad mísí./ Je sláb a raněn, z choroby se křísí –/ a skrání mu zdobí vavřín poety“ (ČECH 1896: 22). Charakterizace postavy povoláním ještě před prozračením jejího jména značí zvláštní význam tohoto určení. Také místo, kde se postava nachází, opět koresponduje s jejím odklonem od skupiny revolucionářů⁴⁷.

⁴⁷ „Básník Pavel [...] přijal nejen rys od svého tvůrce: jako Svatopluk Čech mladých let kolísá mezi poesí romantickou [...] a mezi veřejným činem, který chce tento svět přerodit, a staví-li své lyrické umění do služeb revoluce, nepřestává si vyčítati zradu na duchu básnictví [...] odvrací se také Pavel od revolučního tábora, aby se zapředl do samotářských dum a sebeobžalob“ (NOVÁK 1921: 212).

Interakce s tímto ztělesněním poezie dává vyniknout Polákově komplexně romantické povaze. Když ten je za svým způsobem komických okolností a průpovědek⁴⁸ zasažen, můžeme se jen dohadovat, nakolik má tato scéna znázorňovat vztah Čecha a jeho současníků k odeznívajícímu diskurzu.

Pavel se projeví jako skutečný, tj. kladný jednající hrdina, když zachrání velitele lodi a ukryje se s ním a Angelou v kajutě. Tehdy je vyjevena pravá, sobecká podstata poetova citu k velitelově dceři – „I chová mrzké přání jeho duch:/by ztepilé ty stěžně, plachet sněmy,/ obrovský koráb s bydliteli všemi/ roztříštil rázem bouře náhlý ruch“ (IBID.: 42) – pouze on a Angela by se zachránili a osídlili zemský ráj (IBID.: 42-43). Ze snění jej vytrhne, jak „korábem se denní budí ruch,/ řinčení zbraně, hlasy, kroků znění“ (IBID.: 44).

Po dva zpěvy nepochytí čtenář o básníkovi ani zmínku, teprve v sedmém a závěrečném celku se dostává do středu dění, když musí čelit zástupu osvobozených vzbouřenců, kteří pod vedením Rolanda přicházejí pobít zajatce poražené strany. Při vyostřeném dialogu mezi Rolandem a Pavlem přichází klíčová pasáž, v níž Pavel pronáší svou řeč o svém vztahu k poezii (IBID.: 76-77). Novákovými slovy: „[...] básnictví vítězí jako vyšší princip nad skutečností, vyrovnává její rozpory“ (NOVÁK 1921: 227). Proto také vyzývá Rolanda, aby se před poezií sklonil, „neb smrt mi přejte za ni“ (ČECH 1896: 77), což je „radostným výkřikem touhy obětovati se za slastné absolutno a najítí v oběti té závěrečnou blaženost“ (NOVÁK 1921: 228). Proto poté, co je raněn a andělským stvořením doveden na palubu, výsostné to místo, uzavře svou roli slovy: „Nové jaro ve mně“ (ČECH 1896: 82) – jako kdyby snad tušil, že přichází konec.

Tak Čech „za nejvyšší lidskou hodnotu vyhlásil lásku a za sebe, prostřednictvím básníka Pavla proklamoval na rozdíl od všeho na lodi hynoucího, nesmrtelnost poezie“ (PEŠAT 1999: 524).

4.1.5 Kritika vs. demonstrace

Satirický tón básně vytváří zpracování postav a jejich symbolika, jejich působivá konfrontace, interpretaci napomáhající kategorie prostoru a děj graduující do tragického

⁴⁸ „A s dvorným Polák úsměvem se kloní/ i rámě nabízí: Aj krásná slečno,/ pospěšme stranou: zlá tu hudba zvučí,/ kol ucha mouchy olovené bzučí/ a štípnutí jich valně nebezpečno“ (ČECH 1896: 38).

finále. Namísto modifikující veličiny humoru nabízí *Evropa* čtenáři formální vytříbenost a výjimečný estetický zážitek.

Optikou parnasismu pak pozorujeme malicherný spor, který ústí v absolutní zkázu, a mnohem více než na děj, připomínající spíše sled vyobrazení vnitřních pochodů jednotlivých postav, sledujeme velkolepou statickou scénu. Mnohem podstatnější než protiklad dobrého a zlého je v tomto kontextu finální pasáž, která postaví proti sobě klid, s jakým přijímá svůj osud ztělesnění poezie, proti ostatním, pro něž znamená exploze zánik, ať už neočekávaný, či zamýšlený.

Tato idea překračuje vlastní rámec příběhu – výsledný čtenářský zážitek obsahuje na jednu stranu vylicení „světských“ tragédií a špatností, které mohou více či méně korespondovat s recipientovou osobní zkušeností. Jako kompenzace je tento neveselý obsah zpracován formou, k jejímuž vystižení se nejlépe hodí sled superlativ – „poezie má základní funkci překrývat, maskovat a harmonizovat neuspokojivou, neestetickou a disfunkční realitu“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

Tedy přestože *Evropu* jednoduše nelze považovat za satiru, působí v díle pro satiru příznačná apelativní funkce a některé satirické postupy, které napomáhají vyjádření hlavní myšlenky. Cílem skladby se namísto kritiky a zesměšňování negativ stává demonstrace výsostného místa poezie v životě člověka.

4.2 Hanuman a nápodoba civilizace

4.2.1 Povaha básně

Lyricko-epická skladba *Hanuman*, poprvé otištěna roku 1884⁴⁹, sestává z deseti zpěvů různého rozsahu i formy. Naše analýza vychází z textu publikovaného v druhém vydání souboru *Báchoroky veršem* (ČECH 1909a).

První zpěv má zvláštní metatextovou povahu, slouží jako předmluva a namísto vstupu do děje pojednává o vzniku a účelu básně. Jako jeden ze zpěvů je ale s vlastním textem spjat mnohem těsněji, než kdyby byl označen za „pouhou“ předmluvu. Zvýrazňuje se tím jeho obsah, čtenář je důrazně upozorněn na žánrovou příslušnost díla, tj. je mu doporučen způsob čtení a chápání díla.

Ačkoli původním záměrem fiktivního autora bylo vytvořit „píseň, jejíž struny/ z duše krásou nadšené/ryzím zlatem poesie/ zvoní hymny vznešené“ (IBID.: 263-264), „rarach pokušitel“ (IBID.: 263) tento záměr zhatil a vnesl do zamýšlené skladby „skočnou notu/ [...] satirických hran a hrotů“ (IBID.). Přestože fiktivní autor předjímá komplikace při recepci díla⁵⁰, nakonec rezignuje a dá básni skutečně vzniknout.

Možný budoucí negativní postoj čtenářské obce je naznačen také verši „třeba pohoršila's moudré/ neindické bramany!“ (IBID.: 264). Spíše než na textové strategie a postupy tato obava poukazuje na kontroverzní obsah, snad kritický, jemuž slouží „neindičtí bramani“ za terč. „Nejvýše [v indické společnosti] stála kněžská varna **bráhmanů**, kteří si monopolizovali výlučnou a nezastupitelnou roli v náboženském rituálu, jako jediní směli přímo komunikovat s božstvem, což bylo ostatním varnám umožněno pouze prostřednictvím bráhmanů“ (KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ 2004: 113). Není scestné se domnívat, že „bramany“ jsou označeni německy mluvící úředníci, kteří měli v Čechově době týž „monopolní“ přístup k vládnoucím složkám, které v dobách Rakouska-Uherska sídlily ve Vídni. Problematika národně-politického života je

⁴⁹ „Tato báseň vyšla poprvé v ‚Poetických besedách‘ r. 1884 a v 3. vydání r. 1896. S. Č.“ (ČECH 1909a: 262).

⁵⁰ Problematické přijetí je narážkou na vlastenecky orientované recipienty, kteří v díle preferují domácí látku: „Řeknou: Tolik vášních květů/ čeká jenom na poety/ v našich luzích, tolik hrdin/ v dějů knize domácí –/ a ten kams až do Indie/ pro šašky se trmácí“ (ČECH 1909a: 264). Tím je též předznamenáno, v jakém fiktivním prostoru se báseň bude odehrávat.

tematizována také např. v próze *Matěj Brouček na výstavě* (viz dále) na příkladu téměř sabotujícího přístupu těchto úřadů ke konání Jubilejní zemské výstavy.

I když se později čtenář dozví, že nejdůležitějšími postavami příběhu jsou opice, je od počátku nabádán jejich jednání dešifrovat jako lidské: „pod náčelkou chlupů rozježených/ téměř lidský měly obličej“ (IBID.: 266).

4.2.2 Opičí král Hanuman a jeho vysněná říše

4.2.2.1 Zrod snu

V druhém zpěvu se čtenář seznamuje s hlavní postavou, opičím králem Hanumanem – „dědila se ta královská hodnost/ utvrzeným poslušností řádem/ přímo od božského Hanumana,/ opičího reka slavného./ Poslední teď Hanuman jim vzrůstal/ pod laskavou péčí jasné matky“ (ČECH 1909a: 266-267), obklopen společenstvím jemu poddaných opic. Idylická expozice je narušena vpádem člověka; „netvor lidský v námořnickém šatě“ zastřelí opičí královnu a jejího syna si odnese na loď (IBID.: 267), čímž je člověk konstelačně označen za nepřátelský druh.

Na cestách se Hanuman seznámí s rozmanitými zvyklostmi i výtvarky lidské civilizace, je nucen napodobovat své nové pány v úklonách, kouření dýmky i pití alkoholu (IBID.: 270), dokonce mu jeho pán pořídí oblečení (IBID.: 269), aby se „kníže bezzemec“ (IBID.: 270) lidem podobal ještě více. Zajisté právě proto, že Hanuman slouží námořníkům a posléze i Evropanům za bezvýznamnou rozptylující atrakci, pociťuje stesk po domově a uvědomuje si své ponížení⁵¹, chápe člověka jako sobě nadřazenou bytost. Zde, ve třetím zpěvu (IBID.: 268-278), se zkušenostmi formuje Hanumanovo přesvědčení, které je příčinou veškerých příštích událostí.

Přestože v tento okamžik nemá Hanuman žádnou moc nad svým osudem, nakonec se shodou okolností navrací do rodného indického pralesa (IBID.: 278).

⁵¹ „Tebe, jenž jsi býval světlou modlou/ bytostí všech sourodých,/ který's poznával jen vroucí lásku/ v matky loktech lahodných,/ v jejích pohledech tak plných něhy –/ tebe nutily teď důtek šlehy/ do poklon a kejklů nehodných“ (ČECH 1909a: 268).

4.2.2.2 Hanumanův ideál a jeho realizace

Návrat mezi své druhy Hanumanovi umožňuje bouře, která na konci třetího zpěvu zastihne loď, na níž se opice se svým pánem plaví. Tu vypravil na cestu „impresario kys geniální“ (ČECH 1909a: 271), jehož cílem bylo „Musám žíznivým v panenské půdě/ pod Indem a Gangem, na Nerbudě/ nový živný pramen vytepat“ (IBID.). Divadelní kostýmy, rekvizity i kulisy uskladněné na palubě a po zkáze lodi poházené na pobřeží později Hanuman zužitkuje k „polidštění“ svých poddaných.

Bezprostředně po svém návratu Hanuman promlouvá k ostatním opicím a ve svém proslovu hodnotí zpětně svůj únos pozitivně, jako příležitost k rozšíření obzorů (IBID.: 278). Až nyní prý si uvědomuje, jak zaostalé jsou opice v pralese oproti vyvinutým a vzdělaným lidem: „Část druhá [opů, tj. člověk] naopak vždy výš a výš/ své dary rozvíjela čilo snahou,/ zem poddávala sobě, tvorů říš,/ vždy pokroku se ubírajíc drahou“ (IBID.: 279).

Proto s okamžitou platností Hanuman zavádí několik pravidel, která opičí pokolení povznesou a civilizují⁵². Nejdůležitější trojici nových norem tvoří příkaz k usekání ocasů, požadavek chůze po dvou a nutnost oblečení (IBID.: 280-281).

Ve správnosti jeho počínání utvrzuje svého vládce podlézavý Bhandragura: „Bez lichoty, Milosti:/ tvá řeč, to skvostů myšlenkových šňůra,/ v níž každé slovo perla moudrosti“ (IBID.: 288). Spojení dvanáctiveršové chvály se slovy „bez lichoty“ vyvolá úsměv u nejednoho čtenáře, který chápe, jak absurdně celá Bhandragurova replika zní. Komično vygraduje v následné Hanumanově odpovědi: „Čest budiž upřímnému tvému slovu,/ tak mužnému, bez cety pochlebné“ (IBID.: 289).

Brzy skutečně opice chodí pouze po zadních, přestože některé omylem podávají při pozdravu nohu místo ruky (IBID.: 306), jsou oblečeny „dle rodu, povahy a nadání“ (IBID.: 296) a téměř všem byly useknuty ocasy – „jen dámám nechán, výborně se hodě/ na místo různé jiné podlohy/ pod šaty vzadu, jak to nyní v módě“ (IBID.: 298).

Také k výstavbě královských komnat jsou použity divadelní propriety: „A chce-li kníže do komnaty jiné,/ [...] řekne na příklad: Sál holdovací!/ Hned hejno sluhů stěn se

⁵² „Leč dosti slov. Jen končím přísahou,/ že přes odpor všech hlupců, netečníků/ a tmářů, copařů a zpátečníků/ dál s neoblomnou půjdu odvahou,/ kam jasná, vznešená mi kyne meta:/ budoucnost velká opičího světa“ (ČECH 1909a: 288).

chopí kolem,/ je odnáší a s jinými se vrací“ (IBID.: 299). Kulisami opice nahrazují také exteriéry – malovaná je nyní fontána, ale také mnohé květiny.

Po aplikaci společenské stratifikace a zavedení pracovních míst si opice záhy osvojují mnohé zlozvyky s těmito skupinami se pojící i obecně lidské vzorce chování. Čtenář snadno rozpozná, že právě tyto nešvary se často vyskytovali ve společnosti, již *Hanuman* kritizuje. Například právníci „stání odkládali, lhůty brali,/ na léta vlekli spory sumární“ (IBID.: 302), profesori „pedanti suší od hlavy až k patě [...] / knihami se obírali stále,/ jež vylovili z lodi ztroskotané“ (IBID.: 303), „bramánové“, kněží, „vzdor postům divně tučněli a kvetli/ [...] a zkrátka do všeho své védy pletli“ (IBID.: 304) a „[poslancové] o různých zákonech se usnášeli/ a snesení svá králi přednášeli,/ jenž [...] / snesení ta vyslech' blahosklonně/ a potom dělal, co mu napadlo“ (IBID.: 302). Opičí umělci – zpěváci, literáti, malíři i hudebníci – do jednoho věrně napodobují vnější, méně podstatné znaky svých lidských předobrazů, aniž by se jim co do kvality svých výtvorů přiblížili (IBID.).

Mezi opicemi také nacházíme marnivé jedince, kterým text přisuzuje označení „módní lvice“ a „dandy⁵³“ (IBID.: 305). Jiné se zase s oblibou škodolibě vysmívají těm, které se jakýmkoli způsobem proviní vůči stávajícímu řádu: „Hned krutý posměch provinilce bodal,/ když, zapomenuv se, op do salónu/ všel bez kravatty nebo pantalonů“ (IBID.: 306).

Ve výše uvedených případech kritika míří na lidské, konkrétně evropské společenské poměry, které jsou umně prostřednictvím jednání opičích postav vystaveny posměchu. Hanumanova reforma se ale jeví jako systém bezhlavě převzatý a uměle aplikovaný na zcela odlišné společenství.

4.2.2.3 Opičí odboj aneb Hanuman ve střetu s tradicemi a rozumem

Ne všechny opice nadšeně přijímají nový pořádek. Některé, v jejichž čele stojí starý Vindragupta, si uvědomují absurditu Hanumanových kroků.

Vindragupta se proti královým cílům vymezuje hned poté, co jsou předneseny: „Dím od plic: Nesouhlasím s tebou, králi./ Ne lidé nad námi, než nad člověkem/ my

⁵³ „[...] od slovesa to dandle, laškovati, odvozené pojmenování šviháků i těch, kdo nápadným zevnějškem a chováním pozornost na se upoutati usilují“ (*Ottův slovník naučný* 1893: 942).

stojíme, jak předci naši stáli“ (ČECH 1909a: 282). Stařešina odmítá Hanumanovy praktiky – je hrdý na svůj ocas, své chápavé dolní končetiny i srst.

Jistě nelze prostě označit Vindraguptu za zpátečníka a staromilce, jeho stanovisko je podloženo praktickými i estetickými argumenty: ocas a dolní končetiny s opozitním palcem opicím usnadňují pohyb ve větvích stromů, ocas navíc slouží za ozdobu (IBID.: 284). „I na té hebké srsti mějme dosti,/ jíž, kde je třeba, příroda nás kryje;/ co’s o nahotě mluvil, o cudnosti,/ to, králi, směšná lidská pruderie“ (IBID.). Hanuman Vindraguptu vykáže z jednacího prostoru a opáčí svým vlastním monologem (IBID.: 285-288). „Zněl po té řeči křik i potlesk chvalný,/ ba jeden op až příliš loyální/ chtě tlesknout všemi čtyřmi dlaněmi/ se octnul pádem hřmotným na zemi“ (IBID.: 288), dodává komická poznámka.

Od té chvíle zosobňuje Vindragupta starý, nicméně pro opice přirozený stav věcí – v očích nově vzniknuvší vládnoucí elity však představuje nebezpečného revolucionáře. Právě on spolu se skupinou opic, které se k němu otevřeně hlásí, představuje stabilní bod rozumného uvažování, jemuž musí čtenář dát za pravdu, když pozoruje, jak moc je nový řád pro opice nevhodný.

Satira však nenapadá Hanumana proto, že se snaží podobat lidem. Hanumanova reforma nemůže fungovat především z toho důvodu, že k přiblížení lidem, svému ideálu, opičí král užívá prostředků dramatického umění. Opice nosí divadelní kostýmy, pocházející z vraku „lodi Muz“ (IBID.: 292), a snaží se naplnit očekávání svých rolí (viz umělou sociální stratifikaci), kulisy používají nejen k dotvoření interiérů, ale absurdně jimi nahrazují i skutečné pestrobarevné rostliny (IBID.: 300-301). Z opičího společenství se stává jedno velké divadelní představení, jako takové pouhá fikce. Proto pozvednutí opičího národa v konečném efektu není skutečné, což zpochybňuje Hanumanův zdravý rozum, když ten věří, že pokrok skutečný je. Vždyť také jedna z opic, které se přidají k Vindraguptovi, pohrdavě odsekne Bhandragurovi – „dál sami hrajte směšnou komedii!“ (IBID.: 313).

Situace se vyhrotí až do té míry, že král shromáždí vojsko a pěšky, jak se na „lidi“ patří, a s ním táhne na Vindraguptovo sídlo. Také zde je do komické paralely postaven původní účel divadelnických uniforem, zbraní i doplňků s jejich současným bojovým užitím: „Král s generálním štábem v čele temu/ hrá duhou, krásy bohatýrské div;/ na lesklé pásce v pouzdře vkusném jemu/ po boku visí polní perspektiv – / ten kdysi z lóže stíhal nožky luzné,/ teď zasvěcen je Marta službě hrůzné“ (IBID.: 316).

Přesun vojenského útvaru však probíhá velmi pomalu, neboť opice se chodit po dvou naučily teprve nedávno⁵⁴. Ke všemu byly některé z nich vybrány, aby plnily úlohu dragounských koní – ty „dragounů těžkých trpí od nákladu – / takž jízda zůstává za vojem vzadu“ (IBID.: 317).

Když dojde na vlastní obléhání Vindraguptovy stromové pevnosti, Hanumanovy jednotky zprvu výrazně prohrávají: „Leč těžká strůj a k běhu slabé nohy/ dost činí spoust: klopýtá pěšec mnohý/ a přeseň jezdec klesá oři s šíje;/ tlum zmotaných těl padlých zemi kryje/ a z hromady té pestré semtam čouhá/ tu bota s ostruhou, tam píka dlouhá“ (IBID.: 323). Při následném Vindraguptově bombardování oblétatelů oblázky a ovocem je zasažen dokonce sám Hanuman (IBID.: 324).

Když už i Bhandragurovi dochází, že tímto způsobem boje pevnost dobýt nelze, radí svému králi, aby se alespoň v tomto případě směli jeho poddaní navrátit ke svým původním zvyklostem. Hanuman však dál trvá na svém – prestiž je mu více než zvýšená šance na vítězství (IBID.: 324-325).

Náhle se na dohled objeví tygr, načež všechny opice bez rozdílu přesvědčení automaticky vyhledají útočiště na Vindraguptově stromě (IBID.: 327-328). Ačkoli by mělo pudové jednání opic teoreticky zasadit Hanumanově reformě poslední ránu, jeho vojsko zneužije situace a podle se zmocní pevnosti: „Až teprve, když věstil dálný řev,/ že opět bezpečno, do ztuhlých žil/ zas vproudila se živná, hybná krev/ a rozmysl se v čelo navrátil./ V tom krále jásot zazněl s vrcholu,/ kde seděl jízdo na vyčouhlém suku:/ ›Tvrz dobytá!‹ ›Hurrá!‹ křik jeho pluků/ mu odvětil ve plesném hlaholu“ (IBID.: 329).

Hanuman se vrací do svého sídla jako vítěz a jeho krokům je prozatím příběhem dáno za pravdu.

4.2.2.4 Dočasně uznání legitimacy

Zanedlouho po porážce revoluce si začíná Hanuman stýskat, že jeho výtvar není doceněn, a touží po lidském uznání (ČECH 1909a: 332). Rozhodne se sestavit delegaci, s

⁵⁴ Konečně i Hanumana chůze po dvou výrazně zpomaluje. Když po úvodním sněmu prozradí ostatním opicím polohu trosek coby zdroje lidského oblečení a ostatních předmětů, opice vyrazí po stromech, avšak on na pobřeží dorazí až hodnou chvíli po nich. „Ont’ arcí nesměl pádit opím skokem/ po lianách, než bral se lidským krokem/ po zemi, opřen o kus bambusu,/ a šlo to v bídném dosti poklusu,/ an každou chvíli rovnováhu ztrácel/ a leckde pádem v trní zakrvácel“ (ČECH 1909a: 295).

níž se chce vypravit do Evropy v naději, že se všichni přiučí nejnovějším evropským trendům ve stolování, módě i vojenství (IBID.: 333-334). V neposlední řadě Hanuman věří, že se mu podaří v Evropě nalézt manželku a získat vysněné postavení mezi evropskými mocnáři (IBID.: 334).

Konec sedmého zpěvu a následující osmý se navracejí k Hanumanovu řádu, který nyní není ničím ohrožován, avšak na základě dosavadních událostí si čtenář uvědomuje, jak absurdní jsou ideály opičího krále. Tato krátká epizoda funguje jako přechodná fáze a napíná retardace příběhu před finálním rozuzlením, v němž se čtenář dozví, zda zůstanou Hanumanova nesmyslná pravidla v platnosti, či nikoliv.

4.2.2.5 „Hra na stát“

Rozuzlení skutečně přichází: opičího krále s celou výpravou odchytí „zvěrokupec Němčík Hagenbeck⁵⁵“ (ČECH 1909a: 336). Podobně jako pasáž, v níž na scénu přichází tygr, i devátý zpěv tematizuje perspektivu, jíž je opičí civilizace nazírána.

Tentokrát však už dochází k definitivnímu odhalení nicotného významu Hanumanovy říše založené na fikci. Žádná země nemůže existovat zcela nezávisle na ostatních, to si Hanuman dobře uvědomuje. Jeho země však není skutečná – zákony, společenské postavení, etická pravidla – to vše je dílem fikce. Hagenbeck proto ve výpravě nespátřuje důležitou delegaci z exotického království, ale jen opice, jimiž ve skutečnosti jsou. Právě zde, v konfrontaci „hry na stát“ s regulérní lidskou společností, katastroficky končí Hanumanův sen o povznesení opičího národa.

Závěrečná sloka devátého zpěvu zdůrazňuje možnou bájnou, mytickou povahu vyprávění, když navrácí opicím zvyky, které je čtenář u nich zvyklý vídat: „Udušen snad na věčné časy/ plápol osvěty, jenž veleslibně/ Hanumana rukou geniální/ v Indském pralese byl roznícen,/ opět asi po lianách tamo/ v čiré nahotě rod opů rejdí,/ manga jí a srká ptačí vejce,/ zapomněv, že byl kdys osvícen“ (IBID.: 338).

⁵⁵ „Hagenbeck Karl (* 1844), známý obchodník se zvířaty [...]. H[agenbeck] nejen kupoval vzácná zvířata v rozličných dílech světa, nýbrž na útraty vlastní vypravoval odvážné a podnikavé muže, ano i celé společnosti, na lov vzácných zvířat do rozličných světa dílů [...]. V novější době získával příslušníky cizích, vzdálených národů a předváděl je s jich obyčejí, kroji a zbraněmi ve větších městech evropských“ (Ottův slovník naučný 1896: 735).

4.2.2.6 Význam a dosah satiry

Hanuman, soudí fiktivní autor podle „vážného, dumného zraku“ (ČECH 1909a: 340) onoho primáta, nyní dělá společnost dvojici italských kejklířů (IBID.: 339). Tragický konec příběhu kontrastuje s ironickou naivitou posledních dvou slok, které zde uvádíme v plném rozsahu:

„Chápu bol tvůj, Hanumane;/ ale poslyš, co ti pravím:/ Přejdou časy, o nichž sníme/ se zápalom nedočkavým,/ které v širém světě shlednou/ jeden kroj a jeden zvyk/ a lid jeden s řečí jednou,/ s krásnou řečí volapük.// Všichni budou jedno mysliť,/ jedno cítiť, jedno robit,/ uniformou vzdělanosti/ jedinou své duchy zdobit;/ pak i tvůj rod, Hanumane,/ uzrá pro všelidství ráj/ a snad pravdou též se stane/ moje pošetilá báj“ (IBID.: 341).

Skrze tyto verše konečně můžeme rozkrýt význam celé básně, která je obranou společensko-kulturní rozmanitosti ve světě, jehož některé skupiny se snaží napodobovat skupiny jiné, které si idealizují⁵⁶. Čech ovšem brojí proti umělému zavádění nových norem a hodnot do prostředí, které má svou vlastní bohatou kulturní tradici i historii, jak znázorňuje názorový střet Hanumana s Vindraguptou. Hanuman, ač hlavní postavou, představuje odstrašující příklad panovníka, který nejen že dovoluje, ale sám iniciuje a podporuje takový proces.

4.2.3 Mytologie a mýtus historické osobnosti

Námětem skladby *Hanuman*, jak napovídá již jméno hlavní postavy, se stala indická mytologie. Hanuman byl „opičí vojevůdce, kterého bohové vybavili dlouhověkostí, nesmírnou silou, nezranitelností, schopností létat a měnit podobu. [...] Opice jsou považovány za Hanumánovy potomky“ (KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ 2004: 130). Hanuman, o němž báseň pojednává, je jeho přímým potomkem, a proto má dědičné právo vládnout. Jeho činy však ukazují, že o jeho kompetenci lze pochybovat.

Další bohové indické provenience dotvářejí kolorit básně, vždy však zůstávají veličinami, o nichž se pouze mluví. Parvati, jež „bývá ztotožňována se všemi

⁵⁶ Za jeden z průvodních znaků této uniformizace může být považována snaha o vytvoření prvního mezinárodního jazyka: „**Volapük**, pokus řeči mezinárodní [...]. Slovo **v**[olapük] složeno jest z angl. slov world (svět) a speak (mluviti) zpotvořených k nepoznání a upravených tak, aby kmen končil se a začínal samohláskou“ (*Ottův slovník naučný* 1907: 909).

kosmickými silami, přichází na pomoc, když si jiná božstva nevědí rady“ (IBID.: 129) – zde zosobňuje osud. Jejím rozmaru je připisován Hanumanův únos společně se zabitím jeho matky (ČECH 1909a: 207).

Král Hanuman prvky hinduistické tradice zapojuje i do své řeči o nadřazenosti lidské rasy: „Ctím Hanumana, vím, že slavný jest,/ však pravda neukráčí jeho čest./ Bůh v Ramu vtělil se, tož ve člověka,/ ne v opa – člověk tedy přednost měl – / a člověk ten byl vojska velitel, jen v pomoc maje opičího reka“ (IBID.: 286).

Nejsou to však jen indická jména, jež se objevují v proudu vyprávění. Kupříkladu Hanuman na sněmu sedí uprostřed všech s kloboukem, který je „podobný onomu ve tvaru, slohu,/ ježž nosil slavený syn Korsiky“ (IBID.: 277), tedy Napoleon. Bezprostředně po zavedení nových pořádků je opičí král srovnáván s ruským carem: „Jak, Hanumane, důstojně bych líčil/ ten velkolepý převrat všeliký,/ jímž’s rázně, druhý Petr Veliký,/ nad opstvem prapor vzdělanosti vztyčil!“ (IBID.: 297). Naposled, když vidí, že Vindraguptova pevnost je skutečně nedobytná, se Hanuman sám připodobňuje k Janu Žižkovi, jemuž „[zželelo se] krve bratrů; ztlumiv zlobné vření,/ dlaň železnou jim podal ku smíření“ (IBID.: 326). Žádnou z těchto tří osobností, soudě striktně podle textu, Hanuman osobně nepotkal, a proto je při svých soudech a výrocích odkázán pouze na informace uchované historickými prameny v proudu času. Svým způsobem lze takovou kanonickou představu založenou na daných údajích, přičemž se nemusely dochovat všechny apod., označit rovněž za mýtus⁵⁷.

Celá báseň se prezentuje jako bájně vyprávění – pojí v sobě prvky bajky (personifikovaná zvířata a ponaučení) a vznešeného eposu (Hanumanovy velké činy). Dojem univerzálnosti umocňují další aluze a odkazy na reálie příslušející různým zemím: Loď, na níž přiváží námořník Hanumana do Evropy, nezakotví u břehů Velké Británie, nýbrž „v dáli koráb na severu/ v albionské⁵⁸ mlhy smutném šeru/ stanul ve

⁵⁷ „V přeneseném významu se mýtem rozumí každý produkt poznávacího nebo interpretačního procesu, který nemíří k podstatě jevů, ale ulpívá na jejich povrchových vlastnostech [...]. S dávnověkými *m[ýty]* v tomto pojetí [...] jej spojuje úsilí naturalizovat historii, tj. podat to, co je výsledkem historického vývoje, jako jev neměnný a vytržený z času [...] a současně úsilí aspirovat na všeobecnou závaznost svého výkladu přírodních a sociálních reálií“ (*Slovník literární teorie* 1984: 241).

⁵⁸ „A[lbion] nazývala se dle Geoffreje, starého angl. kronikáře, Velká Británie od nepamětných dob, kdy ostrov ten obýván byl obry [...]“ (*Ottův slovník naučný* 1888: 729), tedy odkazuje se na národní pověsti z dávných časů.

přístavu hlomozném“ (IBID.: 269); posádka „lodi Muz“ je označena za antické Argonauty (IBID.: 272).

„Mýtus pro umělce tohoto zaměření [tj. pro umělce, kteří v estetickém pojetí mýtu shledávali zdroj poetické krásy] nebyl založen na náboženské, eschatologické víře, nýbrž stal se jedním ze zdrojů básnické, umělecké inspirace a jako takový se stal předmětem estetické kontemplace“ [HAMAN 2014c: s. p.]. Báseň *Hanuman*, již samu lze označit za mytický příběh, se ovšem uvnitř sebe sama vysmívá vzniku mýtu o Hanumanovi: „Vlastenští pěvci lýrou neunavnou/ čas dlouhý opěvali bitvu slavnou,/ a pedagogů loyální zápal/ rád, jako jinde, látky té se chápal,/ by o vítězném králi do čítanky/ cpal štědře vzletné básničky a články“ (IBID.: 331).

4.2.4 Malebnost a dokonalost formy

Dílo věnuje značný prostor lyrickým deskripcím, kterých užívá k vpravení čtenáře do atmosféry následujícího děje. Například hned na počátku druhého zpěvu (ČECH 1909a: 265-266) je vylíčen Hanumanův rodný prales, historie i společenské zvyklosti opičí populace, to vše v osmačtyřiceti verších předtím, než se čtenář seznámí s hlavní postavou. Čtvrtý zpěv uvádí čtyřicítka veršů malebně vystihující porost džungle, přičemž nešetří jmény barev ani vzácných kamenů, následovaná osmi desítkami veršů, během nichž se opice shromáždí kolem Hanumana, který sedí na pagodě ve svém evropském oblečení (IBID.: 274-278).

Tutéž funkci plní typicky parnasistní líčení plné obrazů vzbuzujících dojem plastičnosti na začátku pátého zpěvu: „Ty trsy z tyrkysů a rubínů,/ na jejichž snítky ozdobné jsou sety/ kol kolem lepotvárné živé květy/ v rozkošných barev sterém odstínu/ [...] a na dně lastur formy rozličné,/ jež perletí se lesknou v barvách duhy – / toť jako pohled na báječné luhy“ (IBID.: 292). V této scéně je vyobrazeno pobřeží, na němž jsou po bouři rozesety trosky korábu, který přivázel umělce do indické země. Opice si pod Hanumanovým velením rozebírají kořist a fiktivní autor se ujímá slova: „Teď, Breughle pekelný, svůj štětec dej,/ bych z dále zachytil ten divý rej!/ Mé péro chabě nepodá než stín/ té orgie, těch mumrajů a šprýmů/ nad zůstalostí utonulých mimů/ a pěvců, primadon a ballerín“ (IBID.: 293). Z důvodu nekompetence, již coby pózu přiznává

fiktivní autorský subjekt, obrací se tento na výtvarné umění, kterému se parnasisté v literární tvorbě snažili přiblížit⁵⁹.

Hudební zážitek literárními prostředky navozuje konec třetí kapitoly s cílem doprovodit zkázu plavidla v bouři iluzí zvukových vjemů, jakkoli komicky přehnaným patosem je scéna prosycena: „Hoj, tu na korábu přeneš'astném/ davy pěvců, akterů/ tragedii svedli srdcelomnou,/ hrůzně krásnou operu,/ k nížto v tympany a tuby řvoucí/ bouře hudla průvod dušervoucí,/ o němž nesnilo se Wagneru“ (IBID.: 273).

Fiktivní autor předjímá reakci čtenáře na relativně dlouhý úsek, v němž líčí, jak opice rejdí mezi troskami a shromažďují divadelní pomůcky (de facto celý šestý zpěv): „Namísto růží, něhy hrdličí/ nám líčí šklebné tváře opičí/ a ještě ztrácí slabou nitku děje!“ (IBID.: 307). Vedle komické narážky na své vlastní postupy však fiktivní spisovatel prozrazuje i to, že tehdejší publikum, jak se sám domnívá, od lyricko-epické básně očekává především vyobrazení krásy, které by čtenáři oněch řádků poskytovalo estetické uspokojení:

„[...] přelom sedmého a osmého desetiletí přinesl řadu básnických děl epického druhu, která odpovídala jak požadavkům publika, tak povaze básníků usilujících o monumentální uměleckou reprezentaci. Té nejnázve vyhovovaly skladby, které byly s to ztvárnit obrazy minulosti nejen v rámci dějinně filosofické koncepce, jaká by jim dodala na ideové – národně reprezentativní – závažnosti, nýbrž zároveň je umožnila zpracovat v esteticky působivé, smyslově názorné podobě. K tomu se zvláště hodily obrazy bájně, mytické, které umělcům nabízely možnost uplatnit vlastní představivost. Takovým požadavkům nejlépe vyhovovala stylová koncepce realizovaná tvůrci, kteří dokázali kombinovat barvitou, esteticky působivou obraznost s výraznou myšlenkovou reflexí, překonávající vágní mlhavost romantiků“ [HAMAN 2014b: s. p.].

Pozoruhodně pracuje autor s veršovou strukturou své skladby tak, aby náladou odpovídala aktuálnímu dění:

První zpěv nahrazující předmluvu je psán čtyřstopým trochejem a téměř pravidelným střídavým rýmem, aby byl snadno srozumitelný, zároveň je rozdělen do přehledných osmiveršových slok. *Hanuman* tu spoléhá než na efekt formy spíše na rozkrytí satirického významového plánu, které má upoutat čtenářovu pozornost. Trochej druhého zpěvu přibírá stopu navíc, atmosféra se stává vážnější, protože se seznamujeme s hlavní postavou a iniciační tragédií. Hanumanovým cestám po světě jsou věnovány

⁵⁹ O tom více v analýzách dobrodružství pana Broučka.

sedmiveršové trochejské sloky se strukturou A5/ B3+/ C5/ B3+/ D5/ D5/ B4+⁶⁰. Formální zpracování se dostává do popředí, avšak ponechává stále dostatek místa důležitému ději. Když se Hanuman navrácí mezi své poddané, rozehrává se koncert jambického metra, jímž je psán tento čtvrtý a další tři zpěvy. Většinou jde o pětistopý jamb s nastavenou poslední dobou, takže připomíná pětistopý trochej s předraženou dobou – zdá se, jako by veršová struktura svou dvojakostí na jedné straně prezentovala velkolepý mytický příběh, ale na druhé naznačovala, že existuje ještě jeden možný výklad, mnohem prostší. Osmý zpěv se navrácí k jednoznačnému trocheji a sedmiveršovému, byť pozměněnému schématu sloky A4/ B3+/ C4/ B3+/ D4/ D4/ B3+, když je velká bitva o nový pořádek dobojována a hlavní postava dostává příležitost bilancovat. Předposlední zpěv je rovněž trochejský se slokami A5/ B5/ C5/ D4+/ E5/ F5/ G5/ D4+, aby rým na konci každého osmého verše dostal též formální důraz coby podporu obsahové gradace⁶¹. Finální zpěv se svou strukturou shoduje s prvním, fiktivní autor v duchu promlouvá k opici pod svými okny, v níž, jak věří, spatřuje podruhé uneseného Hanumana.

Skladba *Hanuman* vyzařuje napětí vystavěné na důmyslném zaobalení monumentálního příběhu obsahujícího prorocké varování do komického hávu; vyvolává pocit nejistoty, zda se nezávazně bavit absurdními výstřelky opičího krále a obdivovat spisovatelovu vypravěčsko-poetickou virtuozitu, nebo se ponořit do úvah nad společensko-politickou situací a budoucností národa. Sám mýtus o Hanumanovi by jistě byl látkou vhodnou k nejen literární adaptaci parnasistním umělcem, avšak satirický významový plán z ní činí ještě propracovanější a pozoruhodnější dílo. Linku jejího příběhu, proloženou několika úchvatnými lyrickými pasážemi prosycenými parnasistními motivy, stejně jako mnohé humorné pointy vhodně podkresluje zvolený druh veršové struktury.

Některým parnasistním prostředkům a postupům, jež jsme uvedli výše, bude věnován prostor ještě v průběhu následujících kapitol, v nichž analyzujeme dobrodružství pana Broučka. Svatopluk Čech mnohé z nich užíval opakovaně a pokud

⁶⁰ Písmena zde i dále znázorňují rým, číslice počet stop a znaménko + přebývající (v tomto případě přízvučnou) dobu.

⁶¹ Viz např. sloku: „Královský tu průvod na loď chvátal,/ plavci zdvihli úzké prkno za ním,/ s úsměvem jej vítal vládce lodi – / klnout bude zrádci příští věk!/ Navždy bude v dějích vzdělanosti/ jmenována s odporem a hrůzou/ tato černá skvrna člověčenstva:/ zvěrokupec Nemčík Hagenbeck“ (ČECH 1909a: 336).

možno vždy novým, neotřelým způsobem, aby, tak jako zde, modifikovaly vyznění celého díla.

4.3 Parnasistní Měsíčané aneb Matěj Brouček v říši krásy

4.3.1 Fiktivní geneze díla a jeho žánrová klasifikace

Svatopluk Čech po svém krátkém působení v advokátské kanceláři a periodikách *Pokrok* a *Světobzor* „roku 1897 založil vlastní beletristický časopis *Květy* a cele se věnoval literatuře“ (ŠČERBANIČOVÁ 1985: 8). Zkušenosti získané na redaktorské pozici využil coby námět *Předmluvy k vydání prvnímu* spisu *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*.

V ní (ČECH 1985: 15-19) je čtenář obeznámen s okolnostmi vzniku tzv. cestopisu: Matěj Brouček, domovník, kontaktuje redaktora časopisu *Květy* v naději, že mu pomůže očistit dobrou pověst, která utrpěla při zveřejnění *Výletu páně Broučkova do Měsíce* od B. Rouska, „fantastické cestopisné črty“ (IBID.: 15) založené na vyprávění jmenovaného Matěje Broučka. B. Rousek totiž přecenil své schopnosti a místo „skvostné humoresky“ (IBID.: 17) dodal do tisku pouze tři kapitoly, načež „se mu celá věc nadobro zhnusila“ a „prohlásil celý výlet do Měsíce za bídnou mystifikaci, kterou mu pan Brouček na nos pověsil“ (IBID.: 18).

Abychom identifikovali rovinu, na níž čtenář pochopí skutečný význam *Předmluvy* i celého „cestopisu“, musíme porovnat fiktivní osvětlení vzniku díla s reálnou reflexí dobových událostí:

„Roku 1886 vyšla v *Květech* pod pseudonymem B. Rousek cestopisná črta *Výlet páně Broučkův do Měsíce*. Jednoduchá hříčka o korpulentním panu domácím, který se v notném chmelovinovém opojení ocitá náhle na povrchu Měsíce, vzbudila nenadálý zájem čtenářského obecnstva, a tak roku 1883 [sic! – 1888 (*Lexikon české literatury* 1985: 410)] vyšel po dílčím zdokonalení román-cestopis *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*“ (ŠČERBANIČOVÁ 1985: 8-9).

B. Rousek je pseudonym, za nímž se skrývá Svatoopluk Čech (*Lexikon české literatury* 1985: 410). Proklamováním nedostatku spisovatelského talentu B. Rouska se Čech v *Předmluvě* distancuje od svého předchozího textu, označuje ho za neplatný, a tak *Pravý výlet*, vylepšená verze, začíná víceméně nanovo a nese skutečné autorovo jméno (a *Předmluva* jeho iniciály). K B. Rouskovi se ale text vrací ještě na konci první kapitoly a přiznává, že tato pasáž je převzata z původního zpracování (ČECH 1985: 26-27), což ve světle předchozího kategorického postoje zesměšňuje stávajícího vypravěče. Později uvidíme, že text čtenáře skrze Rouskovu oponující verzi nabádá Broučkův

příběh považovat za smyšlený. Bez ní by byl čtenář odkázán pouze na své rozhodnutí, zda „obhajobě“ pana domácího uvěří, či nikoliv.

Druhou náповědou čtenáři se stává absurdní napětí mezi onou fantastickou látkou (tím spíše dnes) a urputnou snahou fiktivního autora přesvědčit o autenticitě popsaných událostí – vyprávění o Broučkově návštěvě redaktora graduje přes líčení křivdy až k slibu předložení nezvratných důkazů na konci knihy (ČECH 1985: 19).

Po přečtení *Předmluvy* už nemá čtenář pochyby o vícerém významovém plánu díla, navíc je motivován k další četbě příslibem finálního obhájení senzace. Proto za přítomností a vzájemnou rozdílností „pozemského“ a „měsíčního“ typu v následujících kapitolách díla automaticky nachází další ideové plány.

4.3.2 Stereotyp a ideál

4.3.2.1 *Kritika světské malosti*

Už na Zemi se Matěj Brouček prezentuje jako osoba fixovaná na materiální jistoty a sociální status⁶², která si užívá pozemské rozkoše⁶³ a v neposlední řadě pohrdá umělci⁶⁴ – první a poslední uvedenou informaci se čtenář dozvídá už v *Předmluvě*. O sobě nicméně rád smýšlí jako o kulturním člověku, který má „nazbyt času, aby vědomosti své v nejrůznějších směrech rozšiřoval. Činí tak ovšem bez určité soustavy jako těkavý ochotník, dle nahodilých podnětů a chvilkových libůstek“ (ČECH 1985: 22). Jeho postavu lze chápat jako stereotyp, soubor negativních vlastností příslušejících dané společenské skupině.

Specifickou omezenost páně Broučkova pohledu na svět nejlépe dokládá situace, kdy je hlavní postava vystavena na Měsíci novému, neznámému prostředí. Nejprve se snaží rozpomenout na poslední události, načež hledá pomoc u knížky, již má v kapse (IBID.: 29-30). Po chvíli ho dostihnou úvahy o tom, co se bude na Zemi dít za jeho

⁶² „Jsem pan Brouček – Matěj Brouček – pražský měšťan a majitel domu – třípatrového domu bez krejcaru dluhů“ (ČECH 1985: 15).

⁶³ Podle vyprávění víme jistě, že chodí na Vikárku do hospůdky k panu Würfloví (Čech 1985: 18) a že v ten večer, kdy se uskutečnil *Pravý výlet*, seděl v témže hostinském zařízení, četl „populární spisek o Měsíci [...] [...] a hle, s každou kapitolou, kterou pravidelně ukončil zvoláním ‚Ještě jednu, pane Würfel‘, snášela se z nadzemských oněch oblastí nová krůpěj balšámu v jeho rozrušenou duši“ (IBID.: 22).

⁶⁴ „Mám dvanáct partají, samé pořádné nájemníky – totiž až na jednoho malíře [...]“ (ČECH 1985: 15).

nepřítomnosti. Tehdy zjišťujeme, že Matěj Brouček cele žije pro své každodenní radosti (ranní káva od hospodyně, posezení s přáteli u piva) a že příbuzné má „nejraději hodně daleko od sebe“ (IBID.: 31). Nakonec, naprosto nevyhnutelně, je hlavní postava vystavena jedné z nejzákladnějších potřeb žijícího organismu – dostává hlad (IBID.).

Broučkovo setkání s Měsíčanem Hvězdomírem Blankytným odhaluje, že hlavní postava žije oproti obyvatelům Měsíce prázdňe, bez duševního rozměru, neschopna plně se nadchnout pro estetický prožitek⁶⁵. Ani její vyjadřovací schopnosti nejsou nijak ohromující, jak si též posteskuje vypravěčský subjekt (o tom dále). Mezi pozemšťanem a Měsíčanem se vyjevují další rozdíly i v oblastech chování, které mají alespoň potenciálně estetický význam, např. při chůzi (IBID.: 44).

„Věcný“ náhled Matěj Brouček zastává i v oblasti sociální interakce. Měsíčané uznávají pouze ryzí cit, který je jim v ideálním případě inspirací k umělecké tvorbě⁶⁶. Když chce Brouček (pravda, poněkud nevybíravě) hovořit o svých milostných zkušenostech, Blankytný ho poděšeně umlčí, protože si nedokáže představit, že by objekt své touhy, který vysadil na pomyslný piedestal, ponížil jakýmkoli fyzickým kontaktem (ČECH 1985: 46-47).

Z tohoto úhlu pohledu je *Pravý výlet* důmyslnou satirou útočící na lidskou povahu, jejímž cílem je uspokojovat nejnižší pudy, případně také apelující na společnost s cílem povzbudit ji k rozvíjení duševního života.

4.3.2.2 Polemika se zbožštěním umění

Broučkova výřečnost dostane prostor příznačně ve chvíli, když se v podnapilém stavu dívá na úplněk a v monologu mu svěřuje svou nespokojenost se stavem společnosti. Dohaduje se, že na Měsíci neexistují žádné mravní poklesky, byrokracie, kriminalita, války, ale není na něm ani „mizerných mazalů a barvokazů, kteří patří do blázince nebo do kriminálu“ (ČECH 1985: 24). Svým způsobem má pravdu.

⁶⁵ „Byl epikurejcem, nechápajícím, jak se může kdo rozčilovati pro věci, jichž nelze viděti a hmatati, a mráz obcházel ho při pouhé myšlence, že by měl kdy pozemský život zaměnití ideálními slastmi pouhého ducha“ (ČECH 1985: 42).

⁶⁶ Blankytný se raduje z toho, že zažívá pocit žárlivosti: „Za patnácte let své klidně nyjící lásky napsal jsem sice spousty zdařilých veršů, ale nyní teprve nabude moje poezie pravé hloubky a výše, kdy krev raněného srdce bude vytryskovati žhavými rubíny úchvatně rozervaných chvalozpěvů“ (ČECH 1985: 66).

Podíváme-li se na samotné Měsíčňany perspektivou, již reprezentuje hlavní hrdina, vidíme, jak neúplný (a místy až komicky absurdní) je svět, v němž zcela chybí každodenní materiální radosti a strasti, na něž jsme zvyklí. V tomto opačném pojetí se stávají sami Měsíčňané stereotypem, jehož nedokonalost je měřena dle Broučkova standardu.

Autor k vyvolání dojmu vznešenosti, starobylosti, a snad i moudrosti měsíční populace využil prvků známých z antiky⁶⁷: z oblasti formálních technik (dialogičnost), filozofie (označení Země, na níž se střídá osvětlená a zastíněná plocha, za „pravý ideál věžních hodin“ [IBID.: 66], jakožto i éteričnost těl Měsíčňanů [IBID.: 41] lze považovat za aluzi na Platónovy ideje), mytologie (Pegas jako dopravní prostředek) či módy (Hvězdomír Blankytný má na sobě talár a vavřínový věnec [IBID.: 34]).

Druhým klíčovým atributem, odhalujícím Měsíčňany jako alegorické postavy reprezentující umění, je mimo jiné zvláštní mluva, tzv. měsíční čeština, zřejmá aluze na způsob básnického vyjadřování typický pro parnasistní autory, jemuž bude věnován následující oddíl.

Třetím a posledním aspektem, který Měsíčňany odlišuje od pozemšťanů, jsou jejich jména. Je nasnadě, že ani tehdy, když se Matěj Brouček představí, Měsíčňan nedokáže skrýt své rozčarování: „Tedy i jména svoje sbíráte, vy ubozí pozemšťané, v nízkém prachu! Vypůjčujete si je od bídného hmyzu!“ (IBID.: 45).

Měsíčňanské pohrdání pozemským návštěvníkem se nejprve jeví jako opodstatněné, protože Měsíčňané odvozují svou prestiž od faktu, že jsou jakýmsi vyšším stupněm existence nad hmotnými a materialistickými pozemšťany⁶⁸. Z této pozice je také mířena otázka po povolání hlavní postavy a následné překvapení, když ten odvětlí, že je domácím pánem (IBID.: 45). Blankytný vida, že Matěj Brouček nechápe, modifikuje svůj dotaz: „Pověz, čím jsi sloužil věčným ideálům, v jakém oboru jsi rozšiřoval říši krásy?“ (IBID.: 46). Z rozporného pojetí pojmu *povolání* – ve významu činnosti, již člověk provozuje, aby byl společnosti užitečný, případně za ni byl

⁶⁷ „Antika tedy byla redukována na zdroj příhodných motivů, měla svou tradiční zabydleností v evropské kultuře legitimizovat estetický ideál parnasistů i způsob jejich leckdy radikální modifikace klíčových obrazů (zejména ženské nudy). V tomto smyslu se podílela na budování ideální říše krásy“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

⁶⁸ Slovy Blankytného: „Tento tělesný nádech [...] vyžaduje na nás tak málo služeb, že můžeme věnovati téměř celý život své vznešenější, vnitřní bytosti, užívající jen čistých rozkoší duševních, sloužící jen svým jasným ideálům. Jak nízký a hrubý je naproti tomu život váš!“ (ČECH 1985: 41).

ohodnocen – vyplývá, že Měsíčanům je krása nejvyšší hodnotou a provozování umění (a příbuzných činností) jediným smyslem bytí.

Takový cíl zní bezesporu vznešeně, avšak Čech proti tomuto postoji staví přirozené potřeby lidského těla – za všechny především již zmiňovaný hlad. Ten provází hlavní postavu celým příběhem. Co zpočátku formuje představu nenasytného požitkáře, stává se postupem času prostředkem identifikace s hlavní postavou, neboť čtenář chápe urgentní povahu potřeby i zjevný fakt, že na tomto „nedostatku“ Brouček nenese žádnou vinu.

Z povahy věci lze ještě chápat měsíčnanské odmítání fyzického kontaktu. Stejným způsobem je však vnímána také instituce manželství, která soužití páru již plně legitimizuje: „Což nevíš, že se závojem nevěstiným strháme zároveň nejkrásnější sen svého života?“ (IBID.: 48).

Aby zdůraznil emotivní povahu Měsíčanů, přidal autor Blankytnému důležitý atribut: „tenkou látku v podobě a velikosti řádného prostěradla, záhadného určení“ (IBID.: 40). Později se dozvídáme, jak komický účel vlastně má. Když si Hvězdomír Blankytný uvědomí, že je prvním Měsíčanem, jakého kdy Bouček spatřil, nedokáže zakrýt dojetí: „Hlas jeho [tj. Blankytného] udušen byl vzlykotem a proudy slz vyřinuly na bledé tváře, kteréž ponořil na hodnou chvíli hluboko do onoho záhadného prostěradla“ (IBID.: 42). Broučkův průvodce po Měsíci se k „prostěradlu“ uchyluje také tehdy, když je zoufalý z domnělého dvoření, jímž mu má chtít pozemšťan odloučit jeho zbožňovanou Ethereu (IBID.: 60).

Dovedeno ad absurdum představuje měsíční společenství (reprezentující říši krásy, dále označenou také jako *svět umění* se zdůrazněním institucionálního aspektu) svět se specifickými problémy, k němuž můžeme vzhlížet pouze tehdy, zůstává-li abstraktním konceptem nahlíženým z pozice materiální a hmotné společnosti. Proto není Čechovo pojetí říše krásy v *Pravém výletu* v žádném případě polemikou odsuzující umění, nýbrž poukazuje na fakt, že význam uměleckého díla coby kompenzace je třeba vidět vždy a pouze ve vztahu k nedostatečné skutečnosti. Bez této premisy by se totiž stalo umění samoučelným a zbytečným, dokonce snad směšným.

4.3.3 Měsíční čeština aneb Srozumitelnost poezie

Samotnému způsobu vyjadřování Měsíčanů je v *Pravém výletu* věnováno několik stran (ČECH 1985: 37-39), na nichž jsou charakterizovány některé její rysy po stránce lexikologické, zvukové, syntaktické, slovtvorné, ale především versologické.

Pro „měsíčinu“ je příznačné, že je odvozena od češtiny, ovšem (jak se vypravěč domnívá) s „hlavní snahou Měsíčanů mluvit i psát tak, aby jim posluchač a čtenář rozuměl co nejméně“ (IBID.: 38). Tento účel, obecně v oblasti komunikace nesmyslný, navádí čtenáře chápat i tuto problematiku s nadsázkou. Uvědomíme-li si navíc, že veškeré prostředky, jimiž tohoto cíle měsíční čeština dosahuje, spadají do oblasti (soudobé) poezie, pak se specifický druh poezie, jaký je popsán na uvedeném místě *Pravého výletu*, dostává v rámci běžné komunikace do pozice nežádoucího jevu. Mimo jiné je takto hodnoceno užívání méně obvyklých synonym k běžně používaným výrazům (*zor* místo *oko*), či dokonce slov naprosto neznámých, tj. novotvarů (*chvit*), dále nerozlučných slovní spojení⁶⁹, co nejnesrozumitelnějšího slovosledu a rýmovaného jambu, kterážto forma má „u nás ještě méně upřímných příznivců“ (IBID.). Čech si ovšem výrazně zjednoduší práci, když prostě předešle, že veršovaný projev v průběhu vyprávění většinou rovnou převede do prózy (IBID.).

Otázka srozumitelnosti poezie se stala aktuální o několik let později ve dvou číslech prvního ročníku časopisu *Naše řeč* (FLAJŠHANS 1917; FLAJŠHANS – KLÁŠTERSKÝ 1917). Autor příspěvku se dokonce na Čecha výslovně odvolává: „[Sv. Čech] prohlásil jasně, že básník má povinnost mluvit tak, jako mluví druzí, a tak, aby mu posluchač rozuměl co nejvíce“ (FLAJŠHANS 1917: 235). Považujeme toto tvrzení za shrnutí postoje, který se skrývá za fenoménem měsíční češtiny, přestože příspěvatel *Naší řeči* ve zbytku příspěvku argumentoval mnohem rozhořčeněji a zcela bez užití humoru.

Tato Čechova próza tedy jednak zesměšňuje nesrozumitelnost soudobé poezie, avšak také zdůrazňuje funkční odlišení běžného jazyka od jazyka literární produkce (viz 6.4).

⁶⁹ „Řekne-li Měsíčan například ‚omšený‘, nemůže následovati nic jiného nežli ‚balvan‘, jakož naopak tento nikdy bez omšenosti se neobejde“ (ČECH 1985: 37-38).

4.3.4 Chrám Všeuměny vs. chrám Uměň⁷⁰ aneb Proměna reflexe

Čechův Chrám Všeuměny, který nakonec Matěj Brouček navštíví, svou koncepcí i názvem nápadně připomíná instituci vylíčenou v Čelakovského *Literatuře krkonošské* (ČELAKOVSKÝ 1876). Tato podobnost nabízí ojedinělou možnost reflektovat proměnu dobově aktuálních témat za čtyřiašedesát let, která od sebe obě díla dělí.

Je třeba mít na paměti, že ač obě místa hostí význačné umělce, jejich pozice ve fikčním světě je rozdílná. Chrám Všeuměny se nachází uprostřed světa, který můžeme označit za „zhmotněný“ *svět umění*⁷¹, a jeho obyvatelé jsou vybíráni na základě svých tvůrčích kvalit. Čelakovského chrám Uměň oproti tomu představuje prostředek lokální koncentrace a zvýšení produktivity umělců ve světě, který svou sociální stratifikací imituje skutečnost, tj. ne všechna jeho povolání se týkají umění. Kromě externího vymezení se změnilo složení vlastních ubytovaných – oproti původně literárnímu zaměření se oblast působnosti osazenstva rozšířila i na další umělecké obory: malířství, sochařství, hudbu atd., což naznačuje přiblížení parnasistního písemnictví k ostatnímu umění⁷². Tento „svět umění“ v širším smyslu pak zahrnuje i filozofy a kritiky žijící výhradně vně svatyně. Výjimkou je mecenáš, který žije uprostřed hvězdovitě tvarované budovy – snadno si odvodíme naznačený klíčový význam financí pro veškerou uměleckou produkci.

Sama literární obec také doznala značných změn. Oproti staršímu Čelakovského modelu již chápe Čechův Chrám Všeuměny beletrii v dnešním smyslu toho slova, neuznává odbornou oblast (dějepisectví, lingvistika) ani pomocné síly (opisovači, korektoři). Nutno podotknout, že oba koncepty zcela opomíjejí prózu, ačkoli se lze domnívat, že starší chrám Uměň mohl pod pojmem *poezie* slučovat vícero literárních druhů (ŽAK 2012: 30-31).

Témata, která v novějším konceptu chybí, můžeme považovat za již neaktuální. Takovou otázkou je pravopis (řešen v *Literatuře krkonošské* výstavbou pětice tiskáren

⁷⁰ Psaní velkých písmen autor práce přejal z uvedených beletristických textů.

⁷¹ Tento termín si vypůjčujeme od Arthura C. Danta (DANTO 2009), ačkoli jej užíváme ve významu spíše dickiovském (DICKIE 2008) – do světa umění patří každý, kdo má co do činění s uměleckým dílem, tedy nejen autor a čtenář, ale též kritik, sponzor apod.

⁷² Srov. literární (resp. poetické) zpracování světelných efektů vypůjčených z malířství [HAMAN 2014a: s. p.] nebo prvku plastičnosti převzatého z architektury a sochařství (IBID.: 25).

dodržující různé normy), vzdělávací funkce literatury, sběr národních písní apod. Na druhou stranu nová a nepřehlédnutelná je neotřesitelná pozice umělce na špičce společenského žebříčku, již Brouček vědomě narušuje odmítnutím konvenčního pozdravu pokleknutím před umělcem (ČECH 1985: 81).

Tvrdit ale, že po šesti dekadách již není vlastenecký vztah k národnímu jazyku a literatuře vůbec tematizován, není pravdivé. V několika pasážích si čtenář kromě předestřené otázky umění jistě všimne odkazů na konkrétní české fenomény. Ty jsou však pojaty s nadsázkou – jak euforické Broučkovy úvahy o zvýšení prestiže českého národa⁷³ a následné přidání nové sloky Tylovy skladby *Kde domov můj?* (IBID.: 36), tak i na toto téma navazující ponětí o němčině a dalších jazycích vůbec, které Měsíčané zcela postrádají (IBID.: 69-70).

Výše provedená komparace vychází pouze z podobnosti užitých motivů a jejich zpracování pomocí obdobné strategie. Nebylo jejím účelem hledat spojitosti mezi tvorbou Svatopluka Čecha a Františka Ladislava Čelakovského, pouze sledovat proměnu pohledu umělce na literaturu, umění a okrajově i aktuální společenské otázky.

4.3.5 Úrovně fikce

Pravý výlet pana Broučka do Měsíce pracuje s více úrovněmi vyprávění, z nichž každá se noří hlouběji do fikčního světa.

První z nich je pásmo postavy redaktora – do něho náleží všechny vypravěčovy pasáže v ich-formě. Tato úroveň má navozovat iluzi reálného světa, v němž by Broučkův příběh (obzvláště v dané době) skutečně představoval senzaci. Redaktor se v *Předmluvě* (ČECH 1985: 15-19) a v komentáři k první kapitole (IBID.: 26-27) uplatňuje především jako zdánlivě objektivní autorita s funkcí uvedení čtenáře do problematiky napravení pověsti. Později však vyjádří svou lítost nad tím, že „dostal se na Měsíc právě pan Brouček, který nemá v sobě ani nejslabší poetické žilky!“ (IBID.: 43). Poté, co se pokusí rekonstruovat Broučkův popis měsíční krajiny nejpoetičtěji, jak dokáže, avšak dle svých měřítek neuspěje, rezolutně ukončí své snažení: „Ne! Odkládám bídný štětec“ (IBID.). Tím je opět naznačena blízkost literatury a výtvarného umění.

⁷³ „[...] Měsíčan mluvil česky. Sice češtinou trochu zvláštní, s neobvyklým přízvukem, ale přece česky. Měsíc českou půdou! Jaká to zvěst!“ (ČECH 1985: 35).

Druhým stupněm je úroveň Broučkovy „reality“, již zprostředkovaná pomocí postavy redaktora. Sem řadíme úvodní vyprávění o večeru na Zemi, byť už mohlo být zkreslené podroušeným stavem pana domácího. Momentem pádu (přičemž záleží na směru onoho pádu) se fikce dělí na dvě alternativy, které se navzájem vylučují: Jednu z nich podává Matěj Brouček ve vyprávění o Měsíčňanech, druhou mu oponuje B. Rousek (IBID.: 26-27).

Rouskova alternativa funguje v textu jako realistické východisko, nabízí čtenáři pravděpodobné věcné vysvětlení, a tím nabádá k označení Broučkových dobrodružství za přelud. Přítomnost oponující strany v tomto případě neruší význam jádra vyprávění, tím spíše, když Rouskovo tvrzení předchází vlastnímu fantastickému příběhu, nýbrž modifikuje čtenářovo vnímání ostatních kapitol – Rouskova verze přiměje čtenáře označit Broučkovu cestu za mámení smyslů, sen.

Sen představuje významný parnasistní motiv, byť zde navozen velmi prozaickou cestou: „Jako by snění bylo tím nejefektivnějším estetickým jevem, jako by umožňovalo odvést pozornost od reálného života se všemi jeho problémy a stálo tak v centru ideální, harmonické „říše krásy““ (TUREČEK 2008: 42)⁷⁴. Jak jinak tedy vyobrazit a ohraničit „říši krásy“ než pomocí snu?

Cílem *Pravého výletu* proto není přesvědčit čtenáře o autentičnosti dobrodružství, jak je předesíláno, ale vymezit vhodnou fikční oblast, v níž lze vykreslit autorův vztah a postoj k momentálně působícímu literárnímu směru. To se podařilo dokonale, ostatně dokonalost je jedním z klíčových atributů parnasistní tvorby. Fungování motivu snu poměrně přesně popisují tato slova: „Pasáž dovedená k maximálnímu účinku se tak vlastně prohlásí za dějově neplatnou, nepodílí se dále na rozvoji zápletky, zato zůstane v čtenářově mysli a cítění jako izolovaná, o to ale působivější scéna“ (IBID.: 41).

V případě Broučkova výletu však nenastává moment probuzení, namísto toho se vypravěč rozhoduje dohrát hru až do konce a komicky vygradovat děj slíbenými „nezvratnými“ důkazy.

⁷⁴ V souvislosti s jiným Čechovým dílem, básní *Dagmar*, se k témuž motivu vyjadřují i jinde: „Na první pohled je zřejmé, že máme před sebou typicky parnasistní výměr literatury jako říše krásy, protikladné všednodenní realitě. V duchu této koncepce je modifikován i jeden ze základních pojmů romantiky, sen – stává se výhradní doménou krásy“ [HAMAN 2014a: s. p.].

4.3.6 Parnasismus jako téma i paleta technik

Svatopluk Čech staví v *Pravém výletu* do protikladu duchovní (kulturní) a materiální složku lidského života a vzájemnou konfrontací ukazuje klady i zápory obojího. Obojí se na jedné straně stává terčem kritiky i posměchu, na druhé straně plní úlohu ideálu, měřítko opačného extrému.

Tam, kde čtenář sleduje činy a myšlenkové pochody Matěje Broučka, který civilizaci Měsíčanů nechápe především proto, že mu umění není ke konkrétnímu užítku, je *Pravý výlet* satirou vybrané společenské vrstvy a její „malosti“.

Karikatuře ovšem podléhá také představa poezie coby univerzální útěchy, její idylické zbožštění Čech podmiňuje každodenní užitečností (nikoli společenskou, ale duševní), varuje před možností posunu umění do polohy neúčinného lartpourtismu. Měsíčané, alegoričtí reprezentanti „říše krásy“, totiž tvoří doslova „umění pro umění“ – umělecká díla jsou recipována jen dalšími umělci a jen z pohledu vlastního umění. V pravém opaku oproti Matěji Broučkovi jim chybí materiální rozměr. Jejich umění proto nemůže v jakémkoli smyslu kompenzovat nedostačující realitu, neboť už samo umění je jim všednodenní rutinou. V tomto bodě se tak Čech vyslovuje v souladu s pravidly a hodnotami parnasismu.

Díčí pozornost je věnována také zesměšněnému způsobu jednání a uvažování Měsíčanů, který můžeme plně chápat právě až v kontextu parnasismu. Blankytný až do krajnosti trvá na uctívání ženy svého srdce, neschopen pomyslet na to, že by ji ponižil nejen jakýmkoli fyzickým kontaktem (ČECH 1985: 46-47), ale ani sňatkem (IBID.: 48). Krása a estetický prožitek jsou Měsíčanům absolutně nadřazeny světským záležitostem, jakkoli uznávaným a posvěceným. Sebevyšší autorita skutečného světa neznamena v říši krásy nic – stejně jako pozemské zákonitosti Broučkovy doby nemohly dosáhnout až na Měsíc.

Tak slouží vztah fiktivního autora k parnasismu v *Pravém výletu* jako jedno ze dvou hlavních témat. Příznačná je s tím související formální podoba díla, neboť nejvlastnějším parnasistním literárním druhem byla poezie:

„Parnasistní texty, případně prvky parnasistního typu literatury sem [tj. do prózy] pronikaly jako spíše okrajové záležitosti. Příkladem může být i tvorba Svatoopluka Čecha, jehož prózy nejeví parnasistní povahu, ale zato se velmi dobře shodují s žánry dobové realistické humoresky (třeba i v historickém nebo utopickém hávu broučkíád) [...]“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

Přesto v prozaickém *Pravém výletu* Čech užil parnasistní výrazové prostředky: lyrizující slovník (*vyšel do lunojasné noci* [ČECH 1985: 23]), typické motivy (sen jako prostředek oddělení fiktivního „reálného“ světa a říše krásy), malebné popisy včetně práce s barvami a materiálem – např. popis Hvězdomíra Blankytného a jeho oře při příležitosti uvedení postavy do děje nešetří přívlastky obojího druhu (*stříbrné podkovy, bělostná křídla; tak vzdušná, jemná, skoro průzračná byla jejich těla* [ČECH 1985: 34]).

Na všech těchto rovinách tak působivě pojí prvky parnasistní a satirické do celku, jehož primárním účelem není jako v případě obrozenské tvorby společenský apel, nýbrž efekt na čtenáře, v tomto případě pobavením, případně šokováním. Srovnatelný postup lze pozorovat u Čelakovského, na rozdíl od něho však Čechova satira nemíří pouze na literaturu, ale na vzájemné postavení celého „světa umění“ a „civilního“, každodenního života.

4.4 Matěj Brouček v 15. století aneb Parnasistní středověk

4.4.1 Interpretace a varování

Jak autor uvádí v *Předmluvě k vydání prvnímu* (ČECH 1985: 111), *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století* vznikl coby pokračování rok po vydání *Pravého výletu*.

Tamtéž je prezentován model skeptického čtenáře⁷⁵ interpretujícího *Pravý výlet* jako „pouhou satiru“ (IBID.), jehož interpretaci se úvodní stať snaží vyvrátit. Pokud tito jedinci „tvrdili, že [tato satira] jest namířena proti lidem žijícím jen hmotnému požitku a [...] proti těm, kdož pro samou ideálnost ztrácejí půdu skutečnosti nadobro pod nohama“ (IBID.), shledáme, že se toto pojetí zcela shoduje se závěry předchozí analýzy. Uvedená shoda je žádoucí, dostává se nám ujištění, že komunikace díla se čtenářem probíhá v pořádku, že oba subjekty hrají stejnou literární hru. Veškerá uvedená tvrzení je totiž třeba si vykládat s vědomím, že text navazuje na *Pravý výlet* též svým žánrovým zařazením.

V podobném duchu *Předmluva Nového epochálního výletu* pokračuje: fiktivní autor se v ní ohrazuje proti jednostrannosti satiry *Pravého výletu*⁷⁶, tím však mezi řádky přiznává, že o satiru skutečně šlo. S až nesmyslným zápalem pak obhájí užití Měsíce jako fikčního prostoru, aby se vzápětí navrátil k svému původnímu postoji a zaútočil na rámec snu, který měl údajně použít. Poté, co zevrubně zhodnotí další soudobě možné způsoby dopravy člověka na Měsíc, ovšem v rámci fikce, hrubě poruší koncept pravdivosti Broučkova prvního vyprávění: „Jiné cesty naprosto neznám, leda by autor ve svrchované spisovatelské svévoli svého hrdinu zkrátka na Měsíc hodil [...]. A tuto třetí cestu uznal jsem vzhledem k vyjetosti obou ostatních za nejmoudřejší. Touto cestou, a nikoli ve snu, dostal se pan Brouček na měsíc“ (IBID.: 112). Tak odmítá rámec snu, resp. smyšlenost *Pravého výletu* jako celku, přestože v předcházející větě přiznává, že minimálně způsob dopravy Matěje Broučka na Měsíc byl prokazatelně otázkou spisovatelské invence, čímž si komicky protiřečí.

⁷⁵ V kontrastu k modelu skeptického čtenáře fiktivní autor podává ještě model ideálního čtenáře (ČECH 1985: 113), tomu se budeme věnovat později.

⁷⁶ „Jako by satirik musel pokaždé pročesati celý život společnosti [...]. Ostatně již volba výletního místa Broučkova [...] mohla čtenáři napovědět, že tam autor hodlá probírat pouze nejjemnější duševní výkvěty společenského života“ (ČECH 1985: 111).

Druhá, ač rozsáhlejší část *Předmluvy* se vyznačuje absurdní pozicí autorského subjektu, který se staví na stranu kritiky, jež jeho dílo ve všech oblastech nemilosrdně ztrhala. Přestože se zprvu hájí, „že jest těžko psáti po Vernovi vědecké romány“ (IBID.: 113), nakonec připojuje *Výstrahu!* (IBID.: 114-116) všem kritikům, jejímž smyslem je zdánlivě varovat kritiky před čtením *Nového epochálního výletu*, avšak v níž dílo haní tak, že je nasnadě ji chápat jako parodii přísných recenzí, které předjímá.

4.4.2 Matěj Brouček terčem kritiky

Postava Matěje Broučka stojí opět v centru čtenářské pozornosti v průběhu celého vyprávění. Není proto překvapující, že satirický náboj je koncentrován právě do ní, že vyplývá z její konfrontace s novým prostředím. Oproti hrstce negativních vlastností především z oblasti přehnaného materialismu, které přinesl *Pravý výlet*, se jejich škála rozšířila⁷⁷ také na individuální charakterové kvality – vlastenectví, odvahu, pevnost vlastního přesvědčení apod. Ilustrujme toto tvrzení vybranými scénami:

Když se pan Brouček ocitne v 15. století, první prostor, který je schopen smyslově identifikovat, představuje zapomenutá klenotnice. Ovlivněna předešlým rozhovorem v hospodě u pana Würfla týkajícím se středověkých reálií, identifikuje hlavní postava místnost jako „tajnou klenotnici krále Václava“ (ČECH 1985: 137). Vezmeme-li v úvahu, že si v této chvíli ještě nepřipouští časoprostorový skok, je euforie z myšlenek na rozumnou výši nálezného opodstatněná. Pravá povaha chamtivosti je odhalena až po chvíli: „Umínil si, že prozatím nechá drahocenné tajemství pro sebe a teprve uváží, má-li [...] raději sám nějakým šikovným způsobem celý poklad si osvojit, což by zajisté bylo zcela po právu“ (IBID.: 140).

Panu Broučkovi není vzdálená ani lež. Nejprve zapře svůj původ, když Jankovi od Zvonu tvrdí, že je Pražan, avšak dlouho pobýval v zahraničí (IBID.: 158-159). Tuto nepravdu lze omluvit zbytečnými nepříjemnostmi, které by vyplynuly z přiznání schopnosti cestovat v čase. Podruhé svou historiku obohatí o náboženský rozměr při svém přijetí mezi tábory sídlící na Vítkově hoře Chvalem Řepickým z Machovic a Václavem Korandou (IBID.: 240-242). Také tuto nesrovnalost má na svědomí zčásti

⁷⁷ Ačkoli ze svých původních atributů Brouček mnoho neztratil – stále je schopen reagovat na zapálený monolog tábořského bratra Stacha o tom, proč se přidal ke kališníkům, nadmíru věcnou poznámkou: „Kdypak budeme večeřet?“ (ČECH 1985: 250).

nedorozumění. Napotřetí však zapře svou identitu vědomě a zcela, ve strachu o holý život se vydává za Němce a katolíka (IBID.: 266). Paradoxně však má stále co do činění s husity, kteří s Janem Žižkou v čele všechny jeho lži odhalí a odsoudí jej k smrti upálením (IBID.: 272-274).

Broučkův vztah k Němcům a němčině není zdaleka tak vyhraněný jako ten Jankův. Také Kunka, Jankova dcera, se ohrazuje proti představě, že by se měla učit „jazyku našich úhlavních nepřátel“ (IBID.: 203). Zde se však projevuje jistá nesoudržnost, co se týče napojení děje na *Pravý výlet*. Jak víme, tam se hlavní postava raduje, že Měsíčané netuší, že existují jiné jazyky kromě češtiny, včetně německého. V *Novém epochálním výletu* pak označuje husity za „potřeštěné výstředníky“ (IBID.: 280), kteří se nerozvážně distancovali od budoucího „druhého zemského jazyka [...], a tím všeliké příležitosti k německé konverzaci se zbavili [...]. Kdež jsme mohli jinak býti!“ (IBID.). Pan domácí tak konečně důsledně staví praktické hledisko nad vlastenecké ideály.

Matěj Brouček se potažmo v žádném ohledu neprezentuje jako člověk, jehož životní hodnoty jsou neotřesitelné. Naproti tomu husité jsou ochotni za svou pravdu položit život, dokladem toho budiž vedle historiografických pasáží popisujících bitevní vřavu rozhovor Janka od Zvonu a jeho dvou přátel v hospodském zařízení (IBID.: 231) nebo Kunčino bojovné odhodlání postavené do kontrastu k panu domácímu, kterému je zatěžko vybrat si zbraň (IBID.: 208-209). Není divu, že sobecké jednání hlavní postavy graduje až k závěrečné dezerci ve chvíli započnutí boje.

Jako v případě *Pravého výletu*, i nyní představuje postava Matěje Broučka ideový model, jehož prostřednictvím jsou kritizovány nedostatky celé společenské skupiny. „Zbabělá a kořistná podstata páně Broučkova nemá sice ‚čičikovský‘ rozměr, jeho dobromyslnost a tupá nepoučitelnost dokonce vzbuzuje i sympatie, nicméně karikaturou parazitního způsobu života se jednou provždy stal“ (*Třikrát Matěj Brouček* 1985: 27).

Z velké části je jednání pana Broučka stavěno vedle ideálního vzoru reprezentovaného středověkými husity⁷⁸, a tak oproti předchozímu dobrodružství je satira *Nového epochálního výletu* lineárnější. Namísto extrémních protipólů materialismu a lartpoumlartismu, z nichž oba jsou předmětem a zároveň východiskem

⁷⁸ „Čech usiloval o satirickou, hodnotovou konfrontaci dvou protikladných postojů: soudobé malosti českých měšťáků a velké doby husitů“ (JANOUSEK 2001: 4).

kritiky druhého, *Nový epochální výlet* předkládá jediný ideál v podobě feudální společnosti, který pana Broučka odhaluje v ryze negativním světle. Otázkou zůstává, zda má určitou výpovědní hodnotu také tento idealizovaně zobrazený středověký život a hodnotový žebříček?

4.4.3 Proces psaní a stav literatury

Pásmo Broučkova vyprávění je na několika místech proloženo odbočkami fiktivního autorského subjektu, které tematizují literární odvětví umění. Musíme mít přitom stále na paměti vyšší významovou rovinu, a proto nechápeme tyto pasáže doslovně, nýbrž povětšinou ironicky. Rozlišíme narážky dvojího typu:

V obsáhlejší skupině komentuje fiktivní autor své vlastní počínání formou různě rozsáhlých úvah, z nichž lze vyčíst nevhodné a nežádoucí spisovatelské techniky. První z nich⁷⁹ je sama *Předmluva*, která čtenáři napoví, jak text číst (viz 6.1).

Další signifikantní pasáž se nachází na konci první kapitoly. V ní se „spisovatel této knihy“ (ČECH 1985: 122) rozepisuje o svých dojmech a pocitech navozených návštěvou hradčanských lokalit. Svůj monolog pak sám nesmyslně utne v půli věty, aby se omluvil čtenáři za přílišné upozorňování na svou osobu (IBID.: 124). Demonstrováný postup je zkarikován a účinek satiry specifikován: „Nemluvím ani o lyrických básnicích, [...] ani o cestopiscích,“ (IBID.) konstatuje nezvratnou beznadějnost obou případů, „ale již neobejde se bez vystoupení autora [...] ani žádná báseň epická, žádný román, žádná novela nebo črta, a brzy nadejde bezpochyby doba, kdy také dramatičtí spisovatelé vřadí svou vlastní vděčnou figuru mezi osoby svých kusů“ (IBID.).

Nicméně ještě jednou na sebe upoutává pozornost v závěru čtvrté kapitoly, přestože z důvodu ospravedlnění: „Vždyť autorovi samému se točí hlava z té matence času [...]. Ó buďte milosrdní tentokrát, vy pánové, kteří pokládáte českého spisovatele za ubohého lotra na pranýři“ (IBID.: 156).

Proud svého líčení vypravěčský subjekt zastavuje, byť ne tak náhle, také po čtyřstránkovém popisu páně Broučkova putování tmavou šachtou těsně předtím, než se

⁷⁹ Je vhodné poznamenat, že ač používané vydání (ČECH 1985) staví *Předmluvu k vydání prvnímu* před vlastní text, autorský subjekt s hraným pohoršením konstatuje, že v onom prvním vydání byla tato stať obsahující výstrahu kritikům vinou vychytralého nakladatele připojena až k poslednímu sešitu (IBID.: 116), čímž zcela ztrácí svou zamýšlenou funkci, a stává se tak dalším prostředkem výsměchu potenciálním odpůrcům díla.

hlavní postava vůbec ocitne v královské klenotnici (IBID.: 135). Na tomto místě je však satirický tón téměř docela umlčen, neboť se fiktivní autor svou vlastní připomínkou⁸⁰ skutečně řídí a dále děj nezdržuje.

Čtenářská atraktivita epické složky díla je tematizována i poté, co Janek od Zvonu s panem domácím narazí po dlouhé procházce Prahou na hospodu. Sám fiktivní spisovatel je tomu „upřímně povděčen“, neboť si je jist, „že čtenářstvo má suchopárného líčení dávných pražských ulic právě dosyta“ (IBID.: 225).

Naposledy si autorský subjekt vynucuje pozornost při příležitosti odsouzení pana domácího k smrti husitským velitelem Žižkou: „Péro klesá mi z ruky. Zdráhá se dokreslití příšerný výjev“ (IBID.: 224). Vzápětí si však připomene své poslání a s odhodláním, v danou chvíli humorně patetickým, pokračuje: „Ale povinnost spisovatelská velí, abych provodil svého hrdinu až do strašného konce středověkých jeho dobrodružství a doplnil tou šerednou črtou svůj věrný obraz dávné doby“ (IBID.: 275).

Přítomnost fiktivního autora coby textové strategie však není parnasistní tvorbě vlastní⁸¹. Je sama o sobě narážkou na realistickou prózu, která tento prostředek často užívá. Zesměšněním vlastních postupů fiktivní autor kritizuje narůstající tendenci tuto strategii v literárních textech uplatňovat.

Druhý typ poznámek odkazuje k literatuře jako celku. Ve světle předchozího přístupu se přinejmenším nedůvěryhodně jeví příslib pana domácího, že „pro případ, že bude přece [poklad] nalezen, zákonný podíl, jemu jako prvnímu objeviteli náležitý, šlechetně věnuje spolku českých spisovatelů Máj“ (IBID.: 279). Uvážíme-li nedostupnost pokladu, slib je totiž dán až po návratu do 19. století, a již podrobně vylíčený vztah Matěje Broučka k umění, lze toto vyjádření z jeho strany chápat v krajním případě dokonce jako výsměch. Rozhodně je tím poukázáno na nepříjemnou situaci českého spisovatelstva, které ani jinak pan Brouček nešetří některé „z oblíbených úvah o nynější krizi literární“ (IBID.).

⁸⁰ „Každý uzná, že bych mohl ještě dlouho kořistiti z neblahé situace pana Broučka [...]. Ale nejde mi o to, abych napínal čivy čtenářovy na skřípec, nýbrž hodlám střízlivě líčit pouhou pravdu“ (ČECH 1985: 135).

⁸¹ „[Snaha po objektivitě a odstupu od přímé citové angažovanosti umělce] našla výraz v parnasistních požadavcích na vyloučení přímé účasti uměleckého subjektu ve fikčním či imaginativním světě díla“ [HAMAN 2014c: s. p.].

Posledním odkazem Čech útočí na spor o *Rukopisy*. Podrážka, kterou si měla hlavní postava nechat ve středověku vyspravit (ač údajně vypadá přesně jako to původní), může totiž obsahovat „nějaký nový proužek našich Rukopisů; čímž by neblahý spor rázem šťastně byl ukončen“ (IBID.: 282). Dílo se však s humorem sobě vlastním od problematiky distancuje s tím, že „podešve nechtějí a nechtějí se roztrhati, a proto budeme bůhvíjak dlouho ještě čekat na konečnou Obranu dotčeného pana profesora“ (IBID.), který si podrážky po jejich znehodnocení vyžádal k prozkoumání.

Jednotlivé vsunuté pasáže narušující homogenní strukturu vlastního vyprávění upozorňují na některé postupy realistického diskurzu a zesměšňují je, jiné svědčí o napětí, jež snad v Čechově době panovalo v literárním společenství, ekonomickou stránkou počínaje a národně-emancipační konče.

4.4.4 Jazyková pásma

Čechově práci s jazykem v *Novém epochálním výletu* se komplexně věnuje příspěvek Naděždy Kvitkové v časopisu *Naše řeč* (1980), který rozlišuje tři jazyková pásma: autorské vyprávění, mluvu postav z 15. století a mluvu pražského měšťanstva 19. století, reprezentovaného Matějem Broučkem a panem Würflem (IBID.: 74).

Pásmo vypravěče se „po stránce hláskové téměř shoduje s dnešním spisovným jazykem“ (IBID.: 75), až na výjimky jako *jakýs*, *as*, *myšlénka* apod. „Tyto i obdobné formy byly ostatně příznačné pro poezii tehdejší doby“ (IBID.). Mezi morfologickými anomáliemi je obzvláště příznačné ustrnulé *páně*, „jde patrně o záměrné a poněkud ironické užití tohoto adjektiva, neboť jeho výskyt je omezen pouze na spojení s postavičkami pana Broučka a pana Würfla“ (IBID.: 76). V autorském vyprávění se vyskytují rovněž výhradně knižní prostředky: předminulý čas, částice *-ť* s vysvětlovacím významem, složená slova (vůbec typická pro literární jazyk Čechovy doby) a slova cizího původu – jednak výrazy původně esejistické, jednak „slova příznačná pro konverzaci a život vyšších společenských vrstev“ (IBID.: 77). Obzvláště pozoruhodná jsou Čechova spojení slov náležejících různým sémantickým okruhům, případně různým stylovým oblastem: *staročeský kolega* nebo *sympatické sudy*; *interpeloval Janka od Zvonu* (IBID.: 78). Neopomeňme ani skutečně propracovanou, tzn. nadměru složitou větnou stavbu, v níž nejsou neobvyklé přechodníky, různé druhy infinitivních a genitivních vazeb (IBID.).

Způsob mluvy postav z 15. století je dvojího druhu, přičemž hranici tvoří počátek páté kapitoly. Před ní se Čech snaží o co nejpřesnější rekonstrukci husitské češtiny na rovině hláskové, lexikální i syntaktické. Na uvedeném přechodu pak upozorňuje na následující převedení starobylého jazyka do novočeštiny, se zachováním občasného charakteristického slova či obratu. Změnu však nezdůvodňuje ohledy na čtenářovo pohodlí, nýbrž již úspěšným naplněním vlastních, otevřeně egoistických a polemických cílů: „Doufám, že jsem svou staročeštinou neznalce již dosti oslnil, znalce pak dosyta pozlobil“ (ČECH 1985: 157). Zachované příznakové výrazy druhé části pak mají „vedle své primární funkce, jíž je vytváření dobového koloritu, ještě další neméně významnou funkci, a to vytváření satiricko-komických situací“ (KVÍTKOVÁ: 1980: 79) založených na vzájemném neporozumění, posunu významu a formálním vývoji slov během staletí⁸².

Oproti husitským postavám je vyjadřování Matěje Broučka v každém směru modernější, avšak ne tolik komplikované jako pásmo vypravěče – nebylo by koneckonců v zájmu fiktivního autora, aby jeho postava, skrze kterou kritizuje pražské měšťáky, měla vytříbenější slovník než on sám. Proto je mluva pana Broučka charakteristická daleko spíše expresivními výrazy (*barák*, *strašpytel* – IBID.: 83) a rčeními (*čert mi to byl dlužen* – IBID.: 84).

Podobné znaky vykazuje forma komunikace pana Würfla, ačkoli v ní pozorujeme daleko frekventovanější zastoupení ironických poznámek (*krásná rýma* – IBID.) než u hlavní postavy, především adresovaných právě panu Broučkovi. Pomocí důsledného onikání zase postava pana Würfla „projevuje zdvořilost, úslužnost a poněkud staromódní způsoby“ (IBID.: 83).

Poukážeme zde na to, že satira (a obzvláště její komická složka) v *Novém epochálním výletu* nevychází pouze z obsahové roviny díla, jako jsou charakteristika postav nebo děj, ale že její výstavba je též záležitostí užití některých speciálních formálních, resp. jazykových prostředků. Zároveň prostředky uvedené výše slouží k zdůraznění literárnosti jazyka díla: „Vrchlický a Čech s sebou přinesli jistý zvrat, který znamenal vědomé odlišení literárního jazyka od živého jazyka mluveného. Tento ve své

⁸² „Sv. Čecha [...] zaujala expresivita staročeských nadávek [...]. Většinou jde o dvouslovné typy složené ze substantiva a rozvíjejícího adjektiva: *machomete nečistý*, *lotře ohavný*, *darmoplchu skaredý* [...]“ (KVÍTKOVÁ 1980: 82).

době nový přístup k literárnímu jazyku je zejména u Svatopluka Čecha podmíněn spíš esteticky než sociálně“ (KVÍTKOVÁ: 1980: 74).

4.4.5 Učenost a autority

Text se ve své střední části téměř nepřetržitě zaobírá reáliemi 15. století, proto jmenujme některé nejpozoruhodnější:

Matěj Brouček uvěří, že se ocitl v jiném čase, až poté, co objeví několik shod mezi uspořádáním pražských ulic jeho doby a 15. století, kteréžto uvědomování probíhá na celých třech stranách (Čech 1985: 153-155). Ještě rozsáhlejší celek tvoří výklad Janka od Zvonu, jímž z okna představuje panu domácímú husitskou armádu shromážděnou na Staroměstském náměstí (IBID.: 187-190). Autor rovněž prokazuje znalost šlechtických rodů 15. století (IBID.: 193), věrohodně a nadmíru podrobně modeluje vztah středověkých Pražanů k němčině (IBID.: 201-203) nebo vykládá o starém způsobu pojmenovávání osob hovorovým křestním jménem a neustáleným příjmením (IBID.: 227-228). Ona znalost pražských lokací je nejpřesvědčivěji demonstrována v osmé kapitole věnované procházce Matěje Broučka za bohatého výkladu Janka od Zvonu (IBID.: 210-225). Obeznamenost s duchovním rozkolem mezi jednotlivými kališnickými křídly zase ilustruje efektní, přesto čtivě zpracovaná hospodská polemika mezi přáteli Janka od Zvonu a cizím žákem protkaná mnohými odkazy na církevní autority (IBID.: 231-234).

Zvážíme-li zcela fiktivní povahu postavy pana Broučka, který proto příběh zpracovaný jako *Nový epochální výlet* vyprávět nemohl, je nasnadě tázat se po zdroji tohoto úctyhodného množství faktografických informací, které se čtenáři postupně dostanou – zvláštní jazykové prostředky analyzované v předchozím oddíle nevyjímaje.

Za nejpřínosnější stopu lze považovat prohlášení fiktivního autora v závěru *Předmluvy*: „[...] líčím zde pouze, co pan Brouček vlastníma očima viděl a na vlastní uší slyšel, a to má přece stokrát větší cenu než výpisky [...] ze starých plesnivých listin, které třeba lžou [...]“ (ČECH 1985: 117). Čtenář chápe, že s ním text hraje satirickou hru, v níž na jedné straně zesměšňuje historiografické prameny, na druhé straně (po vyloučení možnosti cestování v čase) je to jediná další možnost získání daných informací.

O správnosti našich úvah svědčí několik pasáží, v nichž je čtenář odkazován na příslušnou literaturu – např. procházka Prahou je redukována slovy: „[...] mně není možno sledovati podrobnosti jejich zajímavé pouti [...]. Kdož by chtěl v duchu vykonati sám takovou procházku, vezmi Tomkův⁸³ Dějepis Prahy a jeho Základy starého místopisu pražského“ (IBID.: 213). Nikoliv už jako kompenzaci, nýbrž doložení teze dochovanou sekundární literaturou pak chápeme osvětlení Korandova dilematu mezi vírou a bojem začínající slovy: „Staří letopisové nás poučují, že se Koranda skutečně zachoval podle slov k panu Broučkovi pronesených“ (IBID.: 244), přestože konkrétní pramen není uveden.

V *Novém epochálním výletu* se rovněž nachází několik ryze beletristických aluzí – za všechny uvedme dva verše dobově populární skladby *Podkoní a žák* citované Jankem od Zvonu (Ibid.: 194), „pravdu“, kterou tentýž slyšel „v jedné studentské hře velikonoční“⁸⁴ (IBID.: 212) či pořekadlo Smila Flašky (IBID.: 230).

Za uvedenými i ostatními aluzemi a použitými reáliemi je třeba vidět důkladnou přípravu, kterou autor musel podniknout předtím, než se pustil do psaní⁸⁵. V mnohém tento postup připomíná vznik dnešních vědeckých prací, ačkoliv *Nový epochální výlet* jistě nemá ambice jí být. Lze se domnívat, že snaha o historickou přesnost, nemluvě o detailnosti zpracování, pramení z touhy autora demonstrovat své individuální schopnosti, resp. znalosti. Na straně čtenáře tato technika předpokládá nutnou znalost kontextu. Čím podrobněji je s ním recipient obeznámen, tím celistvější zážitek si odnese⁸⁶ – tedy platí stejná úměra jako v případě satiry.

⁸³ Václav Vladivoj Tomek byl už v minulosti Čechovým faktografickým zdrojem (NOVÁK 1923: 4-5). Na téhož historika se pohrdavě odvolává v závěru *Předmluvy*: „V čem se tedy moje kniha s dosavadním bádáním neshoduje, to ať pan Tomek et consortes ve svých spisech vděčně opraví“ (ČECH 1985: 117).

⁸⁴ Jedná se o známé dvojverší ze skladby *Sermo paschalis bonus*: „Črta se odžehnatí muože,/ rač zlé baby uchovati, Bože!“ (MENČÍK 1895: 21-22).

⁸⁵ „Sv. Čech také v době, kdy si koncipoval *Výlet*, studoval staré prameny a poznamenával si z nich zaniklá slova a vazby, zejména ty, na nichž mohl stavět nějaké nedorozumění mezi panem Broučkem a postavami z 15. století“ (KVÍTKOVÁ: 1980: 79).

⁸⁶ Původně prestižní dílo napsané pro vzdělané publikum bylo snad důsledkem nezájmu o hlubší interpretaci degradováno na školskou četbu, a dokonce existují studie, jak jej mladšímu publiku vhodně prezentovat – viz HANUŠ 1969.

4.4.6 Pivní sen

V oblasti výstavby dějových vrstev pozorujeme opakující se schéma *Pravého výletu*: pásmo fiktivního autora bezprostředně se dotýkající jeho osoby, rovinu Broučkova vyprávění (taktéž prostřednictvím autorského subjektu) a úroveň vlastního dobrodružství včetně pravděpodobnější alternativy⁸⁷.

Rámcový motiv snu ovšem doznal značné modifikace: jednak je v průběhu *Nového epochálního výletu* několikrát explicitně zmíněn, a to přímo v souvislosti změny časové dimenze Matěje Broučka⁸⁸, a jednak je důrazněji spojován s fenoménem piva, které funguje jako iniciační prvek dobrodružství⁸⁹. Je jen příhodné, že opojení pivem přeneso pana Broučka právě do 15. století: „Hospodské rekvizity [...] vstupovaly [...] snadno a ochotně do symbiózy s rozmanitými rejstříky vlastenecké emblematicky – [...] nejčastěji s husitstvím, které se obecně stávalo oblíbeným symbolem české slávy a statečnosti“ (MACURA 1997: 32) – stejně tak příhodné je, že fázi návratu absolvuje Matěj Brouček v sudu.

Rámcem výletu tak tvoří „symbióza“ motivu snu a piva. Pivo (a hospodské prostředí vůbec) vytváří „svět bez rizika, že někdo ponese díky svým názorům a přesvědčení kůži na trh“ (PEŘINA 1997: 79), proto z něj vzešlý sen tematizuje především poněkud bezpátevní jednání hlavní postavy, která snadno mění strany.

Ani počáteční seznámení Matěje Broučka s Jankem od Zvonu se neobejde bez lži, ale navíc se pan domácí nadšeně hlásí k přijímání pod obojí (ČECH 1985: 162) v domnění, že se jej husita táže na to, zda kromě piva pije též víno (IBID.; srov. PEŘINA 1997: 80). Nicméně nejběžněji podávaným nápojem je v 15. století medovina – jaká je radost Broučkova, když je mu skutečně umožněn přístup k oblíbené tekutině (ČECH 1985: 195-196). Pivo má pro hlavní postavu funkci stabilizace, jistoty v neznámém prostředí. Po kratším stolování je již schopna nadšených představ o své budoucnosti i v případě, že by musela ve středověku zůstat nadobro (IBID.: 207).

⁸⁷ Tentokrát je autorem alternativní verze pan Würfel (ČECH 1985: 278). Její funkce je stejná jako funkce nařčení Rouskova, zde je však potlačen polemický akcent.

⁸⁸ „[...] kéž by [...] byl celý výlet do středověku pouhým škaredým snem“ (ČECH 1985: 171).

⁸⁹ Jak víme, v *Pravém výletu* to byl také alkoholický nápoj, ovšem zvaný „balšám“ (ČECH 1985: 22), tedy založený na mátě (HOLUB – LYER 1978: 92).

Opomenuta nesmí zůstat ani epizoda v hospodě, jejíž domovní znamení coby „pokynutí osudu“ zdrželo sudlici pana domácího (IBID.: 225). „Debatéři zde vedou nad poháry medoviny vážnou polemiku, hájí se zde zásadní stanoviska, rozprava je vzdálena prázdným pivním řečem“ (PEŘINA 1997: 82).

Zdá se, jako by právě pivo přitahovalo negativní konotace a představovalo motiv reprezentující lidskou bezcharakternost a schopnost snadno měnit přesvědčení, na základě čehož se můžeme domnívat, že ony účastníky „symbiózy“ nelze jednoznačně pojímat jako homogenní celek. Sen zde opět vytváří svébytnou říši, nikoliv ovšem krásy a umění, ale lidské ctnosti. Matěj Brouček, dopravený do ní skrze médium piva a pivo adorující, se proto nemůže z podstaty věci chovat ctnostně.

4.4.7 Parnasistní satira a satira parnasismu

Nyní se podíváme na *Nový epochální výlet* v kontextu dobových diskurzů, přičemž si všimneme především jejich vztahu k satiričnosti díla.

Nosným základem je realistická snaha přesvědčit čtenáře o objektivitě a autenticitě příběhu. Ta však zůstává pouhým východiskem, které je zastíněno výsledným satirickým efektem.

Parnasistní optikou je zajímavý model ideálního čtenáře, který nám *Předmluva* představuje: „Ale většina čtenářstva přijala zajisté můj cestopis bez jakýchkoliv postranních a podezřívých myšlenek a byla snad i s formou jakžtakž spokojena, neboť neočekává ode mne žádných oslňujících duchaplností a slohových brilantů“⁹⁰ (ČECH 1985: 113). Čteme-li však *Předmluvu* jako ironii, pochopíme, že ideální čtenář tohoto díla je ve skutečnosti původně popsáný skeptický čtenář, který hledá další významový plán a „oslňující duchaplnosti“ a „slohové brilanty“ vyžaduje. Pro stranu autora zároveň z těchto slov vyplývá závazek, že právě tyto kvality, pro parnasismus typické, následující text bude mít.

Abychom se nezaštiťovali pouze obsahovou a formální dokonalostí, podívejme se také na intertextovou stránku této prózy⁹¹. K čemu slouží aluze na Smila Flašku či *Podkoního a žáka*? O čem vypovídají doložené důkladné Čechovy přípravy před

⁹⁰ Brilant, briliant, z fr. *brillant* (HOLUB – LYER 1978: 105); „Briliant jako součást metafory, směřující ke specifickému vizuálnímu efektu, se objevuje právě až u parnasistů“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

⁹¹ Intertextualitou jsou zde myšleny vazby na veškeré písemnosti literární i neliterární povahy.

vlastním psaním? Parnasistní autor (ani fiktivní) v žádném případě nechce odkrývat své nitro, proto snad se v *Novém epochálním výletu* skrývá za nadneseností satiry; co však předvést chce, je virtuoza. Nemá-li kvůli zvolenému literárnímu druhu prostor demonstrovat své poetické schopnosti, naplní svou prózu až na hranici únosnosti faktografickými informacemi a středověkou atmosféru doplňuje mluvou, jež je směsicí novočeštiny a jazykových prostředků typických pro 15. století. V duchu oné satirické hry je nestaví na odív přímo, nýbrž se zaklíná autoritou Matěje Broučka. Na čtenáři je, aby se v této hře zorientoval a, identifikuje-li nespočet jednotlivin, které autor musel nastudovat, náležitě dílo ocenil. Společné fungování satirické a parnasistní složky ostatně výmluvně ilustruje propojení motivu snu a piva.

K parnasistnímu nazírání na příběh se text přiklání také slovy „[povinnost spisovatelská velí, abych] doplnil **tou šerednou črtou** svůj **věrný obraz** dávné doby“ (ČECH 1985: 275). Jednak nás zaujme vztah mezi pojmem *črta* a pojmem *obraz*, kde *črta* implikuje koncentraci na detail, a jednak samo označení členitého a pestrého vyprávění s poměrně výraznou dějovou složkou za *obraz* naznačuje možnost vnímání celého příběhu jako demonstrace, v tomto případě virtuozy v oblasti učenosti.

Již jsme naznačili, že idealizované vykreslení středověku může být příznačné. Je třeba vycházet z faktu, že vědomosti, které Matěj Brouček o středověku shromáždil, pocházejí z rytířských románů. Proto u něho zakořenila až romantická tendence si středověk idealizovat⁹² – rytířskými romány dokonce argumentuje v diskuzi o možnostech existence tajných chodeb pod Pražským hradem (IBID.: 127-129). Spolu s pivním motivickým okruhem tak tato romantická východiska nedávají panu domácímu jinou možnost ve volbě destinací, vše naznačuje tomu, aby se novým konfrontačním prostředím stal středověk⁹³.

Romantické postupy někdy kompenzují nemožnost užití přístupu parnasistního, především z důvodu možné věcné nekonzistence textu. Tak Čech po vzoru rytířských románů dává panu domácímu „dámu jeho srdce“, když už nelze vyobrazit ženu jako

⁹² „Porovnáváje přítomnost s minulostí, pokud ji znal z vlastních upomínek, z vypravování starých penzistů a z několika rytířských románů, které četl za mladých let, – začal se klonit k náhledu, že bylo zastara v mnohé příčině lépe než nyní“ (ČECH 1985: 122).

⁹³ Srov. „Parnasistní tvorba v českém kontextu znamenala modifikaci různých typů romantismu, estetizující přehodnocení řady velmi produktivních a populárních motivických okruhů (exotika, středověk)“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

uctívané božstvo, a nechává jej obdivovat její kvality alespoň v několika rádobý vzletných frázích (IBID.: 192). Broučkovy city vygradují v momentě, kdy má být upálen v sudu, a volá Kunčino jméno (IBID.: 276), což pan Würfel vtipně nazve „kunkáním“ (IBID.: 277). Obdobně text přistupuje k ženě-čtenářce, kterou modeluje jako „útlocitnou“ povahu (IBID.: 275), před níž není vhodné explicitně popisovat středověké popravčí praktiky, neboť „asi již dosavadní útrapy dobrého pana Broučka vyloudily nejednu vláhu soustrasti na její řasy“ (IBID.). Přehnanou opatrnost vůči fiktivní čtenářce lze vnímat též jako výsměch.

Nakonec uveďme, že *Nový epochální výlet* staví na dvou místech satiru také přímo proti parnasismu. Nejprve vsunutou lyrizující pasáží promlouvající k „zlaté sudlici“ (IBID.: 238), mnohem spíše se však přívlastkem odvolávající na účast dané zbraně v ději: „[...] ty spoustou urážlivých názvů a porovnání obsypávaná: tys nyní jediná velkomyslně zachránila život mého hrdiny!“ (IBID.). Óda na *skvostnou rekvizitu*⁹⁴ je ve výsledném efektu parodizována: „[...] můj hrdina totiž v běhu klopýtl přes tebe a jak dlouhý tak široký natáhl se na zemi přes tvé dřevce“ (IBID.).

Ještě otevřeněji je však karikována óda na slunce vycházející v den velké bitvy zakončená slovy: „Ó zapadlé slunce naší síly, zda vyjdeš opět a najdeš i básníka, jenž dovede tě uvítat plamenným nadšením a ne prázdným zvoněním slov a malichernou karikaturou jako já!“ (IBID.: 256).

Tak koexistují společně prvky tří literárních diskurzů, literárního žánru i druhu. Základ prózy lze chápat jako realistický. Kam nesahá účinek parnasismu, tam je kompenzován modifikací romantismu, prozaická forma je zase vyšperkována několika jazykovými pásmy a množstvím faktografických údajů a satira jednak z parnasismu vychází, jednak jej sama zesměšňuje.

⁹⁴ „Motivy nábytku, interiérového zařízení šperku oděvu, zbroje nebo uměleckého předmětu přirozeně prolínaly do parnasistního zpracování skvostné architektury. V některých případech se však osamostatňovaly a tvořily rozsáhlé pasáže, vynikající obzvláštní plastičností detailního líčení“ [HAMAN 2014a: s. p.].

4.5 Matěj Brouček na výstavě

4.5.1 Zakončení trilogie a její modifikace

M. Brouček na výstavě „vyšel jako II. díl Čechova nedokončeného cyklu *Pestré cesty po Čechách* [...] roku 1892“ (Ščerbaničová 1985: 10). Dílo pracuje především s veličinou čtenářského očekávání, které ho ve světle *Pravého výletu* a *Nového epochálního výletu* už předem klasifikuje jako satiru, v níž se mohou vyskytovat mj. parnasistní prvky.

Sám text na své předchůdce několikrát přímo, ačkoli zdánlivě mimochodem, odkazuje. „Jindy si libuješ v sáhodlouhých předmluvách a teď najednou chceš vpadnouti jen tak beze všeho in medias res,“ vkládá fiktivní autor slova do úst fiktivního čtenáře (ČECH 1985: 285), čímž fiktivní autor útočí na vlastní postup. Jinde Matěj Brouček suše poznamená, že má „prázdný pokoj po jednom malíři“ (IBID.: 303). Tuto postavu, ač se přímo děje nikdy neúčastnila, zná čtenář už z prvního výletu, kde pomáhala ilustrovat vztah pana domácího k umění. Nyní je zcela odsunuta ze zřetele – snad tím je předesláno, že tentokrát není samo umění příliš tematizováno.

Změna je pozorovatelná také v oblasti komična, sám fiktivní autor přiznává, že „jeho [tj. Broučkův] humor ztrpknul a zhořknul“ (IBID.: 339), nehledě na to, že jako vždy hlavní postava „chová proti vtipům, jimiž se obyčejně všelijaká žebrota otírá o slušné lidi, hluboce zakořeněnou antipatii a zdržuje se jich sám dle možnosti“ (IBID.: 286). Proklamovaná „vážnost“ (IBID.: 349) se prolíná celým dílem, aby vygradovala v závěrečný komicko-melancholický monolog, v němž je ohlášen konec Broučkova působení ve světě literatury (IBID.: 421-423).

Dalším odlišnostem se budeme okrajově věnovat v průběhu celé této kapitoly, ačkoli ta nemá být pouhou komparací.

4.5.2 Matěj Brouček kritizující a kritizovaný

4.5.2.1 Hlavní postava jako názorově nezávislý subjekt

Pan domácí coby hlavní postava v sobě i tentokrát koncentruje satirický náboj. Nyní se však kritika v díle obsažená realizuje dvěma zřetelně odlišnými způsoby – v postavě pana Broučka opět spatřujeme množinu negativních vlastností, ale také se

mnohem více stává subjektem samostatně vyjadřujícím své postoje vůči jevům okolního fikčního světa.

Nezávislost Broučkova smýšlení je poprvé naznačena už v úvodu vyprávění: „[Panu Broučkovi] není pranic po výstavním výboru, po těch či oněch novinách, po té či oné politické straně a konečně ani po čtenářstvu [...]. Pan Brouček tedy vydává toto dílo hlavně jen pro své vlastní potěšení, ač nebrání nikomu, kdo by ho chtěl na jeho výstavních toulkách v duchu provázeti“ (ČECH 1985: 286-287). Až později se čtenář dozví, že tento vyhraněný postoj plyne z faktu, že pan domácí neobdržel od výkonného výstavního výboru volnou vstupenku na Jubilejní zemskou výstavu v Praze⁹⁵, pročež se cítí uražen (IBID.: 290). Teprve lest hospodského kolektivu jej přiměje výstavu skutečně navštívit (IBID.: 291-297).

Ani na výstavě není Matěj Brouček ušetřen pokusů o zkreslení jeho „objektivního“ náhledu. Svého průvodce, jehož mu přidělí jistý aristokrat, nazývá „jakýmsi Vševědem“ (IBID.: 313). Toto označení je pravděpodobně aluzí na Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* (srov. ŽAK 2012: 38-39). Nepřímo Čech přirovnává Matěje Broučka k hlavní postavě alegoricko-filozofického spisu a snaží se čtenáři naznačit, že *M. Brouček na výstavě* řeší neméně klíčové otázky lidského bytí než Komenského dílo. V momentě, kdy postava průvodce splní tuto sugestivní úlohu, je skrze epizodu Broučkova útěku opět upozaděna. Dodatečné poděkování a vzdání holdu výkonnému výstavnímu výboru vyznívá strojeně, koneckonců pan domácí jej bere výhradně jako svou povinnost (ČECH 1985: 315).

A konečně pan Brouček deklaruje svou nezávislost také na fiktivním autorském subjektu: „S Čechem si dělejte co chcete [...]. Nejsem s ním také spokojen“ (IBID.: 302). Tímto konstatováním je ovšem oslabena důvěryhodnost fiktivního spisovatele – neoceňuje-li jeho práci ani sám protagonista, proč by se s ní měl spokojit čtenář? Navíc postava spisovatele tento rozpor provokativně uvádí přímo ve svém díle.

4.5.2.2 *Módní patriotismus*

V naprosté většině případů míří projevy Broučkovy nelibosti proti stávající národně-politické situaci a mluvčím německého jazyka.

⁹⁵ Výstava byla zahájena 15. května 1891 (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 54), skončila 18. října téhož roku (IBID.: 114). Datum Broučkovy návštěvy je 13. září 1891 (ČECH 1985: 285).

Ještě před vlastním vstupem do areálu Brouček narazí na německy hovořící skupinu a hrdě prohlašuje: „Žloutnete asi závidíte nad tím, co vykonaly náš talent, naše píle, naše nadšení“ (ČECH 1985: 306)⁹⁶. Zcela prázdně však vyznívá toto holedbání, vezmeme-li v úvahu, že pan domácí se ani v nejmenším nepodílel na organizaci akce, navíc ještě před nedávnem byl uraženým odpůrcem výstavy.

Uznale hodnotí Matěj Brouček barmana v Americkém baru, obzvláště v porovnání s tuzemskou německy mluvící úřednickou elitou: „To černé chlapisko zabloudilo k nám bůhví z kterého konce světa jenom na těch několik výstavních měsíců, a přece osvojilo si alespoň tolik češtiny, že by mu mohl závidět ne jeden vysoce postavený státní úředník [...]“ (IBID.: 317). Ačkoli také zde je Broučkova představa „češtiny“ předmětem satiry, neboť na otázku, zda barman umí česky, tento odvětlí: „Yes, etwas česky“ (ČECH 1985: 317). V každém případě pan Brouček (a spolu s ním také čtenář) naletěl důmyslné iluzi: „Rozhodně nejoriginálnějším koloritem vynikal [na Jubilejní výstavě] American Bar pánů Grosse a Procházky. Pečlivě načerněný personál evokoval ‚echt‘ americké prostředí“ (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 62-63).

Rozsáhlý monolog brání český národ před germánskou expanzí, resp. zaručující nerozpínavost české koruny i v hypotetickém případě, že by byla mocensky zvýhodněná (IBID.: 359-361), je sice částečně připisován panu domácímu, avšak vzletný styl vyjadřování nabádá hledat za ním spíše fiktivního autora – vždyť vrcholem Broučkovy „národní hospodářské obrany“ se stalo nakupování tuzemských zápalek (IBID.: 355). Pan domácí totiž nemá nejmenší zájem podílet se na čemkoli, z čeho jemu samému neplyne užitek. „Kdo pak *mně* dá něco za to, že jsem Čech?“ (IBID.: 366), táže se pohoršen pokladnicí určenou na sbírku příspěvků pro Ústřední matici školskou (IBID.: 365).

Těžko v konečném efektu panu Broučkovi věřit zapálení pro národní věc, když ten stále dokola opakuje naučené fráze⁹⁷, „činže jest mu stejně milá od Němce jako od Čecha“ (IBID.: 355) a namísto neutrálního poděkování v českém jazyce si vypomáhá francouzským „Merci!“, kterého stejně jako mezinárodního „Pardon!“ rád užívá na

⁹⁶ „A při slovech v duchu pronesených: ‚náš talent, naše píle atd.‘ klepal si pan domácí pyšně na prsa“ (ČECH 1985: 306).

⁹⁷ „Každý uvědomělý Čech, který má špetku tento, pospíchá na výstavu, aby se tam potěšil z rozvoje naší – no, naší tento“ (ČECH 1985: 290).

veřejných místech vůči neznámým osobám, aby snad českým oslovením neurazil příslušníka cizí národnosti“ (IBID.: 364)⁹⁸.

Tematizace averze vůči německé straně v souvislosti s průběhem Jubilejní výstavy, ač satira míří proti Němcům a zároveň proti panu domácímu, není náhodná. Organizaci akce komplikoval přístup příslušníků tohoto národa. Např. *Národní listy* několik měsíců před konáním výstavy informovaly, že vládní periodikum *Presse* se vyjádřilo v tomto smyslu: „Osud výstavy je prý závislým na usnesení německých důvěrníků, [...] jenž rozhodnou, [...] jak zejména zachovati se mají Němci vůči zemské výstavě. [...] Výstava bez Němců nebyla by ›zemskou výstavou‹, nýbrž na nejvýš ›trochu rozsáhlejší výstavou krajinskou“ (*Vláda a zemská výstava 1890*: 2).

Vlastním motivem této povýšenosti byl ve skutečnosti strach, že Jubilejní výstava nebude jen připomenutím stého výročí konání první průmyslové výstavy roku 1791, ale především oslavou výročí korunovace Leopolda II. českým králem v témže roce – a toto výročí Němci v Čechách slavit odmítali (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 29). Není jistě náhodou, že pan Brouček se na výstavu vypravil 13. září 1891, v předvečer tohoto výročí.

Postava pana Broučka tedy slouží jako karikatura prázdného patriotismu, který se, jak jej Čech reflektuje, přetransformoval z polohy vědomí národní hrdosti ve zbytečnou pózu. Jako takový se stal neužitečným, a proto nežádoucím.

4.5.2.3 *Věcně především*

Ačkoli Matěj Brouček sám užívá mezinárodně srozumitelného lexika, stále se cítí být oprávněn kritizovat přemíru přejatých výrazů v češtině – vedle *turniketu*, *fontaine lumineuse* a *balon captif* (ČECH 1985: 307) uvádí také název ustanovující se vědecké disciplíny, *folkloristiky* (IBID.: 308).

Stejně jako se pan domácí nedokáže nadchnout pro uměleckou činnost, nenalézá pochopení ani pro aktivity mapující tradiční lidovou kulturu. Když na výstavě narazí na expozici české chalupy, hledí sice na prestiž národa, ale na úkor hodnoty vlastního

⁹⁸ Podotkněme, že není sám – postava, které pan Brouček děkuje za podaný klobouk, v domnění, že se jedná cizince, opáčí panu Broučkovi: „Velmi rád jsem posloužil bratru z daleka. Zdrastvujtě!“ (ČECH 1985: 364).

počinu, obzvláště při uvážení jeho rozsahu⁹⁹: „Když tady už chtěli mít selské stavení, proč se neohlédli někde v okolí Prahy; byli by tu našli dost pořádných kamenných a cihlových domků, za které by se alespoň našinec nemusel hanbit“ (IBID.: 324).

Na druhé straně je pan domácí schopen si svůj postoj v oblasti folklóru a folklorismů uhájit, např. v debatě s dalším měšťanem o postupném zániku kroje coby rozmanitého regionálního znaku pan Brouček elegantně svého oponenta odzbrojí: „Když se vám tak velice protiví nynější moderní šat, pročpak vy si místo cylindru nepostavíte na hlavu opentlenou vydrovici a místo pantalonů neobléknete koženky?“ (IBID.: 332). Druhý účastník rozhovoru se pak jen těžko brání, že „města neměla u nás nikdy zvláštního národního kroje...“ (IBID.: 333).

Hlavní postava zkrátka k výstavě přistupuje dle očekávání zcela věcně, prakticky. Místy takový přístup působí až absurdně. Např. když po areálu provází skupinku Moravanů, kárá je, že „se nesmějí zdržovati každým pavilónem, chtějí-li na výstavě něco uviděti“ (IBID.: 377). To lze samozřejmě chápat jako nabádání k důkladné selekci expozic, které daného návštěvníka zajímají. Bude-li však návštěvník takto hodnotit každý pavilón, před nímž se ocitne, nenavštíví nakonec žádný, a tedy nic neuvidí.

Matěj Brouček neztratil oproti předchozím dobrodružstvím nic ze svých „kvalit“, mnohé dokonce *M. Brouček na výstavě* důsledně (a nezřídka i opakovaně) vyobrazuje.

Od původního *Pravého výletu* paní domácímu zůstal více než kladný vztah k chutným (tj. alkoholickým) nápojům. Vedle vystaveného sudu fantastických rozměrů motivuje pana Broučka k návštěvě výstavy i vidina medoviny, která má být k ochutnání v hospodářském pavilonu (ČECH 1985: 294), a dočesná, která právě v daný den má být zlatým hřebem programu (IBID.: 296).

Ačkoli se pan domácí nechá zlákat k ochutnávce „zaoceánského“ koktejlu v Americkém baru, nakonec se cítí sladkým drinkem, dle menu nazvaným „palcát“, ošizen: „A tu sladkou limonádu opovažují se pojmenovat palcátem! Žížka by se nad tím v hrobě obrátil. Takovým palcátem by neporazili ani vrabce“ (IBID.: 321-322).

Zklamán je též stavbou stylizovanou do podoby středověkého hradu, která je kulisou dioramatu bratří Liebscherů¹⁰⁰ (IBID.: 376) – daleko spíše by ocenil, „kdyby tam

⁹⁹ Viz výčet subjektů, které se na postavení chalupy a jejím zařízení podílely (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 93-95).

¹⁰⁰ Dioráma je dodnes k vidění na Petříně, kam bylo po výstavě přestěhováno (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 50).

někam byli alespoň pro hosty postavili známý ze všech historických povídek cínový pohár s medovinou!“ (IBID.: 377).

Celkem se hlavní postava zdrží na dvou stanovištích čepujících pivo, v Konopišťské hospodě (IBID.: 329) a v Třeboňské pivnici (IBID.: 404). Také budoucnost postavy, jen naznačena v hrubých rysech na úplném konci textu, je silně spjata s hospodským prostředím: Pan Brouček „prosí české obecenstvo, aby laskavě naň zapomenulo čím dříve tím lépe a nevyrušovalo ho svou zvědavostí u Würfla a Kohoutů, kdež hodlá ostatek svého života tiše a neokázale působiti ve prospěch naší milené vlasti“ (IBID.: 423).

Vedle pití pan Brouček samozřejmě uznává i jiné způsoby oblažování chuťových pohárků, a to na úkor veškerých jiných duchovních požitků – „vyznal, že nade všechny libodechy růží, fialek, jasmínů, ambry a pižma milejší jest mu vůně dobré pečeně“ (IBID.: 378). A když po dlouhém dni (v předposlední kapitole) pan domácí pochopí, že už pravděpodobně nestihne plánovanou schůzku s hospodským kolektivem za účelem rozsouzení sázky, „zřekl se dalších potulek po výstavišti a poručil si večeři“ (IBID.: 412).

Náhled na fikční svět – tj. prostor výstaviště i společenskou situaci – se vyznačuje tendencí k objektivitě a praktickému pojetí, čemuž napomáhá též zmíněná modifikace humorné složky díla. Místy je tento přístup absurdně vyhrocen, obecně však platí, že „střízlivost (v přeneseném smyslu) zvolil sobě pan Brouček oproti věčnému jednotvárnému nadšení ostatních referentů za vůdčí hvězdu své výstavní pouti“ (IBID.: 322).

4.5.2.4 Východisko kritiky

Hlavní postava v sobě spojuje mnohé lidské neřesti – kromě výše uvedených také pokrytectví: „Pan Brouček smířil se s národním krojem na svižné postavě Marušině tou měrou, že ho začaly zajímat dokonce i jeho podrobnosti. S horlivostí pravého národopisce vyptával se po jednotlivých jeho součástech a teprve ustal, když Maruša učený ten výslech s uzarděním a smíchem násilně přetrhla“ (ČECH 1985: 371).

K téže dámě se váže ještě jeden příklad Broučkovy povahy. Když se všichni (spolu s dívčiny rodiči) vydají prohlédnout si gotickou stavbu, která slouží jako kulisa jmenovaného dioramatu: „S nedůvěrou, k níž jej opravňovaly reminiscence z rytířských

historií zamlada čítaných, vstupoval pan domácí do této místnosti [...], pustil galantně napřed spanilou Maruši, a teprve když bez nehody prošla, vydal se opatrně za ní“ (IBID.: 375).

Je očividné, že Broučkova kritika, kterou na výstavě nešetří, postrádá prvek bezúhonnosti, která je vždy kritizujícímu subjektu třeba, aby jeho slova nevyzněla naprázdno. Satira tohoto textu sestává z neuspořádané směsice komických situací a kritických projevů, v nichž jednou je Matěj Brouček subjektem kritizujícím a podruhé kritizovaným. Přestože je do určité míry zesměšněna především omezenost hlavní postavy, nelze paušálně soudit, že veškeré kritizované jevy jsou vlastně v pořádku. Povahu a podmínky satiry v tomto díle popisuje následující oddíl.

4.5.3 Vztah fiktivního autora a hlavní postavy

4.5.3.1 Satira bez humoru

Prózu *M. Brouček na výstavě* můžeme bez obtíží klasifikovat jako satirické dílo. Kromě komických, resp. výsměšných momentů však čtenář registruje také pasáže, v nichž je humorný akcent upozaděn. Tyto úseky textu působí jako věcná a vážná vyjádření. Dílo touto formou zaujímá určitý postoj k zvoleným tématům – podstatné je, že tak činí výhradně prostřednictvím promluv či úvah hlavní postavy a subjektu fiktivního autora.

„Redaktor tohoto díla“ (ČECH 1985: 333) např. v návaznosti na zmíněný spor pana Broučka s jiným pražským měšťanem na téma lidového kroje – aniž by jeho myšlenka byla zaobalena do komického pozlátka – prorokuje, že zánik kroje coby projevu živých tradic je nevyhnutelný. Kroje prý budou brzy pouhou součástí muzejních i soukromých sbírek, kam za nimi „bude zbožně putovati snad ještě totéž pokolení, které je odložilo“ (IBID.: 334). Nevkusnost moderního oblečení, které tradiční oděvy nahradí, budou „kárati estetické v oblecích, hodících se nejlépe za doklad jejich tvrzení“ (IBID.). Ale především se obává, že „naši potomci nebudou jiní nežli my, kteří [...] zachováváme úzkostlivě [...] formy, jež jsme dávno prohlásili za titěrné a zpozdilé, a řídíme se v životě společenskými řády, jež na řečništích a v knihách zatracujeme jako liché a ničemné“ (IBID.).

Podruhé fiktivní autorský subjekt přerušuje linii vyprávění s tím, že „musí redaktor, ač nerad, dotknouti se svých poměrů soukromých“ (IBID.: 349). Vyznává se, že „s

nadějně toužícím zrakem a loajálně zkřivenou páteří vzhlížel [...] k těm vyšším oblastem, odkud mohou skanouti mnohé drahocenné výhody a pocty“ (IBID.: 350), tedy koncipoval svá díla tak, aby se zalíbil „nynějšímu systému vládnímu“ (IBID.). Ovšem poté, co nejmenovaný časopis veřejně upozornil na jednání našeho subjektu, tento „prohlašuje slavně, že po tom článku opět upřímným vlastencem“ (IBID.). Nakonec fiktivní spisovatel ospravedlňuje tuto svou odbočku s tím, že zkrátka nezůstane „český čtenář za našich časů takovou polemikou ušetřen“ (IBID.), avšak on že ji podává „upřímně a bez obalu a konečně můžete ji přijmouti také jako poučný kus autobiografie českého literáta“ (IBID.).

Následná úvaha, původně ovšem započatá při příležitosti vstupu pana Broučka do expozice přeplněné knihami¹⁰¹, plynule přechází do pásma fiktivního autora. Ten odsuzuje zejména to, že vystaveny jsou veškeré literární kusy nezávisle na svém rozsahu, žánrové příslušnosti a (především) nezávisle na své obsahové kvalitě¹⁰² (ČECH 1985: 385-386). Skeptický pohled je věnován i dalšímu vývoji literatury, bude-li tento pokračovat za stávajících tendencí¹⁰³.

Fiktivní autor se naposledy otevřeně hlásí o slovo uprostřed proudu Broučkových myšlenek – paradoxně však proto, aby ostentativně zdůraznil, že „pan domácí (ne já!) obviňuje zvláště noviny, že prý nepracují náležitě pro mír a shodu občanstva“ (IBID.: 408).

Zvážíme-li všechny tyto i další podobné případy, můžeme snadno dospět k závěru, že všude tam, kde pan Brouček opouští rovinu humoru, přestává být jednajícím postavou,

¹⁰¹ „Pořadatelé od samého počátku chápali, že podat úplný obraz o znovuvzkříšení národa nelze bez uvedení českého písemnictví, bez české knihy. [...] Výbor, v čele s Jakubem Arbesem, se obrátil k veřejnosti s provoláním, aby mu pomohla soustředit veškerou českou tvorbu z posledního století“ (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 98-99). Tento úkol se podařilo splnit i přes nesmírná omezení především technologického rázu, celkem se shromáždily tisíce knih. Původně vymezený prostor expozice byl příliš malý, proto bylo nutné knihy vystavit co nejúsporněji a jediným klíčem řazení se stala chronologie. Na druhou stranu „časový systém uspořádání [...] ukazoval názorně vývoj, kterým česká kniha za poslední století prošla. Vývoj obsahový i proměny vnějšího vzhledu, tiskařského zpracování“ (IBID.: 99). Toto řešení však *M. Brouček na výstavě* dále zavrhuje (srov. následující poznámku).

¹⁰² „Malba, socha, průmyslový výrobek mohou se představití diváku a vyzvati jeho úsudek – ale kniha? Pro toho, kdo již dříve neznal její obsah, je to pouze výstava papíru, tisku a vazby“ (ČECH 1985: 387) – jinými slovy: Čtenář nemůže vyčíst obsah ze zavřené ležící knihy a fyzické provedení díla není pro jeho hodnocení ani v nejmenším relevantní.

¹⁰³ „[...] měli by naši aspiranti nesmrtelnosti pečovatí hlavně o bytelný papír; co na něm napíšou, je skoro lhostejno, poněvadž beztoho naše nejkrásnější myšlenky budou za sto let přežítou veteší, nad níž pokročilý pravnuke jen útrpně pokrčí ramenoma“ (ČECH 1985: 388).

aby svou statičností dal prostor bohatým úvahám. V takových chvílích je pouhou maskou, skrze kterou vypravěčský subjekt promlouvá.

4.5.3.2 *Matěj Brouček, loutka*

Fiktivní spisovatel Broučkíád byl již v minulosti osočen, že postava pana domácího je smyšlená a že její dobrodružství nelze brát vážně (srov. např. *Předmluvu k vydání prvnímu Nového epochálního výletu*).

Tyto pomluvy má rozptýlit přímá konfrontace pana Broučka s čtenáři, kteří po prvotní vlně překvapení skutečně uznají, že „pan Brouček tedy skutečně žije a není pouhým výplodem zvetšelé spisovatelské fantazie a Würflova piva, jak jsme se domnívali“ (ČECH 1985: 301). Potíž je ovšem v tom, že tito vyobrazení čtenáři Čechova díla nejsou o nic méně literárními postavami než pan domácí. Proto nezvratný důkaz páně Broučkovy reálné existence funguje nanejvýš jako provokace oné skeptické části čtenářstva.

Hra o (ne)fiktivní povahu hlavní postavy by však snadno mohla kolidovat se závěrečnou pasáží, v níž je pan Brouček zadržen strážníkem, neboť dobové záznamy se o žádných zásadních konfliktech nezmiňují¹⁰⁴. Tento rozpor je vyřešen oblíbeností pana Broučka, díky níž „naše žurnalistika onu senzační událost pominula úplným mlčením“ (IBID.: 420).

Dílo samozřejmě předpokládá, že čtenář má v otázce fiktivní povahy Matěje Broučka jasno, ale přes veškeré racionální argumenty v procesu čtení předstírá, že se iluze účastní. Koneckonců není jiný důvod (snad kromě zmíněného výročí korunovace) toho, že fiktivní spisovatel přichází „nám se svým výstavním průvodcem milostivě – dnes, když je už dávno po všem“ (IBID.: 285), než takový, že sám musel důkladně prozkoumat a na vlastní smysly poznat, jaké atrakce celá výstava skýtá – a následně investovat potřebné množství času do sepsání celého příběhu. Proto nebylo v lidských silách vydat tento text dříve než „roku 1892, tedy bezprostředně po jubilejní výstavě“ (ŠČERBANIČOVÁ 1985: 10). Jubilejní výstava byla v každém případě společenskou a

¹⁰⁴ *Sto let Jubilejní* uvádí jediný, spíše kuriózní případ rvačky před branami výstaviště s tím, že „v samotném průběhu výstavy nedošlo k významnějším národnostním třenicím“ (AUGUSTA – HONZÁK 1991: 88).

kulturní událostí nesmírného významu. Tím, že volba destinace Broučkových příhod padla právě na ni, se Čech do značné míry podřídil čtenářské poptávce.

Bohužel využít postavu pana Broučka jako tlumočnicka vlastních myšlenek, které mají mít svou váhu a jsou myšleny vážně, ale na druhé straně pokračovat v tradici předešlých „broučkiád“ a nadále pojímat postavu pana domácího jako model sloužící k ilustraci nežádoucích vlastností nevyhnutelně ústí k avizované nesoudržnosti satiry v díle.

4.5.4 Limity parnasismu a realistické ambice díla

Literární diskurz, jenž stojí v centru našeho zájmu, už není v tomto díle hlavním tématem ani ucelenou textovou strategií. Nanejvýš shledáváme v próze *M. Brouček na výstavě* jednotlivé parnasistní prvky (ačkoli poměrně četné), neuspořádaně rozesety podle toho, jak korespondovaly s probíhajícím dějem.

Takto příznačné jsou jak propracované deskriptivní pasáže přesycené obraznými výrazy¹⁰⁵, tak meditace na dané téma, např. o papíru (IBID.: 346-347) či obsáhlejší „óda“ na chmel (IBID.: 397-400). Coby nejnápadnější parnasistní motivy vynikají fascinace Orientem¹⁰⁶ (IBID.: 335) a zapojení zpola historické, zpola bájně postavy Gambrina¹⁰⁷ – postavy středověké, ovšem sedící na sudu na konci alegorického průvodu, v kteréžto pozici nápadně připomíná antického boha (IBID.: 402-403). I v úsecích, jejichž primárním účelem není efektní líčení vybraného objektu, ač samy výrazně neposouvají děj kupředu, pozorujeme alespoň tendenci k dekorativnímu (zde

¹⁰⁵ V úryvku „[...] světlý vodotrysk otevřel svůj báječný, obrovský květ z měnicích se stříbrných, zlatých, rubínových, smaragdových, safírových plamenů“ (ČECH 1985: 286) si povšimněme především barev vykreslených výrazy, které podtrhují jejich plastickou živelnost. V druhém případě je vznešenost obrazu degradována finálním prvkem neestetičnosti, což v daném kontextu může působit jako odlehčení: „[Světelná fontána] nyní za dne místo kouzelné hry vysoko šlehajících a rozkošnými kaskádami spadajících tekutých rubínů, smaragdů, safírů, ametystů, křišťálů, stříbrných a zlatých pršek ukazovala jen střízlivou směs čouhajících kovových rour“ (IBID.: 365). Trojici barvitých líčení Křížkovy fontány uzavírá finální vyvrcholení, jehož je Matěj Brouček svědkem: „Tu jako bys viděl nebetyčný chochol z obrovských různobarevných pér [...], a teď zase široko rozvinutý, velkolepý kalich ohromného báječného květu, zářící proměnlivě celou stupnicí přeskvostných barevných tónů, o jakých nesní se ani květeně tropického pralesa“ (IBID.: 417-418).

¹⁰⁶ Srov. [HAMAN 2014a: s. p.].

¹⁰⁷ „Gambrinus, dle Aventinovy kroniky bavorské král flanderský, který první počal vařiti pivo. Báje ta vznikla nejspíše splnutím jména vévody brabantského ›Jan primus‹ (t. j. první) zvaného, který v l. 1251-94 v zemi brabantské vládl [...]“ (*Ottův slovník naučný* 1895: 894).

graduujícímu) vyjadřování: „Večery na výstavišti dokazovaly zřejmě, že jsme zpěvným národem. Zdálo se, že blýskavice těch oslňujících září nutně musí být provázena burácejícím hlaholem. [...] Tak i dnes. Začala jedna skupina, přidávaly se hlasy jiné a brzy rozléhal se bouřlivý zpěv širým prostranstvím“ (IBID.: 418).

V průběhu celého díla pan domácí nachází básně fiktivních autorů Orlanda Furiosa a Břetislava Boubínského¹⁰⁸, které si oba pánové střídavě navzájem věnují. Námětem těchto krátkých skladeb je vždy konkrétní místo, jež jeden ze spisovatelů navštívil zdánlivě těsně před panem Broučkem, jen aby snad spíše jemu, a ne svému kolegovi, mohl po sobě zanechat několik slok – např. o turecké kavárně (IBID.: 337) či o výstavních jirinkách (IBID.: 342-343). Furioso si záměrně vybírá exotickou látku, aby se jeho talent mohl projevit v užívání cizích slov a práci se zvukovou stránkou neobvyklých výrazů – je nasnadě pojmenovat jeho styl tvorby jako parnasistní. Boubínský mu oponuje idylickými verši opěvujícími krásu, kterou máme nadosah v české zemi. V něm můžeme spatřit pokračovatele tradice vlasteneckého romantismu. Ani jeden z pánů však neujde literární kritice profesora Kostlivého (IBID.: 414-416), jehož jméno signalizuje zalíbení v tradičních formách a tvorbě dob minulých.

Příklon Čechovy prózy ke skutečnému, aktuálnímu a ke všemu domácímu námětu naznačuje posun od předchozích výletů pana Broučka. *M. Brouček na výstavě* ani zdaleka nedosáhl popularity prvního dvou výletů (ŠČERBANIČOVÁ 1985: 10). Snad také proto, že namísto ucelené a efektní prózy se čtenáři předkládá sled situací a krátkých epizod, spojených do celku pouze hlavní postavou, prostředím výstaviště a všudypřítomným tragikomickým pesimismem. Cílem textu nebylo čtenáře uchvátit, natož demonstrovat spisovatelskou kompetenci po všech stránkách propracovanou kompozicí. Jednoduchost, či spíše nedomyšlenost satiry to koneckonců neumožňuje. Autorský subjekt provází hlavní postavu prostředím, které mu připadá (čtenářsky) atraktivní, ale také poskytuje dostatečný prostor vyjádřit se k rozmanitým společenským otázkám.

Pokud bychom měli určit tendence daného literárního směru, který se v tomto díle nejvíce uplatňuje, byl by to – vedle nahodilých rysů parnasismu – jednoznačně realismus. Za realistický můžeme označit jak příznačný výběr fikčního prostředí, tak snahu o co nejpropracovanější iluzi skutečné existence pana Broučka, která je ovšem v

¹⁰⁸ Fiktivní spisovatelé podílející se na vzniku cyklu *Pestré cesty po Čechách* (ŠČERBANIČOVÁ 1985: 10).

kontextu prvních dvou výletů předem odsouzena k nezdaru. Nesmíme samozřejmě opomenout ani silnou pozici vypravěčského subjektu, jenž se prolíná se subjektem fiktivního autora. Ten komunikuje v 1. osobě, čímž simuluje nezprostředkovanou komunikaci autora se čtenářem.

Všechny tyto prvky a postupy realistického diskurzu tvoří nosnou platformu tří analyzovaných Čechových próz, ačkoli v každé z nich se projevují v mírně odlišné míře a trochu jiným způsobem. Vedle nich se v těchto dílech objevují příznaky parnasistního a romantického diskurzu, které se podílejí na výsledném satirickém efektu díla. V satirické konfrontaci Broučkova omezeného rozhledu a do důsledku praktického přístupu k životu s idealizací, patosem či klíčovou otázkou hledání krásy (příp. samotným vytvářením říše krásy) spatřujeme, o jak důležitý rozměr je takový „všední“ život ochuzen – ať už je pan domácí porovnáván s Měsíčníany, husity, či jsou příhody jeho postavy jen jakoby náhodou proloženy efektními lyrizujícími pasážemi.

4.6 Šotek aneb Triumvirát diskurzů

4.6.1 Úvodní dialog

Lyricko-epická báseň *Šotek* vznikla roku 1886 a poprvé byla uveřejněna v *Květech* (ČECH 1909b: 4). Jako součást *Báchorek veršem* vyšla bez původně zamýšlených Čechových úprav s tím, že autor žádá, „aby čtenář měl na paměti, že politické a jiné časové narážky v ní vztahují se k poměrům roku 1886, kdy byla sepsána“ (IBID.). Tato poznámka napomůže identifikaci objektů kritiky, a tím do jisté míry žánrové kategorizaci a interpretaci díla.

Vlastní text se začíná vstupním dialogem postavy básníka s postavou nakladatele, v němž první se snaží druhého přesvědčit o kvalitách nově vzniklého díla. V jejich řeči je zakódována představa stavu soudobé literatury: „Zboží z Parnassu již marně kupců hledá“ (IBID.: 5). „Omrzela, vyšla z módy poesie“ (IBID.: 6), říká nakladatel, „věru na starosti lid má věci jiné“ (IBID.). Básník oponuje, že jeho „píseň sešlá křídla/ nevzpíná již k letům v ona vzdušná sídla“ (Ibid.: 6), spíše se vtipně vyjadřuje k aktuálním událostem. Není však útočnou a ostrou satirou, jak se domnívá nakladatel: „A pak třeba tepat známé věci, lidi,/ ne snad schemata, v nichž bystrý zrak jen vidí/ blízké poměry, ba neštítit se jména –“ (IBID.: 8). Dovolíme si zde ocitovat sloku předznamenávající povahu Čechovy skladby; básník odpovídá:

„Aby odnes’ autor záda rozbušená?/ Moje satira má trochu tupé zuby,/ jménem tím se nerad verš můj krotký chlubí./ Ne, svist důtek nezní nad hlavou mé básně¹⁰⁹./ Zahalena v pestré masopustní třásně,/ leda berlou šaška rolničkovou chřestí,/ vesele jí točíc v dovádivé pěsti –/ zasáhne-li při tom hrotem hlavu něčí,/ smích nás obou posléz ránu snadno zlěčí¹¹⁰./ Však ni žert mé písni není vůdcem předním./ Syt jsem skutečnosti, znaven ruchem všedním,/ než i poesie pravidelným řádem,/ arsí, thesí starých jednotvárným spádem./ Již mě omrzelo jeti v moudrém klusu,/ úzkostlivě dbát všech vzorné jízdy kusů,/ met a mezi; stále v prstech mi to hraje/ pustit záprež chimér v nemožnosti kraje,/ do mlhy a modra bez cíle se ztopit,/ ze všech paragrafů skladby smích si ztropit¹¹¹ [...] at’ smích veselý to nebo trpký, trudný,/ smyslnosti

¹⁰⁹ Kritika je oslabena do polohy posměchu.

¹¹⁰ Humor, ač snad místy posměšný, se vyznačuje laskavým, hravým tónem.

¹¹¹ Cílem skladby není zesměšnit, ale pobavit – čtenářskou obec i autora, jemuž poté, co se vymaní ze světa literárních norem, přináší tvůrčí psaní pocit uspokojení.

záchvěv nebo zápal cudný/ ať to třeba výkřik duše rozervané –/ Takový as duch mým zpěvem divným vane¹¹² (IBID.: 8-9).

Básník už nehledá uznání, jež parnasistnímu básníku po vytvoření velkého uměleckého díla po právu náleží. Snad se též chce distancovat od představy a role geniálního umělce, který má čtenářům přinášet za každou cenu jen „krásu“. Namísto toho se uchyluje k formátu zábavné všehochuti. Vědomí vlastního vysokého postavení v hierarchii kulturního života, pramenící z naplnění norem na dílo kladených recipienty, na pozici klíčové mety nahrazuje individuální radost z vytvořeného díla: „Nad slávu kout mi tichý,/ odkud mohu v pestrý venku rej se smátí“ (IBID.: 9).

Nakladatel pak rozhovor uzavírá de facto smutným poznatkem, že vlastně nezáleží na obsahu knihy. Pokud bude vazba knihy dostatečně zdobná a graficky zajímavá, „na ty trety kupci přilepí se snadno“ (IBID.: 10). Tak báseň reflektuje dobový neuctivý přístup nakladatelů k literárním dílům, která parnasistní optikou naopak představovala vzácný artefakt, v jehož rádcích se skrývá krása a pravda.

4.6.2 Šotek, jeho původ a příhody

4.6.2.1 Setkání básníka a šotka

Šotek¹¹³ je fiktivní magický tvor hojně se objevující v lidové slovesnosti. Tato vyprávění mu přiřkla zlomyslnou a pomstychtivou povahu, magické schopnosti a „představován býval jako pidimužik, který dovedl na sebe bráti různé podoby,“ rovněž existoval soubor doporučení, jak se při konfrontaci s tímto tvorem zachovat, jak jej získat a jak se ho zbavit (*Ottův slovník naučný* 1904: 300-301). Ve stejnojmenné Čechově básni je od počátku prezentován jako ztělesnění básníkova vědomého příklonu k společensky zavrhaným hodnotám prezentovaným ve druhém zpěvu (ČECH 1909b: 15).

¹¹² Báseň se neomezuje formálně, obsahově ani diskurzivně – „výkřik duše rozervané“ spadá totiž jednoznačně mezi romantické prvky.

¹¹³ V básni také jako trpasličí čert, rarach, pekla filigránek aj. Erben (1970) chápe raracha a šotka jako velmi podobné bytosti a věnuje jim společnou kapitolu (viz následující pozn.).

Básník v souladu se zmíněnými pravidly odchovu šotka kolujícími v lidové slovesnosti¹¹⁴, nosí kouzelné vejce, které mu snesla černá slípka, pod levou paží, cíleně se vyhýbá náboženským obřadům, stává se ateistou, pesimistou a nihilistou, podvádí při karetních hrách. Na roveň těmto pokleskům, které bylo a je možné skutečně chápat jako nevhodné, však staví též oslavu jubilea¹¹⁵ a psaní vlasteneckého románu. Za oběma jmenovanými čtenář chápe jisté omezení dobovým řádem, v prvním případě společenským, v druhém diskurzivním, proti němuž se Čech vymezuje právě jeho uvedením v tomto ironizujícím kontextu.

Svým jednáním básník vyvolává spor o svou duši, jehož se účastní anděl a Satan. Pro tuto chvíli postačí vědět, že nakonec zvítězí peklo (IBID.: 16-22) a z vejce se vylíhne šotek, „trpasličí jakýs čert“ (IBID.: 23). Básník nestojí o příslušníky pekelné elity, jaké mu líčí šotek: „Ne, ty’s jenom, pekla skřečku,/ vhod mé Muse nosit vlečku“ (IBID.: 25). Spisovatel se nepovažuje za jednoho „z obrů písně“ (IBID.), uvědomuje si, že „plachý kmit mé skrovné slávy/ brzy rmutný popel ztráví,/ příští doba ve prach němý/ zašlápne mě pohrdavě/ s dumami a vzněty všemi/ maličkými v malé hlavě/ jak pýr nicotného kvítku/ se zrněčky bez užitku“ (IBID.: 26). Zmínka o pomíjivosti a neužitečnosti poetických myšlenkových pochodů (a z nich stvořených literárních děl) polemizuje s parnasistním konceptem funkční podstaty říše krásy, avšak je logickým vyústěním básníkovy přesvědčení o opadávajícím zájmu o poezii.

Šotek netrvá na tom, aby se mu básník upsal vlastní krví: „Dávno propad’s naší moci;/ v odměnu jen zásluh četných/ posílá mne kníže noci“ (IBID.: 27). Přemlouvá básníka, aby se neschovával ve svém příbytku, nýbrž vyrazil „ven již se mnou z toho puchu/ do čerstvého lidí ruchu,/ v života rej strakatý;/ rád bych opět křepčil v týle/ šosákům a noční chvíle/ krad’ se v dívčí komnaty“ (IBID.: 28). Šotkovi je blízká interakce s lidmi, rád je pozoruje a provokuje, je energický a staví se zásadně proti tomu, aby se člověk melancholicky uzavíral do sebe (IBID.: 28).

¹¹⁴ Zde se Čech pravděpodobně inspiroval Erbenem zaznamenanou pohádkou *Raráš a Šetek*: „Kmotr Pyskáček byl sedlák [...]. I usmyslil si, že si vychová Šetka, aby mu nosil peníze. Vzal vejce od černé slepice a zašil si je do košile pod levé paždí, a tak s ním chodil devět dní, každý den přes devět mezí, nemyl se, nečesal ani nemodlil, až se mu devátého dne z toho vejce skutečně vylíhl Šetek“ (ERBEN 1970: 70). Srov. báseň *Šotek*: „Vejce moci čarodějně/ mnohý den ve skryši tejně/ – jakož černé knihy káží –/ pod levou jsem nosil paží./ Po tu dobu neholený, nemytý a nemodlený/ nespátřil jsem chrámu práhy,/ svěcené se štítal vláhy [...]“ (ČECH 1909b: 15). V našem případě básník od šotka nechce peníze, nýbrž inspiraci k napsání nového díla.

¹¹⁵ Roku 1886, v době vzniku díla, slavil Svatopluk Čech své čtyřicáté narozeniny.

Básník zakrátko podléhá šotkovu přemlouvání, avšak namísto opuštění svého příbytku shledává inspiraci v šotkových dřívějších příhodách.

4.6.2.2 *Spor o Rukopisy*

Šotek vypráví, jak jeho historii započala kletba, již pronesl opat kláštera, jehož svěřenci začali postrádat disciplínu: „Ať si – rarášek vás řídí dále“ (ČECH 1909b: 32). Dlouho si ve zmíněném klášteře s malým záškodníkem neví nikdo rady, až jej jeden z mnichů zavře do listů právě dokončené knihy. „Tu kdys po stoletích doktor Krejčí,/ zkoumaje zlom vrstev žáků rejčí,/ našel knihu vetchou“ (IBID.: 36-37). Postava Jana Krejčího, jinak uznávaného geologa¹¹⁶, slouží za vtipný a důmyslný spojovací článek se zamýšleným objektem satiry, Václavem Hankou a sporem o Rukopisy: „Kdož ví, jaké básně/ dávné, výborné ta plíseň kreje;/ moh‘ bych s Hankou skoupati se krásně –/ Raděj’ pryč s tím! Rovnou do Museje!“ (IBID.: 37).

V roce 1886, jež předeslala Čechova úvodní poznámka, se opět stala aktuální otázka pravosti Rukopisů, údajně nalezených Václavem Hankou. Skladba *Šotek* reaguje na Gebauerův článek *Potřeba dalších zkoušek rukopisů Královédvorského a Zelenohorského*, uveřejněný téhož roku v časopise *Athenaeum*. „Gebauer uznával, že bude-li ze strany chemie prokázána pravost Rukopisů, musí se jazykověda se svými pochybnostmi podříditi nálezům vědy exaktní“ (HŘEBÍČEK 1996: 13). Ve fiktivním Muzeu se analogicky ke skutečným událostem rozhoří spor o pravost jednoho pergamenu, v němž jeden z badatelů nalezne cosi, co připomíná diakritické znaménko, a proto listina nemůže být tak stará, jak se původně myslelo (ČECH 1909b: 42); druhý mu oponuje, že se jistě jedná o kaňku (IBID.: 42-43). Situaci má rozsoudit právě chemická analýza, jejímž výsledkem jsou překvapení všichni přítomní: „Nemohu než s podivem a hnusem/ věc tu pojmenovat – čertím trusem!“ (IBID.: 44).

Ačkoli je to šotek, kdo způsobuje nepříjemnosti, jeho šprýmy jen zavdávají příčinu k tomu, aby sami lidé odhalili svou skutečnou povahu. Zde je zesměšněna až fanatická snaha vědců zviditelnit se převratným objevem, jakým by v jejich kruzích definitivní vyvrácení pravosti Rukopisů jistě bylo. „Širší publikum, které se již nasytilo jarmarečních pamfletů, však už rukopisná záležitost pomalu unavovala. Pravost či

¹¹⁶ „K. Jan, znamenitý přírodopysk český“ (*Ottův slovník naučný* 1900: 112).

nepravost Rukopisů koneckonců mnoho neměnila na skutečnosti současného světa“ (URBAN 1982: 383).

4.6.2.3 Česká politická reprezentace

Zatímco historikové marně pátrají po šotkovi v budově Muzea, ten se schová v klobouku jistého „statného práv českých hajitele“ (ČECH 1909b: 46) a s ním dorazí do Vídně na jednání klubu českých poslanců (IBID.).

Tam přeskakuje od jednoho řečníka k druhému a vykřikuje radikální hesla tak, aby se zdálo, že slova vycházejí z lidských úst: „Kázně máme dost; leč jako chleba/ více bystrých řečníků nám třeba“ (IBID.: 47). Každý takový pokus je ihned umlčen napomenutím většiny: „Za svou prostořekost neslýchanou/ utřil si, chud'as, ostrou důtku,/ nic že nezmůže se řečí planou,/ zde jen třeba moudrých, tichých skutků:/ pilně chodit na sněm, do výborů,/ většině hlas dávat bez odporu,/ jemně spřádat zákulisní styky/ tam, kde skryté hýble politiky“ (IBID.).

Šotek také zde svými kousky ukazuje, jak opatrně si čeští zástupci při prezentování národních zájmů na říšské úrovni počínají. V polovině 80. let „česká politika musela bilancovat a dosažené výsledky označila za drobečky“ (EFMERTOVÁ 1998: 86), takže se veřejnosti zdály nicotné. To mírně tragikomicky vykresluje dvojsmyslné verše, když je drobný tvor lapen exorcistou a umístěn do klece – „a tam rarach schoulen u zajetí/ na bidélku přešlapuje bídně –/ po vlastech pak zvěsti blahé letí:/ „Dasa přivezou nám naši z Vídně!“ (ČECH 1909b: 50).

4.6.2.4 Náboženství a učenost

Tato slovní hříčka se zdá natolik produktivní a zábavná, že se v obměně vrací na počátku čtvrté části téhož (pátého) zpěvu: „Kterak na věky zvěst veleslavnou/ génij vlasti ryje v dějin desky,/ že jich [české delegace] umem, prací neúnavnou/ čerta domohl se národ český“ (ČECH 1909b: 51).

Největší radost mají ovšem z odchycení šotka církevní hodnostáři: „Nyní může hmatat každá ruka/ důkaz prav, jimž učí věrouka“ (Ibid.). Neradují se však dlouho, neboť pravost důkazu zpochybňuje „zpučná voltairovců smečka“ (Ibid.: 53). Vzápětí volají ateisté po vědecké analýze, která má vzejít z prostředí nejpovolanějšího – z Univerzity.

Karlo-Ferdinandova univerzita v Praze byla v uvedeném roce 1886 již čtyři roky rozdělena na českou a německou část (HAVRÁNEK 1997: 305). Za předpokladu, že pro její fiktivní protějšek platí totéž, členové sboru nově ustanovené české části pochopitelně cítí tlak, který představuje rozhodnutí, že právě oni budou mít příležitost šotka zkoumat (ČECH 1909b: 55). Než dojde k samotné proceduře, strhne se vášnivá debata, jakým způsobem bude nejlépe šotka analyzovat, v níž se názorně projevuje omezenost zástupců jednotlivých oborů, snad zapříčiněná přílišnou specializací, a neschopnost jejich spolupráce. „Jaké úvahy, kde vše tak zřejmé!</ mistr z cechu filosofů vece./ >A priori ortel provolejme,/ aniž třeba dotknouti se klece“ (IBID.: 58). „Filolog zas myslí, nejlíp k cíli/ že tu zkouška z hebrejštiny vede;/ lékař k vivisekci mysl chýlí;/ právník vtipné argumenty přede,/ že tu sporná kompetence vadí“ (IBID.: 59). Nakonec rektor univerzity ze zoufalství „omylem“ šotka vypustí (IBID.: 60-61).

V této části textu je šotek sice nejednajícím objektem, avšak pouhá jeho existence stačí k rozpoutání akademického sváru. Na úrovni postav je šotek vlastně zosobněním principu satiry jak svými vlastnostmi a chováním (kritické myšlení, provokace, humor), tak tím, jak na jeho podněty okolí reaguje (umlčení na radě klubu). Jeho „historie“ (IBID.: 31) je už proto satirou par excellence. Při zpětném pohledu na varování, které šotek vyslovil, když básník poprvé zatoužil napsat sepsat jeho příběh, si všimněme, jak nelibě, alespoň podle fiktivního autora, dobové publikum přijímalo spojení „vysoké“ poezie s „nízkou“ satirou – že prostředky k vytvoření říše krásy autor propůjčuje zaznamenání každodenních a aktuálních témat:

„Nechtěj toho! Leckdy kryje/ čertí dráp má historie;/ vydáš-li ji věrně tiskem,/ s hubeným se potkáš ziskem:/ Budeš klat,/ že bonc žádný tobě svat,/ že čpí síra/ z písne tvé, jež prósa čirá,/ velebné že smýkáš Muzy/ všedním blátem v posměch luzy,/ dáváš denní vřavě v plen;/ nedočkáš se v nuzné chmury/ svitu s hůry, sinekury,/ titulů a čestných cen“ (IBID.: 29).

4.6.3 Cesta fantazií a meditace o životních hodnotách

Mezi pátým a šestým zpěvem pozorujeme zřetelný předěl, který dělí báseň *Šotek* do dvou diametrálně odlišných celků. Převažoval-li v první polovině přehledný trochejský verš, druhé dominuje jamb, nejčastěji pětistopý s přebývajícím nepřízvučnou dobou¹¹⁷.

¹¹⁷ VSTUP (dialog básníka a nakladatele) – trochejský hexamet, sdružený rým; delší verš napodobuje plynulejší tok mluvené řeči.

Druhá polovina skladby také frekventovaněji uplatňuje lyriku¹¹⁸ v podobě barvitých deskriptivních pasáží.

V šestém zpěvu zanese šotek básníka do pohádkové země, při příležitosti té cesty báseň nabízí nespočet parnasistně vybroušených veršů plných obrazných příměrů, barevných a dojem plastičnosti navozujících atributů, z nichž vytváří již známý fikční prostor, říší krásy, jehož hlavním smyslem je navodit estetický zážitek: „Pod námi jaksi houstne modro plynné,/ že podobá se vodě skvostně siné,/ však průhledné až do nesmírné hloubi./ To moře vlnkami bok mušle vroubí/ a prýská jiskrami v kol špice zlaté/ a zápřež naši v sobě zrcadlí,/ jich křídel chmýř, sníh právě napadlý,/ i krky dlouhé, v oblouk ladný vzpjaté“ (ČECH 1909b: 65).

Básník, nyní v podstatě součást pohádkového světa, dostává úkol: chce-li vysvobodit vílu¹¹⁹ z vězení hradu, potřebuje získat „klíč ze stříbra měsíčního skutý“ (IBID.: 75). Vydává se proto do země knížete z Luny, společně shromáždí vojsko a táhnou na sídlo kněžny Stelly¹²⁰ (IBID.: 84-87). Těsně před získáním klíče a splněním úkolu však básník kýchne, a tím zničí křehkou šotkovu iluzi (IBID.: 90-91).

I (vejce od černé slepice) – daktylská sloka struktury A2/ A2/ B1+/ C2/ C2/ B1+; svou jednoduchostí a motivy připomíná lidová říkadla.

II (péče o vejce) – čtyřstopý trochej, sdružený rým až na poslední čtyřverší střídavého rýmu.

III (boj nebe a pekla o básníkovu duši) – pětistopý jamb s přebývající nepřízvučnou dobou, rým střídavý, obkročný a sdružený; nepřízvučná doba vždy na konci jednoho a na začátku dalšího nutí ke zpomalení tempa čtení a náležitému vstřebání předložených myšlenek; andělský zpěv v třech trochejských slokách A4/ B3+/ C4/ B3+/ D4/ D4/ E4/ F3+/ E4/ F3+.

IV (vylíhnutí šotka) – převládá trochejská sloka struktury A4/ A4/ B4/ B4/ C1+/ C3+/ D2/ D4/ E4/ E4/ F3+/ G4/ G4/ F3.

V (šotek v Muzeu, na poradě klubu, na Univerzitě) – pětistopý trochej, rým střídavý, obkročný a sdružený.

VI (lyrické fantazie) – pětistopý jamb většinou s přebývající dobou, rým střídavý, obkročný a sdružený.

VII-XI (lyrické fantazie s intermezzem v lese) – pětistopý jamb s přebývající dobou, rým střídavý, obkročný a sdružený.

XII (šotkovo líčení dívčího pokoje) – čtyřstopý trochej, důsledně nerýmované.

XIII (básník touží po lásce) – pětistopý jamb s přebývající dobou, rým střídavý, obkročný a sdružený.

XIV (šotek opouští básníka) – čtyřstopý trochej, rým střídavý, obkročný a sdružený.

¹¹⁸ Jak prozrazuje i básníkovu přání na konci pátého zpěvu: „Mám po krk toho pro dnes,/ co's tu žvatlal v rýmované proze./ Nyní ruče z prozy té mě odnes/ do sfér krásna v oblakovém voze!“ (ČECH 1909b: 62).

¹¹⁹ Víla zde nezastupuje ženský element, jenž je jinak vděčným námětem parnasistní zdobnosti, nýbrž váže na sebe idylicky-nostalgické konotace, básníkovy vzpomínky z dětství: „Ach, poznávám svých tužeb vílu drahou,/ snů dětských, nejkrásnější dítě zlaté!“ (ČECH 1909b: 75).

¹²⁰ Navýsost vhodné jméno, *stella* znamená latinsky *hvězda*.

Pohádková mise a následné posezení v hospodě (viz dále) je následováno jedenáctým zpěvem, jenž obsáhle popisuje všechny špatnosti, které se mezi lidmi dějí. Pozornost se koncentruje od obecných záležitostí postupně na Slovanstvo a Čechy, přičemž úměrně tomu graduje vlastenecký nádech veršů (IBID.: 113-115). Básník poručí šotkovi, aby probudil blanické rytíře, ti však s prvním ranním kokrháním zmizí (IBID.: 117). Šotek vysloví jednu z velkých pravd, které jsou v básni skryty a které radí soudobým čtenářům, aby se ani v těžkých dobách zbytečně neupínali k minulosti: „Stín mrtvé síly/ krok dějin od met věčných nevychýlí“ (IBID.). Podobnou názorovou vyhraněnost šotek prokazuje při filozofické rozmluvě, v níž se básník romanticky otevírá a vyznává, že dříve přemýšlel o zásadních otázkách bytí. „Však posléz poznal, že jsou hvězdy němý,/ a nepřestupny blankytné ty lemy,/ že marno třásti mříží neprolomnou“ (IBID.: 96). Šotek coby ztělesnění satiry nemůže odpovědět jinak, než skutečně „cíl života že jest jen v žití samém“ (IBID.: 97).

Po vlastenecky laděném zpěvu se šotek navrácí k svému vyprávění událostí, jež následovaly poté, co uprchl z rukou rektora univerzity. Tento dvanáctý zpěv však není nikterak rozsáhlý, neboť se šotek zahovoří o tom, jak vklouzl do pokoje jakési dívky (IBID.: 119-121), načež jej přeruší básník, neboť se chce s dívkou setkat.

„Mním arci, že to půvab neskonalý,/ jejž samo peklo takým hymnem chválí,/ leč hrubý žár mým není vůdcem kroků./ Chci šťasten být. Chci v podjeseni žití/ květ ještě nejdražší si k řádu vítí:/ to pravou lásku, leknínu svět čistý,/ jenž z bařin k nebi obrací své listy –“ (IBID.: 123), líčí básník své subjektivní emocionální tužby, čímž se radikálně protíví parnasistním zásadám, jež zajisté nezakazují autorovo citové zaujetí. Tato vášeň se však má spíše promítat do vlastních formálních a obsahových kvalit básně, nikoli být hlavním tématem.

Šotkova trpělivost s básníkovými výstřelky však právě dosáhla své meze, a tak pekelník svého dosavadního pána opouští (IBID.: 123-128).

4.6.4 Koncept dobra a zla aneb Svár diskurzů

Báseň *Šotek* staví subjekt básníka mezi stranu nebes a pekla. V třetím zpěvu o jeho duši tyto dvě mocnosti soupeří, je nucen si jednu zvolit. Přestože tento boj využívá náboženských konotací ztotožňujících oba celky s principem dobra a zla, básníková volba reprezentuje víc než způsob života, který chce nadále vést.

Spor zahájí změna probíhající v básníkově nitru, kterou lze pojmenovat Satanovými slovy: „V ní [duši] láska zhasla, naděje a víra,/ hrob citů svatých tma tam halí“ (ČECH 1909b: 20). Básníkovo vyznání¹²¹ přitakává, že ten již nemá sílu hledat krásu a inspiraci ve vznešených myšlenkách a vzdálených objektech, není schopen obsáhnout transcendentní veličiny, a proto se hodlá uchýlit k materiální realitě, již jedinou zná a jejíž je pomíjivou součástí. Ona otázka víry je tak těsně spjata s úvahami nad směřováním další literární tvorby.

Tuto interpretaci nakonec podporuje i jiskra, ba hvězda naděje, kterou v básníkovi stále spatřuje anděl: „Ještě v té temné tůni/ zřím jednu hvězdu, jež ji může vésti/ z těch katakomb zas blahé na výsluní –/ to ždání, nad pozemský prach se vznésti,/ stesk po výsostech, nesmrtnosti touha“ (IBID.). Jelikož nikde v básni není explicitně uvedena procedura, jejímž absolvováním by se člověk stal nesmrtelným, věčného života může spisovatel patrně dosáhnout vytvořením formálně dokonalého díla opěvujícího říši krásy, tj. díla parnasistního, které bude mít navždy své místo v literárním kánonu. Navzdory tomu básník tuto fantastickou látku zavrhuje jako nepostižitelnou, a právě v tom spočívá jeho bezvěrectví.

Řekli jsme, že šotek ztělesňuje satiru. Bez jevů identifikovaných při pozorování všedního života, které vzbuzují negativní ohlas, a proto podléhají zesměšnění, by satira ztratila svůj smysl. Šotek je příznačně velvyslancem pekla odpovídajícího realismu, jehož hodnoty jsou v protikladu k ideálům nebeské mocnosti, jež lze jinak nazvat parnasistními. Pole působnosti pekla je komplementární s tím nebeským; parnasismus a realismus, alespoň co do obsahu díla a soudě výhradně na základě tohoto alegorického příměru, jsou chápány ve stejném vzájemně opozitním vztahu¹²².

Náboženský, resp. diskurzivní boj a básníkovu duši svedou obě strany ještě na konci devátého a v desátém zpěvu, když šotek vytvoří pro spisovatele obraz hostince, v

¹²¹ „A hledím-li s té země v blankyt bezdný,/ zkad velebně mi zníval hymnus hvězdný/ o krásách nadpozemských, božských vzletech,/ o slasti svaté nesmrtelných květech,/ teď šeptám si: Co v tomto bleskném týnu/ mé krtčí já, jež zná jen tmou a hlínu,/ všech citů svazem hroudy jen se chytá,/ ta bludička, jež chvíli šerem kmitá/ a zajde beze stop ve věčné noci?“ (ČECH 1909b: 21).

¹²² „[...] panuje obecné přesvědčení, že poměr parnasismu a realismu byl zřetelně, ba do krajnosti negativní. Jako příčina se samozřejmě a logicky nabízí základní koncept parnasistního umění jako artistní říše krásy, ostentativně protikladné všední realitě. [...] Navzdory principiálnímu rozporu obou diskurzů je ale zároveň velmi jasně patrný přitakavý vztah parnasistů k předmětné realitě, která jejich díla přímo zaplavovala, a to nezdívkou ve velmi detailních, takřka minuciózně konkrétních popisech“ [TUREČEK – HAMAN 2014: s. p.].

němž hudební doprovod obstarává dudák Švanda. Tam k básníkovi přistoupí dívka, již podrobně a s erotickým nábojem text vykreslí (IBID.: 103-104). Náhle se prostředí zcela promění, básník se ocitá v lese před chrámem a tamějšího mnicha se táže, „jak se vrátit k Bohu,/ jak proniknouti vzdechem nad oblohu“ (IBID.: 110). Jeho lyrickému obratu se neustále kdosi vysmívá. Vzápětí odhalí, že je to šotek – rozum, který básník sám vyzývá ke konfrontaci¹²³ – jenž na sebe dočasně vzal podobu zmíněného mnicha: „Zde máš mne zase. Ztratil jsem tě málem./ Když hřích [tj. iluze reality] se zhnusil přesyceným retům/ a duch se zkalil pustým bakchanálem,/ tu vznesl's oči kalně k jiným světům“ (IBID.: 111). Tedy setkání s dívkou probouzí básníkovu touhu opět opustit každodenní svět a hledat útěchu v říši krásy, což tentokrát šotek snadno přehlédne, neboť básníkovu zaujetí je ryze povrchního charakteru.

Šotkova trpělivost přesáhne své meze ve třináctém zpěvu, v němž (jak už jsme uvedli) básník, romanticky naladěný, cele zatouží po lásce. Tehdy šotek definitivně zavrhnou svou službu u literáta (IBID.: 123).

Skladba *Šotek* alegoricky ilustruje vzájemný poměr tří literárních diskurzů: parnasismu, realismu a romantismu. Stejně jako „trpasličí čert“ je služebníkem pekla, realismus je vnímán jako výchozí platforma, na jejímž základě funguje a existuje satira. Šotek, reprezentant hodnot realismu, usiluje o udržení básníkovy přízně, zatímco ten je neustále rozptylován „vyššími“ duchovními podněty. Dokud lze tyto hodnotit jako parnasistní, tj. vznešené a krásné, je šotek schopen se s nimi poměřovat, neboť oběma diskurzům je vlastní určitý postoj vůči reálnému světu. S romantickým diskurzem, přítomným nejvíce tam, kde básník otevírá své nitro a vyjadřuje své touhy, se však pekelník vyrovnat nedokáže, neboť jej sám ani nechápe; vnímá jej jako cosi podřadného: „A skončit báseň všední kopulací?/ Že pozdní láska třeští, pravda svatá! / A ze mne uděláš si starosvata / a vymyslíš mi hejno krásných prací: / bych proměnil tě v její pantoflíček? / či v bonbon, který mlsá její rtíček? / či bych jí hvězdy s nebe snášel dolů? Ne, takto, brachu, neshodnem' se spolu!“ (IBID.: 123) – lze se domnívat, že z pohledu realismu představoval romantický proud literatury skutečně cosi přežitého, zastaralého a patetického; daleko spíše našel společnou řeč prvek parnasismu a realismu.

¹²³ „Necht' rozum chladně hloubavý se směje/ těm pohádkám“ (ČECH 1909b: 109).

ROZMANITOST ČECHOVY SATIRY V KONTEXTU PARNASISMU

V předložené diplomové práci jsme se pokusili zmapovat projevy parnasismu ve vybraných satirách Svatopluka Čecha. Záhy jsme však zjistili, zcela v souladu s pojetím literárního díla coby průsečíku dobových diskurzů¹²⁴, že vybraná díla vykazují též znaky nejen parnasistní, ale také realistické a romantické. Na počátku práce uvedené charakteristické znaky parnasismu (motivy apod.) sloužily vždy jako identifikátory diskurzu v dílech a později napomohly sledovat proměny realizace diskurzu v kontextu literárního žánru i ostatních přítomných diskurzů.

Báseň *Evropa* je alegorickou skladbou, nikoli satirou. Jako taková je dokonalým reprezentantem parnasistního způsobu tvorby. Vedle užitých formálních prostředků (v první řadě literárního druhu) její parnasistní povahu utváří zejména zvolené téma, poučení o nesmrtnosti a svrchovanosti poezie, o němž se básník-prorok dělí s publikem; předkládá jej jako k dokonalosti dovedené zpracování svého autentického vidění světa.

Lyricko-epická skladba *Hanuman* již má nezpochybnitelný satirický charakter a zároveň užívá široké spektrum parnasistních motivů a postupů. Potvrzuje tak, že satirický žánr, resp. satirický postup, nemusí být s parnasistním diskurzem neslučitelný. Klíčové prvky exotiky a mýtu zde slouží k zaobalení závažné pravdy, která je prozaičtějšího rázu, neboť řeší mj. soudobou společenskou otázku, do vznešené parnasistní podoby.

Pravý výlet pana Broučka do Měsíce uplatňuje prozaické vyprávění, které po celou dobu čtení udržuje dojem, že se na vše díváme perspektivou pana domácího. Daný literární druh skvěle kontrastuje s řečí a vůbec celým světem „neužitečných“ Měsíčanů. Tematizován je především vztah říše krásy, resp. poezie, a reálného, materialistického světa: bez umění by skutečnost přišla o důležitý a nenahraditelný duchovní a kulturní rozměr, avšak říše krásy musí být nazírána coby jistá kompenzace, překrytí bezútěšné reality, jinak se stává absurdní a zbytečnou.

Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století pracuje s fikčním prostorem středověké Prahy a jejího bezprostředního okolí, v němž Matěj Brouček,

¹²⁴ V literárním díle obvykle převažují příznaky jednoho diskurzu, proto lze, ač s jistou rezervou, mluvit o dílech parnasistních, romantických apod. Mnohdy se však v dílech vyskytují prostředky, jež z pohledu jiného diskurzu, který je rovněž a obdobnou měrou přítomen, vyznívají zcela odlišně. „Zásadním způsobem totiž záleží na kontextu, ve kterém se příslušný příznak vyskytne, a zároveň na funkci, které v něm nabývá“ (TUREČEK 2012: 103-104).

coby typický zástupce „měšťáka“ konce 19. století, v konfrontaci s až romanticky idealizovanými husity podléhá kritice.

Matěj Brouček na výstavě se věnuje různým dobově aktuálním otázkám. Prostředí výstaviště s jeho atrakcemi, problematiku spolupráce česky a německy mluvícího obyvatelstva země a mnohá další témata toto dílo realisticky, avšak s humorem a za doprovodu četných lyrizujících deskripcí předkládá čtenáři k uvážení.

Šotek je průsečíkem všech tří velkých literárních diskurzů 19. století. Na půdorysu lyricko-epické básně Čech prezentuje své stylizované vidění soudobě působících literárních diskurzů: parnasistní nebe láká k filozofickým úvahám a hledání pravdy a krásy, realistické peklo zase spatřuje smysl v reflexi každodenního života. Nakonec však v boji o básníkovu duši vítězí subjektivní romantická touha po lásce.

Satira, jak již bylo zmíněno, je ze své podstaty příznakem realismu, neboť se potýká s jevy každodenního života, ať už aktuálními, či všeobecnými¹²⁵. Proto čím silněji čtenář vnímá přítomnost prvků tohoto žánru, především po stránce kritiky, tím více se v díle uplatňuje realistická tendence. Zároveň můžeme v satire spatřovat svého druhu styčný bod parnasistního a realistického diskurzu, neboť oba se snaží postihnout jakousi univerzální pravdu, avšak každý z nich po ní pátrá jinde. Je-li parnasistní *Evropě* vlastní demonstrace pozice poezie (jak na úrovni „děje“, tak skrze probíhající čtenářský zážitek), realisticky laděná procházka pana Broučka po výstavě konstatuje (a zesměšňuje) bezprostředně přítomné chyby a nedostatky společnosti¹²⁶.

V obou případech (fiktivní) autor zůstává autoritou. Zatímco v realistickém pojetí tato autorita zaručuje určitou míru objektivitu a je podmíněna jeho morální bezúhonností (alespoň v rámci textu), parnasistní spisovatel vstupuje na scénu, aby utvrdil publikum v tom, že je velkým umělcem – tento status je odvozen především od jeho tvůrčích schopností.

Romantický diskurz je přítomen jako touha básníka dát najevo své city a (obvykle s dávkou patosu) seznámit čtenáře se svými niternými pochody. Romantismus lze

¹²⁵ Přesto u Svatopluka Čecha pozorujeme fungující a zdařilou parnasistní modifikaci satiry.

¹²⁶ Lze namítnout, že v posledně jmenovaném díle je parnasismus společensky angažovanou literární strategií, a proto se protiví nejzákladnější premise, již jsme uvedli v úvodu práce. V takovém případě buď odsuneme roztroušené parnasistní prvky stranou s tím, že pouze ozvláštňují jinak víceméně realistickou prózu, nebo můžeme tento extrémní případ vnímat též jako extenzi diskurzu způsobenou rozvolněním některých jeho zákonitostí.

pozorovat jak v explicitním vyznání básníka šotkovi, tak i v subjektivní motivaci a tragickém rázu monologických pasáží *Matěje Broučka na výstavě*, v nichž s hořkostí fiktivní autor reflektuje soudobé trendy např. literární produkce.

Parnasismus se v analyzovaných dílech představil pravděpodobně ve všech svých možných podobách a polohách. Identifikovali jsme jej na rovině naratologické (prostor Měsíce jako říše krásy), formální (rozmanitá a efektní forma, především veršová, a tendence k dekorativnosti a malebnosti lyrických popisných pasáží) i tematické (poselství *Evropy*); mísil se s prvky realismu (*Matěj Brouček na výstavě*) i romantismu (*Šotek*); satiru spoluutvářel (*Hanuman*), doplňoval (opět *Šotek*), stal se jejím terčem (parodie ódy na skvostnou rekvizitu v *Novém epochálním výletu*).

Můžeme proto na otázku vyřčenou titulem této práce odpovědět, že parnasistní diskurz ve vybraných dílech představuje vždy charakteristický atribut, který textu dodává specifické zabarvení. Jako takový koexistuje s ostatními prvky daného díla, ať už tvoří nosný základ díla, či je odsunut do vedlejší, doplňující pozice. O tom, zda modifikuje, či je modifikován, rozhoduje především zamýšlené vyznění celého díla – totéž platí o polemice. V konkrétním vztahu parnasismu a satiry platí, že satira není parnasistnímu diskurzu zcela vlastní. To však nebrání fungující symbióze, je-li satira do určité míry alegorizována, čímž poskytne parnasistnímu dekoru prostor vyniknout, a naopak existence satiry je v parnasistním díle podmíněna přítomností epické složky, bez níž jsou její možnosti značně omezené, ne-li mizivé.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

ČECH, Svatopluk. *Evropa*.

V Praze : F. Topič, 1896. 83 s.

ČECH, Svatopluk. *Hanuman*.

In: Čech, Svatopluk. *Báchoroky veršem*. V Praze : F. Topič, 1909a. 341 s.

ČECH, Svatopluk. *Šotek*.

In: Čech, Svatopluk. *Báchoroky veršem*. V Praze : F. Topič, 1909b. 341 s.

ČECH, Svatopluk. *Výlety pana Broučka I-III*.

Praha : Československý spisovatel, 1985. 432 s.

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

ERBEN, Karel Jaromír. *České pohádky*.

Praha : Odeon, 1970. 122 s.

Sekundární literatura

AUGUSTA, Pavel; HONZÁK, František. *Sto let Jubilejní*.

Praha : SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1991. 144 s. ISBN 80-03-00646-5.

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*.

Praha : Koniasch Latin Press, 2003. 792 s. ISBN 80-85917-87-4.

ČERVENKA, Miroslav. *Pětistopý jamb v 19. století*.

Slovo a smysl. 2007, roč. 4, č. 7, s. 190-227.

DANTO, Arthur Coleman. *Svět umění*.

Aluze, 2009, roč. 12, č. 1, s. 66-74.

Dějiny německé literatury 2. Vydavatel Ehrhard Bahr a kolektiv.

Praha : Karolinum, 2006. 439 s. ISBN 80-246-1048-5.

DICKIE, George. *Co je umění? Institucionální analýza*.

Aluze, 2008, roč. 11, č. 2, s. 81-90.

- DOLANSKÝ, Julius. Neznámý ohlas bulharského povstání v poezii Svatopluka Čecha.
Bulharsko ve výstavbě. 1961, roč. 10, č. 8, s. 5.
- EFMERTOVIÁ, Marcela C. *České země v letech 1848-1918*.
Praha : Libri, 1998. 465 s. ISBN 80-85983-47-8.
- FISCHER, Jan O. et al. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století. 1/ 1789–1870*.
Praha : Academia, 1966. 660 s.
- FLAJŠHANS, Václav. *Svatopluk Čech : dílo a člověk*.
Praha : F. Topič, 1906. 296 s.
- FLAJŠHANS, Václav. „Měsíční čeština“.
Naše řeč. 1917, roč. 1, č. 8, s. 234-237.
- FLAJŠHANS, Václav; KLÁŠTERSKÝ, Antonín. „Měsíční čeština“.
Naše řeč. 1917, roč. 1, č. 9, s. 280-286.
- FRYČER, Jaroslav. *Neznámý Parnas*.
Praha : Odeon, 1988. 395 s.
- HAMAN, Aleš. Otázky nadnárodní motivace proměn funkčních modelů v české literatuře devatenáctého století.
In: TUREČEK, Dalibor (ed.). *Národní literatura a komparatistika*. Brno : Host, 2009. 280 s. ISBN 978-80-7294-305-0.
- HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*.
Praha : ARSCI, 2010. 327 s. ISBN 978-80-7420-011-3.
- HAMAN, Aleš. Dagmar.
In: *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno : Host, 2014a. [s. p.] (rukopis, v tisku)
- HAMAN, Aleš. Dvojí způsob ztvárnění mytické předlohy – Vrchlického Šárka a Zeyerův *Ctirad*.
In: *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno : Host, 2014b. [s. p.] (rukopis, v tisku)
- HAMAN, Aleš. Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení.
In: *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno : Host, 2014c. [s. p.] (rukopis, v tisku)

- HANUŠ, Libor. Metodický klíč ke knihám Svatopluka Čecha Nový epochální výlet pana Broučka tentokrát do patnáctého století, Alphonse Daudeta Tartarin z Tarasconu, Jaroslava Haška Útrapy vychovatele.
Zlatý máj. 1969, roč. 13, č. 8, s. 539-544.
- HAVRÁNEK, Jan, et al. *Dějiny Univerzity Karlovy. III, 1802-1918*.
Praha : Karolinum, 1997. 390 s. ISBN 80-7184-320-2.
- HOLUB, Josef; LYER, Stanislav. *Stručný etymologický slovník jazyka českého*.
Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 528 s.
- HRABÁK, Josef. *Staročeská satira : z cyklu "Satira a humor v české literatuře"*.
Praha : Osvěta, 1952. 37 s.
- HŘEBÍČEK, Robert. Bělohoubek a Rukopisy.
Pod Zvičinou, 1996, roč. XIV, č. 4, s. 13-15.
Dostupné z: <http://www.rukopisy-rkz.cz/rkz/hrebicek/hreb-01.htm>
- HUME, David. O normě vkusu.
Aluze. 2002, č. 2, s. 82-91.
- JANÁČKOVÁ, Jana; KUSÁKOVÁ, Lenka. Zábavné čtení na křižovatkách a Kramerius mladší.
In: KRAMERIUS, Václav Rodomil. *Knižky lidového čtení*. Praha : Odeon, 1988.
319 s.
- JANOUSEK, Pavel. Matěj Brouček, kladný hrdina?
Divadelní noviny. 2001, roč. 10, č. 5, s. 4.
- KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*.
Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 790 s.
- KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka et al. *Základy asijských náboženství. I. díl*.
Praha : Karolinum, 2004. 269 s. ISBN 80-246-0832-4.
- KOLÁR, Jaroslav. Úvod.
In: *Zrcadlo rozděleného království : z politických satir předbělohorského století v Čechách*. K vydání připravil Jaroslav Kolár. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1963. 316 s.

KOLÁR, Jaroslav. Komentář.

In: *Třikrát rozprávky o jednom hrdinovi : Ezop, Ejlenšpigel, Paleček.*

Uspořádání a ediční příprava Jaroslav Kolár. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 249 s. ISBN 80-7106-638-9.

KREJČÍ, Karel et al. *Česká literatura druhé poloviny XIX. stol.*

Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1964. 221 s.

KVÍTKOVÁ, Naděžda. O jazyce Svatopluka Čecha v díle Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do patnáctého století.

Naše řeč. 1980, roč. 63, č. 2, s. 73-85.

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. 1, A-G. Vedoucí redaktor Vladimír Forst.

Praha : Academia, 1985. 900 s.

MACURA, Vladimír, et al. *Slovník světových literárních děl. 1, A-L.*

Praha : Odeon, 1988a. 475 s.

MACURA, Vladimír, et al. *Slovník světových literárních děl. 2, M-Ž.*

Praha : Odeon, 1988b. 459 s.

MACURA, Vladimír. Hospoda v české vlastenecké kultuře.

In: *Hospody a pivo v české společnosti.* Editor Vladimír Novotný. Praha : Academia, 1997. 259 s. ISBN 80-200-0639-7.

MENČÍK, Ferdinand. *Příspěvky k dějinám českého divadla.*

V Praze : nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895. 169 s.

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef, et al. *Encyklopedie literárních žánrů.*

Praha ; Litomyšl : Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.

NOVÁK, Arne. *Svatopluk Čech : dílo a osobnost. Díl první.*

Praha : Vesmír, 1921. 237, xv s.

NOVÁK, Arne. *Svatopluk Čech : dílo a osobnost. Díl druhý.*

Praha : Vesmír, 1923. 238, ix s.

- NOVÁK, Arne. *Svatopluk Čech*.
V Praze : F. Topič, [1923]. 16 s.
- Ottův slovník naučný. 1. díl. A-Alpy*.
Praha : J. Otto, 1888. 970 s.
- Ottův slovník naučný. 6. díl. Čechy-Danseur*.
Praha : J. Otto, 1893. 956 s.
- Ottův slovník naučný. 9. díl. Falšování potravin a pochutin-Genrista*.
Praha : J. Otto, 1895. 1037 s. .
- Ottův slovník naučný. 10. díl. Gens-Hedwigia*.
Praha : J. Otto, 1896. 1025 s.
- Ottův slovník naučný. 15. díl. Krajčij-Ligustrum*.
Praha : J. Otto, 1900. 1066 s.
- Ottův slovník naučný. 21. díl. R (Ř)-Rozkoš*.
Praha : J. Otto, 1904. 1072 s.
- Ottův slovník naučný. 26. díl. U-Vusín*.
Praha : J. Otto, 1907. 1077 s.
- PAVELKA, Jiří. O vlastenectví v literární tvorbě Svatopluka Čecha.
Literární měsíčník. 1987, roč. 16, č. 5, s. 120-122.
- PEŘINA, Josef. Páně Broučkův vztah k pivu aneb Obraz duše českého národa v zrcadle pивní hladiny.
In: *Hospody a pivo v české společnosti*. Editor Vladimír Novotný. Praha : Academia, 1997. 259 s. ISBN 80-200-0639-7.
- PEŠAT, Zdeněk. Evropa jako prototyp Čechových časových poem.
Česká literatura. 1999, roč. 47, č. 5, s. 521-524.
- PETRŮ, Eduard. *Vzdálené hlasy : studie o starší české literatuře*.
Olomouc : Votobia, 1996. 443 s. ISBN 80-7198-162-1.
- REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*.
Voznice : Leda, 2001. 752 s2 ISBN 80-85927-85-3.
- Slovník antické kultury*. Odpovědný redaktor dr. František Todt.
Praha : Nakladatelství Svoboda, 1974. 717 s.

- Slovník literární teorie*. Redigoval Štěpán Vlašín.
Praha : Československý spisovatel, 1984. 468 s.
- Slovník literárních směrů a skupin*. Vedoucí autorského kolektivu Štěpán Vlašín.
Praha : Panorama, 1983. 368 s.
- ŠČERBANIČOVÁ, Lenka. Svatopluk Čech
In: ČECH, Svatopluk. *Výlety pana Broučka I–III*. Praha : Československý spisovatel, 1985. 432 s.
- Tříkrát Matěj Brouček.
O knihách a autorech. 1985, Jaro, s. 26-27.
- TUREČEK, Dalibor. Mácha, Tyl, Arbes a Čech aneb Novočeské literární snění před Freudem.
Rozrazil, 2008, č. 2, s. 41-42.
- TUREČEK, Dalibor, et al. *České literární romantično*.
Brno : Host, 2012. 344 s. ISBN 978-80-7294-733-1.
- TUREČEK, Dalibor; HAMAN, Aleš et al. Model.
In: *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno : Host, 2014. [s. n.] (rukopis, v tisku)
- URBAN, Otto. *Česká společnost 1848-1918*.
Praha : Svoboda, 1982. 691 s.
- Vláda a zemská výstava.
Národní listy. 1890, roč. 30, č. 200, s. 2.
- VLAŠÍN, Štěpán et al. *Slovník literárních směrů a skupin*.
Praha : Panorama, 1983. 368 s.
- ZÁVODSKÝ, Artur. *František Ladislav Čelakovský*.
Praha : Melantrich, 1982. 648 s.
- ŽAK, Pavel. *Modely satiry v obrozenské literatuře*.
České Budějovice, 2012. 59 s.