CHERM

Edice
DUCH A TVAR
sv. 3

Studie *o* španělské literatuře

Václav Černý

Studie *o* španělské literatuře

CHERM

Praha 2008

Publikace vychází v rámci výzkumného záměru MSM0021620824 *Základy moderního světa v zrcadle literatury a filosofie* řešeného na FF UK.

© Václav Černý – dědicové, 2008
Editor and commentary © Šárka Grauová, 2008
Epilogue © Josef Forbelský, 2008
Illustrations © Jana Majcherová, 2008
© Cherm, 2008

ISBN 978-80-86370-36-1

Obsah

1|

Don Juan Vrchlického 11
Španělská dramata Vrchlického 31
Drobná literární žeň Vrchlického ze Španělska 63
Několik poznámek k tématu: Vodák a Španělsko 85

2|

ŠPANĚLSKÉ ROMANCE V ČESKÉ LITERATUŘE 19. VĚKU

Úvodem 93
I. Španělské romance 95
II. Španělské romance v českém romantismu 131
III. Cid historický a Cid v poezii 141
IV. Vrchlického *Cid v zrcadle španělských romancí* 161

3|

Hořejšího Calderón 203
Calderónův *Život je sen* 209
Objev a edice Calderónova *Velkovévody z Gandíe* 221
Calderónovy hry objevené v Čechách 227
Život je sen znovu česky 245

4|

O španělském ultraismu 267
Ortegy y Gassetova teorie „umění odlidštěného“ 273
Poznámka k de Torreovi 281
Mladí španělští básníci 285
Řeší perspektivismus Ortegy y Gasseta antinomii života a pravdy? 297
Rektora ze Salamanky boj o nesmrtelnou duši a uctívání smrti 303

Španělé 1898–1931 317
Nejmladší španělská poezie 325
Současný román ve Španělsku 341
Náčrt k portrétu Antonia Machada 347
K výročí Lopeho de Vega 357
Don Quijote na rozcestí 361
D. Ramón del Valle-Inclán 367
Poezie bojující 371
Romancero občanské války 377
Cervantesův *Don Quijote* 381

Václav Černý a hispanismus (Josef Forbelský) 389
Jmenný rejstřík 400
Ediční poznámka 411

1

n Fernando, 47-49), č. 18 (Cid u k
), č. 20 (Zjevení sv. Lazara, 58-61)
2, zván Cid, 70-71), č. 25 (Daň, 7
č. 28 (Hádka mezi bratry, 85-87)
09-111), č. 43 (Souboj, 124-129),
53), č. 52 (Testamentum militare, 1
Alcocer, 166-168), č. 60 (Věštec, 1
65 (Slyšení, 191-194), č. 69 (Zeto
74 (Cid od krále spravedlnost žádá,
85 (Poslední chvíle, 255-256), č. 88
266-268)

DON JUAN VRCHLICKÉHO

(TROCHU LITERÁRNÍ A TROCHU NÁMĚTOVÉ KRITIKY)

Roku 1930 jsme propásli významné výročí: donu Juanovi bylo tři sta let. To je pro literární typ slušné stáří. Pro romantiky, a myslím serióznější romantiky, než byli Mussetovi groteskní měšťáčkové Dupuis a Cotonet, pro něž romantismus jednu chvíli záležel v neuvěřitelných a přepjatých přívlastcích a adjektivech, stačilo o sto roků méně, aby dona Juana prohlásili za „nesmrtelného" a „věčného". Dnes provázíme tahle přídavná jména, tak důvěřivě, ne-li domýšlivě si osobující právo uvázat celou budoucnost na řetěz, ironickým úsměvem. Ale myslím, že tento úsměv je dostatečnou obětí na oltář moderního boha relativismu a skepse; myslím, že oba přívlastky bude lze donu Juanovi ponechat. Budou pro nás znamenat ne-li více, alespoň že jednak byl už od svého vzniku donjuanovský typ námětem děl, čítaných k vrcholům umění, majícím zjevně potrvati stejně dlouho jako sama literatura, jednak že není asi literárního námětu schopnějšího se omlazovat a promlouvat nějakou svou stránkou k době kterékoliv.

A vskutku každá doba má svého dona Juana:[1] Tirso de Molina, tvůrce typu, pojal svého dona Juana kol roku 1630 jako renesančního šlechtice-hýřila, pravého krajana conquistadorských dobrodruhů, bujného hidalga překypující energie, exaltovaného in puncto honoris, kterého zde tlačí úzký střevíc zděděné přísné křesťanské morálky národní; Molièrův z roku 1665 je libertin a ateista, pro nás mluvící už v lecčems 18. století, trochu filantrop, trochu pokrytec, krutý k svému bližnímu a milující „Lid-

stvo"; Shadwellův z roku 1676 je „grandseigneur, méchant-homme", jak povídal ne dost přesně o svém Molière, je zpupný šlechtic a krvežíznivý erotoman, hobbesovský materialista a výlupek poměrů na anglickém dvoře za posledních Stuartů; Byronův z let 1818–1823 je smyslný skeptik, ironický kritik života a lidí, půl ženami přehnaný Byron sám, půl dědic voltairovského sarkasmu: je jednou nohou ještě v 18. století. Mez, dělící dona Juana předromantického od romantického, leží v 19. věku a po Byronovi, nikoliv před ním. Každý z donů Juanů 17. a 18. století, z nichž jsem jmenoval ovšem jen hlavní, je bytostí koncipovanou se značnou omezeností lokální a časovou: nelze si ho představiti žijícího v jiných podmínkách historických a společenských, v jiné době krom té, v níž na sebe vzal to či ono své literární roucho. Až u romantiků nabývá zcela nového smyslu: stává se mýtem a symbolem obecně platných stránek lidské duše. Don Juan Hoffmannův, Mussetův, Blazův, Dumasův jako Zorrillův, Puškinův, Lenauův, Gautierův je snílek, hledač absolutna, Boha, Ženy, nevinný hříšník, bezděčný vrah; je ztělesněním nekonečné touhy po hodnotách věčných: hledá je v lásce, ale byl by hotov jít za nimi i na jiná pole, kdyby srozumitelně poznal, že je tam nalezne. Je to svobodný duch, zápasící proti tyranii, milující pravdu. Ateismus není už jeho neodlučitelným rysem: romantický don Juan je ochoten smířit se s Bohem. A tu je nejjasněji patrno, jak staré pojetí dona Juana bylo romanticky obráceno naruby: od roku 1834 (drama Blaza de Bury v *Revue des Deux Mondes*) don Juan, kterého si předtím bral pravidelně ďas nebo mrtvý komandér, je zachraňován pro ráj. Potom přijdou přečetní doni Juanové poromantičtí: Mériméův, Rostandův, Balzacův a blíže k nám Shawův, Valle-Inclánův, Ayalův, psychonalytický Lenormandův a Bůh ví, čí ještě. Naturalisté z něho udělali prohnaného egoistu, jenž si z žen dělá pohodlné schůdky k bohatství a úspěchu, dekadenti buď pohrdavého dandyho, který vybírá od slabší části lidstva jen povinnou mu daň, buď pekelného upíra, černého mága, jehož ne-

řestné lože se podivně podobá oltáři, atd. v tom stylu; pak je také don Juan nietzschovský nebo rádoby takový, nadčlověk a světec povinnosti, vykupující podruhé člověka z hříchu ohavnějšího, než byl prvotní: z hříchu směšnosti (Ayalův španělský *Tigre Juan*). A konečně z vynechaných jen ještě posledního časově, „jubilejního" dona Juana z roku 1931, který je pouze novým, ne vždy zdařilým zpracováním starých romantických motivů, jež autor (Delteil) obohatil jen o jemné, citlivé vylíčení Juanova dětství a chlapectví na vesnici.

Kromě několika narážek na postavu donjuanskou[2] Vrchlický věnoval donu Juanovi pět básní; dvě jsou skladby rozlehlejší: Pokání dona Juana, datované rokem 1877, je obsaženo v druhém cyklu *Mythů* (vyšel roku 1880), Poslední láska dona Juana je v *Různých maskách*, jež vyšly roku 1888 a obsahují básně z let 1881–1888. Ze tří ostatních básní, poměrně zcela krátkých, dvě se kladou časově mezi obě skladby rozlehlé: *Motýli všech barev* z roku 1887 obsahují Zpěv duchů nad mrtvým donem Juanem, *Dědictví Tantalovo* z roku 1888 pak Píseň dona Juana. V *Skrytých zdrojích* z roku 1908 poměrně dost pozdě po ostatních přichází Modlitba dona Juana.

Máme-li nejprve obecně charakterizovati dona Juana Vrchlického, řekněme ihned, že je naprosto romantický. Je romantický à la mladá Francie po roce 1830. V strofách XXIV–LV druhého zpěvu *Namouny* vyvolává Alfred de Musset roku 1832 neúnavně don Juanovo putování za láskou od ženy k ženě, putování, jež dona Juana unavilo a ztrýznilo, aniž ukojilo: donjuanství je tu kultem vzdávaným božskému ideálu, jenž není z tohoto světa. Proto nebudeme překvapeni, uslyšíme-li zde srovnávat dona Juana s Kristem, jenž rovněž miloval a trpěl, a bude-li tu don Juan prohlašován za obraz všelidského osudu pozemského.[3] Don Juan z Vrchlického Pokání dona Juana je zcela tímto Mussetovým hrdinou, jen o několik desetiletí starším: ví, že hledal marně a že by hledal marně navěky; žádá už jen klid a věčný pokoj a je stejně ochoten jej

přijmout od moci pekelné jako z nebes. Domáhá se ho vzdorně, dřív než ho rozsudek smrti zkruší. Vzdoru je u hrdiny Vrchlického nadbytek: celé Pokání dona Juana není vlastně než lámáním vzdoru; ve Zpěvu duchů je don Juan nazýván „celý muž…“, „celý rek…“, po něm přijdou už jen pouzí „trpaslíci“: zároveň se tu dovídáme, že se don Juan se vzdorem vzbouřil, aby lidstvo osvobodil: „Tys třásl naposled – tou děsnou mříží – jež lidstvo tíží“; v básni Mozartovi si znovu podávají ruce „vzdorná hlava…“, „života typ velký silný…“, „let giganta…“, „krok epopeje…“, „pád kolosa“; v Písni dona Juana odmítá konečně náš hrdina hlas odpovědnosti, který mu otravuje rozkoš jeho lásek a slibuje, že po pádu této „mrzké lži“ – „volnost lidstvo pozdraví“. Nyní je, myslím, vše zřetelné: běží tu o vzdor titánský, o vzpouru proti Bohu nebo osudu nebo zákonu ve jméně lidské svobody. A všechno to předešlé citování z Vrchlického o donu Juanovi možno vyslovit úhrnnou formulí, jež je z pera francouzského romantického publicisty a jež pojetí dona Juana Vrchlického znamenitě umístí: tento publicista praví, že don Juan je „mocnou duší, která pohrdá pověrami a nechce, aby jí byly kladeny překážky“.[4] Titána ovšem v donu Juanovi nevidí pouze Leroux; tak byl don Juan pojímán romantiky vůbec: ovšem často se u romantiků titánská donjuanovská vzpoura proti nebesům a osudu vyjádřila jen urážkami a rouhavými provokacemi, jež doni Juanové posílali vzhůru, například u Dumase a Zorrilly. Celkem tedy don Juan je Vrchlickým pojat takto: věrně podle poromantického receptu je to hledač absolutna; je odsouzen k tomu, aby hledal marně a byl nakonec zklamán a unaven; je to titán, vypověděvší ve jménu lidské svobody boj oné nadlidské moci (obyčejně jsou to nebesa), jež na nás uvalila zákon osudu a marné touhy. V Pokání dona Juana se nakonec unaví a zklame i jeho vzdor, don Juan se kaje a dochází spásy; v Poslední lásce dona Juana nalézá pravou lásku a umírá šťasten. V tom i onom případě mu Vrchlický dopřává konečného blaha a ukojení: domnívá se zcela patrně (ve shodě s roman-

tiky a na rozdíl od všech ostatních), že mu obojí právem náleží.

Zajímavé je, že don Juan Vrchlického nenese žádných stop vlivů donů Juanů předromantických, a přece zvláště Tirso de Molina a Molière vytvořili postavy dostatečně hutné a pozornosti se vnucující, aby z nich zbylo více než pouhá vnější fabule jejich osudů. Je ostatně pravda, že romantický don Juan vůbec nemá kromě zmíněné fabule s původním typem leč málo společného. Ale svůdce Vrchlického nejeví ani zrnka podobnosti s dony Juany poromantickými, jichž byl přece současníkem. Abych mluvil jen o francouzských, protože ti jsou zjevně Vrchlickému nejběžnější: už roku 1830 představuje nám Balzac v hoffmannovské fantazii *L'élixir de longue vie* v svém donu Juanu Belviderovi egoistického pokrytce, podvodníka a rouhače, ničemu, zneužívajícího i lásky svého syna, neboť don Juan je zde, snad poprvé v historii námětu, otcem. Roku 1833 vkládá George Sandová do úst hrdiny Stenia ve svém románu *Lélia* divoký útok proti donjuanismu, jejž o šest let později bude se zvýšenou mocí opakovat v druhém, změněném vydání románu sama Lélia; zde už je výslovně ukázáno na nebezpečí, jímž ohrožuje mužský egoismus donův Juanův celou společnost, a ve slohu svého feminismu tu ovšem autorka volá na poplach jménem zneuznávaných práv ženy. V obou těchto postavách je viditelně už nadhozena pozdější realistická kritika donjuanismu. Don Juan Vrchlického o nich neví. Neví o nich ani, a to je zvlášť nápadné, v pozdní své době, roku 1887, roku 1888, roku 1908. To už Armand Hayem vydal v Paříži svůj známý fyziologicko-psychologický rozbor dona Juana (*Le Donjuanisme*, Paris, Lemerre 1886), jejž chtěl míti nejen už realistický, ale přímo vědecky exaktní, a téhož roku pokusil se v dramatu *Don Juan d'Armana* použít výsledků své analýzy na umění. Don Juan Vrchlického zůstává však do konce úzce romantickým. To, a ještě leccos jiného, uvidíme hned při bližším zkoumání první jeho rozsáhlé donjuanovské skladby.

Pokání dona Juana je legenda o stu čtyřveršových slohách z roku 1877 a je obsaženo v druhém cyklu *Mythů* (vyšel 1879). Jeho námětem je „veliká moc pokání a nekonečný boží soucit", jak praví učený vydavatel básní Vrchlického;[5] týž konstatuje, že v té době bratr Vrchlického Bedřich překládal pro Salonní bibliothéku Mériméovu povídku o donu Juanovi *Les âmes du purgatoire* (vyšlo roku 1878 u Ottů) a že se s donjuanovským námětem básník setkal též u Baudelaira (totiž *Poesie francouzská nové doby*, datovaná v Praze u Ed. Grégra týmž rokem 1877, obsahuje i překlad Baudelairova sonetu Don Juan aux enfers). Tento dvojí poukaz je správný a plodný.

Báseň se otvírá pohledem na krajiny pekelné. Don Juan buší na bránu pekel, a snad aby vyložil, proč se domnívá, že tam patří, dodává si toto vysvědčení: „…rouhač jsem, jenž klne Bohu, / člověk, jenž se ďáblům směje, / a v tvé muky nevěří. / Věřil jsem jen v plný pohár, / miloval jsem dívčí ústa, / snivé zraky, plná rámě, / doufal jsem jen ve svůj meč." To je ovšem věrný obraz dona Juana Mériméova, či ještě spíše jeho „učitele" a vzoru dona Garcíi, pekelníka, zaprodaného už v kolébce ďáblu, svatokrádežníka, v hodinu smrti s posměchem volajícího k druhům svou nevíru v Boha i věčné tresty, hráče, opilce a svůdce doni Fausty, studentského bitce, jenž má skončit jako voják v cizině. Vrchlického don Juan udává své jednotlivé rysy a vlastnosti bezmála v témže pořádku, v němž je Mérimée činí patrnými na povaze Garcíově líčením jednotlivých jeho dobrodružství. Ale toť prozatím jen přibližná shoda mezi dvěma autory. Pokročme dále!

Don Juan je odehnán od bran pekelných, neboť i pekelná muka jsou pro něho, zdá se, trestem malým. I kráčí od pekel pustou, nezemskou krajinou, tona ve vzpomínkách. Nuže, počátek líčení tohoto bloudění, obsahující celkem okolo osmi sloh (sl. 21–28), je volnou parafrází Baudelairovy pětistrofé básně Don Juan aux enfers. Není nejmenších pochyb, že ji Vrchlický znal: vždyť ji nejpozději v době, kdy tvořil vlastního dona Juana, chatrně[6]

přeložil pro svou *Poesii francouzskou nové doby*. Postup líčení je u obou autorů tento: 1. Baudelaire: Don Juan sestoupil do podsvětí a pluje přes Styx „sous le noir firmament" (sl. 2); Vrchlický: Don Juan kráčí nepozemskou stepí bez živého tvora, pod „nebem stále zamračeným, / bez slunce a bez měsíce" (sl. 23). 2. B.: za ním táhnou jeho oběti (sl. 2 „Des femmes… / Derrière lui traînaient un long mugissement"); V.: s ním jdou vzpomínky na oběti jeho a obrazy minulosti (sl. 25 „…kráčel a s ním táhly řadou / divé jeho vzpomínky"). 3. B.: těmi obětmi jsou ovšem ženy „montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes" (sl. 2); V.: „Bezuzdná to chasa pestrá / bujných žen a polonahých" (sl. 26). 4. B.: mezi nimi je i Elvira, v smutku oděná, jež se zdá „lui réclamer un suprême sourire" (sl. 4); V.: chasa žen je „s usmíváním lásky na rtech, / s výtky slzou ve zraku" (sl. 26). 5. B.: též je zde Sganarelle, jenž se s posměchem hlásí o plat („Sganarelle en riant lui réclamait ses gages", sl. 3); V.: vedle žen je chasa „ničemů a darmochlebů / s rukou pro groš nataženou, / ale s dýkou v haleně" (sl. 27). 6. B.: však pohrdavý hrdina „courbé sur sa rapière" (sl. 5) všímá si jen vln a „neráčí nikoho viděti"; V.: „A Don Juan kráčel dále / o svůj meč se opíraje" (sl. 28). Jak patrno, Vrchlický parafrázuje celý Baudelairův výjev a vypůjčuje si místy i z jeho slovního vyjádření.

Slohy 31–56 jsou obšírným odbočením od líčeného děje, návratem do pozemské minulosti, a to dokonce trojnásobným: souvislost básně jimi trpí. Don Juan, zalétaje ve vzpomínkách nazpět, vyvolává obraz tří ze svých milenek: šlechtičny Marie, dcery svého hostitele, jíž se zmocnil na projížďce lesem násilně, jeptišky Lenory, již svedl na místě posvátném lstí, a Italky Fiametty, asi rybářky, již ulovil na moři. Druhý z těchto výjevů (sl. 42–50) připomíná poněkud Mériméa: u toho rovněž se don Juan pokusí odvést jeptišku z kláštera; není zde sice motivu úkrytu ve zpovědnici (sl. 48), rovněž ne motivu násilí, ale i zde v prostředcích nevybíravý svůdce podplácí klášterního zahradníka, aby došel svého (Vrchl., sl. 49: „Meč mu pomoh' a hrst zlata"). U Mériméa se ovšem

jeptiška nejmenuje Lenora, nýbrž Teresa, a je bývalou první milenkou Juanovou. Ostatně je těžko určit, měl-li pro zmíněné tři milostné výjevy Vrchlický nějaký vzor: každé jednotlivé z jeho trojího líčení není ani příliš podrobné ani příliš výrazné; kromě svedení jeptišky neběží tu asi o reminiscence na nějaké ze známých dobrodružství dona Juana, spíše má být trojím tímto výjevem naznačeno, že don Juan lovil ve všech společenských vrstvách a stavech, ve všech zemích a na všech místech a všemi prostředky.

Don Juan proklínaje pokračuje v cestě. Míří k ráji, když byl z pekla vyhnán. Tohle putování od vrat k vratům, když jsme byli z prvních vykázáni, je velmi prostonárodní: hříšná dušička marně klepe u bran nebes a je posílána do pekel; obyčejně se na ní najde něco dobrého a je zachráněna pro nebesa. Takové duše má Erben a zná je i Neruda. Vrchlického Don Juan putuje touto cestou opačným směrem a celou ji vykoná. Vykoupené duše, letící k ráji, mu ukáží cestu, a záhy stojíme před městem božím. Můj Bože, tvůj příbytek vypadá u Vrchlického velmi zámožně: zrovna jako v lidové obraznosti a na obrázcích z Vambeřic. Sedm vrchů, sedm bran, samé zlato, rubíny, smaragdy, topasy atd., lilie a perly v celých růžencích! Vrchlický se doopravdy rozhodl naštěpovat na donjuanovský námět prvky prostonárodní! Volím raději toto řešení, protože jinak by bylo nutno mluvit o hrozné pozlátkovitosti. Don Juan u všech bran tluče, a všude marně; cherubín skloní se k němu z věže a poví mu, že ani v nebi není proň místa, leč vyprosí-li si veřejnou zpovědí od vykoupených duší, letících z očistce do ráje, růži, symbol odpuštění. Don Juan nejprve vzdoruje, však „žízeň míru věčná“ (sl. 88) vyrazí mu meč z rukou a sepne je k modlitbě. A tak klečí v pláči, lítosti a modlitbách po dlouhá léta, hotový Záhoř. Ano, hotový Záhoř svou veřejnou zpovědí uprostřed cesty, uloženou božím prostředníkem, svým nekonečným pokáním, svým konečným osudem. Neboť jako Záhoř došel odpuštění, tak i don Juan, když byl po léta marně prosil o růži, je uve-

den cherubem do ráje: hrozné byly jejich viny, ale veliké bylo i jejich pokání. A jak praví sl. 101, „nešťastným a opuštěným / sám vždy ráj se otvírá!“

Pokání dona Juana je legendou o nekonečnosti božího milosrdenství. Tu snad znázorňuje dobře. Ale je také legendou o donu Juanovi a v tom ohledu vyhovuje méně. Je dobře tou první na útraty druhé. Z dona Juana se u Vrchlického stává Záhoř, a tím u něho svůdce dochází věčné spásy. Toť hrubé porušení donjuanovského motivu. Každý umělecký motiv, tím spíše literární typ rázu dona Juana, má svou vnitřní logiku. Okolnosti námětové mohou být ovšem umělcem měněny, v tom záleží sám život a vývoj námětu; literární typ žádá si stále hlubšího propracování, jemnější charakterizace. Ale na vnitřní jejich logiku nesmí být sáhnuto, mají-li vůbec zůstat, čím jsou. Nuže Vrchlický se tohoto hříchu dopouští svým řešením problému spásy Juanovy. Původně býval don Juan napořád za své hříchy zatracován a odnášen mocnostmi pekelnými. To, co jsem nazval vnitřní logikou typu, neznamená, že by tento konec historii vnucoval provždy a že by námět donjuanovský nepřipouštěl pro svého hrdinu jiného konce. Víme už ostatně, že u romantických básníků je don Juan téměř napořád zachraňován pro ráj. Vnitřní logika typu donjuanovského dovoluje tedy stejně dobře zatracení i spásu dona Juana; jenomže v druhém případě žádá, aby don Juan, má-li být už vykoupen, byl vykoupen tím, čím hřešil: láskou k ženě nebo láskou ženy. Je to, abych řekl, jakési „S čím kdo zachází, tím také schází“ naruby. Není přípustno, aby literární typ, zvláště tak organicky stavěný jako don Juan, vykolejil dva kroky před řešením svého osudu do směru principu zcela cizího tomu, jímž dotud žil a na němž byl založen. To dobře cítili romantičtí básníci, s nimiž sdílí Vrchlický své pojetí dona Juana; Blaze de Bury činí nástrojem konverze Juanovy zjevení mrtvé Anny, již kdysi svedl a jež, i po smrti planouc po spojení s ním, naň čeká na onom světě. U Dumase don Juan, probodnut mečem Sandovalovým, pronáší šest slov pokání, jež mu zajistí věčnou spásu, na

prosbu svedené jím jeptišky Marty[7] atd. Je tu ovšem ihned námitka: don Juan Mériméův, stejně jako hrdina Vrchlického, končí spásonosným pokáním v klášteře, aniž je k němu třeba lásky jeho milosrdných obětí. Je možné, že řešení Mériméovo mělo vliv na Vrchlického. Jenomže se věc má tak: hrdina Mériméův nemá s donem Juanem Tenoriem společného téměř ani zbla; Mériméův don Juan de Maraña z roku 1834 je vlastně don Miguel de Mañara, skutečná osoba, zpupný a rvavý sevillský šlechtic, zesnuvší koncem 17. věku v klášteře, jehož život vypsal po jeho smrti jeho přítel jezuita Cárdenas; historie jeho života byla záhy zpestřena tím, že se s ní smísilo několik starých legend, jejichž literární zpracovatelé z 16. a 17. věku jsou známi, zvláště legenda o muži, jemuž se za života zjevil jeho vlastní pohřeb. Hrdina Mériméův, jejž teprve Mérimée přezval na dona Juana (ostatně de Maraña, nikoliv Tenoria), nemusí ovšem logice donjuanovského typu podléhat. Význam *Duší v očistci*, které náležejí mezi slabší novely svého autora, je ten, že obohatily námět donjuanovský o několik prvků dějových (don Juan vidí zaživa svůj pohřeb). Ostatně falešný směr Mériméeův nebyl sledován: i básníci z jeho novely čerpající, tak hned první Dumas za dva roky, řeší problém konce Juanova opět po smyslu logiky jeho osudu. Don Miguel de Mañara čistotu typu dona Juana Tenoria na dlouho neporušil. Jen ještě náš Vrchlický dvojím asi vlivem četby Mériméovy novely a reminiscencí na několik motivů a typů z poezie prostonárodní nebo z jejích ohlasů dona Juana v své básni porušil: přivedl ho před ráj, a tam si don Juan své odpuštění a spásu vysedí u vrat, jako si starý oficiál vysedí v prachu aktů vyšší hodnostní třídu a spokojenější penzi. Zákonům typu donjuanovského byl by se nejlépe naučil u těch, již jej první vytvořili, u Španělů. Tirso de Molina, tvůrce dona Juana, odevzdává tělo i duši viníkovu soše, to jest pekelným trestům; stejně Alonso Córdova y Maldonado o padesát let později koncem 17. století. U Antonia de Zamora socha odnímá svůdci alespoň život, ne-li výslovně i duši;

to je v polovici 18. věku. Romantik Zorrilla zná roku 1844 už vykupující moc lásky a jeho don Juan je spasen zásluhou doni Iñés: „Hořkostí své duše očistila nečistou duši milencovu a Bůh přiznal její úzkosti spásu dona Juana." U Campoamora roku 1887 milující žena odevzdá dobrovolně svou duši peklu, aby za ni koupila duši Juanově věčné blaho. Ale Vrchlický roku 1877 neznal španělských vzorů, ani těch dvou, jichž nelze neznat, má-li být donjuanovský typ plně pochopen: Tirsa a Zorrilly. Znal především některé Francouze. Vůbec dlužno mít na paměti, že se Vrchlický dostal k španělskému světu ne přímo, nýbrž prostřednictvím našminkovaného espagnolismu francouzských romantiků. To praví mnoho a jednou se k tomu obšírněji vrátíme. Dnes nás to vede prozatím k zkoumání formální stránky Pokání dona Juana.

Báseň je totiž psána formou španělských romancí, čtyřstopovým trochejem nerýmovaným v slohách o čtyřech verších, kteréžto dělení není nutné, ale vyskytá se i u Španělů. Snad španělský hrdina volal po španělském rozměru. Španělský rozměr zdál se být požadavkem „stylovosti"? Ale ovšem, španělských rozměrů je mnoho a není jisto, že forma romancí byla v tomto případě obzvlášť žádoucí. Na jednoho Španěla jsem při té příležitosti vzpomněl, a kterak ne! Na vévodu de Rivas. Ten si také myslil, že romance je dobrá ke všemu. V čele svých objemných *Romancí* z roku 1841 v obšírném prologu, jenž je i jakýmsi manifestem španělského romantismu, věnoval této formě lyricky nadšenou a nevědeckou obranu: vylíčil dějiny této formy od nejstarších dob přes časy jejího květu a chvíle jejího úpadku v 18. věku až po její slavnou obnovu jím samým; a ujistil čtenáře, že se tato národní forma hodí výborně všem námětům, což není tak jisté.[8] A Vrchlický, ovšem nezávisle na Rivasovi, si myslil něco podobného. Ale romance, původně lidová píseň bohatýrská nebo milostná, byla ražena pro jistá prostředí a jisté děje: pro milostné příhody sedláků a venkovských

rytířků a dobrodružství národních hrdinů. A don Juan není věru blížencem Cida ani infantů z Lary, ba ani milenců à la don Lanzarote; mohl se zrodit až ve věku kultury velmi už pokročilé, ba už libertinstvím nasáklé, jímž je století Tirsovo. Romance se mohla v době Tirsově dále rozvíjet a být pěstována, kdyby jí však nebylo, nemohla v ní vzniknout; a proto se i nepříliš hodila za vnější rámec životů hrdinů a typů, jimž nová tato doba dala vznik. Snad proto ze společného omylu Rivasova a Vrchlického plynou i nedostatky jejich romancí, opět jim kupodivu společné: jakmile běží v *Romancích* Rivasových o děj jen poněkud rozsáhlý a složitý, Rivas nemůže z místa; místo pohybu, vyvíjející se souvislosti věcí, místo dynamiky života podává řadu jednotlivých obrazů a výjevů, sérii nesouvislých scén. Všimněte si, je-li tomu jinak v romanci Vrchlického: souvislostí a spojitostí rozhodně nevyniká. Je tu řada výjevů: don Juan u bran pekel, don Juan cestou k ráji, první, druhý, třetí navzájem nesoudržný výjev z jeho milostné minulosti, don Juan před rájem, don Juan uprostřed cesty k ráji atd. Jednotná linie dějová je porušena. Vezměte si autentické španělské romance a pohleďte, je-li to jejich obvyklým hříchem. Vše, co předchází, neznamená, že Vrchlický podlehl špatnému vlivu Rivasovu; je to jen zajímavá paralela, ukazující, že stejné příčiny-omyly mají i v literatuře stejně špatné následky. Vrchlický o Rivase neprojevil zájmu, ostatně stejně jako o celý španělský romantismus. To proto, že naň romantikové francouzští příliš neukazovali. Ti pěstovali s bědným diletantstvím španělskou historii, zvlášť pokud byla krvavá a bizarní, španělský zeměpis z potřeb dekorativních, paměti z černých dob inkvizice, staré španělské drama, španělské malíře a španělské romancero; v tom všem záležel jejich pověstný espagnolismus. Ale své současníky a spolubratry – španělské romantiky přespříliš nefedrovali. A tak nám Vrchlický ani později, když se už dobral se španělským světem styku bezprostředního, neprostředkoval nic z Rivase ani Espronceda ani Zorrilly. Studium Španělů a španělských věcí nepočal Vrchlický

hned přímo u pramene. Nikoliv, jeho zájem o ně byl probuzen hispanofilským nadšením francouzských romantiků, jeho učitelů a vzorů, Huga především. Bylo to vědění nepřímé a mělo cenu vědění nepřímého. Později zašel přímo ke Španělům, ale nikdy je nepronikl tak jako Francouze a Italy a nezajímalo jej na nich nic jiného než to, co rovněž jediné u nich zajímalo francouzské romantiky: romancero národní, staří klasikové dramatičtí, Cervantes. Roku 1877 jsme u počátků jeho prostředkovaného zájmu. Zájmu prostředkovaného především V. Hugem. Roku 1874 vydal *Básně Viktora Huga*: je v nich deset překladů ze sbírky *Orientales*. To znamená, že už se s francouzským espagnolismem seznámil. Roku 1822 vydal bratr Victorův Abel Hugo výbor španělských romancí s úvodem o nich: *Romances historiques traduites de l'espagnol*. Victor Hugo studia bratrova řádně využil a v *Orientales* má celou řadu romancí podle španělského vzoru, z nichž některé jsou parafrází romancí z knihy Abelovy. Vrchlický, v té době se Hugem neobyčejně zabývající (v *Poesii francouzské nové doby* z roku 1878 má opět čtrnáct básní Hugových, mezi nimi i jednu z *Orientales*), má jeho básnické sbírky, o něž tu běží, v malíčku. Zná i jeho romance. Až se mu naskytne příležitost užít tohoto metra, užije ho ovšem tím způsobem, jak to viděl u svého ctěného vzoru. To jest à tort et à travers, jak říkají Francouzi. Neboť cit pro španělské věci V. Huga a jeho druhů zůstane už asi na věky stejně snadným jako oprávněným důvodem posměchu všech Španělů, kteří se jimi zabývají. Posmívá se tu i ona vážná, učenecká tvář dona Ramóna Menéndeze Pidala, na níž je úsměv takovou zvláštností.[9] A francouzští literární historikové se pokoušejí o obranu koneckonců marně. I zde je tedy umělecké provinění Vrchlického do jisté míry jen hříchem odkoukaným, omylem jeho vzoru. Ale chybou zůstává.

Jen ještě drobnou poznámku: v *Časopisu Musea království českého* z roku 1856, svazek 4, má V. Nebeský dosti obšírnou stať O španělských romancích (str. 37 až 78). Je to článek na svou dobu velmi dobrý. Autor jeho sice no-

vých poznatků z vlastního bádání nepřináší, ale to asi nebylo jeho cílem. Jsa na výši vědecké informace doby, podává nejprve bibliografii španělských romancí, pak jedná o jejich původu, formě (tu podává názory Grimmův, Huberův a Wolfův, dávaje bystře a správně za pravdu oběma posledním), o jejich obsahu a reprodukuje Duránovo španělské roztřídění romancí v osm tříd. Konečně podává řadu překladů na ukázku; jednak od něho sama, jednak od Č.[10] Nebeský překládá romance dvojím způsobem. Maje za to, že asonanci španělských romancí české ucho špatně postihuje a že je i nesnadno ji česky napodobit (v španělštině liché verše asonance nemají a asonují pouze verše sudé, a to obvykle touž asonancí v celé básni, a k tomu namnoze asonancí dvojitou: P*e*dr*o* – ci*e*l*os*), Nebeský buď nahrazuje asonanci rýmem,[11] buď ji vůbec pomíjí.[12] Nuže, toto poslední řešení volí i Vrchlický. Jeho báseň má tvar španělských romancí bez stopy po asonanci a ovšem i po rýmu. Znal snad článek a překlady Nebeského a uznal jeho názor za svůj?

Poslední láska dona Juana stojí vysoko nad Pokáním dona Juana a je nejkrásnější donjuanskou básní Vrchlického. Je pojata do sbírky *Různé masky*, obsahující verše z let 1881 až 1888 a vyšlé roku 1888. Je to znamenitě stavěná, dramaticky rušná báseň o XLVIII slohách po jedenácti čtyřstopých trochejských verších. Je výborně členěna: přesná polovina (sl. I–XXIV) ukazuje dona Juana, provázeného raněným sluhou Leporellem, na nočním útěku před nepřáteli; zvoní u kláštera domáhajíce se azylu a jsou uvedeni do tiché cely, kde se záhy sejdou s opatem: je to bratr Juanem zavražděného komandéra, jehož sochu ustrnulý vrah zahlédá oknem při svitu blesku na hřbitově; opat se prohlašuje za mstitele, předpovídá Juanovi brzký konec, a brzo nato osaměvší dobrodruh nad umírajícím sluhou propadá hrozivému tušení smrti a temným vzpomínkám. To je jasně první polovina děje; je charakterizována tím, že v ní don Juanův optimismus a životní důvěra klesají až do nejnižší možné polohy od

vítězoslavného vědomí, že je nepřítel přelstěn, až do smrtelných úzkostí nad mrtvolou jediného přítele. V druhé polovici (sl. XXV–XLVIII) linie duševního rozpoložení Juanova naprosto souměrně k předešlému klesání stoupá až k rozkoši vědomí, že jeho život dosáhl, po čem stále toužil, a tím jest naplněn. Před zrakem dona Juana otevře se stěna a pod obrazem objeví se Pachita, dcerka zahradníkova, již zvenčí zahnala bouře do tohoto úkrytu jen jí známého; donu Juanovi kyne svoboda a život, ale sám se jich dobrovolně vzdává dojat láskou a obětavostí dívčinou: ač Pachita ví, co by jí vedle svůdce čekalo, je hotova mu obětovat čest i život. Don Juan je u cíle své pouti: „Tebou spasen trhám masku / sobectví a věřím v lásku, / nuže, čistou mou ji vem!" (sl. XXXVIII). Za jitřního šera děvče odchází samo a nedotknuto a don Juan statečně přijímá z rukou mnichů, již v pohřebním průvodu k němu vešli, pohár jedu. Zcela souměrné a poměrné k důležitosti výjevů jest i dělení uprostřed obou polovic: úvodem k vnitřnímu dramatu Juanovu je počáteční prchání a vklouznutí do kláštera až po příchod opatův, zaujímá téměř přesnou třetinu první půle, sl. I–VII. Závěrem je vše, co přichází po odchodu Pachitině, tedy pohřební průvod a smrt Juanova, opět sedm sloh: XLII–XLVIII. Souměrněji a poměrněji báseň věru konstruovat nelze.

Jak ani při donjuanovském námětu není jinak možno, báseň obsahuje některé reminiscence a cizí prvky. Osoba sluhy Leporella náleží především do obecného pokladu prvků donjuanovské legendy: Leporella má Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1829), Musset (*Une matinée de don Juan*, 1833), Gobineau (*Les adieux de don Juan*, 1844) aj. Socha komandérova je prvek tak starý jako don Juan sám: je u Tirsa, Molièra, Mozarta atd. Průvod mnichů, nesoucích za zpěvu rakev, určenou donu Juanovi, je ovšem reminiscence na Mériméa, který tento výjev první do legendy uvedl: u něho vidí don Juan blízko kláštera, odkud chce unést Teresu, svůj vlastní pohřeb, zpívající průvod mnichů a kajícníků obklopujících jeho poslední lože;

tento pohled právě jej přiměje k vstupu do kláštera. To jsou hlavní cizí prvky v básni Vrchlického; vše ostatní náleží jemu, a není toho málo. Ale ještě za jedno vděčí částečně cizinci: za dona Juana omrzelého životem a láskami a přijímajícího dobrovolně smrt. Takového hrdinu má Lenau ve svém dramatě, vydaném po smrti básníka roku 1851. Lenauův don Juan končí svou milostnou kariéru zvadlými iluzemi, pesimistickou ironií, omrzelostí života, nevěrou v pravou lásku po celý věk hledanou, svět se proň podobá hrobu. Na poslední jeho hostinu nepřichází sice mrtvý komandér, ale zato komandérův syn a mstitel don Pedro v čele jeho obětí; a v souboji mezi oběma don Juan přijímá z rukou jeho protivníka dobrovolně smrt. Analogie je jasně patrna: don Juan zkrušený, blazeovaný skeptik, nevěřící už v možnost lásky (až do příchodu Pachitina); nebránící se ortelu smrti z úst mstitele, příbuzného komandérova (u Lenaua syna jeho, u Vrchlického bratra), leč posměškem; hynoucí poloviční sebevraždou, přijímající ránu mečem u Lenaua, smrt z poháru u Vrchlického. Vrchlický Lenauovo dílo dobře znal, o tom není pochyb.[13] Právě udaná shoda nemůže býti náhodná, sama by stačila na důkaz vlivu a víme, že se od roku 1870 do roku 1875, kdy Leopardi nastoupil po vlivu Lenauově, německým básníkem silně zabýval.

Co je tedy Vrchlického na tomto donu Juanovi? Ještě stále velmi mnoho, vše podstatné. Vrchlický má od Lenaua postavu dona Juana vystřízlivělého a rozčarovaného a přijímajícího z rukou mstitele dobrovolně smrt. Ale smysl postavy je zcela jiný. Lenauův don Juan umírá jako zoufalec, nedosáhnuv do konce nic od života a nedoufaje v nic od smrti, jeho smrt není protějškem vykoupení nebo dosažení blaha; hrdina Vrchlického umírá blažen, dosáhnuv toho, v co přestal již věřit, ač za tím celý život spěl: pravé lásky (sl. XXXVIII: „láska dřív mi byla žlučí…"; XLI: „nebi dík, že v konec pouti / lásce v tvář smím nahlédnouti"). Tu je novum Vrchlického a to je na něm zajímavé: Vrchlického don Juan nápadně málo dbá věčnosti. Neboť jeho dobrovolná smrt proti všemu zdání

neznamená, že pohrdl životem časným a nedočkavě spěchá vstříc klidu hrobu. Znamená, že hrdina dosáhl nejvyššího možného štěstí, po němž by veškeren další život byl už pouhým nudným živořením; to nejcennější, co může poskytnout, život už přinesl, budiž tedy odhozen jako nástroj k dalšímu nepotřebný; ale přinést ono štěstí mohl jen on. Sebevrah tu umírá, což je řídké, obrácen k životu ne zády, nýbrž usměvavou a blaženou tváří. Milovaná časnosti! A zbytečné abstraktní strašidlo věčnosti! Hrdina se tu nazývá *spasen* (sl. XXXVIII), protože ho upřímně a obětavě má rádo pozemské děvče. Ty, kteří zpívají o božích trestech a té druhé spáse, pánovitě okřikuje (sl. XLIII).

To je jediný pravý don Juan Vrchlického. Je řešen po smyslu donjuanovské legendy a nečiní násilí její logice. Je to přes řadu vypůjčených prvků don Juan svébytný. Končí smrtí a je oslavou časnosti. Volí sebevraždu, protože dosáhl největšího možného štěstí. Je také „spasen", což znamená, že chvíli před svým koncem opravdu miloval a byl milován. Nejvyššího blaha je tedy možno dosíci, a to už zde na zemi, a tím blahem je láska.

„Co je život, láska je!" (Sl. XXVIII)

Bylo by zajímavé zvědět, jakým okolnostem vnitřního života básníkova vděčíme za tento projev životního optimismu, za tento vřelý výkřik důvěry v lásku a možnost blaha skrze ni. Datum sbírky uvede nás na cestu: *Různé masky* jsou z roku 1888 a obsahují i verše z řady let předešlých. Ta léta náležejí prvnímu období erotického života Vrchlického, období, jemuž vévodí básníkova žena Ludmila mezi rokem 1876 a 1892. O tom nejlépe poučí znamenitý Šaldův rozbor intimní poezie Vrchlického v *Zápisníku*, ročník III. Šalda charakterizuje projevy básníkovy lásky k Ludmile „důvěřivostí, až rozbředlým optimismem a příliš dekorativním a teatrálním idealismem".[14] Vskutku, důvěřivost, víra v ženu a lásku, optimismus, idealismus, toť vesměs stránky donjuanismu Vrch-

lického, jak jsme jej poznali. A teatrální dekorativnost také neschází, zvláště v zjevu Pachitině. K těmto rysům jsme připojili naprostý empirismus ve smyslu naprostého zajetí časností a nedbání o věčnost, jež jsou jejich rubem. Tu nemůžeme necitovat verš uváděný Šaldou, v jiné souvislosti sice, ale dávající naší myšlence skvělý reliéf: pozemští milenci, Jaroslav a Ludmila, libují si ve své fyzické rozkoši a litují takto anděla, to jest bytost per definitionem účastnou na blahu věčném a božském: „Jak's ubohý, ty nevíš, co jest žití." Čili: život v nebi, život žádný!

Ludmile tudíž v jistém smyslu vděčíme za našeho dona Juana a způsob, jímž byl řešen. A potom se Vrchlický už k donjuanovskému typu nevrátil. Škoda! Jak jinak by jej byl asi pojal po tom, čeho osud a Ludmila ho neušetřily!

1933

Poznámky:

[1] Srov. zvláště dvousvazkové dílo, sahající až po rok 1900: G. Gendarme de Bévotte, *La légende de don Juan*, Paris, Hachette, 2. vyd., 1929.

[2] Zvláště v básních Prasklá struna (sb. *Symfonie*, 1878), Z karnevalu lásky, Byronovi, Mozartovi k památce prvního provozování Dona Juana 29. října 1787 v Praze (sb. *Různé masky*, 1889).

[3] Alfred de Musset, *Namouna*, chant deuxième, XXV a LIV („Tombé, comme le Christ, pour aimer et souffrir…"; „…Symbole merveilleux de l'homme sur la terre…").

[4] Pierre Leroux, Première lettre sur le Fourièrisme v *Revue sociale*, červen 1846 („…âme forte qui méprise les superstitions et ne veut pas qu'on lui impose d'entraves").

[5] *Mythy II* v Novém souborném vydání básnických spisů JaroslavaVrchlického, Praha, Otto 1918; úvod Jana Voborníka, str. 21.

[6] Chatrně, pravím, a na důkaz toho, pomíjeje celou řadu překladatelských nedopatření a nedbalostí, podávám těchto pár hrubých omylů a násilností: sl. 1. „Quand don Juan descendit vers l'onde souterraine…" přeloženo: „Když vstoupil don Juan, *kde Kokyt žalně stená*…"; po tom Kokytu, žalně stenajícím, není ovšem v originále ani stopy, ale je třeba rýmu na „(žebráka) se zrakem Antisthena" v třetím verši. V téže sloze, čtvrtém verši žebrák „mohutným ramenem *prám* každý uchvátil"; není třeba francouzského znění, aby bylo patrno, že je to nesmysl („chaque aviron" = každé veslo). A ještě třebas v poslední sloze, prvním verši: „Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre" (= vzpřímen v své zbroji, vysoký muž z kamene), přeloženo: „A *vpravo* (!) …muž stál"; „tout droit" bylo pro překladatele asi

totéž co „à droite"! Dnešní překladatelé nás ovšem navykli horšímu šlendriánství. Ale to nesmí být omluvou! Na pětislohovou báseň je osm nedbalostí a chyb, jež jsem v překladu napočetl, právě tak více, než je snesitelno.

[7] Blaze de Bury, *Le soupeur chez le commandeur*, poprvé v *Revue des Deux Mondes*, číslo z 1. 6. 1834 (pod pseudonymem Hans Werner); A. Dumas, *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, poprvé hráno v Paříži 30. 4. 1836.

[8] Duque de Rivas, *Romances I* v Clásicos Castellanos, Madrid 1912; Prólogo: „…el romance octosilábico castellano es acaso la combinación métrica que, obteniendo la primacía para la poesía histórica, como la más apta para la narración y la descripción, se presta más naturalmente a todos los géneros de asuntos, a toda especie de composiciones".

[9] Ramón Menéndez Pidal, *L'epopée castillane à travers la littérature espagnole*, vyd. H. Mériméa, Paris 1910, str. 251: „V. Hugo rád brával za motto svých básní španělské veršíky, třebas byly bezvýznamné, nebo dokonce bez smyslu; někdy k nim dokonce připojoval s dětinskou rozkoší nesouvislé výklady, jimiž mínil dokázat, že umí španělsky." Hernani mluví prý ne jako Španěl svého století, ale jako humanitářský carbonaro; španělští hrdinové dramatu Hugova jsou karikatury, které by se stejně hodily do Turecka jako do Španěl. Ernest Martinenche v díle *L'Espagne et le romantisme français*, Paris 1922, sice leccos nového přinesl a vztahy francouzských romantiků k Španělsku pěkně vyložil, ale ubránit je nedovedl. – K ilustraci této věci dodávám sám jediný výmluvný fakt: Brifaut napsal už roku 1813 drama ze španělských dějin *Dona Sancha*; z cenzurních důvodů bylo zakázáno, aby se děj konal ve Španělsku; Brifaut se omezil na to, že přeložil děj do Asyrie a doby před Kristem, don Sancho přezván na Nina II., a hrálo se.

[10] To jest od dra. Čejky. V následujícím ročníku *Časopisu Musea království českého* (1857) ve svazku IV, má dr. Čejka na str. 517–525 překlad dvou dlouhých romancí, milostné a rytířské, vybraných ze sbírky Wolfa a Hoffmanna, *Primavera y flor de romances*, Berlin 1856. Zájem vzbuzený Nebeským nezmizel.

[11] Například v romanci o útoku na Baezu, str. 52. Čejka užívá tohoto řešení napořád.

[12] Například v romanci Sayvedra, str. 53. Zde není ani asonance, ani rýmu.

[13] Lenauova *Dona Juana* znal vlastně už v době vzniku Pokání dona Juana, tedy roku 1877. Jasně tomu nasvědčuje výjev násilí Juanova na šlechtičně Marii, dceři hostitelově, jejž Juan vybavuje vzpomínkou z minulosti (sl. 31–41). Pátý výjev básně Lenauovy je věnován pokusu Juanovu u dívky, jež je rovněž Marií, také hraběnkou, a Juan je opět hostem: jsou nikoliv na lovu v lese jako u Vrchlického, ale na zahradě hraběte Prospera. V obou případech se hovor dostává na lásku od libosti a krásy přírody; jenomže hrdina Vrchlického je neurvalec bez jemnosti, vtipu a elegance Juana Lenauova. I další oběť svůdcova u Lenaua, Klára (výjev 8), je u Vrchlického jmenována Juanem mezi bývalými milenkami (sl. 30).

K podepření své charakterizace dona Juana Lenauova uvedeme jen několik veršů z 16. výjevu (předposledního); u tabule, od níž vstane, aby zemřel, praví Juan příteli: „In's Welke hat sich's Leben mir entfärbt, / Ja

selbst sein Preis, das Gold scheint abgeblichen, / Der frohe Juan ist aus der Welt entwichen, / Der traurige Juan hat ihn beerbt.“ A o něco dále: „In einem rasch entschiednen Zweigefecht / Zu Fallen, wäre mir nun eben recht.“ Kteréžto přání se záhy splní. Srov. Nikolaus Lenau, *Sämtliche Werke*, vyd. Ed. Castle, 1. svazek, Leipzig 1900, str. 312 a 313.

O tom, že Lenau na Vrchlického působil, srov. i Františka Kubky Studii o poměru Jaroslava Vrchlického k Mikuláši Lenauovi v *Časopisu pro moderní filologii a literaturu*, roč. IV, č. 1, 2, 3.

[14] F. X. Šalda, Jaroslav Vrchlický intimní v *Zápisníku*, roč. III, č. 3 a 4; cit. č. 4, str. 130.

ŠPANĚLSKÁ DRAMATA VRCHLICKÉHO

Jaroslav Vrchlický má dvě dramata ze španělských dějin: *Lásku a smrt*, tragédii vydanou roku 1894 u Šimáčka jako číslo XVIII. Dramatických děl Jaroslava Vrchlického, ale napsanou, jak básník praví v předmluvě, už roku 1884, to jest o deset let dříve, a původně uveřejněnou v *Květech* 1890, a *Marii Calderónovou*, napsanou a vyšlou roku 1896 jako číslo XXI. téže edice. Tato dramata jsou dva články rozsáhlého hříchu, jehož se na Vrchlickém dopustil Victor Hugo. Málo tu záleží na tom, že běží o látky španělské: je jistý přišminkovaný, falešný hispanismus romanticko-hugovský, jenž po *Hernanim* a *Ruy Blasovi* překročil i Pyreneje a řádil dokonce v Španělsku samém. Je svrchovaně poučné zkoumat obě tato dramata Vrchlického; vrhají ostré světlo na básníkovu znalost španělské kultury a španělského génia národního, na jeho neblahý poměr k francouzskému vzoru, na způsob jeho tvoření a tím vším i na samy osnovy jeho díla a jeho tvůrčí bytosti.

1. Prameny dramat a šetření historické pravdivosti

Objevil jsem v španělské literatuře prameny obou dramat; oceňovat tato bez znalosti oněch bylo by bývalo ostatně těžko a jistě by vedlo k omylům. U *Lásky a smrti* to nebylo příliš nesnadné, stačilo trochu orientace v starošpanělském písemnictví: odkud odjinud mohla být vůbec čerpána znalost oné krvavé historie z pradávných let kastilských dějin, z let 1158 až 1159, kdy po smrti dobrého krále Sancha mocní a svárliví velmožové a sousední král hubí svorně ohněm a mečem dědictví mladičkého

Alfonsa, než ze dvou starých populárních kronik, přitom proslavených monumentů starokastilské literatury: z tak zvané *První všeobecné kroniky* (Primera Crónica General ó sea Estoria de España), kterou dal složit Alfons Moudrý o něco více než sto let po převratech zdramatizovaných naším básníkem a která je stejně významným pramenem o nejstarších španělských dějinách až do konce 12. století jako nepřebernou studnicí literárních námětů, legend a pověstí; a z *Kroniky* Juana Mariany, španělského Tita Livia, jezuitského historika doby Filipa II., z jehož proslulého a veleznámého díla čerpal už kdejaký dramatik a kdejaký autor historických románů. *Crónica General* mluví o událostech dramatu *Lásky a smrti* v kapitolách 988 a 989; Mariana o nich jedná v 7. a 8. kapitole první knihy své historie. Ale dřív než oběma dáme slovo, musíme volky nevolky zopakovat dějový obsah českého dramatu: trocha zdlouhavosti a obšírnosti je tu nutným zlem.

Akt I. Před palácem rodu Castrů v Toledě don Rodríguez Guzmán, s tímto rodem spřízněný, žádá doňu Teresitu Castro o ruku její dcery Mariquity, mnohem mladší než on, a slibuje za to věrnost v boji s nepřátelským rodem Larů (scéna 1.). Zatím Álvaro Lara rozmlouvá před svým palácem s bratry Almanriquem, Nuñem a rytířem donem Mendem o své nenávisti ke Castrům, jejichž hlava Gutierro Castro byl ustanoven v závěti nedávno zemřelého krále dona Sancha poručníkem nezletilého dítěte Alfonsa a správcem země; Álvaro nedbá obav bratří a hotoví se k ozbrojenému odporu (2.). S mečem v ruce postaví se na odpor průvodu, který za zvuku zvonů slavně uvádí Gutierra Castra do chrámu; je přemožen, ale Castro mu pohrdavě udělí milost (3.). Tím rozběsněni, osnují jeho bratři pomstu (4.). Jaime, správce Castrů, je vpustí do paláce Castrů, odkud mají v úmyslu unésti královské dítě (6., 7.). Ale Jaime, zrádce dvojnásobný, zavře za nimi mříž a přivolá dav z chrámu (8.). Tam zatím Álvaro, přestrojený za mnicha, probodl dýkou před oltářem Gutierra Castra; sám uprchne, ale jeho brat-

ři jsou zajati. – Akt II. V klášteře Estéban Gormaz vypravují si mniši o tajemném cizinci, který se sem v noci uchýlil, dovolávaje se práva azylu (1.). Ctižádostivý opat fray Domingo poslal té noci pro Mariquitu Castrovou, aby v klášteře přečkala boj mezi Castry a Lary (2.). Nyní nutí neznámého uprchlíka k řeči a poznává, že je to Álvaro Lara; dává jej bděle střežit (3., 4., 5., 6.). Zatím přijíždí do kláštera Mariquita (7.). V klášterní síni se setkává s Álvarem, poznává v něm svého nedávného neznámého zachránce před lupiči a oba si téměř vyznají vzájemnou lásku na první pohled (8.). Náhle vstupující opat uhádne, co se v nich rodí (9.). Osaměv s dívkou, opat jí oznámí smrt otcovu, a že jeho místo v čele rodu Castrů zaujal její starý příbuzný a nápadník Guzmán; Mariquita se ihned rozhodne k návratu do Toleda (10.). Zatím Guzmán žádá opata, aby mu vydal Álvara Laru k potrestání, ale nabízí za něho málo; opat Álvara vydá donu Estebanu Garcíovi, který ho vymáhá jménem Ferdinanda, krále leónského, právě povolaného sněmem na kastilský trůn (12.–14.). – Akt III. V královské zasedací síni v Toledě se jízlivě sváří dva ctižádostivci: don Guzmán a fray Domingo, novopečený Ferdinandův kancléř. Ferdinand by byl hotov za jisté podmínky jmenovat dona Guzmána svým náměstkem v Kastilii (1.). Tou podmínkou je, aby Guzmán svolil k milosti pro Álvara Laru, jehož hlavu žádá. Král Ferdinand má za to, že spravedlnosti i rodové mstě Castrů bylo už učiněno zadost popravou Álvarových bratří, s níž si Guzmán byl pospíšil. Guzmán povolí, když je jmenován královým náměstkem (2.). K smířlivosti se dají přemluvit i děti zavražděného Gutierra Castra, Mariquita, Fernández a Pedro (3.). Zato zajatec Álvaro hrdě odmítá milost: raději zemře, než by podstoupil potupný obřad veřejného pokání na hrobě své oběti (4.). Osaměvši s ním, zoufalá Mariquita ho přemlouvá a slibuje mu nahradit mu svou láskou pokoření: Álvaro nakonec svoluje k pokání (5., 6.). – Akt IV. V hrobce Castrů matka doña Teresita vytýká svým dětem povolnost: čest rodu si žádá přece smrti Álvarovy (1.).

Ale její čest je náhle uhájena, když jí nový pan guvernér Guzmán prokáže čest a znovu žádá o ruku Mariquity (2.). Je určeno, že Mariquita, nejstarší z dětí, vykoná na Álvarovi-kajícníkovi potupný obřad; marně prosí matku, aby toho byla ušetřena (3., 4.). Průvod vchází do hrobky, obřad se koná, ale v poslední chvíli děvče odhodí meč a její matka musí dokončit obřad (5.). Po ceremonii oznamuje matka Mariquitě, že ji zaslíbila Guzmánovi. Nadarmo se dívka přiznává k lásce k Álvarovi! Teresita prohlašuje, že musí poslechnout, děj se co děj (6., 7.). – Akt V. V paláci Guzmánově se slaví svatba; hosté se veselí, ale nevěsta a její matka nejsou už přítomny (1.). Po odchodu hostí sděluje fray Domingo Guzmánovi, že strana Larů je ještě silná v městě, že lid nemiluje krále-cizince, že Álvaro neopustil zemi, ale skrývá se zde, v Toledu (2.). Guzmán velí Garcíovi zesílit stráže (3.). Zatím álvarovci zapalují město a podnikají útok. Guzmán běží za Garcíou do boje (4., 5., 6.). Álvaro vniká oknem do domu, setkává se s Mariquitou, chce ji zabít pro zradu, ale dovídá se, že ona jej stále miluje. Ví, že jeho strana je slabá a že podlehne, i rozhodnou se oba zemřít společně: Álvaro probodne Mariquitu i sebe (8.). Guzmán se vrací z vítězného boje, uzří mrtvoly, klesá na kolena a volá pateticky: „Což mohu já, kde Ty jsi soudil, ó Bože!“ (9.).

A nyní dejme slovo pramenům a slyšme, co ty povídají o těchto lidech a věcech dramatu! *Crónica General* mluví takto[1] svým prostinkým a důkladným způsobem:

„…A příčina toho sváru byla tato, jak vypráví arcibiskup: jeho otec, král don Sancho Vytoužený – a tak ho arcibiskup nazývá na mnoha místech svou latinou ve svém vypravování, a to prý proto, že ho všichni lidé velmi milovali a všechen lid po něm toužil – vida, že umírá doopravdy, povolal prý významné muže svého království, všechny ty, kdo od něho měli zemi, a kázal jim, aby podrželi panství nad těmi svěřenými jim kraji ode dne jeho smrti po patnáct let a po skončení těch patnácti let aby odevzdali všechny ty kraje a vůbec vše, co by měli, jeho synu donu Alffonsovi po dobrém a poctivě a beze všeho

sporu a aby se k němu opět chovali jako ke svému králi. A také ten král don Sancho Milený doporučil na svém sklonku, jak historie vypráví, onoho dona Alffonsa, svého syna, Gutierrovi Fernandezovi de Castro; a tento Gutierr Fernandez po smrti krále dona Sancha velmi pečlivě bděl nad králem donem Alffonsem děckem. Tehdy přišli k tomu Gutierrovi Fernandezovi de Castro Garçi Garçiaç ďAça a hrabě don Malrric a hrabě don Álvaro a don Nuño Perez de Lara, a tito tři byli bratři: hrabě don Álvaro a hrabě don Malrric a don Nuño Perez de Lara – synové hraběte dona Pera de Lara a hraběnky de Aça; a Garçi Garçiaç byl jejich bratrem po matce a synem hraběte dona Garçie, kterého zabili v bitvě u Ucles s infantem donem Sanchem. Tito všichni naléhali a radili donu Gutierrovi Fernandezovi de Castro, aby vydal dítě hraběti donu Malrricovi, jenž byl mocný a oblíbený v Estremaduře, že prý se tím způsobem uklidní a urovná svár a rozbroj země a oni že budou mít stále Gutierra Fernandeze v úctě jako stařešinu. Neboť Gutierr Fernandez byl již velmi starý a ctěný a ctihodný a bylo mu uloženo bdít nad dítětem od otce a prý byl také ten Gutierr Fernandez šlechetný a střežil infanta od dob císaře; a vychoval jej a pasoval a svou vlastní rukou pasoval už dobře pět set rytířů; a neměl žádného syna, ale bratra jednoho, jménem Ruy Fernandez Calvo, a tento měl syny čtyři: Fernanda Royçe a Gutierra Royçe a Álvara Royçe a Pera Royçe a dceru, které říkali doña Sancha Royçová a jež byla ženou dona Álvara Royçe de Guçman. Když Gutierr Fernandez viděl, jak ho hrabě don Malrric a jeho bratři ujišťují, uvěřil slovům hraběte dona Malrrica a jeho bratří, vzal infanta a vydal mu jej a poručil jej jejich věrnosti; a oni přijali infanta a poručili ho donu Garçi Garçiaçovi ďAça jako pro větší ostříhaní. A don Garçi Garçiaç ďAça byl rytíř prostý a šetrný, jak vypráví arcibiskup, a zeptal se svých bratří, kde bude moci sehnat na náklad výchovy dítěte a na to, čeho mu bude potřebí. A bratři sami dychtili po tom mít dítě v ochraně a měli radost chápajíce, že Garçi Garçiaç má výchovu dítěte za obtíž, protože je

nucen starat se o náklad na dítě a shánět jej, i řekli mu, aby – chce-li být prost vydání – dal dítě do péče hraběti donu Malrricovi; to se Garçi Garçiaçovi líbilo a dal mu je. I vypráví historie, že byl Garçi Garçiaç pro svou lakomost zbaven starosti o shánění výdajů a přišel o hodnost vychovatelskou i o čest z ní. Také líčí historie trápení, jímž prošel tento dětský král don Alffonso za svého dětství, a praví dále:

989. Kapitola o sváru a rozbroji velkých mužů Kastilie ve věci péče o toho dětského krále dona Alffonsa a jak byl odvezen do Atiençy.

Když Gutierr Fernandez de Castro viděl, jak si hrabata osobují větší práva než náležito, jak se sváří a mají hádky o péči o královské dítě a jak nedbají toho, na čem se s ním shodli, když jim je vydal, a co mu slíbili, požádal je, aby mu krále vrátili, jak s ním bylo ujednáno a jak mu slíbili; a oni se mu vysmáli, neboť se proti nim nepojistil. A měli ho za blázna, a nato nastaly časté boje mezi Castry a Lary, a na obou stranách bylo proto mnoho mrtvých a velké vraždy, takže se král leonský mohl zmocnit větší části Kastilska a Estremadury; a došlo k tomu, že dík tomu sváru Leonští, mocnější než Kastilci, zabrali část Kastilska a kus Estremadury z oné strany Duera. Tu hrabě don Malrric a jeho bratři dostali strach, že král don Fernando Leonský přijde a že jim odejme dítě násilím a že si je odveze, i dopravili je tedy do města Sorie a nechali je tam v dobré a věrné péči, a to ve farnosti Santa Cruç. Zatím umřel ten Gutierr Fernandez de Castro, a pochovali ho v klášteře Sant Cristoval de Encas. A hrabě don Malrric požádal hned synovce Gutierra Fernandeze o zemi, ale synovci Gutierra Fernandeze řekli, že mu ji nevydají do patnáctého roku dítěte, jak byl ustanovil na smrtelném loži jeho otec král don Sancho; a nevydali mu ji. Tehdy hrabě don Malrric a jeho bratři, jak historie vypráví, vykopali tělo Gutierra Fernandeze a krutě jej obžalovali ze zrady, že nevydal zemi. Ale synovci odmítli žádost pravíce, že když byl Gutierr Fernandez naživu, král ho k vydání země nikdy nevyzval; a proto prý, ježto Gutierr Fer-

nandez je už mrtev, nikdo ho nemůže vinit z věci, jež na něm nikdy nebyla žádána. A tu soudní dvůr kastilský usoudil, že synovci Gutierra Fernandeze uvažují správně, a vrátili tělo do hrobu. Potom chtěl hrabě don Malrric a jeho bratři svaliti na synovce Gutierra Fernandeze hanbu provinění, jež uvaleno bylo na jejich strýce, a na to synovci Gutierra Fernandeze odpověděli, že zemi nevydají a ani nesmějí vydat, leč až král-dítě don Alffonso naplní patnáctý rok svého věku, a do té doby že ji podrží, jak to král don Sancho přikázal v své závěti, a že v tu dobu budou hotovi a ochotni vydat svou zemi svému králi a pánu. A všichni na té i oné straně byli tak podníceni těmito spory mezi sebou zdviženými, že místo aby náležitě udržovali a věrně hájili zemi královského dítěte, svého pána, hůře si vedli a zemi mu ničili a rozvraceli děsným způsobem mnohým sočením a mnoha boji a utkáními a zápasy, jež svedli a započali; zlo se rozmohlo do té míry, že došlo až k tomu, aby dávali donu Fernandovi, králi leonskému, důchody a každoroční daň z osoby, a to i z království toledského po dvanáct let, jak praví arcibiskup. A hrabě don Malrric se tehdy dostal do takové bídy, že byl nucen říci králi leonskému, že mu vydá dítě dona Alffonsa, krále kastilského, za vazala. A přišel tedy král don Fernando Leonský s hrabětem donem Malrricem do Sorie, kde – jak bylo řečeno – žilo dítě, aby je přijal za vazala, jakož se mu hrabě don Malrric podřídil. Když to zvěděli Sorijští, v jejichž věrnost bylo královské dítě don Alffonso poručeno, pravili takto k hraběti donu Malrricovi: ‚Hrabě done Malrricu, svobodného jsme vám odevzdali svého pána, královské dítě, a vy ho svobodného zachovejte!‘ A tu když sdělil dítěti donu Alffonsovi tu záležitost, dítě se rozplakalo v náručí muže, který je nesl; i odnesli je hned domů, že prý mu chtějí dát jíst, a až prý přestane plakat, že je vydají králi donu Fernandovi, jako strýci. A tu jistý rytíř, zvaný Pero Nuñez de Fuent Almexir, zeman svobodný a věrný, dítě vzal a schoval pod plášť a vyskočil na velmi rychlého koně a dal se s dítětem do běhu, jak jen mohl, a odvezl je; a téhož dne s ním dojel na

hrad Sant Estevan. A v Sorijské radě zůstal král don Fernando de Leon a hrabata a bohatí a rozmlouvali o mnoha věcech a mnoha způsoby, a když se král ptal po dítěti řka, že je velmi pozdě, odvětili domácí, že dítě po pláči usnulo, a až procitne, že je přinesou. A zatím čekali. A král leonský, hněvaje se pro své dlouhé čekání, ptal se po dítěti velmi důrazně, neboť ho již omrzelo čekat, jak praví arcibiskup, a unaven se tázal po dítěti, chtěje se ho zmocnit. A nakonec se zeptali toho, který hlídal dítě, co dělá a je-li už vzhůru; a strážce dítěte jim odpověděl: ‚Rytíř jakýsi přišel, který je vzal před sebe na koně a odjel s ním z domu a odvezl je, aby je odevzdal králi donu Fernandovi, jeho strýci.' Tu hrabata hledala všemožné omluvy, aby se omluvila králi, že nepřivádějí dítě, a takto se vytáčela, jak jen mohla. Nakonec bylo zpřevraceno celé město Soria a naplněno hlukem pro dítě, jehož nenalézali, až to uslyšel král don Fernando, a zůstalo na této úmluvě: aby hledali dítě, pokud jen budou moci, a ať je objeví kdekoliv, aby mu je odevzdali dle úrady a vazalského slibu, jejž mu hrabě don Malrric dal. A když zvěděli o spěchu rytíře, jenž je odnesl, dali se do jeho stíhaní a téže noci dojeli do Sant Estevan pro dítě, že je odvezou králi leonskému, naleznou-li je. Ale hrabě don Nuño tváře se, jako by stíhal dítě, předhonil všechny a ujížděl a dojel do Sant Estevan a vzal dítě a odvezl je, a druhého dne ráno byli v Atience…"

A nyní, po této již dlouhé zprávě, nutno nám ještě vyslechnout španělského Hájka, výborného vypravěče otce Marianu, druhý to pramen přicházející v úvahu:

„…Když byl král don Sancho na smrtelném loži, svěřil svého syna dona Alfonsa, jenž byl čtyřletý, donu Gutierrovi Fernándezovi de Castro, který býval kdysi jeho vychovatelem. Ostatním pánům poručil, aby zůstali v držení měst a hradů, jež jim byly uděleny, až do chvíle, kdy bude královi patnáct let, úmluva to a rada v jedné i druhé věci pramálo úspěšná: lidská rozvážlivost nestačí, aby se předešlo nepříjemnostem všem, a častokrát nešťastné události uvedou v nic to, co se zdálo být prospěšně zaří-

zeno. Tím se dostalo asi davu špatně smýšlejících příležitosti a sil k tropení zmatků. Ostatní pánové, stejně urození jako don Gutierre, neradi nesli, že úřad vládce byl vložen na ramena jedincova a že král v tom slabém a choulostivém věku je v jeho moci.

Kapitola VIII: O nových zmatcích, jež vypukly v Kastilsku.

Mezi mocnými a bohatými Kastilany vynikaly v té době dva rody nad ostatní, nejdůležitější svými zeměmi, bohatstvím a spojenci: Castrové a Larové. Ti měli po dlouhý čas první slovo a hlas na královském sněmu. Mezi Castry don Gutierre, jemuž byla svěřena výchova krále, požíval veliké důstojnosti pro svůj vysoký věk a významnost věcí, jež se skrze něho sběhly. Neměl dětí ani dědice. Jeho mladší bratr, jménem don Rodrigo, měl syny čtyři, totiž dona Fernanda, dona Álvara, dona Pedra a dona Gutierra, a dceru zvanou doña Sancha, jež si vzala dona Álvara de Guzmán; proto měl poněkud menší váţnost a moc než jeho bratr. Larové byli tři bratři: don Enrique, don Álvaro a don Nuño, měli velká dědictví a statky na březích řeky Duera. Jejich otcem byl hrabě Pedro de Lara, o němž jsme se zmínili výše a řekli, že padl při obležení Boyony. Matkou jejich byla dáma jménem doña Aba, jež byla poprvé vdána za dona Garcíu, hraběte de Cabra; a poněvadž se z tohoto manželství narodil don García Acia, dědic Cabrovy země, moc bratří Larů se tím velmi zvětšila. Tito projevili nechuť nad tím, že před nimi z rozhodnutí krále dona Sancha byla dána přednost donu Gutierrovi de Castro a že tím byla zastíněna sláva a lesk jejich domu. Dávali to znát veřejně i tajně; říkali, že Castrové jsou králi; že toto jediné z odkazů krále dona Sancha nemá být vyplněno; že nesnesou, aby podle zvůle jedincovy stav království byl uváděn v zmatek a aby vládl někdo jiný než přirozený král. To prohlašovali s takovou opovážlivostí, že byla zjevna jejich chuť rozřešit věc zbraní a přikročit k boji. Don Gutierre, toužící po obecném blahu a jevící patrně více skromnosti než opatrnosti, dal se snadno přesvědčit, aby

vydal krále donu Garcíovi Acia, muži zajisté umírněnému, ale příliš prostoduchému na to, čeho si žádal stav věcí: ten s výmluvou na výdaje nutné k výchově krále, a aby se královské důchody docela neztenčily, odevzdal královské dítě donu Manriquovi de Lara, svému bratru po matce, aby ten je vychoval; to bylo ovšem, co si tento ve své opovážnosti přál a žádal. Don Gutierre namítal, že mu nestojí v slově, a podle závěti krále dona Sancha uplatňoval právo, aby se znovu uvázal ve výchovu královu. Odpůrci se mu vysmáli; a tím způsobem se jasně schylovalo k převratům a zmatkům válečným. Don Fernando, král leónský, byl povzbuzen tímto sporem, v němž se celé království rozpadalo podle stran, a pod záminkou, že se mu stala křivda, protože nebyl jmenován za vládce a vychovatele svého synovce, sebral vojsko a velmi mocně vtrhl na kastilské území: zvláště škodil a řádil v té části, kde teče Duero a kde měl rod Larů velmi velké panství. Ze strachu před donem Fernandem odvezli don Manrique a jeho bratři krále do Sorie, aby byl daleko a v bezpečí před hrozbou válečnou. Tou dobou zemřel don Gutierre de Castro; pohřbili jej v klášteře v Encas, jenž se zve San Cristóbal. Don Manrique de Lara, jemuž s mocí vzrostla i drzost, vyzval dědice, synovce mrtvého, aby mu odevzdali města a hrady, jež jim byly svěřeny. Tito odmítli, dovolávajíce se závěti krále dona Sancha; pravili, že do zákonného věku královského dítěte nemohou podle práva vyhověti té žádosti. Tu bylo na rozkaz dona Manriqua vykopáno tělo dona Gutierra jakožto tělo zrádcovo a jako by se byl dopustil zločinu proti majestátu. K tomu sporu byli jmenováni soudcové a ti vynesli rozsudek příznivý donu Gutierrovi, neboť je nelidské zuřiti a odvažovati se proti mrtvým, tak podle jejich příkazu bylo tělo vráceno hrobu a pohřbeno. Zatímco se to dálo, vojska dona Fernanda, krále leónského, zpupně si vedla po celé zemi, aniž byla k odporu sebrána nějaká armáda úctyhodná počtem a silou, neboť nebylo vůdce a království bylo roztříštěno. Nelze si ani představit utrpení, jímž by obyvatelé země byli neprošli; byli mučeni stejně bě-

dami přítomnými jako strachem z běd hrozících a došlo až k tomu, že sám don Manrique ztratil naději, že se bude moci ubránit, a pohnut nebezpečím, do něhož se jeho záležitosti dostaly, byl nucen se podrobiti králi donu Fernandovi, a že mu vydá vládu nad královstvím a důchody královské, a to na dvanáct let spolu i s výchovou krále. Aby to bylo potvrzeno společným svolením království, svolali sněm do města Sorie, kde střežili královské dítě. V tomto nebezpečí, kdy hrozilo nejhorší, přispěla a pomohla kastilské straně rozhodnost a statečnost jistého šlechtice jménem Nuño Almexir. Ten vida, jak odnášejí dítě k jeho strýci, uchvátil je těm, kteří je nesli, přikryl pláštěm a odnesl na hrad San Estéban Gormaz: tato rychlost zhatila úmysly krále dona Fernanda, neboť tři bratři Larové tváříce se, jako by chtěli pronásledovat a chytit krále-dítě, rozloučili se s donem Fernandem a pro větší jistotu dali dítě převézt do Atienzy, velmi tvrdé pevnosti. Potom litujíce úrady a úmluvy své prchali s ním nakonec sem a tam, až se zastavili v Ávile, městě velmi pevném. Tam měšťané bránili s velkou věrností dítě až do jedenáctého roku jeho věku, pročež lid obvykle počal zvát Ávilské ‚věrní'…"

„Až do jedenáctého roku jeho věku": to znamená do roku 1164, neboť roku 1157, kdy umírá král Sancho, jsou infantovi čtyři léta. Citovali jsme tedy *Crónicu General* i Marianu dále, než bylo třeba, neboť drama Vrchlického se odehrává celé v letech 1158 až 1159: to má svůj význam, jak uvidíme.

Dříve než blíže přihlédneme, jak Vrchlický zacházel s údaji svých historických pramenů, snažme se rozhodnout, je-li možno zjistit, kam si pro tyto údaje *přesně* šel: mohl jít do *Kroniky*, mohl jít k Marianovi nebo do obou. Jste nejprve v pokušení říci: Mariana. To je přece klasický pramen historiků, beletristů a dramatiků, jméno populární, za chvilku známé každému, kdo zavadí o španělské dějiny a literaturu. Troufám si nicméně tvrdit, že si pro dějinné údaje a rámec *Lásky a smrti* básník byl v *Kronice* Alfonsa Moudrého: usuzuji tak prostě z několika

chyb ve vlastních jménech, jichž se může dosti snadno dopustit ten, kdo četl *pouze Kroniku* a nesrovnával ji ani nekorigoval dle Mariany: 1. Infantův vychovatel se u Vrchlického jmenuje Gutierro Castro. Přesně zní toto křestní jméno Gutierre. Kdyby byl Vrchlický četl Marianu, byl by svého hrdinu nazval náležitě takto, neboť Mariana užívá pečlivě a důsledně úplných tvarů Gutierre, Manrique. V prastaré *Kronice* Alfonsově se to však hemží tvary zkrácenými: don Malrric, don Gutierr. Tato forma Gutierr je tam asi dvacetkrát. Vrchlický ovšem věděl, že je na konci odsut vokál, v uších mu zvonilo Pedro, Fernando, Alfonso, Nuño atd., doplnil si tedy tvar Gutierr na Gutierro. Galimatyáš ve vlastních jménech u cizích romantiků budil odjakživa nevoli a posměch španělských kritiků. Buďme laskavější a připomeňme, že velký vzor Vrchlického Victor Hugo je v těchto věcech jinší chlapík: Olivarez za Olivares se u něho rozumí samo sebou a největší jeho španělská postava nese bez mrknutí jméno jedné kastilské – vesnice! 2. Starý příbuzný rodu Castrů a nápadník Mariquitin se u Vrchlického honosí nevinně vypadajícím jménem don Rodríguez Guzmán. Další svědectví, že Vrchlický čerpal z *Kroniky* Alfonsovy, ale ne z Mariany: u Mariany stojí jméno don Álvaro de Guzmán. Vrchlický má don Rodríguez Guzmán. Kde se vzal Rodríguez? V *Kronice* Alfonsově, kde stojí úplné jméno: don Álvar Royç de Guçman; Vrchlický rozvedl jen tvar Royç (= Ruiz) celkem správně na delší Rodríguez (Ruy je zkrácené Rodrigo). Kam se přitom podělo křestní jméno Guzmánovo Álvar? Vrchlický je prostě odhodil, neboť už jednoho Álvara v dramatu měl, Álvara Laru: oba nápadníci Mariquitini, starý i mladý, by se jmenovali stejně don Álvaro, odtud nebezpečí záměn a zmatku; proto se don Álvaro Rodríguez de Guzmán stal pouhým donem Rodríguezem Guzmán a tím ostatně vzniklo něco velmi nešťastného, prohřešek vážnější než „Gutierro“: titulu „don“, „doña“ se totiž ve španělštině smí užívat pouze před křestním jménem (don Álvaro), nikdy před příjmením (don Rodríguez je tedy zcela nešpanělské) ani samostatně.[2]

Když je věc pramene vyřízena, všimněme si, jak Vrchlický s údaji pramene zacházel. Vrchlický nepojal do svého dramatu všechny osoby, o nichž *Kronika* vypráví; vybral si z nich, což je jistě dovoleno: tak z Larů vypustil právem epizodické postavy otce a matky a podržel jen syny Lary, jejichž jednání je v *Kronice* i v dramatu hlavním zdrojem děje: Álvara, Manriqua, Nuña, jejich nevlastního bratra Garcíu Garcíaze jim odňal, ale zato se v 2. aktě dramatu objevil královský leónský důstojník Esteban García, jenž z jeho jména nese alespoň polovic. Mezi Castry hlava rodu Gutierre je až na to zkomolení jména věrně vzat z *Kroniky*: ale ze starce bez dědiců se u Vrchlického stává otcem rodiny, o niž je připraven jeho mladší bratr Ruy Fernández Calvo, jejž Vrchlický do dramatu nepojal, a z té rodiny jsou škrtnuti dva synové: Gutierre a Álvar, proč? Asi z téhož důvodu, pro který bylo překrouceno i jméno dona Álvara Ruize de Guzmán na dona Rodrígueze de Guzmán: jeden Gutierre a jeden Álvar v dramatě už byli; zůstávají tedy jenom Pedro, Fernández (to jest správně Fernando) a dcera; pro tu snad bylo jméno Sancha málo poetické, u Vrchlického je z ní Mariquita. Konečně obstarožný příbuzný Castrů Guzmán je Vrchlickým přejat, viděli jsme, s jakým jménem. Ale přestavuje-li a škrtá-li Vrchlický příbuzenské svazky svých historických hrdinů, nakládá ještě s větší nenuceností s jejich osudy. Hlava Castrů Gutierre zemře v dějinách přirozenou smrtí, když byl předtím vydal královského synka Larům (osudy jeho těla po smrti jsou vedlejší). U Vrchlického je zavražděn hned v prvním aktu Álvarem Larou. První vražda! Bratři Larové Nuño, Manrique a don Mendo jsou za trest popraveni. Tři popravy! Všimněte si, že v dějinách Manrique Lara je hlavním strůjcem dějin kastilských po smrti Gutierra Castra, že ho nalézáme naživu roku 1164 atd.: u Vrchlického je takovou zbytečnou epizodickou figurou na vyplnění koutu jeviště a zmizí ostatně, popraven už roku 1158. Zato lidičky, o kterých z *Kroniky* sotva zvíme, Álvaro Lara, Sancha Castrová, Guzmán vyplňují u Vrchlického celou scé-

nu: historie nám praví, že jsou Guzmán a Mariquita (Sancha) manželský pár, jenž si asi žije podle svého. Vrchlický udělal z Guzmána starého dotěrného nápadníka mladé Mariquity, jež miluje osudného Álvara, vraha svého otce, a je jím milována; nakonec tito dva sejdou dobrovolně ze světa. Dvě sebevraždy! Už je těch násilných smrtí šest, právě dost za jeden rok. Básník své Lary a Castry kácí jako dříví v lese. A přitom historie nezaznamenává za tu dobu, ba za dobu mnohem delší, násilnou smrt ani jedinou! Vrchlický tedy zachází s údaji dějepisných pramenů zcela libovolně: pár jmen, často pokroucených, pár příbuzenských vztahů; vágní dějový rámec, vzatý z historie: krvavé poměry v Kastilii po smrti krále Sancha, vpád Ferdinanda Leónského, soupeření rodů Castro a Lara; pár jmen místních.[3] A to je vše. Ostatek je fantazie, ale nikoliv mimo dějiny: na úkor dějin. Hrdinové se navzájem vraždí a popravují, málo záleží na tom, co o jejich osudech praví historie. A proč to všechno? Z jediného důvodu: aby se náležitě uplatnilo a mohlo vyvíjet milostné drama tří lidí: Álvara, Mariquity, Guzmána. Aby láska Mariquity k Álvarovi byla osudnou, hříchem zatíženou láskou podle romantického receptu, musí v dramatu Álvaro zavraždit jejího otce, jenž v *Kronice* 1. jejím otcem vůbec není, 2. zemře smrtí přirozenou. Má-li se této fatální, krvavé aureoly dostat i Álvarově lásce k Mariquitě, je nutno zase, aby Mariquitin rod dal popravit Álvarovy bratry: tím hůř pro historii, nechává-li je klidně naživu. Má-li být láska obou mladých lidí láskou s překážkami a tragickým koncem, musí Guzmán, v *Kronice* počestný manžel Mariquitin, hrát úlohu pouhého jejího starého, ale mocného nápadníka atd. Zkrátka: *Láska a smrt*, tak jak vypadla, není drama ze španělských dějin; s historií se tu nakládá jako v operetě; je to romantická tragédie o mladé dívce, o niž bojují starý velmož a mladý psanec; tento má štěstí v lásce, onen moc, a vypočítejte si, jak to musí nakonec dopadnout a jak to také v romantických dramatech tohoto rázu obligátně dopadá. Tento typický romantický trojúhelník milenecký není vynálezem Vrch-

lického. Od koho jej měl a právě v této formě, povíme v druhé části článku.

~

Druhé španělské drama Vrchlického je *Marie Calderónová*, odehrává se na madridském dvoře v letech 1628 až 1629. Děj jeho je tento:

Akt I. Před divadlem Príncipe v Madridu vzpomínají Fernando d'Estrella, pobočník Filipa IV., a Pedro Calderón de la Barca, dvorní básník, na své mladé, v přátelství strávené dny; Calderón, povolaný ke dvoru, aby skládal hry, stěžuje si na osud géniův, jemuž nezbývá než otročit. D'Estrella přisvědčuje: i on jde *koupit* uznání géniovi; je tajně poslán králem, aby zajistil pro herečku Calderónovou přízeň divadelní lidové kliky (1.). Přichází hledaný náčelník kliky, švec Cristóbal. D'Estrella ho podplácí notným měšcem a chce od něho i přízeň pro přítele-básníka (2.). Cristobal mluví blahosklonně s Calderónem, chválí jeho *Obležení Bredy* a vykládá, co on od poezie čeká: okázalost, řinčivost, zábavu (3.). Oba šlechtici se cítí chámem pokořeni (4.). Proměna. V saloně Marie Calderónové blahopřeje herec z divadla Príncipe Pedro Villegas Marii k úspěchům a připomíná jí doby minulé: ujal se jí jako opuštěného děcka, byl jejím učitelem, kočoval s ní po zemi. Marie mu vytýká, že nyní je zato v čele jejích nepřátel. Villegas jí vyčítá nevděk: je obklopena mladými kavalíry a jeho si nevšímá; je žárliv a hotov zabít toho, kdo mu ukradl její lásku (5., 6., 7.). Vstupuje d'Estrella; byl právě jmenován správcem dvorních zábav a nabízí Villegasovi místo u dvorního divadla v Buen Retiru; ten nevrle odmítá (8., 9.) a nakonec ho před společností uráží a odbíhá (10., 11.). D'Estrella se ocitne s Marií o samotě a lituje, že s ní nemůže strávit život v lásce a ústraní; Marie má však vyšší sny a umělecké ambice, ač ani jí není d'Estrella lhostejný. Nyní však je d'Estrella nucen ustoupit králi, jenž zakuklen přichází za Marií (12.). Král opěvá nejprve její umění, pak před ní klesá na kolena a vyznává

jí lásku; aby ji měl u sebe, nabízí jí místo u divadla v Buen Retiru. Marie přijímá z lásky k umění (13.). V tom okamžiku vpadne do pokoje d'Estrella a hlásí, že sem prchá Villegas, pronásledován davem. Král se ukrývá v ložnici (14.), Villegas přibíhá zkrvaven: na ulici bodl ze žárlivosti Diega Calderóna de la Barca, důstojníka královy stráže a bratra básníka Pedra Calderóna (16.). D'Estrella ho přikryje pláštěm, v němž sem přišel král, a odvede ho z domu: to Villegase zachrání a zároveň zmate špehy, které ministr hrabě Olivarez poslal za králem (17.). Akt II. V Escorialu přemítá ministr hrabě Olivarez o postavení říše: všude odboj, peněz nikde a král myslí jen na zábavu (1.). Vyslýchá špehy, které poslal za králem ke Calderónové (2., 3., 4.). Pak si dá zavolat d'Estrellu a vytýká mu, že krále vedl k Marii ve dne: na to je noc (6.). Osaměv, kuje plány: král pro pletky s Marií nebude mít kdy si všímat politiky a v nejhorším poslouží d'Estrella za hromosvod. Tu vstupují kardinál a trinitářský kazatel fray Hortense se stížností: během kázání vpadl do kostela Villegas a za ním básník Pedro Calderón, který jej stíhal s mečem v ruce až před oltář. Olivarez je slíbí potrestat (9., 10.). Nakonec ještě jmenuje na návrh d'Estrellův Marii předčitatelkou královninou: tak bude mít král herečku vedle sebe a dekorum bude zachováno (11.). Proměna. Na dvůr Buen Retira prchla z dvorní recepce královna Isabela, hořce si stěžujíc na své žalářování na španělském dvoře, na krutou etiketu a toužíc po své Francii. D'Estrella pro ni přichází a žádá okamžitý její návrat: hrubě se prohřešila na dvorním mravu (12.). Přichází sám král Filip a přísně ji káře. Ona se brání a vytýká mu, že je pouze král, ne manžel: prosí ho, aby ji alespoň zbavil hofmistryně-špehounky, vévodkyně z Mediany, král ochotně slibuje nahradit vévodkyni Marií Calderónovou (13.), kterou právě d'Estrella přivádí (14.). Je tak prostá, upřímná, pokorná, že se královně hned zalíbí a že v ní chce mít sestru a družku. Marie vědouc, že se záhy stane královou milenkou, zahanbena se s pláčem brání, necítí se hodna, ale královna tím víc k ní lne (15.). Přichází

dvůr. Král si dává vyprávět básníkem Calderónem o poranění jeho bratra Diega, ze všeho vysvítá, že se Villegas rozlítil pro ženu. Pro kterou? Marie se přiznává, však brání svou čest. Olivarez prohlašuje, že uražená církev si žádá Villegasova trestu. Filip slibuje, že Diegu Calderónovi pošle lékaře, a tu si všimne královnina příliš vřelého zájmu o poraněného. Dvůr odchází. Akt III. Na temné galerii v Escorialu stojí Diego Calderón a d'Estrella. Odtud vedou dveře zároveň do dvorní kaple, do ložnice královniny a do mučírny inkviziční. Objeví se Marie Calderónová, která královně obstarává schůzku s Diegem. Zatímco na jedné straně hlídá d'Estrella a na druhé Marie, královna Isabela vyjde z kaple a přijímá Diegovo vyznání lásky. Vtom kdos přichází: z úkrytu za sloupem vidí Isabela i Diego inkvizitora, mnichy a holomky vésti Villegase do mučírny (1., 2., 3.). Dveře do ní se otevrou a v rudé záři se objeví kat a přijímá od inkvizitora herce (4.). Diego a Isabela se loučí (5., 6.), Diego osaměl a vypráví zděšené Marii, že Villegas byl zajat pro podezření ze styků s Nizozemci, je mučen a bude popraven. Okolo obou míjí s lucerničkou tiše král, jde ke komnatám královniným a mučírna se otvírá, aby inkvizitor ohlásil, že Villegase, jenž se přiznal, čeká quemadero. Proměna. Ve svém bytě čeká Marie na krále a rozjímá o svém osudu: aby k sobě připoutala krále, pomáhala královně ve stycích s Diegem; nyní vidí, že král klame obě (8., 9.). Filip v té chvíli přichází a v znamenité náladě vypráví, jak Olivarez naplnil královskou pokladnu vydíráním Židů; přináší Marii jeden ze šperků Židům urvaných, ale ta odmítá, připomínajíc mu královnu, s níž se o něho nechce dělit. Filip má hned výmluvu: zemi je třeba dědice. Do jejich hovoru zazní náhle zpěv mnichů: ti vedou Villegase na quemadero. Padnouc na kolena, Marie prosí o milost pro svého přítele: Filip se vymlouvá na mocnou inkvizici a obviňuje Marii, že byla jistě milenkou Villegasovou, nakonec však posílá mnichům rozkaz zadržeti popravu (10.), ale Marii praví: Teď jsme vyrovnáni. Marie mu s pláčem hrozí božím trestem: lůno královnino bude

raněno neplodností a král bude mít syna z milenky (12.). Akt IV. V síni escorialské ministr Olivarez se zle pouští do Diega Calderóna: ví o něm vše, myslí vysoko, miluje královnu; jeho bratr má zase nesnáze s církví, v novém svém dramatě *O vytrvalém princi* útočí na fray Hortensa. Diego brání alespoň bratra: básník je stejnou mocí jako církev a má právo ji soudit (1.). Po Diegovi přichází Isabela: chce vědět, jak pokročila Filipova láska s Marií; Olivarez sděluje, že za Villegase obětovala Marie veškeren svůj vliv na krále, láska králova k ní je u konce a bylo by lze ji zaplést do věci Villegasovy: Isabela odmítá tuto nešlechetnost (3.). Isabela je u Olivareze vystřídána králem: ten touží už skončit komedii s Marií, ale přál by si, aby také královna byla něčím vinna, aby se nemusil bát jejích výčitek. Olivarez na to, že nic není snadnějšího. Skryjí se v síni (5.) a vidí, jak Isabela, vracejíc se z kaple, je zastavena Diegem, jenž před ní klesá na kolena, prose za bratra Pedra (6.). Filip vystoupí z úkrytu, předstírá, že královna přijímala vyznání lásky, a odnímá Diegovi meč (7.). Isabela vyslovuje Filipovi své opovržení: až zaklepe znovu na dveře její ložnice, dá ho psy vyštvat (8.). Filip v nesnázi volá Olivareze, jenž má radu hned: královnu nechat se utišit, Marii – těhotnou – do kláštera, Diega za místodržitele do kolonií (10.). Proměna. Nádvoří kláštera Estéban Gormaz: Přichází sem Pedro Calderón navštívit sestru, jeptišku Doroteu. Fortnýřka mu sděluje, že se sem do kláštera uchýlila i Marie Calderónová a porodila zde synka (11.). Přicházejí Dorotea a Marie. Marie vypráví o svém dítěti, jež Filip uznal za své a pojmenoval don Juan d'Austria. Pedro jí zase sděluje, že jeho spor s církví skončil smírem: fray Hortense zanechá útoků a on vypustí ze své hry místo urážlivé pro církev (12.). Objevuje se Villegas a děkuje Marii za své zachránění, marně ji však přemlouvá, aby se vrátila k umění. Marie dala světu již sbohem (13.). D'Estrella přináší od Isabely odpuštění Marii, „sestře v utrpení", a dar: briliantový kříž, pokyn, aby Marie zůstala v klášteře. Marie se rozhoduje pro klášterní jméno Isabela. V závěr daruje Pedro Marii svitek

rukopisu svého nového dramatu *Život je sen*, které složil, inspirovav se kdysi Mariiným povzdechem nad lidským životem. Marie dar přijímá a odchází do kláštera, naposled se za přáteli ohlížejíc (14.).

To je tedy druhé španělské drama Vrchlického. Jeho dějovým nervem je láska krále Filipa IV. k herečce Marii Calderónové. O této dámě nám historie vypráví, že byla skutečně jednou z četných milenek Filipa IV., jenž s ní měl roku 1629 syna, dona Juana de Austria (druhého královského levobočka toho jména v španělských dějinách); dále to, že zároveň s králem milovala i vévodu de Medina de las Torres: jedné noci ho král přistihl u ní, i vypověděl ho a dal ji zavřít do kláštera benediktinek v údolí Utande (Alcarria); klášterní závoj jí odevzdal apoštolský nuncius, pozdější papež Inocenc X. – Hlavních dějových linií dramatu o Marii Calderónové a prvního popudu k němu dostalo se však Vrchlickému bezpochyby od dosti obskurního španělského romantického básníka-kněze Juana Arolase. Prostudoval jsem před jistou dobu dílo Arolasovo k práci, ničím se Vrchlického netýkající: má dvě asi stoveršové básně o osudu Calderónové. Jaké bylo mé překvapení, když jsem se o rok později setkal s knížkou Arolasových veršů v knihovně Vrchlického! Chudoba a naprostá zlomkovitost hispanické části této knihovny vás přivede na první pohled v ustrnutí. Vrchlický, jak jsem měl již příležitost říci, neznal španělské romantiky a na španělskou kulturu vůbec se díval očima francouzského, romantického hispanismu hugovského (jenž byl zase jen odnoží francouzského romantického nadšení „exotického"). Jak to, že do jeho knih zabloudil tedy tento spiritus minor španělské literatury let 1830–1850, chorý erotik a romaneskní poeta Orientu, skončivší jako blázen roku 1849? Výrazem studia španělského romantismu to není: tam, kde chybí Rivas, Espronceda, Zorrilla, Gertrudis de Avellaneda, přítomnost Arolasova neznamená nic. Octl se zde náhodou, příležitostnou koupí atd.? Asi. Je zkrátka zde, ve svém valencijském vydání z roku 1871.[4] A o Marii Cal-

derónové nám vypráví ve dvou romancích na pokračování: *Filip IV. a vévoda de Medina de las Torres* a *Marie Calderónová* (Felipe IV y el duque de Medina de las Torres, Maria Calderóna). V první z nich vidíme zahaleného muže, jak míří nocí k domu své milé. U okna pak rozmlouvají o své lásce, až náhle uzří zakukleného cizince, jenž je pozoruje. Milenec vévoda z Mediny jej napadá mečem a vyzývá k boji; neznámý odhaluje svou tvář a ustrnulým pohledům milenců se objeví král Filip: vévodovi rozkazuje opustit zemi a zrádné Marii slibuje trest kláštera. V druhé romanci vidíme Marii plakat ve své komnatě nad svým neštěstím: „Ach, běda tomu večeru, praví, – kdy jste mě králi představil – potají a tajuplně, – hrabě-vévodo de Olivarez! – Neboť lásku a majestát – bylo těžko zasnoubit, – v oné přebývalo pokory, – tento byl příliš pln zpupnosti; – neboť něžnost je urážena – nerovností rodu…“ Marie běduje, podobna Niobě (!), až vstoupí kněz: „Veliký Filip, paní – nikdy nesnese urážku – zrádné nevěrnice, – která milostně rozmlouvá s nápadníkem…“ Marie odbývá kněze, aby si hleděl svého: jemu náleží kázat milosrdenství a ne být poslem msty. Kněz prohlašuje krále za náměstka božího a oznamuje Marii, že ji čeká klášter. „Já jeptiškou? Kdo dal takový rozkaz? – Já a do ústraní kláštera?“ – „Jeptiškou násilím, nebo dobrovolně.“ – „Kdo mi může rozkázat?“ – „Král!…“ Duchovní odchází: „Ale po třech dnech – předstoupil před krále a odevzdal mu – krásčiny vlasy – na podnosu.“

Vidíme, co si Vrchlický z Arolase vzal: poměrně málo. Byl jím upozorněn na příběh herečky Calderónové a čerpal z něho hlavní dějový obrys dramatu: Filip IV. pozná prostřednictvím ministra Olivareze Marii Calderónovou, učiní z ní svou milenku a nakonec, podezíraje ji z nevěry, pošle ji do kláštera. Toť opravdu jen ta nejzákladnější kostra děje. Už hned motiv nevěry je u Vrchlického naprosto pozměněn: Arolas složil celou jednu romanci o tom, jak byla Marie skutečně přistižena in flagranti s Medinou; u Vrchlického je Medina zcela vypuštěn a nahrazen hercem Villegasem a běží o pouhé, neodůvod-

něné podezření z nevěry. Vrchlický totiž potřeboval Marii zcela čistou, ideální, aby mohla v dramatu ztělesňovati jeden další prvek dějový: vznešený, ušlechtilý sen o umění suverénním. Proto neváhal morálnost Marie historické a Arolasovy zušlechtit o plných sto procent. Poněvadž Olivarez a Filip jsou osoby polarizované Marií, charaktery stojící v dramatě k Marii v poměru antitetickém, musily být rovněž přibarveny, ovšem v smyslu opačném: i v tomto dramatu, stejně jako v předešlém, je pramálo dbáno historické pravdy a přesnosti. Z bezúhonného, počestného, pracovitého ministra, jak nám jej dějiny líčí, plného lásky k své zemi a dobré vůle, ale ovšem i marnivého, chimérického a bez politické zkušenosti, stal se lstivý pletichář, zákulisní dvorní politikus, nedbající cti a pravdy. Z vtipného, veselého krále, slušného veršovce, příležitostného malíře, hodně bezstarostného, ještě více záletného, vznikl nepříjemný pantin, záludný zrádce, pravý bliženeč Olivarezův. Ti dva si v dramatu pomáhají k penězům zákeřným a krutým vydíráním Židů, Filip se jím dokonce chlubí jako výborným politickým tahem: co na tom záleží, že podle pravdy tento Filip IV. právě tohoto roku 1629, kdy se drama odehrává, vydal liberální zákon, jímž se zrušovalo staré královské nařízení, že Židé stěhující se ze země musí v ní zanechat všechno své jmění pro královu pokladnu. Historická data událostí pro Vrchlického neplatí ani v této hře: Pedro Calderón zde figuruje jako dvorní básník už v letech 1628 až 1629, ačkoliv je známo, že ho Filip povolal na dvůr až roku 1635. Okolnosti, do nichž Vrchlický v dramatu zasadil vznik některých Calderónových her (*Život je sen*), jsou ovšem rovněž jen čirou fantazií, nepřesnou i pokud se týče data. A což teprve názory na umění, jež tu Calderón a Marie vykládají a jež jsou jednou z hlavních hnacích sil děje! V aktu I. (sc. 1.) Calderón naříká na osud géniův, jemuž nezbývá než sloužit, ač by měl vládnout. V témže aktu (sc. 12.) Marie hlaholí do světa celou tirádu o umění-fatalitě; „…však málo víte, co jest umění. – To divoký je hřebec bez uzdy, – vás náhle

strhne v divoký svůj cval, – a zdeptá všecko, i to nejdražší. – Má oko zářivé a blysknavé, – má Medusy zrak, jímž cit kamení, – chce oběť svou a tu si vynutí." A když se Calderón dostane do sporu s církví, jeho bratr takto staví bez váhání práva básníkova nad práva církve: je-li církev velkou mocí, praví Olivarezovi v aktu IV. (scéna 1.), „je stejnou mocí slovo básníkovo – jež chyby církve soudí po věky". To je věrné vyjádření romantického názoru na umění a na jeho funkci: umění je posvátný obřad a jeho kněz-básník je sacrosanctus, je prorok vedoucí národy tmou dějin v zaslíbenou zemi; sám pak básník ujímá se tohoto poslání jako nevyhnutelného svého osudu, umění je pro něho fatem a často prokletím. Toto mínění se dostalo do oběhu po roce 1830; je hugovské, vignyovské atd. Je sdíleno i Vrchlickým, jenž je má z francouzského romantismu. Ale není ovšem Calderónovo! Klást je do úst dvou dvorských umělců na počátku 17. věku, dvou lepších lokajů, pověřených za kus přízně bavit vrchnost a více nic, je jeden z těch úžasných, neostyšných anachronismů, které nalezneme jen u romantiků: Casimir Delavigne udělal v *Cidově dceři* ze Cida Campeadora politického liberála ve stylu červencové revoluce pařížské. Jenomže *Cidova dcera* je z roku 1839 a Vrchlického drama je z roku 1896: mezi tím se něco dálo ve světě, vznikla moderní historie a s ní úcta k historické pravdivosti, realismus prošel divadlem a naučil všechny, kdo se naučit chtěli a naučit uměli, šetrnosti k faktu a bázni před anachronismem a směšností…

2. Španělská „couleur locale" dramat

Takovýmto způsobem zacházel tedy Vrchlický ve svých španělských dramatech s dějinami a historickou pravdivostí. S touto otázkou těsně souvisí věc *lokálního a historického koloritu*. Ten byl vždy tak trochu slabou stránkou a koníčkem romantických básníků. Victor Hugo je po té stránce proslulý svou marnivostí a domýšlivostí. Svou prolhaností také. V Notě, již připojil k *Ruy Blasovi,* pro-

hlašuje bez mrknutí: „Ostatně, a *rozumí se to samo sebou*, v Ruy Blasovi není jediný detail o životě soukromém nebo veřejném, o zařízení bytu, o nábytku, o erbu, o etiketě, jediný fakt biografický, jediné číslo, jediný údaj topografický, jenž by nebyl úzkostlivě přesný… Autor to již řekl jinde a doufá, že toho bude snad vzpomenuto: *třebas není nadán, je alespoň svědomitý.*“[5] Přitom se v tomto dramatě nesmysly a chyby po všech naznačených směrech ani nečítají. Jinde Hugo hrdě vyjmenoval dvanáct obsáhlých španělských a francouzských děl, jež prostudoval, než napsal jmenovaný obraz ze španělského života. Morel-Fatio dokázal, že z nich znal jen tituly a že veškeré podrobnosti veřejného a soukromého života v *Ruy Blasovi* čerpal ze dvou *francouzských knížek*, kterých vůbec neuvádí.[6] Ale vraťme se k Vrchlickému! V čem záleží španělský kolorit jeho dramat? V tom, že se v nich klne a přísahá „u svatého Jakuba“ a že si v nich lidé zdvořile říkají: Jsem A. B., „který se vším k vašim nohám klade“ (*Láska a smrt*, akt II., scéna 9.)?[7] To by bylo ovšem příliš málo. „Španělskost“ dramat ze Španělska nesmí záležet jen ve formulkách a vnějším dekoru; musí být přímo atmosférou dějovou, hrdinové musí nejen nosit španělský kroj a plýtvat španělskými rčeními, ale jejich city a jednání samo musí odrážet národního génia, „španělství“ musí být nejdůležitějším, neviditelným, ale všudypřítomným hercem dramatu. Nutno říci, že se o to Vrchlický v obou svých hrách, ač ne šťastně, pokusil.

Stěžejní ideou *Lásky a smrti* je proslulá idea kastilského „pundonoru“: to jest ona pyšná teorie o cti osobní a rodové, ona přímo zoufale žárlivá bdělost o důstojnost, ona theologia honoris, která zde, ve Španělsku, nebyla jen třídním rysem šlechty, ale majetkem celého národa, vznešeného Cida, jenž smrtí trestá urážku svého otce, otrhaných žebráků na rohu, srovnávajících svou „urozenost“ s královou „až na ty peníze“,[8] i velkého národního básníka, jenž klade péči o čest mezi náboženské povinnosti v proslulém čtyřverší: „Králi majetek a život – náležejí; ale čest – je dědictví duše – a duše jest pouze od Boha.“[9]

V *Lásce a smrti* je to pundonor, který vlastně uvádí vůbec v pohyb děj dramatu: čest Larů je ponížena povýšením starého Castra, Álvaro jej tedy zavraždí, aby pohanu smyl, a drama může začít; nepomstěná vražda by však byla zase skvrnou na jméně Castrů, proto musí být dva Larové popraveni a Álvaro odsouzen k potupnému pokání; z téhož pundonoru on zase do třetice volí raději smrt než pohanu… ale náhle, pozor! objeví se Mariquita, a ta ho mžikem přemluví ve jménu lásky, aby se pokořil; a sama mu ovšem odpouští vraždu vlastního otce. Co je vůbec s touto Mariquitou? Kde zapomněla tato dcera pyšných Castrů pundonor – svůj? Rozvažte dobře: mladá španělská šlechtična, vychovaná matkou, jež na honoru lpí, v přísné tradici rodové i osobní cti a pýchy, a – zamiluje se cestou do kláštera na první pohled do neznámého, o němž ani neví, je-li šlechtic! Pak zví, že je to vrah jejího otce, a nejen že znovu zapomíná na nepomstěnou svou čest a odpouští mu, ale dokáže i jemu samému se k tomu přiznat a přemlouvat (a přemluvit!) i jej, aby se své cti vzdal! Kam se tu poděl španělský pundonor, na němž byly založeny bezmála celé tři akty? Namítnete, že zde běží o milující dívku a že ani ve Španělsku pundonor nekladl na ženu podobné požadavky atd. Proč tedy Španělé ztělesnili ideál španělské ženy v doni Jimeně? V doni Jimeně, jež stejně v *Romanceru* jako v dramatu Guilléna de Castro a později v tragédii Corneillově miluje přece také Cida, ale když jí zabije otce (a to v čestném souboji, ne zákeřně jako Álvaro, a z důvodů jinak oprávněných!), jde a požaduje od krále Cidovu hlavu a volá po mstě a trestu, nedbajíc lásky, a stane se Cidovou ženou teprve, když tak může učiniti se cí! Skutečnost je ta, že v *Lásce a smrti* je kastilská čest sice dějovou vzpruhou téměř celých tří prvních aktů, ale v okamžiku, kdy má v Mariquitě dojít k boji mezi cí a láskou a zrodit se snad pravá tragika, pundonor mizí z duší hrdinů proti veškeré pravděpodobnosti a proti všemu jejich velkému španělství, jako by se po něm země slehla. Jak to? Byl snad tento pundonor pouze divadelní rekvizitou, která se na scénu

přinese a zase klidně odnese, když jí autor už nepotřebuje nebo se mu nehodí? Ovšem, že ano!

V *Marii Calderónové* poznáváme, že jsme v Španělsku Filipa IV., podle hrozné inkvizice a podle neslýchaně přísné etikety dvorské. Etiketa dělá ze španělského dvora pravý žalář, v němž zle trpí ubohá královna Isabela; v druhém aktu ji vidíme, jak se pokouší proti ní vzbouřit. Když přijímá Marii za svou družkou a tím za člena dvora, líčí jí nové prostředí takto: „…nevíte sama, – v ký živý hrob jste vstoupla v tuto chvíli…" A na to Marie: „Ó, vím to líp než sama vaše Milost. – Jsem Španělka, my to již v krvi máme." Nikdo nemůže ovšem popírat tuhost dvorní španělské etikety v 16. a 17. století; ale v době Filipa IV. etiketa nebyla už naprosto výhradou dvora španělského a „živých hrobů" byla v Evropě slušná řada; je rozhodně přepínáním činit z tyranské etikety rys povýtce španělský, a dokonce jej odvozovat z národní „krve". A což teprve když Isabela vzpomene na svou hofmistryni-špehounku, vévodkyni z Mediany: „…chlad z ní cítím vanout hrobový – a smrt a stíny hrobu. Španělsko – se vtělit lépe celé nemohlo, – než v ni a v svatou vaši inkvizici" (scéna 13.). Ubohé Španělsko! Jsi tedy *celé* ztělesněno a vyjádřeno v staré odporné strážkyni dvorní tyranie a v několika dýmajících hranicích! Co na tom záleží, že je tomu teprve pár let, co zemřeli svatá Tereza Ježíšova a svatý Juan de la Cruz, jejichž duchovní odkaz nejen ještě žije, ale vydává již první své plody! Co na tom, že ještě před chvílí byl tu Luis de León! Že včera teprv zemřelí Cervantes, El Greco a Góngora náležejí této současné době! Že ještě po našem boku žijí Lope de Vega, Calderón, Velázquez! V těchto všech se Španělsko asi nevyjádřilo ničím. Je celé v paní vévodkyni a v inkvizici…

Nešťastná inkvizice! Jak dlouho trvalo, než poznali konečně, že byla jen španělskou obdobou náboženských válek evropských, během nichž náboženský fanatismus prolil v každém z velkých států mimopyrenejských neskonale více krve, než jí bylo utraceno v inkvizičních mučírnách a na všech quemaderech; že vždy nechávala na-

prosto na pokoji vše, co se netýkalo katolického dogmatu v nejužším slova smyslu; že byla často jen nástrojem v službách králů, chtějících udržet náboženskou a politickou jednotu a tím i sílu národa. Ale Voltairem počínaje je dovoleno pronášet na vrub inkvizice jakoukoliv hrůzostrašnou fantazii. Pro deisty a ateisty 18. věku a po nich pro liberály (a liberalistické romantiky) první polovice věku 19. je inkvizice úhrnem a vtělením veškerého španělského katolicismu a něčím, co vyjadřuje samu podstatu španělského ducha. Je to jakési úžasné, krvavé, monstrózní božstvo, živené národní krví, uctívané vražednými hekatombami nevinných a vinné absolutně vším novodobým španělským úpadkem. Victor Hugo nejlépe mezi romantiky vyjadřuje toto pojetí, jehož prostoduchosti se vyrovná jen jeho naprostá falešnost. Jeho pozdní drama *Torquemada* je rozsáhlou groteskou, kterou snesitelnou k četbě činí nicméně právě jen mocný, starozákonní, prorocký lyrismus mnicha Torquemady; to je postava vskutku zároveň se dotýkající nebes i pekel, šílená boží metla, netvorný kat ve jménu božím, svíjející se uprostřed muk tisícerých obětí v křeči extáze, navštívený božím dechem a v blahém pláči, že očistným křtem ohně zase zachránil pro nebesa dav milovaných lidských bratří. Neznám druhého básníka v historii, pod jehož rukou by se falešnost dovedla tak zázračně měnit ve vizionářskou velkolepost jako pod rukou Victora Huga. Inkvizice Vrchlického je právě tohoto rázu. Z temné galerie v Escorialu vedou tři sousední dveře do dvorní kaple, do mučírny inkvizice a do ložnice královniny: „…Tak zde důmyslně – vše srovnáno jest jako na dlani, – tu modlit lze se, a tam milovat, – tam soudí se, zde mučí, východištěm – je ze všeho jen smrt. Vtom věrný obraz – máš dvoru našeho…“ (D'Estrella v aktu III., scéně 1.). Upozorňuji na romantickou antitetičnost: vedle sebe ložnice ženy – mučírna – kaple. A ještě další antitézy: zatímco Diego na kolenou vyznává královně lásku, míjí inkvizitor, veda s holomky herce na muky, a v krvavé záři otevřených dveří se zjevuje strašidlo rudého kata (3., 4.);

a o něco dále: zatímco král s lucerničkou v ruce vstupuje ke královně do ložnice, mučírna se otvírá znovu a inkvizitor ohlašuje rozsudek smrti (7.). Tuto metodu kontrastů dávno známe: je hugovská. Hugo je autorem teorie dramatu jakožto kombinace „du sublime avec du grotesque"; všechna jeho dramata jsou tak založena: v *Ruy Blasovi* don Salust je bídák v kůži vznešeného granda, don César šlechetné srdce v hadrech bandity a boj Ruy Blase s donem Salustem je bojem absolutní mravní velikosti (zidealizovaného lidu) s naprostou podlostí (s degenerovanou šlechtou); v *Lucrecii Borgia* je dokonce hrdinka dvojnásob antitetická: andělská krása a královská důstojnost se v ní snoubí s povahou dokonalého zločince; a náhle vyrůstá z této mravní netvornosti nejčistší ženský cit, láska mateřská; v *Král se baví* je Triboulet tělesně odporné monstrum a patří k společenské spodině, ale jeho otcovský cit jej činí dokonale krásným a staví ho nad krále atd. Inkvizice v oné falešné podobě romantické se znamenitě hodila za antitetický prvek; Vrchlický jí také využil a postavil polovici celého jednání na efektu kontrastu mezi jejími mukami, ohněm a krví a láskou. Je to táž antitetická metoda jako u Huga. Ale kdežto Hugo stavěl antiteticky jednotlivé povahy osob, Vrchlický povrchněji uvádí kontrastové efekty jen do dekoru (trojí sousední dveře) a do náhodných shluků okolností (náhodou v týž okamžik, kdy Diego vyznává lásku, dorazil na místo průvod inkviziční).

3. Španělská dramata Hugova a Vrchlický

Mnohokrát bylo zde už vysloveno jméno Victora Huga. Ve skutečnosti jsou španělská dramata Vrchlického obdobou španělských dramat Hugových. U obou básníků španělské drama znamená především jistý obecný rámec dějový, vzatý z dějin Španělska, v němž není šetřeno historické pravdy ani přesnosti; do tohoto rámce je zasazen víceméně fantastický děj a „španělskost" podtržena lokálně-historickým koloritem, vesměs falešným a přepja-

tým: pro staré Španěly tato couleur locale záleží vždy v pundonoru, pro novější Španěly v upjaté etiketě, přitom popřípadě v korumpovanosti vysokých vrstev (dvora) a v inkvizici. Řekl-li jsem, že dramata Vrchlického jsou obdobou Hugových, myslil jsem tím obdobu vědomou: Vrchlický chtěl stvořit české protějšky obou proslulých španělských her francouzského romantika a *Hernani* a *Ruy Blas* mu tanuly jako vzor na mysli tak živě a pevně, že se neubránil a přímo je okopíroval i v hlavních liniích děje.

Láska a smrt je, jak bylo řečeno, dramatem o pundonoru. Rovněž tak *Hernani*, jehož původní titul zněl *Hernani ou l'Honneur castillan*; jenomže ve francouzském dramatu „kastilská čest" zůstane dějovou vzpruhou až do konce a rozuzlení děje se skrze ni (Hernani hyne sebevraždou, protože je k tomu zavázán ctí), v české hře však pundonor nelogicky mizí náhle z jeviště v půli hry. Jinak se setkáváme v obou hrách přesně s týmž trojúhelníkem osob: mladý milenec – dívka – starý nápadník. Aby mohl sestavit toto Hugovo trio, Vrchlický neváhal, jak jsme viděli, porušit historickou pravdu, osobní data svého pramene: z Guzmána-manžela Sanchy udělal Guzmána-pouhého nápadníka Mariquitina. A v podrobnostech: 1. Mladý milenec: Hernani je politický psanec, náčelník spiklenců a mstitel svého rodu; typický „bel tenebroso" romantický; miluje doňu Sol. Naprosto přesně tak i don Álvaro Lara: politický uprchlík, mstící pohanu rodu, velitel spiklenců a milenec Mariquitin. 2. Doña Sol je šlechtická dívka, sirotek, a miluje psance, jehož jinak nezná; tak i bod za bodem Mariquita. 3. Don Ruy Gómez de Silva je starý příbuzný doni Sol a miluje ji, aniž je jí milován; Guzmán je starý příbuzný Mariquitin a uchází se o ni, aniž dívka o něho stojí. 4. Po celá dvě dramata milenci brání svou lásku. 5. Jakožto vůdcové spiklenců jsou Hernani i Álvaro poraženi; oba v určitou chvíli pochybují o lásce dívčině, a to za podobných okolností: Hernani, když uchýliv se na útěku na hrad starého de Silvy, vidí tam přípravy k svatbě doni Sol a jejího újce; Álvaro,

když vniknuv do domu Guzmánova, nalezne tam Mariquitu právě zasnoubenou jejímu příbuznému. 6. V 5. aktu obou dramat se slaví svatba, jež má tragický konec (u Huga je ovšem svatba Hernaniho s doňou Sol, u Vrchlického svatba Guzmána s Mariquitou): mladí hynou sebevraždou (Hernani a doña Sol se otráví, Álvaro probodne sebe i Mariquitu dýkou) a hry se končí naprosto obdobně výkřikem starého nápadníka, zoufajícího nad mrtvolami.

V *Marii Calderónové* je láska herečky Marie k Filipovi IV. propletena smutným osudem královny Isabely. První z těchto dvou dějových evolucí je zfalšována tím, že Mariina láska k Filipovi je vysvětlována její láskou k umění a dvorní herečka ze 17. století pasována na hlasatelku romantického artismu Vrchlického. V osudu Isabelině je nepoměrně více pravdy historické i psychologické; naneštěstí zase tato postava nenáleží Vrchlickému, je Hugova. Co se Isabely týče, je zkrátka *Marie Calderónová* českou paralelou *Ruy Blase*: 1. Na španělském dvoře nyje mladá královna, vdavší se sem z ciziny: u Huga je to Marie de Neuburg, Němkyně, u Vrchlického Isabela Francouzská. Karel II. zanedbává Marii pro lov, Filip IV. Isabelu pro milostné pletky. Obě královny si svorně stěžují především na krutou etiketu: Hugo má v II. aktu celou scénu, v níž je Marie mučena předpisy své camarery, vévodkyně z Albuquerque; k ní stvořil Vrchlický protějšek v své hofmistryni, vévodkyni z Mediny. Marie praví: „Vraiment, je meurs depuis un an que je suis reine…“ (akt II., scéna 1.); a Isabela: „…nevíte sama, – v ký živý hrob jste vstoupla v této chvíli…“ Obě si s dojetím vzpomínají na svou vlast; Marie: „Que ne suis-je encor, moi qui crains tous ces grands. – Dans ma bonne Allemagne, avec mes bons parents!…“ (loc. cit.); Isabela: „…jsem dítě Francie, – té slunné, sladké, vždycky veselé…“ (akt II., scéna 12.). 2. Zanedbávaná královna je citliva k prvnímu projevu lásky, jehož se jí dostane: bude milována členem svého dvora, v obou případech mužem nižšího rodu: u Huga Ruy Blasem, lokajem, jejž pokládá nicméně

za šlechtice dona Césara de Bazan; u Vrchlického královským důstojníkem Diegem Calderónem. Je tu však lstivý pletichář, jenž lásku zamezí: don Salluste de Bazan, jemuž odpovídá u Vrchlického Olivarez. 3. Láska se v obou případech končí špatně: smrtí Ruy Blase, odchodem Diega do kolonií.

Co zbývá ještě říci v závěru tohoto srovnání dramat Vrchlického s Hugovými? Vyslovit leda lítost nad poměrem duchovního manství, v něž se český mistr dobrovolně uvázal. Vrchlický byl někdy přímo hypnotizován zjevem Hugovým. A je-li jisto, že Hugův vzor jej pobádal k neúnavné práci a pudil k rozsáhlým básnickým podnikům novým a novým, je neméně jisto, že tak naprostá prostrace před cizím básnickým géniem nemohla být jeho původnosti a jakosti jeho vlastní tvůrčí práce zdráva. Španělská jeho dramata jsou toho dokladem. Vznikla jako povinný úkol dáti české literatuře protějšky španělských dramat Hugových. Byla tvořena jako literární penzum. A také jako penzum dopadla!

1934

Poznámky:

[1] *Primera Crónica General ó sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Vydání dona Ramóna Menéndeze Pidala, Madrid 1906, str. 668–670.

[2] V V. aktu, scéně 6. jeden neblahý „španělský" hrdina dí: „Vy zůstanete ve svých komnatách, *doño*, až do mého návratu…"

[3] Například jméno kláštera San Estéban Gormaz. V *Kronice* se vyskytuje jako útočiště královice Alfonsa před leónským králem. Vrchlický jméno i funkci přejal, ale utíká se do něho (akt II.) Mariquita, jen proto ostatně, aby v něm vyslechla Álvarovo vyznání lásky. Považte: v klášterní temné síni si vyznávají lásku neznámý psanec-vrah a dcera toho, jejž zavraždil. Jaký romantický efekt! A jak falešný!

[4] Juan Arolas, *Poesías*, Valencia 1871. Knihovny Vrchlického č. 4163.

[5] Citováno z *Oeuvres complètes de V. H.*, t. XVII, Paris, Hetzel et Quantin 1880, str. 380: „Du reste, et cela va sans dire, il n'y a pas dans R. B. un détail de vie privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact… Il l'a déjà dit ailleurs, et il espère qu'on s'en souvient peut-être, *à défaut de talent, il a la conscience*…"

[6] Morel-Fatio, *Etudes sur l'Espagne*, 1ère série, Paris 1888.

[7] Překlad starého španělského: Me pongo a los pies de Usted.

[8] Starý francouzský cestovatel z 16. století svědčí, že prý španělští žebráci o sobě říkají: „Somos hidalgos como el rey, dineros menos.“ (Jsme urození jako král, až na ty peníze.)

[9] „Al Rey la hacienda y la vida – se ha de dar, pero el honor – es patrimonio del alma – y el alma solo es de Dios“: Calderón v *Alcalde de Zalamea.*

DROBNÁ LITERÁRNÍ ŽEŇ VRCHLICKÉHO ZE ŠPANĚLSKA

Poprvé se objevují španělské náměty v básních Vrchlického ve sbírce *Epické básně*, jež obsahuje romance a balady z let 1870–1875. Španělská čísla jsou tu tři: Romance, Don Pérez a Španělská romance; první dvě jsou psány rozměrem španělských romancí, to jest čtyřstopým trochejem, jenomže s nešpanělskými rýmy: Romance má sloky po pěti verších se systémem rýmů: a b c a b, Don Pérez je přece jen bližší tvaru španělskému, maje sloky po verších čtyřech a s rýmem přesně na místě španělské asonance: a b c b; Španělská romance může být zvána romancí jen pro svůj námět; formálně se v ní pětistopý trochej katalektický střídá s týmž veršem akatalektickým a rým jde po vzoru a b a b. V Romanci si Donna Klara dává hádat z ruky babicí a předpověď je nevalná; sup, had; násilí, zrada; ale stačí, aby se pod oknem ozval hlas kytary, a Klara, nedbajíc zlé zvěsti, spěchá do náručí Ramirova. V Donu Pérezovi se mladá žena táže starého manžela po důvodech jeho zasmušilosti: což ho neplní radostí zvěst, že bude otcem? Či se snad hněvá, že mladý přítel jejich don Álvarez nepřichází na obvyklou hru v šach? Šedohlavý manžel vleče mladistvou hříšnici na balkon: dole v setmělém parku se houpá na cypřiši její milenec don Álvarez! V Španělské romanci se večer pod balkonem doni Elviry prochází obstarožní galán don Pedro, slavný rek trochu omšelého lesku, grand, admirál, majitel Zlatého rouna, Řádu modrého podvazku atd., a lká láskou; zatím se doña Elvira výborně baví v objetí Juanově a tropí si ze starého blázna posměch: nakonec vystrčí mříží balkonu svůj zlatý pantoflíček a rychle se

zase vrací do náručí Juanova; všichni jsou blaženi, don Pedro pohledem na střevíček a druzí dva z důvodů podstatnějších. – Co je na těchto lidičkách a jejich konání španělského? Nic. Všechny tři romance se mohly naprosto stejně dobře odehrát v Turecku nebo někde na severu jako ve Španělsku, předpokládajíc, že don Pérez svolí věsit svůdce své ženy na vrbě nebo na bříze místo na efektnějším cypřiši. Prostinký um a operetní vkus to neuznává: co chcete, proboha, španělštějšího než serenády, kytary a lkání v noci pod oknem, pavlány a balkony, provazové žebříky, zlatý pantoflíček darem ctiteli, dvakrát „z perlí vějíř", milence s jménem don Juan, milenku s jménem doña Elvira, plešatého granda, řády, jež se jmenují z Compostely a z Calatravy, cypřišový park a trest smrti za svedení vdané ženy? To všechno je u Vrchlického a to všechno činí právě jeho španělské romance „španělskými". A budiž řečeno v zájmu pravdy, že byl okamžik, kdy se tímto espagnolismem cítili trochu polichoceni i sami Španělé. Ale byl to okamžik tuze prchavý. Kolem roku 1840 jeví už známky rostoucí podrážděnosti; nejdříve se smějí; pak se upřímně vztekají. V staré, bezmála už stoleté komedii Bretóna de los Herreros *Un Francés en Cartagena* (Francouz v Cartageně) vidíme takového Francouzka-romantika, jenž přichází do Španělska a čeká, toť se ví, jen toreadory, bandity, dony Juany, dostaveníčka a dýky v punčochách: „Tu máte – španělskou dámu a nůž – pod podvazkem, jinak to nejde! – Zde jsou všichni toreadory – a lidmi toho druhu; – a v každém domě je páter – který nám vládne jako král; – a v uměních a vědách – jsme tam, kde desáté století; – a v Pyrenejích se začíná Alžír a Afrika…"[1] A sám budu do smrti vzpomínat vesele na zlobný ryk mladého přítele-Španěla, velkého vlastence, ale tuze málo zběhlého v evropských literaturách, když v Hugově Le Cid exilé, jejž jsem mu – zvědav na reakci – nastrčil, došel k hrdinovi majícímu nevinné a hrozně španělské i velmi grandovské jméno: don Nuño Saz y Calvos; domníval se, že si Hugo tropí z jeho slavných předků zákeřné šašky, a stálo

mne trochu námahy, než jsem ho přesvědčil, že Hugo, třeba se jeho španělští grandové jmenovali Nuñové Plešatí a Vrby, bral svůj espagnolismus k smrti vážně a měl jej za nejautentičtější pod sluncem. Dnes ovšem po kritických rozborech Morel-Fatiových, Menéndez Pidalových aj. na tomto espagnolismu nezůstal poctivý chlup. Někteří francouzští hispanisté, nemohouce ho ubránit, alespoň jej omlouvají: ale v celé pěkné knize *L'Espagne et le romantisme français* (Paris 1922) se Martinenchova obrana redukuje koneckonců asi na tento „argument": ať je „španělství" Hernaniho sebevětší nesmysl a sebefalešnější, nedokážete si přece děj Hernaniho představit jinde než právě ve Španělsku; a proto Hernani je a zůstává „španělským" dramatem (a nikoliv tureckým, jak kousavě mínil Menéndez Pidal…).

Podruhé a významněji se Španělsko objevuje u Vrchlického ve sbírce *Duch a svět* a v osobě Cida Campeadora, a nic nemůže lépe znázornit okliku přes francouzský romantismus, jíž se náš básník dostal k španělskému světu, než báseň Klasy chudých. Španělské dějiny, španělskou literaturu, španělského ducha zná Vrchlický způsobem hugovským, nazírá je Hugovýma očima: to jsem měl už příležitost dokázati jinde. Také Cida našel Vrchlický u Huga a adoptoval jej pro svou epiku takového, jak jej našel. V *La Légende des siècles* vytvořil Hugo postavu Cidovu, která nemá nic společného s Cidem historickým a málo s Cidem romancí a cidovských epopejí; v Le romancero du Cid a v Le Cid exilé staví Hugo Cida do antitézy k postavě krále Sancha: na jedné straně ušlechtilý, čestný, loajální poddaný, na druhé ničemný, bezectný, špatný král, vazal – mravní obr proti svému pánovi, jenž mu nesahá ani po paty.[2] To je známá, psychologicky chudá, formulkovitá, schematicky antitetická charakterizační metoda Hugova, kterou je postavena většina jeho osob a dějů: dejte šat bandity a osud štvance bytosti s duší bohatýra a granda, a máte Hernaniho, spojte roucho šlechtice a povahu nenávistníka, a máte soka Hernaniho, starého Gómeze de Silva; Ruy Blas je lokaj, jehož city jsou

hodny lásky královniny; Triboulet je fyzický i mravní ohava, jejž láska otcovská činí světcem; Marion Delorme je panenské srdce v prodejném těle; Lucrezia Borgia je sloučení všech neřestí s nejčistší láskou mateřskou; Jean Valjean je bývalý galejník s povahou a jednáním anděla, Claude Frollo je kněz a bídák, Quasimodo netvor-ušlechtilec atd. Cid je z rodu Ruy Blasova: služebník, zasluhující mít za služebníka svého pána; a král Sancho je z rodu Ruy Blasova velitele, dona Salusta: pán, zasluhující mít za pána svého služebníka (nepotřebujeme dodávat, že z hlediska historické pravdy je takto podaný král Sancho pouhou fantazií). Tento Cid, a dokonce v téže antitéze se u Huga ještě vrací: v Le Cid exilé (11. 2. 1859) hrdina odmítá milost krále, jenž stojí mravně pod ním; v té chvíli toto pojetí a tato cidovská situace Hugovi notně lichotila a byla mu vhod: odmítl nedávno ve svém vyhnanství nabídku amnestie, již mu dal učinit Napoleon III. Cid Klasů chudých je blížencem Cida hugovského: šlechetný, soucitný man udílí mravní lekci bezohlednému králi, jenž vraceje se z boje, namíří si rovnou přes horské žitné pole; Cid raději váží nebezpečnou stezku nad propastmi: „Věř mi králi, bůh mi svědkem, svatý Jakub, všichni svatí! víc než deset králů jeden zlomený klas chudých platí.“ Tyto Klasy chudých jsou pěkná báseň jak formou, jež je přesnou formou španělských romancí s rýmem v sudých verších místo asonancí, tak myšlenkou. Ale ovšem Cid ani král (ani jejich mravní poměr) nejsou Cidem a králem španělského romancera nebo španělské historie: jsou hugovští (kniha *Duch a svět* vyšla roku 1878 a obsahuje básně z let 1875–1877; první svazeček překladů Vrchlického z Huga je už z roku 1874, neobsahuje však ještě výňatků z *Legendy věků*; zato *Poesie francouzská nové doby* z roku 1877 – toť alespoň datum titulního listu, předmluva je však datována 21. 2. 1878 – má již z *Legendy* čísla čtyři). Ale i bez této shody by bylo lze předpokládat, že v době tvoření *Ducha a světa* Vrchlický Hugovo dílo znal: Jan Voborník jmenuje v úvodu ke svému vydání sbírky Vrchlického neméně než osm básní, v nichž

se *Duch a svět* tematicky shoduje s *Legendou věků*;[3] o něco výše brání Vrchlického před obviněním z „nápodoby", „ohlasu" a „nesamostatnosti": nezkoumáme zde celou knihu Vrchlického, nýbrž pouze jediné číslo z ní, a to hugovské jest a jest ohlasem. A to lze tím snáze tvrdit, že to jest jen první z velmi četných stop vlivu Hugova espagnolismu na básně Vrchlického ze Španělska a na celou jeho znalost a celé pojetí španělských věcí.[4]

Sbírka *Dojmy a rozmary* s básněmi z let 1874–1880 obsahuje španělská čísla tři. Z nich sonet Maria Aegyptiaca pochází asi z prvních chvil této doby, neboť vznikl z dojmu v drážďanské galerii, již Vrchlický tehdy navštívil; je básnickým komentářem k obrazu Španěla Ribery a meditací nad vlastním osudem: pohled na asketku, klečící nad vlastním hrobem, probouzí v básníkově duši staré pochyby. Jaké? Nevíme. Snad se týkají pravé cesty k lidskému blahu: Marie viděla ji nejprve v bohatství a zvláště v lásce, ale potom ji nalezla v dobrovolné chudobě a na poušti a v odumření smyslů. Je přinejmenším zajímavé konstatovat tuto pochybu a tento sklon podivovat se askezi podobné té, kterou se proslavila Marie Egyptská, u básníka, jenž se už už hotoví rozehrát všechny struny své lyry k oslavě lásky, vášně a ženy-milenky. Marie Egyptská jej nicméně zaujala tak, že se k jejímu osudu záhy vrátil rozsáhlou legendární skladbou téhož jména roku 1876 (je pojata do 2. svazku *Mythů*, jenž vyšel roku 1880, jako *Dojmy a rozmary*). Zajímalo mě, hledal-li Vrchlický, podnícen obrazem Riberovým, další literární doklady španělského kultu a pojetí Marie Egyptské: byl by našel, že jednou z nejstarších památek španělského písemnictví vůbec je *Vida de Santa Maria Egipciaca* od neznámého autora z polovice 13. století; mám málo středověkých legend v takové oblibě jako toto prostinké líčení kostrbatých veršíků, jehož jazyk je takový hranatý, neúhledný, ale jadrný kluk rozhlížející se poprvé z kopce do světa a zapírající zpupně svou latinskou matku, jež mu kouká ještě z každého oka a pohybu, líčení, v němž se nejnaivněji vroucí víra, jež hory přenáší, pojí už s nej-

autentičtějším španělským realismem, s oním neúmyslně drastickým sensualismem v podobení těl a lásky, jenž Marii dříve než světicí činí starší sestrou pícary Justiny. Škoda, Vrchlický *Vidu* neznal, není po ní sledu v jeho legendě, jak jsem vyšetřil. Je to pochopitelné, vždyť v tomto okamžiku jsou u Vrchlického znalosti španělštiny asi ještě rovny nule, ale stůj zde toto skrovné konstatování pro ty, kdo jako já budou svedeni Riberovým jménem pod titulem básně a půjdou i za pouhým podezřením španělské souvislosti. – Druhá dvě zmíněná čísla jsou cervantesovská: S Don Quijotem od Doréa ilustrovaným je báseň, jíž se autor obrací k milované ženě, které věnuje k Vánocům Cervantesovo nesmrtelné dílo; prosí ji, aby mu zkrásnila život, jako Doré okrášlil knihu. Zajímavé v básni Vrchlického je pojetí dona Quijota; je ostatně nadhozeno jen velmi povrchně: přestatečný hidalgo připomíná mu osud myslitele a básníka; bojuje, bije se s mlýny a za vše trpí posměch lidí; byl by upadl v zapomenutí, nebýt Cervantesa, jenž z jeho snů „obrovskou stkal epopeji", do níž pak Doré vrhl jas „svítilny své kouzelnické". Toto pojetí hlouběji rozvíjí sonet Cervantes, týkající se více plodu než autora a více rodu donquijotovského vůbec než konkrétního Manchana Quijany-Quijota: „don Quijoti ideálu", „děti tuch a žalů", chtějí ztéci nebesa, nevidí však pro hvězdy spousty rumu, míní spasit lidstvo, nalézají všek místo srdce skálu; jsou zneuznaní spasitelé; ale: „Ó nezoufejte, blázni nebo svatí, tou drahou pustou nejdete přec sami! – Svit s čela Ježíše vám cestu zlatí." Podrobněji rozvine ovšem Vrchlický své pojetí Quijota prózou, jak jinde uvidíme; zde napsal jen krásný sonet, aby oslavil světectví rodiny donquijotovské a její spříznění s Ježíšem. Vzdejme mu chválu, že zde alespoň jako náznakem předjal ušlechtilé a vroucí pochopení donquijotismu, jež projevila o dvacet let později španělská generace z roku 1898; prohlásivši ústy Unamunovými dona Quijota za národního svatého, šla se obrodit fanatismem víry, lásky a věrnosti do „příběhu nejsmutnějšího, jenž byl kdy vypravován, nejsmutněj-

šího, ale také plného útěchy pro ty, kdo umějí skrze slzy smíchu chutnati vykoupení z bídného bláznovství, k němuž nás otroctví dnešního života odsuzuje“ (Unamuno, *Vida*, kap. 56). Mluvíme zde však o básnících, a tu nemohu necitovati *nejkrásnější* quijotovský sonet moderní španělské poezie; je pozdnější než sonet Vrchlického, a předčí-li jej, zajisté jej nezastírá, buď Vrchlickému čest. Podobnost koncepce dona Quijota je u obou básníků překvapivá; Rubén Darío vidí v bláznivém hidalgovi i ztělesnění Člověka španělského – Vrchlický jej nazírá z roviny výhradně všelidské. Zde tedy modlitba zbídačelých potomků k svatému paladinovi národního ducha:

Nám, kdo žití lačni jsme, dej svého míru,
nám, kdo tápeme a ztratili jsme víru,
plným úzkosti a slunce zbaveným,
povýšencům s duší, jež není však vřelá,
jež si z manchské bytosti jen žerty dělá,
ze španělské hlavy s duchem vznešeným.
Šlechetný a cudný, čistý, božský, pyšný,
za nás oroduj, pros za nás, lid svůj hříšný,
ať se naplní zas naše úloha.
Vždyť jsme bez pupenců, mízy, bez života,
bez duše a světla, bez snu, bez Quijota,
bez perutí, nohou, Sancha, bez Boha.

(překlad Svatopluka Kadlece)

Teprve až zase *Perspektivy* z roku 1884 (básně z let 1878 až 1884) obsahují dvě básně španělské. Cid v práci je ve stylu hugovského pojetí Cida Campeadora, jež u Vrchlického již známe, přidává však k hrdinově postavě rys ne zrovna sympatický; či spíše rys je dosti ušlechtilý, ale je ilustrován poněkud bizarně… Rysem tím je fanatismus svědomité práce a projevuje se takto: sotva se Cid objeví, celé vojsko Maurů zděšeně prchá; jinému by to stačilo, ne však Cidovi. Ten na to: „Já pracovat chci, to má moudrost celá!“, vrhne se na utíkající, do poledne nakupí „stoh mrtvol“ z jedné poloviny vojska, odpoledne „po kolena

v krvi“ pobije druhou polovinu až do posledního: „Teď teprve jsem hotov, pojďme domů!“ Tento ukrutník se snad podobá Ruy Díazovi historickému, ale rozhodně málo Cidovi starošpanělského básnictví: V *Cantaru de Mio Cid* hrdina šetří poražených, propouští na svobodu zajatce (hraběte barcelonského) a je provázen žehnáním Maurů („Odcházíš, náš Cide; ať naše modlitby kráčejí před tebou“);[5] v *Romanceru* Cid hájí život a čest raněného Abdallaha proti křesťanským zákeřníkům (romance Cuando el rojo y claro Apolo), uklidňuje laskavě poražené Maury valencijské (romance Partios ende los moros) atd.[6] – Romance (opět s rýmy na místech španělské asonance) Ostatky je výrazem liberalisticky-svobodomyslného pojetí moderních španělskcýh dějin; toto pojetí v 19. století převládalo a u Huga i Vrchlického se vyskytuje v podobě zcela totožné a co do hodnoty a objektivnosti naivní, ploché, bez hloubky. Hugo je vyjádřil zvláště v řadě skladeb *Legendy věků* a v pozdním dramatě *Torquemada*, Vrchlický nejvíce v dramatě *Marie Calderónová*[7] a jinde porůznu. Jejich představa je asi taková: novověký úpadek španělské moci a kultury je dílem monarchického a náboženského absolutismu; Filipové rozplýtvali na osobní ambice a hanebnou rozmařilost dvora národní síly a zničili krutovládou, násilím a příkladem dvorské zkaženosti národní vůli a národní morálku. Inkvizice podlomila svobodu myšlení, podvázala křídla géniů a zvrátila náboženský cit v tmářskou bigotnost. Toto ploché zjednodušení, tu a tam správné v detailu a falešně generalizující, těší se tuším jistému kreditu ještě dnes. V době Vrchlického Španělé sami už viděli pod tento povrch, hlouběji: u Menéndeza Pelaya, svého vrstevníka, byl by se mohl poučit, že španělská hrůzovláda doma i v Nizozemí, již v *Ostatcích* vytýká za dílo ďábelské, byla rubem velkého španělského snu ohroženého reformací, za nímž s králem stál celý národ, snu o univerzální říši, o katolicitě, tj. vespolnosti veškeré humanity, o civitas Dei in terra; jak dí staré španělské heslo: „Una ley, un amor, un albedrío, una fe nos gobiernan“ – „Vládne

nám jeden zákon, jedna láska, jedna vůle, jedna víra"; že náboženský heroismus svaté Terezy je téhož psychologického typu jako nenáviděné náboženské vojáctví Ignáce z Loyoly; že opěvaný don Quijote je duchovním bratrem téhož Loyoly a conquistadorů; že z téže doby a z téhož ducha jako Filip se zrodili i Cervantes, Luis de Léon, Mariana, Vives, Lope de Vega atd. Ale Vrchlický si pro svůj názor šel k běžnému mínění své doby a k Hugovi, to jest zase k mínění *běžnému*. A jeho Escorial je proto melodramaticky „chmurný, posupný a šerý"; bloudí jím zlověstné kapuce inkvizičníků a choré stíny pověr: zpovědník umírajícího krále don Diego Yepes objednal sem ze všech koutů říše ostatky svatých, aby králi pomohly k ráji. Poslední tajemný vůz je z Nizozemí a v něm ostatky bojovníků za „volnost vlasti" (!), již zahynuli dílem Filipovým. Filip se svíjí v křečích, vyje jako zvěř, dvůr se chvěje a v koutě stropu čekající ďábel se chechtá. Odpusťme básníkovi jeho spěšné posílání Filipa II. do pekel: to patřilo bezmála k dobrým mravům moderního, pozitivismem proniklého pokrokového „humanismu". Kdo by ho tam váhal poslat po přečtení La rose de l'Infante a Raisons de Momotombo? A nejen Hugo! V té chvíli stačilo snad už Vrchlickému natáhnout ruku po svazečku ve vlastní knihovně a u jednoho z těch podivočelých španělských liberálů (kteří mezi léty 1823 a 1833, za svého londýnského nebo pařížského exilia, napojili se nejen Byronem, později Hugem a exaltací červencových barikád, ale i hlubokým opovržením k vlastní historii, již kale neznali) mohl se dočíst těchto ukrutných (v každém směru) veršíků o Filipovi: „Když Španělsko vysiloval onen Druhý – z Filipů, temná masa – děsného zločinu a hlubokého vědění, – pekelný duch pod náboženským pláštíkem, – vládce a pohoršení světa, – jemuž hrdý, pyšný, – ušlechtilý, statný a statečný národ – vděčí za přívaly bahna, jež nyní pije…"[8]

Romance Cid v klidu v *Zlomcích epopeje* (básně z let 1883–1886) je vzadu v poznámkách doprovázena takto: „Báseň tato jakož i báseň Cid v práci (*Perspektivy*) a Klasy

chudých (*Duch a svět*) jsou trosky většího cyklu, v kterém chtěl jsem druhdy zpracovati staré romancero španělské dle svého způsobu." Z tohoto cyklu tedy sešlo, a co zbylo – je řada romancí o Cidovi, k nimiž se Cid v klidu těsně druží námětem – samo sebou se rozumí – i pojetím bohatýra: Cid v klidu je opět Cidem Klasů chudých, to jest Cidem Hugovým. Zase tu užito hugovské antitézy: Cid – král. Zatímco král se svým dvorem se veselí a hoduje v Zaragoze, Cid na svém venkovském dvorci ošetřuje Babiecu, splétá vlaštovkám hnízda a pečuje o chudáky; královo pozvání k dvorským hodům odmítá: bude první v bitvě, ale v míru se vyhýbá „dvorní falši"; „nad fanfáry, nad přípitky dražší řev mi Babiecy!" A na to král, vyslechnuv hrdý Cidův vzkaz: „Milý Cid náš svým je vždycky jako v práci, tak i v klidu." Pojetí Cida je Hugovo, antitéza, jíž je pojetí ilustrováno, je Hugova a Hugův je i výjev Cida pracujícího selsky na svém sídle: báseň Bivar (16. 2. 1859) v *Legendě věků* znázorňuje sice rys Cidovy povahy, jenž nemá k námětu romance Vrchlického žádného vztahu: pokornou bohatýrovu úctu k otci, ale činí to rovněž obrazem Cida trmácejícího se jako pacholek v stáji na rodném dvorci. Šejk Jabias se blíží k dvorci Bivaru: „Bivar était au fond d'un bois sombre, un manoir Carré, flanqué de tours, fort vieux, et d'aspect noir, La cour était petite et la porte était laide"; don Fadrik, vyslán králem, také „letí k dvorci s věží zpustlou, Cid kde o samotě žije, klepá – a pak rychle na dvůr v dům, jenž břečťanem se kryje". A nyní společný obraz Campeadora ve stáji, kam jej španělské romancero neuvádí ovšem nikdy: „Un homme (tj. Cid) qui tenait à la main une étrille, Pansait une jument attachée à la grile… (Il)… Venait de déposer à terre des fardeaux, Un sac d'avoine, une auge, un harnais, une selle… L'homme, sans voir le sheik, frottant, brossant, lavant. Travaillait…" A v téže společnosti stáje, koně, ovsa a žlabu nalézá Cida i Fadrik: „Hledá Cida. Ten je ve stáji, Fadrik divné vidí věci, Cid jak svoji Babiecu hladí po šíji a pleci, oves kterak pěkně míchá, ze žlabu jí píti dává, hovoří s ní jako s děc-

kem, líbá ji a poklepává.“[9] Zdá se nám, že netřeba dalších důkazů o tom, čí je vlastně Cid Vrchlického. (V detailu se zmiňme ještě o tom: u Vrchlického král hoduje s dvorem v Zaragoze. „Přijel král do Saragossy, bylo hluku, bylo slávy…“ Přijel tam tedy asi na návštěvu k svému maurskému kolegovi, neboť jinak tam neměl co pohledávat. Zaragoza byla sice v té době sídlem královského dvora, ale… maurského! V službách maurského králíka zaragozského byl po čas i sám Cid.). Tyto *Zlomky epopeje* obsahují konečně ještě krátkou Zpověď vlků. Uvádí nás do Escorialu, po jehož zahradách bloudí v noci zlé svědomí a dvě temné postavy; setkávají se u fontány a mlčky se rozcházejí, chvílemi jen první stín vzdychne tiše: Carlos, a druhý: Flámsko. „Když děs táhne nocí, smutek vichrů echem, tak se ti dva vlci zpovídají vzdechem.“ Nuže, tato temná báseň potřebuje vysvětlení, ač za ně kale nestojí: je to zase báseň protifilipovská, tím Carlosem je príncipe don Carlos, nenormální a vzpurný syn Filipa II., jenž byl šílený separován v paláci roku 1568 a brzo potom zemřel. Jeho tajemný, či spíše popravdě pouze neobvyklý osud dal popud k nejpodivnějším dohadům a bájím a tyto zase k francouzskému románu Saint-Réalovu a známému dramatu Schillerovu. Zde sahá po té fantastice Vrchlický a využívá jí tím způsobem, jako by Carlosovo šílenství bylo božím trestem, stíhajícím Filipa za jeho krutovládu ve Flandrech: proto si ta dvě jména v básni odpovídají. Zpověď vlků se tak druží těsně k Ostatkům, a platí o ní co o nich. Nešťastný Filip, který to znovu odnáší, je opět onen hugovský Filip, a ten byl: „věc hrozná. Iblis v Koránu a Kain v Bibli jsou sotva tak černí jako ve svém Escorialu ta královská příšera, zplozená příšerou císařskou. Filip Druhý byl Zlo s mečem v ruce… Setřásal-li občas svou užovčí strnulost, to jen proto, aby pomáhal katu v jeho díle, a jeho zřítelnice měla za lesk odraz hranic, jež občas rozdmychával…“ (La rose de l’Infante v druhé knize *Legend věků*).

O nejdelší donjuanovské básni Vrchlického Poslední lásce Dona Juana ze sbírky *Různé masky* (1881–1888) po-

jednali jsme obšírně jinde.[10] Bernardo del Carpio patří do kruhu karlovských básní Vrchlického. Sbírka však obsahuje ještě další dvě čísla, o nichž dlužno promluvit. Kat Boha je baladický výjev z pronásledování Židů v inkvizičním Španělsku. V žaláři si za noci uvěznění Židé sdělují důvody svého utrpení: ten byl uvězněn, protože zapomněl doma svůj žlutý klobouk, znak rasové příslušnosti, druhý pro lživé podezření z travičství studní. Doufají, že jim Bůh sešle spásnou myšlenku, a ta vskutku napadá s jitrem jednoho z nich: „líp umřít bratrem nežli v cizích vzteku". I kladou jeden po druhém hlavu na špalek a dávají se stínat přítelem; tento, sám jedenačtyřicátý, nalehne na meč ve chvíli, kdy stráž otvírá dveře vězení. Balada tato je výrazem velmi ušlechtilého soucitu s pronásledovaným národem a lze ji očekávati z pera moderního humanitáře. Je jisto, že ve Španělích Židé mnoho vytrpěli. Stejně tak je jisto, že jakživa inkvizice neodsoudila na smrt Žida z důvodů, jež jako postačitelné cituje v básni Vrchlický. To jsou jeho historické „licence", jež si s oblibou na účet inkvizice dovoloval – vizte jeho španělské drama *Marie Calderónová*! A běželo-li zase o obraz křivdy, jíž se špatní křesťané dopouštěli na Židech, bylo ji snad možno znázornit nápadněji, než ukázal-li básník tyto Židy ve spárech inkvizičních katů a Španělů vůbec? Pronásledované židovstvo pokládal Vrchlický za kus lokálního historického koloritu španělského – vizte i o tom *Marii Calderónovou*, akt 3., výjev 10. – *Různé masky* obsahují konečně básnický hold Vrchlického Calderónovi k dvoustaleté památce dramatikova úmrtí: byla tudíž scéna Calderón napsána roku 1881. Je to slabá apoteóza.[11] Česká Thalie přináší géniu Calderónovu věnec a vykládá obšírně, proč její hold je tak prostý a chudý: národní neštěstí a dlouhotrvající bída ji přivedly v úpadek, doufá však v jasnou budoucnost. To jest ovšem pravda, ale Calderóna se to tuze netýká. Génius střežící vstup do jeho svatyně nám sice představuje španělského Mistra v sedmi strofách, ale portrét je opravdu velmi chatrný: kromě několika narážek (poezie Calderónova nese svět

„životem jak snem“, dává mu za vesla „čest s vírou“) není v něm nic, co by se nehodilo stejně na kteréhokoliv velkého básníka; vždyť každý létá „na obraznosti zlatém křídle“, každá poezie klesá „jak pestrý motýl v kalich květů“ a vábí duši „v pravý domov, v nebe zpátky“ atd. Báseň vyvolaná příležitostí výročí, napsaná z jakési povinnosti a o nic lepší než překlady Vrchlického z oslavence.

Lepším výkladem *jedné* z myšlenek Calderónových než celá tato báseň oslavná je sonet Andělský žebřík Jakubův, napsaný na okraj Murillova obrazu a pojatý do *Nových sonetů samotáře* (1885–1890): „Sen posud v ráj nám pouze cestu stele“. Přese všechnu naši vědu a práci je celý náš život žebříkem Jakubovým, po němž – podobny andělům – stoupají a klesají v sladkobolné hře naše touhy, přeludy, snění a vidiny.

Brevíř moderního člověka (1889–1891) obsahuje sonet Při čtení životopisu Cervantova: vyjádřena je jím myšlenka, v níž si Vrchlický opravdu zalíbil, myšlenka, kterou rozšířil romantismus, vignyovsko-baudelairovská myšlenka o géniu-páriovi, fatálně utiskovaném nízkým světem. Cervantes byl vskutku nešťastný, prošel „válek vřavou“, „v žalářích lauru hodnou hlavu klad na kamení“, poznal nevděk, a proto se asi Vrchlickému zdál obzvláště způsobilý znázorňovat příkladem, „jak proti velduchu, jenž tíhne k výši, byť podlehla i chvíli ve zápasu, se staví nízkost s drzým čelem vždycky“. K tomu snad by bylo lze podotknout, že právě v Cervantesově případě bylo neštěstí méně následkem a kletbou geniality než u kohokoliv jiného, že tu mezi oběma není vůbec příčinné souvislosti, a že právě naopak za některé jeho geniální projevy umělecké vděčíme možná jeho tísni a protivenství. Tezi o géniu-páriovi lze ještě nejlépe ukázat na géniech a básnících vymyšlených nebo alespoň polovymyšlených a notně „upravených“, jako jsou Vignyovi Gilbert, Chatterton a Chénier…

Nejbohatší hispanickou žeň obsahují sbírky vyšlé mezi léty 1898 a 1901 a vyjadřující básníkovou tvůrčí práci při-

bližně od roku 1890: těchto deset až dvanáct let znamená vůbec vyvrcholení hispanismu u Vrchlického. Roku 1890 otištěna v *Květech* pětiaktová *Láska a smrt* ze starošpanělských dějin; roku 1893 vychází překlad Echegarayova *El gran Galeoto*, a roku 1894 překlad jeho *Mariany*; roku 1896 vzniká drama *Marie Calderónová*; mezi 1899 a 1903 převádí Vrchlický do češtiny čtrnáct dramat Calderónových; roku 1901 vydává knihu překladů z romancera *Cid v zrcadle španělských romancí*; roku 1902 daruje naší literatuře převod *Lusovců*, jejichž autoru věnoval ve sbírce *Na sedmi strunách* (1890–1897) oslavný sonet. Zajímavé na znělce Camões je toto: stejně jako v sonetech cervantesovských Vrchlický ani zde nedbá o vystižení nebo alespoň nastínění podstaty *umělecké* bytosti Camõesovy; to věru není „znělkový portrait básníka", „duchaplné profilování hlavy básnické", jak o všech číslech svého sborníčku šmahem prohlašuje redaktor *Portrétů básníků*, do nichž byl Camões ještě roku 1897 pojat; zdá se, že Vrchlického na obou Hispáncích zajímala jen jejich osobnost *lidská*, příklad lidský, zcela vnější okolnost životní. I z té stránky by ostatně bylo možno k velebásni a jejímu autoru výrazněji se přiblížiti, než jak učinil Vrchlický: což neztělesňují *Lusovci* a Camões dokonale hrdé titánství národa, jenž se první ze všech vydal na pekelnou pouť

Por mares nunca de antes navegados,

a jehož hrdé, dobyvatelské žízni po „novém nebi, nových hvězdách" celý boží svět nestačil?:

E se mais mundo houvera, lá chegara! (*Os Lusíadas*).

Ale Vrchlický viděl na Camoẽsovi zase jen ryze vnější náhodnost, že žil v nouzi a že se mu nedostalo odměny po zásluze; a neubránil se, aby se zase hned nevytasil se svou opravdu přespříliš oblíbenou teorií o pozemském exiliu géniů, o antinomii hanebného světa a mravního heroa-

-básníka: „Ty's ukázal, nechť svět je v mdlobě sklán, nechť rány srdce víc se nezacelí, lze vzdorovat vždy hrd a nezdeptán, mřít v chudobě – však zůstat svůj a celý." Tak slouží Camões jako Cervantes, proto, že oba zemřeli chudi a pobyli předtím v žaláři, což o jejich básnickém naturelu nic neříká a s ním nemá nic společného, za ilustrace k téže romantické představě, a kdyby se nad oběma sonety zaměnily tituly, skoro by to ani nikdo nepoznal a rozhodně by tím nebylo nic zkaženo.

Roku 1898 a roku 1901 vydal Vrchlický dva svazky básnických parafrází z cizích literatur *Z niv poesie národní a umělé*. První cyklus obsahuje čtyři písně portugalské a jednu španělskou; z oněch jsou dvě milostné: Píseň o fíkovém listě a Hrabě Ninho, dvě námořnické: Čertový má lodník život a V širém moři ztraceném. Romance překládá Vrchlický s rýmem na místech španělské asonance. Rozkošná je romance španělská Trh v Seville (lépe dle prvního verše „Jest mladé děvče ze zlata"), náležející do kruhu romancí lidových („vulgares"), kde je spojení živlu erotického a humoristického časté a oblíbené. Znaky téhož lidového původu, lidové moudrosti humorem podbarvené, nesou *tři dvouveršová přísloví* španělská, jež Vrchlický vložil do cyklu druhého; je to ovšem jen velmi slabý okus toho, čím tak nadmíru plýtvá Sancho Panza, ačli jejich původcem – dle jejich prostoty soudě – není spíše nějaký Perro Grullo. Cyklus druhý obsahuje hlavně dvě básně Estebana Manuela de Villegas a dvanáct veršovaných bajek Tomása de Iriarte. Láska a včela i Přátelům jsou dvě anakreontické písně slušné úrovně, jakých má Villegas celou knížku, a třebas neopravňují k zpupnému mottu „Me surgente, quid istae?", jímž Villegas mířil z titulního listu na Lopeho de Vega, jsou vhodnou ukázkou z básníka „sladkých zpěvů a líbezných rozkoší". Proč však Vrchlický sáhl právě po tomto básníkovi, nevíme. Přes obratnost svých veršů je v španělské literatuře i ve své době pouze zjevem podružným, typický spiritus minor. Vábil Vrchlického snad španělský anakreontismus pseudoklasický? Pak tu byl –

ovšem v době o hodně pozdější – Meléndez Valdés a jeho třiadvacet ód – *Polibků lásky*, nad něž v udaném oboru má španělské písemnictví málo lepšího. Villegasovo jméno ve výboru Vrchlického působí na všechen způsob dojmem pouhé náhodnosti. Totéž platí koneckonců i o Iriartovi: rozhodně nemohl vést Vrchlického k autoru *Fábulas literarias* nějaký sklon k literární didaxi a bajkářství, protože takových sklonů neměl. Co ho svedlo k přebásnění celých *dvanácti veršových bajek*, lze nicméně poznat: jsou to jejich literární pointy, ironicky zahrocené proti špatným básníkům, proti nadutosti pisálků, kamarádské kritice, „moderním vlčím knihám", bezcenným hříčkám literátským atd. To je činí časovými a to je přiblížilo i Vrchlickému, který si na tyto věci a bolesti občas nezapomene postýskat ani ve svých básních původních. Jiného důvodu nevidím a jiného důvodu není: neboť mezi básnickou povahou Vrchlického a hrdinou Fornerova žlučovitého *Učeného osla* Iriartem není podobností a nemohl se zrodit souzvuk.

Sbírka *Překročen zenit* (1898–1899) obsahuje dvě kratší básničky vyvolané Calderónem, jejž básník v té době překládá do češtiny: Na španělský motiv zpívá o lidském srdci, jež „v dum svých bloudí hvozdě" a uzavřeno do zdí svých snů, lítostí a bolů je neschopno pohledu na jarní svět a probuzení zpěvem ptáků a lásky. Tato báseň a tato inspirace zapadají nadmíru dobře do moudré, mírné a láskyplné rezignace sbírky. A stejně tak i La vida es sueño, osmiveršová chvála (v přízvučných leoninských hexametrech) nejznámější myšlenky Calderónovy: „Jak modlitbu čítám ty verše, život náš věru jest sen, nad všecky moderní jest mi španělský katolík ten…" Snem je vše, a nade vším vznáší se sen nejkrásnější – umění.

V *Bozích a lidech* (1891–1899) je básnické vidění Evangelisté quemadera: do tmy escorialských dvorů dohořívají hranice inkviziční, na nichž zahynuly davy nevinných obětí; o půlnoci ožívají nad quemaderem sochy čtyř evangelistů a trpce srovnávají lásku a milosrdenství Kris-

tovo s tím, co učinili z jeho čisté nauky inkviziční vrazi: „Tak hovořili tito čtyři spolu pod nebem bez hvězd. Stráž, jež ve plápolu těl škvařících se, doutnajících cárů a v jisker dešti a v reflexu žárů dne ruchem zpita zemdlená zde bděla, z jich řečí temný smích jen uslyšela, jenž ironicky, blasfemií v čtvero se úhlů světa nes' a zanikal v prázdnu jak žebráka ston, jak popěvek bláznů: „My, Kriste, hlídáme zde – quemadero!" Evangelisté jsou jistě z nejkrásnějších drobných básní Vrchlického ze Španělska: není tu marného, falešného „localcolorismu", rovina, do níž vynesena tragédie nevinných obětí, je veskrze mravní, ušlechtilý patos básníkův je zažíhán jiskrou ze srážky etických principů: učení lásky křesťanské a kruté interpretace lidské; byl by oprávněn, i kdyby ve jménu božím padla inkvizici za oběť během dlouhých století *jediná* lidská bytost; inkvizici zajisté nelze mravně uhájit, jde jen o to, aby se nepřeháněly její hrůzy a aby se patos nečinil směšným a nepůsobivým pro fantaskní a nehistorické koncepce jejího smyslu; z oživlých soch světců mluví nezemský hlas absolutní mravnosti, uražené a nechápané lidmi vůle dobré a rozumu chybujícího: ten je nejspíše oprávněn soudit *mravní* omyl španělské inkvizice. Vrchlickému náleží dobrá myšlenka, že přivedl na quemadero Kristovy druhy a v nich názor absolutní etické pravdy; jinak, ne už co se týče položení a pojetí tohoto drobného básnického problému, nýbrž jeho obrazové ilustrace, Vrchlický si byl zase pro leccos u Victora Huga. Líčení hrůz hranic, na nichž mrou oběti, jež Vrchlický vkládá do úst evangelistům, obsahuje několik ohlasů z monologu Torquemadova, který tvoří šestý výstup prvního jednání dramatu *Torquemada*.[12] Je to monolog o plamenech pekelných, z nichž chce Torquemada osvobodit milované lidstvo tím, že nové, očistné peklo hranic rozdmychá na zemi a svatým tím křtem ohnivým, uděleným všemu lidskému pokolení, rozrazí pekelné brány a uvede mučené hříšníky rovnou do nebes.

***Torquemada*, acte I, scène 6:**

L'enfer! O vision!…

Cela brûle…
Grâce! et l'on voit tomber en cendre une chimère,
L'espérance; des yeux, des visages s'en vont,
Puis reviennent, hagards dans le brasier profond.
Sur les crânes vivants le plomb fondu s'égoutte.

Nuits, sanglots. Un vent triste, à travers des trouées,
Tord les flammes sans cesse aux flammes renouées,
L'ardente lave enflée emplit les porches sourds.

La nuit nous pauvons voir les damnés, les ardents,
Rouler en tourbillons comme des étincelles,
Ils roulent effrayants, rongés de toutes parts,
Tisons vivants, fumée et flamme, affreux, épars.

Ils ont sur eux l'énorme aveuglement sans fond.

Vrchlický:

Matouš:
…Hleď, jisker deště
můj roztavily kov, jenž v slzách teče
do výhně, kde se leb i ňadro peče
pod žhavým popelem…

Tmou obrovitá hranice jen kouří,
dým halí vše, jen luny paprsk časem
se spoustou kouře prodere svým jasem…
…jak vítr zaduje, tu jisker deště
po náměstí se nesou z tryzny této.

…kraj v šerou noc se topí
a cos jak nářek mrtvých v dál se valí.

Jan:
…jisker sloup se střásal
teď v moje sny…

Marek:
Šli na smrt jako vyplašené laně,
jak slepí kráčeli v soud hrozný…

V *Prchavých ilusích a věčných pravdách*, knize sonetů z let 1902–1903, je druhá znělka na Camõese; platí o ní přibližně totéž co o první: opět básník vzdorující ve jménu vyššího svého poslání bídě a ústrkům světa, což zde vyjádřeno podobenstvím odvážné plavby přes zrádné moře k břehům nesmrtelnosti. O Camõesovi toto romantické schéma nepovídá nic.

Třetí kniha básní epických (z let 1900–1906) obsahuje Španělskou legendu; je to ve formě španělské romance, tentokrát bez rýmů, tklivý příběh o prostinké dětské víře, trochu připomínající nezapomenutelnou Nerudovu Baladu horskou. Před klášterní oltář Matky boží přináší chudé děvčátko za oběť dva zelné listy; převor mu vytýká neúctu, ale dítě namítá, že z upřímného srdce dává, co má. Klášterníci se ho ujmou a brzo pokrývá děvče oltář vzácným kvítím; nic však naplat, chřadne při tom a schází. Na udivenou otázku převorovu odpovídá: od té chvíle, co nepřináším Matce boží svou bývalou prostou oběť, svatá Panna se na mne už neusmívá jako dříve. – Myslím, že morálku tohoto pěkného příběhu nejlépe vyslovila svatá Tereza Ježíšova, tedy také Španělka, slovy k svým řeholnicím, vzpírajícím se pracovat v kuchyni a příliš toužícím výhradně po „vyšší“ zbožnosti ustavičných náboženských meditací: „Nikoliv, mé sestry, nikoliv, také mezi hrnci prodlévá Pán!“ Ale jinak tato historie není výhradně španělská, a básník ji takovou učinil jen tím, že ji položil do Španěl; mohla by se odehrát kdekoliv, a také ji má několik národů. Známý je starofrancouzský fabliau *Li tombeor de Nostre Dame* o ubohém kejklíři, jenž božské Panně věnoval také to, co jedině měl, své umění,

a uctíval ji v chrámě metáním kotrmelců, až – povolán do nebes – zemřel ve vůni svatosti.

Tato Španělská legenda je vedle Modlitby dona Juana ze *Skrytých zdrojů* z roku 1906, o níž jsme promluvili v jiné souvislosti, poslední drobná báseň Vrchlického ze Španěl. Překlady Calderóna, ukončené roku 1904, znamenají vrchol zájmu Vrchlického o španělské věci. A s ukončením těchto překladů mizí z básnické jeho tvorby Španělsko a zájem o ně vůbec…

1935

Poznámky:

[1] „…Ya se ve – dama española y navaja – bajo la liga, es de ley! – Y aqui todos son toreros – y gente de esta jaez; – y en cada casa hay un fraile – que nos manda como rey; – y en las artes y las ciencias – vamos con el siglo diez; – y empieza en los Pirineos – el territorio de Argel!…“, *Un Francés en Cartagena*.

[2] Srov. názvy jednotlivých romancí z Hugova Le Romancero du Cid: Král žárlivý, Král nevděčný, Král podlý, – ničemný, – zlodějský, – zbabělý, atd., a Cid věrný, Cid poctivý.

[3] *Duch a svět*, básně Jaroslava Vrchlického (1875–1877), Praha, Otto, 5. vyd., 1914. Úvod, str. 11.

[4] Ještě drobnou poznámku k dějišti Klasů chudých: z bojiště, kde leží „tisíc mrtvých Moslemínů, pod večer král s lidem domů v hor Nevadských jedou stínů“. Hory nevadské se sice v básni o španělském hrdinovi dobře vyjímají, ale zde jsou náhodou trochu okatým anachronismem, docela ovšem ve stylu podobných nedopatření espagnolismu Hugova: kde by Cid a jeho král mohli bojovat s Maury v Sieře Nevadě! Cid se dostal za svého živobytí nejdál na jih do Sevilly k maurskému spojenci svého pána, králi Motamidovi, a pomáhal mu v bitvě u Cabry, ale aby se v čele křesťanského vojska, a dokonce s králem objevil na nejzazším jihu maurského panství, a dokonce jako vítěz klidně se domů vracející, je rozkošným klopýtnutím básníka o pár století. Od dávných dob Bretón de los Herrerosovy komedie mají Španělé ve zvyku poněkud zlostně se posmívat těm, kteří o nich od počátku romantismu píší po Evropě básničky, romány a dramata a přitom s pravdou jejich historie a života zacházejí s grandseigneurskou nedbalostí. Nemíníme je napodobit v našem případě: co je to proti španělským kouskům Hugovým! Jen konstatujeme, že je situace Klasů chudých pravděpodobná tak pro rok 1492, kdy Granada a její hory jsou vskutku jevištěm bojů mezi vojsky Katolických králů a hasnoucí mocí maurskou: v té chvíli je už Cid čtyři sta let (bez sedmi)… mrtev!

[5] *Cantar de Mio Cid*, edice R. Menéndeze Pidala, Madrid 1913; viz verše 541, 802, 853.

[6] V *Les Orientales* má V. Hugo báseň Ztracená bitva, k níž jej nadchla dle jeho přiznání španělská romance Rodrigo en el campo de batalla; v tuto chvíli (roku 1884) Vrchlický Hugovu báseň už dávno znal, zmiňuje se o ní výslovně o něco později ve své dlouhé studii Nové překlady z Victora Huga, obsahující – dle slov předmluvy – básně převedené mezi 1894–1900. V Ztracené bitvě Rešid naříká nad zkázou své moslemínské armády, jež leží pobita na bojišti: „stohy mrtvol" vyskytují se v jeho nářku také (str. 8). Hugo, podnícen obrazem Cidovým, vylíčil nám pohled, jejž poskytuje bojiště po zkáze Musulmanů na konci dne; Vrchlický, jenž chválí Hugův „veliký dar assimilační a transformační" a „že užil každého pramene, jenž mu přišel pod ruku" (kap. II. zmíněné studie), měl v okamžiku, kdy takto mluvil, důvod vzdát tutéž chválu sobě, a právě pro báseň, při jejíž příležitosti ta slova pronáší: vypůjčil si od Huga její fakta a výslednou situaci, vrátil se jen k původnímu hrdinovi Cidovi a vylíčil ne teprv bojiště po řeži, ale řež samu.

[7] Viz můj rozbor *Marie Calderónové* a otázek s ní souvisejících v článku Španělská dramata Vrchlického, *Listy filologické* 61, 1934, str. 162–182.

[8] J. J. Nora, *Leyendas españolas*, báseň La Florida, strofa 4, str. 102, London 1840. Tato kniha je částí knihovny Vrchlického pod číslem 6 666. „Cuando agoviaba a España aquel Segundo / de los Felipes, masa tenebrosa / de horrendo crimen y saber profundo, / jenio infernal con capa relijiosa, / dominador y escandalo del mundo; / a quien una nacion fiera, orgullosa, / noble, gallarde y atrevida debe / los terrentes de fango que ahora bebe."

[9] Obdobná scéna je i v Le Cid exilé: králův posel Santos nalézá Cida, jejž má za úkol přivésti z vyhnanství zpět ke dvoru, v stáji, an dává svému koni z dlaně ovsa.

[10] Srov. *Listy filologické* 60, 1933, str. 37–51.

[11] Srov. pěkný jubilejní článeček Arna Nováka Calderón a Čechové v kulturní hlídce *Lidových novin* ze dne 24. května 1931.

[12] Za *vnější* důkaz toho může sloužit i fakt, že tento apokalyptický monolog Vrchlický přeložil – jedinou to věc z *Torquemady* – : je v antologii *Moderní básníci francouzští*, 1893; sbírka, v níž jsou Evangelisté, obsahuje básně z let 1891–1899. Vrchlický stopy vlivů v svém díle příliš nezastíral: využil *hned* básnicky toho, co právě četl a pokládal za silné, a ještě svůj vzor hned přeložil. – (Úplně drama *Torquemada* přeložil a roku 1902 ve Světové knihovně vydal Jan Spáčil Žeranovský.)

NĚKOLIK POZNÁMEK K TÉMATU: VODÁK A ŠPANĚLSKO

Literární kritik zájmů tak rozsáhlých, vědomostí tak všestranných a spolehlivých a názorů tak podnětných jako Jindřich Vodák, nemohl se nesetkati během svého vývoje a své práce s kulturním světem a písemnictvím španělským. A vskutku: od dob svého kritického vystoupení až po časy naše stýká se Vodák se španělským uměním živě, nepřetržitě a plodně, a nevěnuje-li všem jeho projevům a dílům pozornost stejně láskyplnou a chápavou, v oborech, jimž svou pozornost a sympatie věnoval, působí u nás opravdu průkopnicky. Již roku 1892 uveřejňuje v Ottově laciné knihovně národní překlad z právě zesnulého novelisty Pedra Antonia de Alarcón, dovedného, milého a lehkého vypravěče, znajícího zasnoubit andaluský půvab svého rodného kraje s elegancí francouzskou: povídku *Ježíšek*; krátce nato v 13. ročníku *Vesny* (vycházela ve Velkém Meziříčí u Šaška a Frgala) publikuje Pěnu, novelu ze současného života z pera jiného soudobého realisty španělského, Armanda Palacia Valdése. Překladatelská činnost Vodákova byla ovšem pouhou epizodou: Vodák jí navazoval se španělským světem styk, „il se faisait la main".

Osou Vodákova obcování se španělskou literaturou byl od počátku a zůstal až do konce znamenitou znalostí podložený zájem o španělské divadlo, a především o komedii Zlatého věku. Pro druhé dva příspěvky španělského génia k podkladu básnických hodnot univerzálních, *Romancero* a *Dona Quijota*, projevil pochopení mnohem menší. Ne že by je byl výborně nepoznal! Ve

dvou článečcích *Času* (č. 149 z 31. května 1914 a č. 154 z 6. června téhož roku) velmi pěkně a přesvědčivě ukazuje, jak málo má Dykovo *Zmoudření Dona Quijota* společného s románem Cervantesovým, odsunujíc svého hrdinu na celé akty (a právě ty umělecky prý nejlepší) do pozadí, ztenčujíc jej „na pouhé hubené nic", schematizujíc a zabstraktňujíc jej, vyjadřujíc jím koneckonců jen určitý osobní zážitek autorův, aniž přitom osobnost rytířova nabývá nového, plného smyslu obecně lidského. Ale nezdá se rozhodně, že by byl Vodák k manchanskému hidalgovi nějak přilnul: nedávno jej nazval „blouznivým popletencem", což jest ovšem nejmenší z jeho významů, třebaže pravdivý; rozhodně pak Cervantes nedal svého rytíře do románu „jen proto, aby mohl s ním projít různými španělskými kraji a všude proti němu ukázat prozaickou sancho-panzovskou skutečnost". Už svému autorovi byla postava dona Quijota něčím neskonale větším než pouhým „repoussoir", majícím silou kontrastu zavést zrak k próze a všednosti životní, pouhou technickou výpomocí stavitele románového; a přes hlavu i úmysly autorovy hledají a nalézají věky pozdější a nové v donu Quijotovi významnost stále hlubší a hlubší. Stěžuje-li si pak Vodák, že celé Španělsko se teď důsledně převádí na quijotovský typ (v čemž trochu přehání), ač prý jsou mnozí, kteří by výraz španělské duše hledali spíše jinde než v „ubožáckém donu Quijotovi de la Mancha", měl by dodat, že k onomu hříchu dali popud nejlepší znalci Cervantese i Španělska, a především Španělé sami (srov. Vodákův článek Španělské divadlo – španělská vesnice v sborníku *Španělsku,* vydaném v březnu 1937 Výborem pro pomoc demokratickému Španělsku).

Ale toť se rozumí, Vodák má dokonale pravdu, pokud chce říci, že by nám Cervantesův román neměl zastírati pohled na ostatní významné hodnoty španělského písemnictví, a především na španělské divadlo. A o to, aby se nám tento pohled otevřel, má právě Vodák zásluhy nemalé. A zrovna tak o to, abychom španělské divadlo, a především španělskou komedii Zlaté doby viděli a chá-

pali v její pravé jsoucnosti a podobě, nevkládajíce do ní, co v ní není, a řídíce svůj výběr z jejích děl znalostí jejích nedostatků jako kvalit. Tak především, španělské drama, to není pouze Lope de Vega a Calderón, jak jsme u nás dosti náchylni si představovat. Je to také celá řada dramatiků mnohem nám časově i myšlenkově bližších, o nichž naše scény stěží vědí: ibsenovský José Echegaray, satiricky pronikavý Jacinto Benavente, jenž moderní španělské drama včlenil znovu do rámce a výše hodnot evropských, učiv se zároveň na Ibsenovi, Maeterlinckovi, Curelovi a Shawovi, aniž přitom zradil linii domácí. Tyto neměl Vodák téměř příležitost na našich jevištích uvítat (srov. zmíněný článek Španělské divadlo – španělská vesnice). A přece i ta *Píseň kolébky* Martíneze Sierry nedávno ukázala, kolik důtklivého nepokoje, kolik naší, moderní tísně, našich dnešních obav a touh do sebe nová dramatika španělská nasála, jak nám je, nebo měla by být blízká! Vzpíráme se nicméně poznat cokoliv jiného mimo starou komedii Zlatého století. Z novějšího repertoáru se u nás setkal Vodák s J. Grauem: Národní divadlo vypravilo dne 3. září 1925 jeho *Pana Pygmaliona*, jehož satirickost, neujasněnou, hračkářskou a neplodnou, Vodák po zásluze odmítl (referát *Českého slova*). Léta předtím dvakrát promluvil velmi vhodně o jiném významném dramatikovi novější španělské literatury: o romantiku Zorrillovi, jehož *Dona Juana Tenoria* hrálo Národní divadlo roku 1902 a opět roku 1914 (viz *Čas* č. 338 z 10. prosince 1902 a *Čas* č. 424 z 31. října 1914); podal zde kritiku výbornou v každém směru: dobře vystihl proměnu donjuanovského typu u Zorrilly, jenž na rozdíl od původního hrdiny Tirsova, obžerného vášnivce, vytvořil Juana romantického, vzbouřence již znechuceného, vysíleného, jenž se polepšit *chce*, a také se polepší, jakmile mu osud podá ruku v podobě doni Inés, čisté milenky. V prvním referátě vidí v Zorrillovi básníka hugovského rázu, usilujícího o vznešenost. Dramatické kvality dramatu vidí v tom, že se Zorrilla zdržuje filosofie (v druhém referátu jej dokonce prohlašuje za myšlenkově sla-

bého), čímž drama získává přímý, volný spád, plynulý tok; pěkně rozbírá i prvky, jež ve hře podněcují a dráždí napětí.

Zorrillou, jakožto zpracovatelem námětu Tirso de Molinova a obratným divadelníkem nepříliš mohutné filosofie, dostáváme se až do ovzduší španělské komedie klasické. Vodák výborně změřil její nesnáze u nás, i její nedostatky – jakož i hodnoty – vlastní. Především zase: jediní „dva zázračni, úžasně plodní a vymýšliví básníci", Lope de Vega a Calderón zakrývají nám svým nadbytkem a rozhlášeností všechny své ostatní druhy velkého století. Za druhé: jsme valnou měrou odkázáni na překlady Vrchlického. Avšak: „sáhne-li někdo při Calderónovi k překladům Vrchlického, shledá, že by se k provozování musily zcela předělávat a znovu upravovat. Nejenže porušují a kazí původní znění, nejenže hrubě ubližují jeho obsahu a slohu, ale nedbají často ani prosté, jasné rozumnosti a srozumitelnosti, hřeší proti průhlednému, logickému spojení vět i veršů, vypomáhají si podivnými, nemožnými úslovími a frázemi, hromadí strojenost a nabubřelost, házejí slova nazdařbůh, nevyhýbají se veršovnickým a rýmovnickým banalitám nejhoršího druhu" (Slovo o španělské komedii v divadelním týdeníku *Jeviště*, roč. I, 1920, str. 522 an.). Do slova a do písmene pravda! (Při té příležitosti a mimochodem: ve svých kritikách Vrchlického her na španělské náměty a zvláště v referátu o *Lásce a smrti* v *Času* z 3. října 1905 č. 272 podal Vodák veskrze správnou kritiku Vrchlického espagnolismu; ukázal, jak je vnější, barevně efektní, falešně aristokratický, pózovitý, veskrze inspirovaný stejně nepravdivým espagnolismem Victora Huga. Přeškoda, že velmi cenné literárně historické poznatky Vodákovy jsou uloženy často v denních referátech novinových a mizejí naší pozornosti s nimi!) Za nedostatek španělské komedie Zlatého věku, tkvící v její samé povaze, pokládá Vodák její poměrnou chudobu myšlenkovou. „My dnes komedii představujeme si myšlenkově vyšší a závažnější, nežli by nás každá klasická komedie španělská mohla

uspokojit. Molière, ano, ten je nám vhod, poněvadž u něho je mnoho sociální, mravní a psychologické kritiky, poněvadž jeho osoby jsou vzdělaní nebo aspoň bystří pozorovatelé života, od kterých se hojně poučíme, poněvadž si u něho vtip staví velké, obtížné, namáhavé a důležité úkoly. Calderón však není Molière a má do něho v komediích někdy příliš daleko, jako do Shakespeara" (Slovo o španělské komedii). Kde myšlenkové závažnosti není, tam nesmí být uměle vkládána: Vodák nepříliš přeje úpravám a „modernizování", jež jsou téměř vždy porušováním pravého smyslu. Ne zrovna vlídně přijal proto premiéru Lope de Vegovy komedie *Fuente Ovejuna* (Vzbouření na vsi) v Národním divadle v říjnu roku 1935 (Zrevolučnělý Lope de Vega v *Českém slově* z 3. října 1935): „Že prý kdesi cosi předzvěst francouzské revoluce. Ale revoluce dostala se do české divadelní úpravy podle ruského sovětského vzoru toliko tendenční libovůlí, která skoro úplně potlačila vlastní politické pozadí hry"; a Vodák ukazuje, že domnělá revoluce vesničanů Lopeových byla ve skutečnosti vzbouřením z věrnosti španělskému králi, jejž vesnický pán zrazoval, že byla tedy typicky projevem dobového konformismu politického. Hra Lopeova neporušuje tedy pravidlo myšlenkové nezávažnosti španělské komedie klasické. (– Ano, ale možno se ptát, zdali je dokonale neporušuje takový *Condenado, por desconfiado* Tirso de Molinův? *Život je sen* Calderónův? dlouhá řada náboženských autos sacramentales Calderónových, Vegových a jiných? Hloubce náboženské lze stěží odmítat závažnost myšlenkovou. –). Nejskutečnější hodnotu španělské klasické komedie vidí Vodák v její divadelnosti ve vlastním slova smyslu. „Jisto jest, že španělští dramatičtí klasikové výborně rozuměli divadlu, že uměli obratně zacházet s jevištěm a jeho účinky, že důvtipně osnovali různé zápletky a zmatky, že vynikali básnickými vlastnostmi veršovaného a rýmovaného dialogu. Je u nich mnoho básnické svěžesti a odvahy, jarý pohyb, vznícená a vzletná fantazie, smysl pro půvab, bohatost a duševní čilost slohu" (Slovo o španělské komedii). V re-

ferátu o předloňském *Sudím zalamejském* v Národním divadle (Calderón v Národním divadle v *Českém slově* z 12. června 1935) mluví Vodák o „kráse, důmyslu a pompě básnického přednášení", jimiž Calderón ovinul svůj děj, a přirovnává hru k nádherné, měňavé, zdobné a pestré tkanině, rozestřené před naším zrakem: „Samá operní árie." Úhrnem: klasická komedie španělská je nejlepší školou divadelnosti. A podávajíc životní rozvášnění ve stavu stěží disciplinovaném, oddána emoci, opita frenetickým, vzrušeným dějem, kupícím se v hory dobrodružství a peripetií, bez valného ohledu k psychologii, rodíc se z nenadálosti požáru obraznosti, z dionýsovského životního pocitu „pijáků exaltace", jeví – i v době politického úpadku národního – zdravou sílu, bujné mládí, jarost a důvěru v život, jež v sobě mají, abychom mluvili s Vodákem: „nad revoluci něco revolučnějšího". A nikdo by v jejím bludišti nebyl našim divadelníkům tak dobrým průvodcem a rádcem jako Jindřich Vodák.

Nakonec poznámečku osobní: tento článeček si nečiní nároků na úplnost dat bibliografických; chce nastínit jen hlavní směr Vodákova zájmu o španělskou literaturu a být skromným příspěvkem k ocenění jeho bohaté, podnětné a záslužné činnosti.

1937

2

n Fernando, 47-49), č. 18 (Cid u k
), č. 20 (Zjevení sv. Lazara, 58-61)
2, zván Cid, 70-71), č. 25 (Daň, 7
č. 28 (Hádka mezi bratry, 85-87)
09-111), č. 43 (Souboj, 124-129),
53), č. 52 (Testamentum militare, 1
Alcocer, 166-168), č. 60 (Věštec, 1
65 (Slyšení, 191-194), č. 69 (Zeto
74 (Cid od krále spravedlnost žádá,
85 (Poslední chvíle, 255-256), č. 88
266-268)

ŠPANĚLSKÉ ROMANCE V ČESKÉ LITERATUŘE 19. VĚKU

Úvodem

Otázka španělských romancí v české literatuře, zdánlivě prostá, obsahuje netušené bohatství aspektů a může dobrým právem vábit zájem vědeckých odborníků, a to romanistů i bohemistů, ale i zájem odborníků překladu, ba dokonce i čtenářů poezie. Ve čtyřech kapitolách této studie střídají se pravidelně kapitola z literární historie španělské a literární historie české. Tato zvláštnost je dobře zdůvodnitelná.

Ke zkoumání otázky španělské romance v naší literatuře nebylo možné přistoupit s nadějí na výsledek, nebylo-li nejprve stručně pověděno, co španělská romance *jest*, jaké jsou její původ, forma, obsah, nebyl-li krátce vylíčen proces jejího vývoje, její význam v literatuře španělské a její ohlas světový; to je předmětem kapitoly prvé, která je shrnutím vědeckých názorů na romanci po všech zmíněných stránkách podle posledních výsledků vědy; zde se nám zároveň zdálo vhodné přihlédnout k její povaze poezie lidové a vysvětlit povahu její lidovosti. A nebylo možné přistupovat k našemu největšímu výboru ze španělských romancí, Vrchlického *Cidovi v zrcadle španělských romancí*, a hodnotit jej, aniž byla nejprve analyzována – a to je předmět kapitoly třetí – postava Cidova, a to jednak historická, jednak legendární a básnická.

Co se kapitol z české oblasti literární týče, totiž druhé a čtvrté, první z nich přináší příspěvek k dohodnocení významu osobnosti, pořád ještě u nás nedoceněné: Václava Bolemíra Nebeského, jako znalce cizích literatur a literárního vědce. Zároveň dovoluje nahlédnout do dílny

prvního pokolení našich hispanistů a ocenit vysokou kvalitu jejich práce, která se bohužel neudržela na témže stupni v generaci pozdější. Konečně je tu podán i dodatek k historii zvlášť významného proudu v našem romantismu, jeho plodného zájmu o lidovou poezii národů. Kapitola poslední týká se veskrze Vrchlického: je v první řadě zaměřena na ukázku jeho básnicko-překladatelského díla, jemuž sám autor přičítal význam dalekosáhlý; ale volky nevolky je v ní, za druhé, dotčena i otázka lumírovského překladatelského slohu vůbec a – posléze a za třetí – i otázka *básnické* řeči Jaroslava Vrchlického. Až sem vede věc španělské romance v Čechách, ba ukazuje se, že k několika z těchto problémů, zdánlivě jí tak odlehlých, poskytuje přístup zvláště vhodný a vděčný.

Zevrubná analýza Vrchlického knihy vedla nás, abychom připravili novou, kritickou edici *Cida v zrcadle španělských romancí* a opatřili ji obšírným komentářem.

I.

Španělské romance

Španělské romance[1]

Bez španělských romancí si lze španělskou *lidovou* kulturu stejně tak málo představit jako kulturu ruskou bez ruských bylin. Ba dokonce si bez nich nelze představit španělskou literaturu vůbec, do té míry v ní romance od počátku až do našich dnů představuje útvar nepřetržitě živý v tvorbě lidové i v produkci knižní, do té míry celé významné oblasti této literatury – například divadlo Lopeho de Vega – vyrůstají z inspirace a ducha romancí. Lze tvrdit ještě víc: bez španělských romancí, stejně jako bez německého Volksliedu, staroanglických balad, ruských bylin, by ani celý romantismus evropský, ba *světový* nebyl tím, čím byl; pro jistou jeho velevýznamnou linku – říkejme jí rousseauovsko-herderovská –, která žije z mýtu „dokonalého přírodního člověka" a oduševňuje se tvořivostí a především písní lidovou, představuje soubor romancí zároveň pokladnici dokladů k potvrzení jeho teorií a témat i životních pocitů k vlastní tvorbě. Herder sám, ač romance poznal jen nedokonale, mluvil nad jejich skrovnými ukázkami o „básnické koruně tak půvabné, že my, moderní lidé, ji můžeme bez obav postavit proti všemu, co klasický starověk zplodil nejkrásnějšího". Walter Scott ke konci života litoval, že romance poznává příliš pozdě, aby jimi oplodnil vlastní tvorbu; čím by mu tato inspirace mohla být, dokázal však roku 1832 svými *Povídkami z Alhambry* Washington Irving pro literaturu americkou. Victor Hugo nazýval romance „Iliadou bez Homéra" a postavil jim původní básnický pomník celým

oddílem *Legendy věků*. Toto čtvero svědectví, jímž se spokojíme, je tím výmluvnější, že každé z nich přichází z jiné končiny světa. Od anglických balad i ruských bylin liší se španělská romance svou podivuhodnou vitalitou či řekněme historickou přizpůsobivostí změněným podmínkám sociálního vývoje: daleko přežila společensko-hospodářskou strukturu, za níž a z níž vznikla – řád feudální; ještě dnes, v pracovnách literátů z povolání, ale i v ústech lidu, v širých prostorách hispánských zemí rodí se romance nové a nové, španělská romance v pravém a doslovném smyslu slova *žije* sedmé – ne-li více – století své nevyčerpatelné existence. A této dlouhověkosti odpovídá *prostorová* rozlehlost stejně podivuhodná: romance v španělské či přesněji kastilské řeči, jediné, kterými se budeme zabývat, daleko nejsou jediné svého druhu. Existují romance portugalské, téhož tvaru a podstaty; romance katalánské; romance galicijské, „gallegos"; romance ostrovní, kanárské, azorské. Španělští Židé, které náboženská nesnášenlivost madridských Habsburků vypudila před staletími z vlasti – Sefardité, „Španiolové", donesli s sebou romance do svých nových domovů balkánských a turecko-levantských a v Soluni, Cařihradě, Smyrně žije španělská romance dál a dodnes, a stále v původním svém jazyce, třebas s místním lexikálním příměskem hebrejským a tureckým. A španělští koloniální dobyvatelé usadili ovšem romanci pevně i v zámoří, kde se stala a je dosud nejpřirozenějším básnickým výrazem nových národů španělské řeči, od Kalifornie a Mexika až po Argentinu. Na samém Dálném ostrovním východě asijském zakotvila romance na Filipínách. Nesčíslný historicky i prostorově, a dosud neukončený: takový je život romancí. Od 15. století je sbírají a po celých kolekcích tisknou milovníci, od počátku 19. století odborní znalci: tisíce jich byly zaznamenány; kolik jich dosud záznamu uniká, je těžko odhadnout. Buď tomu jakkoliv, romance představují jeden z nejúžasnějších a umělecky i historicky nejzajímavějších monumentů lidské tvůrčí schopnosti.

Forma romance

Svou povahou je romance básní povýtce vyprávěcí, narativní, se sklonem k dějové dramatičnosti a dialogičnosti, připouští nicméně menší nebo i větší účast živlu lyrického. Rozsah její je pravidelně krátký, zřídka může však její délka být pod dvacet veršů; výjimečně, a zvlášť ve středověku, se naskytají romance velmi dlouhé, opravdové veršové románky, přesahující počet jednoho tisíce veršů: takové jsou v 15. století rytířsko-milostné romance s tematikou okruhu karlovského o markýzi z Mantuy (De Mantua salió el Marqués) nebo o hraběti Dirlosovi (Estábase el conde Dirlos), tato čítá plných 1360 veršů.

Na první pohled romanci vyznačuje její pevná struktura metrická: skládá se z osmislabičných veršů, z nichž sudé asonují. Za správný, tj. osmislabičný verš platí podle pravidel románské metriky i verš o jednu slabiku kratší, tedy sedmislabičný, jestliže končí „en agudo" – přízvučnou slabikou. Na tuto veršovou osmislabičnost dlužno pohlížet jako na nejnárodnější a španělsky nejcharakterističtější znak romance, v tom se shodují básníci i znalci staří i noví: Lope de Vega prohlašuje verš romance za „přirozený v kastilské řeči" (natural en nuestro idioma), López de Ayala mluví v téže době o verši osmislabičném jako o formě „dávného básnictví" (…de antiguo rimar), Argote de Molina má jej za „vlastní Španělsku" (proprio de España); a moderní učenec Menéndez y Pelayo vidí v něm „metrum národní, domorodé a španělskou zvláštnost" (metro nacional, indígena y privativo de España). Jak k tomu došlo? Pravděpodobně tak, že osmislabičný verš romance se vyvinul přímo z osmislabičného latinského trochejského tetrametru akatalektického, nejzvyklejšího rozměru církevních hymnů a liturgických písní, které lid poloostrova od počátku svého křesťanství slyšel zpívat a sám zpíval, ba dosud zpívá ve svých kostelích: vsál do sebe tento metrický písňový návyk spolu s křesťanstvím, a verš romance byl by tedy ve španělském lidu stejně starý jako jeho křesťanství a stejně starý jako sama

španělská řeč, z latiny se rodící. Osmislabičný verš romance byl by tak vůbec základem španělské národní prozodie a španělský lid tíhl by k němu vždy takřka pudově, kdykoliv básní a zpívá z nejhlubší a nejryzejší své podstaty. – Co se asonance týče, záleží v stejnozvukosti posledních samohlásek ve verších, a to tak, že se shoduje – jako v nejstarších romancích – buď samohláska jediná (tj. samohláska posledních slabik), buď samohlásky dvě (tj. samohlásky slabik předposlední a poslední: *captivada – compaña – Urraca – alma – nada*… asonují na a – a). Na asonanci nesmí být pohlíženo jako na nedokonalý nebo neumělý rým, vpravdě je stejně nesnadné dobře asonovat (tj. souznět *pouze* samohláskami a umět se vyhnout souznění souhlásek) jako dobře rýmovat (tj. tvořit souznělosti i samohlásek i souhlásek). Záhy však v romancích došlo k asonancím koncovkovým typu *cantar – trovar* (-ar je koncovka infinitivu první třídy; asonance jednoslabičná) nebo cantado – trovados (-ado, -ados je koncovka pasivního perfektního participia; asonance dvojslabičná -a -o). Zásadou je, že celá romance od počátku do konce má vyznívat v tutéž asonanci; kde se asonance během romance promění – a stává se to právě v romancích nejstarších –, máme za to, že romance v tomto znění vznikla kontaminací dvou nebo i více různých starších romancí na týž nebo příbuzný námět. Co se konečně rýmu týče, byl do romancí uveden místo asonance teprve průběhem věků a je znakem umělého, literárního, ba literátského původu básně. – Pravidelně nalézáme romance členěny v čtyřveršové strofy (cuartetas), občas se vyskytují i osmiveršové (4+4) a šestiveršové (4+4/2), nikdy však o veršovém počtu lichém; bylo znovu tvrzeno, že toto členění je přirozeným rysem romance, plynoucím z důvodů hudebních, hudební a zpěvnou rytmickou jednotkou bylo by v romanci čtyřverší o dvaatřicíti slabikách (Encina v 16. století, G. B. Depping roku 1817, Antonio Alcalá-Galiano roku 1844, Pio Rajna roku 1915); jiní to popírají, přinejmenším pro romance původní, nevidouce pro členění plynulého jejich

průběhu platných důvodů (S. G. Morley a R. Menéndez Pidal roku 1916).

Romance je vždy *písní*, nikdy však písní k tanci. V lidovém povědomí tvoří její slovo i její nápěv nerozdílnou jednotu. Nejstarší, ale ojediněle dochovaný nápěv pochází ze samého konce 15. století (běží o romanci Ay, ay, ay, qué fuertes penas o nešťastné smrti prince Alfonsa Portugalského, zetě Isabely Kastilské a Fernanda Aragonského), ze 16. století máme nápěvů množství, ale v této době módní obliby romancí jde vesměs o hudební díla profesionálních, umělých skladatelů. Po celý středověk zpívá romance profesionál-žakéř (joculator, španělsky el juglador), na panské hostině, na městském trhu, obecenstvu aristokratickému, ale ještě častěji lidovému, doprovázeje svou hru na strunový nástroj, „rotu" (la vihuela de mano); v 16. a zvláště 17. století, časech módní obliby žánru, kytara nahrazuje rotu a zpívá řemeslný šumař i vybraný amatér, a při každé příležitosti; v 18. věku, kdy osvícenství stejnou měrou jako francouzský klasicistický básnický vkus uvrhly romanci v opovržení, lze ji slyšet na venkovských návsích a ulicích měst z úst žebravých slepců, pravidlem k špatným housličkám. Ale od nepaměti zpívá svoje oblíbené romance sám španělský lid v nejširším slova smyslu: zpívá je kastilský sedlák-pastýř u svých stád; galicijský rybář; valencijský zahradník v oranžových hájích vegy; andaluský honák-mezkař za svým dobytčetem; poutník svou cestou; matka dítěti; milenec milé; milá sama sobě; americký gaucho na estancii v rodné pampě atd. Není národnějšího básnického výrazu nad hispánskou romanci.

Tematika a klasifikace romancí

Co kdy bylo a vůbec může být obsahem romancí? *Hrdinství a láska*, nebylo by nepřesnou odpovědí. Ale prakticky lze s nemenší správností odpovědět mnohem obecněji: *všechno* může být tématem romance, a již jím skutečně bylo. Starověk; Bible; dějinné události a přede-

vším války, domácí i cizí; romaneskní dobrodružství i milostné příběhy, vyčtené z oblíbených knih v průběhu staletí; loupeže, které ohromily lidskou představivost; zázraky, které ji oslnily; žerty, které ji rozveselily; mravoučné myšlení, světské i náboženské; vlastenecká nadšení, stranická záští, třídní a sociální antagonismy: to všechno, a mnoho jiného, bylo popudem k romancím a jejich obsahem. Ve skutečnosti lze přehledné a jasné představy této tematiky nabýt jen pokusem o klasifikaci romancí; a nejužitečnější klasifikací bude ta, která zároveň podá přibližný obraz historického vývoje romancí.

Jisté je, že romance vznikla, aby vyprávěla události *skutečné*, to poznal a tvrdil již Lope de Vega. Nejstaršími romancemi budou tedy (1) romance *historické* (romances históricos); také nejčetnějšími, nejvýraznějšími, nejvýznamnějšími. Nejstarožitnější skupinu mezi nimi, a tedy nejstarší vrstvu romancí vůbec, tvoří tzv. romance „původní" (romances primitivos), jinak „tradiční" (tradicionales), jinak ještě „žakéřské" (juglarescos), neboť byly obecenstvu feudální doby, ať již vznešenému, ať lidovému, zpívány potulnými žakéři. Jsou vesměs anonymní, ale žakéři jistě byli z počtu jejich tvůrců. Byly tvořeny pro národ v nejširším slova smyslu, avšak ze všech sociálních tříd nejvíce si v nich liboval lid, městský i venkovský, a také lid je ústní tradicí uchoval: první jejich písemný záznam byl v 15. až 16. věku sňat z úst lidu. Všechny jsou ovšem středověkého původu: kdy vznikly nejstarší vůbec, naprosto nelze říci s jistotou; většina z nich je pravděpodobně ze 14. století. Vyprávějí vesměs o dějinných událostech domácích, a to válečnicko-hrdinských. Zabírají přitom v okruh svého zájmu dlouhé pásmo událostí, počínajíc rozmetáním říše poloostrovních Gótů Araby v 8. století a končíc událostmi současnými. Z té bohaté materie šesti století, promíšené legendou, upínají se zálibně zvlášť k některým událostem a osobnostem, a lze je pak rozeskupit do několika *cyklů*, velkolepých fresek plných ruchu; jsou to především tyto: cyklus o posledním vizigótském králi Rodrigovi a záhubě jeho státu; cyklus

o Bernardovi del Carpio, pověstném bohatýru salamanckého kraje, nositeli procitajících pocitů národně-vlasteneckých, projevujících se hlavně nepřátelstvím k Francii; cyklus o kastilském hraběti Fernánu Gonzálezovi, zakladateli dynastie a království kastilského odtržením od království leónského; cyklus o jeho kmotřencích, sedmi infantech z Lary, zrazených strýcem Maurům a pomstěných bastardem Mudarrou, synem jejich otce a arabské princezny; cyklus o hrdinovi reconquisty Cidovi a cyklus o obležení města Zamory, jejichž děje se podílejí o společné hrdiny, takže splývají nakonec v rozsáhlý cyklus jediný, ač původně jistě běželo o látku dvojí. Potud běží vesměs o události 8. až 11. století. Potom – s přeskokem dlouhé doby, pro skladatele romancí jakoby hluché – cyklus o králi Pedrovi I. Krutém, milostnici Marii de Padilla a jejich násilích, zvlášť utrpení královny Blanky Bourbonské; tu běží o události počínající druhé půle 14. století a tyto romance jsou dobou svého vzniku zřejmě jen o málo pozdější než skutečné průběhy dějinné. Řidší a celkem ojedinělé jsou romance z historie národů cizích, nejspíš ještě zajímaly některé pohnuté nebo zvláštní události portugalské. Každá jednotlivá romance je sice povahy epizodické, ale zhusta romance téhož cyklu pokračují přibližně jedna v druhé, takže vytvářejí téměř souvislá líčení, vlastně jakési veršované hrdinské romány nebo válečnické epopeje, jakési do epizodických kapitolek roztříštěné cantares de gesta, třebas jiného metricko-prozodického typu než skutečné cantares. Anebo je možné na tyto cykly hledět i jako na opravdové zpěvně zveršované kroniky líčených dějů, právem mluví Depping již roku 1817 o „crónicas in cuartetas". Obojí toto zjištění má význam, neboť vskutku jsou ve Španělsku události materií hrdinských epopejí – cantares de gesta – a soudobých kronik; mezi tímto trojím rovnoběžným zpracováním lze pak pozorovat přelivy, na jedné straně například neváhají staří kronikáři opírat se o romance jako o prameny a přejímat jejich líčení do své prózy, na druhé straně naopak autoři romancí čerpají svoje děje

z kronik, přidávají ovšem ke kronikářskému podání i vlastní fantazie. Tato souvislost epopejí de gesta, kronik v próze i romancí má, jak uvidíme, značný význam pro otázku geneze romancí. Po estetické stránce jsou původní romance prostota sama: jediný, nečlenitý, ozdobně nekroužený a nerozbíhající se děj béře se přímo, neokrasně, bez opisů, náznaků a obrazů vpřed, omezen na základní linii, ale tím dramatičtěji; základní dojem z výrazu je velkolepá *barbarská přímost*. To naprosto nevylučuje zdravou morální podstatu ani zanícenost: morálka romancí, ač nesložitá, záleží v statečnosti, věrnosti danému slovu, případně lennímu slibu, spravedlnosti, mírnosti vůči přemoženému, družnému přátelství spolubojovníků, vypjatém pocitu osobní, rodové a stavovské cti. Bylo velmi vhodně řečeno, že slohem nejstarších romancí je „idealistický realismus" (un realismo idealista, Salcedo).

Druhá časová vrstva romancí liší se od první především cizím původem své látky, která pochází z Francie, a to z epické tematiky starofrancouzských chansons de geste. Běží tedy především o rozsáhlou hrdinsko-legendární materii, jejímž jádrem je Karel Veliký se svým válečnickým průvodem Rolanda a ostatních pairů. Odtud i jméno této vrstvy romancí: (2) romance *karlovské* (carolingios), jinak *rytířské* (caballerescos). Karlovské epické látky rozšířily se do Španělska nejinak a byly zde přijaty s nemenším nadšením než v ostatních zemích západní kultury: Španělé je poznávali v několikeré verzi, jednak v básnické podobě francouzských chansons de geste, pravidelně pozdnějších, jednak v prozaické formě kroniky tzv. Pseudo-Turpina, jednak i v poitalštěném tvaru obecného svodu karlovských legend tzv. Reali di Francia. Původně, tj. ve své francouzské domovské zemi, měly také látky chansons de geste svoje jádro reálně-historické, třebas silně legendou prolnuté, a romance karlovské měly by tedy být jen zvláštním případem romancí historických, lišíce se od předchozích pouze zahraničním původem své látky. Ve skutečnosti přichází karlovsko-hrdinská tematika do Španěl nikoliv ve své původní

francouzské podobě, jejímž příkladem je *Píseň o Rolandovi* a klasickou dobou století 12. a první půle 13., nýbrž v tvaru pozdním, když se už i ve své vlasti veskrze kontaminovala inspirací fantasticky-dobrodružnou a dvorně-milostnou. V této, časově druhé své fázi přichází tedy ve 14. století na poloostrov a v století patnáctém je tam pramenem romancí, spíš romaneskních a kurtoazních než hrdinských. Zajímavé je, že španělské romance nepoužily téměř vůbec romaneskních a kurtoazních látek rytířské epiky původu bretonského, témat arturovsko-tristanovských, ač právě tyto veršované romány Okrouhlého stolu byly ve Francii původním nositelem této dvorské a dvorné inspirace: zřejmě toho nebylo potřebí, hebkou kurtoazii trobadorskou i adventurózní fantastiku stačily romanci zprostředkovat látky chansons de geste, původně světu trobadorů a dvorské lásky zcela cizí. A tak v těchto romancích vládne sice ještě boj o rytířství a čest pundonoru, ale nikoliv bez lásky: ba, zde rytíř zápasí a nabývá cti a slávy právě jménem lásky a pro krásné ženy, bloudí světem, vniká do věznic maurských, trpí v nich sám a prožívá nejnepravděpodobněji fantastická dobrodružství, ve kterých nový živel čárů, kouzel a nadpřirozených bytostí, tentokrát mytických a pohanských, hraje příznačnou úlohu. Hrdiny by měli být vesměs staří známí ze starofrancouzských chansons de geste. A vskutku poznáme císaře Karla i Carlota, jeho nehodného syna, i Roldána (Rolanda), prvního z jeho pairů, i doñu Aldu, Rolandovu snoubenku, i Reinalda de Montalbán. Těžší je již rozluštit v donu Gaiferovi, o němž jsou čtyři romance, dohromady celá malá „gesta", francouzského hraběte Waifrea z chansons de geste; a ještě nesnadnější rozeznat v rytíři Durandartovi, jenž umíraje v španělské romanci u Roncevaux posílá milované Belermě svoje srdce po Montesínovi, slavný Rolandův meč Durendal z francouzských epopejí: věc změnila se cestou přes Pyreneje v rytíře, tím spíš změnila se povaha hrdinů, ráz a obsah jejich dobrodružství. Ogier le Danois (Ojíř Dánský) jmenuje se ve Španělsku markýz z Mantuy, Bau-

duin, synovec jeho, slyší na Valdovinos. A v nové vlasti přibyli i hrdinové noví, dotud neznámí: hrabě Dirlos; hrabě Claros, syn Reinaldův, milenec císařovy dcery, mluvící o lásce v pojmech nejčistší trobadorštiny; El Palmero; Calaínos. Právě do této skupiny romancí caballereskních náležejí romance nejdelší, přes tisíc veršů, hotové novely či románky veršem: Hrabě Dirlos; Hrabě Claros; Markýz z Mantuy. A v danou dobu, a velmi dlouho, byly právě tyto romance nejoblíbenější. Quevedo říká, že v jeho době po celém Španělsku nebylo slyšet leč romanci o Calaínovi. A dona Quijota pobláznily příběhy zrovna těchto romancí; loutkové divadlo, jež se hraje před bláznivým rytířem v šestadvacáté kapitole druhého dílu Cervantesova románu, předvádí dobrodružství dona Gaifera; a o romanci o markýzi z Mantuy říká Cervantes v kapitole páté dílu prvého doslova, že „je známa dětem, nikoliv tajna chlapcům, slavena starci, kteří jí dokonce věří, a při tom všem není o nic pravdivější než zázraky Mohamedovy".

Třetí vrstvou romancí vracíme se k povaze romance historické, tj. romance o skutečných událostech dějinných, i když v zkreslení legendárním. Tentokrát dodají potřebnou materii událostí poslední desítiletí reconquisty, vrchol a zakončení nekonečného zápasu Španělů, dobývajících od 10. až na sklonek 15. století na Arabech nazpět svoji zemi. Již romance první skupiny, a především o Cidovi, jsou sice plny bojů s Maury; ale teď jistota vítězství a vědomí dovršeného národního politického a vojenského úkolu propůjčují tématu zvláštní aktualitu. Vynikají pak tyto (3) romance *pohraniční* (fronterizos) po mnoha stránkách: především vznikají téměř hned po události, „rodí se uprostřed války, jsou historickými zprávami, skvělými a hutnými obrazy, momentkami vzatými bojovníky, tetelivými dialogy, které se zdají spíš slyšeny než zpívány, rychlými malbami, které připadají spíš viděné než popisované".[2] Nejstarší z nich je asi již z konce 14. věku (romance Cercada tiene a Baeza) a vztahuje se k vpádu granadského krále Mohameda do Andalusie za

kastilské vlády Pedra I. Krutého; vlastním jejich stoletím však je celé patnácté, s událostmi granadské války (1481–1492) na konci, vítězstvím Katolických manželů Fernanda a Isabely, smutným odchodem krále Boabdila do vyhnanství a posléze s posledním povstáním nábožensky utlačovaných a ještě nezkrocených Maurů v létech 1501 až 1502, jemuž padá za oběť arcityp hrdiny těchto romancí don Alonso de Aguilar. Druhým zdrojem mocného půvabu těchto romancí je jejich lyrismus: plyne jednak z úchvatné krásy pozemské trofeje, o kterou bojováno, města Granady, zde stačí připomenout klenot tohoto cyklu romancí, Abenámar, Abenámar, líčící údiv krále Juana, jenž na své výpravě roku 1431 z výšiny pozoruje Granadu u svých nohou a nemůže se přemoci, aby ji neoslovoval jako vytouženou milenku; jednak tragická povaha granadské války – zánik staleté arabské civilizace na španělské půdě –, pociťovaná i vítězi, dává popud k romancovým žalozpěvům, o kterých sice nelze dokázat, že by byly ohlasy podobných žalozpěvů maurských, které však vynikají tklivou hloubkou citového pochopení, která slouží vítězům ke cti; zde budiž vzpomenuto zase alespoň slavné romance maurského nářku nad pádem Alhamy (roku 1481) s proslulým pátým veršem refrénu „Ay de mi Alhama!" (Paseábase el rey moro). „Malý král" Boabdil Granadský, el rey Chico, stal se nezapomenutelnou básnickou postavou jen romancemi vítězů. Romancemi pohraničními končí se doba romancí anonymních. Ale naprosto nikoliv *první* veliká doba romancí, kterou pojímáme jako naprosto sourozlehlou s epochou *vitality* sociálního řádu *feudálního*, a dáváme jí tedy trvat až na práh časů, kdy se k rozhodující společenské úloze povznáší buržoazie, nikoliv sice ještě sama, nýbrž za štítem absolutní monarchie. Jinými slovy, první doba romancí nám končí přibližně se stoletím sedmnáctým, na úsvitě „věku osvíceného". A činíme toto dělení dobrým právem, neboť období romancí pohraničních není ještě zdaleka ukončeno – jsme na konci 15. a na samém počátku 16. století –, a již na všech stranách počíná narůstat čtvrtá vrstva

romancí, a její vytváření je veskrze soudobé a k nerozlišení se prolíná s údobím romancí pohraničních.

Tuto čtvrtou vrstvu tvoří (4) romance *umělé* (artísticos) a náležejí jim století 16. a dobrá část 17. Již ze jména je dostatečně patrna literární, ba literátská povaha jejich původu, což neznamená, že mnohé z nich „neznárodnější", nestanou se majetkem širokých vrstev lidu. Pravidelně známe jejich autory. Jsou to pak většinou romance přímo *módní*, souvisejí s obecnou literární zálibou v žánru romance, kterou projevily jak španělská renesance, tak španělské baroko, a to v míře tak důkladné, že málokterý významný básník jí odolal, natož poetae minores. „Nesčetní jsou ti, kteří bez jakéhokoliv řádu, pravidla nebo úvahy vyrábějí ty romance či zpěvy, ve kterých si libuje nízký nebo služebný lid," říká již Santillana,[3] který té módě z humanistického aristokratismu vzdoroval. Jenomže přizpůsobivost a pružnost romance byly takové a takovou ukázala vhodnost ke všem účelům, že i ti nejaristokratičtější a nejučenější humanisté vzdorovat přestali, postačí později jména Góngora, Quevedo. Od počátku se tato módní vášeň pro romance projevuje dvojím rovnoběžným způsobem: jednak sběratelsky, a právě velmi četným sborníkům starých romancí, které vycházejí po celá století šestnácté a sedmnácté a o nichž ještě uslyšíme, vděčíme za to, že se nám romance původní, středověké, dochovaly. A za druhé, nové romance jsou tvořeny. Po té stránce dlužno nicméně opět rozlišovat dvojí proud: za prvé se záliba v romanci vyjádřila lavinou *imitační*. A co je imitováno? Všechny dosavadní, tj. staré mody romancí – romance původní (národně-hrdinské), dobrodružně-rytířské, pohraniční. Je napodoben i jejich sloh, starobylý výraz, klidná, prostá jistota. Takovým imitacím bývá úhrnem dáváno dnes jméno romancí *pololidových* (semipopulares), ne zrovna vhodné. Znalecké oko rozezná renesanční nebo barokní imitaci od romance originální na první pohled: tam, kde nestačí analýza řeči (neboť jak řečeno, romance semipopulární někdy obratně archaizují), znalec si uvědomí,

že humanističtí imitátoři nedovedli uniknout sociálnímu vlivu novodobé kultury *dvorní* a svého hrdinu podvořanili, to jest povlekli ho nádechem uhlazené, vtipné a dvorné elegance à la Castiglionův *Cortigiano* nebo odstínem bramarbasky chlubného a vyzývavého barokního velikášství à la divadelní Matamoro. Tam, kde Cid mluví v kontrastech a vybroušených concetti, kde je dvořanem v službě dámy Elviry nebo naopak nehorázným Pánem bitev, neběží o prastarou romanci, nýbrž o novější výrobek typu oněch, jimiž v půli 16. věku Lorenzo de Sepúlveda rozmnožil cidovské romance, čerpaje látku ze starých kronik a prohlašuje výslovně, že píše „v tónu starých romancí, jak je nyní zvykem".[4] Velmi zajímavou skupinu semipopulárních romancí tvoří velmi četné a nesmírně oblíbené romance *maurské* (moriscos), které vystřídaly jako móda právě romance pohraniční: Mauři zde i tam, dějištěm Granada zde i tam, ale konec bojům a válce; roztoužený, kavalírský Maur, včerejší nepřítel, nyní sympaticky líčený dvořan, vždy zamilovaný, buď bolestný, buď vášní rozezlený a žárlivý, nyje v romanci po krásné Maurce a hýří andaluskými květy něžné výmluvnosti nebo sentimentální emfáze. Z protivníka stal se Maur módou a typem zamilovaného; imitacemi milostné poezie arabské tyto romance, ač se za to mívalo, nicméně nejsou, třebaže je pravda, že si v nich zvlášť libovali španělští romancisté jižní, andaluští, i Góngora je skládal. Jménem Góngorovým se zajisté dostáváme k druhému typu romancí 16. a 17. věku, romancím umělým veskrze. Pro řadu renesančních a barokních básníků, a jsou mezi nimi ti největší, dobová móda romancí existuje neméně než pro napodobitele, romance se však v jejich rukou stává pružnou formou zcela nových obsahů a účelů. Ještě nejblíže původnímu pojetí romance stojí Lope de Vega, s lidovou podstatou a tradicí hluboce srostlý. Ale i on zná například již romanci pastýřskou. Neboť kterak by se romance, žánr povýtce lidový a venkovský, nehodil renesanční a barokní módě pastorální? K vyjádření přírodního dulcis otii a snů o Zlatém věku na prsou Velké

Matky bude tedy závodit s vergilovskou eklogou. Ale romance stane se brzo také morálně-alegorickou; satirickou; parodickou: Góngora píše i romance maurské i parodie na ně v tvaru romancí; a dokonce i romance burleskní; Quevedo je autorem burleskní romance o smolařovi (Parióme adrede mi madre), jež je výtažkem čirého konceptistického „nadrealismu". Ale to je již kapitola z literatury nejartističtější, nejintelektuálnější, nejsamoúčelnější. I v té se romance projevila být nástrojem ideálně vhodným!

Úhrnem vzato, přehled vývoje romancí v první epoše jejich historie lze uzavřít zjištěním, že romance, typický estetický tvar feudální společnosti, poskytla společnosti, která ji zrodila, i jejím sociálním i politickým poměrům téměř ideální možnosti přímého vyzrcadlení, a to ve všech jejích obdobích a proměnách. Vezměme si romance o Cidovi: jakožto přímý výraz sociální skutečnosti feudálního rytíře v klasické době feudalismu předčí postava Cidova i samého francouzského Rolanda, mnohem zpracovanějšího legendou a stylizací. Jeho osudy zachycují dokonale na jediném příkladě pouhého jednotlivce i obecnou dynamiku společenských sil klasického feudalismu, totiž onen antagonismus mezi centralizující a scelující mocí královskou, jejíž úspěch, brzo rostoucím měšťanstvem podchycený a podporovaný, měl být podmínkou ekonomického i společenského pokroku, a anarchickým, atomizujícím individualismem panských vazalů: známé obraty života Cidova, střídání královské přízně i nepřízně v něm, dvorské pobyty a slavné dobyvatelské výkony v loajální službě královského suzeréna, a naopak zase exily a sváry a výboje na vlastní pěst svémocného feudálního „podnikatele válek", a třebas i proti vůli „nevděčného" krále – to vše je obraz a odraz sám základní feudální sociální reality. Vezměme romance caballereskní: nová feudální společnost 13. věku, podvoršťující se a zjemnělá, zkrotlá upevněním monarchických sil a pokrokem ekonomického i kulturního vývoje do dvorných fines trobadorské kurtoazie a kultu

dam a lásky, nemohla najít přesnější zrcadlo. Vizme romance pohraniční: jsou živou kronikou, ba jsou takřka „novinami" (onoho druhu novinami, jež si doba mohla dát!) feudálního řádu, dorozvinutého k rozhodné platnosti moci monarchické, která se na prahu svého scelení může rozmáchnout silou vlastní i ochočeného již panstva k dokonání věkovitého politického cíle, dobytí celé země. A posléze romance umělé: nesmírně životná jejich forma zachytí nám dokonale i nejnovější typ feudální společnosti směrodatně ovládnuté monarchovým dvorem, na samém prahu časů, kdy se měšťan, dosavadní spojenec královské moci, počne bouřlivěji domáhat svého podílu; tím typem je dvořan, zušlechtěný humanismem renesance, případně již zteatrálnělý emfází baroka, zalibovaný do hříček pastorální idyly nebo kulteranistického artismu. Od chvíle, kdy se feudální společnost počíná vyjadřovat úplně a vědomě národní řečí, až po její plné uzrání, zůstává romance podivuhodně výrazným zrcadlem její povahy a všech jejích proměn.

Druhá epocha v historii romancí

A její osudy ještě nejsou skončeny. Koncem 17. věku můžeme leda jen zahájit druhou velikou epochu jejích dějin. Začíná jedním stoletím jejich úpadku, a právě tento přeryv je přímo hmatatelným důkazem, že naše dělení jejich historie na tomto rozmezí je správné. Běží ostatně vskutku o „úpadek"? Podle našeho názoru jde mnohem spíše o posunutí milovnického publika romancí na společenském žebříčku, a toto posunutí si vysvětlujeme zcela dobře příčinami sociálními i estetickými. Byli jsme svědky, jak dokonale si povaha romance odpovídala s povahou její rodné doby – totiž epochy feudální, a to ve všech postupných fázích této epochy. Kulturní převaha měšťanských vrstev v 18. století, stále rozhodnější vliv měšťanského vkusu v osvíceném věku rozhodly na čas v neprospěch romance, žánru dosud dokonale srostlého s podstatou feudality: již její poslední lícnost byla artis-

ticky-dvořanská, kulteranistická, neutilitární. K tomu v 18. věku přistupuje i rozhodující vliv literatury francouzské, ve Španělsku naprosto synonymní s osvícenstvím: a kdo řekl francouzský umělecký vliv v osvícenství, řekl pseudoklasicismus, a nic není nesourodějšího než klasicismus a rozmarná svoboda, přímo rodný romantismus romance. Takzvaným „úpadkem" romance v 18. věku jest tedy rozuměti opovržení, jež na romanci uvrhl nový vkus rozhodujícího dobového společenského estetického činitele, měšťana, a exil, do něhož byla romance vytlačena z vysoké literatury. Kam? Do nejlidovějších vrstev lidových. Tam v kurzu neklesla nikdy. Ale změnila se zajisté, odložila veškeré návyky dvorské a virtuózně-artistické, a je teď písní, kterou slepí žebráci zpívají na nárožích, trzích, dům od domu: a jedná o zázracích, o zjeveních, divech Panny Marie, neslýchaných událostech a tuze ráda zvlášť o vraždách a lupičských kouscích slavných „valientes" na štíru se zákonem a pány tohoto světa. Tisknou ji v letáčcích – pliegos sueltos – v mnoha tiskárnách po celé zemi a zpěváci ji prodávají lidu; tento druh tisku a propagace je v Španělsku ostatně znám od 15. století. Pravá, nefalšovaná píseň jarmareční, podle našeho výrazu; čili romance *slepecké* (romances de ciegos) nebo *lidové* (vulgares) podle termínu španělského. Ostatně, nepřízeň literatury k romanci nepřetrvala ani celé 18. století. Nemohla. Nesmírná přizpůsobivost romance ke všem účelům stejně jako první záblesky uměleckého preromantismu s jeho rousseauovským sentimentalismem, zájmem o gotickou minulost a hlavně ossianskou zálibou v přírodním lidovém ingeniu podle dobového pojetí způsobily, že se romance vracejí do „vysoké" poezie a ještě v osvíceném věku připisují k jejich dějinám novou kapitolu osobnosti jako Moratín starší, Meléndez Valdés, Somoza.

Na konci 18. století uvědomují si tedy Španělé působením romantizující se Evropy a sběratelsko-vědecko-básnického hnutí, vzešlého roku 1765 z anglického popudu Percyova, jaký poklad představují jejich staré

romance, a rozvíjí se sběratelská činnost, k níž se vrátíme, na níž půl Evropy spolupracuje a která v třicátých letech vrcholí dokončením souboru Duránova. Domácí romantická poezie se nadšeně přidává, obnovuje žánr romance, a třebaže nemůžeme vypsat dějiny španělského romantismu, musíme se zmínit alespoň jménem – a zároveň stačí se zmínit – o romancových sbírkách obou vůdčích romantických poetů, vévody de Rivas (1791–1865) a José Zorrilly (1817–1893).

Po celou druhou polovinu 19. století a po celou první půli věku našeho pokračuje nekonečné dílo vědeckého sbírání, třídění a zpracovávání romancí pracemi především M. Menéndeze Pelaya a R. Menéndeze Pidala; o portugalské romance nabývají těchže zásluh Teófilo Braga a Carolina Michaëlis de Vasconcellos; romance katalánské sebral Milá y Fontanals; na samém konci století a v prvním desítiletí našeho dochází dokonce na židovsko-španělské romance levantských Sefarditů, vypuzených ze Španělska již od roku 1492. Tento nesmírný vědecký podnik záznamu a publikace romancí je ještě dnes dalek svého dokončení: sbírky profesora R. Menéndeze Pidala obsahovaly ve chvíli jeho smrti okolo padesáti tisíc romancí a jejich variant. Jako by bylo zákonem, že každé obrození španělské poezie bude provázeno obnovou romance, také proslulá generace 1898, zakladatelka současné španělské kultury, uložila část svého životního prožitku do romancí: neboť romancí je La tierra de Alvargonzález (Země Alvargonzálezova) Antonia Machada (ve sbírce *Campos de Castilla*, 1912), tragická vize kastilské pustiny na horním Dueru a osudu kastilského lidu, a v lidovém barvotisku jarmareční „slepecké" písně se zhlédly básnické grotesky ironického Ramóna del Valle-Inclán (v *La pipa de kif*, 1919).

Ba v plném 20. věku se nepravděpodobné stalo skutkem. V současné poezii totiž došlo i v dvacátých a třicátých letech našeho století ke skvělé obnově romance tvorbou mladého vědeckého jejich znalce univerzitně školeného, žáka Menéndez Pidalova, a spolu velmi ta-

lentovaného básníka mladé generace, Federica Garcíi Lorcy. Vycházeje ze studia nejautentičtějších národně-kulturních dramatických a lyrických tradic, především divadla Lopeho de Vega a lidové písně, v jejímž okruhu věnoval zvláštní pozornost písňovému folkloru andaluskému, současně dobře poučen i o moderních snahách dramaturgických a inscenačních a o básnických směrech vzešlých z kubismu, Lorca (1898–1936), těsně spjatý s lidovým hnutím, na jedné straně vytvořil putovní divadlo La Barraca k zájezdům na španělský lidový venkov, na druhé straně podjal se obnovy poezie řadou sbírek, z nichž zvlášť *Romancero gitano* (Cikánské romancero, 1928) právem proslulo. Obrodu poezie opravdu uskutečnil právě z podstaty romance, v níž silně zdůraznil živel lyrický a milostný, inspiroval se především romancemi andaluskými, v neposlední řadě andaluských cikánů, podivuhodných strážců daných tradic jihošpanělské barvitosti, vášnivé vroucnosti a hýřivé smyslnosti. Lorca umíral – byl roku 1936 v Granadě zastřelen vojáky frankistického generála Queipa de Llano – a v jeho vlasti, nezávisle na něm, ožívala prudkou lavinou romance epicko-tendenční. Občanská válka dokázala od prvních týdnů, že romance může být i nástrojem politického boje, *zbraní*. Dokázala to zvláště strana republikánská, na níž se polemického zápasu účastnila řada básníků známých i nejeden neznámý prostý bojovník. K romancím, které dosud čekají na sebrání, připojila se tak nová vrstva.[5] Romance připsala novou kapitolu ke svým přebohatým a pohnutým dějinám, tak dlouhým jako samotná španělská literatura, a stejně dosud neukončeným.

Původ romance

Otázka původu romance[6] není lehká ani jednoduchá, ačkoliv se rozumí, že není třeba vysvětlovat genezi každé vrstvy a každého druhu romancí zvlášť, nýbrž pouze původ romancí vrstvy nejstarší – tedy původních romancí válečnicko-hrdinských, neboť jakmile byla jednou

romance vytvořena, všechny její další mody a způsoby vysvětlují se jejím vývojem, pružnou životností a přizpůsobivostí k novým účelům. Problém romancí, to je od počátku vědeckého bádání uznáváno, souvisí s problémem středověké narativně-epické poezie vůbec, tedy s otázkou starošpanělských hrdinských chansons de geste, *cantares de gesta*. Odjakživa byly také obojí, romance i cantares, spojovány geneticky. Ale o genetickém prvenství, o otázce „co z čeho", platily postupně teorie dvě, vlastně opačné. Starší romanistika, zastupovaná hlavně Francouzi, Léonem Gautierem a Gastonem Parisem, měla za to, že původním útvarem jsou kratší romance a že dlouhé cantares, epopeje či vlastně básnické romány, líčící zhusta souvislé děje celých hrdinských životů, vznikly spojením romancí o téže osobnosti a jsou tedy amalgámy romancí. Přesně téže teorii její tvůrci dávali platit i o starofrancouzských chansonách de geste, viděli v nich sloučeniny, fúze a refúze prastarých epizodických kantilén, kterým dávali kořenit zase až v germánských liedech, opěvajících jednotlivé výkony francких, burgundských nebo gótských válečníků. Slabinou tohoto pojetí bylo, že k jeho podepření nebylo lze uvést existenci ani jediné z předpokládaných kantilén, a proslulým dílem *Légendes épiques* profesor Joseph Bédier v létech 1908–1913 tuto teorii rozbil; dokázal zároveň francouzskost i původnost celistvých chansons de geste.

Již o celou generaci dříve, roku 1874, podal obdobný důkaz pro poměry španělské Milá y Fontanals a jeho pojetí s dodatky platí dosud: nikoliv cantares jsou amalgámy romancí, nýbrž romance jsou zlomky cantarů. Z rozsáhlého dějového pásma epopejí odloučily se nejnápadnější a nejoblíbenější epizody – stranou zůstalo vše matné a méně zajímavé – a rozžily se samostatným životem; obsahovaly po jedné napínavé a dramatické události, kterou si lidská paměť a záliba chtěly zvlášť připomínat. Romance je tudíž původem fragment epopeje (cantaru), její odstavec, řekněme strofa, žijící samostatně vedle celku; jednou oddělen, může ovšem být podle bás-

nické vůle zkracován, prodlužován, rozpřádán. „Romance původní," praví Menéndez Pidal, „je malá báseň podstatou epizodická, utvořená několika verši chansony de geste, tu přímo vyňatých, tu s připojením veršů jiných, aby bylo tradiční podání doplněno nebo jedno podání nahrazeno jiným, podle vrtochu autorova." Nesmíme si přitom představovat dobu cantarů a dobu romancí jako dvě oddělené a postupné epochy: dobu epopejí nejdřív, pak dobu jejich úpadku a rozpadu v romance. Pravda je ta, že existují rovnoběžně a současně, a romance těší se již dávno samostatné a četné existenci, když ještě další nové cantares vznikají: víme, že se rodily ještě v 14. století. Platnost tohoto vztahu není oslabena ani faktem, že na určitá témata (např. život a hrdinství Bernarda del Carpio nebo založení kastilského království hrabětem Fernánem Gonzálezem) máme mnoho romancí, však žádný cantar: existenci nedochovaného cantaru prostě předpokládáme, ba zhusta ji lze i dokázat a přibližnou podobou eposu zrekonstruovat, neboť staří kastilští „cronistas" čerpali do svých prozaických knih látku přímo z cantarů, prostě je do nich přepisovali a často si nedali ani práci, aby svůj text zbavili povahy zřejmých cantarových veršů. Poněvadž byla zmínka o kronikách, dodejme ihned, že jakmile jednou útvar romance vznikl, ihned počaly romance svoje látky brát i z kronik, takže romancí na základě kronik je síla a stále jich přibývá: pokud 16. století (Sepúlveda) nepsalo romance na základě reálných událostí soudobých, neznalo pro romance „historické" jiný zdroj mimo staré *Crónicas*. Konečně dlužno připustit, že romance, jednou pojata ve své podstatě, dovede a může vznikat i zcela samostatně, bez látkového pramene jakéhokoliv: za takovou platí například proslulá a velmi stará Helo, helo, por do viene o Maurovi před Valencií, kterého Cidova dcera zdržuje z hradeb milostnými řečmi, aby mu její otec měl čas nadběhnout. Pocházejí-li romance vskutku z cantarů, stává se zcela srozumitelným konečně i verš a forma romancí: veršový útvar *Cantaru de Mio Cid* je sice nejasný a vratký, ale tolik je jisté, že velmi znač-

ným procentem tíhne k mezi šestnácti slabik; a pravidlo veršů šestnáctislabičných, s cézurou uprostřed, důsledně a společně asonovaných po celou délku nestejně dlouhých strof, odpovídajících dějové epizodě, je věcí, která vývojem k 14. století právě zobecňuje. Pak je ovšem verš romance vysvětlen: vznikl rozpůlením cantarového šestnáctislabičníku, příliš těžkopádného k zpěvnému přednesu, a to přesně na rozmezí cézurových přestávek, což bylo tím spíše nasnadě, že vžitý písňový návyk španělského lidu tíhl, jak jsme viděli, k (liturgickému) osmislabičníku; a zároveň je jasné, jak a proč asonance, zakončující každý verš cantaru, stojí v romanci na konci veršů pouze sudých, kdežto její verše liché, odpovídající svým zakončením vnitřním cézurovým slabikám cantaru, jsou volné.

V rámci tohoto pojetí zbývá zdůvodnit ještě zvláštní fakt dvojí epické koleje: jak to, že titíž hrdinové, tytéž výkony, tytéž události týkající se společného prospěchu celého národa, jsou opěvány *dvakrát*, dvojí stylovou formou? I v literatuře platí, že zbytečnost nemá právo na život, nebo alespoň nemůže v dlouhý doufat; a neekonomickost je jistě zbytečná. Jak vysvětlit monotematický paralelismus cantarů de gesta a romancí? Menéndez Pidal velmi vhodně upozornil na to, že dlouhý, na sta a sta veršů se rozvíjející cantar, beroucí se zvolna vpřed širokodechými verši, žádá si k přednesu i poslechu dlouhé *volné chvíle*, pohodlí, posluchačstva ochotného věnovat trvající pozornost a schopného bohatěji odměnit; tedy prostředí *dvorského*, *hradního*, příležitosti slavnostní, svátku, hostiny, oslavy. A krátká, epizodická a zpěvně spádná romance, nesoucí se lidu blízkým rytmem, nežádá leč poslechu chvilkového, je krátkým, ale jarým vyražením, jímž se lze odměnit po práci, ale jehož si možno dopřát stejně u dvora jako na *ulici*, *náměstí*, *trhu*, *návsi*. Rozdíl mezi cantarem a romancí byl by tedy hlavně rozdílem *sociálního určení a konzumu*: cantar obracel by se především na publikum aristokratické, romance na lid. Tato zajímavá a v podstatě správná myš-

lenka nesmí být pojímána absolutně a žádá si odstínění: nikdy nezůstala obliba romance omezena na vrstvy lidové, ani v cantaru nebylo všechno, co se inspirace i zaměření týče, původu a typu aristokratického. Vezměme arcipříklad cantaru de gesta, *Poema de Mio Cid*: tento Cid, malý španělský šlechtic, jenž ve válce hledá spíš živobytí pro svoji chudobu než slávu (sláva se dostavuje nádavkem a pro skutečnou osobní hodnotu!), na nějž z výšin feudální hierarchie nad ním prší jen ústrky a urážky (nespravedlivé vyhanství ze zvůle královy, strašlivé pohanění jeho dcer z msty mocných, ale mravně zbankrotělých feudálů, jeho zeťů), láskyplný otec, pečlivý manžel, věrný a starostlivý, přátelský druh svých spoluvojáků, vesměs drobných lidí, nese ve své povaze tolik rysů demokratických, že je zřejmé, že se jeho koncepce v cantaru spoluúčastnily i přízeň a láska nejširších vrstev lidových. Věc se má tak, že cantar o Cidovi očividně není výrazem třídních zájmů a sklonů španělské feudality *výlučně* (ač ovšem jeho život i smýšlení v básni probíhají nutně veskrze ve formách jeho doby i třídy, tedy feudálních), nýbrž je zrcadlem oné šťastné doby v dějinách Španělska či Kastilie, kdy až na sám práh 13. století spojují se k společnému a svornému národnímu podniku reconquisty veškeré sociální a politické síly země, koruna, šlechta vysoká i drobná, církev, město i lid, svorně spolupracují k společnému prospěchu; že se na tom prospěchu podílí i lid, vysvitne jasně, připomeneme-li, že reconquistní zápas s Maury, jehož je básnická postava Cidova ztělesněním, znamená pro lid mimo vojenské uplatnění i odměny a kořist a vysoce ceněnou náboženskou zásluhu, a nadto ještě novou půdu ke kolonizaci a na ní všeobecné uvolnění z feudálních pout a povinností, takže Kastilie na počátku 13. století prakticky nezná nevolnictví. Hrdinský cantar je za těch okolností básnickým výrazem vůle *všenárodní*, mluví ze srdce všech společenských tříd. Jiná ovšem nastává situace, když 13. století přináší dlouhou pauzu v reconquistě, obecné ochabnutí jejího ducha v společensky vedoucích třídách a souběžně

i pronikavé zostření třídních antagonismů, projevujících se boji mezi korunou a feudální šlechtou a boji mezi touže šlechtou a lidem. Mír na hranicích umožňuje, aby se rozehrály vnitřní společenské rozpory, a tyto zase absorbují z národních sil tolik, že na společnou národní expanzi vnější není pomyšlení. Inspiraci cantarů je tu doslova podkopávána půda, mizejí všechny předpoklady, aby cantares zůstaly literaturou vážnou, ba vůbec živou; chápeme, že pozbývajíce nejprv svého původního rázu, svého osobitého realismu a své umělecké hodnoty, se 14. stoletím celkem vzato vůbec odumřou. Ale chápeme také, proč zatímco cantary se proměňují, upadají a mizejí, rodí se, množí a rozkvétá romance, takže je tu nejprve a po značnou dobu paralelismus jejich dvojí existence a potom jev sukcese, posloupnosti a dědění. Lid, spoluinspirátor cantarů, nevzdal se ani úmyslu pokračovat v reconquistě, docelit svoji zemi územně a sebe samého národně, ani nezapomněl jednak na celonárodní, jednak na svůj vlastní třídní význam reconquisty. Hrdinskou inspiraci, kdysi obecnou a nyní ostatními třídami opuštěnou, adoptuje sám a činí se jejím platným a tvůrčím dědicem. Dává i formální výraz této proměně: romance formově pochází z cantaru, a přece je jiná. Také déle potrvá než cantar, a i tomu nyní rozumíme: za svoji životnost a přímo neuvěřitelnou dlouhověkost bude romance vděčit své sourodosti s lidem, hercem, jenž na rozdíl od feudální třídy nikdy z jeviště dějin ani na okamžik neodejde. Bude sice přitom stále ještě často sloužit i potřebám módy a artisticky umělé poezie, ale jakožto taková, tj. například jako romance pastorální nebo burleskní nebo romantická, bude také doopravdy umírat. Že však nikdy neumřela ve své podstatě, a byla dokonce vždy znovu schopna stát se i nástrojem toho či onoho historického směru umělé či učené poezie, za to vděčí romance své prazákladní a už prapůvodní sociální určenosti lidové.

Staré sborníky romancí

Šestnácté století přináší, jak jsme viděli, módní zápal pro romance a také první jejich tištěné sborníky. Těm jsme vděčni vůbec za to, že nám nejstarší a původní romance zůstaly dochovány. Musíme však mezi početnými sbírkami doby, která se neřídila dnešními vědeckými stanovisky historické kritiky, pečlivě rozlišovat přinejmenším tři skupiny knih: jednak sbírky nových imitací starých typů romancí; jednak sbírky módních romancí „artísticos", signované jmény dobových autorů 16. věku, mezi něž bývají někdy zařazeny jako přídavky romance starší a anonymní; jednak konečně opravdové sborníky starých romancí, shromážděných z rukopisů, ústní tradice i starých „pliegos sueltos". Prvního druhu jsou sbírky Alonsa de Fuentes, Lorenza de Sepúlveda, „rytíře císařského", z let 1550 až 1563.[7] K druhému náležejí velmi početné tisky, nesčetněkrát přetiskované, počínající již na prahu století (1511) *Cancionerem* Hernanda del Castillo a táhnoucí se hluboko do věku 17. řadou, jejímž vrcholem jsou roku 1600 a roku 1605 obě části *Romancera general* a kterou ilustrují hlavně jména Castillo, Nájera, Timoneda, Flores a Madrigal, Pérez.[8]

Vedle sborníků s pestrou všehochutí romancí libuje si doba již i ve výborových sbírkách, věnovaných romancím o jednom a témž hrdinovi; z těch nejpříznačnější jsou ovšem sbírky romancí o Cidovi, zvlášť Escobarova a Metjeova.[9]

Nejvýznamnější jsou ovšem sbírky druhu třetího, tj. sborníky původních, anonymních starých romancí, a tu jsme s výčtem sice rychle hotovi, můžeme však uvést dílo dalekosáhlého významu: proslulý *Zpěvník antverpský* (Cancionero de Amberes) čili *Zpěvník nevročený* (Cancionero sin año), neboť vyšel bez data, někdy však mezi roky 1545 a 1550 u tiskaře Martina Nucia v Antverpách; v prvním svém vydání je téměř nedosažitelný, v pozdějších, rozšířených přetiscích obsahuje okolo dvou set romancí.[10] Jeho faksimile vydal roku 1914 s kritickou

předmluvou R. Menéndez Pidal v Madridu a zůstává osou bádání o nejstarších romancích.

Romance a romantismus

Novou vlnu staletého zájmu o romance přináší doba moderní, rousseauovským preromantismem a romantismem počínajíc. A chápeme, čím je tato vlna zájmu vzbuzena: nadšením pro *původní, přírodní lidskost*, kterou Rousseau svou *Rozpravou o škodlivosti věd, umění a civilizace* (1749) umístil do člověka předspolečenského a jeho čirého, společenským a civilizovaným soužitím nepokaženého génia. Podobenství nebo zbytek této přírodní a přirozené lidské geniality hledal v duši *lidové*. Španělská romance, neméně než Bible, Ossian, skotská balada, ruská bylina, byla pokládána za plod a výraz této duše a její rousseauovsko-herderovští ctitelé, a Herder sám v čele, ochotně přecenili její primitivnost, její „přírodnost", její „urdichterisch" původ. Romance budou v té době probouzet interes v podstatě dvojí: esteticko-filosofický a vědní; první z nich je nepochybně o něco starší než tento, ale v celku jsou rovnoběžné, prolínají se, posilují a probouzejí navzájem. Budeme se nicméně snažit je rozlišit, zato nebudeme svůj stručný obraz tříštit podle národů, neboť Evropa poznávala romance společně a stávalo se, že jedněm Nešpanělům dostalo se popudu k zájmu o romance od jiných Nešpanělů, nikoliv ze samé vlasti Cidovy.

Na počátku moderního evropského poznávání romancí stojí tři svazky francouzského almanachového periodika *Bibliothèque universelle des romans,* které v létech 1783–1784[11] přinesly francouzskému čtenáři prozaický překlad cidovských romancí podle sbírky Escobarovy. Toto nedokonalé přetlumočení stačilo nicméně Herderovi, aby na jeho základě s podivuhodným darem vcítění do ducha romancí vytvořil v zimě 1802–1803 svoji knihu romancových parafrází cidovských *Der Cid*, vyšlou roku 1805;[12] Herderův zájem rozhodl o dalším

zájmu Evropy. Z verze *Bibliothèque des romans* pořídí nicméně ještě ve Francii, aniž je jakkoliv příčinně spojen s Herderem, knihu francouzských elegantně líbivých veršů Creuzé de Lesser a vydá ji v Paříži roku 1814;[13] originálů nepoužil, ze svého vkusu klasicistního diletanta přidal, jak říká, „un peu d'art et de poésie"(!); a přece měla jeho kniha poměrný úspěch, soudíc podle nových vydání roku 1821 a 1836. Ve Francii let dvacátých – je to doba nástupu mladé romantické generace hugovské – má všechno španělské dobrý zvuk: stačí připomenout Huga a Musseta, abychom si uvědomili, jak mladí „espagnolisents" a „italinisents", exotická couleur locale patří k avantgardnímu bontonu. Roku 1821 a následujícího vydává svoje výbory z romancí bratr generačního vůdce Abel Hugo,[14] jeden z nich dokonce v originálu a s nároky vědeckými, a popularita romancí v romantické Francii je zpečetěna. Roku následujícího přidává se k obdivujícímu evropskému chóru i Anglie velmi zdařilým půlstovkovým výborem ve verších J. G. Lockharta a hned rok nato známý anglický znalec, propagátor a tlumočitel lidových poezií, první anglický překladatel lidové písně české a pilný korespondent Čelakovského, John Bowring, přidává knihu, kde jsou mezi ukázkami staré španělské poezie početněji zastoupeny i romance.[15] Roku 1828 – to je už v Paříži španělská móda naplno rozpoutána – Emile Deschamps zparafrázuje z první knihy přítele Abela Huga výbor jakoby-romancí o králi Rodrigovi, pravou romantickou rytírnu,[16] a o dvě léta později Chevalier Regnard připojí k četným už antologiím francouzským dva svazky „volného překladu" romancí o Cidovi.[17] Poměrně velmi pozdě, v létech třicátých, projeví o romance zájem romantismus italský, zřejmě působením ostatní Evropy; alespoň se však tlumočnické práce ujímá básnická osobnost prvního dobového řádu, neboť výběr pořizuje roku 1837 Giovanni Berchet, právě v belgickém exilu, a druhý, cidovský, vydává Pietro Monti rok nato;[18] Monti vrací se k úkolu znovu v půli věku výborem širším. Příznačné je, že aktivní zájem o romance vychází v Itálii důsledně

z kruhů romantismu lombardského, vždy pozorně znalého snah a názorů romantismu německého. Z posledního desítiletí první poloviny století nutno citovat znovu Německo, kde roku 1843 Emanuel Geibel podává na základě sbírky Jacoba Grimma výbor překladů romancí, vysoce znalci ceněný, a Francii, jednak znovu pro romancero cidovské, tlumočené Antony Rénalem roku 1842, ale zvlášť pro velké, dvousvazkové a vskutku svědomitě přesným překladem, úvodem a poznámkami opatřené zasvěcující dílo Damas-Hinarda, které podává na romance vrstev nejautentičtějších – hrdinské, caballereskní i pohraniční a maurské (v počtu 275) – pohled všestranný.[19] Damas-Hinard byl prvním evropským tlumočitelem romancí pro estetické potřeby širších čtenářských vrstev, který přistupoval k své práci i dokonale vědně vyzbrojen; jinak – až na Lockharta, Bowringa a Montiho – běželo hlavně o nadšenou iniciativu básnicky více méně talentovaných amatérů, spoléhajících především na umění vcítit se a uhádnout. A až po Damas-Hinarda vynikala přede všemi touto chorobou elegantní přibližnosti právě Francie.

Vědecké sbírání a poznávání romancí rozvíjí se rovnoběžně s estetickým a nikdo si v tomto ohledu – krom jimi podnícených Španělů – nezískal zásluh větších než vědci němečtí. V Madridu vychází sice již roku 1796 výborová kniha básníka Quintany, *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*, ale první rozhodný popud vědecký je po několika pracích předchozích, vesměs z pobídky Herderovy, dán Jacobem Grimmem a jeho sborníkem. Připojíme-li k němu sbírku Deppingovu z roku 1817, dosud prokazující znamenité služby, zvlášť ve vydání Alcalá-Galianově z roku 1844, a tři svazky *Floresty* španělského Němce a iniciátora španělského romantismu Johanna N. Böhla von Faber z let 1821–1825, máme za pouhých deset let značnou část materiálu sebránu a opatřen spolehlivý základ k studiu.[20] V létech dvacátých zahájeno pak nedocenitelné dílo Agustína Durána: ač formací právník, bez moderní lite-

rárně-vědní erudice a veden jen uměleckým instinktem a láskou, vykoná Durán za tři desítiletí obří sběratelské a kritické dílo. Roku 1828 vystoupil v pojednání o starém španělském divadle manifestem umírněného romantismu, téhož roku vydal sborník romancí maurských; roku následujícího sbírku romancí didaktických, milostných, slavnostních, žertovných, satirických a burleskních, a sborník další, *Cancionero y romancero*; roku 1832 knihu romancí caballereskních a historických. Soubor všech, s některými dodatky, vydal Ochoa roku 1838 v Paříži, znovu vyšel roku 1840 v Barceloně. Konečně Durán sám uspořádal všechny svoje romance v dvousvazkovém souboru *Romancero general* roku 1849 a 1851,[21] v počtu 1902 čísel. Zatím nezaháleli ani Němci: kromě sborníků cidovských romancí (Julius ve Frankfurtě roku 1828, Duttenhofer ve Stuttgartu roku 1836, Keller tamtéž roku 1840, na základě Escobara) především Ferdinand J. Wolf, známý již od dvacátých let znamenitými studiemi o romancích, vydává roku 1846 výbor z *Rosy* Timonedovy a o deset let později, spolu s Konradem Hoffmannem, svoji obsáhlou, znamenitou *Primavera y flor*, dosud užitečnou.[22] Okolo roku 1860 je hlavní část edičního díla *starých* romancí dokonána a časy pozdější budou jen přidávat a kriticky opravovat.

Romancero a literatury

Představujíce samy o sobě rozlehlou část španělské literatury, romance působily pronikavě i na ostatek písemnictví; ve Španělsku dálo se tak od 16. století, mimo Španělsko zvláště od romantismu. Omezíme se ve svém přehledu jen na zjevy nejnápadnější a nejvýznamnější, i tak esteticky důsažná podnětnost romancí jasně vysvitne.

V španělském národním divadle Zlatého věku existuje celý obor, jehož by bez hrdinské a rytířsko-kavalírské, případně i dvorně-milostné tematiky romancera, bez jeho lyrického patosu a posléz i bez jeho formy, snad

vůbec nebylo: je to drama vlastenecko-historické a herojské, comedia de capa y espada, comedia d'intriga. Od okamžiku, kdy iniciátor Juan de la Cueva (1550 – po 1609) zaměřil dramatickou inspiraci na válečnické legendy o Bernardu del Carpio, obležení Zamory a infantech z Lary, národní divadlo, barokizujíc se, žije k neúnavné oblibě nejširšího publika z ducha i slova romancera. Z romancera se zrodily oba dramatické vrcholy Guilléna de Castro (*Las Mocedades del Cid* – Cidovo mládí, 1618; *Las Hazañas del Cid* – Cidova hrdinství), z romancera vyrostly nesčetné komedie Lopeho de Vega, úchvatné brío jeho geniální vervy, členitá rušnost jeho zápletek, používání romancového rozměru pro vyprávěcí partie v dramatu, ba i samotná nesložitost jeho psychologie. Kde je španělské drama Zlatého věku typu lopeovského, tj. dějového a zápletkového spíš než psychologického, moralistického nebo teologicko-filosofického, tam se nelze zmýlit: u jeho kolébky stálo romancero. Příznačné je, že niterná spřízněnost španělského národního divadla a romancí trvá po staletí: když si chtěl dát vlastní drama a setřást „jednotové" regule tragédie klasicistické, španělský romantismus jevištní jde rovnou do romancí, stačí připomenout povahu a inspiraci prvního velkého romantického dramatu ve Španělsku, Rivasova *Dona Álvara* z roku 1835; když se na samém konci století pokusí o dramatické sebevyjádření i symbolismus a dekadence a hledají děje zároveň fantasticky pohnuté a nabité ovzduším tragických tajemství, Ramón del Valle-Inclán si vzpomene v *Romance de los lobos* (1908) zároveň na barbarský feudální středověk asturských hor a na barvotiskovou krvavost pozdní lidové písně, dvě romancové polohy povýtce; že pak i v našich dnech mělo lidové divadlo Garcíi Lorcy (*Mariana Pineda*, 1927, *Bodas de sangre* – Krvavá svatba, 1933, aj.) k romanceru pouhý krůček, který dělí dramatické vyprávění od jevištní transpozice, o tom není pochyby. Vedle svazků romance s divadlem je vliv její na prózu, ač jej pominout nelze, přece jen dodatkem: uplatňuje se hlavně v povídce, ba i v ro-

mánu z lidového života, zvlášť obsahují-li stránky lidově mravoličného costumbrismu. Próza Fernána Caballera (1796–1877), ale nadevše klasický skvost španělské moderní novely, Pedra de Alarcón *El sombrero de tres picos* (1874), na námět z pozdní žertovné romance 18. století, jsou toho dokladem.

Je zajímavé, jak tatáž dvojí „wahlverwandschaft" španělské romance platí i v literatuře francouzské. Divadlo na jedné straně, a není to jen *Cid* Pierra Corneille (1636), jehož pramenem byl ostatně spíš Guillén de Castro než přímo romance, a veškerá francouzská barokní tragikomedie předklasická, s Rotrouem v čele, tak přeplněná ohlasy španělskými; je to stejnou měrou i drama romantické, které se domnívalo nalézat ve Španělsku romancí, ovšem jen velmi přibližně pochopovaných, svoji zem vyvolenou: děje nesmírně pohnuté, tragiku smíšenou s groteskou, naprostou svobodu rozpoutaných vášní, exotickou couleur locale. Není tedy divu, že zápas kritiky i obecenstva o romantismus na divadle odehrál se roku 1830 právě na dramatu ze Španěl, o němž jeho autor prohlašoval, že je „k němu romancero pravým klíčem", a to měl *Hernani* Victora Huga i předchůdce (*Le comte Julien* Antoina Guirauda, 1828) i ovšem následovníky (*La fille du Cid* Casimira Delavigne, 1840). Jako ohlas v novelistické próze je především arciznám Chateaubriandův *Le dernier Abencérage* (1826), kterého by nebylo bez romancí maurských. Vcítěním Chateaubriand daleko předčí i Victora Huga *Hernaniho* i Victora Huga romancí o Cidovi, jež tvoří významnou část jeho *La Légende des siècles* (1859, svazku I, odd. 6, 10, 11) a na nichž, jako na celém svém espagnolismu, si nemálo zakládal, ač svému Cidovi vtiskl ideologickou podobu veskrze moderně liberální, naprosto cizí i Cidovi historie i Cidovi legendy. Ale pravému duchu romancera přiblížil se v romantické Francii málokdo: ani pozorný cestovatel Španělskem Théophile Gautier (*España*, 1845, *Tra los montes*, 1843), pro kterého i tentokrát „svět vnější existoval" až příliš, nebyl mu zrovna blízký, a lze říci, že z celé literární Fran-

cie 19. věku nejhloub Španělsku a v něm i smyslu romancera porozuměl ironický Prosper Mérimée, ne-li jako autor *Théatre de Clara Gazul* (1825), tedy jako autor *Carmen* (1845) a již předtím *Les âmes du purgatoire* (1834) a *Lettres d'Espagne* (1831–1833).

Německo, které si získalo takových vědeckých zásluh o poznání romancera, přiklonilo se nicméně vlivem Schlegelů k názoru, že podstata španělského ducha spočívá spíše v divadle Zlatého věku; ale když Friedrich Schlegel pojme myšlenku dát německé literatuře pravou romantickou a španělskou tragédii, sáhne nicméně pro látku do romancera – souvislost a vnitřní afinita španělského divadla a romancí je mu tedy jasná – a zalíbí se mu v tragické romancové novele o hraběti Alarcosovi a infantě Solise (*Alarcos*, 1802), jež bude, ovšem o hodně později (1857), i jednou z prvních romancí, kterou ve své řeči pozná čtenář český. Ono křídlo německého romantismu však, které vyjde z popudů herderovských a kruhu heidelberského a dá své tvorbě zhlídnout se natrvalo v písni lidové, zná romance dobře a hned obdivnou zálibou a imitacemi Ludwiga Uhlanda vzdává jim patřičnou čest.

Literatury anglosaské otevřely mimo nadání působení romancera hlavně svou básnickou epiku a lyriku, v dramatu je vliv nepatrný; ale lásky, jež zde k sobě romancero probudilo, jsou často velmi trvalé a plodné. A hned ta láska první, totiž láska básníka generace lakistů, Roberta Southeye: jeho *Chronicle of the Cid* je tu pouhým úvodem, neboť romance nejsou zdaleka jejím jediným pramenem, spíš epopej *Poema de Mio Cid*; jeho znamenité imitace romancí přicházejí později a řada je velkolepě ukončena eposem o zkáze gótsko-španělské říše, *Roderick, the Last of the Goths* (1814), na základě jedné z nejstarších skupin historických romancí. Rodrigovská látka v Southeyově zpracování líbila se v Anglii tolik, že Walter Scott použil jí znovu v baladě Vision of don Roderick (1811) a Walter Savage Landor v *Count Julian* (1812) sáhl po postavě Rodrigova protinožce, jenž ze msty za pohanu

dcery zradil krále a prodal zemi. Pro ovzduší prvních zpěvů *Dona Juana* napojil se Byron pastišovým půvabem romancí maurských; ale jeho nejpůvabnějším přebásněním je romance Paseábase el rey moro z *Cancionera antverpského*, pověstná svým žalostným refrénem „Ay de mi Alhama", o níž byl jistě ještě přesvědčen, že je ohlasem arabského žalozpěvu nad pádem Alhamy roku 1482. A lze mít za to, že to byl nejenom pohnutý epický děj, ale znovu spíš silný živel čarovně lyrický, který svedl Longfellowa v Count Arnaldos k dobrodružné fantastice příběhů tohoto chevalereskního hrdiny. Je dosti patrno, že Francie tíhla spíš k hrdinství a výpravné lince, dané gótským Rodrigem a Cidem; a země anglosaské dělily svoje sympatie mezi epiku Rodrigovu a melancholický světobol lyrický, s nímž z evropského dějinného obzoru v nádheře a roztoužení odcházel svět maurský. A právě tato oblast citů a dějinných vzpomínek dala původ i nezapomenutelným *Tales of Alhambra* (1829) Washingtona Irvinga. V nich zase jako by se romance vracely ke své dávné „vyběravé příbuznosti" s novelou. A zároveň se jim dostává čestného údělu nečekaného: jejich duch je takřka Janem Křititelem rodící se krásné prózy americké literatury!

A kterak se španělské romance ozvaly v písemnictví *českém*?

Poznámky:

[1] Základní vědecké práce: Manuel Milá y Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular* (v *Obras completas,* sv. VI, 1895); *De la poesía heroico-popular castellana* (tamže, sv. VII, 1896). Marcelino Menéndez y Pelayo, Tratado de los romances viejos (v *Antología de poetas líricos castellanos*, svazky XI, 1903, a XII, 1906). Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, 1896 (zvl. kapitola 3, Los romances); *El Cantar de Mio Cid*, 1908 (sv. I, str. 76–103); *El romancero español*, New York 1910; *L'épopée castillane*, Paris 1910 (kapitoly IV–V); Poesía popular y romancero (v *Revista de Filología Española*, svazky I, 1914, II, 1915, čís. 1, 2, 4, III, 1916, čís. 3).

[2] Ramón Menéndez Pidal, *L'epopée castillane*, str. 172.

[3] „Infinos son aquellos que sin orden ninguno, regla ni cuento hacen estos romances ó cantares de que la gente baja o de condición servil se alegra,"

Santillana (v *Proemio Al señor don Pedro, condestable de Portugal*, 1448 n. 1449).

[4] „En tono de romances viejos, que es lo que agora se usa." Sepúlvedova první kniha semipopulárních písní, tištěná roku 1551 v Antverpách, nese příznačný titul *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*.

[5] Mnoho těchto romancí bylo uveřejněno v deníku republikánských milic *Milicia Popular* od samého počátku občanské války; jiné byly předneseny alespoň v rozhlasu milice. Část jich vyšla knižně pod titulem *Poesías de guerra, documentos históricos* (Ediciones 5º Regimiento, Madrid, s. d.). Mezi autory se vyskytují jména známých básníků (Rafael Alberti, Em. Prados, José Bergamín, Antonio Aparicio aj.) i jména neznámých prostých lidových vojáků. Ve Francii věnoval této poezii pozornost a výbor z ní pořídil G. Pillemont.

[6] K otázce původu romancí srov. především veškerou literaturu základní, uvedenou v čele studie. K tomu dodatkem: Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Romanzenstudien (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XVI, 1892); R. Foulché-Delbosc, *Essai sur les origines du Romancero*, 1912 (odpověď R. Menendéze Pidala v *La Revista de Libros*, č. 1, 1914); H. R. Lang, Notes on the Metre of the Poem of the Cid (*Romanic Review,* V, 1914); Pio Rajna, Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnole (*Romanic Review*, VI, 1915).

[7] Alonso de Fuentes, *Libro de los cuarenta cantos* (Sevilla 1550); Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* (Amberes 1551); k novému vydání knihy z roku 1556 jakýsi Císařský rytíř (caballero Cesáreo, snad Pedro Mejía) připojil 27 romancí vlastních; týž Sepúlveda, *Recopilación de romances viejos sacados de las crónicas españolas, romanas y troyanas* (Alcalá 1563).

[8] V chronologickém postupu vypadá tato tisková řada asi takto: Hernando del Castillo, *Cancionero general* (Valencia 1511; znovu tamže 1514, 1517, 1526, Toledo 1517, 1520, 1526, Sevilla 1527, 1535, 1540, Antverpy 1557, 1568, 1573, 1678); Esteban de Nájera, *Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550, 1. a 2. část, 1551 – 3. část; znovu 1557, 1582, 1617, Barcelona 1557, 1611, Jaén 1696); *Rosa de romances*, čtyřdílná, úpravou a nákladem Juana de Timoneda (Valencia 1573); méně významné sbírky: Juan de Linares, *Flor de enamorados*, Barcelona 1573; Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá 1579, znovu 1581); Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías* (1580); Juan de la Cueva, *Coro Febeo de romances históricos* (Sevilla 1587); Andrés de Villalta, *Flor de varios y nuevos romances* (Valencia 1593, s třetím dílem od tiskaře Felipa Mey); Gabriel Laso de la Vega, *Manojuelo de romances* (1601 – 1. část, 1603 – 2. část); značný počet romancí je obsažen i v polorománové kronice války o Granadu *Guerras civiles de Granada* od Ginése Péreze de Hita (Zaragoza 1593); Villalta-Mey jako svazek první, sbírka Sebastiána Véleze de Guevara (samostatně Burgos 1594) jako svazek druhý, sbírka Juana Iñígueze de Lequerica (samostatně Alcalá de Henares 1597) jako čvrtý a sbírka Juana Flamenca (samostatně Madrid 1597) jako pátý byly sloučeny, přetříděny v devět oddílů a daly veliký soubor

všech dosavadních romancí umělých *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos, ahora nuevamente añadido y enmendado* (Madrid, 1600, znovu tamže 1602, 1604, Medina del Campo 1602), k němuž roku 1605 Miguel de Madrigal připojil díl druhý (Valladolid; znovu oba díly Madrid 1614); Juan Hidalgo, sbírka alegorických parodií romancí *Romances de Germanía* (Madrid 1609); Juan de la Puente, *Jardín de amadores* (Zaragoza 1611); Pedro Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances y sátiras que se han cantado en la corte, añadida de diversas poesías* (Madrid 1621, znovu tamže 1659, Sevilla 1626, 1627; v posledních edicích počet romancí podstatně vzrostl); a ještě dodatkem: *Danza de galanes* (Barcelona 1625); Jorge Pinto de Morales, *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances* (Barcelona 1640); Pablo de Val, *Romances varios de diversos autores* (Madrid 1655); Damian López de Tortajada, *Floresta de varios romances, sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doce Pares de Francia* (Valencia s. d., Madrid 1711, 1713, 1746, 1764).

[9] Juan de Escobar, *Historia del muy noble y valeroso Caballero el Cid Ruy Díaz de Bivar en romances en lenguaje antiguo* (Alcalá 1612; znovu Lisbõa 1615, Madrid 1661, Pamplona 1702, 1707, Cádiz 1702, Barcelona 1757); F. Metje, *Tesoro escondido de todos los más famosos romances así antiguos como modernos del Cid* (Barcelona 1626).

[10] *Cancionero de romances, en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto* (Amberes s. d.; znovu tamže 1550, 1555, 1568, 1573; Lisbõa 1581; Barcelona 1587, 1626).

[11] Jsou to svazky prosincový 1782 a zvláště červencový 1783 a říjnový 1784. K tomu a o významu iniciativy pro Herdera a Creuzéa srov. Henri Tronchon, *Romantisme et Préromantisme*, Paris 1930 (kap. *Les* Romanceros préromantiques, str. 169–244).

[12] Johann Gottfried Herder, *Der Cid. Geschichte des don Ruy Diaz, Grafen von Bivar, nach spanischen Romanzen*, 1803. Druhá část s předmluvou J. von Müllera o dva roky později (1805).

[13] Creuzé de Lesser, *Les romances du Cid, imitées de l'espagnol*, Paris 1814.

[14] Abel Hugo, *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo*, Paris 1821; týž, *Romances historiques, traduites de l'espagnol, précédées d'un Discours sur la poésie historique et sur la romance espagnole*, Paris 1822.

[15] J. G. Lockhart, *Ancient Spanish Ballads*, 1823; John Bowring, *Ancient Poetry and Romances of Spain, Selected and Translated*, 1824.

[16] Emile Deschamps, *Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths, imitées de l'espagnol*, Paris 1828.

[17] Chevalier Regnard, *Les Romances du Cid, traduction libre de l'espagnol*, 2 sv., Paris s. d. (1830).

[18] Giovanni Berchet, *Vecchie romanze spagnole, recate in italiano*, Brusel 1837; Pietro Monti, *Romancero del Cid*, Milano 1838; týž, *Romanze storiche e morische, tradotte in versi italiani*, Milano 1850.

[19] Emanuel Geibel, *Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmasse des Originals*, Berlin 1843; Antony Rénal (vl. jm. Claudius Billiet), *Le Romancero du Cid*, Paris 1842; Damas-Hinard, *Romancero général ou recueil*

de chants populaires de l'Espagne: romances historiques, chevaleresques et moresques, 20 sv., Paris 1844.

[20] Jacob Grimm, *Silva de romances viejos, sacada en su mayor parte del Cancionero de Amberes*, Wien 1815; G. B. Depping, *Sammlung der besten alten spanischen historischen, Ritter- und maurischen Romanzen*, Altenburg und Leipzig 1817. Znovu, s dodatky a opravami, v Londýně roku 1825 péčí španělského emigranta Vicente Salvá pod titulem *Colección de los más celebres romances…, publicada por G. B. Depping y ahora considerablemente enmendada por un español refugiado*. Znovu a definitivně, péčí a s poznámkami Antonia Alcalá-Galiano v Lipsku u Brockhause roku 1844 pod titulem *Romancero Castellano ó colección de antiguos romances populares de los españoles*, Leipzig 1844. Johann N. Böhl v. Faber, *Floresta de rimas antiguas*, 3 sv., Hamburg 1821–1825.

[21] Agustín Durán, *Romancero de romances moriscos*, Madrid 1828; *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos*, Madrid 1829; *Cancionero y romancero*, Madrid 1829; *Romancero de romances caballerescos e históricos*, Madrid 1839. Všechny shrnul nejprve Eugenio de Ochoa, *Tesoro de los romances y cancioneros españoles*, Paris 1838 (znovu Barcelona 1840). Definitivní edice Duránova: *Romancero general*, 2 sv., Madrid 1849 a 1851 (jako díly X a XVI Rivadeneyrovy *Biblioteca de autores españoles*).

[22] Don Fernando J. Wolf y don Conrado Hoffmann, *Primavera y flor de romances*, Berlin 1856. Znovu rozmnožené vydal M. Menéndez y Pelayo v dílech VIII (1899), IX (1899) a X (1900) svojí *Antología de poetas líricos castellanos*. Starší výbor Wolfův zněl: *Rosa de romances*…, Leipzig 1846.