

Rosendorfský, Jaroslav

Demokratické tendence ve Snoubencích Alessandra Manzoniho

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1957, vol. 6, iss. D4, pp. [63]-79

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108540>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

JAROSLAV ROSENDORFSKÝ

DEMOKRATICKÉ TENDENCE VE SNOUBENCÍCI ALESSANDRA MANZONIHO

Nový přepracovaný překlad Manzoniho *Snoubenců*¹ je vhodnou příležitostí zamyslet se nad tímto vrcholným dílem italského písemnictví na přelomu mezi obdobím romantismu a verismu a zjistit, v čem může být kladným přínosem dnešní době a dnešnímu člověku. Nás přirozeně neupoutají jen pohnuté osudy milenecké dvojice Renza a Lucie, za clonou dávno minulých dob a událostí budeme hledat to, co je pojí s živou přítomností a sblížuje historii s dneškem.

Život Manzoniho, celkem nenápadný, chudý na události a uzavřený do okruhu rodiny a několika důvěrných přátel, nemá nic z Foscolova dramatického, až románově pohnutého vzruchu, ani z trýznivého neklidu a metafyzického děsu Leopardiho. V této souvislosti má snad jistý význam i ta okolnost, že jeho děd s matčiny strany byl známý osvícenský právník Cesare Beccaria, jehož dílo *Dei delitti e delle pene* (*O zločinech a trestech*) si získalo ve své době evropskou proslulost a nemálo přispělo k odstranění středověkých metod v trestním zákonodárství. Manzoni, který nikdy nesrostl s aristokratickým prostředím, z něhož pocházel, odmítl užívat titulu hraběte, zděděného po otci, a místo něho připojil ke svému jménu jméno dědovo; až do svého sňatku s Enrichettou Blondelovou se podpisoval Manzoni-Beccaria, jako by tím chtěl zdůraznit spíše ideový než pokrevní svazek, poutající ho k onomu slavnému vědci. V Paříži, kde prožil společně s matkou pět let svého mládí, (1805—1810) měl možnost důvěrně se seznámit s francouzským osvícenstvím. To učinilo na Manzoniho hluboký dojem, z něhož ho nedovedl vymanit ani pozdější příklon ke katolicismu jansenistického zabarvení. Poznal tam také Condillacův sensualismus učící závislosti duševních pochodů na fyziologickém podkladě,² kdežto dílo italského historika a myslitele Vincenza Cuoca³ studoval již v Miláně před pobytem ve Francii; nejednomu jeho plodnému podnětu vděčit za to, že se pro něho později nestaly dějiny pouhou snůškou politických událostí, ale mohutným souhrnem výbojů lidstva, směřujícího k stále většímu hmotnému i duchovnímu pokroku. Význam Cuocův pro další duchovní vývoj Manzoniho spočívá spíše než v řešení konkrétních problémů v osvojení si nové metody myšlení, jemuž se naučil u něho a u Vica, v rozšíření obzoru a ve větší názorové volnosti. Záhy se také sblížil se současnou italskou literaturou; jeho oblíbenými autory byli Parini, jenž odhalil v komickém eposu *Den* prohnilost italské aristokracie, a Alfieri volající ve svých dramatech k boji proti tyranii. K utvrzení Manzoniho republikánského a protiklerikálního smýšlení přispělo též nepochybně přátelství s Vincenzem Montim, který se v té době rozešel s papežským Římem, velebil liberalismus a pranýřoval

náboženské předsudky. A tak myšlenka svobody a osvícenský kult rozumu měly významný podíl při vytváření světového názoru budoucího autora *Snoubenců* a nemálo přispěly k definitivnímu vytvoření jeho profilu jako básníka a historika.

Těžiště umělecké tvorby Manzoniho spadá přibližně do let 1815—1830; v tom poměrně nedlouhém období uveřejnil všechny své ódy, obě dramata *Conte di Carmagnola* (*Hrabě Carmagnola*) a *Adelchi*, lyricko-náboženský cyklus *Inni sacri* (*Posvátné hymny*) a prvou versi historického románu *Gli promessi sposi*.⁴ Jeho život však spadá do daleko širšího rámce italského Risorgimenta, připomínajícího po nejedné stránce naše národní obrození. Je to doba boje italského národa za svržení cizí nadvlády — Rakousko tehdy udržovalo pod svou svrchovaností kromě Piemontska celou severní Itálii — a za politické i národní sjednocení země. Tento boj, jehož počátky sahají již do druhé polovice 18. století a který vrcholí r. 1871 osvobozením Říma z papežské moci, dal směr veškeré dramatické a částečně i básnické tvorbě Manzoniho. A do jisté míry i *Snoubencům*, ačkoli právě v nich se zdá tato ideová souvislost na první pohled méně patrná. Manzoni byl svědkem všech fází tohoto zápasu o svobodu; obnovení rakouské svrchovanosti nad Itálií po pádu Napoleonově, porážky piemontského a neapolského povstání v letech 1820 až 1821, revolučního roku 1848, který vzplál na Sicílii a přeskočil odtud na celou Itálii, nového vítězství reakce, osvobození Lombardska a Neapolska, prohlášení italského státu a posléze dobytí Říma, jímž byly konečně splněny tužby Risorgimenta. Přes své náboženské přesvědčení se Manzoni netajil odporem proti zasahování papeže do italského sjednocovacího procesu a rovněž nesouhlasil s tak zvaným neoguelfismem, snícím o papežské hegemonii nad Itálií. Své liberální přesvědčení projevil i účastí na zasedání parlamentu v r. 1861, na němž byl prohlášen Řím za hlavní město sjednocené Itálie.

Manzoni bývá právem pokládán za hlavu italského romantismu. K tomu však tu budí řečeno několik slov. Romantismus v Itálii má totiž některé rysy, které mu dodávají zvláštního, specificky národního rázu. Především je třeba poznamenat, že se tento směr nerozvinul na italské půdě do takové šíře a nezapustil tak hluboké kořeny jako v jiných zemích západní nebo i východní Evropy. Jeho vliv byl totiž omezen jednak různými vnějšími činiteli (politickou roztržitostí, zaostalostí lidových mas), jednak silnými posílecími klasicismu, který si právě v Itálii, kde bylo nejživěji cítěno dědictví antiky, dovedl uchovat po dlouhou dobu výsadní postavení. V celku lze říci, že italský kulturní život nebyl zdaleka tak hluboce zasazen romantismem jako jinde a že z něho často přejímal spíše vnější znaky než jeho vnitřní podstatu. Upoutá na něm především rys vlasteneckého nadšení — a to jej spojuje s českým romantismem —, snaha o vymaňování z cizí nadvlády a probuzení národního cítění mezi lidem. Tento prvotný, pro další politické osudy Itálie nesmírně významný cíl Risorgimenta, připravujícího pozdější sjednocení země v jediný státní útvar, jako by zatlačoval do pozadí všechny ostatní, v té chvíli méně důležitě zřetelé. Romantismus dal Itálii vědomí národní minulosti a vlastenecký ráz její literatuře ve všech oblastech: v lyrice, próze i v dramatu. A tomuto úkolu pomáhají i někteří historikové, burčující národní uvědomění novým chápáním minulosti — zejména oné významné stránky italských dějin, kterou tvoří pokroková tradice středověkých mětských republik a jejich boj s papežstvím. Tento nový směr „projevuje svou modernost tím, jak se dovede v každé chvíli ztotožnit s nadějí a požadavky, s nenávisí a zápasu lidu úporně se domáhajícího dosažení svobody a nezávislosti. Italská romantická literatura je celá více méně prodchnuta živým politickým duchem . . . široké všelidské zaměření se v ní stýká s horoucí touhou setřást se sebe cizí nadvládou, pojem vlasti bývá obvykle úzce spjat s ideou demokratické svobody, sociální spravedlnosti, osvobození a sbratření všech porobených národů.“⁵ Dále ve shodě s německými romantiky, hlavně s Herderem, ukázal romantismus v Itálii na lid jako na hlavní zdroj poesie a šířil i časopisecky své svobodomyšlné idee ve stopách nejméně významnějších spisovatelů a myslitelů italského setcectva (Alfieri, Parini, Baretti). V souvislosti s těmito zásadami se dostává do popředí zájmu otázka vztahů mezi poesí a realitou, diskutuje se

o lidovosti umění, které se má zabývat zejména přítomností a zahrnout témata, čerpající z knižní erudice. Poesie má především vyjadřovat skutečné city člověka, stát se odrazem jeho radosti a utrpení. „Tato touha vytvořit pravdivou literaturu po staletích literatury konvenční a umělé je nejpřirozenějším a nejhlubším rysem italského romantismu, který po této stránce nenavazuje na preromantismus, v Itálii vůbec nezdomácnělý, ale na reformní snahy z druhé polovice minulého století.“⁶ Romantismus se tak stává revolucí proti akademismu, který obětoval poesii dogmaticky ztrnulým pravidlům, proti užívání mythologie, proti rozštělitému a zploštělému petrarkismu, proti falešné arkadičnosti a ve shodě s dílem Vicovým, jehož myšlení začínalo být tehdy v Itálii citěno jako živý odkaz národní minulosti, prohlašuje totožnost historie s filosofií, nazíranými v širší souvislosti vývoje lidského ducha.

Program romantismu byl však často samými jeho zástupci vykládán různě: pro některé se kryla pravdivost s historií, pro jiné s přírodou, nebylo jednoty v chápání vztahu minulosti k přítomnému, a kromě toho jen několik málo italských romantiků mělo skutečný dar básnického vidění a dovedlo je zhmotnit v umělecký tvar. Na rozpor mezi teorií a praxí ukazuje na příklad již to, že italská romantiková, na rozdíl od německých nebo španělských, se ve skutečnosti vůbec nesnažili pojmout do svého okruhu lidovou poesii, která jí buď nezajímala, nebo o ní nevěděli: jisté je v tom také více nebo méně vliv klasicismu, který tížil po celá dvě staletí Itálii a nedal jí žádného Corneille nebo Racina. Proto je romantismus v Itálii značně umírněnější a možno říci konservativnější než v jiných evropských zemích. Postrádá překypující vášně, lyrické citovosti, melancholické snivosti nebo záliby v exotičnosti látky i formy. Marně bychom v něm také hledali výrazný sociální obsah anebo humanitní snahy, tak příznačné pro francouzské romantiky. Všechny tyto složky jsou podřízeny, jak již řečeno, zřetelům vlasteneckým jako prvému a nejdůležitějšímu cíli, který se stává ústředním motivem tvorby téměř celé romantické školy v Itálii. Názorová nejasnost v polemikách mezi klasiky a romantiky dále způsobuje, že obě strany nejednou užívají stejných důvodů k hájení různých stanovisek anebo zase opačně různé argumenty vedou k více méně shodným výsledkům. Je třeba také uvážit, že romantismus nevytvoril v Itálii tak ostrý generační a ideový předěl jako v jiných literaturách, takže u největších básníků té doby často sledujeme výrazné rysy jak jednoho, tak druhého směru, při čemž nezáleží tolik na tom, považují-li sami sebe za klasiky nebo romantiky: platí to především u dvou nejvýznamnějších básnických osobností toho období, o Foscolovi a Leopardim. Znamená-li u prvního klasicismus cosi jako očistou lázeň romantika, „pozvednutí osobního smutku a tápání do oblasti ideálního světa . . . hluboký pathos a výraz ducha zřítaného vášněmi a neklidem, v němž sledovali romantici podstatu moderního citění“;⁷ patří i Leopardi, hlásící se jasností obrazů ovládaných reflexí ke klasicismu, svým kosmickým pesimismem a desivým pocitem osamění do okruhu romantismu — třeba s velmi osobitým ražením. A totéž lze říci s větší nebo menší oprávněností i o jiných italských básnících té doby; což nepodleh právě Monti, nejhorlivější zastánci klasické poesie se vším jejím učeným mythologickým aparátem, ve svém *Bardu z Černého lesa* vlivu Macphersonova *Ossiana*, tolik obdivovaného romantiky? „Kdo hájil romantické ideje,“ podotýká případně Borgese, „byl často, aniž si to uvědomoval, klasičtější a horlivější stoupence klasicismu než jeho protivník; a kdo se vydával za příznivce klasicismu a brojil proti romantice, byl celý prochnutý myšlenkami, které lze zhruba nazvat romantickými.“⁸ A o nemožnosti mechanického utřídění velkých uměleckých osobností svědčí ostatně sám a především Manzoni.⁹

Alessandro Manzoni žije svým literárním odkazem jako autor *Snoubenců*. Vytvořil jimi dílo, které již dávno přerostlo období romantismu, v němž vzniklo a k němuž se i programově hlásilo. Přerostlo je především proto, poněvadž v sobě soustřeďuje nejpokrokovější a umělecky nejvyzrálejší prvky jeho dramata a poesie, všechno to, co vytvořil do roku 1821 a co dostává nyní v mohutném (a posledním) tvůrčím rozmachu definitivní podobu. Autor, aniž se zpronevěřil své koncepci umění úzce spjatého s historií, uplatňuje tu výrazně v duchu zásad romantismu i složku imaginativní a je především jeho zásluhou, byl-li „naroubován italský romantismus na zdravější a odolnější kmen evropského romantismu, a to jistě s větším úspěchem, než kdyby byl sáhl k veršované novele, k básni s historickým námětem, k vlastenecké poesii nebo k sentimentální baladě“.¹⁰ Tím snáze pak pochopíme, proč dnes náleží tento román celé italské i světové literatuře a je jedním z mistrovských sloves-

ných výtvorů, k nimž se lidstvo stále vrací. Hovoří k dnešku řečí ku podivu jasnou a srozumitelnou, jako by ani nešlo o příběh z počátku 17. století, ale o děj, čerpaný z doby nám docela blízké. Jeden z hlavních důvodů této aktuálnosti je třeba hledat v tom, že náboženský světový názor, který Manzoniho determinuje jako člověka a z velké části i jako umělce, nevádi mu hlásit se nejen *Snoubenci*, ale i ostatní básnickou, dramatickou i vědecko-historickou tvorbou k pokrokovým směrům tehdejší společnosti a ztotožnit se v hlavních rysech s požadavky nové (aspoň v Itálii) buržoasní literatury. Osvícenské vzdělání, které získal v mládí ve Francii, se u něho projevuje v humanitních názorech, v pojetí svobody a spravedlnosti jako základních předpokladů rozvoje lidské osobnosti a společnosti vůbec. Z něho též vychází Manzoniho zdánlivě mírná a křesťansky odevzdaná, ale ve skutečnosti velmi důrazná a působivá kritika stále více zaostávajícího feudálního řádu přeneseného v 16. století ze středověkého absolutistického Španělska na půdu severní Itálie, kde tradice hospodářsky i kulturně vyspělých městských republik měla hluboké kořeny a slavnou tradici. Také víra v blahodárnou moc vzdělání a ve výchovné působení literatury na široké lidové masy ho spojuje s pokrokovou francouzskou filosofií 18. století. Srovnajme ho na příklad s Parinim anebo i s Foscolem, kteří jsou po nejedné stránce jeho mistry, abychom se přesvědčili, jak oba působí vedle něho literárně, jak místo básníky jsou mnohdy pouhými umělci, úzce poutanými k jisté myšlenkové oblasti, směru nebo programu, kdežto Manzoni, i když bojuje na ideologické linii a potírá na př. užívání mythologie v básnictví, zásadu třech jednot v dramatu anebo slohovou vyumělkovanost stoupců klasicismu, stojí plně na straně skutečného života a jeho potřeb.

Není důvodu popírat význam náboženského obrácení, které hluboce znamenalo velkou část Manzoniho díla; tato událost, byť sebe důležitější pro další umělecký vývoj autora *Snoubenců*, neznamená však u něho v podstatě tak pronikavý myšlenkový zvrat, jak se namoze — a často s jistou tendencí — soudí. To, co je v jeho díle stále živé, patří především člověku, i náboženství je tu možno chápat jako určitý stav duše, výraz hrdinné síly nebo soucitu s bližním a stává se proto taktéž součástí poesie: básník si zkrátka dovede obvykle podřídit historika nebo moralistu. Zottoli upozorňuje na to, že u Manzoniho se křesťanství kryje s etikou a že není apriorně daným dogmatem utvářejícím skutečnost: „Domníval se, že vytvořil *Snoubenci* křesťanské dílo především proto, poněvadž jimi vytvořil podle svého názoru dílo objektivně pravdivé.“¹¹ To ostatně přiznává i idealistický kritik a žák Croceho G. Gentile, mluví-li o křesťansko-katolickém základu *Snoubenců*, avšak s výhradou, že jde o křesťanství a katolicismus zvláštního, „manzoniovského“ rázu v ideové oblasti ovládané silnou tvůrčí individualitou autorovou. Tedy nikoliv „svět nazíraný theologem, ale člověkem, svět, jenž je otevřený vnímání každého čtenáře, dítěte i starce, vzdělance i nevzdělaného, v jakýchkoli životních podmínkách a v jakémkoli období historie“.¹² Odtud ona pevná, optimistická víra v chudé a utlačované; staví se za ně celou vahou své osobnosti především ve *Snoubencích*, jimiž chtěl oslavit svět malých a bezbranných proti bezudné vůli mocných tohoto světa. Klade-li Dante v souladu se středověkým světovým názorem svůj básnický ideál do záhroby a vrací-li Ariosto své hrdiny tomuto světu, byť fantasticky vybásněnému a s pablesky shovívavé ironie člověka renesance, pak manzoniovský svět v sobě pouze uzavírá „prostý příběh dvou venkovanů, a to proto, poněvadž umění spisovatelovo tím chce

slavnostně zdůraznit přístup do literatury i chudým a jejich strastem; třetí stav, jenž dosud neměl ani tradice ani vědomí své vlastní osobnosti, proniká pojednou do dějin a vyhlásuje své právo na život“.¹³ Náboženské citění ho nezavádí do tábora reakce, nebrání mu v přesvědčení o rovnosti všech lidí a nebudí v něm vědomí aristokraticky pyšné osamocenosti jako třeba u Chateaubrianda, naopak v něm ještě více posiluje cit pro lidskou důstojnost a svobodu, kterou opěvoval jakoby symbolicky již ve svém prvním básnickém pokusu *Il trionfo della libertà* (*Triumf svobody*). „Romantikové, hlavně italská,“ poznamenává Borgese, „a mezi nimi především Manzoni, nestarali se ani tak o doktrinářský církevní dogmatismus jako o mravní a citová příkázání Kristova.“¹⁴ Tím je možno aspoň částečně vysvětlit, proč Manzoni po konverzi zůstává v podstatě i nadále osvícencem a bojovníkem za sociální spravedlnost, jenž hodnotí historické události i současnost s hlediska přísné etiky. Celé jeho dílo — básně, dramata a především opět *Snoubenci* — je prochnuto vysokým mravním pathosem, účastí s oběťmi nespravedlivého sociálního řádu a soucítěním porozuměním pro život drobného utlačovaného lidu, i když nelze nevidět, že přes upřímnou sympatii, kterou autor cítí k svým kladným postavám, jedná s nimi někdy, jak bystře upozornil Gramsci,¹⁵ s jakousi odtažlivou, lehce ironickou blahosklonností. Nepřekvapí proto jeho neskrývaná nechuť k strůjčům politiky a diplomacie, k vojákům z povolání a různým dobrodruhům, žijícím z potu pracujících, a zcela přirozeně působí tón palčivé, někdy až hněvivé ironie, s níž pranýřuje krutost a pýchu vládnoucí španělské vrstvy anebo ji vtípně zesměšňuje (velký kancléř Ferrer při hladových bouřích, don Fernando Gonzalez při obléhání Casale), stejně jako se vysmívá přežilé scholastické učenosti (don Ferrante) anebo si bere na mušku intrikářskou hamiznost těch, kteří jim pokorně služebničkují (doktor Pletichář). Kritika Manzoniho ostatně nešetří ani církevních osob: vedle zcela kladných typů, jimž poněkud vadí nedostatečný kontrast světla a stínu (kardinál Federico Borromeo a částečně i otec Kryštof), najdeme ve *Snoubencích* i urozenou jeptišku z Monzy, zavřenou proti své vůli do kláštera, kde se poskvrní zločiny,¹⁶ duchovní z kardinálova průvodu, kteří nechťejí k němu pustit lid, poněvadž to nedovoluje církevní ceremoniel — a pak i nezapomenutelného dona Abbondia. Víra v Manzoniho tedy spíše jen posiluje a utvrzuje vrozený morální základ, jenž ho vede k ustavičnému zdůrazňování etické stránky umění, majícího se obírat skutečným životem a hlásat spravedlnost nikoli jen nadpozemskou, ale i z tohoto světa, ozývá se v ní snašenlivost, touha po svobodě a bratrství mezi lidmi, posvěceném evangeliem míru a lásky. Náboženský prvek není u něho ničím odtažitým nebo samoučelným, nezasahuje rušivě do děje; je jeho integrující částí, podrobuje se plynulému toku vyprávění, splývá s ním a tvoří jednotný celek.

Ve srovnání s dramaty Manzoniho, čerpajícími také z italské minulosti, znamenají *Snoubenci* pozoruhodný dějový přesun, neboť těžiště zájmu spisovatelova, upírajícího se dosud převážně k významným jedincům, kteří vystupují u něho jako hlavní strůjci historických událostí, přechyluje se nyní zřetelně k lidovým masám, jež se mu začínají jevit jako skutečné hybné síly dějin. Tato tendence je patrná již ve volbě ústředních postav románu. Jeho hrdinou není žádný znamenitý válečník, žádný proslulý politik ze vznešeného rodu ani kdokoliv jiný, jehož jméno patří historii, ale dva prostí lombardští venkované od Comského jezera. Jeden z nich, Renzo, ztělesňuje mnohé kladné stránky lidu, z něhož pochází: má silně vyvinutý smysl pro spravedlnost, je

upřímný, nebojácný, někdy až ke své škodě příliš pravdomluvný (jeho účast při lidových nepokojích v Miláně) a nebojí se práce, již se poctivě živí a hodlá i žít svou budoucí manželku Lucii, vedle Ermengardy z dramatu *Adelchi* nejkladnější a nejlíbeznější ženskou postavu, kterou Manzoni vytvořil. Tato dvojice nemající jiné tížádsti, než aby don Abbondio poželal jejich sňatku a oni mohli žít v pokoji z práce vlastních rukou, stává se hříčkou rozmarné choutky dona Rodriga a ocitá se, aniž k tomu zavdala nejmenší podnět, ve víru nepřátelského světa, který ji na dlouhou dobu rozloučí a zaplétá ji do stále složitějšího přediva vzrušujících příhod, nesnází a úkladů. Nakonec však po mnohých strádáních a dobrodružných příhodách přece zvítězí láska obou milenců a jejich vytrvalé věrnosti se dostává zasloužené odměny. To je v jádře dějová osnova *Snoubenců* — námět celkem prostičký a na první pohled nevalně epický, kdyby nebyl neustále prolínán a ožívován událostmi širšího politického a sociálního dosahu, které strhují do svého víru oba mladé lidi a dodávají ději nového a nového dramatického vzruchu. Tím, že autor střídavě přesouvá těžiště svého románu z úzce osobní oblasti do mnohotvárného a široce rozvětveného prostředí společenského dění, obohacuje jej významně nejen po stránce historicko-dokumentární, ale i umělecké, neboť získává tak možnost uvést do něho množství postav a typů ze všech vrstev tehdejší společnosti. Jsme často na rozpacích, máme-li se více obdivovat zdařilé charakteristice nejrůznějších osob a osobiček, pronikavému psychologickému postřehu, úzkému spojení historie s imaginací anebo jemnému, poněkud ironickému humoru, jímž jsou obestřeny některé postavy. Dostáváme se tak k dvěma významným složkám Manzoniho umění a zdržíme se u nich na chvíli.

Především jde o závažný problém poměru historie k poesii, který si položilo v této souvislosti již mnoho literárních kritiků: je historický zřetel ve *Snoubencích* něčím vedlejším, druhořadým, jakousi integrující částí opické osnovy, takže dějiny slouží básníkovi obrazivosti, jsou jejím výchozím bodem, anebo převažuje někdy příliš, jak se domnívá Flora, hlas moralisty a historika, jenž brzdí dějové pásmo a nedovoluje mu rozvinout se do plné šíře? Pro pozorného čtenáře nemůže být pochyby, že tu výrazně převládá básnická invence a bohatá tvůrčí fantazie zabírá do svého zájmového okruhu život v široké stupnici nejrůznějších typů, scén a psychologických situací. Naproti tomu však nelze popřít, že toto základní citové i umělecké ladění bývá někdy vskutku zatláčováno do pozadí moralisujícími nebo historickými vsuvkami, jež citelně oslabují dějové napětí a posouvají střed zájmu buď z tohoto světa do nadpozemské sféry anebo do vzdálené minulosti s širokým, až marnotratně přebujelým rejstříkem odkazů a citací různých odlehlých pramenů. A toto jakoby samoúčelné kupení dějinných faktů a podružných událostí způsobuje přirozeně jakousi stagnaci v plynulém toku vyprávění. Podobně se Manzoni mu občas stává, že slova nebo úvahy, které vkládá do úst jednajících osob, neslouží k jejich charakterisaci anebo k objasnění jisté psychologické situace jako spíše k tomu, aby poněkud násilně tlumočily vlastní city nebo názory autorovy, vyjadřovaly jeho náboženské přesvědčení anebo dávaly průchod široce založeným úvahám. Tuto nevyváženost mezi poesii, uměním na jedné straně a morálkou nebo historicko-vědeckými zřeteli na straně druhé má jistě na mysli Croce, když shledává, že *Snoubenci* nevyjadřují v celé výrazové plnosti lidské city a vášně, „usilování o pravdu, trýzeň pochyb, touhu po štěstí, vytržení z nekonečna, sen o kráse a panování, radosti a strasti lásky, drama politiky a historie, ideály a paměti národů... všechno to zkrátka, co

dává inspiraci jiným básníkům⁴⁷. Veškeré tyto city a duševní hnutí jsou jakoby podřízeny jedinému řídicímu principu, jímž je v tomto díle zřetel mravní. Toto nekompromisní etické hodnocení, stojící nad lidskými vášněmi, a tím i nad postavami *Snoubenců* a posuzující lidské konání především s mravního hlediska, má své klady, ale i zápory. Dodává románu Manzoniho cosi až monumentálního ve výrazném rozvržení světla a stínů, v ostrém rozlišování dobra a zla, tím však zároveň vzdaluje tyto postavy ze skutečného světa, s nímž jsou jinak úzce spjaty, a posouvá je do oblasti metafysické víry a trpné odevzdanosti. Z toho pak vyplývá motivové i citové ochuzení některých jednajících osob nebo dějových situací, které nejsou zachyceny v celé své potenciální výraznosti a psychologickém prohloubení. Nicméně ani Croce nepovažuje tyto historické digrese za neústrojně a samoučelné; jsou totiž podle jeho názoru jen zdánlivě historické a splývají obyčejně s dějem jako třeba „popis drahoty, moru a vpádu lancknechtů s chmurnými, až tragickými výjevy anebo jiné, satirické a plné ironie s oním široce zabírajícím manzoniovským zesměšněním lidských pošetilostí, jakýsi to doplněk Erasmovy *Chvály bláznovství*“⁴⁸. Také de Sanctis soudí, že je-li v tomto románě něco nedokonalého, pak se to jeví tam, kde pronikají do něho residua autorových úmyslů a kde vkládá do dějového pásma dlouhé historické úvahy. Zpravidla však, a to je zásluhou básnickovy imaginační síly, necítí čtenář tyto úvahy jako něco cizorodého, násilně vsunutého do děje, ale spíše v nich vidí doplňující prostředek k charakterisaci postav a výstižnějšímu domalování jejich celkové fysiognomie. Nelze proto jen tak souhlasit s názorem, k němuž se kloní Flora a který se častěji vyskytuje v italské literární kritice, jako by Manzoni nedovedl dobře kompozičně spojit umění s historií, prosaický přepis skutečna přetavit v jednolité umělecký útvar. A tak se podle něho „tyto dva významné, vzájemně se potírající motivy, jeden přísně historický . . . a druhý lyrický, obrazotvorný, zpěvný . . . mísí, ale nikdy se neprostupují“⁴⁹. Je arci nesporné, jak již podotknuto, že občas skutečně vzniká jakási dvojakost pohledu, která nepodtrhuje a nezesiluje konečný umělecký účinek, ale spíše jej oslabuje, rozměňuje. Oč na příklad výstižněji charakterisuje brávy jejich hovor s donem Abbondiem v první kapitole *Snoubenců*, než celá ona obšírná vsuvka, v níž je představuje na základě dobových dokumentů čtenáři! Totéž platí i o jiných osobách nebo událostech nazíraných jednou historicky a jindy básnicky: vpád císařských lancknechtů do milánského vévodství, plenění soldatesky, popis moru. Na druhé straně však historické události tu nejsou ničím samoučelným, apriorně uzavřeným v jisté pojmové kategorii, ale spíše širokou a velmi pečlivě dokumentovanou základnou, z níž vyrůstá děj a rozvíjí se v umělecky působivý slovesný útvar. Ba zdá se, jako by právě historická studia podporovala v Manzoniho onen vrozený smysl pro skutečnost, který je u něho tak silně vyvinut a dovede vyvolat u čtenáře živý, plastický výrazný obraz doby. Pozoruje bystře lidi, věci i prostředí a hodnotí je s objektivní nezaujatostí jako odraz morálních a sociálních vztahů. Sklon k analytickému zkoumání skutečnosti a jejich jevů mu brání popustit příliš uzdu idealistickým tendencím, patrným v kresbě některých kladných postav (Lucie, Federico Borromeo), a vzdálit se nebezpečně z oblasti skutečna. Manzoni je tím veden ke zkoumání životní reality nikoli v abstraktních, oměle vykonstruovaných vztazích, ale v mezích, daných objektivně nezaujatým pozorováním; to mu též umožňuje pravdivě motivovat jednání postav. V tom světle nabývají psychologického oprávnění i scény, v nichž věřící křesťan Manzoni mohl

vidět působení nadpřirozených sil (obrácení Nejmenovaného nebo otce Kryštofa); tím ztrácí zázračno mnoho ze své metafysičnosti a stává se důsledkem přirozených, rozumem vysvětlitelných jevů. Nelze ovšem popřít, že více než v předchozí básnické a dramatické tvorbě Manzoniho vyvstává právě ve *Snoubencích* otázka rovnováhy mezi poesii a eticko-historickou inspirací, ale hovoříme-li již o základním zaměření tohoto vrcholného díla italského romanismu, budíž znovu řečeno, že „toto zaměření je básnické, podložené uměním a harmonickou rovnováhou vkusu, jenž neustále řídí a ovládá epickou osnovu příběhu“.²⁰ Je-li děj *Snoubenců* vymyšlen (plodem fantasie je kromě Renza a Lucie don Abbondio, don Rodrigo, hrabě Attilio a jistě většina jiných podružných postav a postavíček), zůstává konkrétní historickou skutečností kromě několika jiných osob celé dějinné pozadí: vetřelecká španělská vláda, nenáviděná lidem a neschopná zjednat pořádek ani v sídelním městě a tím méně na venkově, sužovaném surovou zvláštní drobné šlechty, úplatná spravedlnost, stranící tomu, kdo má peníze a moc, hladové bouře a mor. Manzoni přesvědčivě ukazuje rozklad společnosti, tvořící vnější rámec jeho románu, veškeré ono „násilí“, jak praví de Sanctis, „mravní úpadek a otrockou poníženosť v královských sídlech, v zámcích a kláštřích, mezi kněžími i příslušníky světského stavu, mezi šlechtou a buržoasií . . . Existuje tam šlechta, ale její ideál žije pouze v obrazech předků; existuje klášter, ale již mravně prohnalý ve své vedoucí třídě; najdete tam jeptišku, ale bez náboženského zánícení a lásky k povolání; je tam mnich, ale smysl jeho života spočívá pouze v moudrých úslovích a v kázáních; a jedině tak ještě z vyzvánění zvonů a z ruchu procesí můžete poznat, že je to křesťanská, katolická společnost“.²¹ A i když je nutno odmítnout takové subjektivní a neodůvodněné názory jako Bulferettiho, podle něhož se prý „Manzoni přesvědčil, že nejkrásnější poesii najdeme, pátráme-li v historii“.²² každý nezaujatý čtenář nebo kritik připustí, že se autoru *Snoubenců* podařilo jako nikomu v jeho době vytvořit dílo, v němž má básnická imaginace přesvědčivost skutečnosti a historie půvab básnické imaginace. Historisující tendence, v níž si Manzoni občas až příliš libuje, nevystupuje na štěstí, jak již řečeno, tolik do popředí, aby mohla vážně narušit uměleckou hodnotu díla. Je pravda, že detailní popis skutečnosti opírající se o dobové prameny oslabuje účinek některých scén a zmenšuje zájem čtenářův, ale představivost autora a jeho vypravěčská schopnost jsou příliš mohutné, příliš živelné, než aby se daly trvale utlumit, sevřít nějakým heslem nebo formulací. Historie tu není něčím vnějším, cizorodým, tvoří „integrující část *Snoubenců*, stává se dějovou vzpruhou, ba někdy téměř až kolektivním protagonistou mnohých výjevů a příkladem vzácné harmonie dosažené na rovině lidskosti mezi uměním a pravdivostí“.²³ Závěrem k tomuto bodu lze zdůraznit, že ve *Snoubencích* splývá historické s vybášeným a obojí se vzájemně podmiňuje tak, že skutečnost podněcuje umělcovu obraznost a na tu zase činně působí důkladná znalost historie. Tvrzení, jako by „Manzoni-moralista odporoval v celém průběhu románu Manzoni-umělc“²⁴ je proto málo přesvědčivé a příliš schematicky zjednodušuje skutečnost.

Manzoni je ve *Snoubencích* jedním z největších humoristů své doby. Jeho humor nevzniká ani tak z komických situací jako spíše střetnutím světa ideálního, myšleného nebo chtěného se světem skutečným, hodnoceným s hlediska mravní zákonitosti. Toto střetnutí, nemá-li vyznít nepřesvědčivě a tím zmařit žádoucí účinek, předpokládá velkou intenzitu citu, jasný, nezkraslený

pohled na svět a jeho dění a pronikavost pohledu synteticky obzírajícího dobu a hluboce se nořícího do nitra postav. Manzoni, a to je jedna z nejtýpčtějších vlastností jeho humoru, stojí nad svými protagonisty, jako by je obzírál s výše přísné mravní zákonitosti a zároveň chápal všechno ono pozemské, co je táhne dolů: odtud ona soucinná shovívavost jeho úsměvu, v němž probleskuje jemná ironie jako přirozený korektiv dramatického pathosu nebo tragické otřesenosti některých výjevů. Lehká ironie se mihne nezřídka i ve scénách, jejichž hrdiny jsou osoby autoru nejdražší a které promítá do oblasti monumentální, až nadlidské ušlechtilosti, ba objeví se i tam, kde bychom se toho nejméně nadáli (vyprávění fra Galdina o zázraku s ořechy, páter Kryštof prosící za odpuštění šlechtice, jemuž zabil bratra). Manzoni se tak daří udržovat neustálé spojení jak s životní skutečností, tak i se čtenáři; a to je jedna z hlavních příčin velké obliby tohoto románu, která přetrvala již století, a důvod, proč se stal při své vysoké umělecké hodnotě četbou skutečně lidovou. Humor Manzoniho není jen povrchní, vypočítaný na vnější efekt, ale je výrazem „zvláštního nadání vycítit . . . malicherné pošetilosti, ubohé úskoky a pudové pokrytectví lidského nitra, schopnosti provázené a prohloubené soucinným . . . vědomím slabosti člověka“.²⁵ Moudrá, vyrovnaná skepse jako dědictví osvíceného 18. století²⁶ se tu neustále prolíná a mísí s hluboce zakořeněným pesimismem věřícího katolíka, jenž se setkává na každém kroku s křehkostí lidského pokolení a vidí snadnost, s níž podléhá pokušení hříchu. Úsměv Manzoniho probleskující v komičnosti některých postav nebo scén je proto spíše soucinný než žertovný, spíše melancholický než radostný. Snad tu není bez významu jeho vicovské pojetí dějin v široké časové souvislosti, která mu odhaluje to, co zůstává jeho postavám často skryto: že totiž není absolutní spravedlnosti ani štěstí na tomto světě, chápaném podle křesťanského názoru jako příprava na posmrtný život. A věru, pod jakou groteskní maskou se zjeví světská spravedlnost Renzovi, když se svěří se svou záležitostí doktoru Pletichářovi! Snad měl Manzoni na mysli, když psal tuto kapitolu, své vlastní verše, které vložil do úst umírajícímu Adelchimu:

Una feroce
forza il mondo possiede e fa nomarsi
dritto; la man degli avi insanguinata
sembrò l'ingiustizia, i padri l'hanno
coltivata col sangue, e omai la terra
altra messe non dà.²⁷

Není spravedlnosti na tomto světě, neboť kdyby zde byla, člověk by se nemusel uchýlovat k nadzemským silám. Takto se však stává hříčkou temné nevypočitatelné náhody, lidská existence je pouhým nepostizitelným zlomkem věčnosti a tajemství začíná tam, kde končí život. A tak problém spravedlnosti se stává praxě tak palčivě závažným jako život sám a jednou z hlavních pružin *Snoubenců*. Klasickou postavou italské literatury, kterou Manzoni až marnotratně obdařil svým nenapodobitelným humorem, je don Abbondio. Autor ho zachycuje s obzvláštní, skoro až škodolibou zálibou v různých komických situacích jako vzor vychytralé bojácnosti (slavné přirovnání k hliněné nádobě, „která musí cestovat ve společnosti mnoha nádob železných“). Snad do něho instinktivně vložil něco z té nechuti, kterou pociťoval proti kněžím v době před svým obrácením, ale i kdyby tomu tak bylo, nelze považovat tohoto

düchovního za typ veskrze záporný; je v něm přes všechny stinné stránky pramenící z přílišné bojácnosti přece jenom něco, co zaujme čtenáře a vzbudí v něm sympatii k donu Abbondiovi. Ukáže se to jasně v závěrečné kapitole, kde ustrašený farář, když se bezpečně přesvědčí, že je don Rodrigo skutečně mrtev, překypuje laskavostí k oběma snoubencům, ba dokonce s nimi v přemíře dobré nálady i šprýmuje. Že by jim však Manzoni zesměšňoval slabou a pokryteckou buržoasii, jak se domnívá de Sanctis,²⁸ nelze bezpečně dokázat. Ani názor Arcariho, jako by Manzoni vložil do tohoto kněze něco ze sebe samého,²⁹ není přesvědčivý; nejspíše je plodem suverenního básnivého rozmáru autorova, jenž jím vytvořil v oblasti umění jednu z nejznámějších a nejpopulárnějších postav italské literatury. Často však má u Manzoniho satirický šleh i širší, nadosobní dosah. Strýcem hrabětem se vysmívá nadutému sebevědomí profesionálních politiků, skálopevně přesvědčených o vlastní důležitosti; policejní špeh, jenž chce úskočně vydat Renza úřadům a zaskočen davem tak tak je vyvázne hněvu lidu, výstižně představuje milánskou justici jako povolný nástroj, sloužící zájmům šlechty; donem Ferrantem zesměšňuje prázdnou učenost, založenou na neplodné scholastické spekulaci, která není nikomu k užítku. Tak se humor Manzoniho povznáší z oblasti osobní a stává se účinným prostředkem společenské kritiky.

Vraťme se nyní ještě k lidovosti *Snoubenců*. Nejde přirozeně jen o to, že obě hlavní postavy pocházejí z lidu, ale spíše o celé zaměření a pojetí tohoto díla. Na jeho lidovost v nejušlechtlejším smyslu ukazuje již to, jak spisovatel vede záměrně čtenáře k tomu, aby si uvědomil, že politické události, které tvoří rámec tohoto románu a významně zasahují do osudů jednajících osob, jsou tu něčím i když daleko ne podružným, přece jenom nikoli podstatným, jakýmsi vnějším zásahem osudu nebo Prozířetelnosti, jak říká Manzoni, zkušením kamenem, na němž se tříbí a ocelí povahové vlastnosti jeho kladných hrdinů. A to nejen Renza a Lucie, ale i mnohých jiných postav, všech těch prostých lidských bytostí, krušených tvrdým životním údělem, ale přitom silných pevnou vírou ve spravedlnost. A ta jasná, odevzdaná víra plná důvěry a vnitřní jistoty je jejich nejcennějším statkem, neboť nemohou je o ni připravit sehevětší protivenství a strádání. Celý román, jak ukazuje Sapegno,³⁰ je vlastně podřízen této ústřední myšlence oslavy chudoby a konečného vítězství slabých. Ba i krajinný rámec díla jako by se jí místy přizpůsoboval: majestátně půvabná krajina kolem Comského jezera navozuje za večerního soumraku představu klidné pohody v předvečer sňatku Renza s Lucií a dostává opět zcela jiný elegicky pochmurný ráz v oně známé scéně, v níž oba snoubenci opouštějí snad navždy svůj rodný kraj. Anebo sugestivní obraz zlověstné mlčenlivého nočního lesa a šumot řeky v dálce, když prchá Renzo z Milána, kde mu hrozí zatčení: nuzné příbytky venkovanů vyplněné co chvíli potulnými tlupami žoldněřů, pole vyprahlá úporným slunečním žářem, jenž přináší hlad a mor, a pak blahodárny déšť věštící konec zhoubné nákazy. Ba i Milán se tu jeví tak, jak jistě připadal prostému nezkušenému horału, když se octl proti své vůli v jeho zdech: nepřátelský shluk domů a zrádné bludiště ulic, kde za každým rohem číhá nějaká nástraha nebo nebezpečí. A nad tím se klene bleděmodré lombardské nebe, zelenají se louky prořaté kanály, fíkovníky a moruše ovinuté vinnou révou dodávají svérázný půvab vlídné, jakoby do sebe soustředěné krajiny.

Zvídavý a přitom hluboce lidský zájem o život ve všech jeho projevech, i těch nejméně nápadných a unikajících zraku jeho současníků, vede autora

mezi lid, do tak zvaných nízkých společenských vrstev, z nichž v rozporu s dosavadní tradicí historického románu dovedl načerpat množství nejrůznějších typů a svérázných postav. Tam žijí kromě obou hlavních hrdinů rozsáhlá Anežka, žena s bohatou životní zkušeností a nelekající se ani drobných úskoků, jen když vedou k cíli, k štěstí dcery Lucie; povídává Perpetua, služka a pravá ruka dona Abbondia, jež dovede „podle potřeby poslouchat i poroučet“; Tonio, vždycky ochotný pomoci příteli Renzovi, zejména když provází vlídné slovo cínkot stříbrňáků; kostelník Ambrož, jenž „popadne kalhoty . . . strčí je pod paždí jako parádní klobouk a utíká k věži zvonit na poplach“; čiperný Menico, varující Renza a Lucii před úklady, které jim strojí don Rodrigo. Zároveň se však Manzoni nerozpakuje ukázat na některé záporné rysy svých hrdinů z lidu. A věru ne všichni z té bohaté galerie postav a postaviček, které se hemží ve *Snoubencích*, jsou veskrze kladné typy anebo dokonce hrdinové. U některých z nich je především nápadný rys jakési chytrácké vypočítavosti: tak třeba hospodský z Renzovy rodné vesnice, pro něhož je „řádným člověkem ten, kdo pije víno a nekritisuje . . . a když chce někomu vrazit kudlu do zad, tak na něho počká venku daleko od hospody, aby s tím chudák hospodský neměl potahování“. Anebo jeho milánský kolega v povolání s tváří, jež „byla nehybná jako obraz, plná a lesklá, s hustou ryšavou bradkou, s dvěma jasnými, pronikávkými očkami“. Idea dobra je však vložena podle Manzoniho do každého lidského srdce a jen lhostejnost nebo zlá vůle ji mohou potlačit, nikoli však tak, aby někdy náhle nevzplanula a buď se nerozhořela jasným plamenem (otec Kryštof, Nejmenovaný) anebo se aspoň nezakmitla v prchavém záblesku, jak je tomu u mnoha vedlejších postav, mravně příliš otrlých, než aby dovedly trvale najít cestu k lepšímu životu: ať je to bráv Jestřáb nebo stará služka Nejmenovaného, kteří pocítí při pohledu na Lucii lítost jim zcela neznámou („s lítostí je to tak trochu jako se strachem: když se to jednou člověka zmocní, tak už není mužem“) nebo morový pacholek, který spěchá ke káře, aby tam udělal trochu místa pro mrtvolku dítěte: „Bylo to však spíše vlivem nezvyklého citu, který se ho zmocnil, než důsledkem neočekávané odměny.“ Vidíme tedy, že tu nejde ani tak o vrozenou náklonnost ke zlu (snad jedinou výjimkou je Gertrudin svůdce Egidio, jenž však v druhé, definitivní verzi tohoto románu hraje zcela nevýznamnou úlohu) jako spíše o trpné přizpůsobování se okolnostem a zvláště silných, což vede u lidí tohoto druhu k větší nebo menší mravní pokrivenosti, A nebylo by snad možno hledat jednu z příčin této charakterové slabosti ve staleté politické porobě italského národa, připraveného o svou samostatnost a nuceného sloužit cizím utlačovatelům?

A co ony postavy z druhého světa? Ty hrají většinou úlohu protikladu světla k stínu, chrání chudé a pomáhají jim ve jménu lidské i nadsvětské spravedlnosti anebo je pronásledují, stávající se mimoděk nástrojem Prozřetelnosti. Někteří z nich se nakonec kají a přikloní se k dobru, kdežto jiní, jimž zatvrzelost srdce, pýcha nebo hamiznost nedovolí se vzdát dosavadního způsobu života a zakořeněných stavovských předsudků, představují buď přežívající se feudální kastu nebo nadutou prázdnotu řemeslné učenosti těch, kteří si osobují právo rozhodovat se svými paragrafy o spravedlnosti.

Zbývá se ještě zmínit v této souvislosti o výjevech, jejichž hrdinou je bezejmenný lidský dav, připomínající poněkud svým významem a úlohou slavné chóry v *Adelchim* a v *Hraběti z Carmagnoly*. Je-li tam však lid nazírán spíše idealisticky a odtažitě jako mluvčí vlasteneckých tužeb blízkých autoru a jeho

době, pak se ve *Snoubencích* jeví daleko výrazněji a realističtěji. Davové scény patří bez pochyby k nejpůsobivějším stránkám tohoto románu, ať již jde o hladová sročení nebo nezapomenutelné výjevy z doby morové nákazy. Správně upozorňuje Roedel na to, že i když bývá davu zpravidla svěřena úloha antického chóru ilustrujícího a komentujícího určitou dějovou situaci, přece jen není něčím cizorodým, nijak násilně neporušuje dějovou tkáň a jedná ve shodě s vystupujícími osobami, je „mnohotvárností a zároveň jednotou a obřázejí se v něm do jisté míry všechny ony tak rozmanité manzoniovské postavy. Oživuje prostředí, spojuje je v jediný celek a stává se osobitým útvarem“.³¹ Zároveň však musí mít pozorný čtenář dojem, že dav tu není činným nositelem děje, ale spíše pasivním subjektem, jenž se dá snadno ovládnout cizí vůlí. Lid ve své kolektivní formě je u Manzoniho temnou neuvědomělou silou, cosi jako rozpoutaný přírodní živel, strhující všechno, co se mu postaví do cesty, je rozmarný a vrtkavý, snadno přístupný ušlechtilým hnutím a schopný naopak i krutosti a neuvážených činů, je-li k nim demagogicky podněcován.³² Autor se staví za jeho práva, sympatisuje s ním a přeje si zlepšit jeho neutěšené sociální postavení; na některých stránkách *Snoubenců* se stává dokonce Manzoni výmluvným obhájcem chudých a utiskovaných — a jsou to stránky, v nichž se povznáší jeho umění k nejvyšším vrcholům — cítíme však zároveň, že by sotva byl schopen takového zápalu, kdyby mu připadaly ony požadavky lidu nebezpečně radikální anebo se dokonce opovážily usilovat o zvrát existujícího sociálního řádu. Pokora, kterou tolik zdůrazňuje a velebí u některých svých postav, nedovoluje mu, aby je hlouběji pojal s třídního hlediska a sociálně je výrazněji diferencoval: je to u nich vlastnost spíše statická, apriorně daná než dynamická a podléhající vývoji. Manzoni to snad sám věděl anebo aspoň tušil existenci toho rozporu, který se snažil usmířit tím, že přiblížil své postavy co nejvíce čtenáři a záměrně zbavil historii jejího hrdinného nimbů, jímž zejména romantická poesie s oblibou opřádala tak zvané velké osobnosti. Stejně však jako se Manzoni v celku neztotožňuje se svými postavami a distancuje se od nich s odstupem soudce a moralisty, pro něhož je základním měřítkem mravní zákon, lze i z jeho poměru k lidu jako kolektivního útvaru vycítit onu jemnou skeptickou ironii, kterou tak rád obestírá v jistých situacích některé hrdiny svého románu („Opravdu nevím, zda . . . zpusťování pekáren . . . je nejlepším prostředkem, aby chléb žil; ale to je jedna z metafysických jemností, na které dav nikdy nepřijde“). Toho si byl vědom ve svém kritickém bystrozraku již de Sanctis, když se pokouší vysvětlit tento autorův postoj konstatováním, že „ani třídní ani jakýkoliv jiný boj se nemohl odehrávat bez nebezpečí naivního anachronismu ve století, které ještě nemělo potuchy o sociální rovnosti a o právech jednotlivce. Nebylo tu boje, poněvadž nebyla pocíťována jeho možnost“.³³ Ale již v oné mohutné davové scéně, v níž lid volá po chlebu, lze vycítit předzvěst událostí, které smetou ve Francii za půldruhého století feudální řád.

Shrňme-li stručně své předešlé výklady, můžeme říci: *Snoubenci* představují v podstatě konflikt dobra se zlem, práva s bezprávím, lásky s nenávisť. Před čtenářem se rozvíjí chmurný obraz španělského feudálního středověku přeneseného na severoitalskou půdu, jsme svědky neomezené panské vůle nezajímající jiného zákona než svůj rozmar, okázalé nádhery v palácích šlechty a tísnivé bídy drobného venkovského lidu, který je hlavním hrdinou tohoto románu, ať v příběhu obou protagonistů, v četných podružných postavách anebo v davových výjevech. Tento důsledný dějový i ideový přesun

dolů, směrem k lidu je jedním z nejvýznamnějších přínosů *Snoubenců* a činem vskutku revolučním, uvážíme-li, že k němu dochází v době, která je v oblasti historické prózy zcela pod vlivem anglického romantika W. Scotta. Kdežto však Scott idealisuje ve svých románech rytířský středověk a obestírá jej melancholickým nimbem čehosi krásného a nenávratně minulého, Manzoni staví děj *Snoubenců* na základech historické skutečnosti — i když ji důsledně podržuje vyššímu skladebnému záměru, jehož cílem je syntésa básnické a historické pravdy. Jedním z hlavních rysů tohoto románového díla je kromě smyslu pro kompoziční ucelenost jednotlivých tematických složek jasná vyrovnanost myslí, dovolující autoru rozvinutí onoho typického nenapodobitelného humoru, jímž obdařil své dílo — humoru napolo shovívavého a napolo skeptického, v němž pohrává usměvavá, někdy poněkud pesimistická, až trpká ironie. Jasná duševní vyrovnanost, připomínající jeho staršího vrstevníka Goetha, který si Manzoniho velmi vážil, nalézá výraz ve vědomí míry a ohraničenosti všeho lidského, ať jde o historii národů nebo jedince. Toto pojetí života a jeho dějů je úhelným kamenem autorova názoru na dějiny, základnou, z níž vyrůstá příběh *Snoubenců*. Neméně je příznačné pro Manzoniho úzké sepětí náboženství s humanitními ideály a vědomé úsilí zlidštit, zdemokratisovat historický román, zbavit jej nimbu falešného heroismu a pevně postavit na půdu skutečnosti. V neštěstí, v strádání a v protivenstvích osudu nalézají hlavní kladné postavy *Snoubenců* samy sebe, čerpají z nich onu pevnou mravní sílu, s níž čelí zlu a nakonec je přemáhají svou vytrvalostí. A tak tyto ústrky a osudové rány, které na ně dopadají a úporně je pronásledují, jsou sice pro ně tvrdou zkouškou, nezkruší však jejich ducha a vedou je k novému, vyššímu chápání smyslu života. Příběhy Lucie tu mohou být nejbezpečnějším vodítkem. Jiné postavy žijí bohatším vnitřním životem, jsou výraznější a dramaticky hybnější — není pochyby, že Manzoni jí nevytvořil svůj nešťastnější a nejpřesvědčivější typ, ale to nemůže vyvrátit ani oslabit fakt, že tato mladá nezkušená venkovanka je vlastně ústřední postavou *Snoubenců*; kolem ní se soustřeďuje děj a k ní tíhne vzruch událostí. Stává se takto nástrojem osudu, anebo jak říká Manzoni Prozřetelnosti, jež buď přímo nebo skrze některé jiné osoby řídí a určuje osudy protagonistů. Odtud však též její pasivita a poměrně skrovná epická nosnost, již autor obdařil tuto nejsvětější postavu svého románu, zachovávající si ve všech protivenstvích, která ji stihají v životě, pevnou a jasnou životní víru.

Pro všechny tyto kladné rysy, pro výrazné realistické zaměření, moudrou vyrovnanost úsudku a životní zkušenost stejně jako pro hlubokou znalost světa a víru v kladné hodnoty člověka si také dnes vysoce vážíme tohoto klasického a zároveň snad nejlidovějšího románového díla italské literatury. Milujeme je též proto, že v něm vidíme mohutnou epopej chudých a utlačovaných, oslavu jejich strádání, tušených nadějí a skrytého hrdinství na pohnutém pozadí španělského seicenta, jímž doznívá středověk na italské půdě. *Snoubenci* nejsou proto románem zabírajícím do svého zorného úhlu jen určité historické období, obráží se v nich život v bohaté plnosti velkých i drobných vášní, odvahy i zbabělosti, tragických i komických situací, lásky i nenávnosti. A zde, v tomto těsném přilnutí ke skutečnosti pozemského života, je základ umění a velikosti Alessandra Manzoniho.³⁴

P o z n á m k y

¹ Dílo takového významu bylo přirozeně několikrát přeloženo do češtiny: již pozdní obrozenecká doba cítila potřebu přiblížit Manzoniho *Snoubence* českému čtenáři, což se stalo v letech 1842—1844 překladem vzdělaného kněze a buditele Prokopa Ondráka. Toto přetlumočení, dnes ovšem již zcela zastaralé, bylo po celých šedesát let jediné, a tak je ještě r. 1900 cituje F. X. Šalda. Roku 1902 vychází další, jazykově lépe vyhovující překlad T. Korce a přesně za čtvrt století se ujímá nového převodu do češtiny O. Hink. Poslední, nejdařilejší a soudobému čtenáři nejlépe vyhovující překlad pořídil Václav Čep v první edici z r. 1950 (pod pseudonymem V. Diviš) a nyní v druhém, přehlednutém vydání z r. 1957, z něhož jsou uvedeny citace v textu.

² Šlo především o okruh filosofů sdružených kolem P. J. Cabanise jako zástupce materialistického animismu, podle něhož je duševno jen specifickou funkcí fyzická. Kromě Cabanise k nim patřil hlavně filosof a národohospodář Destutt de Tracy, s nímž polemisoval K. Marx v *Deutsche Ideologie* (V. Karl Marx—Friedrich Engels *historische-kritische Gesamtausgabe*, 1. odd., sv. 5., str. 207—210. V. též F. Gabbuti, *Il Manzoni e gli ideologi francesi*. Florencie 1935).

³ Vincenzo Cuoco (1770—1823) podal ve svém díle *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* bystrý rozbor neapolského povstání a příčin jeho neúspěchu, které vidí především v nedostatečné účasti lidových mas, neboť „revoluci nelze dělat bez lidu, který se vzbouří tehdy, cítí-li toho potřebu a ne z nějakých theoretických důvodů“. (Citováno podle N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*. Florencie 1948, 3. sv., str. 6.)

⁴ Manzoni začal psát *Snoubence* v dubnu 1821 a dokončil je v září 1823; dříve však, než je předložil r. 1825 cenzuře, provedl v textu četné změny a román vyšel v prvním vydání r. 1827 pod názvem *Gli sposi promessi*. Druhý, definitivní a důkladně jazykově přepracovaný vydání uveřejnil s pozměněným názvem *I promessi sposi* až r. 1840—1842 po delším pobytu ve Florencii, kde se mluví, jak se domníval, nejčistším italským jazykem, který mu byl vzorem při tomto druhém zpracování.

⁵ N. Sapegno, str. 98.

⁶ P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paříž 1948, str. 199.

⁷ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, str. 388.

⁸ G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*. Milán 1949, str. XVI.

⁹ Patří Manzoni romantismu anebo spíše předznamenává svým románem realismus, jehož italská veristická forma byla vytvořena až o půl století později G. Vergou? A jaký má na jeho tvorbě podíl klasicismus? Tou otázkou se zabývalo několik italských literárních historiků. Mezi jinými A. Graf jí věnoval značnou část své studie *Fascolo Manzoni, Leopardi* (citována na jiném místě). Hodný povšimnutí je v této souvislosti dopis Manzoniho z r. 1823 jeho zeti Massimo d'Azeglio: „Zdálo se mi a zdá se mi, že názory romantiků se shodovaly v tomto: že poesie musí usilovat o zobrazení pravdivého, které je jediným zdrojem vznešeného a trvalého potěšení (diletto, J. R.), neboť nepravdivé může sice ukonejšit mysl, nikoliv ji však obohatit ani povznést... Za nejpřirozenější prostředek umožňující co nejsnadnější a nejšířší využití účinků poesie pokládali to, aby si vybírala takovou látku, která by měla všechny předpoklady zajímat vzdělance a kromě toho vzbudit zvědavost a zájem v co nejšířším okruhu čtenářů... a žádali proto, aby se již jednou skoncovalo s těmi náměty, které jsou ze staré scholastické tradice blízké pouze literátům, a to ještě ne všem, zatím co zbytek průměrně vzdělaných čtenářů k nim pocituje úctu spíše slepě tradovanou než upřímně cítěnou.“ (F. Flora, str. 105.) Není nezajímavé vyslechnout v té věci svědectví současníka, úzce spřáteleného s Manzoniem. Rosmini píše: „Připadá mi, jako by jméno romantik, kterým bývá Manzoni označován, bylo spíše na škodu onomu mohutnému základu pravdivosti, na němž spočívá jeho umělecká theorie; neboť ten pojem znamená zpravidla všechno jiné než zásady, jimiž se Manzoni v literatuře řídil.“ Citováno podle G. A. Borgese, str. 206.

¹⁰ M. Marazzan, *Poesia e umanità nell'opera di A. Manzoni*. Benátky 1951, str. 136.

¹¹ A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*. Řím 1942, str. 248.

¹² G. Gentile, *Dante e Manzoni*. Florencie 1923, str. 115.

¹³ E. Levi, *Lope de Vega e l'Italia*. Florencie 1935, str. 128.

¹⁴ G. A. Borgese, str. 132.

¹⁵ Gramsci zdůrazňuje aristokratický ráz manzoniovského katolicismu, jehož vztah k lidu je „kastovnícký i ve své náboženské podobě; příslušníci lidových vrstev postrádají u Manzoniho vnitřního života a nemají hlubokou mravní osobnost“ (A. Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*. Turin 1950, str. 73.) Poměr Manzoniho k jeho lidovým postavám je prý totožný s poměrem katolické církve k lidu, je to postoj „blahovolné shovívavosti, nikoliv

lidského ztotožnění“. Zatím co Tolstoj chápe evangeliem demokraticky, totiž v jeho původním obrodném významu, u Manzoniho má „aristokraticko-jansenistickou příchutí s jezuitsky-otcovskou shovívavostí“. Nelze však souhlasit s názorem Gramscio, jako by chudí lidé postrádali u Manzoniho vlastního citového života, který „maji jen páni: fra Cristoforo, kardinál Boromejský, Nejmenovaný a dokonce i don Rodrigo“. Hlubší rozbor *Snoubenců* neodůvodňuje příkrost tohoto úsudku, i když mu nelze upřít částečnou pravdivost a kritický bystrozrak.

¹⁶ Osudy Gertrudiny jsou dvojitě důraznou obžalobou sociálního řádu: jednak neblahého majorátního zřízení, které obětuje nejstaršímu synu štěstí mladších sourozenců, a pak klášterního života v těch dobách, v němž farisejská licoměrnost a neoblomná stavovská pýcha již dávno vytlačily pravou zbožnost, takže „celé ono chmurné ovzduší se podobá příkrovu rozprostřenému nad mrtvými“. (E. Donadoni: *La „Gertrude“ del Manzoni. Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo 1924, str. 338.) Je tu něco horšího než neřest: duchovní netečnost, kterou nikdo nemůže odsoudit kromě hlasu svědomí. Je třeba si též všimnout palčivé ironie, s níž stihá Manzoni falešnou hrdost vyznačující po španělském vzoru italskou feudální společností XVII. století: rodovou pýchu (hrabě Attilio, strýc z Tajné rady), pýchu stavovskou (doktor Pletichář a částečně i don Ferrante) a klášterní (otec provinciál). Dále je tu čest španělské a francouzské vlády, pro niž se vede boj o mantovské dědictví a zavleče se mor do Lombardie. V celé tehdejší italské literatuře nenajdeme tak důrazně odsouzení a zároveň zesměšnění teplejší společnosti jako na několika stránkách *Snoubenců*, kde se mluví o té celkem nevýznamné diplomatické a vojenské zápletce.

¹⁷ B. Croce, *Alessandro Manzoni*. Bari 1930, str. 8.

¹⁸ B. Croce, str. 32—33.

¹⁹ Fr. Flora—L. Nicastro, *Storia della letteratura italiana*. Milán 1940, str. 247.

²⁰ L. Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi*. Bari 1952, str. 33.

²¹ Fr. de Sanctis, *Manzoni*. Bari 1922, str. 60.

²² D. Bulferetti, *Alessandro Manzoni*. Turin 1927, str. 13.

²³ M. Marazzan, str. 137.

²⁴ *Alessandro Manzoni, Obručenníe*. Moskva 1955, str. 16.

²⁵ A. Momigliano, *Alessandro Manzoni*. Messina 1929, str. 285.

²⁶ Již Croce (*Alessandro Manzoni*, str. 104—105) upozornil na to, že scéna, v níž se Renzo uchyluje k doktoru Pleticháři, by mohla být ovládnuta 16. kapitolou Voltairova *L'Ingénue*. Tento námět prohloubil G. Ragonese ve své studii *Il Voltaire romanziere e il Manzoni dei Promessi sposi*, Atti Acc. I. e Lett., Palermo 1944.

²⁷ Krutá — vládne síla světem a právo — si říká; zkrvavená ruka dědů — zasela nespravedlnost, otcové — ji pěstovali v krvi a nyní země — nedává jinou žeti.

²⁸ Fr. de Sanctis, str. 268.

²⁹ P. Arcari, *Manzoni*. Milán 1939, str. 246. Autor tu jen přejímá starší názor A. Grafa z jeho studie *Foscolo, Manzoni, Leopardi* (Turin 1924), kde píše: „Manzoni propůjčil nejedné ze svých postav něco ze sebe samého: v domu Abbondiu zobrazení leccos z vlastní nečinnosti a váhavosti, z touhy po klidu a ze strachu před nesnáze. Propůjčil mu své slabosti, ale žádnou ze svých předností“ (str. 120). Jinak hodnotí Graf dona Abbondia i po stránce charakterové celkem dosti kladně.

³⁰ N. Sapégno, str. 209—218.

³¹ R. Roedel, *Note manzoniane*. Turin 1934, str. 108.

³² „Ať žije nebo ať zhyne jsou hesla, která nejraději provolávají (představitelé davových scén, J. R.): a komu se je podaří přesvědčit, že si někdo nezaslouží, aby byl rozčtvrcen, nemusí jim příliš dlouho dokazovat, že je hoden, aby byl nesen v triumfu městskými ulicemi.“ Patří tomu, kdo „dovede roztrousit pověsti přivádějící do varu lidské vášně... kdo rozhlásí zprávy, jež prudce roznítí hněv anebo jej ukonejší, vzbudí naději nebo hrůzu.“ (M. Gorra, *Mito e realtà del Manzoni*. Milán 1945, str. 148.) Odtud ona přibuznost davu u Manzoniho s přírodními živly, zosobňujícími prudkost bouře, burácení hromu a průtrž vod rozlévajících se z kalného řečiště; obraz rozpoutaných živlů se u Manzoniho vícekrát vrací při popisu davových scén.

³³ Fr. de Sanctis, str. 68.

³⁴ Vliv *Snoubenců* na pozdější vývoj italské literatury byl hluboký a pronikavý, i když ne vždy blahodárný; neboť vyvolal řadu napodobitelů s celou záplavou historických románů, z nichž se však žádný zdaleka nevyrovná dílu Manzoniho; ani nejlepší z nich (M. d'Azeglio, F. Guerrazzi) se nedovedli vymanit ze zajetí konvenční lživosti nebo povrchního retorismu. Jen Tommaso Grossi, jeden z nemnoha důvěrných přátel Manzoniho, přiblížil se místy v historickém románu *Marco Visconti* svému vzoru. Nikdo z nich ne-

ovládá tak mistrně jazyk jako autor *Snoubenců* a nedovede z něho ani emotivně ani esteticky tolik vytěžít; právě zde, ve výrazové oblasti, projevil se vliv Manzoniho nejkvaldněji a významně přispěl k definitivnímu překonání dědictví klasicismu, které prožito hluboce Foscolem, stávalo se často pouhou virtuosní šablonou u Montiho. Vliv Manzoniho, anebo lépe řečeno manzoniovců, trval v Itálii do šedesátých let minulého století a byl překonán až Carduccim, jenž rázně skoncoval s celou onou epigonskou skupinou, stále více zplňující a rozmělnující mistrův umělecký odkaz.

ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОМАНЕ „ОБРУЧЕННЫЕ“ АЛЕССАНДРО МАНДЗОНИ

Алессандро Мандзони своим романом *Обрученные* создал произведение, вошедшее в сокровищницу не только итальянской, но и всемирной литературы. В сравнении с его драмами, черпающими также из итальянского народного прошлого, это наилучшее произведение представляет собой замечательный сдвиг, ибо центр тяжести внимания автора теперь явственно переносится в сторону народа, представляющего автору настоящей движущей силой в истории и самым положительным фактором на пути к прогрессу и гуманности.

В романе *Обрученные* художественная выдумка превалирует над историческими или морализирующими замыслами, и поэтому нельзя соглашаться с мнением некоторых итальянских литературоведов, будто автор не сумел благополучно сладить искусством с историей. Мандзони является также одним из величайших юмористов итальянской и мировой литературы. Его юмор, однако, мерцающий иногда до некоторой степени скептической иронией, задевает часто социально опасную сторону явлений и становится действенным оружием общественной критики. *Обрученные* в сущности представляют конфликт между добром и злом, правом и несправием, любовью и ненавистью. Главным героем романа является народ, не только в центральной сюжетной линии, но и в эпических отступлениях и в массовых сценах. Ориентация на народ оказывается самой положительной стороной *Обрученных*, и тем более достойна внимания, что она осуществляется в эпоху, когда исторический роман находится вполне под влиянием Вальтера Скотта, идеализирующего рыцарское средневековье.

Обрученные изображают не только определенный исторический период, но и всю жизнь в ее богатом многообразии. Сила искусства Алессандро Мандзони вытекает именно из этой тесной связи с реальной земной жизнью.

Перевела В. Влашинова

ДЕМОКРАТИСЧЕ ТЕНДЕНЗЕН ИН ДЕН ВЕРЛОБТЕН ВОН АЛЕССАНДРО МАНЗОНИ

A. Manzoni schuf in seinem historischen Roman *Die Verlobten* ein Werk, das nicht nur der italienischen Literatur, sondern der ganzen Menschheit angehört. Im Vergleich mit seinen Dramen, die die italienische nationale Vergangenheit zum Gegenstand haben, schlägt dieses bedeutendste Werk Manzonis einen neuen Weg ein. Der Schriftsteller wendet hier sein Hauptinteresse dem Volke zu, welches er als treibende Kraft der Geschichte betrachtet und in dem er den wichtigsten Faktor des menschlichen Fortschritts sieht. Wenn die historischen und moralisierenden Elemente hier und da auch die reine Poesie seines Werkes in den Hintergrund verdrängen, muß man doch die Ansicht einiger italienischer Kritiker zurückweisen, die der Meinung sind, daß es dem Autor nicht recht gelang, die Kunst mit der Historie zu verschmelzen.

Manzoni gehört zugleich zu den größten Humoristen nicht nur der italienischen, sondern der Weltliteratur überhaupt. Sein Humor, in dem oft eine leichte ironische Skepsis mitschwingt, wird zu einem wirksamen Mittel der Gesellschaftskritik. *Die Verlobten* stellen im wesentlichen einen Konflikt des Guten mit dem Bösen dar; die Liebe ringt mit dem Haß, das Recht der Armen mit dem Übermut der Mächtigen. Zu dem eigentlichen Helden

wird das Volk, sei es in der Liebesgeschichte Renzos und Lucias, sei es in vielen Nebengestalten oder in den Massenszenen, welche Manzoni meisterhaft zu gestalten weiß. Diese neue Orientierung im europäischen Geschichtsroman ist um so höher zu bewerten, als sie sich zu einer Zeit vollzieht, die fast ausnahmslos im Banne der Romantik steht und in W. Scott ihr Vorbild sieht.

Die Verlobten widerspiegeln nicht nur eine bestimmte historische Epoche, sondern das Leben in seiner ganzen üppigen Fülle und bunten Mannigfaltigkeit. Und in dieser Bejahung des Irdischen, in der Liebe zu den kleinen Menschen, deren bewegte Schicksale er so ergreifend zu schildern versteht, und in der Betonung der sozialen Gerechtigkeit beruht die Größe und außerordentliche Beliebtheit dieses Romans.