

Kšicová, Danuše

**K typologickému srovnání české a ruské poémy : (Lermontov - Mácha - Zeyer)**

In: *Slovanské studie : sborník na počest 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou a pětatřicetiletí rusistiky na filozofické fakultě brněnské univerzity*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1979, pp. 75-88

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121460>

Access Date: 20. 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.

DANUŠE KŠICOVÁ

## K TYPOLOGICKÉMU SROVNÁNÍ ČESKÉ A RUSKÉ POÉMY

(L E R M O N T O V — M Á C H A — Z E Y E R)

Poéma je jedním z nejvýraznějších žánrů, které s sebou přináší evropský romantismus. Její lyricko-epický charakter, tendující buď k satirické nebo filozofické reflexi, vyžádal si na rozdíl od sentimentální povídky opět veršovanou podobu, příznačnou pro klasicismus. Na rozdíl od klasicismu, navazujícího na antický epos, převládají za romantismu, soustředěného na problematiku lidského nitra, spíše malé a střední útvary, představované hlavně poémou a baladou. Formové navázání na povídku, které je zřejmé u poémy, projevuje se v této době i v některých románech, tvořených v podstatě sepětím několika povídek (srov. M. J. L e r m o n t o v, *Hrdina naší doby*, 1840), čemuž geneticky předcházejí naopak vědomě koncipované cykly povídek (např. P u š k i n, *Bělkinovy povídky*, 1830).

V ruské literatuře patří poéma k nejoblíbenějším žánrům první třetiny 19. století. V průběhu pětadvaceti let, do konce let čtyřicátých, vyšlo v Rusku na dvě stě poém. Zvláště bohatá produkce spadá do let 1828—1833, poté se zájem přesunuje postupně k próze. Poéma je také označována za nejúspěšnější žánr ruského romantismu.<sup>1</sup> Ve druhé polovině 19. stol., kdy ruská literatura oslňuje celou Evropu především svými romány, je tento žánr v Rusku na zřejmém ústupu. Největší význam má v této době nepochybně Někrasovova epika, i když bez zajímavosti není ani tvorba jiných básníků, např. A. K. Tolstého. Obecně však lze říci, že renesance poémy nastává až za neoromantismu, kdy se ke slovu dostávají opět především básníci.

V české literatuře je v souvislosti s celkovým stavem českého písemnictví i vývoj poémy dosti odlišný. Ve svých počátcích má česká poéma proti ruské zhruba takový časový posun jako ruská básnická poéma v poměru k Byronovi. Tvůrcem ruské romantické poémy je P u š k i n v době svého jižního vyhnanství v letech 1820—1824, první česká významná básnická povídka — M á c h ů v *Máj* — vznikla v letech 1834—1836, kdy vyšla vlastním nákladem. (Stranou ponecháváme Máchovu první poému *Mnich* — 1832—1833, která je podstatně slabší než *Máj*. Pro vývoj české poémy jako žánru není proto významná.) Zatímco Puškin tvoří ještě dalších dvanáct až

<sup>1</sup> A. H. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы 18 и первой половины 19 в.*, Москва 1955, 487.

třináct let a má i své významné současníky a geniálního nástupce L e r m o n t o v a, je *Máj* po dlouhou dobu dílem ojedinělým a jedinečným. Ani jeden z Máchových současníků nevytvořil nic, co by dosáhlo jeho úrovně. Časovou mezeru mezi lety třicátými a šedesátými, kdy vystupují májovci jako vědomí ideoví pokračovatelé K. H. Máchy, vyplňuje jen jeden výjimečný zjev, Karel Havlíček B o r o v s k ý se svými satirami *Král Lábra*, *Křest sv. Vladimíra* a *Tyrolské elegie*, napsanými v Brixenu v l. 1851—1855, otištěnými však až r. 1870. Od české byronské poémy se odlišují záměrným využitím folklóru jako prostředku, podtrhujícího satirickou účinnost.

Vědomé navázání na subjektivní filozofickou reflexi Máchova *Máje* nalezneme v té době v díle Máchova mladšího generačního současníka Václava Bolemíra N e b e s k é h o (1818—1882), jehož dílo vyrůstalo z obdobné filozofické základny jako tvorba Máchova. V jeho jedině lyricko-epické poémě *Protichůdci* (1844) spatřovala literární historie počátku dvacátého století podobně jako v díle Máchově souvislosti s německou romantickou filozofií, především s Immanuelem Kantem.<sup>2</sup> Vydavatel *Protichůdců* Jan Voborník charakterizoval tehdy Nebeského jako hegelovce, v jehož díle jsou zřejmé stopy Schopenhauerova pesimismu. (Na souvislosti se Schopenhauerovou filozofií upozornil později Karel Krejčí.<sup>3</sup>) Jan Voborník shledal v *Protichůdcích* Hegelovu triádu: tezi, představovanou Ahasverem — symbolem „věčného člověka“, tj. člověka stále hledajícího a pronásledovaného utrpením, v jehož intelektu viděl návaznost na německý idealismus; antitezi, symbolizovanou druhým jezdce, jehož smyslnost a nenasytná láska k životu souvisí podle Voborníka s francouzským materialismem, empirismem, ba i pozitivismem, a syntézu, k níž básník dospívá podle Voborníkovy interpretace paradoxně již v prvním zpěvu v postavě prvního jezdce, jenž je nositelem lásky k životu, vítězí nad smrtí. V tomto symbolu Voborník spatřoval nejen ideový vrchol poémy, ale i předobraz jakési ideální slovanské filozofie, spojující německý idealismus s francouzským materialismem.<sup>4</sup> I když dnes lze s tímto filozofickým výkladem *Protichůdců* těžko souhlasit (obsahuje některé zřejmě nehistorické posuny filozofických systémů druhé poloviny 19. stol. do doby před jejich zrodem — viz pozitivismus), zůstává nepochybným faktem, že *Protichůdci* jsou poémou výrazně intelektuální, která

<sup>2</sup> Jan Voborník, *Výklad Protichůdců*. In: Václav Bolemír Nebeský, *Protichůdci*. S úvodem a výkladem Jana Voborníka, Praha 1913, 17—48. Máchův vztah ke Kantovi a Hegelovi podrobil důkladné analýze již D. Č y ž e v s k ý j ve stati *K Máchovu světovému názoru*. In: *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1939, 111—180. O podílu Kantovy a Hegelovy filozofie na utváření kategorie času v Máchově díle srov. také Čas, *věčnost a časovost v Máchově díle*. In: *Realita slova Máchova*, Praha 1967, 183—207.

<sup>3</sup> Karel Krejčí, *Symbol kata a odsouzení v díle K. H. Máchy*. In: K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975, hl. s. 114—161. Sr. také *Realita slova Máchova*, 209—279.

<sup>4</sup> Jan Voborník, *tamtéž*, 44—48.

byla zřejmě zamýšlena jako myšlenkové pokračování Máje. Avšak zatímco v Máji je hluboká filozofická reflexe provázena velkým lyrickým darem geniálního básníka, zůstávají *Protichůdci* svou uměleckou úrovní daleko za dílem Máchovým. Báseň proto nebyla pochopena nejen svými současníky jako Máchův Máj, ale nepronikla do širšího čtenářského povědomí ani později.<sup>5</sup> Teprve koncem století ji s příchodem symbolismu objevuje filozoficky orientovaná literární věda a komparatistika. I její představitelé však byli nuceni konstatovat umělecké slabiny *Protichůdci*.<sup>6</sup> Rytmicky báseň na Máj nenavazuje. Je psána sice stejně astroficky a rýmovaně (střídá bez zřejmého systému u čtyřverší rým střídavý s obkročným a dvojverší rýmuje sdruženě), avšak převládajícím rytmickým systémem je oproti čtyřstopému až šestistopému jambu Máje pětistopý trochej, který jen občas končí oxytonem, takže nabývá tendence vzestupné.

Dosti epigonský vztah k Máchovu *Máji* má prvotina Gustava P f l e g e r a M o r a v s k é h o (1833—1875) *Mramorový palác* (1856, otištěna r. 1857 ve sbírce *Dumky*). V lyricko-epickém odkazu tohoto básníka je to jediná byronská povídka typicky exotického charakteru, odpovídající evropské tradici žánru i charakteristickým rozměrem — rýmovaným čtyřstopým jambem, který byl však zřejmě nad síly mladého básníka. Poéma byla inspirována básníkovým zájezdem do Německa v květnu r. 1856, kde Pflieger navštívil známý mramorový palác na břehu Heiligen-See. Tam se také vyprávěla pověst o utopené dívce a její nešťastné lásce. Přes tento konkrétní životní zážitek, o němž píše velmi sugestivně ve svých *Životopisných zápiscích*,<sup>7</sup> připomíná Pfliegerovo líčení jezerní krajiny velmi silně Máj, který si básník jako gymnazista před čtyřmi lety celý opisoval.<sup>8</sup> Podobně jako v *Máji* čeká na břehu jezera dívka na svého milého. Je tu i motiv zabítí, avšak v obráceném poměru, než je tomu v Máji. Vrahem je otec a obětí je jeho vlastní dcera. Jiné tematické shody mezi *Mramorovým palácem* a *Májem* nejsou. Pfliegerova poéma se omezuje jen na dosti rozvlekle podaný milostný příběh bez jakýchkoli aspirací filozofických či reflexivních, takže zůstává daleko za svým velkým vzorem. Kritika všechny Pfliegerovy prvotiny, které se

<sup>5</sup> Josef Hanuš, *Život a spisy V. B. Nebeského*, Praha 1896, 42—53.

<sup>6</sup> Kromě cit. Jana Voborníka a Josefa Hanuše to byl i Ferdinand Čenský, *V. B. Nebeský. Studie životopisná a literární*, Osvěta 13, 1883, d. I, 24—37, 128—142, 193—211, a Marjan Zdziechowski, *Karel Hyněk Mácha a byronismus český*, přel. Jan Voborník, Jičín 1895, 19—20; M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*, t. 2, Kraków 1897; *Czechy. Rosya. Polska*, kap. *Bajronizm czeski*. Kritické zhodnocení máchovských studií Zdziechovského provedl Karel Krejčí, *Karel Hyněk Mácha v rámci slovanského romantismu*, *Slavia* 1977, 364—376, kde upozornil na souvislost koncepce Zdziechovského s pozitivisticky orientovaným pojetím Brandesovým, jehož pokrokový liberalismus Zdziechowski nahradil katolickým spiritualismem.

<sup>7</sup> Gustav Pflieger Moravský, *Životopisné zápisky básníkovy*, Plzeň 1884, 41 až 42.

<sup>8</sup> Tamtéž, 14. Uvádí zde přesné datum, kdy Máj opisoval: 2.—23. 11. 1852.

po prvotním otištění v Lumíru staly součástí sborníku *Dumky*, odsoudila.<sup>9</sup> Ostatní Pflegerovy básnické povídky jsou psány obratněji, neboť nejsou rýmované. Navazují na tradici ruských historických písní, zprostředkovanou u nás *Ohlasem písní ruských F. L. Čelakovského* a *Rukopisy Královédvorským* a *Zelenohorským*, které Pfleger poznal rovněž již na gymnáziu.<sup>10</sup> Vztah k Rukopisům je zřejmý zvláště u básnické povídky *Smíření* (1859), odehrávající se v době starých pověstí českých. Z ruských historických písní pro ni Pfleger přejal základní stylistické znaky i kompoziční princip — užívá např. charakteristického předzpěvu i dopěvu. Jsou zde však i zřejmé souvislosti se soudobou romantickou literaturou, hlavně s Lermontovem. Souboj Horýmíra s Luborem, tvořící jádro básně, připomíná analogickou scénu z *Lermontovovy Písně o caru Ivanu Vasiljeviči*, o níž Pfleger věděl ze studie F. B. Kořínkova *Lermontov a přední básníkové ruští* (Časopis českého muzea 1853), a kterou později četl spolu s ostatními Lermontovovými díly v Bodenstedtově německém překladu.<sup>11</sup> Pfleger ve své poémě *Smíření* líčí obdobným způsobem jako Lermontov přípravu soupeřů k boji:

#### *Smíření:*

Dopravil Horýmír, přeplavil řeku,  
Sám se již hotuje k strašnému boji.

Luboru nález ten po mužné vůli,  
Sám se též hotuje k strašnému boji!<sup>12</sup>

*Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова:*

К тебе вышел я теперь, бусурманский сын,  
Вышел я на страшный бой, на последний бой!<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Jaroslav Vlček, *Z dějin české literatury. Gustav Pfleger Moravský*. Praha 1960, 341—356. Básník tento neúspěch těžce nesl, jak to je patrné z jeho *Životopisných zápisků*, 42—45.

<sup>10</sup> Pfleger o tom píše v *Životopisných zápiscích* s datem 1850—1851, 14.

<sup>11</sup> Srov. tamtéž, léto r. 1856, 43.

<sup>12</sup> Gustava Pflagera-Moravského *Sebrané spisy*, sv. I., *Spisy dramatické. Básně úpravné*, Kober, Praha 1871. 442.

<sup>13</sup> М. Ю. Лермонтов, *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова, Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, АН СССР, М.—Л. 1962, 428. Těžké formulace jako Lermontov použil i Friedrich Bodenstedt v překladu, který Pfleger četl. Srov.:

Ich bin zu dir gekommen, du Heidensohn,  
Zu furchtbarem Kampfe auf Leben und Tod!

Michail Lermontoff, *Lied von dem Zaren Iwan Wassiljewitsch, von seinem jungen Liebwächter und dem kühnen Kaufherrn Kalaschnikow*. In: Friedrich Bodenstedt's *Gesammelte Schriften*. Gesamt-Ausgabe in zwölf Bänden, Berlin 1866. Dritter Band, *Russische Dichter II., Michail Lermontoff*, 151.

Stejně je psána i raná Pfliegerova poéma *Poslední vůle* (1854), jejíž styl je však v rozporu se syžetem skladby, zasazeným na Hanou do básnickovy současnosti. Tématem nedovolené lásky a jejím tragickým završením trojnásobnou smrtí poéma navazuje spíše na soudobou píseň kramářskou. Svou časovou aktualizací je příbuzná Pfliegerovu nejznámějšímu dílu — *Panu Vyšinskému* (1858—1859). Tento veršovaný román, vědomě navazující na *Evžena Oněgina* a z Lermontova přejímající jedenáctiveršovou sloku,<sup>14</sup> je však již mimo hranice námi sledovaného žánru.<sup>15</sup>

Zlatá doba české básnické povídky nastává ve druhé polovině 19. stol. Romantismus setrvává v české literatuře podstatně déle než v ruské, takže v žánru poémy přerůstá v neoromantismus. Popularita lyricko-epické povídky je v této době tak výrazná, že ji koncem století pěstují podobně jako před nimi Někrasovi autoři zaměření sociálně kritického jako Svato-pluk Machar. Je zajímavé, že poému nekultivovali ani tolik májovci, jako generace následující. Zatímco Hálkovy poémy *Alfred* (1857), *Krásná Lejla* (1862), *Mejrima a Husejn* (1859), *Goar* (1864), aj., které bývají uváděny jako typické projevy české byronské poémy, nepatří k špičkovým dílům ani samotného Háčka, našla lyricko-epická poéma a epika vůbec své nejvýraznější představitele především v S. Čechovi a J. Zeyerovi.<sup>16</sup> Mezi díly těchto dvou představitelů pozdního romantismu a neoromantismu a básnickou povídkou Máchovou, především jeho *Májem*, je ovšem dosti výrazný rozdíl, hlavně v poměru lyrické a epické složky díla. Zvláště S. Čech inklinuje spíše k epice. Na stavební strukturu *Máje* s její vypjatou lyrickou reflexí navazuje naopak lyricko-epická tvorba básníků 20. stol., především Josef Hora (*Máchovské variace*, 1936; *Jan houslista*, 1939; *Zahrada Popelčina*, 1940).

Z dosavadních výzkumů česko-ruských literárních souvislostí i z toho, co bylo řečeno obecně o charakteru české poémy 19. stol., vyplývá, že ze slavného trojhvězdi ruských básníků, představovaného Puškinem, Lermontovem a Někrasovem, lze shledat nejvýraznější souvislosti s oběma básníky první poloviny 19. stol., a to jak v oblasti poémy vážné, tak i komické. Na nápadné shody mezi Puškinovým mladistvým satirickým torzem *Bova* a Havlíčkovým *Křtem sv. Vladimíra* upozornili již F. Tábořský a A. A. Umancev.<sup>17</sup> Tuto skutečnost pak potvrdilo i poválečné bádání.<sup>18</sup> Zají-

<sup>14</sup> Н. К. Жакова, Д. Кшицова, *Лермонтов и чешская литература*, Русская литература 1972, № 2, с. 220—229.

<sup>15</sup> Pfliegerovy výpravné básně doplňuje ještě několik balad s převládající tematikou historickou: *Panna Lichtnická* (1856), *Výprava* (1858), *Vojvoda* (1860). Ze současnosti čerpá balada *Chorá paní* (1857), tematicky blízká Erbenově *Lilii*.

<sup>16</sup> Karel Krejčí, *Drama lásky k slovanskému lidu*. Julius Zeyer, Radúz a Mahulena, SNKLHU, Praha 1961, 12—13.

<sup>17</sup> František Tábořský, *Puškin und Havlíček*, Prager Presse 7. 2. 1837, 10. Podrobněji srov.: Danuše Kšicová, *Puškinské studie Františka Tábořského*,

mavé tematické i stylistické souvislosti mezi *Tyrolskými elegiemi* a Lermontovovou *Kozáckou ukolébavkou*, kterou Havlíček výborně přeložil, dokazuje K. Krejčí ve své fundamentální práci *Heroikomika v básnictví Slovanů*.<sup>19</sup>

O vztahu Někrasova k české poezii druhé poloviny 19. stol., především k májovcům, a z nich hlavně k Janu Nerudovi, bylo již napsáno také několik studií,<sup>20</sup> avšak kromě určitých tematických souvislostí v lyrice a baladice a kromě obecného předpokladu větších souvislostí mezi epikou než lyrikou nebyla prozatím dokázána v žánru poémy žádná výraznější typologická souvztažnost. Za bližší srovnávání s Někrasovem by patrně stála tvorba Macharova (*Zde by měly kvést růže, Magdalena*).

Z řady souvislostí, které lze sledovat v oblasti tematické i tvarové mezi Puškinem a Lermontovem a českými básníky Máchou, Hálkem, Pfliegerem Moravským, Čechem, Staškem, Vrchlickým, Zeyerem, Tábořským, Macharem aj., zaměříme svoji pozornost na dva nejvýraznější představitele českého romantismu a neoromantismu K. H. Mácha a J. Zeyera ve vztahu k M. J. Lermontovovi.

Při sledování souvislosti Máchova díla s ruskou literaturou se zatím věnovala větší pozornost próze (např. vztahu jeho *Cikánů* k Puškinově poémě).<sup>21</sup> Víme, že Mácha byl informován o ruské literatuře především prostřednictvím lipského časopisu *Blätter für literarische Unterhaltung*. V jeho *Literárním zápisníku* z let 1833—1835 najdeme zápisky o Rylejevovi, Delvígovi, o Puškinově *Borisi Godunovovi* i o jeho poémách *Ruslan a Ludmila*, *Zajatý z Kaukasu*, *Bachčisarajská fontána*, *Cikáni* (s poznámkou „viz přeložena v Čechoslavu“), *Poltava* i o *Evženu Oněginovi*. Podobně jako soudobé

SPFFBU 1968, D 15, 68—70. A. A. Уманцев, *Пушкинские веяния в чешской литературе*. Vlast. nákl., Praha 1937, 8—9.

<sup>18</sup> Helena Procházková, *Po stopách Puškinových do let šedesátých. Puškin u nás*, Orbis, Praha 1949, 177—182. Táž, *Puškin v české literatuře. Výstava Puškin 1799 až 1949*. Praha 1949. Юлиус Доланский, *Пушкин в истории чешской культуры. Пушкин. Исследования и материалы*, t. 2, АН СССР, М.—Л. 1958. Týž, *Mistři ruského realismu u nás. Svět sovětů*, Praha 1960, 55—69.

<sup>19</sup> Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, ČSAV, Praha 1964, 311—312.

<sup>20</sup> Eva Hermanová, *Někrasov a některé otázky českého básnictví v letech šedesátých. Čtvero setkání s ruským realismem*, Praha 1958, 179—280. Jiří Honzík, *Neruda a Někrasov*. Z konference o N. A. Někrasovovi, SPFFBU D 19, 1972, 13—19. Vlasta Vlašínová, *K problematice Někrasovovy občanské poezie v české recepci*, tamtéž 33—38. Několik postřehů o vztahu J. Nerudy a májovců vůbec k dílu N. A. Někrasova obsahuje i monografie А. П. Соловьева, *Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе*, Наука, Москва 1973, 86—87, 131.

<sup>21</sup> Růžena Grebeníčková, *Mácha a ruská literatura. Několik poznámek k 150. výročí Máchova narození*, Slovanický přehled 46, 1960, 131—136. Táž, *Popisy čtyř cest v Mářince*. In: *Realita slova Máchova*, Praha 1967, 113—180.

české žurnalisty zaujala i chudého básníka především zpráva o peněžní odměně, které se Puškinovi dostalo. Píše zde: „Bachčisaraj. Za tuto báseň, obsahující sotva 600 veršů obdržel od vydavatele Ponomareva 3000 Rublů.“<sup>22</sup> Ze stejného pramene věděl Máchá i o tehdy populárních historických románech Zagoskina, Bulgarina a Lažečnikova atd. Máchá byl tedy o ruské literatuře dosti slušně informován. Lermontova, jehož první poema *Chadži Abrek* byla publikována r. 1835 bez básníkovy vědomí a jehož vrcholná díla vznikla až po Máchově smrti (r. 1836), ovšem Máchá znát nemohl. Přesto jsou však v básnickém díle obou autorů některé nápadné tematické shody, vyplývající ze stejného životního pocitu osamělosti a odcizení. Oba jsou příslušníky těže generace — Máchá žil v letech 1810—1836, Lermontov v letech 1814—1841. — Oba umírají téměř stejně staří: Máchá v dvaceti šesti letech, Lermontov v necelých dvaceti sedmi letech. Oba sledovali přibližně tutéž literaturu, přičemž Lermontov měl větší možnosti i lepší předpoklady, aby poznal literatury západoevropské — četl anglicky v originále, kdežto Máchá byl odkázán na německé překlady,<sup>23</sup> a pochopitelně navazoval na tradici domácí literatury, především na Puškina. Máchá znal lépe polskou literaturu a měl k ní blíže. (V půlnočním intermezzu v *Máji*, v němž vystupuje sbor duchů, projevila se souvislost s Mickiewiczovými *Dziady*.) Oba básníci měli obdobný vztah ke čtené literatuře — používali jí ve své tvorbě jako inspiračního zdroje i jako stavebního materiálu.

Na zajímavé souvislosti v tématicce i stylu některých Máchových a Lermontovových básní upozornil již F. T á b o r s k ý.<sup>24</sup> (Srov. Máchovo intermezzo z povídky *Márinka* *Temná noc! jasná noc!* /1834/ a Lermontovovu báseň *Nebe a hvězdy* — napsána r. 1831, otištěna r. 1845.) Stejně tak apostrofa bílých obláček, vložená v *Máji* do Vilémových úst, připomíná Lermontovovu báseň *Oblaka*, napsanou za básníkovy druhého kavkazského vyhnanství r. 1840. Pocity osamění a marné touhy člověka, determinovaného svým osudem, i lásky k rodné zemi, jsou pro obě básně společné, styl je však značně rozdílný. V porovnání s Máchou, hýřícím metaforami, je Lermontovův jazyk mnohem prostší:

Máchá:

Vy, jenž dalekosáhlým během svým,  
co ramenem tajemným zemi objímáte,  
vy hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe,  
vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe,  
v tiché se slzy celí rozplýváte,  
vás já jsem posly volil mezi všemi.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> *Literární zápisník Karla Hynka Máchy z let 1833—1835*, Hyperion, Praha 1923, 12.

<sup>23</sup> Srov.: René Wellek, *K. H. Máchá a anglická literatura*. In: *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, 379—406.

<sup>24</sup> František Táborský, *K. H. Máchá po stu letech*, Hollar, Praha 1936.

<sup>25</sup> K. H. Máchá, *Máj — Márinka*, usp. Karel Polák, Kytlice, SN, Praha 1935, 27.



Lermontov:

Тучки небесные, вечные странники!  
 Степью лазурною, цепью жемчужною  
 Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники  
 С милого севера в сторону южную.<sup>26</sup>

U Lermontova poté následuje řada reflexí, vyjádřovaných celým sledem řečnických otázek, na něž odpovídá třetí a závěrečné čtyřverší, filozoficky velmi blízké Démonovi před jeho milostným vzplanutím.

Вечно холодные, вечно свободные,  
 Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Mácha naopak rozvádí jen motiv poselství, které se mu mění v tak vřelé vyznání lásky k rodné zemi, že se zdá až nepochopitelné, že mohl být svými vrstevníky označován za básníka nenárodního:

Kudy plynete u dlouhém, dálném běhu,  
 i tam, kde svého naleznete břehu,  
 tam na své pouti pozdravujte zemi.  
 Ach, zemi krásnou, zemi milovanou,  
 kolébku mou i hrob můj, matku mou,  
 vlast jedinou i v dědictví mi danou.  
 širou tu zemi, zemi jedinou! —

Tento vnitřní monolog vložil Mácha do úst Vilémovi, který je po mučivé noci, naplněné hrůzou před nevyhnutelným nebytím, veden na popraviště svěžím májovým jitem, krajinou hodnou milování, která otvírá svou náruč zbloudilému synovi. Na zajímavou paralelu tohoto pocitu usmíření, které nachází člověk odsouzený k smrti ve svém návratu k matce zemi, upozornil K. Krejčí ve svém srovnání s motivem země ve *Zločinu a trestu* Dostojevského.<sup>27</sup> Také Raskolnikovovi přináší úlevu hold, který vzdá zemi způsobem typickým pro staré Rusko — poklekne uprostřed náměstí a políbí poplivanou zem. Ještě bližší analogii tohoto motivu bychom však mohli nalézt v díle, které vzniklo jen o tři roky později než Máj — v Lermontovově poémě *Novic (Mcyri, napsané r. 1839, otištěné r. 1840)*. Máchovská literatura věnovala již dosti pozornosti Máchovu vztahu k přírodě jako „matce zemi“ a přinesla zajímavé postřehy. Česká filozofie nachází u Máchy dvojí interpretaci motivu země: racionalistickou a mytologickou, kterou pokládá za básnický nosnější. Spatřuje v pojetí tohoto motivu souvislost s romantickou naturfilozofií, především s Lorenzem Okenem a s jeho přesvědčením, že organická masa musí být znovu rozložena v původní chaos, má-li vzniknout něco nového.<sup>28</sup> Spojuje proto motiv „matky-země“ s kate-

<sup>26</sup> М. Ю. Лермонтов, Тучи, Собрание сочинений в четырех томах, т. 1, АН СССР, М.—Л. 1961, 496.

<sup>27</sup> Karel Krejčí, *Symbol kata a odsouzenec v díle K. H. Máchy*, odd. Závěr — *Zločin a trest*, 161—165.

<sup>28</sup> *Symbol země u K. H. Máchy*, Václav Petr, Praha 1944, 23—24.

gorií času v Máchově dile, který je rovněž interpretován jako věčné tvoření a ničení, jako stálé zanikání a znovuzrození.<sup>29</sup> Přes všechny zřejmé shody Máchova básnického vidění se soudobou romantickou filozofií však pokládá za nepochybné sepětí tohoto motivu s motivem národním.<sup>30</sup> Neméně pozornosti věnovala sovětská literární věda tématu přírody v Lermontovově poémě *Novic*. D. E. M a x i m o v, jenž se ve své monografii *Поэзия Лермонтова* zabýval analýzou *Novice* prozatím nejpodrobněji,<sup>31</sup> spatřuje v Lermontovově poémě další stadium evropského vývoje rousseauismu, jehož revize se počala téměř již od Chateaubriana. Zdůrazňuje, že u Lermontova již příroda nemá metafyzický příděch — není již dobrá sama o sobě, je, jak říká, spíše „преддверие к идеалу“.<sup>32</sup> Maximov zdůrazňuje Lermontovovo dvojdomé dialektické nazírání přírody, v níž spatřuje nejen její dobré, ale i zlé stránky. To je typické i pro Novicův vztah k přírodě, v němž však převládá „dětský údiv nad svěžestí světa.“<sup>33</sup>

Všechno, co Novic zažil za svého třídenního putování, kdy se snažil dosáhnout svobody za každou cenu, je bezprostředně spjato s přírodou. Novic, svobodný syn hor, který se nemůže smířit s vnuceným osudem mnicha, vnímá přírodu bezprostředně a s neobyčejnou intenzitou. I když předchozí životní osudy Novice, který byl v dětství jako nalezenec ponechán v klášteře na vychování, a „strašným lesů pánem“ Vilémem, jsou rozdílné, jejich vztah k přírodě je týž. U Novice je to dáno původem — příslušností ke svobodnému islámskému národu — u Viléma jeho společenskou deklasovaností, jeho loupežnictvím či zbojnickým řemeslem. U obou je proto pojem svobody nedílně spjat s životem ve volné přírodě. Odtud pramení ona Vilémova schopnost nalézt klid a mír uprostřed kvetoucí přírody v chvílích bezprostředně předcházejících smrti. Tutéž reflexivní obranu nacházíme i u Novice, který k smrti vyčerpán marným putováním ví, že jeho chvíle jsou sečteny, a prosí proto starého mnicha:

Когда я стану умирать,  
И верь, тебе не долго ждать —  
Ты перенеси меня вели  
В наш сад, в то место, где цвели  
Акаций белых два куста...  
Трава меж ними так густа,  
И свежий воздух так душист,  
И так прозрачно золотист  
Играющий на солнце лист!...

<sup>29</sup> Čas, věčnost a časovost v Máchově dile. In: *Realita slova Máchova*, Praha 1967, 183—207.

<sup>30</sup> *Symbol země u K. H. Máchy*, 28.

<sup>31</sup> Д. Е. Максимов, *Поэзия Лермонтова*, т. 3. *Проблематика и символика поэмы Мцыри*, Наука, М.—Л. 1964, 178—231.

<sup>32</sup> Tamtéž, 190.

<sup>33</sup> Tamtéž, 195.

V tomto případě tedy jde o dvojí obdobnou interpretaci rousseauovského motivu svěží přírody, přinášející mladému člověku odsouzenému k předčasně smrti úlevu, klid a usmíření.

Z výše uvedeného citátu z *Máje* je současně patrné, že Mácha používal stylistického postupu, příznačného zvláště pro ranou Lermontovovu tvorbu. I Lermontov totiž prokládal své poémy celými lyrickými či reflexivními pasážemi, které by mohly být vyňaty a žit jako samostatné lyrické básně.

Na řadu zajímavých paralel mezi básnickou tvorbou Lermontovovou a Máchovou upozornil rovněž sovětský badatel K. N. Grigorjan.<sup>34</sup> Zaměřil se především na shodu v tematice děl obou autorů, vyplývající do značné míry ze společných filozofických zdrojů evropské romantiky, a neopomněl ani upozornit na sepětí obou autorů s Byronem. Dokumentoval, jak se tento společný životní pocit projevil i v obdobném básnickém vidění noční přírody, zvláště měsíčního svitu.

S Lermontovem stejně jako s Byronem a jinými romantiky spojuje Máchu i kánonický rozměr evropské básnické povídky — čtyřstopý jamb, který však u Máchy v určitých pasážích přechází v jamb pěti- až šestistopý (srov. zvláště 3. a 4. zpěv). S takovýmto kombinováním rozměrů se v Lermontovových poémách téměř nesetkáme (s výjimkou torzovitého *Azraila* a kromě citací písní, psaných obvykle jiným rozměrem než ostatní skladba). Puškin tak napsal své první drama *Boris Godunov*, čímž podtrhl své vědomé navázání na básnickou praxi Shakespearovu. V ruské romantické poémě se rovněž nevyskytuje taková hudebně stylizovaná kompozice, jaké Mácha použil ve své prozaické *Márince* (bývá označována jako „operní“) i v *Máji* („symfonická“ kompozice).<sup>35</sup> I. G. Něupokojevová<sup>36</sup> proto řadí *Máj* do skupiny poém, které označuje termínem „лирико-симфоническая поэма“. Začleňuje sem např. *Královnu Mab* a *Osvobozeného Promethea Shellyho*, *Keatsova Hyperiona* aj. Máchův *Máj* se od Lermontovovy básnické povídky liší také v poměru k folklóru. Zatímco pro Lermontovovy historické a exotické poémy je ruský i kavkazský folklór dosti silným inspiračním zdrojem, u Máchy tomu tak není. Něupokojevová<sup>37</sup> se zřejmě mylí, když *Máj* dává do souvislosti s českým folklórem. Vzhledem k tomu, že pro český folklórní verš je nejcharakterističtější rozměrem osmislabičný verš spádu trochejského,<sup>38</sup> byl Mácha, kultivující u nás poprvé jamb, veden už

<sup>34</sup> К. Н. Григорьян, *К типологии романтизма (М. Ю. Лермонтов и К. Г. Маха.)* In: Сб.: *Сравнительное изучение славянских литератур*, Наука, М. 1973, 410—418.

<sup>35</sup> Srov. komentář K. Poláka k cit. vyd. K. H. Máchy.

<sup>36</sup> И. Г. Неупокоева, *Революционно-романтическая поэма первой половины 19 в. Опыт типологии жанра*, АН, Наука, М. 1971, гл. *Лирико-симфоническая поэма*, 351—361.

<sup>37</sup> Tamtéž. Máchu distancuje od české folklórní tradice již Felix Vodička, který se zabývá i genealogií Máchova obrazu romantického hrdiny. Srov.: F. Vodička, *Cesty a cíle obrozenecké literatury*, Čs. spisovatel, Praha 1958, kap. *Genese romantického hrdiny*, s. 147—202.

<sup>38</sup> Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše*, SPN, Praha 1958, 77.

samým užitím tohoto rozměru k tomu, aby se od české folklorní tradice distancoval. *Máj* je teritoriálně i jazykově zcela neutrální. (I v tomto směru jej následuje Pfliegerův *Mramorový palác*.) I když sám básník místo děje přesně vymezuje (městečkem Hiršberg a okolními hrady včetně Bezdězu), mohla by se poéma odehrávat docela dobře na březích jezera někde v Alpách či jinde (inspiračním zdrojem byla ostatně i Máchova cesta do severní Itálie).<sup>39</sup> Ještě jedním zcela specifickým rysem se *Máj* liší jak od Byrona, tak od ruské romantické poémy. Je to vstup autora do samotného děje, jeho ztotožnění s osudem hlavních hrdinů. Celá poéma tak v závěru nabývá zvláštního symbolického zabarvení. Takováto čistě subjektivní lyrická výpověď na pozadí objektivně vyprávěného příběhu, do něhož autor ani jedenkrát nevstupuje svými digresemi (což byl postup běžný u Byrona, v ruské literatuře pak pouze v komické poémě a v *Evženu Oněginovi*, který z ní stavebně vychází), je kompoziční postup v této době neobvyklý a dodnes působivý. Karel Krejčí vyslovil v této souvislosti zajímavou hypotézu, že tento básnický postup může být do jisté míry spjat se Schopenhauerovým filozofickým systémem. Měl na mysli jeho postulát, že „... všechna lidská individua tvoří součást všeobjímající Vůle, takže jednotivec, prožívající svůj individuální život, tvoří zároveň součást života všech ostatních, odpovídá za jejich činy a žije s nimi jejich utrpením, které je vlastně věčnou bolestí světa, vyvolanou oním nekonečným, bezcilným, a proto nikdy neukojitelným snažením“.<sup>40</sup>

„Zeyer je citovým a představovým současníkem Máchovým. Je epickým a exotickým dovršitelem českého romantismu. Vidí svět očima mladých romantiků z první poloviny 19. stol.“ Tak charakterizoval Zeyera Julius Fučík.<sup>41</sup> Zeyer skutečně citově i stylisticky navazuje na Máchu. Stejně jako on má dar velké obraznosti. Současně je však i jiný, tak jak byla jiná doba konce 19. století. Zvláště jeho mužští hrdinové z básnických povídek cyklu *Z letopisů lásky* (I—IV, 1889—1892) nemají nic z Vilémova bouřliváctví. Zatímco vzpurný Vilém je rodný bratr Byronova Korsára či Kaina, stejně tak jako Lermontovova Arbenina z Bojara Orši nebo Novice, Zeyerovi hrdinové Olgerd Gejstor, Gukscardo z Ghismondy, Aziz či jun Roman Vasilič jsou hrdinové slabí a pasivní, kteří dovedou jen tiše trpět pro svou lásku, jež je ve většině případů hlavním smyslem a náplní jejich života. Souvisí to asi do značné míry se Zeyerovým psychickým založením, ale pravděpodobně i s dobrou znalostí ruské literatury, že silné a čestné jsou u něho vesměs ženské hrdinky, jejichž jméno tvoří dosti často titul díla. (Tak například Ghismonda je iniciátorkou svého milostného vztahu, Aziza stojí duchovně i morálně vysoko nad Azizem a zvláště kněžna Olga ze *Zpěvu o pomstě za Igora* je zosobněná bohyně pomsty Nemesis).

<sup>39</sup> Viz pozn. k cit. vydání K. H. Máchy, 46—54.

<sup>40</sup> Karel Krejčí, *Symbol káta a odsouzení v díle K. H. Máchy*, 158.

<sup>41</sup> Julius Fučík, *Chůva, (Julius Zeyer). Tři studie, Svoboda, Praha 1951, 107.*

Jestliže jsme v případě Máchově konstatovali, že jeho dílo zůstalo nepoznamenáno folklórem, u Zeyera je tomu právě naopak. Využívá bohatě kompozičního principu, obvyklého v evropském romantismu a mistrovsky zformovaného v díle Puškinově a Lermontovově, totiž citací pohádek či písní, tvořících nezbytnou součást struktury poémy. Zatímco u Puškina a Lermontova je tohoto postupu užito celkem střídmě, Zeyer, jehož styl připomíná bohatá třísnění pozdní gotiky, výšperkovává některá svá díla přímo trsy pohádek a písní. Zvláště charakteristické je to pro jeho stylizaci ruského folklóru (srov. *Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče*, 1899—1900). V pohádce vložené zde do úst otce Romana Vasiliče setkáváme se s podobným motivem, který je příznačný pro syžet Lermontovova *Bojara Orši* — pohádka vyprávěná jako náповěď tajného milostného vztahu královské dcery s neurozeným milencem. Tentýž motiv je poté uplatněn jako ústřední syžetová linie v *Ghismondě*. Je ovšem třeba si uvědomit, že totéž rozvádí i *Byronova Parisina*, na niž *Bojar Orša* navazuje. Zeyerův Guiscardo však nemá ani Arseniova stimulu msty vyplývajícího ze sociální nerovnosti, protože on sám je pánovým oblíbencem, a není veden ani osobními pohnutkami jako Byronův Hugo, jenž byl nemanželským synem. Obětí otcova sobectví je zde sama knížecí dcera Ghismonda, do jejichž úst je také vložen plamenný monolog, příznačný pro tento typ poémy. Folklorní stylizace jde však u Zeyera ještě dál — k samé podstatě jeho tvorby. Většina jeho „obnovených obrazů“, zvláště ty, které tvoří cyklus *Z letopisů lásky*, má charakter pohádky nebo epické písně, přičemž lyrický subjekt postupuje celou tkáň díla.

Od byronské poémy i od většiny poém Puškinových a Lermontovových odlišují se Zeyerovy básnické povídky i svou formou. Rýmovaný čtyřstopý jamb, případně pětistopou oktávou nahrazuje nerýmovaným desetislabičným jambickým blankversem. V tom, jak Zeyer zachovává epický chod děje, nepřerušovaný autorskými odbočkami, navazuje Zeyer opět především na Lermontova, jehož vážné poémy nebývají rovněž rušeny digresemi, tolik příznačnými pro Byrona.

Zeyerův vřelý vztah k Rusku, podnícený bohatou četbou a konkretizovaný trojím pobytem v této zemi jeho mladistvých snů, lze tedy doložit nejen analýzou děl, jež z ruského prostředí přímo čerpají, jako román *Ondřej Černyšev* (1876), povídka *Daria* (1879), citovaná poéma *Zpěv o pomstě za Igora* (1884), nebo poslední tři práce z let 1899—1900: *Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče*, *Alexej člověk boží* a *Pohádka o dobrém careviči Eustafovi*, které již vzbudily zájem literární historie.<sup>42</sup> Určité motivické i tvarové navázání a shody nalezneme i v jeho exotických poémách, čerpajících z prostředí Rusku velmi vzdálených.

Můžeme-li za vyvrcholení evropské romantické poémy, k níž se čestně

<sup>42</sup> Janina Viskovataja, *Ruské motivy v tvorbě Julia Zeyera*, Práce Slovanského ústavu v Praze, sv. VIII, Praha 1932.

řadí Máchův *Máj*, považovat dílo Lermontovovo, pak Zeyer je jedním z nejnovějších zjevů evropského neoromantismu, nebo jak to vyjádřil velmi výstižně Fučík: „Je to evropský epilog romantismu.“<sup>43</sup> Kdybychom však chtěli Fučíkovu pregnantní formulaci rozvést dále, mohli bychom na základě posledních českých výzkumů<sup>44</sup> dodat, že Zeyerovo dílo je současně výrazným prologem české básnické secese, která je s novoromantismem bezprostředně spjata.

Jestliže se nám tedy podařilo nalézt mezi ruskými a českými romantickými a neoromantickými poémami řadu nesporných tematických paralel či společných tvarových znaků, nevyplyvajících vesměs z bezprostřední obecná znamení zkoumaných autorů s vytypovanými díly (nesporné je to v případě Máchy a Lermontova), můžeme konstatovat, že oba národní celky, jak ruský, tak český, byly v rámci daného žánru přes veškeré rozdíly a specifčnost svého vývoje nedílnou součástí evropského literárního kontextu.

## K ТИПОЛОГИЧЕСКОМУ СРАВНЕНИЮ ЧЕШСКОЙ И РУССКОЙ ПОЭМЫ

(Лермонтов—Маха—Зейер)

Творчество Лермонтова и Махи развивалось совершенно независимо друг от друга, но при их сравнительном изучении ощущается явное сходство в восприятии окружающего мира. Обоим авторам свойственно одинаковое отношение к природе. Особенно интересны совпадения в раскрытии темы природы в поэмах „Май“ и „Мицри“. В обоих произведениях она выступает как „мать-земля“, которая приносит успокоение и примирение молодым героям Махи и Лермонтова, осужденным на смерть. Сходство между творчеством обоих поэтов проявляется, однако, не только в тематике, но, до известной степени, также в их поэтике. Не менее важны, конечно, специфические черты, которыми отличается поэтический стиль Махи и Лермонтова.

Видный представитель чешского неоромантизма — Юлиус Зейер — продолжает и развивает в идейном и поэтическом плане творческую практику К. Г. Махи. У него, однако, нет протеста, типичного для романтизма первой половины XIX в. Его герои пассивны — Зейер сосредотачивает внимание прежде всего на их интимных переживаниях, главным образом любовного характера. В отличие от Махи, который в „Мае“ отходит от фольклорной традиции, Зейер, наоборот, широко использует фольклор в композиционном плане, близком традициям европейского романтизма. Применение фольклора в его произведениях становится основным композиционным приемом. По типу творчества Зейер является предшественником стиля модерна.

Сопоставление творчества Лермонтова, Махи и Зейера нам ясно указывает, что чешская и русская литературы, несмотря на специфические черты своего развития,

<sup>43</sup> Julius Fučík, *Chůva*, 115.

<sup>44</sup> Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, kap. *Novoromantismus a secese*, odd. *Dvoji konfrontace*. *Arbes a Zeyer*, 291—345.

были, в рамках данного жанра, тесно связаны с развитием западноевропейских литератур.

**Autor: PhDr. Danuše Kšicová, CSc., odborná asistentka katedry ruské a sovětské literatury a slovanských literatur na filozofické fakultě UJEP, Arna Nováka 1, Brno.**