

Novák, Otakar

[Wurmser, André. *La comédie inhumaine*]

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1966, vol. 15, iss. D13, pp. 184-186

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108530>

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.

Werken dieser Strömung auf den Bühnen vertraut machen, ist der Umstand daß diese Verfahrensweisen des Theaters des Absurden in ihrer ersten Phase vor allem die satirischen Momente des zeitgenössischen tschechischen Theaterschaffens angeregt haben (Havels „Gartenfest“, Klíma u. a.), also ähnlich wie sie anfangs auch in Polen absorbiert wurden (Mrožek, Różewicz). Ihr weiterer Einfluß wird anscheinend nur ein indirekter sein, wie er in der zeitgenössischen Welt-dramatik zutage tritt.

Martin Esslin empfindet und erfaßt sehr wohl Wesen und Sinn dieser ganzen Woge des Theaters des Absurden, das mit tragischem Humanismus angefüllt ist und ein Signal darstellt, mit dem man sich vertraut machen muß. Auf theoretischer Ebene erfüllt dies das Buch von Esslin ausreichend und genau.

*Zdeněk Srna—Libor Štukavec*

*Friedrich Mess, Heinrich von Ofterdingen. Wartburgkrieg und verwandte Dichtungen* (H. Böhlhaus Nachfolger Weimar 1963, S. 244).

Schon G. Rosenhagen hatte im Verf.-Lexikon 2, Sp. 324, angedeutet, daß H. von Ofterdingen als Minnesinger der Zeit um 1200 anzuerkennen ist, da die in dem ältesten Teile dieses Gedichtes, d. h. des Wartburgkrieges, auftretenden Sänger geschichtliche Personen sind, die in einer Beziehung zum Hofe des Landgrafen Hermann gestanden haben (außer Reinmar von Zweter).

Am ausführlichsten berichtet über den Aufbau dieser sehr rätselvollen Dichtung und der zu ihr gehörigen Gedichte G. Ehrismann im Schlußband seiner Gesch. d. dtsh. Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, S. 75—79. Der Probleme gab es so viele, daß sich niemand getraute, der Dichtung zu Leibe zu rücken. Messer, der offen zugesteht, daß er „von Haus aus Laie auf sprachwissenschaftlichem Gebiet“ und mit anderen mhd. Dichtungen nicht so vertraut ist, greift die gesamte verwickelte Problematik mutig, ja man kann sagen allzu mutig an. Nach ihm ist der Wartburgkrieg in mehreren Fassungen entstanden, und zwar aus Anlaß von Hochzeiten im Thüringischen Landgrafenhaus (zwischen 1225 und 1241). Sämtliche Haupt- und auch Nebendichtungen, d. h. der Wartburgkrieg mit seinem I. und II. Teil (Messer spricht vom Fürstenlob und Rätselspiel), ferner die Mainzer kirchenpolitische Satire, Sprechen ohne Meinen, die Totenfeier des Landgrafen von Thüringen und des Grafen von Henneberg, schließlich Zabolons Buch, stammen alle von einem Manne, den man mit Unrecht aus der Liste der Minnesinger gestrichen hat, von Heinrich von Ofterdingen, dem noch die Verfasserschaft anderer grundlegender Werke zuerkannt wird (König Tirol, Hugdietrich, Laurin, Der Rosengarten von Worms).

Mich persönlich überzeugt leider vieles nicht, weil wir die Beweisführung nicht Schritt für Schritt verfolgen können. Auch treten beim Lesen noch andere Zweifel auf, andere Nebenfragen, die erst gelöst werden müßten, z. B. stilistische Unterschiede innerhalb der dem Dichter zugeschriebenen Werke. Ich schließe meine kurze Besprechung mit den Worten: Frisch gewagt ist — halb gewonnen!

*Leopold Zatočil*

*André Wurmser, La Comédie inhumaine* (Paris, Gallimard 1964, 806 stran).

Statný Wurmserův spis o Balzacovi působí na první pohled jako známé důkladné doktorské disertace („teze“) obhajované na pařížské Sorbonně. Navozuje tuto představu i tím, že vyšel v „Bibliothèque des idées“. Což na druhé straně signalizuje zároveň povahu díla, jeho problematiku i metodologickou orientaci. Není zaměřeno na Balzacovu tvorbu jako umění, nýbrž na „smysl díla a života Honoré de Balzaca, na poučení, jež obsahují“. André Wurmser říká dále: „Balzac měl odpor k neužitečné knize. Jako on i já přenechávám těm, kdo jsou estétičtější než já, literaturu nesmyslnou, literaturu pro literaturu. Ne že bych věnoval málo pozornosti románové technice, čtenář to pozná. Chci tím říci, že se tato kniha obrací k lidem natolik lidským, že se jejich pozornost neomezuje pouze na literaturu“ (úvodní Avertissement; proložil A. W.).

To je deklarace. Skutečnost však je přece jenom ta — a čtenář to zjišťuje hned na prvních stránkách —, že se André Wurmser zabývá především tím, co je podle něho v Balzacovi „užitečné“, společenským smyslem života i díla Balzaca; že hledisko estetické (a ne snad „estetické“) prakticky nechává stranou. Nebo řečeno jinak: jeho pozornost věnovaná Balzacově románové technice zůstává zcela na úrovni představ o umění (realistickém), jaké převládaly v první desítky let, za nichž kniha vznikala („byla psána za posledních dvacet let“, tamtéž). Z odstinnějšího, z apriornosti se vymaňujícího nazírání na literární tvorbu, na to, jakými cestami čtenářům zprostředkuje svůj „smysl“, na problematiku její didaxe atd., prostě z toho, k čemu se studium literatury a její funkce hlásí velmi energicky v druhé desítky let vedoucí přímo do našich dnů, nenajdeme ve svazku André Wurmsera skoro nic. Vtírá se nám dojem, jako by André Wurmser touto cestou naznačoval, že se od pozdějšího odideografizovaného, odsociologizovaného pojetí

a výkladu literatury jako tvorby umělecké — tedy i díla Balzacova (viz i sovětské práce) — mlčky a pevně distancuje jako od přístupu domněle „estetického“.

Nejdříve stručný obrázek, o čem kniha pojednává. Program — tak André Wurmser označuje její rozvržení místo obvyklého „obsahu“, zřejmě prodloužením Balzacovy titulní metafory „Lidská komedie“ — ohlašuje tři tematické celky.

První se zabývá „divadlem“ (Le Théâtre, 19—89), rozuměj divadlem soudobé společnosti s jeho základy (třídní boj pokládá buržoazie za skončený), jeho scénou („věk zlata, který se pokládá za zlatý věk“), na níž se pohybuje i Balzac, „člověk své doby, v níž vážnost je úměrná zlatákům“.

Druhý tematický celek je nejrozsáhlejší, La Comédie (95—684). Je to jádro díla. Tato část je rozdělena do 5 „jednání“, z nichž se každé skládá ze 4 nebo 5 „obrazů“. I. jednání má nadpis L'Argent. Balzac odhaluje hybnou sílu společnosti 19. století, peníze, jež jsou také hybnou silou jeho vlastního života a produkce. II. jednání je nadepsáno L'Histoire. Balzac představovaný jako „naprosto, přirozeně nevěřící“ (215) je označován za „muže vědy“ (239), vědeckého poznání; je svou mentalitou historikem, nikoliv romanopiscem. III. jednání L'Art se snaží ukázat, že Balzac není „génie“, je „podnikatelem v románech“; pro něho je literatura řemeslem jako každé jiné s tím, co řemeslo vyžaduje, a to je především práce. „Ale génius, dar, vokace, umění samo... Fráze, fráze, fráze!“ (376). IV. jednání má název La Politique. Naivní aristokratické ambice Honoré de Balzaca, který se z liberála a ateisty povýšenecky vyvíjí v absolutistu a klerikála, neotupují nikterak jeho smysl pro skutečnosti doby. Balzac ve všech obdobích svého života dokládá pravdivost axiomatu, že žádný vladař (ať už se jím myslí král, císař nebo republika) nemůže „zasáhnout“ vládu peněz. A z tohoto axiomatu lze vysvětlit „cynismus každého jednotlivce i ambice všech, proměny sociálního myšlení Balzacova i celou jeho politiku“ (529), jež v tehdejší době nemůže být ničím víc než politikařením. V. jednání Les Nuées je poslední. Za vlády peněz zákon není pro všechny, je udělán bohatými pro bohaté. Společnost obviňující Balzaca — svého odhalitele ve jménu pravdivosti —, že je nemravný, je ve skutečnosti sama nemravná. Zákon peněz se obrátí i ve vztazích lásky, sňatek je (i v životě Balzacově) pouze jedním z prostředků společenského arivismu. Závěr této části přináší i vylíčení konce Balzacova.

Třetí část La Critique (687—765) není v pravém smyslu historickým přehledem vývoje kritických názorů na Balzaca. Je opět budována na principu správného nebo nesprávného postžení společenského smyslu jeho tvorby kritiky. Balzacovo odhalování úlohy peněz v kapitalistické společnosti je kritikou tou měrou bagatelizování nebo zamlčování, „jakou se kapitalismus cítí víc a víc ohrožován“ atd. Závěrem André Wurmser mluví mj. o tom, čím se dnešní realisté liší od Balzaca a jeho metody. Dnes napsat něco podobně hodnotného, jako pro svou dobu byla *Lidská komedie*, vyžaduje „postavit se do tábora vyšší citlivosti, vyššího realismu, které přicházejí po citlivosti a realismu Balzacovu, do tábora těch, kdo z *Komedie nelidské* konečně, konečně, konečně udělají *K o m e d i i l i d s k o u*“ (765; proložil A. W.).

Ke svazku je připojen užitečný abecední rejstřík skutečných osob i postav smyšlených. Wurmser zůstává také zde v prodloužené metafoře „komedie“ jako „divadla“. Proto mluví místo o rejstříku jako o „obsazení“ (La Distribution, 769—803), ne dost šťastně, poněvadž rejstřík obsahuje kromě jmen osobních i názvy citovaných děl.

Je přirozené, že bylo lze orientačně naznačit jen „silokřivky“, jen některé z hlavních tezí, které vytvářejí rigorózní armaturu rozsáhlého spisu André Wurmsera. Drobnější teze pak všechny ve svém rozvětvení jsou na této armatuře přehledně zavěšeny. André Wurmser zůstává věren svému známému způsobu psaní, který je zřejmě dán jeho spisovatelským temperamentem a intelektuálním sklonem neúnavného, bystrého militantního polemika. Máme před sebou osmisetstránkovou tematickou tříšť. Co však dovede být znamenitou pohyblivou zbrani v kratších aktuálních polemikách, hlavně článcích a glosách, kde lze a je třeba protivníka napadát zcela nečekaně z různých stran, je v tak rozsáhlé koncipovaném spise méně výhodné. Nevýhodu rozdrolenosti výkladu, jeho fragmentárního podání, zvyšuje ještě to, že každý drobný úsek — i když je to třeba pouhý odstavec — je opatřen kratším nebo delším mottem (citátem).

Pravou jednotu dává knize hledisko ideologické a ideografické. André Wurmser dokazuje nesčetnými, nezřídka důmyslně vybanšovanými detaily, jak Balzacovo dílo zachycuje historicky pravdivé, realisticky síly a jevy dané skutečnosti kapitalistického světa ve Francii po buržoazní revoluci, jak zároveň Balzac sám svým snažením a svými osudy je součástí světa ovládnutého penězi. André Wurmser v této své balzacovské „sumě“, která dokládá, jak intenzivně se po ta dvě desetiletí zabýval Balzacovou problematikou a jaké jí přisuzuje klíčové postavení, snesl impozantní množství podrobností jako doklad pro své teze. Je to v pravém smyslu monument metody ideograficko-sociologické se všemi jejími typickými příznaky. André Wurmser jde k umělecké tvorbě Balzacově jako k nepřehledné zásobárně dokumentujícího materiálu. Přestože se tolik dokládá, vychází „shora“, lépe z hotových formulí, pro něž hledá nová a nová tvrzení. Odstíny

konkrétní reality (i historického vývoje s jeho konkrétním obsahem) André Wurmsera zajímají málo. Dává přednost tomu, co mluví ve prospěch globálních tezí. Co jim neodpovídá nebo neodpovídá zcela, vykládá jako, že z toho globální téze vycházejí neoslabené. André Wurmser mluví o Balzacovi se zálibou jako o „opisovači“ (copiste), jeho umělecké zpracování označuje jako „opisování“. Tím chce zřejmě podtrhnout představu o svrchovaně dokumentární pravdivosti jeho umění, to, že Balzac nebyl romanopisec, nýbrž ve skutečnosti „vědec“, „historik“ (mohli bychom namítnout, že v tomto případě se na činnost vědce, historika dívá trochu skreslujícím způsobem). „Balzac si zvolil doslovný překlad, přesný opis skutečnosti“ (322). „V čem tedy je Balzacova chyba? Je to chyba opisovače. Seběhlo se to tak, jak o tom podává zprávu — a on tu zprávu podává špatně“ (338).

Shrňme: balzacovská „suma“ André Wurmsera je pokusem ideograficko-sociologicky postihnout živou, konkrétní mnohost Balzacovy tvorby, vtěsnat ji do rámce povšechných tezí o společenském vývoji. Umění je tu pro autora dokladovým materiálem, materiálem ilustračním. Není pochyby o tom, že si tu přečteme mnoho zajímavého a vtipného; známe dostatečně polemický šerm André Wurmsera odjinud a víme, jak umí ke svým útočným záměrům všeho použít jako zbraně. Najdeme tu i jeho osobní dojmy a poznatky z cesty za Balzacem na Ukrajinu (uveřejnil je svého času již v *Les Lettres françaises*). Ale André Wurmser si nekladl otázku, do jaké míry jeho způsobem vykládaná „nelidská komedie“ zůstává skutečně *Lidskou komedií*, Balzacovým uměleckým výtvorem.

Otakar Novák

*Charles Baudouin, Jean Racine, l'enfant du Désert* (Paris, Plon 1963, 188 p., 11×19. Collection La Recherche de l'Absolu, vol. 9).

Un auteur qui, après tant de prédécesseurs, écrit aujourd'hui un nouveau livre sur un écrivain aussi célèbre que Racine, se trouve toujours dans une situation délicate. Il ne doit ni répéter inutilement ce qu'on sait depuis longtemps, ni, s'il veut être original à tout prix, lancer des thèses paradoxales et devenir un iconoclaste. M. Baudouin ne voulait faire, en écrivant son livre, ni l'un ni l'autre. Il a porté son attention exclusivement sur l'aspect psychologique de l'oeuvre de Racine et il n'a voulu nullement élargir le nombre des travaux savants sur la vie et l'oeuvre du dramaturge en général: „Il n'est pas de notre compétence d'ajouter à ces travaux des érudits et des historiens. Nous les prenons comme des données, mais nous avons le droit de nous demander si la psychologie ne peut pas éclairer ces données d'une lumière encore plus convaincante.“ (14) C'est donc en tant que psychologue que M. Baudouin, auteur de plusieurs livres où il avait déjà appliqué la psychanalyse, p. ex. à l'étude de Hugo ou Verhaeren, veut aborder l'oeuvre de Jean Racine.

Le livre peut être envisagé comme une recherche du caractère de Racine et du rapport entre son oeuvre et sa vie privée. Sachant combien les impressions de l'enfance et de la jeunesse marquent souvent la vie tout entière d'un homme, M. Baudouin suit pas à pas comment Racine fut influencé par le décor de La Ferté, de Port-Royal, etc., et comment ces expériences se sont traduites dans ses ouvrages. C'est le sort de Racine orphelin, „enfant du Désert“, perdant un à un ses premiers appuis de la vie familiale, qui est à l'origine du sentiment d'abandon, de *soif d'absolu, d'insécurité*, qui marquent toutes ses oeuvres d'une empreinte très nette. Dans la plus grande partie de son livre, M. Baudouin démontre, se basant sur quantité de citations soigneusement choisies dans l'oeuvre du dramaturge classique, comment ces attitudes psychologiques élémentaires pénètrent la structure artistique des pièces de Racine jusque dans les moindres détails (cf. p. ex. les observations sur la rime dans le chapitre *Anima dolorosa*, pp. 71—82).

Suivant M. Baudouin, c'est à partir du séjour de Racine à Uzès auprès de l'oncle chanoine qu'on peut voir se dessiner son caractère d'une manière nette. Notre historien constate chez lui des traits d'„un pur type d'extraverti ou de syntone“ (32) qui l'ont rendu fort influençable par les impulsions venant de l'extérieur. Racine était vraiment, en un certain sens, conforme aux exigences des milieux dans lesquels il vivait, de l'esthétique classique, des règles, etc. Mais qu'on se garde bien, dit M. Baudouin, de considérer Racine tout simplement comme un arriviste. Racine, „cet extraverti est dominé par un sentiment fondamental d'abandon. S'accorder au milieu, à l'opinion, à la convention, aux puissants, au roi, n'est pas pour lui un jeu gratuit, mais l'expression d'une intime détresse, le besoin anxieux de trouver au-dehors l'appui que cet orphelin n'a jamais pu trouver en lui-même, se sentant toujours livré à sa foncière insécurité“ (132).

C'est surtout à partir du troisième chapitre, *La Course du Feu*, que l'auteur passe à la psychanalyse. Appliquer cette méthode d'investigation à un auteur tragique classique, voilà une idée évidemment difficile à réaliser. Certes, notre historien n'est pas le premier qui ait fait un tel essai, il mentionne lui-même, entre autres, les travaux de Ch. Mauron, F. Lion, J. D. Hubert,