

ve stříbře. (Poznámka: To odpovídá podle tehdejší hodnoty asi 51 000 kilogramům čistého stříbra; podle dnešní hodnoty je to zhruba 200 milionů korun.)

Eleonora zuřila. Vyhrožovala papeži, že odtrhne anglickou církev od Říma, když on nedokáže chránit křížáka vracejícího se domů. Jenže Řím byl vůči německému císaři fakticky bezmocný a královna brzy neviděla jiné východisko, než toto nejvyšší výkupné, jaké kdo kdy požadoval, vymáchat ze svých poddaných, což vůbec nebylo snadné.

Ze státní pokladny, která byla vinou mizerného hospodaření Jana Bezzemka prázdná, se výkupné zaplatit nedalo. Zbývaly tedy jen daně a dary. Jenže s dary to byl problém. Richard nebyl mezi lidem nijak zvlášť oblíbený a chudým lidem bylo už vůbec jedno, jestli jim panuje nějaký Richard nebo Jan. Bohužel, ale bylo to tak. A tak královně nezbylo než poddaným sáhnout násilím na měšec. Každý svobodník musel odevzdat celou čtvrtinu svého ročního příjmu, kostely a kláštery musely dávat dary a kdo neměl hotové peníze, musel odevzdat dobytek nebo úrodu.

Začátkem ledna roku 1194 měla Eleonora peníze pohromadě a odcestovala přes Kolín nad Rýnem do Mohuče, kde po 13 měsících zajetí mohl syn konečně obejmout matku. Přes Kolín, Brusel a Antverpy se oba vrátili domů. Na ženu, které už bylo značně přes sedmdesát let, to byl obrovský výkon.

Teď však vidí, jak její milovaný syn umírá, a je to už její sedmé dítě, které navždycky zavře oči dřív než jeho matka. Slzy kanou po kdysi tak krásném obličejí a ani strašlivý nářek muže, který Richarda zabil ze zálohy, nemůže zmírnit bolest zoufalé matky.

POHLED DO KALENDÁŘE

- 1157 Narození Richarda jako syna Jindřicha II. Plantageneta z Anjou a o deset let starší Eleonory Akvitánské.
- 1170 Rytíři Jindřicha II. zabíjejí Thomase Becketa v katedrále v Canterbury.
- 1183 Po smrti svého bratra Jindřicha se Richard stává korunním princem.
- 1189 Po smrti krále Jindřicha II. se Richard stává anglickým králem.
- 1190 Začátek křížového tažení.
- 1191 Dobyť Akka a vítězství nad Saladinem u Arsufu.
- 1192 Mír se Saladinem, cesta domů a zajetí.
- 1194 Propuštění za výkupné a návrat do Anglie.
- 1199 Richardova smrt u Châlusu v jihozápadní Francii.
- 1204 Eleonora umírá ve věku asi 83 let.

Téma č. 9

Kultura středověku II

Jiří Pavelka: Symbol a metafora jako výrazové prostředky textu. In: Stachová, Jiřina, ed.: *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 46–60.

Petrů, Eduard: *Zašifovaná skutečnost. Deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky*. Ostrava: Profil, 1972. Je alegorie klíč k tajemství díla?, s. 94–129.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–43. Viz Téma č. 4.

Pavelka, Jiří: O poznání, hodnotách a konceptu postmodernismu. Několik poznámek ke změnám paradigmatu euroamerické kultury v letech 1930–1995. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 55, 1999, s. 168–173. Viz Téma č. 12.

SYMBOL A METAFORA JAKO VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY TEXTU

Jiří PAVELKA, *Filosofická fakulta MU, Brno*

Dovolte mi, abych se na počátku svého vystoupení věnoval několika obecnějším otázkám, které přesahují téma mého referátu. Tento úvodní pasus není třeba chápat jako zastávku u východisek vynucenou vnějšími okolnostmi, totiž faktem, že se tady dnes sešli odborníci ze značně odlišných vědních oblastí, ale naopak jako záměrné setrvání v poloze metodologických meditací. Jejich smyslem není ani návrh na přestavbu Augiášova chléva, v němž „symbol“ přebývá, ani terapie bezmocnosti, kterou s sebou přináší obcování teorie s významy, ale spíše snaha pochopit uspořádání tohoto chléva a z daných faktů vyvodit jisté důsledky pro obor, jímž se zabývám, pro teorii literatury.

Cílem mého referátu není vyloužit vztah mezi symbolem a metaforou obecně, ani vzhledem k jisté konkrétní teoretické koncepci nebo v rámci vymezené množiny literárních textů, ale zamyslet se nad tím, jak by se tato problematika mohla řešit.

Své vystoupení jsem rozdělil do pěti oddílů. První z nich má název *Tři otázky pro zahřátí*, druhý *Vypůjčené hypotézy*, třetí *Symbols znásilněné teorií výrazových prostředků textu*, čtvrtý *Tanec literárních symbolů* a pátý *„Mendělejeva“ tabulka výrazových prostředků textu*.

I. Tři otázky pro zahřátí

Úvahy na téma symbol většinou otevírají dvě klíčové otázky: 1. co je to „znak“ a 2. jak se liší „jazykové znaky“ (tj. znaky jazykového znakového systému) a „znaky nejazykové povahy“. Odpovědi na tyto otázky v podstatě vymezují prostor, ve kterém se klade v pořadí 3. otázka: jaký typ znaku představuje „symbol“. V jejím rámci se pak obvykle řeší problém sémiotické identifikace této kategorie. Teprve po vyrovnání se s výše uvedenými problémovými okruhy má smysl zabývat se 4. otázkou: vztahem mezi „symbolem“ a metaforou v literárním díle.

Odpovědi na ony tři výše položené otázky byly a jsou – eufemisticky řečeno – především značně odlišné. Má je na svědomí stejně teorie jako realita. Praxe totiž dovoluje, aby kterákoli jednotlivá složka lidské reality se mohla stát komunikačním nástrojem – „znakem“. Do této hry se často zaplétal také „symbol“, takže teorie používala tohoto termínu pro označení velmi odlišných skutečností.

Jednou byl „symbol“ pokládán za základní filozofickou kategorii, popř. stavěn na samý vrchol znakové hierarchie,¹ podruhé byl považován za synonymum pro jazykový znak,² jindy označoval reálné předměty a akce plnící v procesu lidské praxe znakové funkce nebo se stával základní kategorií ikonografické aktivity,³ někdy byl ztožňován se specifickými znaky vědeckého jazyka, popř. piktografickými znaky sloužícími k mezinárodní komunikaci⁴ anebo výrazovými postupy krásné literatury.⁵

Osobně se domnívám, že ve všech těchto uvedených, ale i v dalších případech se termín „symbol“ osvědčil. Není důvod jej vysvobozovat z významové promiskuity, k níž ho přiměla historie. Potřebné spíš bude uvědomit si a přehledně postihnout všechny dosavadní životy „symbolu“. Postupy, které se prosazovaly v minulosti, budou zřejmě charakterizovat také následující vývoj. „Symbol“ bude opětovně získávat novou a novou podobu ve filozofii, v jednotlivých humanitních a speciálně vědních disciplínách i ve vyhraněných autorských koncepcích.

Podstatná je však ještě jedna okolnost. Ony první tři uvedené otázky byly většinou kladeny a zodpovídaný v rámci systémově pojaté sémantiky a lingvistiky, která znak v duchu saussurovské tradice vyčlenila z procesu jazykové komunikace, izolovala jej a podřídila abstraktnímu, ad hoc zkonstruovanému systému, tudíž langue.

II. Vypůjčené hypotézy

V současné době je systémový přístup k jazyku a znaku některými badateli nahrazován přístupy procesuální lingvistiky vyjádřenými zejména v koncepci jazykové kompetence a performance. Pregnantně a současně vyroceně tuto koncepci formuloval v roce 1988 Eugenio Coseriu v knize *Sprachkompetenz*.⁶ Danou orientaci, která se prosazuje rovněž v české lingvistice, pokládám za perspektivní také pro oblast literární teorie, přesněji pro její metodologické vybavení v oblasti

analýzy literárního textu. Dokládají to např. práce, jež zajímavým způsobem vykládají modalitu tématu.⁷

Za pracovní hypotézu při výzkumu konkrétního komunikačního prostoru (tzn. i funkcí konkrétního znaku, ale také kteréhokoli jiného jazykového a literárního jevu včetně „symbolu“) lze přijmout tezi teorie jazykové kompetence a performance, podle níž znak vzniká a existuje pouze v procesu komunikace, přičemž jeho konstitutivní vlastností je autorství, totiž fakt, že znak je tvořen v konkrétní komunikační situaci mluvčím pro konkrétního posluchače. Tato skutečnost by se dala vyjádřit také tvrzením, že znak nereprezentuje, ale tvoří svůj designát a že základní sémantickou jednotkou je věta.

Znak v tomto pojetí není definován znakovým systémem. O znakovém systému se dokonce v daných souvislostech neuvažuje jako o znakové realitě, ale pouze jako o aposterioriálním konstrukt, který má málo společného s řečovými akty. Znak je zde naopak až výsledkem komunikačního procesu, je dán stadiem své „performance“.

Podle E. Coseria, který danou teorii rozpracovává již od padesátých let, je znak tvořen v komunikačním prostředí určeném zejména jazykovými „kompetencemi“, tzn. kulturními jazykovými znalostmi mluvčího a posluchače, čili komunikačními předpoklady, které se manifestují na obecné jazykové úrovni („Das elokutionelle Wissen“), na jednotlivé určité jazykové úrovni („Das idiomatische Wissen“) a textové úrovni („Das expressive Wissen“).⁸

K jazykovým kompetencím patří řada skutečností, které jsou předmětem zájmu procesuální lingvistiky a které – metaforicky řečeno – tímto způsobem definují gramatiku komunikačních aktů. K těmto kompetencím patří např. elementární kompetence daná schopností tvořit věty jistého jazyka a rozumět jim anebo premisa upřímnosti, vymezená jako interpretační východisko posluchače, který ve vztahu ke kterémukoli výroku vždy nejdříve předpokládá, že mluvčí říká pravdu.

Literární text lze chápat jako *řečové jednání*,⁹ kde mluvčím je autor a čtenářem posluchač. Z těchto důvodů budu pokládat sémanticko-gramatický kontext, do něhož se dostávají slovní jednotky literárního textu, za součást komunikačního kontextu.

Na rozdíl od stoupenců procesuální lingvistiky se ovšem domnívám, že je nezbytné zabývat se saussurovským langue, tzn. budovat gramatiku jazyka a teorii výrazových prostředků textu. Toto stanovisko není třeba měnit, i když se prosadí názor, podle něhož instituce tradičně pojatých znakových systémů představuje pouze na apriorních principech

vybudovaný model zjednodušující a deformující jazykovou realitu. Jazyk – parafrázujeme-li Patočkův metaforický výrok – je totiž sedimentem řeči. A jako takový se musí stát předmětem analýzy.

Tradiční, systémová gramatika sice nedokáže uspokojivě vysvětlit řadu jazykových jevů, není vhodným nástrojem interpretace řečových aktů, ale je nepostradatelná v procesu konstituování normativní podoby příslušného znakového systému a při osvojování jazykových norem jeho uživateli.

Jsem přesvědčen, že má smysl pokoušet se budovat teorii výrazových prostředků textu, i kdyby se ukázalo, že na úrovni izolovaného slovního znaku neexistují žádná pravidla přiřazování mezi znakovým signifiant a signifié. Ani v tomto případě by totiž nebyla zcela vyloučena možnost, že existují znaky obdobného konstrukčního typu a obdobného chování vůči jiným znakům.

V těchto souvislostech by již bylo možné zabývat se symbolem, tak jak se uplatňuje v literatuře. Ani zde se však teorie výrazových prostředků textu neobejde bez hypotéz a závěrů vypůjčených z jiných vědních disciplin, neboť součástí literárního díla se může stát kterýkoli typ symbolu.

III. Symboly znásilněné teorií výrazových prostředků textu

Při budování teorie výrazových prostředků textu jsem se inspiroval zejména osobními rozhovory s Antonem Popovičem, který se stal iniciátorem a vůdčí osobností při koncipování kolektivní vysokoškolské učebnice teorie literatury a který mne v roce 1983 vyzval k autorské účasti na tomto projektu.¹⁰ Až po napsání příspěvků do Popovičovy učebnice jsem se seznámil s inspirativní, ovšem širě orientovanou aktivitou badatelů seskupených v pracovním týmu „meta“, který již v roce 1970 dospěl ke koncepci generální rétoriky a postupně formuloval kritéria klasifikující výrazové prostředky řečového aktu.¹¹

Objektem výzkumu teorie výrazových prostředků textu není lexikální systém. Tímto objektem není ani gramatika jazyka, ale – metaforicky řečeno – gramatika literatury na úrovni výstavby textu a funkcí jeho elementárních konstrukčních prvků, tak jak se projevují v (literární) komunikaci. Ctižádostí teorie výrazových prostředků textu je vytvořit specifický metajazyk, který by byl s to popsat ony dané úrovně gramatiky literatury a který by – obdobně jako gramatika jazyka – přispíval k systémové interpretaci jazykové reality.

L. Hjelmslev považuje za klasický případ „metajazyka“ (v dánském originálu se – na rozdíl od anglické redakce – užívá místo termínu „metajazyk“ termínu „metasémiotika“) lingvistiku, neboť ta popisuje samostatný sémiotický systém (jazyk), který se tím pádem v jejím systému dostává do pozice znakového signifié (obsahu).

Jak zdůrazňuje L. Hjelmslev, v praxi neexistují strukturně homogenní texty, v nichž se uplatňuje jen jeden nebo dva sémiotické systémy. Naopak tyto systémy se v komunikační praxi různým způsobem spojují a mixují. Jazyk mimo jiné získává také podobu „konotační sémiotiky“, tzn. podobu systému, jehož znakové signifiant je zastupováno sémiotickým systémem (mj. styly, žánry, lokálními podobami jednoho jazyka, národním jazykem).¹²

U teorie literatury a u teorie výrazových prostředků textu jako jedné z jejích centrálních disciplín je nutné předpokládat odlišnou situaci. Teorie literatury totiž popisuje především literární znakový systém, který přesahuje rámec jednotlivé národní literatury, má nadjazykový charakter. V gramatice literatury se scházejí jednotlivé národní literatury psané různými jazyky, zatímco gramatikou jazyka se naopak jednotlivé jazyky od sebe navzájem liší.

V literární vědě zkoumající literární komunikaci (tu umožňují – mimo jiné – jazykové a literární kompetence a literární znakový systém) je situace specifická. Mimo jiné také proto, že „znaky nejazykové povahy“ – až na výjimky¹³ – vstupují do literární komunikace zprostředkovaně, tzn. prostřednictvím slovních znaků, takže proces jejich artikulace se završuje a probíhá v prostředí literární komunikace. To platí také pro symboly.

Např. slovo „had“ označuje *obratlovce z rodu plazů*, ale současně tento obratlovec v symbolickém kontextu znamená zejména *nebezpečné pokušení, faleš a skrývané nepřátelství*. Tato symbolická funkce je přisouzena živočichu, pro něhož má sice každý jazyk svůj vlastní výraz (např. „serpent“, „snake“ „Schlange“, „zmija“), ale který může být označen v kterémkoli jazyce obdobným způsobem perifrasticky nebo metaforicky.

„Had“ – stejně jako řada jiných, obdobných slovních jednotek – nežije pouze jeden symbolický život, protože tomu, co je danou slovní jednotkou denotováno, jsou přiřazeny další symbolické významy, a to zejména pověrečným myšlením anebo textem Bible či psychoanalýzou. Dokumentuje to oblast přísloví, která je rezervoárem symbolické tradice. Stačí např. porovnat srbské přísloví „koga zmija ujede, taj se i guštera plaši“ čili „koho uškne had, ten se bojí i ještěrky“, a to jak ve

vztahu k symbolické tradici, tak i k funkčním ekvivalentům v jiných jazycích (srov. např. „obžegšiš' na moloke, duješ na cholodnuju vodu“ – „když se spálíš mlékem, foukáš i na studenou vodu“; „ein gebranntes Kind scheut das Feuer“ – „spálené dítě se bojí ohně“).

U slovních znaků typu „had“ se ocitají v rovině jejich signifié (obsahu) samostatné znaky nejazykové povahy se samostatným znakovým signifiant (výrazem) a signifié (obsahem). Z těchto důvodů i přirozený jazyk je metajazykem anebo přinejmenším disponuje metajazykovými znaky. To, co u slova „had“ reprezentuje rovinu signifié, tvoří spolu s některými dalšími znaky nejazykové povahy relativně samostatný (mytologický) znakový (sub)systém nejazykové povahy, o němž lze tvrdit, že má podobu – vypůjčíme-li si Hjelmslevovu terminologii – „denotačního jazyka“ čili „denotační sémiotiky“.¹⁴

Z hlediska sémiotického lze symbolickou funkční sféru slova „had“ považovat za *sféru jazykových znaků metajazykové charakteru označujících znaky nejazykové povahy (symboly-nástroje), konkrétně předmětné objekty, popř. činnosti, kterým lidská praxe přiřadila jisté reprezentativní, znakové funkce a které vytvářejí, popř. mohou vytvářet relativně samostatné znakové systémy*.

Pokud některé speciálněvědní disciplíny analyzují „denotační jazyky“, např. mytologické, ale i sociálně institucionální, obřadní, mimicko-gestické a jiné systémy, pak použitý jazyk analýzy je metajazykem.¹⁵ Jazykový, natož literární znakový systém není – mimo jiné i kvůli metaznakům typu „had“ – „denotačním jazykem“, ale neobyčejně složitým systémem, jehož součástí jsou stejně jak na úrovni výrazu, tak i obsahu samostatné sémiotické systémy.¹⁶

Metaznaky typu „had“, které jsou odvozené od *symbolů-nástrojů* vzniknuvších a existujících mimo rámec jazykového znakového systému, postihují výrazem jazykové symboly-nástroje. *Jazykové symboly-nástroje* mohou aktivizovat také svůj nesymbolický, lexikální význam. Artikulace jejich významu je dána komunikačním kontextem promluvy či literárního díla.

*Symboly-nástroje*¹⁷ a jejich komunikační kontexty představují základní funkční sféru skrývanou pod střechu „symbolu“, jejich slovní postihování prostřednictvím jazykových metaznaků – *jazykové symboly-nástroje* druhou základní funkční sféru.

Oblast symbolů-nástrojů, a tím i jazykových symbolů-nástrojů není jednolitá, ale naopak značně členitá, což dokumentují četné slovníky symbolů. Spadají do ní *symboly-věci* (jako např. *slunce, kostlivec, trůn, meč, růže, srdce*), dále *symboly-přírodní dění* (jako např. *ohněň, potopa,*

zatmění slunce, bouře, vysychání pramenů, padající hvězdy na noční obloze), symboly-gesta (jako např. přitakání, zavrtění hlavou, vztyčený palec, hození rukavice do obličeje, podání a políbení ruky, pokleknutí).

Samostatnou skupinou v oblasti symbolů-nástrojů, a tedy i jazykových symbolů-nástrojů jsou symboly-živočichové, které obvykle vyjadřují jisté lidské vlastnosti (např. had, liška, lev, sova, osel, čáp, veš, pštros) anebo symboly-postavy, a to jak z mytologie a náboženských kánonů (Ré, Zeus, Buddha, Kristus, Perun, Siegfried, Krakonoš), tak i z historie (Alexander Veliký, Nero, Tomáš Akvinský, Chopin, Hitler) nebo z literatury (Odysseus, Don Quijote, Oněgin, Švejk).

V oblasti symbolů-nástrojů by dále bylo možné vyčlenit jako samostatnou skupinu např. symboly-barvy a symboly-květiny, protože ty představovaly – v naší kulturní oblasti zejména díky křesťanské tradici – relativně uzavřené systémy. V současné době ovšem žijí jejich torza, na rozdíl např. od symboliky kamenů, která zcela upadla v zapomnutí.

Jmenované druhy symbolů-nástrojů, které lze snadno vyjádřit také prostřednictvím jazyka výtvarného umění, patří z hlediska geneze k sekundárním symbolům, protože jako předmětné entity a aktivity původně znakové funkce neplnily a do role symbolů se teprve vyvíjely.

Z hlediska geneze do jiné oblasti, do oblasti primárních symbolů patří takové znaky-nástroje, které se (na rozdíl od sekundárních symbolů) nevyvinuly na úroveň symbolu sekundárně, z jistých elementů lidského světa, ale které primárně vznikly jako znaky, za účelem plnit jisté reprezentativní funkce. Sem patří symboly-emblémy (např. erby, vlajky, znaky hnutí a státních celků, vyznamenání) anebo mezinárodní symboly-piktogramy (např. znak vyjadřující zákaz kouření nebo znak pro fyzicky handicapované). Na pomezí obou těchto oblastí vznikl např. systém dopravních značek.

Do oblasti primárních symbolů patří také např. symboly-masky, které v naší kulturní oblasti dožívají v masopustních slavnostech a na maškarních bálech, anebo symboly-uniformy. Podobu znakových subsystémů získávají symboly-obřadní předměty, které obsahují také výše jmenované dva typy symbolů. Symboly-masky, symboly-uniformy, symboly-obřadní předměty a symboly-emblémy se často podílejí na tvorbě symbolů vyššího řádu, na symbolech-lidských činnostech, jako jsou např. iniciační rituály, vítání jara, bohoslužba, křest, svatební a pohřební obřady, korunovace, stolování, inaugurace do významných státních funkcí, zahájení olympijských her.

Jednotlivé symboly-nástroje se mohou spojovat, vzájemně postupovat a vytvářet vyšší obsahové jednotky. Srdce je nepochybně symbolem-nástrojem, který se v podobě slova „srdce“ může stát jazykovým symbolem-nástrojem. Pokud ovšem získá podobu stylizovaného výtvarného znaku, pak je toto srdce piktogramem, do něhož může – je-li probodeno šípem – vstoupit antický mýtus vykládající vznik milostného citu jako důsledek zasažení srdce střelou Amorovou. Ve výtvarném umění je stabilizovaná podoba Kristova srdce jako symbolu-emblému, který má i svou slovní, metaznakovou paralelu.

Ve výtvarném umění jsou symbolizovány abstraktní pojmy jako např. spravedlnost, láska, věrnost, lakomost, pýcha, rozmařilost, vzácně jsou dokonce i systematizovány, jak dokládá cyklus soch (Blahoslavenství, Ctnosti a Neřesti) Matyáše Brauna, umístěných v Kuksu. V těchto případech vznikají složité symbolické komplexy, symboly-obrazy, nikoli alegorie, tak jak je známe v čisté podobě z bajek anebo biblických podobenství.

Také primární symboly-nástroje mohou vstupovat do literární komunikace prostřednictvím jazykových metaznaků, pokud ovšem tyto primární znaky nejsou obecně známy a mluvčí chce zachytit také jejich znakové signifiant, pak není jiná možnost jak je vyjádřit než pomocí perifrází, více nebo méně složitých opisů.

Hranice mezi primárními a sekundárními symboly-nástroji, které mohou vstoupit do procesu literární komunikace, jsou plynulé. Do těchto dvou oblastí podle mého soudu nepatří symboly vědeckého jazyka (např. +, =, ≥, Σ, *, %), značky (např. \$, &, §), popř. akronyma (např. ČSD, UK, IBM, AIDS). Tyto typy znaků jsou nově vytvořené znakové jednotky a co do své konstrukce jsou pouze zkratkami za explicitně pregnantně formulovanou jazykovou sdělení.

Symboly vědeckého jazyka, značky a akronyma představují další základní funkční oblast pokrývanou „symbolem“. Ani zde ovšem nejsou hranice přesně stanoveny. Na rozhraní symbolů-piktogramů a symbolů vědeckého jazyka vznikly např. technické piktografické značky.

V literárních účlech se vyskytují nejen sekundární a primární jazykové symboly-nástroje, pro jejichž označení lze užít termínu nevlastní jazykové či literární symboly, ale také vlastní jazykové či literární symboly,¹⁸ které vznikají až v procesu mluvní či literární komunikace a které z hlediska konstrukce patří k nejzajímavější skupině symbolů.

V tomto případě symboly již nemají metajazykový charakter, naopak představují jazykový výraz (event. jazykové výrazy), který sám o sobě nese

(event. které samy o sobě nesou) regulérní lexikální význam, ale kterému je (kterým je) symbolický význam přiřazen aktuálním komunikačním (sémanticko-gramatickým) kontextem promluvy či literárního díla, popř. aktivovaným metatextovým kontextem.

K artikulaci významu vlastních literárních symbolů, které mají podobu jednoho slova či sousloví, nedochází na půdorysu věty jako u metafory, ale až v (literární) komunikaci na půdorysu textu (díla). Slovní jednotky tvořící vlastní literární symbol nemají podobu metaforické formy. Na artikulaci významu vlastních literárních symbolů se nicméně, i když nepřímo, často podílí metaforické mechanismy, jakými jsou např. personifikace, naturifikace, animizace, synestézie, synekdocha, oxymoron apod. Vlastní literární symboly jsou v procesu literární komunikace více nebo méně definovány postupným, často neobyčejně zprostředkovaným přiřazováním nových významů z textově vzdálených pasáží. Toto přiřazování lze sice popsat, ale zatím se je (pro konstrukční složitost) nepodařilo modelovat do podoby artikulačních mechanismů. O vlastních literárních symbolech je nicméně možné uvažovat i mimo komunikační kontext, a to jako o filozofickém fenoménu.¹⁹

Součástí kteréhokoli nového literárního díla se může stát kterýkoli již vzniklý jazykový či literární symbol. Pokud se nejedná o (tradicí) standardizované vlastní literární symboly, vstupují tyto symboly z originálního sémanticko-gramatického kontextu do jiného díla jako citáty anebo aluze. V opačném případě – tak je tomu např. u biblické symboliky – se symboly natolik osamostatňují (lexikalizují), že fungují zcela nezávisle na znalosti výchozího, originálního textu a sblíží se anebo se dokonce mísí s jazykovými symboly-nástroji, které osamostatňuje fakt jejich konvencionalizovanosti v procesu nejazykové komunikační praxe.

Tímto způsobem se chová např. slovo „had“, které spolu se slovem „jablko“ nebo „strom“ (rostoucí uprostřed ráje)“ (a dále „Bůh“, „Adam“, „Eva“) vytváří samostatný symbolický prostor. Od původu jde zřejmě o vlastní literární symboly, ale nepochybně do něj vstupují také jazykové symboly-nástroje „had“, „jablko“ a „strom“.

V rámci téže kulturní oblasti lze poměrně snadno překládat nevlastní jazykové symboly z jednoho jazyka do druhého. Téměř nemožné je ovšem překládat nevlastní jazykové symboly mezi jazyky ze vzdálených kulturních oblastí. Zde se překladatel jen málokdy obejde bez poznámkového aparátu.

U vlastních literárních symbolů odlišnost kulturních oblastí není největší překladatelskou překážkou. Zde se naopak obtížně překonává

mnohovýznamnost jednotlivých symbolů, zvláště jsou-li dovedeny do podoby symbolů-obrazů. Jejich překlad obvykle vede k zúžení významového spektra originálu.²⁰

Předpokládám, že živé i konvencionalizované vlastní literární symboly fungují v příslušných komunikačních a sémanticko-gramatických kontextech obdobně jako symboly-nástroje v lidské praxi.

Notoricky známý je případ, jakým způsobem vybudoval vlastní literární symbol „havrana“ ve své slavné básni E. A. Poe.²¹ Přitom havran jako živočich má charakter symbolu-nástroje a svůj symbolický význam. Každý umělecký směr si pěstoval své symboly. Potom lze hovořit např. o romantických, dekadentních nebo poetistických symbolech. Když se objevil umělecký směr, který nadužíval vlastních literárních symbolů jako základních výrazových prostředků, dostal název symbolismus.

V zásadě lze nově definovat význam kterékoli slovní jednotky a učinit ji vlastním literárním symbolem, stejně tak jako lze kterémukoli předmětu či kterékoli činnosti přiřadit libovolnou znakovou funkci a učinit je sekundárním symbolem-nástrojem. Svoboda tvůrců symbolů-nástrojů a vlastních literárních symbolů je však limitována již existujícími symboly, symbolickými systémy či subsystémy a symbolickou tradicí, ale také řádem reality. V těchto souvislostech jsou jisté „nástroje“ více či méně vhodné pro konkrétní reprezentativní, znakové funkce. Např. v naší kulturní oblasti by se jen obtížně dostával do polohy symbolu moudrosti **blboun nejapný**, **svastika** do polohy symbolu židovského hnufí a **bílá barva** do polohy symbolu smutku. Tyto limity jsou proměnné vzhledem k jednotlivým kulturním oblastem a mohou mít proměnlivý, historický charakter také v rámci jednotlivé kulturní oblasti. Vyjádřit by je bylo možné např. pomocí Jaussova „horizontu očekávání“, v němž se spojuje strukturální i historický pohled na literární komunikaci.²²

IV. Tanec literárních symbolů

Symboly-nástroje zřejmě poskytovaly základ nejstarším formám lidské komunikace.²³ Symboly-nástroje se z mezilidské komunikace nevytratily, i když do jejich funkčních sfér vstupoval jazykový znakový systém. Řeč symbolů-nástrojů se uplatňuje ve všech oblastech lidské praxe, v oblasti citové expresivity, v oblasti sexuální, obřadní, profesní praxe, v oblasti mytologie, náboženství, umění, vědy i politiky.

Symbody-nástroje, které v podobě nevlastních literárních (jazykových) symbolů vstoupily do literární (jazykové) komunikace, tuto komunikaci podstatně rozšířily a obohatily. Obdobně je tomu u vlastních literárních (jazykových) symbolů.

Z. Mathauser, který u nás v poslední době věnoval symbolu nejvíce pozornost, považuje symbol za centrální a současně obecnou kategorii uměleckého vyjadřování a sdělování, takže uměleckou situaci modeluje jako „symbolový okruh“.²⁴ Důžno poznamenat, že klasická poetika ani vývoj estetického myšlení pro daný účel nenabízejí vhodnější termín.

Z. Mathauser označuje za symbol to, co považoval Paul Ricoeur ve svém, dnes již klasickém díle *La métaphore vive* (Paris 1975) za živou metaforu odlišenou od ilustrativní, popisné, blízké alegorii.²⁵ Symbol chápe jako princip, „který dynamizuje větší textové plochy a sám zpětnovazebně zakouší účinek této své funkce“.²⁶

V kontextu teorie výrazových prostředků textu je nutné odlišit od sebe navzájem symboly a metafory jako základní, v jistých oblastech sice blízké, ale svou podstatou odlišné výrazové prostředky textu. Jako užitečné se jeví ponechat si termín „symbol“ nejen pro sekundární symboly-nástroje, jazykové symboly-nástroje a vlastní literární (jazykové) symboly, které se mohou dostávat do jistých kontaktů s metaforikou, ale také pro primární symboly-nástroje a symboly vědeckých jazyků, kde dochází k přesným definicím specifických emblémů, piktogramů a vědeckých symbolů.

Symbody se dostávají do neobyčejně těsných a komplikovaných vztahů k metafoře. V literární komunikaci u živého symbolu a živé metafory působí symbolické a metaforické artikulační mechanismy jako univerzální prostředky, pomocí kterých lze rozšiřovat označovací možnosti jazyka limitovaného konečným počtem lexikálních jednotek a vyjádřit nekonečně bohatou realitu. Obě tyto kategorie mohou plnit obdobné funkce, mohou se vzájemně podporovat, prolínat a integrovat do vyšších obsahových bloků. Zřejmě je to např. v básni *Kolik příležitostí má růže*, zařazené do stejnojmenné sbírky z roku 1957.²⁷ J. Skácel se zde inspiroval reklamním sloganem, který se stal současně motem básně: „Růže pro všechny příležitosti dodají Zahradnické komunity města Brna“.

Již kontext titulu a motto básně otevírá otázku, která se týká nejen rostliny růže, ale také růže jako symbolu-věci a zprostředkované jazykového symbolu-věci. Současně se zde naznačuje, že těchto příležitostí je značné množství, včetně příležitostí, které nabízejí vlastní literární symboly.

V titulu básně „Kolik příležitostí má růže“ čili v jejím prvním verši má růže jako rostlina příležitost prožít celý svůj vegetační život skrytě i před obdivnými zraky. Současně však se prosazuje do prvního plánu básnické výpovědi symbolický význam slova „růže“, který je potvrzen následujícím motem. Růže – pokud je darována – se stává *symbolem uctivého vztahu dárce k obdarovanému* (symbol-lidské činnosti). Tuto příležitost totiž sleduje inzerce Zahradnických komunit.

Na dané textové úrovni se aktivizují další symbolické významy slova „růže“. Rudá růže se může – mimo jiné – stát *symbolem lásky*, bílá růže *symbolem nevinnosti* (symboly-věci). Slovo „růže“ má v naší kulturní oblasti i další symbolické, ovšem co do počtu omezené konvencionalizované významy. Neomezené množství životních příležitostí nabízí „růži“ teprve básník, který může z tohoto slova vytvořit vlastní literární symbol.

V Skácelově básni je tato šance „růži“ dána. Na artikulační symbolického významu se podstatnou měrou podléhá také metaforické mechanismy, konkrétně naturifikační genitivní vazba („v skleničce srdce“). Jde o „bílou růži“, která – jak se svěčuje básník – k němu přišla na návštěvu a která „čistou vodu pila [...] v skleničce srdce mého“. Význam sousloví „bílá růže“ závisí nejen na objektivně daných artikulačních mechanismech, ale také na míře čtenářské agresivity. V daném kontextu se pak nejspíše stává *symbolem šťastné, sváteční životní pohody rodící se z upřímného a hlubokého citu*.

V. „Mendělejeva“ tabulka výrazových prostředků textu

V poetice, rétorice, stylistice, teorii promluvy anebo v teorii výrazových prostředků textu byly identifikovány různé kategorie, které – analogicky k Mendělejevě tabulce – mají charakter sloučenin, prvků, molekulových vzorců, valenčních čísel apod. Vlastností oněch jednotlivých kategorií byly více či méně zevrubně popsány, zčásti i katalogizovány. U některých z nich byl také postižen jejich vztah k nejbližšímu okolí.

Na výrazové prostředky textu, jejichž funkcemi je význam, se většinou pohlíží jako na (vyvíjející se) systém, zejména ve vyspělých stylistických modelech literárního díla.²⁸ Často však výrazové prostředky textu představují spíše rezervoár možností, neboť se jen málo analyzuje a rekonstruuje jejich postavení v systému. A pokud ano, tak tento postup jen velmi vzácně slouží jako cesta vedoucí k doplnění chybějící-

cích, dosud neobjevených nebo nepopsaných prvků, molekul, atomů, jader, protonů, neutronů.

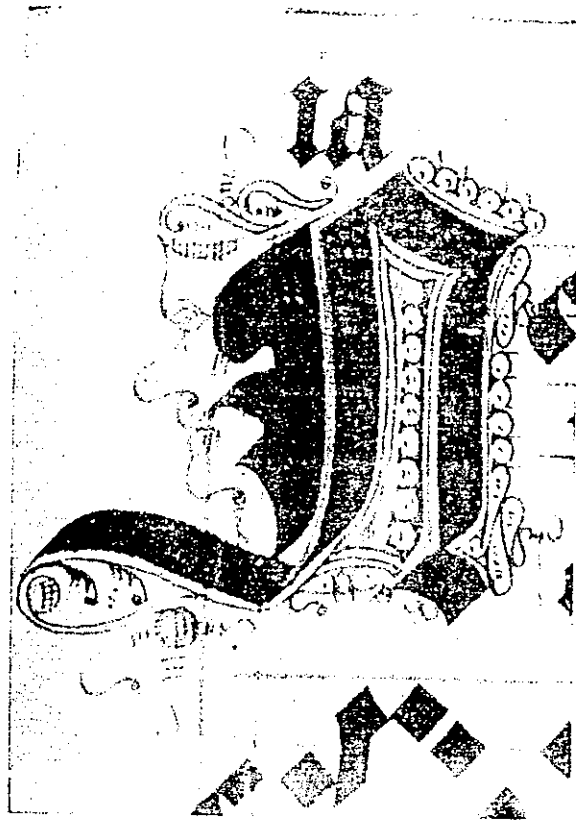
Jinak řečeno, v teorii literatury se předpokládá modelování výrazových prostředků textu vzhledem k funkcím, které v literární komunikaci plní, ale jen výjimečně vzhledem k systému výrazových prostředků textu, který vytvářejí. Česká literární teorie má nicméně i v tomto ohledu již dílčí pokusy o své konstituování za sebou.

Poznámky:

1. Srov. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, 2, 3. Berlin 1923, 1924, 1929.
2. Srov. Charles Sanders Peirce, Cambridge 1974; Max Bense, *Semiotik*, Baden-Baden, AGIS-Verlag 1967.
3. Srov. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Lafont/Jupiter, Paris 1982. Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1988; R. L. Saitz – H. J. Cervenka, *Handbook of Gestures*, Mouton and Co. N. V. Publishers, Paris 1972.
4. Srov. Inge Klebe – Joachim Klebe, *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Eine populärwissenschaftliche Darstellung der optischen Aspekte der nonverbalen Kommunikation*, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1989.
5. Srov. Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Munksgaard, Copenhagen 1963.
6. *Viz Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*, Francke Verlag, Tübingen 1988.

7. Srov. Marek Nekula, Signalizování ironie, in: *Slovo a slovesnost*, LII, 1991, č. 1, s. 10–20.
8. Viz pozn. č. 6. s. 89–185.
9. Dané problémy se dostaly do centra pozornosti na konferencích ve švédském Lundu, srov. zejména sb. *Sprache und Pragmatik, Lunder Symposium 1994*, Malmö 1984.
10. Tento dvousvazkový projekt (první svazek podával výklad systematizované sumy teoretických poznatků, druhý svazek představoval praktickou, proseminární konfrontaci teoretických poznatků vyložených v prvním svazku s konkrétním, reprezentativním literárním textem) se ovšem pro předčasnou smrt A. Popoviče nerealizoval, i když první svazek stačil ještě projít lektorským řízením. Onen první svazek, který obsahuje mou studii *Výrazové prostředky textu*, byl s jistým časovým odstupem vydán pietně jako sborník *O interpretácii umeleckého textu II* (Pedagogická fakulta, Nitra 1989, s. 120–161). Výsledky studia výrazových prostředků textu jsem se dále pokusil shrnout do studie *Žánr jako výrazový prostředek textu* (in: sb. *Literaria humanitas. Genologické studie I*, Masarykova universita, fakulta filozofická, Brno 1991, s. 66–71).
11. Nejvýznamnější kolektivní práci členů skupiny „meta“ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francois Pire a Hadelin Trinon) je *Rhétorique générale* (Lutich 1970, 2. vyd. Paris 1982, rozšířené o kapitulu, která bilancuje období 1970–1982). Zajímavá a inspirativní jsou kritéria výrazových prostředků promluvy. Paradigmatickou osu selekce jazykových jednotek představují v této koncepci „metaboly“ (meta-grafy, metafony, metamorfy, metasémy, metafogismy), syntagmatickou osu „izotopy“ (izografie, izofonie, izomorfe, izotaxie, izosémie).
12. Louis Hjelmslev, *O základech teorie jazyka*, Academia, Praha 1972, s. 119–130.
13. To se zčásti týká akustické poezie, která se ve svých nejrozvinutějších podobách již vyřadila z oblasti literární komunikace, a zčásti vizuální poezie, která se pohybuje na hranici mezi literárním a výtvarným uměním. Do literární komunikace aktuálně vstupují nejazykové znaky v relativně vzácných literárních formách, jako je carmina figurata nebo kaligram.
14. V Hjelmslevově pojetí „denotační sémiotika“ (v anglické redakci „denotační jazyk“) představuje takový typ jazyka, že z jeho dvou základních plánů (tzn. z plánu výrazového a obsahového) „není ani jeden sémiotikou“ (tamtéž, s. 119).
15. Mytologické, sociálně institucionální nebo obřadní systémy spadají nejspíše do oblasti výzkumu metajazykové strukturální antropologie, kterou svého času konstituoval C. Levi-Strauss.
16. Znakové systémy konstituované znaky nejazykového charakteru („denotační sémiotiky“) jsou popsány metaznaky přirozeného, popř. literárního jazyka („metasémiotika“ s „konotační sémiotikou“ v plánu výrazu), který je předmětem studia lingvistiky a teorie výrazových prostředků textu („meta-metasémiotika“).

17. A. F. Losev v dané souvislosti používá termínu „symbol-věc“ (*Problema symbola i realističeskogo iskusstva*, Moskva 1976).
18. Termíny „vlastní a nevlastní literární symbol“ v témže významu užívám v *Anatomii metafory* (Blok, Brno 1982, s. 113–127).
19. Srov. Hazard Adam, *Philosophy of the Literary Symbolic*, A Florida State University Book, Tallahassee 1983.
20. Srov. Galina Vaněčková, *Poezia, simbol, prevod*, Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Monographia CXI, Praha 1990.
21. Srov. Edgar Allan Poe, *Filozofie básnické skladby* (in: sb. *Jak se dělá báseň*, Československý spisovatel, Praha 1970, s. 11–31).
22. Viz Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967, s. 171–207.
23. Tuto hypotézu potvrzují výzkumy komunikační aktivity v oblastech, kde fungování jazykového znakového systému nemůžeme předpokládat – v živočišné říši, u batolat, u hluchých dětí, které se dosud nazačaly učit jazyku, anebo u mentálně handycapovaných jedinců, kteří nejsou s to si jazyk osvojit.
24. Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno, Blok 1988, s. 61.
25. Tamtéž, s. 53.
26. Zdeněk Mathauser, *Metafora v systému duchovních útvarů společnosti*. In: sb. *Úloha metafory ve vědeckém poznávání a vyjadřování*, Filozofický ústav ČSAV, Praha 1990, s. 41.
27. Jan Skácel, *Kolik příležitostí má růže*, Československý spisovatel, Praha 1957, s. 57–58.
28. Srov. František Miko, *Od epiky k lyrike*, Tatran, Bratislava 1973.



Petrů, Eduard: *Zašifrovaná skutečnost. Deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky.*

Ostrava: Profil, 1972. Je alegorie klíč k tajemství díla?, s. 94–129.

otázka 7:
je alegorie klíč k tajemství díla?

Od praktických ukázek postupů, jimiž se určují středověcí autoři, pořizovatelé díla a jeho čtenáři, je nyní třeba vrátit se nejprve k některým obecným estetickým zásadám středověku, které jsme vzpomínali při výkladu o druhé otázce.

Kořeny alegorie nalézá literární historie již v antickém období literárního vývoje, např. u Homéra nebo u stoiků, kteří užívali alegorického výkladu u náboženských mýtů. Řeči bohové se tak jeví jako symboly tělesných znaků, procesů nebo duševních vlastností, např. Pallas Athéna jako symbol moudrosti. Středověk chápe alegorii podobně jako vyjádření obecných idejí a pravd, v podstatě ve smyslu veršů Jana ze Salisburý, anglického scholastického filozofa a sekretáře Tomáše Becketa (1120–1180):

„... pravdy se tají pod obrazy všelikých věcí, neb správné není lidem je veřejně zjevit.“¹⁰⁹⁾

Alegorické dílo v tomto pojetí obsahuje tedy jisté universální vědění, od konkrétních obrazů se dostává na pomezí filosofie, tak jak to od literatury žádal Hugo à Sancto Victore, přičemž konkrétních obrazů reality užívá jako znaků pro obecné pojmy a vztahy. Tak určuje pojem alegorie také současná literární věda, např. A. F. Losev a V. P. Šestakov. Uvádějí, že alegorie ve středověku ilustruje „vědecké pojmy a abstraktní ideje ve formě názorných básnických obrazů.“¹¹⁰⁾ Právě Losev a Šestakov upozorňují, že toto pojetí alegorie úzce souvisí se středověkým pojetím krásy. Citují např. z díla Ulricha ze Štrasburku *Summa o blaženosti* (oddíl O kráse) výklad krásy, který je přímo spojen s alegorií.¹¹¹⁾ Ulrich ze Štrasburku považuje za pramen veškeré krásy boha, jehož krása se rozlévá

na veškerá stvoření. To znamená, že jedině u boha je krása součástí jeho podstaty, u věcí stvořených je jen jejím odleskem. To tedy dále znamená, že každá konkrétní světská krása je pouze alegorickým znakem skutečné všeobecné krásy boží. Losev a Šestakov tak dospívají k závěru: „Nakolik alegorismus byl specifickou zvláštností všeho středověkého estetického poznání, alegorie vystupovala ve středověké estetice jako pojem, nejadekválněji vyjadřující úlohu a podstatu umění.“¹¹²⁾ Velmi přesně tak postihují ústřední význam, který pojem alegorie má ve středověké teorii umění i v umění samém.

Jen na základě tohoto pojetí si můžeme vysvětlit, že středověké umění užívalo i konkrétních příběhů antické mytologie, které alegorickým výkladem dostávaly křesťanský smysl. Tak tomu bylo např. v příběhu Amora a Psyché, který byl ve středověkém umění chápán jako alegorický výklad vztahu boží lásky (Amor) a lidské duše (Psyché). V podstatě všechno, s čím se středověký člověk setkával v přírodě i v literatuře, bylo alegorií Krista, Panny Marie, boha.¹¹³⁾

Proto se mýlí Pfister,¹¹⁴⁾ který se domnívá, že v alegorickém díle jde o spojení prvků životní reality a alegorických významů v tom smyslu, že prostřednictvím zobrazených prvků životní reality lze dojít k realitě samé: „Plnost historických, mytologických, alchymistických a astrologických rysů, rozvedení rytířského dvorského života a jeho vztahu ke státu a církvi otvírají modernímu pozorovateli četné přístupy do světa francouzské pozdní gotiky...“, uvádí např. Pfister v souvislosti se starofrancouzským románem o Růži. To je ovšem naivně realistický výklad středověkého díla a jeho vztahu k realitě. Ve skutečnosti zde zobrazení konkrétních životních

jevů neexistuje samo o sobě, ale pouze jako znak druhého (alegorického) plánu.

Správně smysl těchto konkrétních obrazů postihl P. H. Schramm: „Křesťanské umění je prostoupeno takovými ‚smyslovými obrazy‘ a často je obtížné vést hranici, protože mnohé ztrácejí svůj smysl a jsou uváděny dále jako ornament, nebo se stávají teprve v průběhu vývoje nositeli hlubšího významu: muž, který sestupuje do vinného sklepa, může být obrazem ze života pracujících, zobrazením měsíce nebo odkazem na Krista.“¹¹⁵⁾ Chybovali bychom proto zásadně, kdybychom vyjádření konkrétní reality přikládali bez hlubšího rozboru její zcela konkrétní význam.

Středověkému umělci byl naopak vlastní proces alegorizace reality, který měl kořeny v teologickém a filosofickém myšlení a odtud se dostával i do umělecké tvorby. Pramen teologických výkladů alegorického smyslu textů je třeba vidět již ve výkladu textu bible, která poskytovala nesčíslné možnosti alegorické interpretace (klasickým dokladem zde může být alegorický výklad smyslu Písne písní, známých veršů, které v překladu Bible kralické mají tuto podobu: „Ó by mne políbil políbením úst svých; nebo lepší jsou milosti tvé nežli víno ... Jsem černá, ale milostná, ó dcery Jeruzalémské, tak jako stanové Cedarští, jako opony Šalomounovy...“ atd.). Již ve 13. století se stává postup alegorického výkladu a naopak postup alegorizace velkou módou. Známkou toho je personifikace neživých věcí; část věci začíná fungovat jako symbol celku, zaměňuje se majetek a majitel (např. prsten a jeho nositel), obraz a zobrazený (např. obraz krále na pečeti a panovník).¹¹⁶⁾

Tak se uvolňují cesty pro alegorizaci vlast-

ností, dílčích jevů skutečnosti, jejíž kořeny byly přímo ve středověkém systému myšlení. Hui-zinga¹¹⁷⁾ vypráví v této souvislosti např. známou anekdotu o Markétě Skotské, první manželce Ludvíka XI. (1424–1444), která jednoho dne políbila spícího básníka Alaina Chartiera (1386–1449). Pasquier k tomu poznamenává,¹¹⁸⁾ že šlo o čin, „nad nímž se mnozí podívovali, poněvadž příroda u něj skryla vynikajícího ducha do ošklivého těla.“ Královna však odpověděla, že nelíbala muže, ale ústa, z nichž vyšlo „tolik zlatých slov“. Podobně připomíná Hui-zinga příběh biskupa Fulka, který dal almužnu ženě ze sekty albigenských. Když byl proto napaden, odpověděl, že nedal almužnu heretičce, ale chudé ženě.

Tyto odpovědi jsou výrazným dokladem způsobu středověkého myšlení, jeho snahy o rozčlenění celého světa na dílčí jevy, na samostatné ideje, které se snaží pak začlenit do celé hierarchie pojmů. Každý jev a každá část jevu zde mohla tedy existovat samostatně a nabývat nových vztahů s věcmi a jevy, nezávisle na vztazích v životní realitě.

Jestliže tento postup byl realizován v uměleckém díle, zobrazené dílčí jevy životní reality se stávaly pouze formou vyjádření skutečného obsahu sdělení uměleckého díla. Alegorické dílo, jak tento stav tvorby vyjadřuje L. Cejp,¹¹⁹⁾ „Nepodává přímého obrazu skutečnosti jako umění realistického typu, nýbrž jen nepřímou, prostřednictvím něčeho jiného: jde o obraz nepřímý. Tento zprostředkující obraz, který se nepřímou poukazuje ke skutečnosti, je vlastně jen formou, kdežto vlastní poukaz ke skutečnosti je obsahem. Tak třeba v bajce obraz lišky je jen formou, která poukazuje ke skutečnému obsahu, k obrazu chytrého člověka. Jinými slovy do-

slovná stránka alegorie je vlastně její formou, její skrytý smysl pak jejím obsahem. Není třeba dodávat, že jde o jednotu obou.“

I když jsme si takto vysvětlili, jak vznikla středověká alegorie a jaké bylo její pojetí ve středověké estetice, zůstává dále otevřená otázka, jaká byla tato životní realita, vyjádřená v obsahovém plánu alegorického díla.

Životní realita a obsahový plán alegorie.

Dosud jsme totiž uváděli příklady, kdy formou konkrétních jevů životní reality byly ve středověkém uměleckém díle vyjadřovány obecné ideje náboženské, mravní, filosofické. Tato cesta byla jistě ve středověkém umění velmi obvyklá, jak svědčí např. čtyřverší o jedné z částí středověkých alegorií, tzv. tancích smrti, na nichž je zobrazován kostlivec jako konkrétní obraz abstraktního pojmu smrti v tanci s živými nebo mrtvými postavami:

*„Tento obraz představuje
všechny žití radosti.
Stav tvůj ti pak ukazuje,
který nemáš za jistý.“¹²⁰⁾*

Musíme si však položit otázku, zda alegorie skutečně vyjadřovala jen abstraktní morální pojmy, obecné vztahy, filosofické pravdy, nebo zda jejím prostřednictvím jako šifrou nemohl středověký autor rovněž vyjádřit své poselství o jiné (konkrétní a historicky přesně určené) realitě, o níž nechtěl nebo nemohl mluvit přímo, zda právě alegorie neposkytuje onen hledaný klíč, jehož prostřednictvím lze proniknout do těch dosud uzavřených sfér středověkého uměleckého díla, do nichž básník vědomě a zá-

měrně uzavřel své poselství o době pro své současníky, kteří mu jistě rozuměli, a pro své potomky, jimž takto zůstala pouze šifra bez klíče.

Předpokládáme-li, že tomuto šifrovanému poselství současníci autorovi rozuměli, neopomíjíme tím esoterický (tajný) charakter jisté části středověké tvorby, její vyhrazení pro přísně vymezený okruh vzdělaných znalců. Na druhé straně však nesmíme tento moment přeceňovat. Alegorická tvorba sice předpokládala při dešifrování znalost jistých literárních postupů, byly to však postupy, které byly ve středověké literární tvorbě obecně rozšířeny a s nimiž se setkával běžně každý, kdo prošel základním školením v rétorice a poetice a kdo byl tedy schopen samostatně literární dílo vnímat.

Proto alegorie má esoterický charakter potud, že zahaluje skutečnost, kterou chce autor sdělit, skutečností jinou, klíč k jejímu odhalení byl však středověkému vnímateli díla natolik dostupný, že bychom těžko mohli považovat alegorii za tvorbu zcela výlučnou.

Výzkumy v oblasti středověkého výtvarného umění i literatury pak ukázaly, že morální a filosofický nebo teologický výklad alegorie skutečně nemůžeme považovat za výklad jediný. Vznikla naopak již dosti rozsáhlá literatura, zabývající se skutečným významem literárních nebo výtvarných děl v jejich druhém plánu. Nejdále zde pokročila uměleckohistorická literatura, takže metodu výkladu můžeme nejlépe demonstrovat např. na Chadrabově pokusu o alegorický výklad Dürerovy Apokalypsy.¹²¹⁾ Cejpy pokusy nalézt skutečný význam básně Petr Oráč, jejímž autorem je anglický básník William Langland (1332–1400),¹²²⁾ nebo význam staročeské Alexandreidy ze zlomu 13. a 14. sto-

letí¹²³⁾ jsou dokladem těchto postupů v literární historii. Odkazy na literaturu k otázkám alegorického výkladu středověkého umění, které oba autoři uvádějí, svědčí o tom, že jejich práce nejsou nijak ojedinělé, vybíráme je však k ilustraci také proto, že jsou pro pochopení postupu při dešifrování alegorie názorné a metodologicky promyšlené.

Chadraba ve svém výkladu Dürerovy Apokalypsy vychází z některých obecně formulovaných vlastností alegorického díla vůbec.¹²⁴⁾ Konstatuje, že v alegorickém díle je nutno rozlišit abstraktní a konkrétní. Mezi abstraktní oblastí alegorického díla počítá ideje, tj. morální abstrakta typu dobro, zlo, nebe, peklo atd. (sensus anagogicus), do konkrétního zařazuje obecně konkrétní, tj. obecně lidský morální význam (sensus topologicus sive moralis), význam zvláštní (sensus allegoricus) a význam jedinečný, doslovný (sensus litteraris). Toto pojetí může vzbudit některé pochybnosti, např. sensus moralis (morální smysl díla) inklinuje spíše do oblasti abstraktní, v oblasti konkrétní bychom hledali jen význam alegorický a doslovný, v zásadě však postihuje dobře všechny existující roviny alegorického díla a správně upozorňuje na to, že abstraktní oblast alegorického díla není jedinou sférou pro jeho výklad.

Stejně přispívá Chadrabova práce také k pochopení funkce alegorie ve středověkém umění. Dokazuje, že alegorie mohla sloužit jako glorifikace nebo negativní glorifikace historických osobností a jejich činů,¹²⁵⁾ tedy jako oslavení nebo jako odsouzení konkrétních historických postav. Odvolává se v této souvislosti např. na práci Karla Stejskala,¹²⁶⁾ který zjistil, že na deskovém obraze umučení sv. Kateřiny je v postavě jejího odpůrce císaře Maxencia zachycen

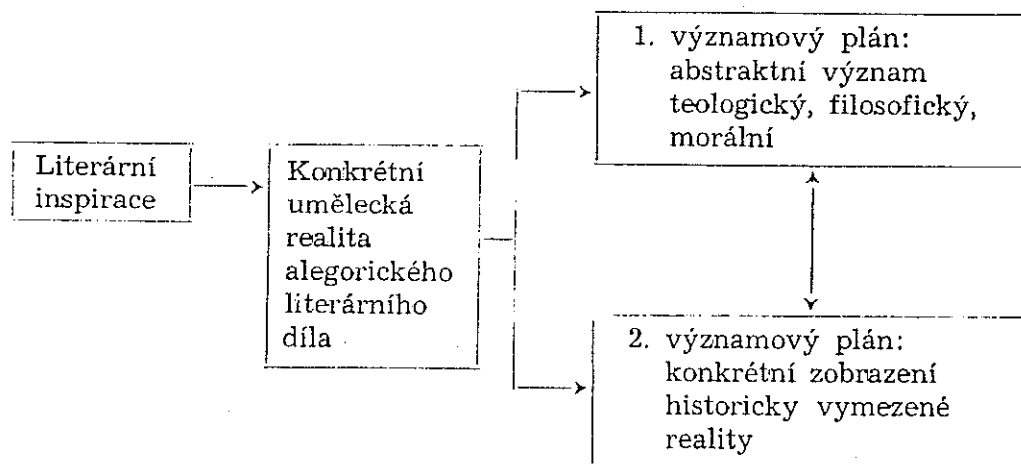
Zikmund se všemi rysy obličjeje i charakteru a tím morálně odsouzen (tedy negativně glorifikován).

Na základě těchto předpokladů o charakteru a funkci středověké alegorie provádí pak Chadraba svůj rozbor Dürera, při němž se mu podařilo odhalit řadu konkrétních historických postav, např. na listu, zobrazujícím umučení Janovo, považuje postavu falešného proroka Apokalypsy, oděnou do šatu orientálního panovníka, za zobrazení würzburškého biskupa Rudolfa von Scherenberga. Dokládá tento názor konkrétními historickými fakty, zejména tím, že Rudolf von Scherenberg dal uvěznit, mučit a konečně upálit Hanse Boeheima a tím proti sobě vzbudil nenávisť lidových vrstev, ale také tím, že sám

žil ve skutečné orientální nádheře a rád se oblékal jako východní kníže. Tak se mu také podařilo spojit postavu Hanse Boeheima s obrazem mučeného Jana, i když zde uvádí, že tuto hypotézu by bylo třeba teprve doložit.¹²⁷⁾

Podobný postup v oblasti literární vědy volí také Ladislav Cejp, propracovává však mnohem podrobněji otázku charakteru literární alegorie z hlediska její poetiky. Proto se k jeho teoretickým názorům na alegorii a její literární podobu vrátíme v dalším výkladu, v němž se budeme již zabývat pouze alegorií literární.

Shrneme-li prozatím jako východisko našich úvah o alegorii pojetí struktury alegorie, které jsme naznačili, dospějeme k tomuto schematickému vyjádření její skladby:



Ze schématu vyplývá, že zdrojem alegorického díla nebyla snaha zobrazit primárně jistou konkrétní životní realitu, ale inspirace starší literární látkou. Tak např. autor staročeské Ale-

xandreidy sahá k literárním zdrojům, vyprávějším o hrdinských činech Alexandra Velikého, zvláště k básni francouzského autora Gualtera Castellionského z let 1178–1182 a ke skladbě

na stejné téma, kterou napsal roku 1287 německý básník Ulrich z Etzenbachu.

Výsledkem této literární inspirace a cíle, který byl určen funkcí alegorického díla (glorifikace nebo negativní glorifikace), bylo konkrétní literární dílo, jehož doslovný smysl (*sensus litteraris*) sloužil podle pojetí Cejpova pouze jako forma skutečného obsahu díla, vyjádřeného v prvním a druhém významovém plánu. Prvý významový plán se vyskytoval u alegorických děl nejčastěji a obsahoval obecné ideje (*sensus anagogicus, sensus moralis*). Druhý významový plán měl na rozdíl od prvního opět charakter konkrétní, byly v něm zobrazeny historické postavy, události a vztahy (*sensus allegoricus*). Mohlo se také stát (a při ukázkách rozboru alegorických děl na to také upozorníme), že alegorické dílo mělo zároveň první a druhý významový plán a že tyto plány se vzájemně doplňovaly, nebylo to však bezpodmínečně nutné.

Pro náš výklad vztahu alegorického literárního díla a konkrétní historické reality je samozřejmě důležitý především druhý plán alegorického díla, který je možno považovat za klíč k životní realitě.

Alegorie je tedy klíč, ale kde je klíč k alegorii?

Tím se však dostáváme spíše na počátek zkoumání nežli k jeho závěru. Víme totiž, že středověké literární dílo mohlo mít alegorický charakter a že v jeho druhém plánu mohla být zašifrována zcela konkrétní životní realita, nevíme však, kterou skladbu můžeme považovat za alegorickou, a neznáme klíč, jímž by bylo možno předpokládanou alegorii dešifrovat, neznáme šifru básníkovy poselství. Určit alego-

rický charakter skladby a zejména najít k této skladbě klíč je postup natolik obtížný, že máme řadu středověkých skladeb, které po této stránce zůstávají dosud nerozluštěny.

Poměrně snazší je určení alegorického charakteru skladby. Vychází z jistého obecně platného rozboru vlastností, které alegorická skladba musela mít. Východiskem nám zde je tedy relativně pevný soubor pravidel skládání alegorických děl. Klíč, který pak autor volil pro zašifrování druhého plánu, je však natolik individuální, že je nutno jej hledat pro každou skladbu nově.

Vlastnostmi, podle nichž můžeme určit, že jde o alegorickou skladbu, se zabýval podrobně L. Cejp¹²⁸) na základě studia středověkých poetik a rétorik. Vychází z obecných pravidel středověké literární tvorby, s nimiž se čtenář seznámil ve výkladech o rozboru středověkého literárního díla, a dospívá ke konkrétnímu určení poetiky alegorie. Rozlišuje alegorii úplnou, tj. takovou, která žádnou konkrétní narážkou neprozradí svůj historický plán, a alegorii smíšenou, která alespoň některé skryté významy odhaluje. V obou případech charakterizuje alegorii užití některých typických básnických figur, mezi které počítá Cejp ironii, tj. výrok, který dostává opačný smysl tím, jak je vysloven, dále antiphrasis, tj. výrok, který má opačný význam bez ohledu na způsob vyslovení, a aenigma čili hádanku. Středověká literární teorie rozlišovala v podstatě dva typy hádanek. U prvního typu bylo možno uhodnout alegorický význam na základě doslovného významu, u druhého bylo nutno přihlížet ke slovní povaze hádanky, v níž byl uložen klíč. Tento druh hádanky byl vybudován na základě odsouvání hlásek, jejich změny, vynechání, dekompozice, přehození, popří-

padě na hláskovém nebo slabičném kryptogramu. Na ironii navazoval dále charientismos, výrok, jehož prvá část byla míněna doslovně, jeho druhá část pak smysl první měnila v opak, a s ironií je spojen konečně také sarcasmos (nepřátelský výsměch, spojený s hořkostí) a astysmus (opak sarcasmu, vtip bez hněvu). Z figur alegorie nelze opomenout ani figuru paroemia (příslaví), spojující obecnou pravdu s konkrétním časem a jevem.

Vedle těchto specifických figur alegorie využívali středověcí básníci i některých dalších postupů středověké poetiky. Uvedli jsme již dříve, že jedním ze základních postupů středověké literární tvorby bylo rozšiřování textu (amplifikace) a jeho zkracování (abreviace). Z prostředků, kterými bylo dosahováno rozvedení textu, využívala alegorie podle zjištění Cejpova zejména výkladu textu (interpretatio). U tohoto prostředku je vedle dalších postupů zvláště důležité zavádění hláskových a slabičných anagramů a náznaků pro jejich odhalení (tzv. notulae).

Anagram v literárním díle je modernímu čtenáři, ale i současné poetice, natolik vzdálen¹²⁹) a je přitom do té míry pro výklad alegorie významný, že je nutno alespoň stručně vysvětlit jeho charakter. K pochopení může přispět podobný postup, který je v současné literatuře znám jako akrostich. Filip a Brukner¹³⁰) uvádějí jako příklad akrostichu Villonovy verše (v překladu J. Loukotkové):

*„Až rozední se a jestřáb vyletí
Mhou jitřní k rozjásaným výšinám,
Blíž družce zamává svou perutí,
Roj ptáčat svých si přizve k něžným hrám —
Ó paní, tu vám důkaz přízně dám,*

*I zár, jenž spěje k chvílím radostným.
Soud lásky káže tak, to přísahám,
Ej, náležíme k sobě, dobře vím.“*

Čteme-li velká písmena na počátku veršů shora dolů, dostáváme slovo „AMBROISE“. Akrostich je tedy poetická hříčka, založená na pravidle, že novou formou čtení určitých hlásek nebo slabik verše, jejichž postavení v básni je pevné (např. na počátku veršů) složí čtenář nové slovo nebo sousloví, které nejčastěji přispívá k hlubšímu pochopení záměru autora. Anagram má podobný charakter, liší se však od akrostichu tím, že jeho prvky (hlásky, slabiky) nejsou na stálém a pro čtenáře jasně viditelném místě (např. počátek nebo konec verše), ale že jsou podle zcela individuálního řádu rozptýleny uvnitř veršů, takže je možno je odhalit teprve trpělivým zkoumáním verše a postupným odhalováním pravidel rozložení prvků anagramu ve verši. Můžeme-li vztah akrostichu a anagramu vyjádřit obrazně, řídí se akrostich pravidly prostého sečítání, anagram pravidly kombinatoriky.

Kdežto současnému čtenáři takový přístup, založený na rozkládání vět a slov literárního díla a přeskupování jednotlivých prvků, nepřichází při vnímání díla vůbec na mysl, středověký čtenář byl naopak k takovému postupu svými autory přímo veden. Není jistě nahodilé, že se středověká literární díla vyznačovala výrazně etymologickým myšlením, tedy snahou, podat výklad vzniku a hlubšího významu některých slov (např. vlastních jmen). Toto etymologické myšlení vycházelo z předpokladu, že vedle svého běžného významu má slovo ještě další, hlubší význam, který tento běžný význam doplňuje a vysvětluje a který může být odha-

len etymologií slova. Dokladem nám může být např. etymologie Přemyslova jména, kterou podává kronikář Kosmas: „Muž má jméno *Přemysl*, ten na vaše hrdla a hlavy *přimyslí* mnohá práva.“¹³¹⁾ Tento etymologický výklad je založen

na jistém druhu slovní hříčky, jiné však mají formu jasné dekompozice (rozložení) slova. Tak je tomu např. u dokladu, který uvádí Cejp z Legendy sv. Apoštolů:¹³²⁾

„Proněž to miesto z LATRANA
slove i dnes: LATENS RANA,
i slove túže príčinú
,TAJNÁ ŽÁBA‘ po latinu.“

latens = tajný, rana = žába

Cejp tento postup pak vysvětluje tak, že: „Slova byla rozkládána v své prvky podle analogie s jinými významy. Druhá a třetí slabika LATRANA je prostě identifikována s RANA, LAT je rozšířeno na LATENS, ...“.

Nemusíme jistě příliš zdůrazňovat, že se skutečnou etymologií slov z hlediska jazykovědy nemá tento postup nic společného, ukazuje však, jakými cestami byl čtenář pro dešifrování literárního díla středověkými autory připravován.

Vrátíme-li se od anagramu k dalším znakům alegorie, které shromáždil Cejp, musíme se ještě zmínit o postupu zvaném circumlocutio (opis), spočívajícím v tom, že např. místo hrdinova jména jsou uvedeny okolnosti jeho života, aniž je hrdina přímo jmenován. Okolnosti života (circumstantiae) mají zde stejnou funkci jako notulae (náznaky) při anagramech. Pokud jde o srovnání, další z uváděných středověkých literárních postupů, klade Cejp důraz na srovnání (comparatio) skryté, tj. takové, při němž není přímo uvedena historická nebo politická realita, s níž je vyprávěný příběh srovnáván. Je to např. ve Zbraslavské kronice popis Alexandrovy korunovace v Babyloně, která může

být srovnávána s korunovací Václava II., ale výslovně toto srovnání autor kroniky nevyjadřuje. K postupům alegorie patřilo dále oslovení (apostrophatio) a prosopopeia, která těsně souvisí s personifikací, tj. zosobněním. Liší se tím, že u zosobnění jde o přímé vyjádření určité lidské vlastnosti nebo neživého jevu (např. Lásky, Spravedlnosti, Neštěstí apod.) v podobě živé bytosti. (Srov. např. postavu Neštěstí v Tkadlečkově.) Prosopopeia naopak postupuje od obecného jevu přes jev částečný k jednotlivému, tj. vertikálně (např. Vzpupnost → vzpupný člověk → zcela konkrétní vzpupná osoba). Druhý možný postup, kterého prosopopeia užívá, lze označit jako horizontální. Spočívá v tom, že jedna abstrakce je vyjádřena abstrakcí jinou (obě vyjádření jsou tedy na stejném stupni obecnosti). Jestliže autor při této příležitosti použil postupu nazvaného per antiphrasin, mohla se táž obecná postava v průběhu díla měnit postupně ve více různých postav konkrétních. Tak např. postava Šelmy ze Zjevení sv. Jana se u Chelčického jeví jako papež, císař atd. Také descriptio (popis osob a věcí) jako typický prostředek rozšiřování textu mohl nabývat ale-

gorického významu a znaky alegorie najdeme přímo i ve slovníku těchto skladeb, které s oblibou využívaly výrazů přenesených (translativních) a homonymie i synonymie slov.

Soubor nejdůležitějších znaků alegorických děl, který shromáždil Cejp, nelze samozřejmě považovat za nesporné a neměnné vodítko pro určení alegorické básně. V některých případech jde o postupy, vlastní celé středověké poezii, kterých alegorické básnictví pouze určitým osobitým způsobem využívá. V jiných případech jde sice o typické alegorické figury, ale také těchto figur mohlo být jednotlivě využito i v jiném druhu básnické tvorby, aniž se tím ještě dílo stávalo skladbou alegorickou.

Přesto však je určení znaků alegorie nutným předpokladem další práce s ní. Je pouze třeba, abychom při určování alegorické básně postupovali s dostatečnou kritičností. V podstatě můžeme rozdělit uvedené znaky alegorie na ty znaky, které pouze naznačují, že by mohlo jít o alegorické dílo, a na ty znaky, které jsou pro alegorii specifické a vedou nejen k jejímu určení, ale také k jejímu řešení. Přitom obecně platí, že především výskyt celého souboru znaků nebo jejich převážné většiny svědčí pro určení skladby jako díla alegorického, výskyt jednotlivých postupů nebo figur není ještě dostatečně průkazný.

Pro další postup řešení konkrétních šifer alegorie nás budou zajímat především ty znaky, které jsou nejen signálem, ale zároveň klíčem pro dešifrování alegorie. Jsou to anagramy, o jejichž charakteru jsme se již při výpočtu znaků alegorie zmínili. Máme-li totiž určitý literární příběh a určitý výsek historické reality, o níž se sice příběh přímo nezmiňuje, ale která je s ním do určité míry paralelní (např. v příbu-

zenských a jiných vztazích osob, v charakteru líčených bojů apod.), pak anagramy mohou být konkrétním signálem, který tuto paralelnost, čtenářem nebo badatelem pouze tušenou, potvrzí a upřesní. Proto se v anagramech proti jisté obecnosti paralelismu obou rovin vyskytují nejčastěji zcela konkrétní vlastní jména osob a míst, tedy údaje, které alespoň středověkého čtenáře nenechávaly na pochybách.

Jakkoliv je tento klíč k alegorii relativně jednoznačný (nebo právě proto, že je takto jednoznačný), jeho dešifrování zdaleka jednoznačné není. Vlastní postup budeme mít příležitost ukázat na konkrétních příkladech rozboru, ani obecně však nezůstáváme bez rámcového vodítka. Nesmíme totiž zapomínat stále na to, co jsme na počátku uvedli o středověké literární estetice, v tomto případě na důraz, který středověký básník kladl na matematickou stránku kompozice díla. Připomínali jsme, že některým číslům byl přímo přikládán symbolický význam, ale sám pojem souzvuk (consonantia) byl chápán jako matematická harmonie formy, jak shodně uvádějí Losev a Šestakov¹³³) i E. R. Curtius.¹³⁴) Proto se jeví jako zcela oprávněné, jestliže Tristan Tzara,¹³⁵) který se pokusil dešifrovat alegorický význam díla francouzského básníka François Villona (1431–1489), volil právě cestu k odhalení matematické zákonitosti skladby jeho anagramů.

Výklad Villonova díla jako alegorie Tristanem Tzarou.

Tzarův postup při dešifrování Villonových básní vylíčil Charles Dobzynski a správně jej spojil s dadaistickými počátky Tzarovy vlastní básnické tvorby: „Tentokrát Tristan Tzara ne-

zaútočil tedy na jazyk, aby ho rozložil, ale aby v něm odhalil pod hustým popelem staletí skrytý smysl, oheň, který hořel pod chladným povrchem hádankovitých narážek a kryptogramů, zasazených do textu tisíckrát studovaného, vykládaného...“.

Básnická průprava umožnila Tzarovi najít východisko řešení, přivedla ho k pochopení, že podobně jako kdysi ve vlastní tvorbě rozložil větu, zde by mohl najít cestu k nižším jednotkám nežli je slovo, ke slabikám a hláskám, v jejichž zdánlivě nahodilém uspořádání by mohl být skrytý řád. Tato myšlenka ovšem nevznikla najednou.

Zcela na počátku byla práce na eseji o Villonovi, při níž narazil Tzara na verše:

„Quant chicaner me feist Denise,
Disont que Pavoye mauldite.“¹³⁶⁾

Tzara si položil otázku, kdo je tato Denise, a z veršů sestavil anagram CATHERINE, takže nemohlo jít o nikoho jiného nežli o Villonovu lásku Catherine Vauselle. Nebyla to myšlenka zcela nová. Již před Tzarou znalec Villona Lucien Foulet zjistil, že verš:

„Qui esT RAMpLY sur les CHANTIERs...“

obsahuje anagram, který dává jméno Villonova druha Ythiera Marchanta (zdůrazněná písmena). Nové u Tristana Tzary je to, že nepovažoval zjištěný anagram na rozdíl od Fouleta za nahodilou hříčku, ale položil si otázku, zda Villon, který své jméno i jména svých druhů zašifroval řád do akrostichů, nepoužil ve svých básních celého systému anagramů, který by byl klíčem k jeho poezii.

Jedině tak se totiž dalo dokázat, že nejde o nahodilou skupinku hlásek, kterým dodatečně vkládáme skrytý smysl, ale o promyšlený systém, který realizuje básník v celé své tvorbě. Právě množství dokladů vylučuje nahodilost. To platí nejen pro Villona, ale pro každé další dešifrování anagramů ve středověké literární tvorbě. Jeden anagram může být nahodilý. Stovky nebo tisíce anagramů jsou již systém, který nelze náhodou vysvětlit. A Tzara jich zjistil u Villona na 1.500.

K tomu, aby se mu podařilo je vůbec zjistit, přispělo odhalení systému, podle něhož Villon anagramy do svých veršů zašifroval. Dobzynski právě zde vidí největší zásluhu Tzarovu, a to v tom, že ukázal na velkou přesnost systému, podle něhož jsou anagramy konstituovány, že upozornil na to, jak za zdánlivou spontánností Villonových veršů stojí velmi přesně promyšlená poetika.

Tzara dokonce formuluje základní pravidlo systému anagramů: „Spočívalo v tom, že ve verši nebo v části verše, která byla vybrána pro anagram, bylo obsaženo slovo nebo několik slov, jejichž jednotlivá písmena byla rozdělena symetricky vzhledem ke středu, tvořenému jedním nebo dvěma typy, a to tak, že mezi významově zatížená písmena byla umístěna bílá místa, považovaná za mrtvé body.“ Tato abstraktní definice pravidla bude snad jasnější z konkrétního příkladu:

VOYANTCELL E DEV ANTM ESY E ULX
 $\overline{7} \overline{8} \quad \overline{1} \overline{2} \quad \overline{54} \quad \overline{36}$

Čteme-li podtržená písmena v pořadí, naznačeném číslicemi, dostaneme jméno VAUSELLE, tedy příjmení Villonovy lásky. Z verše:

QUIMASIDUR E MENT CHASSIE

6 9 83 142 75

získáme obdobným postupem její křestní jméno CATHERINE.

Symetričnost systému anagramů je ještě jasněji patrna na verších s názvem Obligation de Vaillant, které právě pomocí anagramů připsal

EN L'AN DE MA GRAN PASION

++ + 00 00 0+ +000 00+++

3 1 6 2 4 875

MECTANT TOUTE A NONCHALOIR

++000+ 000 + + +000+000++

51 3 9 2 8 4 76

FAIS CESTE PRESENTACION

++++ 00000 0+000000++++

1379 2 5864

SOUBZ LE SCEL DE VOSTRE VOULOIR

++ 0000 0+ +++000 00++

68 5 124 37

Tzara místo Vaillanta Villonovi. Tato báseň obsahuje čtyři verše poslání, z nichž každý v sobě zároveň skrývá jedno jméno osoby Villonovi blízké. (Značkou „o“ označujeme bílá místa, mrtvé body, značkou „+“ písmena významově zatížená, číslicí pod touto značkou pak pořadí, v němž má být písmeno anagramu čteno.)

= Noé Jolis (j = g)

= Catherine

= François (i = ii)

= Vauselle (au = ou)

Dobzynski právem upozorňuje, že někde musel Tzara sáhnout k posunům v pravopise, aby získal správné znění anagramů, při rozkolísanosti středověké pravopisné normy však je tento postup možný a Tzara mimoto pracoval vždy jen s ohledem na běžné středověké pravopisné konvence. Středky veršů, kolem nichž jsou symetricky umístěna jak písmena významově zatížená, tak písmena, která nemají další význam (bílá místa, mrtvé body), jsou z uvedených ukázek jasně patrné.

Tzara se však nespokojil pouhým formulováním pravidla, podle něhož se ve Villonově díle dají odhalit anagramy. Položil si dále otázku, zda je tyto anagramy možno hledat ve verších ostatních, nebo zda byly zařazovány rov-

něž podle jistého systému jen na ta místa, kde je středověký čtenář nebo posluchač očekával. A zde se mu podařilo stanovit *další základní pravidlo pro určení anagramů*: „Existuje nesporná závislost, daná vztahem mezi významem každého dešifrovaného verše a anagramem, který je ve verši obsažen, takže skutečnost vyjádřená ve verši pouze zakrývá a rozvádí skutečnost osobnosti, jejíž jméno je zapsáno ve formě anagramu. Toto zjištění má prvořadý význam, svědčí o tom, že anagramy tvoří ve skutečnosti kontrastní básně a hrají roli opěrných bodů biografie.“

Z tohoto Tzarova zjištění vyplývá, že *anagramy je nutno hledat tam, kde význam verše signalizuje možnost jejich existence*, a že na-

opak anagram vrhá nové světlo na smysl verše, dovádí jej do zcela konkrétní roviny. Význam Tzarova objevu je tím větší, že vztah mezi obsahem verše a anagramem nezůstává omezen pouze na Villonovo dílo, ale že má, jak ukážeme v souvislosti s Cejpovým rozbohem Alexandreidy, platnost obecnější.

Určování anagramů ve Villonových básních, které se zprvu mohlo jevit jako neškodná hříčka s písmeny, dostává v těchto souvislostech zásadní smysl. Tak např. *Lais* (Odkaz), vykládaný původně jako alibi pro onu noc roku 1456, kdy Villon a jeho druhové měli spáchat krádež v Navarské koleji, má ve skutečnosti jiné téma. Na základě svého rozboru anagramů tvrdí Tzara, že toto dílo je ve skutečnosti obviněním Kateřiny Vauselle ze zrady ve společnosti Noé Jolise a zvláště Sermoye, jehož jméno se mimo anagramy ve Villonově díle vůbec nevyskytuje. Tím se také vysvětluje souboj před klášterem Saint-Benoît, po kterém musel Villon před spravedlností z Paříže uprchnout, poněvadž souboj stál jeho protivníka Sermoye život.

Upřesnění biografických podrobností není však jediným výsledkem Tzarova rozboru. Odhalení anagramů umožnilo dále Tzarovi, aby připsal Villonovi některé básně, chápané dosud jako díla jiných autorů nebo vůbec jako díla anonymní, zejména pak aby ztotožnil básníka Vaillantů s Villonem.

Právem proto (se vši potřebnou kritičností k dosaženým výsledkům) zhodnotil Tzarovy výzkumy slovenský literární vědec a znalec Villonova díla Jozef Felix s uznáním takto:

„Zdá se však — hlavně podle posledních výzkumů Tristana Tzary — že se Villonovo dílo přece jen kvantitativně rozšíří. Jakmile se totiž kritickou prověrkou Tzarových výzkumů do-

káže, že je Villon totožný s básníkem Vaillantem, k Villonovu dosavadnímu básnickému triptychu přistoupí ještě v podobě básnického ‚in-troitu‘ velká část Vaillantovy poezie, jeho *Balada o Jacquesovi Cuevoi* (napsaná údajně mezi lety 1450—1452) a různé jeho básně, zachované v rukopisech Karla Orleánského. Sice se tím nějak zásadně nezmění Villonova básnická tvář, ale rozhodně se dojde k mnohem hlubšímu poznání jeho díla a zároveň se také osvětlí ne jedno temné zákoutí jeho života.

Kromě toho se tím možná objeví i skutečná lidská tvář Villonova, jeho skutečná podoba, o níž jsme dosud nic nevěděli. V rukopisech Karla Orleánského se zachoval totiž na jedné miniatuře portrét mladého Vaillanta. (Rukopis je v pařížské Bibliothèque Nationale pod č. 2230.) Je-li Vaillant totožný s Villonem, tento portrét by byl jediným autentickým portrétem mladého Villona. Konečně by se přece jen ze starých rukopisů vyloupila pravá podoba Villonovy tváře, tak jako zásluhou literárních vědců a kritiků konečně před nás přece jen vystoupily skutečné rysy jeho básnické tváře.“¹³⁷⁾

Česká medievalistika nezůstává stranou.

Již několik let předtím, než publikoval Tristan Tzara výsledky svého rozboru díla François Villona, uveřejnil anglista Ladislav Cejp své první poznámky o Langlandově básni *Piers the Plowman* (Petr Oráč) a o anagramech, které se v ní podařilo zjistit.¹³⁶⁾ Tyto přípravné práce nevytvořily pouze předpoklad pro souborné zpracování otázky smyslu Langlandovy básně, které bylo vydáno posmrtně a v němž se Cejp zabývá, jak jsme již uvedli v úvodních poznámkách, i metodami středověké alegorie, ale je

zároveň svědectvím, že česká medievalistika nezůstala nijak pozadu za medievalistikou francouzskou. Svými výzkumy naopak mnohde potvrdila a doplnila závěry, k nimž dospěl Tzara, přispěla k tomu, že některá pravidla pro dešifrování alegorické tvorby bude možno patrně zobecnit.

Kdo je vlastně Alexandr Veliký ve staročeské Alexandreidě?

Do středu Cejpova zájmu se však nedostala pouze alegorická báseň Langlandova. Pokusil se, i když se mu již tuto práci nepodařilo dokončit, podobnou metodou přistoupit také ke staročeské básni o Alexandru Velikém, která v českém prostředí vznikla na rozhraní 13. a 14. století pod vlivem staršího latinského zpracování, jehož autorem je Gualter Castellionský, a se znalostí německé Alexandreidy, kterou v českém prostředí napsal Ulrich z Etzenbachu. Pro poznání Cejpova postupu bude jistě tato památka českému čtenáři přístupnější nežli báseň Langlandova.

Předpoklad, že na staročeskou Alexandreidu je nutno hledět jako na alegorickou báseň, která odkazuje ke konkrétní historické realitě doby svého vzniku, není v české literární vědě nový. Již Albert Pražák ve své souborné práci Staročeská báseň o Alexandru Velikém¹³⁹⁾ poukázal na to, že dílo odkazuje k české historii doby Přemysla Otakara II. a Václava II., a potvrdil později toto zjištění v předmluvě ke kritickému vydání této památky.¹⁴⁰⁾ Setrval však na zjištění *paralel* mezi vyprávěním o Alexandru Velikém a jeho tažení a mezi osudem Přemysla Otakara II., jeho manželky Kunhuty, Závíše z Falkenštejna a Václava II. Dospěl tedy k tomu,

že paralelismus ličeného příběhu a historické reality v době vzniku české skladby skutečně existoval a že mohlo jít o báseň alegorickou (paralelismus příběhu a životní reality je, jak jsme uvedli, jedním ze základních znaků alegorické básně), nicméně nepokusil se nijak dokázat, že tento paralelismus není nahodilý, ale že šlo o záměr autorův. Jinak bychom mohli totiž předpokládat, že spojení s životní realitou doby Přemysla Otakara II. a Václava II. bylo dáno prostě zkušeností čtenáře, který si paralelu sám vytvářel, že šlo o běžnou čtenářskou aktualizaci díla, kterou známe i z jiných souvislostí, např. z Olbrachtových aktualizací staročeských památek v období druhé světové války s názvem *Ze starých letopisů*, které Olbracht upravuje tak, aby u čtenáře vyvolávaly alegorický výklad a spojení s nacistickou okupací, tedy takové pochopení látky, které nemohlo být záměrem středověkého autora.

Zásluha Cejpova spočívá v tom, že se rozhodl prokázat nejen alegorický charakter staročeského Alexandra, ale především alegorický záměr jeho autora.

Ve své práci *Na okraj staročeské básně o Alexandru Velikém*¹⁴¹⁾ si klade dvě otázky. Předně, zda je možno staročeskou báseň považovat za báseň alegorickou, a dále, zda lze přímo z textu básně dokázat, že je autorem záměrně jako alegorická báseň koncipována.

Zodpovězení první otázky bylo nepoměrně snazší, Cejp zde mohl prostě konfrontovat vlastnosti alegorie se staročeským textem básně a zjistit, zda tyto vlastnosti skutečně má. O jedné z nich (paralelismu) přinesli důkazy již starší badatelé. Cejp dokládá, že staročeská Alexandreida má ještě další vlastnosti, potřebné pro určení alegorického charakteru, a to narážky

na aktuální skutečnost přímo v básni (narážkový klíč k textu), zařazení hádanek, přísloví, etymologických postupů myšlení. Jako doklady cituje Cejp např. verše s odkazem na aktuální situaci:

„...a jakž který panošě slove,
tak toho pán jeho zove:
on RADVANA, sen MLADOTU
a sen JANA, on RADOTU.“¹⁴³⁾

Jako příklad hádankovitého myšlení připomíná Dariův dopis Alexandrovi a jeho odpověď, jako

„Slechtný šcep bývá z pláni,
když se starý peň oplaní:
tak z chuzších bývají páni.“

Paralelismus mezi historickou skutečností a příběhem o Alexandru Velikém dovádí pak Cejp až do podrobností, např.:
král Filip = Přemysl Otakar II.; Olympias = královna Kunhuta, manželka Přemysla Otakara II. a milenka Záviše z Falkenštejna; zrádce Pauzoniáš = Záviš z Falkenštejna, milenec královny Kunhuty; osiřelý Alexandr Veliký, syn Filipův = osiřelý Václav II., syn Přemysla Otakara II. a Kunhuty. Paralely nenacházíme jen v osobách, ale také v obecnější rovině, např. kontrast Řekové – pohané je možno chápat jako Čechové – pohané, perské tažení jako pruské tažení atd.¹⁴⁴⁾

Všechny důkazy, které Cejp o charakteru staročeské básně podává, svědčí tedy pro její chá-

„...tehdy podle svých obyčejů,
jak se i DNES V LITVĚ DĚJE, ...“¹⁴²⁾

nebo známé místo, kde se objevují jména českých služebníků mezi členy družiny Alexandrovy:

panošě = služebník

sen = tento

přísloví fungují proslulá gnómická trojverší, např.:

pláň = planný strom

oplaniti = osekati

páni jako básně alegorického typu. To ovšem tvrdili, i když s menší přesvědčivostí a bez systematického důkazu, také předchůdci Cejpovi, takže Cejp svým soustavným rozborem vlastně jen jejich hypotézu potvrdil. Cejpův rozbor Alexandreidy však dospěl dále než rozbor jeho předchůdců proto, že na tomto stadiu výzkumu nesetřval. Vyšel z předpokladu, že staročeská Alexandreida je patrně alegorie smíšená (nasvědčovaly tomu narážky na aktuální historickou situaci přímo v textu) a že tedy její autor, pokud ji jako alegorii pojal, musel ve svém textu zachovat jistý soubor znaků (signa), který by tvořil klíč k dešifrování alegorického významu.

Cejp zde byl v poněkud jiné situaci nežli

později Tzara. Kdežto Tzara u Villonových básní pracoval s jejich grafickou podobou, tedy s textem, který byl určen k tichému čtení (odtud písmenný charakter Villonových anagramů), Cejp musel počítat s tím, že má před sebou dílo, primárně zaměřené k hlasitému přednesu, tedy ke vnímání sluchovému, nikoliv zrakovému.¹⁴⁵⁾ Proto hledal takový systém znaků, který by odpovídal sluchovému vnímání textu Alexandreidy, a skutečně se mu podařilo jej najít. Povšiml si totiž toho, že např. v promluvě Bessově se desetkrát opakuje slabika TOB a dvakrát slabika DOB, čili že zde dochází ke kumulaci určitého znaku textu. Podobnou kumulaci našel i na jiných místech. Uvědomil si ovšem, že: „Tato fakta sama o sobě by ničeho zvláštního neříkala. Snad někde jsou nápadná, ale lze je vždy konec konců vysvětlit jinými motivy

*„Ale jáz hi jiní hpáni,
jižto sme TOBú vzchováni,
TOBě věrni býti musím,
hi s TOBú všeho pokusím,
k němuž DOBré právo jmámy,
ž'sě pro tě hi pro smirt dámy.
Protož TOBě děkujem,
že juž TOBě to čujem,
jak s'sě věrně s námi smířil. ...“¹⁴⁷⁾*

Podobnou kumulaci tohoto znaku nachází Cejp i na jiných příznakových místech a dospívá k závěru, že znak tvořil pro posluchače, obeznámeného s dobovou politickou situací, narážku na TOBiáše z Bechyně (ve starší češtině mohlo mít jméno Tobiáš také formu DOBeš), který byl bratrem popraveného králova nepří-

více méně přesvědčivými. Závažná začínají být tam — a to je věc základní — kde kontext sám napovídá historickou situaci a kde se tato signa vyskytují v *kombinacích*, jež se vzájemně doplňují a jsou ve shodě s historickou situací, kterou kontext napovídá.¹⁴⁶⁾

Cejp tak (nepochybně nezávisle na Tzarovi) dospívá ke stejnému závěru. Klíč k alegorii je nutno hledat na místech, která i v textové rovině jsou příznaková, kde doslovný význam verše a znak ve verši zašifrovaný tvoří kontrast. Z dokladů, které uvádí, jsou dva zvláště názorné. V textu staročeské básně o Alexandru Velikém nalézáme místo, kde vypráví o zradě Bessově a Narbazanově na králi. Právě na tomto místě jsou soustředěny zmíněné narážkové slabiky TOB a DOB:

hi = i, hpáni = páni

pokusiti = okusiti

čúti = cititi

tele Beneše z Benešova i Míloty z Dědic. Proto klade rovnítko: Bessus = Tobiáš, a to tím spíše, že nalézá verše, kde vedle sebe vystupují slabičné znaky TO, TOB a MILO, tedy vedle sebe také Tobiáš z Bechyně a Milota z Dědic. Tomuto pojetí nasvědčuje i trojverší z promluvy královny v historii zrady Bessovy a Nabarzanovy:

„*Či se stalo kda DEDICU,
by pro mě stál v smutném licu,
z svého sbožie jsa vyveden?*“¹⁴⁸⁾

vyvésti = oloupiti

kteřé opět odkazuje v druhém plánu na Milotu z DEDIC.

Mnohem přesvědčivější je však druhý příklad, který představuje již klasický slabičný

anagram. Jsou to tyto verše, které mluví o povýšenectví neurozeného člověka (doplňme to, co již není řečeno v textu, např. sahajícího bez rodového oprávnění po královské koruně):

„...jedno uchem k zemi stulí
a druhé chvostem ZAtulí.
A takéž chlap, když bude VYŠÍ,
dobře sLYŠE, však nesLYŠÍ.
Kterýž potok voden bude,
ten se vždy více ZAbude
než která HLUBOKÁ řeka,
ježto široce vytiéká.“¹⁴⁹⁾

stuliti = přitisknouti

zatuliti = zacpati

chlap = sedlák, neurozený

vodný = rozvodněný

zabyti se = zapomenouti se

Slabiky anagramu, umístěné navíc na exponovaných místech verše (tj. konec verše nebo poloverše) a slovo HLUBOKÁ skládají jméno ZÁVIS (z Falkenštejna) a zároveň odkazují na místo, kde byl Záviš pro svou zradu popraven, na hrad Hlubokou.

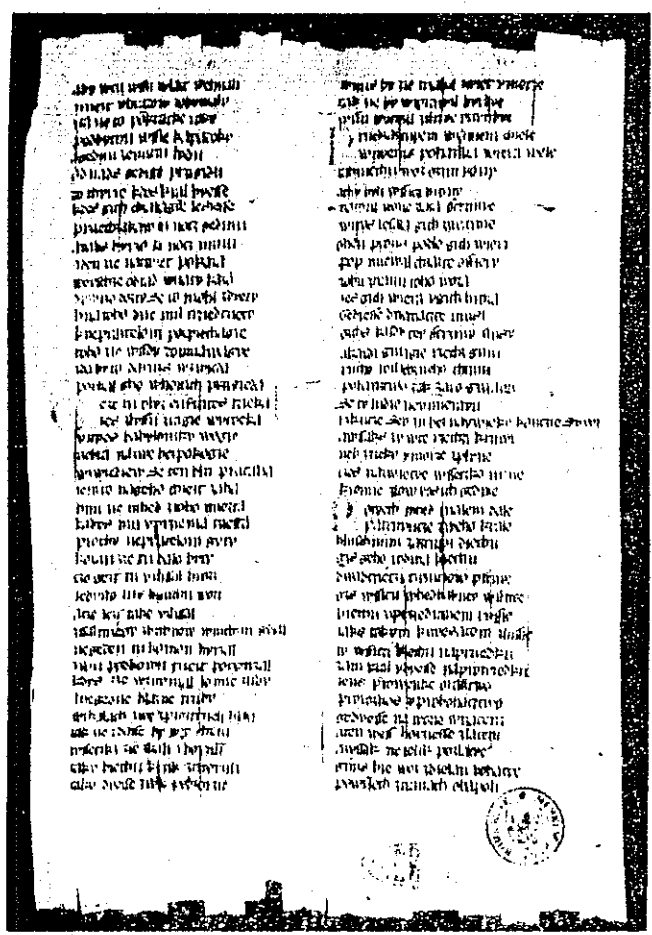
Citované místo je natolik průkazné, že nutí i kritického čtenáře k tomu, aby připustil Cejpovu hypotézu, že básník staročeské Alexandreidy formou anagramů a jiných záměrně hromaděných znaků odkazuje k politické realitě své doby, která tvoří druhý významový plán jeho díla. Cejp sám ostatně připouštěl hypotetičnost svého řešení, když na závěr své studie napsal:

„Všechna navrhovaná řešení mají za cíl oživit

tyto vzácné staročeské památky, ukázat na vysokou a dokonalou uměleckou metodu dávného básníka i na těsné sepětí těchto památek se společenským děním doby, v níž vznikaly.

Pisatel těchto řádků se pokusil o souvislý historický výklad ve své dosud nevydané monografické práci o Alexandrovi Boemicalis, kde podrobně rozvádí otázky, jež v této studii mohly být jen načrtnuty.¹⁵⁰⁾

Smrt však zabránila Ladislavu Cejpovi v tom, aby připravovanou monografii o Alexandreidě vydal, a tak jeho vývody zatím spíše podněcují k řešení souborem sice přesvědčivých, ale přece pouze nahodile vybraných dokladů. Definitivní řešení zdaleka nepřinášejí a čekají stále na kritické zhodnocení.



Hra s anagramy a co z ní vzniklo.

Jedno je však zcela jisté. Luštění anagramů, které se zprvu vždy může zdát jako nezávazná hra, otvírá nové cesty a nové problémy. Bez ohledu na to, zda je v daném konkrétním případě přijato nebo ne, ukazuje obecně schůdnou cestu, po níž je možno dospět ke kontaktu s druhým plánem alegorického díla vždy mnohem dále nežli jinými metodami. Ukazuje to mimo jiné stav výkladu jiných alegorických památek, kde podobný rozbor nebyl ani naznačen a kde cesta k výkladu druhého plánu nebyla dosud ani započata nebo pouze ve formě paralely mezi literárním příběhem a historickou realitou naznačena. To je případ Nové rady Smila Flašky z Pardubic a staročeského Tkadlečka.

Dvě rady zvířat jsou dvě politické alegorie.

Autorem tzv. Nové rady je představitel vysoké české šlechty, stojící v řadách panské jednoty v opozici proti Václavu IV., Smil Flaška z Pardubic (j 1402). Námět jeho skladby byl ve středověké literatuře dosti obvyklý. Jde o soubor veršovaných rad, které dávají zvířata svému panovníkovi (lvu). Rady mu mají podat návod, jak správně žít a vládnout. Forma zvířecí rady byla obvyklá proto, že přímá rada králi by nebyla společensky přijatelná.

U skladby tohoto typu samozřejmě vyvstává otázka, zda soubor rad byl adresován kterémukoliv panovníkovi, nebo zda měl zcela konkrétního adresáta (v tomto případě Václava IV.). Tato otázka byla položena také u Nové rady Smila Flašky z Pardubic a o její řešení se po-

kusil J. B. Čapek.¹⁵¹⁾ O alegorickém charakteru skladby není pochyb, jestliže zvířata ve skladbě vystupují jako zástupci lidí, jde pouze o to, zda alegorická skladba v této formě má pouze morální významový plán, nebo zda v ní najdeme také významový plán historický a politický, popřípadě, zda oba tyto plány neexistují ve skladbě současně.

J. B. Čapek¹⁵²⁾ se přiklání k tomu, že Novou radu je nutno vykládat aktuálně. Na podporu svého názoru uvádí některé obecné okolnosti, ale dokládá jej také z textu Nové rady přímo. Vychází ze zjištění, že ve 14. století bylo obvyklé spojovat diskusi o politických otázkách s alegorií jak v literatuře české, tak v literatuře světové, že sám Václav IV. byl milovníkem takových zvířecích alegorií, jak svědčí rukopisy jeho knihovny, z nichž zjišťujeme dále, že měl rovněž zálibu v příslovích, která tvoří významnou část Nové rady.

Tyto okolnosti jsou jistě správně určeny, svědčí však pouze o tom, že zde byly obecné předpoklady, aby zvířecí alegorie tohoto druhu, určená Václavu IV., mohla vzniknout. Nemohou být však samy o sobě důkazem, že Nová rada skutečně toto aktuální politické určení měla. Abychom získali důkaz nespornějšího charakteru, musíme se obrátit, tak jako ve všech předchozích případech, přímo k textu díla.

Prvá možnost, která zde Čapkovi vyvstala, byla dána výkladem jednotlivých zvířat jako heraldických znaků. Takový výklad by jistě přispěl k identifikaci lva (= panovníka, Václava IV.), ale i k identifikaci jednotlivých rádců. V některých případech se tato cesta jevila jako schůdná. Tak např. orel, jemuž prokazuje král lev mimořádnou úctu, větší nežli jiným zvířatům, by mohl být vykládán jako znak mo-

ravského markraběte Jošta. Výklad se však komplikuje tím, že bychom stejně mohli myslet také na jiné představitele vysoké šlechty, kteří měli tento znak, není tedy ani u orla zcela jednoznačný. Ještě spleťtější je pak výklad dalších zvířat ve spojení se znaky českých pánů z družiny Václava IV. Tak např. maršálek dvora Jan Čúch ze Zásady, jak udává Čapek, měl v erbu sedícího psa a rada psa tomuto postavení v podstatě odpovídá (radí králi, aby měl své věrné kolem sebe při hostině, neboť tak mají možnost o něj pečovat, král má dbát dále také na to, aby ho i ve spánku střežili jeho věrní, a má mít zálibu v lovu). Podobně rádce Václava IV. Jíra z Roztok měl v erbu vránu, která v Nové radě napomíná krále k opatrnému hospodaření a k pobývání doma. Problém spočívá v tom, že u jiných zvířat se podobný výklad nedá prokázat, ale také v aktuální politické situaci na dvoře Václava IV. Smil Flaška z Pardubic jako představitel protikrálovské opozice pochopitelně měl velmi kritický vztah k milcům Václava IV., který se obklopoval představiteli nižší šlechty. Proto také uvažoval Čapek o tom, že špatné rady, vyskytující se v Nové radě, přinášejí vlastně karikatury milců Václava IV. Ovšem pouhé dva heraldicky podložené doklady nemohou být ještě dostatečným důkazem, špatná rada psa a vrány mohla být dána vlastnostmi, které ve středověku byly obecně těmto zvířatům připisovány, nikoliv spojením s Janem Čúchem a Jírou z Roztok. V žádném případě tyto ojedinělé doklady nemohou prokázat systém heraldického použití zvířat a tím také nepřesvědčují o záměru autorově.

Proto také hledá Čapek spíše důkazy o tom, že Nová rada byla určena Václavu IV., nežli příznaky toho, že jednotlivá zvířata rady by

bylo možno spojit s konkrétními osobami z řad české šlechty.

Pro určení Nové rady Václavu IV. uvádí Čapek celý soubor důkazů; jejich přesvědčivost je však velmi různá. Hledá nejprve v Nové radě odraz osobního vztahu Smila Flašky k Václavu IV., jeho sporu s králem o odúmrtí (tj. právo královo na dědictví Smila Flašky). Odraz těchto osobních sporů vidí v radě vlkově a supově, kteří králi v tomto smyslu radí špatně k nespravedlivému postupu, nesmíme však opomenout ani to, že otázka odúmrti byla živým problémem v předhusitském období a že se jí zabýval např. i Jan Hus ve svém listě neznámému vladykovi z r. 1407.¹⁵³⁾ Pasáže o odúmrti se mohly tedy objevit ve Smilově skladbě i v tom případě, jestliže nebyla přímo určena Václavu IV., ale pouze jako obecný aktuální problém doby. Plný důkaz nepřináší ani rada řeřábova, který mluví o pozměňování zemských desek, poněvadž také tato výtká nemusela být

*„Preláty, biskupy, kněží,
ty vzlášče v čest slušie mieti,
vždy duchovním stuól počéti,
na jích duóstojenstvie hledě.“¹⁵⁴⁾*

Levhart, páv a špaček mluví také proti nechuti Václava IV. k obřadnosti a okázalému vystupování, o níž víme podle Starých letopisů českých.

*„Králi, já pravím tobě,
měj vždy pamět při sobě,
aby nikdy v svéj náhlosti
nemstil, radimť tvé milosti.“¹⁵⁵⁾*

spojuje Čapek se vznětlivostí Václava IV., která se stala jeho typickou vlastností zejména v devadesátých letech. Sem směřuje také medvě-

určena přímo králi, ale mohla být dána vztahem Smila Flašky k zemským deskám, které měl po jmenování zemským písařem na starosti.

Nejprůkaznější okruh dokladů o tom, že Nová rada byla přece jen určena Václavu IV., najdeme u Čapka tam, kde srovnává jednotlivé rady s povahovými vlastnostmi a osobními zvyky Václava IV., jak je známe z jiných historických pramenů, a určuje ty rady, které zřejmě nebyly adresovány středověkému vladaři obecně, ale pro svůj individuální charakter přímo Václavu IV.

Mezi tyto rady počítá napomenutí, aby král nepropadal lakomství. Tato rada je nápadná již tím, že se vrací několikrát (v radě orlově, řeřábově a levhartově). Se stížností Jana z Jenštejna z roku 1393 na neúctu královských úředníků k představitelům církevní hierarchie spojuje pasáž levhartovy rady, v níž levhart hovoří o tom, jak u královského stolu má být zachována úcta k představitelům kněžského stavu:

vzlášče = zvláště

Před jinou vlastností Václava IV. — mnohmluvností a unáhlenými sliby — varuje řeřáb. levhart a velbloud. Radu holubovu:

pamět = rozvaha, rozum

dovo nesprávné povzbuzení, aby král jednal vždy podle své vůle. Před odkládáním vladařských úkolů, které bylo rovněž pro Václava IV.

typické, varuje levhart a vlk. Václav IV. dával dále přednost těm milcům, kteří podporovali jeho zálibu v lovu, a v tomto smyslu mu radí tetřev a pes (právě jeden z těch rádců, o nichž uvažuje Čapek jako o jedné z konkrétních historických postav). Objevují se i narážky na zálibu v nočních toulkách (sova), hodování a pijáctví (chválí je sova, liška, medvěd a husa, varuje naopak labuť), v pozdním vstávání (varuje před ním levhart a kohout, chválí je medvěd), pohodlí a nedostatku pile (osel a veverka). Výraznější nežli doklady předchozí, které koneckonců nemusely být tak zcela typické jen pro Václava IV. a mohly platit i pro jiné vládaře (např. záliba v lovu byla běžným rysem středověkého šlechtice), je však rada bobrova:

*„Bobr zvíře něco hlupé,
vždy se rád u vodě kúpe.
Ten promluví králi s kázní
a řka: ‚Vždy se rád mej v lázni,
v teplé vanně se kochaje,
všeho jiného netbaje.
Tak měj svůj život vždy biele,
nad to čistotu v svém těle
zachovaj, ať se nečerní
cd smilstvie necné poškvrnny.‘¹⁵⁶⁾*

Čapek v této souvislosti odkazuje na list Antonia de Lomaco Václavu IV. z roku 1382, v němž je právě králova záliba v lázních jasně zachycena. Vztah k Václavu IV. může mít konečně i rada opice, kde se objevuje podpora alchymie, astrologie a kouzelnictví.

Tento soubor individualizovaných rad vede Čapka k závěru, že se rady shodují s doloženými povahovými rysy, vlastnostmi a zvyky Václava IV. a že tedy jde o skladbu, která byla



přímo Václavu IV. určena. Tento závěr není sice bez problémů, protože datace vzniku Nové rady do let 1394–1395 je v rozporu s tím, že některá zvířata oslovují krále „žádný královičě“ a hrdlice ho napomíná k přísné monogamii, ačkoliv v těchto letech byl již Václav králem a byl podruhé ženat, a celá skladba pak působí dojmem rady, která je věnována králi těsně po nastoupení na trůn, Čapek však tento rozpor řeší tím, že předpokládá dvě redakce skladby. Prvá podle jeho mínění vznikla kolem roku 1378 a teprve tato redakce byla: „doplněna a účinně aktualizována v době nového dočasněho sblížení mezi Václavem IV. a Smilem v letech 1394 až 1395.“¹⁵⁷) Tak si také vysvětlíme

„Snad by (někto) rád otázal
řka: ‚Kaké jest to pravenie?
Já mním, že to pravda nenie,
ani kto múdrý uvěří,
by mezi ptáky neb zvěři,
jačž svět světem, byl sněm taký.
Leč má úmysl někaký,
chtě nás v omyl uvésti krásně,
za pravdu nám pravě básně.
(Viemet), že zvěř nerozumie
aniž co mluvíti umie;
ktož skládal to pravenie,
vždyť při dobrém smyslu nenie,
snad mní, bychom byli děti.
Dávám to tobě věděti,
ktožkoli má to myšlenie,
věz, že to múdrá věc nenie,
ktož praví to, toho ptáti,
ale což praví, na to dbáti,
jest-li dobré, by srozuměl,
zlého se vystříeci uměl.

její název *Nová rada*, která je již svým názvem odlišena od první redakce, označené Čapkem jako *Mladá rada*.

Ať již přijmeme Čapkův názor, že alespoň část rad Nové rady byla určena přímo Václavu IV., nebo ať půjdeme ve své skepsi do krajnosti a budeme pátrat po důkazech ještě přesvědčivějších, musíme přijmout jedno: Nová rada měla nejen významovou rovinu morální, ale také významový plán druhý, rovinu aktuálně politickou, a jako taková měla být chápána. Sám Smil Flaška považoval za nutné upozornit v úvodě zcela otevřeně na alegoričnost skladby verši:

pravenie = řeč, vypravování

báseň = smyšlené vyprávění,
báchorka

vždyť = zajisté

*Buď ktožkoli, netbaj na to,
jest-liť pravda, přijmi za to,
nepleta se v další práci.“¹⁵⁸⁾*

buď ktožkoli = ať (radi)
kdokoli

Nenajdeme v naší starší literatuře výrazněji vyjádřený princip alegorie, podle něhož není podstatná forma (vyprávěný příběh), ale významový plán nebo významové plány. Zároveň však nás úvodní verše znovu přesvědčují o tom, že Čapkovy závěry o aktuálním politickém zaměření této alegorie, jejíž autor zcela otevřeně odhaluje funkci skladby, bude nutno jako hypotézu přijmout.

Můžeme konečně tuto hypotézu potvrdit ještě dalším nepřímým důkazem, srovnáním se skladbou, která se inspirovala Novou radou, ale v souvislosti s jinou politickou situací ve skutečnosti představuje zcela jinak pojatou alegorii. Přejímá formu zvířecí alegorie, ale v citlivé reakci na novou životní realitu mění právě nejpodstatnější – významový plán alegorie. Je to Theriobulia (Rada zvířat), jejímž autorem je humanista a olomoucký biskup Jan Dubravius (1486–1553).

Jan Dubravius měl k politickému životu země blízko již jako sekretář svého předchůdce na olomouckém biskupství Stanislava Thurza. Právě z jeho pověření se zúčastnil roku 1518 poselství k milánskému a aragonskému vévodovi Františku Sforzovi, které vyslal polský král Zikmund se žádostí o ruku vévodovy dcery. Se Zikmundem jednal dále Dubravius jako mluvčí českých stavů roku 1528 o vojenskou pomoc. O tuto pomoc Dubravius nejen žádal, ale v bojích proti Turkům velel sám jednomu pluku moravských stavů, vyslanému na pomoc ohrožené Vidni. Ve své biskupské funkci pak vedl

jednání zejména o věcech náboženských. Není možno pochybovat o tom, že jeho činnost politická je stejně závažná pro výklad jeho Theriobulie (Rady zvířat) jako Nová rada Smilova z Pardubic, jejíž význam pro vznik Theriobulie bývá ostatně přeceňován.¹⁵⁹⁾

Není samozřejmě třeba vznášet námitky proti vztahu obou spisů. Máme doklad o tom, že Smilova Nová rada byla známa v době vzniku Theriobulie v předmluvě ke Knihám Jana Zlatoústého o napravení padlého, které do češtiny přeložil Viktorin Kornel ze Všehrd: „A budú nás v tom laici domácí mūdřejší, kteříž buďto kroniky, buďto svú mūdrot, jako ‚Ptačí radu‘, i jiné knihy mnohé pišice, svým jazykem českým, ne cizím, jsú psáti chtěli, aby ne sami sobě, ale všem vuobec pracovali, ktož česky rozumějí.“¹⁶⁰⁾

Sám Dubravius pak výslovně ve věnování svého díla (fol. A 11a tisku Theriobulie z roku 1520) mluví o tom, že se mu dostala do rukou knížka, napsaná v domácím jazyce, tj. česky, obsahující rýmovanou skladbu, jejímž námětem byla rada zvířat lvovi. Toto dílo ho podle vlastních slov pobavilo, ale zároveň ho podnítilo k tomu, aby spojil jednotlivá zvířata s králem a ostatními představiteli společnosti, aby prostě, užijeme-li vlastní terminologie, Novou radu dešifroval jako politickou alegorii.

Musíme mít proto za to, že Nová rada nejen mohla být inspiračním zdrojem Theriobulie, ale že jí prokazatelně také byla. Sporné otázky

začnou vznikat spíše v okamžiku, kdy se pokusíme stanovit, zda jde o dílo pojaté nově. Podrobně se touto otázkou zabýval již J. B. Čapek, který cíle své práce stanovil takto: „Bylo také jedním z úkolů tohoto pokusu, osvětlit gotické pojetí alegorie jako struktury estetické a ukázat, jak v Theriobulii klíčí autonomně estetické pojetí; při tomto zkoumání bylo dbáno kontextu dobového, duchovního, kulturního a sociálního; u obou děl se tento kontext ukázal jako činitel velmi významný.“¹⁶¹⁾

Lze jen souhlasit s Čapkovou myšlenkou, že dobová situace byla velmi významným činitelem pro vznik obou děl, nemůžeme však přejít bez pochybností jeho mínění, že v Theriobulii narůstá nové estetické pojetí alegorie. Domníváme se, že zde dochází k posunu měřítek.

Srovnání latinské Theriobulie a české Nové rady přináší totiž některé velmi zajímavé údaje. Dubravius skutečně přistupoval ke svému dílu značně samostatně. Nezachovává pořadí radících zvířat podle Nové rady (pravidelné střídání čtvernožců a ptáků), ale jde ještě dále a z celkového počtu 45 zvířat v Nové radě 14 zvířat nahrazuje jinými a 3 přidává nově, takže něco více než třetina zvířat v Theriobulii nesusouhlasí s Novou radou.

Přidržíme-li se čistě kvantitativních údajů, dospějeme však k tomu, že mnohem podstatnější posun nastává v rovině významové. Celkový počet rad v Nové radě i v Theriobulii je v podstatě stejný. Jestliže se posun v družích zvířat týká zhruba jedné třetiny zvířat, pak odlišné rady Dubraviovy tvoří více než polovinu rad ve skladbě uvedených. Pouze necelých 50 % rad je v obou dílech totožných. I když je to hledisko pouze pomocné, upozorňuje nás na to, že hlavní posun nenastává v rovině formy, ale ve

významové rovině a v jejím sepětí s aktuální politickou skutečností.

Aktuálně politické zaměření svého díla již Dubravius nijak neskrývá (snad zde bychom mohli hledat závažnější posun v poetice alegorie), ale výslovně svou skladbu věnuje mladému králi Ludvíku Jagellonskému. Ovšem ani tento posun není bez vztahu k životní realitě. Dubraviovo autonomní politické postavení jistě vytvářelo předpoklady, aby mohl králi radit přímo to, co by jiný autor musel šifrovat mnohem důmyslněji. Nepřidává proto k textu Nové rady jen příklady ze starověkých dějin, jak sám ve své dedikaci uvádí, ale přináší především nový přístup ke králi a ke způsobu jeho vlády. Dubravius na rozdíl od Smila Flašky nechápe panovníka především jako osobu, ale jako instituci vládnoucí moci. O jeho osobních vlastnostech mluví až v druhé řadě. Proto může také dojít k závěru, že lepší je dobrá družina a špatný panovník, nežli špatná družina a dobrý panovník, ve verších:

*„Lépe je státu, kde v čele je panovník špatný,
nežli je zemi, v níž špatní jsou ti, kteří s ním žijí,
poněvadž právě jediný člověk špatný
mnohými dobrými snadno k dobrému může být
veden.“¹⁶²⁾*

K posunu nedochází však pouze v těchto principiálních otázkách. Zcela v duchu humanistického názoru Dubraviova radí levhart králi k tomu, aby podporoval vzdělání, poněvadž právě vzděláním on sám může získat dobré předpoklady k vládě, má vojenské operace, jak radí velbloud, řídit společně, má usilovat, aby v zemi bylo jedno náboženství (rada skřivanova), nemá pečovat, jak radí datel, o nádheru vlastní osoby,

ale o velkolepost toho, co buduje, jak to dělal např. Karel IV. atd.

Přítom neváhá Dubravius aktuálně politickou funkci své skladby podtrhnout ještě odkazem na dobové události, jako je např. v úvodním proslovu lvově zmínka o nájezdech Turků a Tatarů, a znovu zdůraznit určení skladby Ludvíku Jagellonskému (v počáteční promluvě lvově, kde král připomíná smrt svého otce a žádá o radu, i v radě koňově, kde se vysloveně obrací na Ludvíka Jagellonského veršem: „Kterézto chvály jsi hoden, Ludvíku králi...“).

Posuny významového plánu se v Dubraviově díle jeví tedy jako mnohem závažnější nežli posuny v poetice alegorie, a to tím, že posuny v poetice můžeme vysvětlit změněnou politickou funkcí díla. Máme tedy před sebou v obou případech alegorii, ale zároveň dvě různé skladby, odlišující se svým významovým plánem.

Vrátíme-li se nyní k Nové radě, přinášíme takto další nepřímý důkaz o jejím aktuálně politickém výkladu. Právě posun ve významovém plánu mezi Novou radou a Theriobulií je nám svědectvím, že si Dubravius uvědomoval aktuálně politické zaměření inspirujícího díla a že je měnil tam, kde sám usiloval o *kontakt se svou dobou a svým králem*. Proto nezasahuje podstatně do otázek obecně morálních, které byly společné jeho době i době Václava IV. na základě principů křesťanské morálky, ale hledal kontakt s životní realitou své doby *ve sféře problémů politických, problémů vlády*. Aktualnost Theriobulie tak odhaluje také aktualnost Nové rady.

Systém nepřímých důkazů vede alespoň k jistému pozitivnímu cíli, i když bychom si přáli. abychom i zde mohli podat důkazy přímé a jednoznačné, čerpané přímo z dešifrování textu.

Tkadleček čili alegorie bez klíče?

Ve starší české literatuře však najdeme alegorické skladby, jejichž dešifrování se jeví ještě mnohem obtížnější a v některých případech téměř jako nemožné. Tradičně je k těmto skladbám počítán také básnický spor Tkadleček, jímž jsme se zabývali již v souvislosti s otázkou určení jeho autora. Nyní nás bude zajímat jako alegorická skladba, o jejíž výklad se literární historie vždy znovu pokouší.

Obtíž při určení významového plánu Tkadlečka nespočívá v tom, že sám text by neměl potřebné znaky alegorie, ale v abstraktním zaměření díla, kde stanovení paralelismu mezi příběhem a konkrétní historickou realitou je téměř znemožněno. O alegoričnosti celé skladby můžeme přinést doklady podle kritérií, která stanovil Cejp, v dostatečné míře. Znovu se však objeví komplikace, jakmile se rozhodneme určit, zda významový plán díla je pouze abstraktní, nebo zda vedle morálního významu má také vztah ke konkrétní a historicky vymezené realitě.

Nemůžeme-li vyjít nejprve z paralelismu mezi dílem a historickou realitou, musíme se obrátit k dalším znakům alegorického díla.

Josef Hrabák ve své studii Veršované „disputy“ doby husitské¹⁶³⁾ odkazuje na slova Neštěstí, které říká Tkadlečkovi: „jiné míníš nežli jmenuješ“. Z tohoto výroku i z celkového charakteru skladby vyvozuje, že musíme Tkadlečka chápat jako dílo alegorické. Je to jistě správný předpoklad, který můžeme doložit ještě dalšími znaky, typickými pro alegorickou tvorbu. Mezi nimi na prvním místě je využití hádanek a kryp-

togramů, které zařadil autor Tkadlečka na počátku skladby:

„Jáť jsem Tkadlec učeným řádem, bez dříví, bez rámu a bez železa tkáti umím. Člunek můj, jímžto šnuji, jest z ptačí vlny; příze má z rozličných zvířat oděvu jest. Rosa, jež roli mou zkropuje, není obecná voda, ani sama o sobě, ale jest s obecnou vodou smíšená, jížto v svou potřebu jednak nahoru, jednak dolů i sem tam krůpěj podávám. A jsem z české země hlavou a nohama odevšad. Jméno mé pravé jest sbito a otkáno z osmi písmen abecedních. Písmě první mého jména na počátku jest z abecedy jedenácté, a potom jest dvacáté a potom čtvrté, a po těch jest opět dvacáté a hned po něm deváté a poslední písmeno jest desáté.“¹⁶⁴)

Tolik uvádí Tkadleček sám o sobě. Stejným způsobem zašifroval však také údaje o své milé, tentokrát v promluvě Neštěstí, které odpovídá na prvou invektivu Tkadlečkovu:

„Neb nečijeme, bychom tobě byli v čem vinovali ani tvému kterému, ježtoť by se tebe v které míře toho co dotklo, kromě žeť jsme nyní nedávno v Hradci na Labi, v tom ohrazeném městě v Čechách, mocí svou a úřadem svým dvě mladých lidí sobě na letech jako rovných, již spolu od několika let jsou dobře a počestně byli, rozdělili a různou rozloučili naši mocí, a netoliko je rozloučili, ale je s obou stran do jich obou smrti nespojití míníme. Jméno její bylo první z abecedy na špici jako posazeno, jež vůdce jest všech jiných písmen a nejokrášlenější jiných písmen. Druhé písmeno jest bylo k třetímu písmenu podobné, jež bylo v tom, s nímžto jsme se rozloučili. Třetí písmeno její bylo jeho první, čtvrté bylo jeho páté, její páté bylo z abecedy třetí; šesté bylo třídvacáté, sedmé bylo jeho poslední a jejího

jména písmeno poslední bylo podobné ku prvnímu. Toť jsou ti jich jména, takto jsou otkána. A to se jest stalo od nás léta toho před shořením toho města snad jako třetí měsíc, potom od stvoření světa počítaje pět tisíc let a potom léta sto a šedesátého sedmého, o čemž oni oba vědí, kterak a proč jsou rozloučení.

Ona jest byla postavou svou panna; přijmí její bylo jest Pernikářka, jež jest jí byli sami dali jméno to, ne proto, že jí byla, ale proto, co jest kdy, kde a komu přimluvíti chtěla, že jest slovo to, jež jest z úst vypustila, dobře a více nežli dobře na své myslí sem i tam převálela, sem i tam jím vrhla, nežli je vypustila. Než topička jest byla na knížecím dvoře, pec jest skrytě mnohým tajnou milostí páčila i mnohé svou osobou zarmucovala i mnohé jest také podle světa těšila; toto jest dílo její tajné a skryté v ty časy bylo před mnohými obecnými lidmi.“¹⁶⁵)

Rozluštění hádanek a kryptogramů v obou případech není nijak složité a je v literární historii obecně známo. Vyjdeme-li z údajů o Tkadlečkovi, můžeme podat tento výklad.

Tkadlec, který tká bez rámu, železa a dříví učeným způsobem = spisovatel, který z různých textů sestavuje podle středověkého způsobu tvorby kompilací vlastní dílo. Hrabák zde upozorňuje při výkladu i na analogii s latinským textor (tkadlec). Toto slovo je odvozeno od latinského textus, znamenající jak tkanina, tak text.¹⁶⁶) Spojení tkadlec = spisovatel je tedy nejen možné, ale i pravděpodobné.

Člunek z ptačí vlny = písařský brk.

Příze z rozličných zvířat oděvu = pergamen, zpracováváný skutečně z kůže některých zvířat.

Rosa, která není čistou vodou, ale do níž je voda přimíšená = inkoust, u něhož technologie

ale o velkolepost toho, co buduje, jak to dělal např. Karel IV. atd.

Přitom neváhá Dubravius aktuálně politickou funkci své skladby podtrhnout ještě odkazem na dobové události, jako je např. v úvodním proslovu lvově zmínka o nájezdech Turků a Tatarů, a znovu zdůraznit určení skladby Ludvíku Jagellonskému (v počáteční promluvě lvově, kde král připomíná smrt svého otce a žádá o radu, i v radě koňově, kde se vysloveně obrací na Ludvíka Jagellonského veršem: „Kteréžto chvály jsi hoden, Ludvíku králi...“).

Posuny významového plánu se v Dubraviově díle jeví tedy jako mnohem závažnější nežli posuny v poetice alegorie, a to tím, že posuny v poetice můžeme vysvětlit změněnou politickou funkcí díla. Máme tedy před sebou v obou případech alegorii, ale zároveň dvě různé skladby, odlišující se svým významovým plánem.

Vrátíme-li se nyní k Nové radě, přinášíme takto další nepřímý důkaz o jejím aktuálně politickém výkladu. Právě posun ve významovém plánu mezi Novou radou a Theriobulií je nám svědectvím, že si Dubravius uvědomoval aktuálně politické zaměření inspirujícího díla a že je měnil tam, kde sám usiloval o *kontakt se svou dobou a svým králem*. Proto nezasahuje podstatně do otázek obecně morálních, které byly společné jeho době i době Václava IV. na základě principů křesťanské morálky, ale hledal kontakt s životní realitou své doby *ve sféře problémů politických, problémů vlády*. Aktualnost Theriobulie tak odhaluje také aktualnost Nové rady.

Systém nepřímých důkazů vede alespoň k jistému pozitivnímu cíli, i když bychom si přáli. abychom i zde mohli podat důkazy přímé a jednoznačné, čerpané přímo z dešifrování textu.

Tkadleček čili alegorie bez klíče?

Ve starší české literatuře však najdeme alegorické skladby, jejichž dešifrování se jeví ještě mnohem obtížnější a v některých případech téměř jako nemožné. Tradičně je k těmto skladbám počítán také básnický spor Tkadleček, jímž jsme se zabývali již v souvislosti s otázkou určení jeho autora. Nyní nás bude zajímat jako alegorická skladba, o jejíž výklad se literární historie vždy znovu pokouší.

Obtíž při určení významového plánu Tkadlečka nespočívá v tom, že sám text by neměl potřebné znaky alegorie, ale v abstraktním zaměření díla, kde stanovení paralelismu mezi příběhem a konkrétní historickou realitou je téměř znemožněno. O alegoričnosti celé skladby můžeme přinést doklady podle kritérií, která stanovil Cejp, v dostatečné míře. Znovu se však objeví komplikace, jakmile se rozhodneme určit, zda významový plán díla je pouze abstraktní, nebo zda vedle morálního významu má také vztah ke konkrétní a historicky vymezené realitě.

Nemůžeme-li vyjít nejprve z paralelismu mezi dílem a historickou realitou, musíme se obrátit k dalším znakům alegorického díla.

Josef Hrabák ve své studii Veršované „disputy“ doby husitské¹⁶³) odkazuje na slova Neštěstí, které říká Tkadlečkovi: „jiné míníš nežli jmenuješ“. Z tohoto výroku i z celkového charakteru skladby vyvozuje, že musíme Tkadlečka chápat jako dílo alegorické. Je to jistě správný předpoklad, který můžeme doložit ještě dalšími znaky, typickými pro alegorickou tvorbu. Mezi nimi na prvním místě je využití hádanek a kryp-

togramů, které zařadil autor Tkadlečka na počátku skladby:

„Ját jsem Tkadlec učeným řádem, bez dříví, bez rámu a bez železa tkáti umím. Člunek můj, jímžto čsnuji, jest z ptačí vlny; příze má z rozličných zvířat oděvu jest. Rosa, jež roli mou zkropuje, není obecná voda, ani sama o sobě, ale jest s obecnou vodou smíšená, jížto v svou potřebu jednak nahoru, jednak dolů i sem tam krůpěj podávám. A jsem z české země hlavou a nohama odevšad. Jméno mé pravé jest sbito a otkáno z osmi písmen abecedních. Písmě první mého jména na počátku jest z abecedy jedenácté, a potom jest dvacáté a potom čtvrté, a po těch jest opět dvacáté a hned po něm deváté a poslední písmeno jest desáté.“¹⁶⁴⁾

Tolik uvádí Tkadleček sám o sobě. Stejným způsobem zašifroval však také údaje o své milé, tentokrát v promluvě Neštěstí, které odpovídá na prvou invektivu Tkadlečkovu:

„Neb nečijeme, bychom tobě byli v čem vinovali ani tvému kterému, ježtoť by se tebe v které míře toho co dotklo, kromě žeť jsme nyní nedávno v Hradci na Labi, v tom ohrazeném městě v Čechách, mocí svou a úřadem svým dvě mladých lidí sobě na letech jako rovných, již spolu od několika let jsou dobře a počestně byli, rozdělili a různě rozloučili naší mocí, a netoliko je rozloučili, ale je s obou stran do jich obou smrti nespojití míníme. Jméno její bylo první z abecedy na špici jako posazeno, jež vůdce jest všech jiných písmen a nejokrášlenější jiných písmen. Druhé písmeno jest bylo k třetímu písmenu podobné, jež bylo v tom, s nímžto jsme se rozloučili. Třetí písmeno její bylo jeho první, čtvrté bylo jeho páté, její páté bylo z abecedy třetí; šesté bylo třídvacáté, sedmé bylo jeho poslední a jejího

jména písmeno poslední bylo podobné ku prvnímu. Toť jsou ti jich jména, takto jsou otkána. A to se jest stalo od nás léta toho před shořením toho města snad jako třetí měsíc, potom od stvoření světa počítaje pět tisíc let a potom léta sto a šedesátého sedmého, o čemž oni oba vědí, ktera a proč jsou rozloučení.

Ona jest byla postavou svou panna; přijmí její bylo jest Pernikářka, jež jest jí byli sami dali jméno to, ne proto, že jí byla, ale proto, co jest kdy, kde a komu přimluviti chtěla, že jest slovo to, jež jest z úst vypustila, dobře a více nežli dobře na své mysli sem i tam převálela, sem i tam jím vrhla, nežli je vypustila. Než topička jest byla na knížecím dvoře, pec jest skrytě mnohým tajnou milostí pálila i mnohé svou osobou zarmucovala i mnohé jest také podle světa těšila; toto jest dílo její tajné a skryté v ty časy bylo před mnohými obecnými lidmi.“¹⁶⁵⁾

Rozluštění hádanek a kryptogramů v obou případech není nijak složité a je v literární historii obecně známo. Vyjdeme-li z údajů o Tkadlečkovi, můžeme podat tento výklad.

Tkadlec, který tká bez rámu, železa a dříví učeným způsobem = spisovatel, který z různých textů sestavuje podle středověkého způsobu tvorby kompilací vlastní dílo. Hrabák zde upozorňuje při výkladu i na analogii s latinským textor (tkadlec). Toto slovo je odvozeno od latinského textus, znamenající jak tkanina, tak text.¹⁶⁶⁾ Spojení tkadlec = spisovatel je tedy nejen možné, ale i pravděpodobné.

Člunek z ptačí vlny = písařský brk.

Příze z rozličných zvířat oděvu = pergamen, zpracováváný skutečně z kůže některých zvířat.

Rosa, která není čistou vodou, ale do níž je voda přimíšena = inkoust, u něhož technologie

přípravy skutečně tomuto postupu odpovídá.

Posunování krůpěje této rosy nahoru a dolů = sám akt psaní.

Určení, že Tkadleček jest hlavou z české země a nohama odevšad = odkaz na český původ a na cesty (snad studia) v zahraničí.

K rozluštění jména je nutno pouze zvolit správný typ abecedy, který byl ve středověku poněkud odlišný od dnešní české abecedy, a provést očíslování písmen:

a b c d e f g h i k l m n o p r s t u v w y z .
1 | 3 | 5 | 7 | 9 | 11 | 13 | 15 | 17 | 19 | 21 | 23
2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22

Pořadí písmen jména Tkadlečkova je pak 11 – 20 – 4 – 20 – 9 – 10, tj. L V D V I K. V pravopise staročeských textů „v“ mohlo znamenat jak skutečně „v“, tak také „u“, takže dostáváme jméno *Ludvík*.

Obdobným způsobem můžeme postupovat při bližším určení Tkadlečkovy milé, kterou Neštěstí označuje jako Pernikářku. Přímou v textu se o ní dozvídáme, že byla v době rozchodu s Tkadlečkem na dvoře v Hradci Králové a že k tomuto rozchodu došlo asi tři měsíce před

požárem Hradce Králové a roku 5167 od počátku světa. A. Sedláček¹⁶⁷⁾ uvádí ve 14. století a na počátku 15. století v Hradci dva velké požáry, a to požár celého města roku 1339 a velký požár, při němž vyhořel kostel roku 1407. S ohledem na vztah Tkadlečka k básni Ackermann aus Böhmen, která vznikla roku 1400, a na další údaj skladby, tj. rok 5167 od stvoření světa, je nutno považovat za dataci rok 1407. Tomu totiž odpovídá také výpočet, který získáme na základě židovského kalendáře,¹⁶⁸⁾ určujícího vznik světa na rok 3761 před naším letopočtem: 3761 + 1406 = 5167. Z toho vyplývá, že k události došlo na zlomu roku 1406–1407 a skladba vznikla nedlouho potom.

Funkci Tkadlečkovy milé jako „topičky“ na knížecím dvoře nelze brát doslovně, jak upozorňuje Hrabák,¹⁶⁹⁾ ale podobně jako povolání Tkadlečkovo jako alegorii, v tomto případě jako alegorii erotickou, připomínající, že mnohé rozpalovala láskou („pec jest skrytě mnohým tajnou milostí páčila“¹⁷⁰⁾).

Pro určení jejího jména je třeba užít abecedy, podle níž jsme postupovali při určení jména Tkadlečkova, a písmen jeho vlastního jména:

1. písmeno abecedy = A
3. písmeno jména Tkadlečkova = D
1. písmeno jména Tkadlečkova = L
5. písmeno jména Tkadlečkova = I
3. písmeno abecedy = C
23. písmeno abecedy = Z
6. písmeno jména Tkadlečkova = K
1. písmeno abecedy = A

A D L I C Z K A

Výsledkem je spřežkovým pravopisem psané ženské jméno *Adlička* (cz = č).

Na nedostatek údajů si tedy v žádném případě stěžovat nemůžeme. O Tkadlečkově víme, že se

jmenoval Ludvík, byl literárně činný, studoval v cizině, i když byl původem Čech, a kolem roku 1406–1407 pobýval v Hradci Králové. O jeho milé jsme se přímo v textu dozvěděli, že žila na dvoře v Hradci Králové, že se jmenovala Adlička a že to byla neprovdaná dívka. Tyto údaje potvrzuje konečně autor skladby i na jiných místech sporu s Neštěstím.

Přesto však je Hrabák při určování významového plánu alegorie oprávněně opatrný: „Pokud jde o Tkadlečka, zde bylo určitým přehodnocením zase to, že autor aplikoval výzbroj scholastické učenosti na světské téma, na disput o nevěře milé. ‚Světskost‘ tématu není ovšem zcela nesporná. *Skladba je míněna symbolicky a smysl jejích symbolů nám dnes uniká; snad šlo o abstraktní problém, zda člověk může určovat svobodně svůj osud. Ale ani to by nemluvilo nic proti směřování k sekularizaci tradičního sporu.*“¹⁷¹⁾

Ani v otázce autora skladby není situace jednoznačná a Vilikovský ve své studii Tkadleček¹⁷²⁾ právem varuje před tím, aby byl hrdina skladby ztotožňován s jejím autorem. Přináší pro své tvrzení doklad z 13. kapitoly skladby, kde autor díla pozapomněl na to, že má mluvit jménem stran sporu (Tkadlečka a Neštěstí) a v promluvě Neštěstí zařazuje větu v 1. osobě: „Pravil jsem dávno v mé řeči...“, a uvádí i doklady další.

Jeho předpoklad, že všechny narážky Tkadlečkovy na konkrétní realitu by bylo v Tkadlečkovi možno brát doslovně jen tehdy, kdybychom předpokládali, že se autor plně ztotožňuje se žalobcem, se však přece jen jeví jako skepse příliš důsledná, i když jsme si plně vědomi, jak říká Vilikovský, že: „Ve středověku však poměr mezi zážitkem a jeho literárním

zpracováním nebyl tak úzký, středověké básnické dílo pravidelně není výrazem osobního zážitku a nelze ho tedy předpokládati, pokud o tom nemáme výslovného svědectví.“¹⁷³⁾

Klíč k řešení však můžeme hledat právě v tom, že „výslovné svědectví“ o vztahu ke konkrétní realitě je přece v básni obsaženo, a to v citovaných hádankách i kryptogramech a přímo v textu. Ukázali jsme si u předchozích rozborů, že vztah ke konkrétní a historicky vymezené realitě bylo nutno hledat v alegorické tvorbě právě v hádankách, anagramech. Zde napovídal autor druhý významový plán. Údaje, které z hádanek a kryptogramů získáváme, jsou v tomto případě natolik historicky konkrétní (včetně určení místa, času a jmen), že odmítnout jakýkoliv vztah ke konkrétní realitě se jeví jako skepse upřílišněná.

I když připustíme, že autor skladby nebyl totožný s Tkadlečkem (pro to nemáme dostatek důkazů a naopak některé momenty svědčí spíše proti tomu), nic nám nebrání v předpokladu, že Tkadleček měl dva inspirační zdroje. Jedním bylo literární dílo Jana ze Žatce Ackermann aus Böhmen (Oráč a Smrt), druhým konkrétní událost, které byl svědkem.

Jestliže budeme takto interpretovat vznik skladby, pomůže nám naše hypotéza do určité míry i při určení jejího významového plánu. Autor Tkadlečka vyšel z literární inspirace (formy sporu) a zcela ve smyslu středověkého estetického myšlení povýšil konkrétní příběh do obecné roviny. Dílo je tedy pojato jinak nežli Alexandreida, pokud jde o poměr prvního a druhého významového plánu. U Tkadlečka druhý významový plán (historicky vymezená realita) tvoří jen odrazový můstek pro první významový plán filosofický a teologický, který nejen kvanti-

tativně (tvoří naprosto převažující část textu), ale i funkčně má charakter primární, pro autora i pro čtenáře nejdůležitější.

Shodujeme se tak se závěry Hrabákovými o abstraktním významovém plánu, aniž bychom museli obětovat zcela druhý (konkrétní a historicky přesně určený) významový plán. Ovšem klíč, který jsme k alegorii hledali, není natolik jednoznačný, aby navrženému řešení mohla být připsána jakákoliv jiná než hypotetická platnost, aby se mohlo zařadit jinak než vedle hypotéz jiných.

Další vývoj alegorie čili automatizace formy.

Nebylo konečně ani naším cílem, abychom se snažili dojít k definitivnímu řešení jednotlivých hypotéz, i když právě k tomuto řešení směřuje ctižádost literárních historiků. Chtěli jsme pouze ukázat, jakými cestami je možno při dešifrování alegorie postupovat a jak mnohoznačné jsou dosud výsledky, k nimž dospíváme. Zároveň je nutno si uvědomit, že metody a výsledky, které jsme zde uváděli, platí pro alegorii středověkou.

Alegorie sama totiž nezanikla s koncem středověku a jeho literatury a objevuje se, i když v podstatně menší míře, v celém dalším literárním vývoji. Dopouštěli bychom se však zásadního omylu, kdybychom chtěli k jejímu dešifrování přistupovat stejnými metodami jako u alegorie středověké. K jistým posunům v chápání alegorie dochází již v renesanci,¹⁷⁴) ale zvláště je nápadná rozdílnost v literatuře barokní. Tak J. Hrabák v rozboru barokní básně Václava Jana Rosy (asi 1620–1689) *Discursus Lypirona*, to jest smutného kavalíra, de amore aneb o lásce per potentias et passiones animae suae vedený¹⁷⁵) stanoví shodné rysy i rozdíly ve vztahu k alegorii středověké. Ukazuje na tradiční prostředky alegorie, jichž Rosa využívá, např. na personifikaci abstraktních vlastností (Pravda, Závist atd.), která připomíná starofrancouzský Román o Růži. Mohli bychom doklady tohoto druhu ještě rozhojnit, např. o uvádění hádanek a anagramů. Právě zde si však nejlépe můžeme uvědomit posun, který v barokní alegorii nastal, jestliže nalézáme např. v *Discursu* tyto verše:

„VIZ ZÁPAL, ČÍM TAK NENADÁLE BOK RANILA ONNA?

Kupido: *Ten titul jestli znamená
jméno té švarné dámy,
neb toliko položení
konnotýruje samý,
kterak tomu rozuměti,
neb se může přitrefiti
divné jméno složiti?*

konnotýrovat = zaznamenávat

Venus: *Kupido, hloupým se činiš,
tomu rozuměti nechceš!
Když slovo od slova rozdělíš*

*a přeložíš, snadno najdeš,
že ten titul anagramma
jést, v němžto vznešená dáma
jméno, rod a své sídlo má.*¹⁷⁶⁾

Použijeme-li návodu Venuše, dospějeme přeskupením písmen ke jménu ANNA LIDMILA KATEŘINA BENOLOVÁ Z PAČKAN¹⁷⁷⁾ a zdá se tedy, že jsme narazili na podobný postup jako např. v Alexandreidě. Tento vztah by skutečně platil, kdy šlo o *zašifrování* jména dámy, již byla báseň věnována. V jejím názvu však čteme přímo „Discursus Lypirona... šlechtné a vzácné panně Anně Lidmile Kateřině Benolové... prezentovaný.“¹⁷⁸⁾ Anagram tedy ztrácí zcela svůj smysl, není to již šifra, pod níž se skrývá *neznámá* realita, ale pouhá ozdoba, která podle názoru autora patří k poetice alegorie. Osvědčuje se tak Hrabákův názor, že se změnou funkce určitého literárního žánru, s jiným vztahem ke skutečnosti dochází ke změně žánru samého, i když formální znaky jsou ještě zachovány.¹⁷⁹⁾ Nesmíme se proto dát svést automatizací formy, ale přihlížet k obsahovým kritériím a měnit se společenské funkci díla, přistupovat tedy i k barokní alegorii jako ke zcela svěbytnému útvaru, pro který postupy dešifrování středověké alegorie nejsou již vhodné.

Cesta k určení šifry je otevřená, ale...

Ani pro středověkou alegorii, na kterou jsme postup dešifrování omezili, neplatí však uvedené postupy univerzálně. Jsme si plně vědomi okruhu těch alegorií, které jsou pojaty pouze jako alegorie filosofické, teologické nebo morální

a u nichž vůbec nenarazíme na druhý významový plán se vztahem ke konkrétní historické realitě, jsme si vědomi dále toho, že autoři, kteří se pokusili o dešifrování historických prvků alegorických skladeb, pracovali spíše se vzorky textu nežli s textem úplným. Proto jsme, a to platí zvláště o Cejповě rozboru Alexandreidy, vždy zdůrazňovali podmíněnou platnost výsledků, spíše iniciativu, s níž autoři přicházejí, než výsledek, k němuž docházejí. Domníváme se, že se zde skutečně otvírá cesta k novému řešení vztahu některých skladeb středověké literatury a životní reality, je to však cesta, kterou bude teprve třeba pečlivě mapovat, nežli bude univerzálně schůdná. Jedním z předpokladů tohoto mapování nového terénu literární historie je zkoumání celých literárních textů, potvrzení dosavadních hypotetických výsledků tím, že prokážeme šifru jako pravidlo, prostupující celé dílo, nikoliv jako jednotlivý jev nebo několik jevů, které mohou být přece jen prohlášeny za nahodilé.

Zde by měly začít svou práci samočinné počítače.

Jednou z možných metod, jak dospět k potvrzení výsledků, by bylo při dešifrování anagramů užití samočinných počítačů. V podstatě by s jejich pomocí bylo možno prozkoumat všechna obsahově příznaková místa a stanovit v nich písmenné a slabičné kombinace jak uvnitř

jednotlivých veršů, tak uvnitř větších a obsahově uzavřených skupin veršů. Jestliže by se vedle nahodilých kombinací, které by nedávaly žádný smysl, vyskytly kombinace slabik nebo hlásek, které by poskytly jmenné nebo jiné údaje se vztahem k historické situaci doby vzniku díla, a jestliže by tyto kombinace byly vždy tvořeny podle určitého pevného principu (tak jak jej zjistil např. Tzara u Villona), pak můžeme mít za pravděpodobné, že se nám podařilo objevit záměr autora a rozluštit šifru, pod níž autor skryl své odkazy na historickou realitu doby. Nežli se nám experiment tohoto druhu podaří provést, zůstáváme zatím na počátku cesty, a to cesty velmi lákavé a velmi romantické.

Literární věda si je vědoma toho, že existuje soubor památek, kterými jsme se právě zabývali a které podle Josefa Hrabáka: „odrážely soudobý život i prostřednictvím některých nárazkových konkrétních detailů nebo symbolických prostředků, které čtenáře zprostředkovaně zaváděly ke smyslu díla jako odrazu života.“¹⁸⁰⁾ Zároveň si však uvědomovala, že kontakt s životní realitou by byl příliš úzký, kdybychom se omezili pouze na tuto cestu, kdybychom pro normativnost středověké estetiky zcela upustili od snahy najít další cesty, jak ke středověké skutečnosti v díle proniknout.

poznámky

- 109) Curtius, E. R.: cit. dílo: 211. (Podtrženo E. P.)
Odvolávám se zde, podobně jako v dalším výkladu, především na středověké autory a jejich pojetí alegorie a na ty současné autory, kteří k problému přistupují historicky. Pokud je totiž alegorie chápána abstraktně, bez ohledu na odlišný charakter v jednotlivých etapách vývoje, dochází často k posunutí znaků alegorie. Dokladem toho je např. chápání alegorie jako jistého procesu symbolizace v díle A. Fletchera: *Allgory, the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca-New York 1964, str. 358. Ve skutečnosti pro středověkou alegorii platí, že symbolizace je prostředkem alegorie, tj. vzájemný vztah je právě opačný.
- 110) Losev, A. F. — Šestakov, V. P.: *Istoriija estetičeskich kategorij*. Moskva 1965. Str. 239.
- 111) *Ibid.*: 241.
- 112) *Ibid.*: 241.
- 113) Gilbert, K. E. — Kuhn, H.: cit. dílo: 130–131.
- 114) Pfister, K.: cit. dílo: 352.
- 115) Schramm, P. E.: *Die Erforschung der mittelalterlichen Symbole, Wege und Methoden*. Berlin 1938. Str. XI. — *Neue deutsche Forschung*. Abt. VI. Bd. 5.
- 116) *Ibid.*: XV.
- 117) Huizinga, J.: cit. dílo: 274–275.
- 118) *Petit Larousse illustré*. Paris 1924. Str. 1221 (heslo Chartier, Alain).
- 119) Cejp, L.: O renesanční alegorii. — In: *Umění a svět II.–III.* Uměleckohistorický sborník. Gottwaldov 1959, str. 12.
- 120) Enklaar, D. Th.: *De Dodendans. Een cultuur-historische studie*. Amsterdam 1950. Str. 45.
- 121) Chadraba, R.: *Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*. Prag 1964.
- 122) Cejp, L.: *Metody středověké alegorie a Langlandův Petr Oráč*. Praha 1961. — *Acta Univ. Palackiana Olom., facultas philosophica* 8. — *Philologica* V.
- 123) Cejp, L.: Na okraj staročeské básně o Alexandru Vclikém. — In: *Sborník Krajského vlastivědného muzea Olomouc*. Sv. IV. 1956/58. Olomouc 1959, str. 237–252.
- 124) Chadraba, R.: cit. dílo: 160.
- 125) *Ibid.*: 165–167.
- 126) Stejskal, K.: *Podoba císaře Zikmunda — prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci*. — In: *Acta Universitatis Carolinae* 7 (*Philosophica et Historica*), 1954. Praha 1954, str. 67–81.
- 127) Chadraba, R.: cit. dílo: 56.
- 128) Cejp, L.: *Metody středověké alegorie... : 7–56*.
- 129) Neuvádí jej např.:
Bukner, J. — Filip, J.: *Větší poetický slovník*. Praha 1968.
- 130) *Ibid.*: 10–11.
- 131) *Kosmova kronika česká*. Přel. K. Hrdina. Praha 1949. — *Odkaz minulosti české*. Sv. 10. (Podtrženo E. P.)
- 132) Cejp, L.: Na okraj staročeské básně... : 244–245.
- 133) Losev, A. F. — Šestakov, V. P.: cit. dílo: 240.
- 134) Curtius, E. R.: cit. dílo: 500.
- 135) *Populární výklad o Tzarových studiích* podává: Dobzynski, Ch.: *Cinq siècles après le „Testament“ Tristan Tzara révèle LE SECRET DE FRANÇOIS VILLON. Les Lettres Françaises* 1959, č. 803 (17–23 décembre), str. 1, 4.
- 136) V tomto případě i dále ponecháváme původní francouzský text v jeho originální podobě po stránce pravopisné, aby byla patrna struktura anagramů, klerou v překladu napodobit nelze. Poněvadž některé z citovaných dokladů (verše dříve připisované Vaillantovi) nemají podle našeho zjištění vůbec český básnický převod, upouštíme v tomto případě výjimečně od překladu citovaných dokladů do češtiny i v poznámkách.
- 137) Já, François Villon, Villonovy verše... přel.

- O. Fischer. Úvod. studii, životopis. a edič. pozn. napsal J. Felix. Praha 1964. Str. 112. — Klub přátel poezie.
- 138) Cejp, L.: Zum Problem der Anagramme in Piers the Plowman. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 1954, str. 444.
Cejp, L.: An Interpretation of Piers the Plowman. Časopis pro moderní filologii, příl. Philologica, 37, 1955, str. 17–30.
- 139) Praha 1945.
140) Praha 1947.
141) Viz pozn. 123.
142) Ibid.: 239.
143) Ibid.: 239.
144) Ibid.: 241–244.
- 145) K ústnímu šíření literatury v této době srov. doklady např. v:
Chaytor, H. J.: cit. dílo: 115 (pro světovou literaturu), Vilikovský, J.: Písemnictví českého středověku. Praha 1948. Str. 13–24 a při rozboru jednotlivých skladeb (pro literaturu českou).
- 146) Cejp, L.: Na okraj staročeské básně ... : 247.
147) Ibid.: 249.
148) Ibid.: 250.
149) Ibid.: 250.
150) Ibid.: 251. Pochybnosti o řešení Cejpově vyjádřil J. Hrabák ve stati Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví. (In: Studie ze starší české literatury, Praha 1956, str. 111.)
- 151) Čapek, J. B.: Vznik a funkce Nové rady. — In: Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosof. — hist. — filologická, roč. 1938, č. I.
Čapek, J. B.: Alegorie Nové rady a Theriobulie. — In: Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosof. — hist. — filologická, roč. 1936, č. II.
- 152) Čapek, J. B.: Vznik a funkce Nové rady: 7.
- 153) Bartoš, F. M. — Spunar, P.: Soupis pramenů k literární činnosti M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského. Praha 1965. Str. 154.
- 154) Flaška z Pardubic, Smil: Nová rada. K vyd. přípr. J. Daňhelka. Praha 1950. Str. 31–32. — Památky staré literatury české. Ř. A. Sv. 9.
- 155) Ibid.: 48.
156) Ibid.: 66.
- 157) Čapek, J. B.: Vznik a funkce Nové rady: 62.
- 158) Cit. vydání: 18–19. (Podtrženo E. P.)
- 159) Skočdopole, F.: Život a dílo Jana Dubravíka, biskupa Olomouckého. — In: Výroční zpráva c. k. vyššího gymnasia v Třeboni za škol. r. 1911/12. Třeboň 1912, str. 6–7.
- 160) Levý, J.: České theorie překladu: 296.
- 161) Čapek, J. B.: Alegorie Nové rady a Theriobulie: 49.
- 162) Dubravius, J.: Theriobulia. Nurnbergae 1520. Str. 39.
- 163) In: Hrabák, J.: Ze starší české literatury. Praha 1964, str. 118.
- 164) Cituji podle převodu do nové češtiny, který pořídil J. Vilikovský:
Vilikovský, J.: Próza z doby Karla IV. 2. vyd. Praha 1948. Str. 294.
- 165) Ibid.: 296–297.
- 166) Hrabák, J.: cit. studie: 118.
- 167) Sedláček, A.: Místopisný slovník historický Království českého. Praha 1908. Str. 262.
- 168) Friedrich, G.: Rukověť křesťanské chronologie. Praha 1934. Str. 72.
- 169) Hrabák, J.: cit. studie: 118.
- 170) Vilikovský, J.: Próza z doby Karla IV.: 296–297.
- 171) Hrabák, J.: cit. studie: 117. (Podtrženo E. P.)
- 172) Vilikovský, J.: Písemnictví českého středověku: 221.
- 173) Ibid.: 221.
- 174) Gilbert, K. E. — Kuhn, H.: cit. dílo: 142, 144–145.
Cejp, L.: O renesanční alegorii: 10–11.
- 175) V úvodu k vydání:
Smutní kavaleři o lásce. Z české milostné poezie 17. století. K vyd. přípr. Z. Tichá. Praha 1968. Str. 26–27, 43–44. — Památky staré literatury české. Sv. 31.
- 176) Ibid.: 193–194.
- 177) Ibid.: 218 (pozn. Z. Tiché).
- 178) Ibid.: 103.
- 179) Tuto zákonitost prokázal J. Hrabák na žánru sporu:
Hrabák, J.: Veršované „disputy“ doby husitské. — In: Hrabák, J.: Ze starší české literatury. Praha 1964, str. 114.
- 180) Hrabák, J.: Poznámky o zobrazování skutečnosti v staročeské literatuře: 57.
- 181) Ibid.: 59.
- 182) Ibid.: 52–57.
- 183) Petřů, E.: Exaktní metody v literárněvědné práci. Olomouc 1968. Str. 80–81. — Učební texty vysokých škol.
- 184) Petřů, E.: Vývoj českého exempla v době předhusitské: 13, pozn. 20. Celkový přehled literatury o exemplu: 125–128.
- 185) Ibid.: 30–31.
- 186) Olomoucké povídky. Příspěvek ke studiu vývoje staročeské zábavné prózy. K vyd. přípr., úvodem a pozn. opatř. E. Petřů. Praha 1957. — Univerzitní knihovna v Olomouci. Publikace č. 4/1957.
- 187) Petřů, E.: Vývoj českého exempla v době předhusitské: 91–96.