

Slávy dcera - Jan Kollár

1824, 1832

V prvotní podobě přinášela Slávy dcera 151 sonetů rozdělených do tří oddílů a nazvaných podle tří řek, orientačních bodů básníkovy návratu z Jeny a přes Čechy domů do Uher: *Zála* (Sála), *Labe*, *Dunaj*. Každý oddíl obsahoval přesně padesát znělek. Závěrečný nečíslovaný sonet je básnickým posláním, pozdravením „Tatranům“ (tj. Slovákům) a Čechům.

Do čela Slávy dcery je postaven časoměrným elegickým distichem psaný *Předzpěv*. Je to patetický žalozpěv nad zkázou Slovanů na německém území, střídající stesk a melancholii s vášnivou obžalobou, budovaný na citové emfázi, prudkém střídání řečnických zvolání a řečnických otázek, objektivující — za vydatné pomoci tradičního útvaru antické poezie — subjektivní reflexi v obžalobný projev básníka soudce, proroka, slovanského pěvce. Programový závěr předjímá obrat slovanské věci: „Čas vše mění, i časy, k vítězství on vede pravdu; / co sto roků bludných hodlalo, zvrtné doba.“ Vydání bylo označeno jako vydání druhé, dvě třetiny sonetů zařazených do Slávy dcery byly vydány již ve sbírce *Básně* z roku 1821. Název a nová kompozice však původní cyklus sonetů přetvářely ve zcela jiné a originální dílo. Původní celek — dvojjmenný milostný cyklus rozštěpený mezi poezii milostného štěstí a poezii stesku nad ztracenou láskou — byl nejen rozšířen o nová čísla, ale současně spojen novou osnovou. Do čela I. zpěvu byl umístěn sonet pro celou stavbu nové koncepce nesmírně důležitý: na prosby zhanobené matky Slávy (zosobněného slovanství) uvažují bohové o nápravě historických křivd na Slovanech, až konečně na podnět Lady stvoří Milek dívku nevidané krásy, která je v následujících sonetech ztožněna s básníkovou milenkou a pojmenována jako Slávy dcera. Předmět milostného citu obdařený konvenčními básnickými atributy zbožštění je nově vnímán jako syntéza, v níž se „všechněch Slovanek / objímají ctnosti, krásy, vděky“, proměňuje se ve výsostnou slovanskou hodnotu, a tedy hodnotu nadosobní. Drama lásky a rozchodu milenců je vbudováno do celistvého plánu pohybu lyrického hrdiny slovanským světem, jeho prostorem i časem, který se jen vnějškově váže na trasu Kollárova vlastního návratu z Jeny. V II. zpěvu vede cesta přes Lužici do Čech, které se hlásí u Prahy chmurnou připomínkou bělohorské katastrofy (LXII) a jsou představeny lokalitami Vyšehradu, Kutné Hory, Krkonoš a Šumavy, řadou historických i bájeslovných postav od Libuše přes Václava

IV. a lazebnici Zuzanu až k „tichému géniovi“ Josefu Jungmannovi, jehož jméno „vděčně bude jmíno“, dokud bude státi Slávie. Přes Moravu (jméno Svatoplukovo tu evokuje někdejší slávu Velké Moravy) vede cesta na Slovensko, charakterizované příznačnou siluetou Tater. Obraz Míny-Slávy dcery, který básníka cestou provázal, se objevuje pak ještě naléhavěji v samém závěru skladby, kdy se zbožštělá milenkka ozývá z nebes, z míst, „kde choť, sestra jedno znamená“, a slibuje shledání milujících se na věčnosti. Elegickým tónem skladba také končí, básník se rozžehnává se svou lyrou, smiřuje se se smrtí a prosí následovníky, kteří kráčejí „zpěvnějšími kraji“, aby ji přeměnili v harfu cestou „z Pindu na Sinaj“.

Přes toto okázalé rozloučení s poezií přineslo další vydání z roku 1832 podstatné rozšíření textu — počet sonetů zpěvů I—III se zmnožil na 388 znělek a navíc přibyl ještě zpěv IV. *Léthe* a V. *Acheron* celkem s 227 znělkami, v nichž po příkladu Dantovy *Božské komedie* přechází ve svém základu reálná, pozemská pouť v pouť mystickou: slovanským nebem v Léthe a slovanským peklem v Acheronu; zde jsou jednoznačně a definitivně zhodnoceny osobnosti, které patřily či zvnějšku zasáhly do slovanských dějin. V 3. vydání z roku 1845 přibýlo pak již jen 7 znělek, ve 4. vydání (1852) 23. Současně dodal Kollár v textu básnické skladby mimořádně rozsáhlý *Výklad čili Přímětky a vysvětlivky ku Slávy dceři* (1832), který vysvětloval a doplňoval bohatý svod mytologického, historického, zeměpisného, literárního a archeologického materiálu skladby a představoval jakýsi most k naučným pracím autorovým. Zmínky se ve Slávy dceři dostalo obrovskému množství slovanských reálií, četným historickým událostem (mj. požár Moskvy r. 1812) a osobnostem (lužickosrbský kníže Miliduch, markrabě Gero, Ivan Hrozný, Justinian, Komenský, Tycho de Brahe, Cyril a Metoděj, Jaroslav ze Šternberka, Karel starší ze Žerotína, Koperník, Napoleon Bonaparte, polský revolucionář Tadeusz Kościuszko, Karamzin, Prokop Diviš „hromovodný“, Lajos Kossuth, Puškin, Jánošík, Goethe, Schiller, Herder, anglický překladatel české poezie John Bowring, Newton, „čachtická paní“ Alžběta Báthoryová, Franz Schuselka — českoněmecký publicista a politik, slovinský filolog Bartolomej Kopitar, polský lexikograf Samuel Linde, Dobrovský, Šafařík, Jungmann, Hanka, Čelakovský a mnozí další).

Výchozí cyklus milostné poezie byl v novém uspořádání přebudován v nový celek s výraznými mytologickými rysy. Mýtus byl nasáván do tematiky jak odkazy k slovanskému — většinou jen hypotetickému či fiktivnímu — bájeslovnému materiálu, tak postupným budováním panteonu bohů, do kterého byla včleňována

vedle Lady (Venuše), Milka (Amora, Kupida) postupně stále více Sláva, chápaná teď již nejen jako zosobnění Slovanstva, jako Slávie dobové české poezie a publicistiky, ale jako „bohyně Sláva“ — předpokládáná postava dávné slovanské věrouky (argumenty k této mytologické fikci snesl Kollár v práci Sláva bohyně, 1839). Osobní milostný cit, jehož upřímná vášnivost a tragická hloubka překonávala všechno, co v dobové české poezii na počátku 20. let zaznělo, byl v plánu Slávy dcery zapojen do zklidňující, racionální koncepce souhrnné výpovědi o stavu slovanského světa, konkrétní lidský prvek ustoupil proklamovaným hodnotovým univerzáliím obrozenské ideologie, básníkova cesta z ciziny do vlasti se stala trajektorií vedenou prostorem hodnot, nejen od milenky ztracené k milence nalezené, od lásky tělesné k lásce nadpozemské, ale především od Slovanství dehtaného ke Slovanství vítěznému. Pohyb od Sály k Dunaji se přeměnil v pohyb slovanským světem v čase od dávné minulosti až k budoucnosti, v prostoru ze Západu na Východ. S tím, jak intimní složka skladby nabývala schematické podoby, pozbýval osobních rysů také obraz básníkovy milenky; ta se změnila v alegorii slovanské ideje: její původní pojmenování v *Básních* — Mína (jež pak Kollár vysvětloval jako zkrácené „milenka“) je stále častěji vytlačováno označením Slávy dcera, které zapojení milované bytosti do utvářeného slovanského panteonu výslovně vyjadřuje. Pohyb textu od cyklu sonetů z *Básní* přes Slávy dceru z roku 1824 až k Slávy dceři z roku 1832 byl tak vlastně ve všech rovinách díla nesen od konkrétního a individuálního k nadosobnímu, k normě. Na jedné straně se „lyrická dokonalost“ (J. Jungmann) sonetu — útvaru ve stopách Petrarkových pocíťovaného především jako útvar milostné poezie, vybudovaný na rozmarném napětí symetrie a nesymetrie a dovolující nečekané pointování — přeměňuje v automatizované, mechanicky dodržované schéma, především metrické, jež by nekladlo odpor potřebné tematické šíři encyklopedicky rozvrženého plánu skladby. Na straně druhé se osobně silně zabarvená citová výpověď zmítaná rozpornými vášněmi rozpouští v poklidné a rozporuprosté ideové soustavě, která jako by kodifikovala základní teze obrozenské ideologie svým přesně vyhodnoceným výkladem slovanské skutečnosti, slovanskou charakterologií počínaje a jednotlivými dílčími emblémy (lípa jako slovanský strom) konče. Toto směřování k normě bylo silou i slabostí Kollárovy Slávy dcery; stala se nesporně dílem, které nejcelistvěji a v umělecky svrchované podobě vyjádřilo program a postoje vrcholného národního obrození, ale současně zůstala — alespoň jako celek — až příliš spjata s jejich historicky omezenou platností.

První sonety Slávy dcery vznikaly za Kollárova pobytu v Jeně (zřejmě pod vlivem dobové německé sonetové horečky), kde básník 1817—1819 studoval, za návratu do Pešti a pak prvním rokem peštského pobytu. Jejich stylizovaná milenka měla životní předobraz, jímž byla dcera evangelického pastora Friederika Schmidtová (přetvoření německé dívky v Slávy dceru, motivované údajným slovanským původem rodu faráře Schmidta, se opíralo o dobovou symboliku „rituální“ odplaty za spáchané „historické křivdy“ německého národa: „ona pak jest tichý beránek, který snímá krajů těchto hříchů“). Sonety tvořily samostatný oddíl nazvaný *Znělky nebo Sonety* ve vydání *Básní*, které v Praze pořídil roku 1821 Josef Jungmann, vyloučiv předem některé básně z obav před cenzurou; cenzurní zásah postihl pak i další básně z předloženého rukopisu — mimochodem i známou báseň *Vlastenec*. Zatímco byl rukopis posuzován, posílal Kollár další sonety, aby jejich počet doplnil na sto, vydavatel však již cenzurní řízení nezdržoval, takže vycházely časopisecky v Dobroslavu a v Čechoslavu. Elegie nad osudem německých Slovanů — pozdější *Předzpěv* — byla odeslána Jungmannovi roku 1822 a šířila se pouze v opisech. Roku 1824, poučen obtížemi s pražskou cenzurou, vydává Kollár rozšířený cyklus sonetů i s *Předzpěvem* jako Slávy dceru v Budíně, dnes Budapešti. Stejně jako předchozí *Básně*, i nové uspořádání sonetů ve Slávy dceři vyvolalo nadšený ohlas jungmannovské vlastenecké společnosti, jež však zůstal omezen na doklady soukromé, dochované vesměs jen v korespondenci (Jungmann, Čelakovský, Šafařík, Blahoslav aj.), pod jejich vlivem se vzedmula také celá vlna znělek v soudobých českých periodikách (Čelakovský, Chmelenský, Vacek-Kamenický, Šnajdr aj.). První recenze se však objevila poměrně pozdě, až v roce 1831 — napsal ji do *Časopisu Českého muzea* F. L. Čelakovský. Úplné vydání z roku 1832 — označené příznačně jako „lyrickoepická báseň“ — bylo již přijato s jistými rozpaky (sám Čelakovský v dopise Kamarýtovi nespokojeně konstatoval, že sto pěkných sonetů původní verze se v nové „téměř... utopilo“, a vytkl Kollárovi, že „filologicky začíná básnit — a básnický filologuje“). Tiskem tyto rozpaky vyslovil Chmelenský v *Časopisu Českého muzea* roku 1836. Současně však již Slávy dcera sama nabyla v té míře podoby tabuizovaného sankta, že kritický postoj narazil na příkré odmítnutí („Kdo na ni plije, tomu sliny zpátkem na vlastní tvář padají; kdo se jí nečistou rukou dotýká, špiní národní naše paládium,“ *Květy* 1839). Slávy dcera pronikla poměrně brzy i do cizích řečí (německé a anglické překlady sonetů, polský překlad celé knihy aj.), ovlivnila poezie jihoslovanskou a zvláště slovenskou (štúrovci přes prudký ideový konflikt se ke

Kollárovi nepřestávali hlásit jako k velkému předchůdci). Dnes klasické dílo české i slovenské literatury (existuje mj. i nedávný slovenský překlad Feldekův — Dcera Slávy) bývá obvykle vydáváno na základě vydání roku 1824, ediční praxe současně neakceptuje jazykové zvláštnosti, které Kollár zaváděl od vydání z r. 1832 a které plynuly z jeho představ o libozvučnosti řeči a z celkového postoje k dobové spisovné češtině.

vm

Slezské písně - Petr Bezruč 1903, 1909

Slezské písně znamenají pro čtenáře mimořádný zážitek. Mnohý z nás si dodnes svou představu o dramatickosti národní a sociální situace na přelomu století dotváří s jejich přispěním. Nacházíme v nich mnohostrannou, celistvou a strhující stylizaci autorovy zkušenosti z jeho vlastního rodného kraje. Sám subjekt autorův, který se takřka nepochopitelně vynořil z anonymity potlačovaného lidu, byl a dosud je obklopen ovzduším záhad a často fantastických dohadů. Prožitky ve sbírce tlumočené mají vzrušující období a pokračování v okolnostech jejího vzniku i v průběhu její brzděné, samým autorem narušované prezentace veřejnosti.

Slezské písně vznikaly dlouhá léta a v závěru své tvůrčí historie, tj. zhruba koncem dvacátých let, představují pestrý soubor bezmála celé životní tvorby svého autora, s kompozicí vypovídající spíše o okolnostech formování knihy než o jednotném pořadajícím záměru. Jejich umělecky nejpůsobivější a společensky nejzávažnější jádro tvoří něco přes padesát básní vzniklých v krátkém časovém údobí na přelomu století (1898—1900). Ve Slezsku, které se tehdy prudce průmyslově rozvíjelo a zároveň zůstávalo hluboce zaostalé po stránce sociální a kulturní, nabýval útisk cizojazyčného panstva zvlášť kruté, násilné podoby; zaostalost ještě zesilovala možnosti ničím neomezeného útlaku lidových vrstev a spolu s odnárodňovacími tendencemi sociálně nadřazených tříd zbavovala lid podílu na konstituované už národní kultuře české. Vášnivá subjektivní reakce na tento stav, který si Bezruč představuje skoro katastroficky jako proces absolutní ztráty identity a všeobecné lidské i mravní degradace spjaté s rozpadem tradičních patriarchálních společenství, byla v těchto sociálních verších vyslovena s mimořádnou uměleckou silou; tím rostl jak jejich aktuální dosah jako výzvy k obraně ohroženého kraje a kmene, tak jejich trvalá nadčasová působivost jako uměleckého díla pronikavě osvětlujícího ně-

které krajní obecně lidské situace. — Bezručovo Slezsko má obrysy bojiště, kulisy tragického zápasu o sebezachování. Sociální procesy jsou stylizovány jako chmurné vize, v nichž monumentální lidské siluety se prudce mihají na pozadí ohňů, dýmajících komínů, důlních věží a hor; taková stylizovaná krajina se objevuje v básních nadepsaných jmény skutečných vesnic a pokojných městeček. Bezruč buduje celý souvislý prostor, který přes svůj naprosto reálný původ má povahu a platnost symbolu; je vymezen horami s chudými políčky Beskyd, v jeho středu se tyčí hutě a šachty průmyslových center, své místo tu má těšínská věž, zemědělská krajina kolem Opavy, koryta řek, říšská hranice s Pruskem i poněmčená města jako Frýdek. Přes kraj se posouvá čára odnárodnění, za níž hasnou světla ztracených vesnic. Krajina se tak stává zhmotnělou ideou, modelem, do něhož je vepsán osud kmene i niterný osud básníkův. V tomto prostředí vystupuje řada postav, které mají konkrétní živé předobrazy: např. v sugestivních baladách osiřelá dívka zápasící o obživu malých sourozenců a vrhající se do Ostravice, když ji četník odvádí do Frýdku za to, že v panském lese sbírala dříví (*Maryčka Magdónova*); jiný sebevrah, vesnický učitel, který pro věrnost jazyku nikdy nedostal svou školu (*Kantor Halfar*); pohorský chalupník střelený hajným při obraně svého políčka před panskou zvěří (*Pole na horách*); odnárodněný zpanštělý měšťák stydlící se za svou prostou česky mluvící matku (*Bernard Žár*); sám vrchol vládnoucí hierarchie, vznešený potomek habsburského rodu, bezohledný vykořisťovatel arcivévod Bedřich (*Markýz Géro*). Všechny tyto postavy jsou ve Slezských písních umělecky zcela přetvořeny, aby se zvýraznila jejich úloha a místo v dramatu kraje a aby hranice práva a bezpráví vystoupila co nejostřeji. Tím spíše to ovšem platí o postavách už zcela vzešlých z kmenové tvořivosti a z básnickovy fantazie. V beskydských lesích se rýsuje nadlidsky zvětšená postava folklórního zbojníka *Ondráše*, který se nechává informovat o konkrétních projevech bezpráví, o poměrech slezského školství, a odpovídá bezmocným smíchem. Monumentální obrysy má Bezručovo zpodobení horníka (*Ostrava, Kovkop*), které je už vyjádřeno v první osobě a tak se přibližuje vizionářským projekcím samého básnického subjektu. Tyto vypjaté autostylizace se někdy dokonce přimykají k doslovnému významu pseudonymu Bezruč („levou mi urazil uhelný balvan“); ujařmená síla a vzdor kmene se tu vtělují do bizarně deformovaného fantómu (*Škaredý zjev*), který celou drtivou zkušenost kmenového osudu shrnuje do jediného prostého gesta vztyčení a pádu v přívalu ran (*Michalkovice*); odstup od folklórních zdrojů je tu značný, závažnou úlohu mají i antické představy o heroismu a antické motivy vůbec (*Leo-*