

Sonet v západoslovanských literatúrach ako hodnotový indikátor

CHRISTIAN PRUNITSCH, Institut für Slavistik, Universität Regensburg, SRN

Porovnávací výskum menších literatúr a kultúr sa môže oprieť o štyri centrálné parametre analýzy. Popri kritériu relačnosti sú to kritériá dialogickosti, symbiózy a funkčnosti. Ako paradigma pre takéto poznávacie záujmy, ktorými sa usiluje ukázať vzájomné vzťahy medzi kultúrami v diachrónej perspektíve, sa obzvlášť dobre hodí žáner sonetu. Dejiny európskeho sonetu sú vcelku uspokojivo preskúmané; pre vývin sonetu v jednotlivých národných literatúrach sú k dispozícii zväčša spoľahlivé štúdie, ktoré majú jedno spoločné: od určitého momentu, zoči-voči kvantite existujúceho textového materiálu, sa všetky výskumy koncentrujú na vývinové línie žánru a zdôrazňujú jeho najdôležitejšie príznaky. Okrem toho porovnávacie dejiny žánru slovanske literatúry buď vôbec nezohľadňujú a sonet podávajú ako žáner západoeurópskych literatúr, alebo dejiny sonetu v špecifickej slovanskej literatúre prezentujú na západoeurópskom pozadí, pritom sa ale vzdávajú porovnaní paralelných procesov vo všetkých susedných slovanských literatúrach.

Vzhľadom na metodicky problematickú materiállovú hojnosť by sa úsilie transcendentovať národno-literárnu rovinu a prezentovať porovnanie sonetu vo všetkých západoslovanských literatúrach, teda poľskej, českej, slovenskej a lužickosrbskej, mohlo zdať dosť trúfalé, ak by malo za cieľ kompletný výskum tisícok textov.¹ Usilovať sa pri takomto pokuse o úplnosť je – v porovnaní s výskumami robenými v jednotlivých literatúrach – nemožné. Cieľom reflexie musí byť oveľa viac: aby sa na základe špecifického postavenia sonetu v jednotlivých literatúrach dospelo k úsudku o mnohostrannom prepojení hodnotových kategórií, ktoré sa vzťahujú na sonet samotný ako na básnickú formu s viac než osemstoročnou históriou, ale aj na postavenie literatúry s fungujúcou sonetovou praxou. Sonet sa v západoslovanských literatúrach funkcionalizuje ako indikátor na zvyšovanie vlastnej hodnoty – to sa väčšinou stáva pomocou priameho odvolávania sa na západoeurópske literatúry, predovšetkým na taliansku, francúzsku, nemeckú a anglickú literatúru. Pritom možno hovoriť o dvoch (ťažiskových) fázach: v prvej polovici 19. storočia získava sonet kanonický status ako jeden z poeticky vysokohodnotených žánrov, ktorého existencia je neodmysliteľná pre národné obrozenie, v ktorom si literatúra nárokuje na celokultúrnu vedúcu funkciu. Druhá veľká fáza sa dotýka posledných desaťročí 19. a začiatku 20. storočia, keď neoklasicisti, realisti a symbolisti vnímajú sonet ako manifestáciu vlastnej literárnej tradície, ktorú treba buď zachovať a zjemniť alebo prerušiť a prekonať.

¹ Reinhard Lauer (1988, s. 317) udáva počet asi 2500 ruských sonetov z 18., 19. a 20. storočia, ktoré získal po šesťročnom vyhodnotení veľmi rozsiahleho textového korpusu. Na porovnanie: Konečná verzia *Slávy dcery* Jána Kollára z r. 1852 sama zahŕňa až 645 sonetov. Jaroslav Vrchlický napísal podľa údajov Miroslava Červenku a Květy Sgallovej (1993, s. 64) 899 sonetov. Sklon ku kvantitatívnemu alebo technickému superlativu (porovnaj Scherber, 1988) sa zdá obsiahnutý v kombinatorickom žánri sonetu.

Sonet ako žáner vznikol vo vrcholnom stredoveku na dvore cisára Friedricha II. na Sicílii. Dnes to možno tvrdiť s určitosťou – ešte v 16. storočí si však Francúzi robili nárok na sonet ako na vlastný objav. Už v tejto dobe predstavoval sonet takú vysokú hodnotu, že sa vyplatilo jeho privlastnenie. K najdôležitejším znakom žánru od čias Francesca Petrarca (1304 – 1374), teda od 14. storočia, patria štrnásťriadkový veršový rozsah, endecasillabo (jedenásťslabičnosť) ako bežné talianske metrum, striedanie rýmu, ako aj členenie na oktavu, prípadne na dve kvartetá a sextet, alebo dve tercetá. Asi ako jediný, hoci tiež nie všeobecne platný konštituent sonetu sa zachovala naostatok štrnásťriadkovosť – všetky ďalšie znaky, dokonca strofické členenie, bývajú vo svojom normatívnom charaktere vždy poetologicky sporné a poeticky negované. Jednotlivé príklady, napr. „sonetto caudato“, dokonca dokladujú, že sonet nemusí nevyhnutne pozostávať zo štrnástich riadkov. Preto tvrdenie Eriky Greberovej (1994, s. 59), že sonet vykazuje „principiálnu variabilitu formy vo všetkých rozdielnych lokálnych a časových fixovaniach“, musíme brať vážne; tradičné normatívne teórie o sonete strácajú svoju explikačnú silu vzhľadom na produkciu „praktikov, pre ktorých práve mýtus pevnej sonetovej formy znamená večnú výzvu na prekonanie a hru“ (tamtiež). Atraktivita sonetu je teda zakotvená dvojako: ako manifest tradičného povedomia a stability normy si ho cenia predstavitelia involučných literárnych pojmov; ako objekt zreteľne viditeľného prekonania normy a negovania tradície zase nachádza uznanie v evolučných koncepciách. Antitézou je teda ovplyvnená nielen samotná štruktúra sonetu, ale aj dejiny sonetu ako žánru vykazujú v zásade antitetickú štruktúru, čo je zvlášť viditeľné na „sonetových vojnách“ raného 19. storočia.

V podstate sa vytvorili tri hlavné sonetové formy, ktoré prevzali aj západoslovanské literatúry: taliansky, francúzsky a anglický variant. Hlavnými diferenčnými kritériami sú rým a metrum. Taliansky sonet sa prevažne vyznačuje obkročnými rýmami v kvartetách (abba abba), zatiaľ čo v tercetách možno voliť tri alternatívy: cde cde, cdc dcd a cde dce. Pritom celkové veršové kadencie sú ženské; endecasillabo funguje ako normatívne metrum. Vo francúzskom sonete, ako sa konštituuje v Plejáde, je naproti tomu predpísané striedanie rýmových rodov; v tercetách dominuje párový rým vo variantoch ccd eed alebo ccd ede. Prevládajúcim veršovým metrom je tu alexandrín (dvanásťslabičný verš s cezúrou po šiestej slabike). Na francúzsku rýmovú štruktúru nadväzuje nemecká sonetová prax 17. storočia, ktorá však v dlhodobom meradle prechádza od sylabického alexandrína k sylabotonickému systému, prevažne jambickému alebo trochejskému. Anglický sonet nielenže iným spôsobom organizuje strofiku – po troch kvartetách tu nasleduje dvojveršová pointa s párovým rýmom, ale uprednostňuje aj krížový rým, prevažne vo formácii abab cdcd efef gg. Bežným veršovým metrom je tu päťstopový jamb.

Základné žánrové znaky už od začiatku teda nie sú pevnými invariantmi. Sú „len natoľko definitorické, nakoľko označujú javisko, na ktorého hraniciach prebieha hra medzi platnosťou normy a odklonom od nej“ (Greber, 1994, s. 60). Rovnako vstup západoslovanských literatúr na toto „javisko“ znamená rozhodnutie relevantné nielen poetologicky, ale aj kultúrne: s pokusom implementovať románsky žáner do nemeckého a slo-

vanského literárneho systému sa spája snaha o valorizáciu vlastnej kultúry v európskom kontexte. Forma sonetu sa etabluje fázami od slabo reflektovaného kopírovania cez vedomú adaptáciu, stabilizovanie vlastnej normy až k jej prekročeniu a k ďalšiemu samostatnému vývinu. Tieto vývinové fázy prebiehajú v každej literatúre rôznym tempom, ako to ďalej ukážeme. Všeobecne vysoká hodnota praktickej funkcie v zmysle národno-kultúrnej demonštrácie vedie k funkčnému rozdeleniu odlišnému od západoeurópskych literatúr. Estetická autonómia sonetu, sformulovaná napr. Adamom Mickiewiczom, je v protiklade k zreteľne príznakovej heteronómno-estetickej koncepcii v modeli Jána Kollára.

2. Diachrónny priebeh zapojenia sonetu do západoslovanských literatúr

V 16. storočí sa sonet presadzuje takmer vo všetkých západoeurópskych literatúrach. Všeobecne akceptovaným, hoci už nie neobmedzene kopírovaným vzorom je skoro bez výnimky Petrarca. Lope de Vega v Španielsku, Camões v Portugalsku, Ronsard vo Francúzsku, v určitom ohľade aj Shakespeare v Anglicku nadväzujú na smer petrarkizmu, rozširujú pritom tematický kánon *Canzoniere* okrem erotiky aj o reflexívne morálne otázky. Až v 17. storočí získava sonet postavenie hodné zmienky: Martin Opitz, prvý nemecký prekladateľ Ronsarda (Kemp, 1990, s. 8), ho vo svojej knihe *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) uvádza ako možný žáner. Zároveň – doslova váhavo – navrhuje, aby sa na základe francúzskeho slovesa „sonner“ zaviedol termín „Klinggedicht“ (znejúca báseň); túto opciu využíva česká literatúra v podobe termínu „znělka“.²

Sonetmi Jana Kochanowského (1530 – 1584) sa tento žáner oveľa skôr objavuje v poľskej než nemeckej literatúre. Kochanowski, ktorý ako renesančný autor najlepšie pozná taliansku, ale aj francúzsku literatúru, zahŕňa do svojej zbierky *Fraszki* (1584; už to je termín prevzatý z taliančiny) tri sonety, ktoré navyše nepredstavujú nijaké preklady, ale originálne diela. Rýmová schéma a metrum svedčia o vyslovene zručnom zaobchádzaní s talianskym vzorom, ktorý Kochanowski jednoducho nekopíruje, ale čiastočne už variuje; sonet „Do Paniej“ sa okrem rýmoveho radenia abba cddc efef gg vyznačuje aj rozšírením počtu dvoch rýmov, ktorý je kanonizovaný v taliančine a francúzštine, o dva rýmy v oktáve na štyri – dosiahnutým pravdepodobne nezávisle od anglickej praxe.³

Explicitne ako prvý použil termín „sonet“ Mikołaj Sęp Szarzyński (1550 – 1581). Jeho šesť sonetov oveľa výraznejšie sfunkčňuje kompozičné možnosti formy v barokovej štruktúre antitézy (k tomu podrobne Vincenz, 1976).

² Podobné iniciatívy v Poľsku, kde Jacek Przybylski v 18. storočí ponúkol „wydźwięk“ a Tomasz Olizarowski v 19. storočí „śnielku“, sa dlhodobo nepresadili (Pszczolowska, 1993, s. 24, 30).

³ Editori textu sa nezhodujú v strofickom členení. Pszczolowska (1993, s. 9) hodnotí posledné tri riadky ako dve tercetá (efe fgg), Krzyżanowski (Kochanowski, 1967, s. 167) ich chápe ako kvarteto s uzavretými dvojveršovými pointami (efef gg). Zo sémantickej perspektívy sa zdá presvedčivejšie posledné riešenie. – Napokon už pri Kochanowskom sa zviditeľňuje metaforická tendencia sonetu: Dáma, ktorej je adresovaný, nedostane podľa chápania lyrického subjektu svoj trvalý pomník v mramore alebo zlate, ale v dokonalej forme sonetu: „Ślawa z dowcipu wiecznie stoi, / Ta gwałtu nie zna, ta się lat nie boi.”

Sedemnásťte storočie, keď bol sonet veľmi populárny nielen v Taliansku, ale aj v Nemecku, znamená zlom vo vývoji poľského sonetu – sonety píše Daniel Naborowski, Jan Andrzej Morsztyn a Stanisław Herakliusz Lubomirski; ináč nevytvára poľská literatúra vo vrcholnom a neskorom baroku takmer žiadne sonety, zatiaľ čo nemecká literatúra sa môže preukázať napr. Paulom Flemingom alebo Andreasom Gryphiusom – v 17. storočí svojimi najdôležitejšími sonetovými básnikmi. V Poľsku takisto nevznikajú nijaké poetologické texty o sonete ako v Nemecku (Philipp Zesen), takže sonetové opcie, ktoré si vyskúšali Kochanowski a jeho nasledovníci, zostávajú celkovo marginálne. Keďže sonet svojou antitetickou štruktúrou zodpovedá barokovej poetike priam ako ideálna forma, je absencia sonetu v poľskej epoche baroka o to nápadnejšia. Najvýznamnejší teoretik poľského baroka, Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595 –1640), píše ódy a epigramy, ale žiadne sonety.

Európsky klasicizmus sonet tiež veľmi neoceňuje. Ani celkové pozitívne hodnotenie sonetu Boileaua v *L'art poétique* (1674) nemení nič na tomto stave: poľská adaptácia Boileauovej poetiky od Franciszeka Ksaweryho Dmochowského, *Sztuka rymotwórcza* (1788) dokonca ignoruje dvadsať riadkov, ktoré sonetu venoval jeho francúzsky vzor (Pszczółowska, 1993, s. 23). V tomto sa Dmochowski zhoduje s nemeckou literatúrou 18. storočia, ktorá vystupuje proti sonetu dosť kriticky. Johann Christoph Gottsched preberá vo svojom *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1742) Boileauovu domnienku, že Apollo si komplikovanú formu sonetu vymyslel ako trest pre básnikov, a hodnotí „nútený zvonivý zvuk“ ako prehnanú komplikáciu. Voči Boileauovmu zrovnoprávneniu bezchybného sonetu s poémou sa kriticky stavia najmä Gottsched: „Je to skoro tak, akoby som povedal, že domček umelecky postavený z kariet by sa cenil rovnako ako veľký palác.“ (cit. podľa Fechnera, 1969, s. 311). Gottsched chápe sonet v prvom rade ako spievateľný žáner a svoje úvahy k poetike žánru koncipuje na pozadí hudobnej realizácie sonetového textu. Porovnateľné teórie v západoslovanských literatúrach v tomto čase neexistujú. Sonet získava skôr nádych umelej, deformovanej a obmedzujúcej formy – znaky, ktoré klasicizmus, zdôrazňujúci jasnosť a transparentnosť, dôrazne odmieta.

Až do neskorého 18. storočia prebieha vývoj európskeho sonetu s výnimkou prehľadne zmapovaných poľských príkladov bez účasti západoslovanských literatúr. Sonet je v tomto období klasifikovaný ako opotrebovaný žáner, zodpovedajúci poetike baroka, ktorá sa hodnotí ako zmätená, pre racionalistický klasicizmus je však sonet ako žáner nevhodný. Šance na trvalé etablovanie sonetu v západoslovanských literatúrach za zdajú byť malé.⁴ Tým prekvapujúcejšie pôsobí nasledujúci prechod od klasicizmu k romantike, ktorý neznamena len striedanie epoch, ale aj prelom v interliterárnej komunikácii: na miesto „galománie“ rozšírenej najmä v Poľsku nastupuje prinajmenšom rovnako prudká „germanománia“. Nemecká literatúra sa popri anglickej stáva prednostnou sprostredkovateľkou medzi západnou a strednou Európou; v mimoriadne populárnych textoch Gottfrieda Augusta Bürgera (1747 –1794) alebo Ludwiga Tiecka (1773 –1853) dodáva modely, ktoré sa postupne presadzujú vo všetkých západoslovanských literatúrach. Pritom

⁴ Podobné zistenie je na prelome storočí platné aj v ruskej literatúre. Porov. Lauer (1988).

sa zvlášť v poľskej literatúre vedie prudká výmena názorov medzi naďalej vplyvnými predstaviteľmi klasicizmu a autormi romantiky, tlačiacimi sa do popredia. Česká a slovenská literatúra, v ktorých sformovaná literárna kultúra klasicizmu chýba, môžu naproti tomu záujem o žánre ako sonet, novo prebudенý v nemeckej literatúre, integrovať bez väčších konfliktov. Lužickosrbská literatúra – odhliadnuc od niektorých barokových literárnych pokusov z pera Michala Frencela a ojedinelého klasicistického pokusu Jurija Mjeňa – je na začiatku 19. storočia iba v zárodku; najprv sa orientuje na neskoroklasicistické vzory a postupne prechádza k folkloristicky orientovanej estetike. Sonet sa tu ako žáner etabluje až v neskorom 19. storočí.

Bürger, ktorý svoje sonety uverejňuje v r. 1789, sa o svojej tvorbe vyjadruje veľmi sebedovode: „Uveríte, že oslávený Petrarca vstal z mŕtvych“ (cit. podľa Fechnera, 1969, s. 321). Jeho sedemnást' sonetov je napísaných prevažne v päťstopovom trocheji; alexandrín, ktorý ešte prevládal v nemeckom barokovom sonete, tým definitívne zanikol. Päťstopový trochej potom funguje aj ako vstupné metrum pre český sonet. Poľský sonet v praxi Adama Mickiewicza nadväzuje na sylabický variant, tradičný v poľskej literatúre; až v druhej polovici 19. storočia tu zaznamenávame opatrný prechod k jambu.

Bürgerove sonety sú zároveň akoby štartovacím výstrelom pre skutočnú záplavu sonetov, ktorú Bürger sám vyprovokoval svojimi vyjadreniami o tomto žánri:

„Sonet je napokon veľmi príjemná forma, vie uchopiť rôznorodú poetickú látku malého rozsahu, s ktorou sa ináč nedá nič robiť, a veľmi elegantým spôsobom ju využiť. Prijíma veľmi ochotne nielen kratší lyrický a didaktický rámec, ale je aj vhodným rámcom pre malé obrázky každého druhu, pôvabným rámečkom rôznorodých nádielok pre priateľov a priateľky“ (cit. podľa Fechnera, 1969, s. 321).

Bürger tým už na konci 18. storočia situuje sonet do blízkosti príležitostnej poézie. Sonet však zažíva v nemeckej literatúre netušený rozmach, keď sa počas napoleonských vojen funkcionalizuje pre politickú tvorbu. Obzvlášť *Geharnischte Sonette* – „Opancierované sonety“ (1814) Friedricha Rückerta (1788 – 1866), ktoré intenzívne recipuje Ján Kollár, etablojú národný apel v žánri dovtedy zameranom predovšetkým na privátnu sféru. Nezávisle od tematiky od začiatku storočia otvorene a nahlas pokračuje tzv. „sonetová vojna“, v ktorej jedna strana (Johann Heinrich Voß) upiera sonetu právo na existenciu, kým druhá (August Wilhelm Schlegel) poukazovaním na taliansku tradíciu pokladá práve sonet za zvlášť dôstojnú a záslužnú formu. Západoslovanské literatúry s výnimkou lužickosrbskej sa zakrátko prikláňajú k druhej teórii.

August Wilhelm Schlegel (1767 – 1845), ktorému Bürger v dedikovanom sonete predpovedal veľkú budúcnosť („Na Augusta Wilhelma Schlegela“, Bürger, 1909 II, s. 120), kritizuje – viac ako desať rokov po publikovaní Bürgerových sonetov – v r. 1803 jeho chápanie sonetu ako „pôvabnej hry, ktorá vyžaduje veľkú čistotu v uchopení, aby sa páčila“ (cit. podľa Fechnera, 1969, s. 344). Bürgerova „malosť“ (tamtiež) podľa Schlegela vedie k zanedbaniu poetického potenciálu, ktorý je vložený do vysoko komplexnej organizácie sonetu. U Bürgera smeruje všetko „k znakom malosti, pôvabnosti a vycibrenosti, ale týmito znakmi sa nedá úplne objasniť antitetická symetria a nemenná architektonika sonetu“ (tamtiež, s. 337). Štruktúra rýmu a metrum verša predurčuje podľa Schlegela sonet vo výraznej miere na to, aby „sa stal vrcholom v koncentrácii“ (tamtiež,

s. 352) a dosiahol maximálne poetické zhustenie (Verdichtung). Metaforicky sa tu už uskutočňuje premena žánrového poňatia: kým u Bürgera bol sonet ešte „malým“, u Schlegela vyrastá na „veľký“ žáner. V záujme rastu vlastnej kultúry funguje sonet z tohto aspektu zrazu ako adekvátna forma – funkčná hodnota, ktorá nakoniec rozhoduje o jeho integrácii do západoslovanských literatúr.

Prvý český sonet ešte nedosahuje úroveň stvárnenia požadovanú Schlegelom. „Těžké vybrání“ Josefa Jungmanna, ktoré vychádza vo štvrtom zväzku Almanachu r. 1802 vydanom Antonínom Jaroslavom Puchmajerom⁵, zodpovedá vo svojej anakreontickej orientácii skôr Bürgerovým sonetom – antitetická štruktúra sa obmedzuje na protiklad plavej, nežnej Lile a čiernookej, ohnivej Lolí, medzi ktorými sa lyrický subjekt musí rozhodnúť (Richter, 1973, s. 6). Formálne je tu však vytvorený základ pre neskoršiu sonetovú prax Jána Kollára: trochej a striedanie rýmového rodu pri daktylskej tendencii mužských kadencií rovnako charakterizujú *Slávy dceru*, ako aj Jungmannov sonet.

Svojimi sonetmi anticipuje Jungmann poeticky to, čo v priebehu nasledujúcich desaťročí formuluje aj esteticky. Z roku 1813 pochádza jeho metafora o českej literatúre ako nádhernej záhrade, v ktorej sa cielene a plánovito môžu pestovať vzácne literárne rastliny (Janáček, 2000). Česká kultúra chápaná ako neobrábané pole navyše nie je v takej miere ako napríklad kultúra nemecká zarastená pýrom a burinou; šanca na radikálny nový začiatok sa teda široko-daleko v Európe núka jedine českej literatúre.

V každom prípade však Jungmann vo svojich sonetoch preberá práve onen princíp „divého rastu“, ktorý Schlegel stotožňoval s formou hravej selankovej tvorby Bürgera. Jungmann vymedzuje sonet poeticky ako malý žáner. Práve sonet ako starostlivo pestovaná žánrová rastlina v zmysle predchádzajúcej metafory musí však v českej literatúre dosiahnuť zreteľne vyššiu kvalitu, aby mohol zaručiť čistotu a nefalšovanosť nového, ktoré je so vznikom tejto literatúry spojené. Namiesto Bürgerovej koncepcie musí nastúpiť koncepcia Schlegelova. Jungmannovi nasledovníci Šafárik a Kollár sa o ňu pokúšali ako Slováci tvoriaci v českom jazyku.

Šafárik, v Richterovom (1973, s. 10) hodnotení „jeden z najvýznamnejších básnikov prechodu od klasicizmu k romantizmu“ v českej kultúre, je okrem textov v klasických formách ako ódy, elégie alebo trioletu aj autorom dovedna deviatich sonetov, ktoré vychádzajú medzi r. 1814 a 1816. Podobne ako Jungmann aj Šafárik sa orientuje na vtedajšiu nemeckú sonetovú prax: napr. v adaptácii sonetu Friedricha Bouterweka („Jiskra božství“, podľa „Menschliches Dasein“). Cezúry a presahy prepožičiavajú jeho textom v porovnaní s Jungmannom zreteľne stupňovanú rytmickosť, ktorá je sprevádzaná tematickým rozšírením o reflexívne a metafyzické otázky, v porovnaní s anakreontickou erotikou teda o „väčšie“ témy. Cielené nasadenie rétorických prostriedkov poukazuje na zvýšenú diferenciáciu metapoetického vedomia v českom básnictve už necelých tridsať rokov po prvých vážavých pokusoch o nový začiatok v Almanachoch Václava Tháma. Celkovo sa Šafárikovi – ktorý sa poetologickými otázkami sonetu nezaoberal – predsa len nepodarilo oslobodiť sa od klasicisticko-anakreontského literárneho modelu, ktorý nemecká literatúra prekonala už okolo r. 1815.

⁵ Puchmajerove Almanachy 1 až 4 existujú v novom vydaní, ktoré zostavil Jaroslav Vlček r. 1917.

Tretie desaťročie 19. storočia charakterizuje prienik sonetu do slovanských literatúr. Paralelne sa k sonetu ako žánru prikláňa Ján Kollár v českej a v slovenskej literatúre, Adam Mickiewicz v poľskej a Alexander Puškin v ruskej literatúre. V nasledujúcom desaťročí vytvára Slovinec France Prešeren svojím dielom *Sonetni venec* dokonca sonetový veniec (Scherber, 1988). Aj lužickosrbská literatúra zaznamenáva prvým, zároveň však jediným sonetom „Mój ludo!“ (okolo roku 1830) Handrija Zejlera – v tomto období ešte ako básnika nasledujúceho klasicistické vzory – pokus udomáčniť tento žáner v najmenšej západoslovanskej literatúre. Na dlhé desaťročia to zostáva jediným prípadom; až v priebehu druhej fázy rozmachu sonetu v západoslovanských literatúrach sa Jakub Bart-Čišinski od roku 1880 venuje tvorbe lužickosrbských sonetov – ale o to intenzívnejšie.

Kollár je ako študent teológie v Jene v úzkom spojení s vtedajšou nemeckou literatúrou romantizmu, ktorá práve v dôsledku nedávnej „sonetovej vojny“ intenzívne diskutuje o tomto lyrickom žánri. Jeho vedomosti, týkajúce sa debát o sonete, dokumentujú vyjadrenia v zväzku komentárov k *Slávy dcere* uverejnenom v r. 1832 pod názvom „Výklad“, v ktorom Kollár podáva – starostlivo vybrané – názory Jeana Paula, Friedricha Bouterweka, Herdera a iných. V tomto prehľade nápadne chýba August Wilhelm Schlegel; cituje sa jedine jeho brat Friedrich. Kollárove poetologické úvahy z „Výkladu“ manifestujú zvýšené reflexívne vedomie českej a slovenskej literatúry. Kollár preberá metrum od svojich predchodcov Jungmanna a Šafárika, posilňuje však sémantickú váhu spočívajúcu na rýmoch, ako to zdôrazňuje Nora Krausová (1976, s. 49):

„Je už v samom charaktere sonetovej kompozície, že na rýmy sa predovšetkým upozorňuje a záleží na zručnosti autorovej, aby tento dojem vyhrotenosti stlmil. No nie je tak u Kollára. Kollár práve naopak, všetkými prostriedkami, aké má poruke, na rýmy upozorňuje.“

Spojením erotiky a patriotizmu navyše Kollár etabluje schému slovanského romantického básnictva, ktorá získala trvalú platnosť najmä v malých slovanských literatúrach. Bürgerova a Rückertova poetika sa tu spojili tak povediac do špecificky západoslovanskej poetiky sonetu, ktorá mala realizovať Schlegelovu koncepciu vznešenosti. Túto schému vykazuje aj sonet Handrija Zejlera, v ktorom lyrický subjekt starostlivo ovenčuje srbský národ chladivými zelenými vencami a ukrýva ho pod krídla šťasteny.

Kollárov sonetový cyklus (jeho najmä v posledných verziách stále zreteľnejšiu mechanickosť, prejavujúcu sa napr. trojslabičnosťou a daktylským charakterom mužských rýmov, ostro kritizovali Jaroslav Vrchlický, Otokar Fischer a iní), zakotvuje v českej a slovenskej literatúre na desaťročia trochej v schéme prevzatej bezprostredne od Bürgera. *Slávy dcera* zároveň vyvolala, podobne ako Bürgerove sonety v Nemecku, záplavu esteticky prevažne slabých sonetov. Jungmannova koncepcia starostlivo obrábanej záhrady, v ktorej by nemala rásť žiadna burina, stroskotala práve na pestovaní najviac kultivovaného žánru.

Podobný vývin zaznamenáva sonet v poľskej literatúre. Adam Mickiewicz uverejňuje v r. 1826 obidva cykly *Sonet y odeskie* a *Sonet y krymskie*, vďaka ktorým poľský trinásťslabičný verš (trzynastozgłoskowiec) s cezúrou po siedmej slabike získava podobnú kanonizovanú pozíciu ako päťstopový trochej v českej poézii. Aj Mickiewicz sa – podobne ako Kollár – stáva pôvodcom záplavy sonetov, v ktorých sa bez výnimky dodržiava

ním utvorený model. Pôvodne inovačný výkon, ktorý Mickiewiczove sonety znamenali pre poľskú literatúru, sa prekvapujúco rýchlo mení od prekonania na takmer diktátorskú dominantnosť normy. Kým sa v tomto ohľade obidvaja autori zhodujú, tak možno pozorovať výrazný rozdiel v recepcii oboch diel: Kollárove sonety v tom čase malá česká literatúra búrlivo víta a nadšene napodobuje. Naproti tomu je Mickiewicz vystavený silnej kritike zo strany neskoroklasicistickej frakcie okolo Franciszeka Salezyho Dmochowského (syna autora diela *Sztuka rymotwórcza*). Do určitej miery môžeme hovoriť o pokračovaní „sonetovej vojny“ vedenej v Nemecku pred dvadsiatimi rokmi, pri ktorej obidve zúčastnené strany nešetria polemikou.

Z priameho porovnania českej a poľskej literatúry vyplýva, že sonet vstupuje do každej národnej literatúry za úplne odlišných podmienok. Česká literatúra okolo r. 1820 ešte len čaká na svoju iniciačnú fázu. Oproti veľkému počtu dobre mienených pokusov, adaptácií a prekladov sonetov stojí sotva jedno vydarené originálne dielo. Kollárovi sa v koncepcii *Slávy dcery* amalgamovaním poetiky, histórie a národného patriotizmu podarilo vytvorenie nosného modelu, ktorý českej literatúre slúži na orientáciu až do roku 1850.⁶ Neskôr ho nahrádza koncepcia Karla Hynka Máchu, ktorého sonety z roku 1830, ako aj hlavné dielo *Máj* negujú nexus estetiky a patriotizmu a etablojú dominantne estetickú literatúru s vlastnou hodnotou. Kollár robí svojimi sonetmi podstatný krok smerom k autonómnosti českej literatúry, v ktorej sa do centra posúva žáner vysoko cenený hlavne romantikmi. Realizácia tohto posunu je o to jednoduchšia, že neexistuje nijaká klasicistická forma, proti ktorej by sa musel sonet presadzovať.

Mickiewicz, ktorého sonety sú do češtiny preložené vyslovene skoro – už v r. 1828⁷ – napáda svojím rozhodnutím sa pre sonet síce automatizovanú a meravú, ale stále relatívne stabilnú klasicistickú žánrovú normu. Pre poľských klasicistov je sonet elitársko-dvornou formou, ktorú Mickiewicz vo svojej tvorbe neslýchaným spôsobom znetvoruje – „(...) zarzucano bowiem Mickiewiczowi nie tylko „dziwactwa“ w potraktowaniu tematyki, obrazowania i języka, ale nawet samo użycie sonetu“ (Pszczółowska, 1993, s. 28).⁸ Väčšina kritikov pritom nemá konkrétnu predstavu o žánrovej poetike sonetu. Podľa Dmochowského je sonet pre tematiku zvolenú Mickiewiczom úplne nepoužiteľný. Na základe dominantnosti formy nad obsahom rozhodovali o kvalite kritériá ľahkosti, korektnosti a harmónie. Klasicistom sa zdalo úplne nesprávne zvoliť túto „namáhavú“ formu pre erotickú poéziu:

„Zwracając uwagę na formę ubraną przez autora w dziełku, nad którym się zastanawiamy, formę tak przeciwną swobodnemu i prawdziwemu serca wylaniu, zdaje nam się, że on sam nie tworzył swoich *Sonetów* w tej chwili, gdy zapal namiętności zmusza

⁶ V chápaní Jaroslava Vrchlického (1897, s. 9) tvorí *Slávy dcera* po Jungmannovom preklade Miltonovho diela *Paradise Lost* (1811) a po diele *Vznešenost přírody* (1819) Milotu Zdirada Poláka tretí „básnický skutek“ českej literatúry.

⁷ Prekladateľ Josef Krasoslav Chmelenský (1800 – 1839) vyberá pritom prevažne z ranných erotických sonetov Mickiewicza. Z najnovších sonetov prekladá len „Stepy Akermańskie“. Porov. Richter (1973, s. 67).

⁸ Kajetanu Koźmianovi (1771 – 1856) sa zdá v sonetoch *Sonety krymskie* „wszystko bezecne, podle, brudne, ciemne; wszystko może krymskie, tureckie, tatarskie, ale nie polskie.“ (Koźmian, 1992, s. 288).

poetę do malowania swoich uniesień. Czyli bowiem poeta silnie wzruszony zawierałby swoje pomysły w tak uciążliwej formie *Sonetów*? Czyliby natchnienie duszą jego władające dozwoliło mu zamykać swój przedmiot koniecznie w czternastu wierszach, myśleć o doborze i krzyżowaniu rymów i ułożeniu i obszerności strof.“ (Dmochowski, 1959, s. 281).

S odvolaním sa na Kochanowského, Karpińského, Kniaźnina a iných požaduje Dmochowski zachovávanie „skromnej“ a „jednoduchej“ poetiky predchodcov – a tým udržanie malosti v kultúre spokojnej samej so sebou:

„Skromna i umiarkowana jak nasze pola, lasy i rzeki, czysta i szlachetna jak serce obywatelskie, tchnąca miłością ojczyzny i cnót domowych, wspomnieniami przeszłości, szczerością, otwartością i prostotą obyczajów, taką się okazuje poezja nasza w powyżej wspomnianych pisarzach, taką szanujemy, pielęgnujemy, kochajmy, taka najsilniej do serc polskich przemawia, taka nam zachowa nieskażony język i charakter narodowy – tę najdroższą przodków puściznę.“ (tamteż, s. 285 – 286).

Vo svojej polemike *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829), v ktorej sa viackrát a podrobne odvoláva na Dmochowského obvinenia, vyčíta Mickiewicz klasicistom ich otrockú závislosť od francúzskej literatúry. Tá je – podľa neho – dôvodom postupného klesania hodnoty a koniec-koncov aj malosti polskej literatúry:

„Szkola poetycka Dmochowskiego, to jest naśladowców i tłumaczy z francuskiego, współczesnych i późniejszych, o ile pomnażała się liczba, o tyle ścieśniała widoki, ograniczała się w nauce i drobniała w talentach.“ (Mickiewicz, 1959, s. 203).

Cesta sonetu do polskej literatúry teda nie je bezkonfliktná: až v 19. storočí si literárna teória v Poľsku pripomenie, že autorom prvých sonetov bol už Kochanowski (na čo Dmochowski vôbec nepoukazuje). V českej a slovenskej literatúre nemusí sonet prekonať väčšie prekážky. V oboch týchto literatúrach – rovnako ako v lužickosrbskej – začína sa vnútroliterárny spor o sonet až v neskorom 19. storočí.

Kým romantizmus hodnotí sonet vyslovene vysoko, nasledujúca štýlová formácia realizmu uprednostňuje prevažne iné, voľnejšie formy. Celkovo nekladie realizmus ako epocha zameraná na denotát v západoslovanských literatúrach nijaký zvýšený dôraz na formálnu dokonalosť žánrov, čomu zodpovedá aj znížená produkcia sonetov v strednom desaťročí 19. storočia. Ako vlastný žáner v tomto období už akceptujú sonet všetky západoslovanské literatúry: evolučné procesy sa teda odohrávajú skôr vo forme sporov s vlastnou tradíciou: ani recepcia cudzích noriem už neprebíha ako konštitutívny predpoklad vlastnej literatúry – ako napr. v českej literatúre začiatkom storočia – ale ako korelatívny faktor ovplyvňujúci smerovanie v interakcii s vlastnou kultúrnou tradíciou. Kollárova a Mickiewiczova poetika sonetu stráca svoj bezpodmienečný normatívny status, čo sa vo všetkých západoslovanských literatúrach formálne prejavuje zavedením jambu a rozšírením tematického spektra.

Už okolo polovice 19. storočia zaznamenávame jednotlivé pokusy použiť jamb ako sonetové metrum. Česká literatúra tu nadväzuje hlavne na preklady Petrarcových sonetov od Františka Ladislava Čelakovského, v ktorých je použité talianske endecasillabo ako päťstopový jamb so ženským veršovým zakončením. Z pohľadu historickej poetiky má teda Peter Richter (1973, s. 118) pravdu, keď za „predchodcu moderného českého sone-

tu“ označuje nie Máchu a Kollára, ale Čelakovského. Rudolf Mayer, Gustav Pfleger Moravský a Václav Šolc začínajú sčasti ešte trochejskými sonetmi, prechádzajú však plynulo k jambu ako k dominantnému metru. Osvojac si túto prax argumentuje aj Jaroslav Vrchlický (1897, s. 25) zásadne rozličnou sémantickou nasmerovanosťou jambu a trocheja:

„Jeť jamb vzruch a síla, rozproudení, a chcete-li, rozháranost, energie a život, kdežto trochej hovoří více sebevědomým klidem, tichou kontemplací, elegickým usínáním.“

Najmä Vrchlický, ktorý vytvoril neprehliadnuteľný počet sonetov, reprezentuje záľubu v sonete spoločnú pre všetky parnasistické prúdy západoslovanských literatúr, ktoré teraz – v protiklade k tradičnej trochejskej norme – ako adekvátne metrum používajú jamb. Vrchlického štúdia charakterizuje vývin, ktorý sa na širokej báze presadzuje najneskôr okolo roku 1880.

Podstatné impulzy pre novú vlnu popularity sonetu pochádzajú z francúzskej literatúry. Lumírovcov ovplyvnila najmä zbierka Charlesa Baudelaira (1821 – 1867) *Fleurs du Mal* (1857), ktorá z veľkej časti pozostáva práve zo sonetov. V ich radoch sú významnými milovníkmi a autormi sonetov Josef Václav Sládek, Jaroslav Goll a Jaroslav Vrchlický. Goll a Vrchlický prekladajú Baudelaira do češtiny (1895); Vrchlický antológiou *Moderní básníci francouzští* (1894), v ktorej je obsiahnutých 95 sonetov, sprostredkúva reprezentatívny prehľad o aktuálnych smeroch vo francúzskej literatúre.⁹ Kým v nej zostáva dominantným metrom alexandrín, v českej literatúre sa stále výraznejšie presadzuje jamb.

Podobne prebieha vývoj v slovenskej literatúre. Pavol Országh Hviezdoslav (1849 – 1921), ktorý začína ako autor prózy, predkladá r. 1886 zbierkou *Sonetý* ambiciózny pokus zaviesť do slovenskej sonetovej praxe šesťstopový jamb. Poetologicky pritom sleduje tie isté ciele ako Vrchlický:

„Ak českému parnasizmu išlo o udomácnenie všetkých lyrických foriem v českej literatúre a dokázať tak schopnosť materinského jazyka zvládnuť akúkoľvek formu, potom rovnaký zámer mal aj Hviezdoslav.“ (Krausová, 1976, s. 59 – 60).

V istej opozícii ku „kozmickej“ textom z r. 1886 stoja *Krvavé sonety* (1914), ktoré Hviezdoslav napísal pod dojemom začiatku prvej svetovej vojny. Kým *Sonetý* ešte vznikli v súlade s estetickou parnasistov, tak je na *Krvavých sonetoch* dokázateľný zreteľný vplyv realizmu. Zároveň tu Hviezdoslav – podobne ako Kollár – chápe sonet ako lyricko-epický žáner, v rámci ktorého prepožičiava svojmu cyklu poznateľne subjektívne črty.

Aj lužickosrbský básnik Jakub Bart-Čišinski (1856 – 1909) sleduje vo svojich básnických zväzkoch objavujúcich sa od r. 1884 prakticky chápaný kultúrno-emancipačný zámer. Svoju prvú zbierku s titulom *Kniha sonetow* komentuje v r. 1886 poukázaním na motto, ktoré uvádza túto zbierku:

„W l. 1884 wuńdże 7. *Kniha sonetow* z motom: Facta loquuntur, zo bych Serbam in praxi dopokazał, zo tež w serbsčínje so *technisce a formalnje* prawje basnić a rymować hodži.“ (Bart-Čišinski, 1975, s. 131).

⁹ V tom istom roku v Poľsku vychádza výber z *Les Fleurs du Mal* v preklade Antoniho Langeho a Zofie Trzeszczkowskovej.

Na porovnanie nenáročnú, folkloristickú poéziu, ako ju praktizujú Handrij Zejler a jeho nasledovníci, má nahradiť esteticky náročná poézia, pomocou ktorej sa malá lužickosrbská kultúra stane vnímateľná aj nad rámec vlastného vnútorného kontextu a schopná dialógu. Čižinski pritom najprv uznáva kollárovský vzor, ale v priebehu svojho poetického vývinu nadväzuje na všeobecné tendencie v západoslovanskom sonete. Z celkového počtu 50 sonetov jeho básnického debutu je 39 napísaných v trochejoch, kým 7 prekladov (Kollár, Mickiewicz, Shakespeare, Vrchlický) s výnimkou kollárovských sonetov je organizovaných jambicky. O dvadsať rokov neskôr sa pomer dokonale obrátil: všetky sonety zo zbierky *Wysk a stysk* (1905) vykazujú ako metrum päťstopový jamb.

Hviezdoslav a Čižinski sa ako predstavitelia malých literatúr orientujú podľa vzoru českej, v menšej miere aj poľskej literatúry. Celkovo je prepojenie a kvázi strategické partnerstvo českej, slovenskej a lužickosrbskej literatúry podstatne užšie než výmena týchto troch literatúr s poľskou literatúrou. Paralelne k Hviezdoslavovej a Čižinského prebúdajúcej sa pozornosti voči sonetu ako autonómnej hodnote, ktorej transponovanie do vlastnej literárnej kultúry má konzekventne prispieť k jej pozdvihnutiu, podnikajú v poľskej literatúre autori Młodej Polski už radikálne experimenty smerujúce k rozbitiu tradičnej sonetovej formy – experimenty, ktoré Čižinski chápe priam ako blasfémii. Bolesław Leśmian, Kazimierz Przerwa-Tetmajer a Tadeusz Miciński uvoľňujú v sonete metrickú koherenciu; Antoni Lange, Jan Kasprzowicz a Leopold Staff narušajú dokonca strofickú organizáciu sonetu. V českej literatúre zároveň vznikajú bezrýmové sonety Antonína Sovu, ktoré – aj u Stanislava Kostku Neumanna alebo Jiřího Karáska z Lvovic – sú niekedy písané vo voľných veršoch. Podobné radikálne tendencie nenájde v slovenskej literatúre. Svetozár Hurban Vajanský alebo Janko Jesenský len minimálne modifikujú formu tradovanú od Hviezdoslava. V lužickosrbskej literatúre ustalať napokon Bart-Čižinski schému vyvinutú v úzkej výmene s Vrchlickým ako jedinú prípustnú formu sonetu.

Napriek rozsiahlym analógiám v prednostnom postavení sonetu v západoslovanských literárnych systémoch neskorého 19. a raného 20. storočia sa pri praktickom používaní žánru dajú vyčítať zreteľné rozdiely. Poľská literatúra pestuje popri sylabickéj tradícii Mickiewicza aj sylabotonickú poéziu s jambom a trochejom súčasne. Časté používanie žánru napokon na prelome storočí vyvolalo aj výrazné pokusy o jeho prekonanie. Autori Skamandru zostávajú však sonetu verní aj po prvej svetovej vojne – Antoni Słonimski, Julian Tuwim alebo Jarosław Iwaszkiewicz píšú sonety pravidelne a vo veľkom množstve. Popri poľskej poézii aj česká sonetová tvorba prejavuje sklony k experimentovaniu. Tento jav zase nemá nijakú obdobu v slovenskej a lužickosrbskej literatúre. V lužickosrbskej literatúre zostáva Čižinského takmer dvesto sonetov s charakterom monolitného bloku ojedinelým javom; nemnohé sonety, ktoré vznikajú v 20. storočí, demonštrujú (prínavnejšie pre tento žáner) zlyhanie Čižinského plánov na transformovanie normového systému lužickosrbskej literatúry.

Naproti tomu zažíva slovenský sonet nielen v praxi, ale aj v teórii, opätovný, i keď pomerne konzervatívny vrchol v tvorbe Martina Rázusa. Jeho názory sú vcelku prínosné nielen na pozadí všeobecnej deformácie rýmu v európskej lyrike 20. storočia, ale aj

v súvislosti s celkovou premenou v systéme umení. Predovšetkým sa zásoba nie automatizovaných, esteticky účinných rýmov ukazuje v 20. storočí ako vyčerpaná. Dorota Urbańska (1993, s. 42) poukazuje na stúpajúcu tendenciu nahradenia presných rýmov asonanciami aj v tvorbe sonetov. Rolu rýmu dodatočne redukuje aj nahradenie viazaných veršov voľnými rytmiami, prípadne lyrizovanou prózou. Dôsledkom je veľmi voľné zaobchádzanie s formou sonetu v poľskej literatúre druhej polovice 20. storočia, v ktorej už pevná rýmová štruktúra stráca platnosť žánrovo-konštitučného znaku sonetu. Práve vysoký metapoetický potenciál sonetu prispieva k vnímaniu žánru ako kultúrno-historického makroznaaku:

„Współczesny sonet polski – z racji wyrazistej kodyfikacji tego gatunku – jest (...) częścią coraz powszechniejszej tendencji do powiązania współczesnej kultury z dorobkiem wieków poprzednich. Zamiast być formą ukształtowania wiersza, staje się powoli znakiem.“ (Semczuková, 1995, s. 1022).

Małgorzata Semczuková sa tu vzťahuje na poľský sonet od šesťdesiatych rokov. Podobnú konfrontáciu súčasnej kultúry a sonetovej tradície reflektuje Rázus v dvadsiatych rokoch. Potom, čo jeho sonety narazili na otvorené neporozumenie, uverejňuje k nim v r. 1923 komentár¹⁰ s konštatovaním:

„K sonetom, ako k dokonale viazanej forme, viedla ma akási reakčná túha od svobodného verša a obsahove k *takým* sonetom – zas odpor proti prílišnému básnickému subjektivismu, kde je mierou všetkého básnikovo často veľmi úbohé „ja“.“ (Rázus, 1923, s. 60).

Podľa jeho pozorovaní vyvolávajú umelecké formy ako maľba, hudba a film v recipientoch vďaka súčasnému pôsobeniu na fantáziu a pocity oveľa silnejšie a trvácnejšie dojmy než literatúra, ktorá apeluje jedine na pocit. „Perfektne viazaná forma“ sonetu v klasickom razení, teda bez pokusov redukovať formu, charakteristických pre obdobie pred niekoľkými desaťročiami, sa mu zdá najvhodnejšie pre jeho zámer stupňovať účinok literatúry. Rázus pritom myslí skôr na Mickiewicza než na Kollára: v zbierke *Sonetów krymskie* vidí najvzorovejšie prepojenie básnictva a sochárstva uskutočnené v sonete. Syntézou umení sa Rázus usiluje o reprodukciu výtvarného umenia alebo hudby v literárnom texte, o „hudbu slova“ a „slovné obrazy“. Jeho sonety majú byť vnímané ako kresby, obrazy, plastiky, filmy alebo skice, „ktoré čakajú svojho maliara, sochára, filmového režiséra, čím však môže byť v duchu čitateľ sám“ (tamtiež, s. 62). Sonet by síce mohol svojím extrémnym zhustením zmyslu u čitateľa spôsobiť ťažkosti s porozumením: tomu sa však dá predísť názornosťou básnického zobrazenia. Svojou logickou výstavbou je sonet vhodnou formou práve pre súčasnú literatúru:

„Dovoľujem si všetko to spomenúť len na dôkaz, že spôsob, akým sú sonety písané, môže byť zvláštny i ťažšie pochopiteľný, ale je nie nijaká glossolalia, čoho – ako slovenskej literárnej choroby – vystríhali kedysi Nár. Noviny veľmi vehementne (...).“ (tamtiež, s. 63).

Tým sa sonet posúva do širokej kultúrnej súvislosti. Ak Rázus môže pozíciu sonetu v slovenskej literatúre tak explicitne vyzdvihovať a argumentatívne využívať, potvrdzuje

¹⁰ Podobnú potrebu objasnenia priznáva Kollár uverejnením „Výkladu“.

to nielen dokonalú integráciu žánru v tejto literatúre, ale aj ďalší autonómny poetický vývin žánrovej špecifickosti.

V zásade teda možno v západoslovanských literatúrach pozorovať dve podstatné fázy osvojenia si sonetu ako žánru. Prvá spadá do obdobia medzi r. 1800 a 1830, keď sa vo všetkých tu pertraktovaných literatúrach prejavuje záujem o sonet motivovaný európskym romantizmom. Praktické pretavenie tohto záujmu do textov zostáva s výnimkou Mickiewiczových sonetov podriadené relatívne stabilnému rámcu predpísanému určitým modelom – Bürgerovým – ako kanonickou normu západoslovanskej sonetovej tvorby. Zvlášť výrazne sa táto tendencia črtá u Jána Kollára v podobe dogmatického chápania žánru. Jeho účinok na – slabú – elasticitu sonetu pozoruje už Jaroslav Vrchlický vo svojej práci o Kollárovi koncom 19. storočia. Druhá fáza vývoja sonetu nadväzuje na prvú stabilizáciu presnej slovanskej sonetovej normy, prípadne ju konštruktívne prekonáva. Táto etapa prebieha v západoslovanských literatúrach asi medzi r. 1880 a 1910, teda počas vrcholnej fázy západoslovanského modernizmu. S načrtnutou evolúciou je spojená aj značná flexibilita, ktorá sa teraz prejavuje nie ako úzkostlivé napodobňovanie západoeurópskych vzorov, ale ako kreatívna výmena názorov v západo- a stredoeurópskom kontexte.

Obidve etapy nápadne ohraničujú začiatok a predbežný koniec procesu, ktorý sa označuje ako české „národné obrozenie“. Prvý západoslovanský sonet vzniká tri roky po kodifikácii češtiny Josefom Dobrovským; jeho tvorcom je práve Josef Jungmann, ktorého slovník vydaný v roku 1830 významne prispel k lexikálnej stabilizácii češtiny. Ak si otvorenie českého národného divadla r. 1881 a rozdelenie Pražskej univerzity r. 1882 zvolíme za roky predbežného zavŕšenia českej snahy o národno-kultúrnu autonómiu, tak sa táto etapa časovo kryje s obdobím (reprezentatívneho) intenzívneho záujmu Vrchlického o sonet a s jeho teoretickým zdôvodnením prechodu od trocheja – chápaného ako nekompatibilného s českým jazykom – k jambu. Podobné procesy prebiehajú v lužickosrbskom a slovenskom literárnom systéme, ktoré sú nemysliteľné bez najužšieho prepojenia na českú literatúru. Jediné poľský sonet vykazuje v tomto ohľade samostatný vývin; poľská literatúra je medzi západoslovanskými jazykmi jediná, v ktorej sylabická básnická tvorba ako pokračovanie neprerušenej literárnej tradície ovláda takmer celé 19. storočie. V dôsledku presadenia sa sylabotonického systému v českej literatúre volí táto literatúra spolu s lužickosrbskou a slovenskou inú vývinovú cestu; všetky západoslovanské literatúry sa však najneskôr v druhej polovici vyššie uvedenej etapy znovu stretávajú v jambickom sonete.

3. K hodnoteniu sonetu v západoslovanských literatúrach

Hodnotenie sonetu môžeme chápať ako paradigmu pre konštitúciu hodnotiacich úsudkov o tej-ktorej západoslovanskej literatúre. Skúšobným kameňom pre vlastný vývinový stupeň týchto literatúr sa na prelome 18. a 19. storočia stáva najmä nemecká a anglická sonetová prax. Z hodnotenia sonetu ako prestížneho alebo – naopak – ako neadekvátneho žánru pre národné literatúry preto môžeme implicitne vyvodiť hodnotenia o konceptualizácii západoslovanských kultúr medzi sebou navzájom a v ich vzťahu k západnej Európe.

V poľskom prípade sa spolu s frankofilnou štýlovou formáciou klasicizmu, v ktorej je francúzština kvázi druhým kultúrnym jazykom Poľska, vytvára kultúrny systém pretrvávajúci – relatívne neporušený – aj politické delenia Poľska. Ešte v druhom desaťročí 19. storočia označujú Euzebiusz Słowacki a Ludwik Osiński, jeden z najradikálnejších odporcov romantizmu, sonet za menejcenný žáner. Osiński považuje dokonca Petrarcove sonety za prehnané, umelé a manieristické (Pszczółowska, 1993, s. 25). S rovnakou intenzitou prebieha aj polemika okolo Mickiewiczových sonetov z roku 1820, ktoré sonet transponujú z dovtedy primárne okrajovej oblasti poľskej literatúry náhle do centra nového – romantického – systému žánrov. Mickiewicz tým stavia poľskú literatúru aj do novej diskurzívnej situácie: už niekoľko rokov pred novembrovým povstaním, ktoré Poľsku zaistilo aj politicky pozornosť západnej Európy počas nasledujúcich rokov, demonštruje vysoký vývinový stav vlastnej kultúry, ktorá sonet nemusí namáhavo adaptovať, ale ktorá je už od začiatku schopná autonómnych poetických riešení tohto žánru. Mickiewicz sa pritom, ako je známe, neobmedzuje na cizelovaný poľský spisovný jazyk, ale do svojich sonetov zavádza aj kolonializmy a dialektizmy. Skorý preklad jeho textov do češtiny dokumentuje presné vnímanie tohto vývinového stavu v českej literatúre. Poľsko-české literárne kontakty počas druhej fázy rozvoja západoslovanského sonetu tento vplyv potvrdzujú: Vrchlický čulo korešponduje s početnými poprednými poľskými spisovateľmi.

Český sonet oveľa bezprostrednejšie reaguje na – výrazne citelnejší – vplyv nemeckej kultúry. Schlegelove známe prednášky o sonete z roku 1803 tu získavajú normatívny charakter: v jeho koncepcii sa sonet ráta ku kvalitatívne najvyšším žánrom. Kollár sa pokúša nielen vyhovieť týmto požiadavkám, ale aj definovať sonet ako žáner češtiny geneticky blízky. Vychádzajúc z tvrdenia Franciszka Ksaweryho Dmochowského z diela *Sztuka rymotwórcza*, podľa ktorého rým je jedným z najdôležitejších príznakov poézie, poukazuje na bohatú zásobu rýmov v češtiny, ktorá sa rovnako ako iné slovanské jazyky vynikajúco hodí na tvorbu sonetov:

„Slavská, obzvlášť česká řeč tak jest šťastná, že se ve všech poetických formách, starých i nových, klasických i romantických svobodně hýbatí může: hexametry i alexandryny, pentametry i ottavyrmy, sapfické verše i sonety, rhythmus i časoměrnost i rymování, všecko se v ní výborně zdaří.“ (Kollár, 1875, s. 4).

Podľa Kollára je čeština vyvinutejšia než západoeurópske jazyky; podobný spor o sonet, aký prebiehal vo Francúzsku a v Nemecku, je na základe tohto potenciálu v českej literatúre úplne vylúčený (tamtiež, s. 8). Kollár tu pochopiteľne neuvádza kontroverziu okolo Mickiewiczových sonetov, ktorá mu bola bezpochyby známa, naproti tomu cituje z entuziastickej apológie žánra Ludwika Piątkiewicza k vydaniu Mickiewiczových sonetov z roku 1827 (tamtiež, s. 11). Aj Kollárovi ide o dôkaz literárnej schopnosti češtiny na základe takého komplexného a zároveň vysoko ceneného žánru, akým je sonet.

Na neporozumenie naráža v každom prípade Kollárovo chápanie sonetu ako lyrico-epického žánru u jeho krajana Karola Kuzmányho. V jeho románovom pokuse *Ladislav* (1838) zastáva postava Luboš názor, že sonet je text uzatvorený do seba bez schopnosti vzájomného prepojenia; avšak Luboš dúfa, že tento „zahraniční způsob verše“ sa vo vlastnej literatúre presadí skôr než ťažko zrozumiteľné „bajesloví“, ktorým sa vyznačuje *Slávy dcera* (porov. Krausová, 1976, s. 14).

V slovenskej a lužickosrbskej literatúre nezaznamenávame v prvej polovici 19. storočia žiadne hodnotiace výpovede o sonete; príklady z českej a poľskej literatúry napodobuje lužickosrbská literatúra len sporadicky, slovenská literatúra o niečo častejšie. K vytvoreniu autonómnej sonetovej tradície, a tým aj k hodnoteniu sonetu v kontexte vlastnej literatúry dochádza až v druhej etape období od r. 1880, keď sa obidve väčšie literatúry už pokúšajú normu sonetu prekonať. Bart-Čišinski a Hviezdoslav pracujú v tomto období na vytvorení stabilnej normy sonetu pre svoje literatúry, ktorú Kollár v českej a Mickiewicz v poľskej literatúre zaviedli už pred šesťdesiatimi rokmi. V súlade so zrýchleným, a tým činom nutne synkretickým charakterom vývoja, ktorý je vlastný malým kultúram, vyskúšal Čišinski vo svojich raných sonetoch vhodnosť trocheja pre lužickosrbsčinu, ktorá sa podobne ako čeština a slovenčina vyznačuje prízvukom na začiatku slova. Kollárovskú normu však veľmi rýchlo vytláča z jej dominantnej pozície aktuálna sonetová norma podľa Vrchlického. Na prelome storočí už Čišinski píše texty, ktorými sa do lužickosrbskej literatúry dokonale prenáša poetika parnasistov.

Hviezdoslavov postup je veľmi podobný. Jeho tvorba vykazuje okrem toho ďalšie paralely k Čišinského dielu. Obidvaja autori sa v 20. storočí jednoznačne približujú k poetike symbolistov – Hviezdoslav v *Krvavých sonetoch*, Čišinski vo svojej poslednej zbierke *Swětło z wyšyny* (napísanej v r. 1908).

4. Sonet – pečať literárnej kvality?

Z vyššie uvedených úvah sa javí jasne funkčnosť sonetu v západoslovanských literatúrach. Vývin žánru v jednotlivých literatúrach dodáva dôkazy o autonómnom statuse týchto literatúr. Čím autonómnejšie je literárny systém vytvorený, tým vyššie je hodnotená daná literatúra tak z vnútornej ako aj z vonkajšej perspektívy. Pozícia symbiotických vzťahov na periférii alebo v centre každej literatúry, resp. kultúry dáva veľmi prehľadný obraz o západoslovanskej kultúrnej oblasti. Len čo je poľská literatúra schopná oslobodiť sa zo závislosti od francúzskej literatúry, na ktorú sa sťažuje Mickiewicz, získava vplyv na českú literatúru, ktorá sa v tomto čase iba začína formovať. Hoci Kollár predstavuje celkom inú poetiku sonetu než Mickiewicz, neváha odvolávať sa na jeho obhajcov – ako aj na svojich vlastných – a popri symbiotickom vzťahu k nemeckej literatúre vybudovať podobný vzťah k poľskej literatúre, čo veľmi zreteľne vyšlo najavo už predtým v Puchmajerovom prekladateľskom diele. Puchmajer bral do úvahy dokonca kultúrnu úniu Čechov a Poliakov (Szykowski, 1931, s. 98). Pri poľsko-českom a nemecko-českom vzťahu teda môžeme hovoriť o poľskej kultúre ako o vysielajúcej a o českej ako o prijímajúcej kultúre.¹¹ Ak Kollár ako Slováčik tvorí po česky, predpokladá tým rovnakú

¹¹ Jurij M. Lotman rozlišuje auto- a heterokomunikatívne kultúry, pričom prvým pripisuje tendenciu k statickosti, druhé charakterizuje ako dynamické. Európsku kultúru 19. storočia považuje za mimoriadne heterokomunikatívnu, v rámci jej dynamiky ale poukazuje aj na niektoré problémy: „Spoločnosť sa striktné delí na vysielajúcich a prijímajúcich členov, vzniká psychologická pripravenosť prijímať pravdu ako hotovú informáciu sprostredkovanú cudzou duchovnou veličinou, čím sa stupňuje pasivita tých členov spoločnosti, ktorí sa nachádzajú v pozícii príjemcov informácií.“ (Lotman, 1986, s. 928)

štruktúru vzťahov medzi českou a slovenskou kultúrou, v ktorej zase česká kultúra funguje ako vysielajúca a slovenská ako prijímajúca kultúra. Rovnaká štruktúra je vlastná aj česko-lužickosrbskému vzťahu. Kým česká literatúra sa v 19. storočí dokáže oslobodiť od vládnuceho vplyvu poľského modelu, daria sa slovenskej a lužickosrbskej literatúre z porovnávacieho aspektu sonetovej praxe vlastné riešenia len v úzkej závislosti od českých impulzov. Autonómny status týchto literatúr je aj v neskorom 19. storočí v porovnaní s českou literatúrou o niečo nižší. Pričom slovenská literatúra začiatkom 20. storočia by sa bola rada z tejto tesnej symbiotickej situácie vymanila a v sonetových experimentoch napr. Ivana Kraska alebo Martina Rázusa vypracovala nielen jazykovo, ale aj poeticky samostatné alternatívy. Lužickosrbská literatúra dosiahla podobnú autonómnosť až v druhej polovici 20. storočia, keď Kito Lorenc v nadväznosti na Jurija Chěžku rozvinul z lužickosrbsko-nemeckej dvojazyčnosti nový literárny model. Tento proces však prebehol bez využívania sonetovej formy.

Na základe komplexného vzájomného prepojenia západoslovanských literatúr od neskorého 18. storočia a ich vývoja až do súčasnosti môžeme spracovať závery o statuse kultúr, v ktorých tieto literatúry fungujú. Nami zvolená paradigma sonetu dovoľuje prirodzene len kontingentnú argumentačnú následnosť. Okrem literatúry prispievajú ku konceptualizácii každej kultúry svojím spôsobom aj ostatné kultúrne subsystémy ako výtvarné umenie alebo hudba. V 20. storočí sa značne posúva hodnotovosť jednotlivých kultúrnych subsystémov – miesto literatúry, z ktorej sa ešte v 19. storočí dala doslovne vyčítať veľkosť kultúry, zaberá v 20. storočí stále viac film. Pre posúdenie veľkostných relácií kultúry sa žáner sonetu v súčasnosti už nehodí. Dejiny západoslovanského filmu však v tomto ohľade vykazujú nápadné paralely s tu podanou históriou sonetu. Symbióza a autonómia sú aj tu smerodajnými parametrami. Relačný charakter kultúrnych hodnotení zostáva vo všetkých kultúrnych systémoch zásadne zachovaný.

LITERATÚRA

BART-ČIŠINSKI, Jakub: *Zobrané spisy*. Zv. X. Budyšin : LND, 1975.

ČERVENKA, Miroslav a SGALLOVÁ, Květa: Český sonet devatenáctého století po jeho stránce formální. In: PSZCZOŁOWSKA, Lucylla a URBANŠKA, Dorota (Hgg.): *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 5: Sonet. Warszawa, 1993, s. 49 – 87.

DMOCHOWSKI, Franciszek Salezy: „Sonety” Adama Mickiewicza. In: *Polska krytyka literacka*. T. 1. Warszawa, 1959, s. 278 – 286.

FECHNER, Jörg-Ulrich (Hg.): *Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente*. München, 1969.

GREBER, Erika: Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption. In: KOTZINGER, Susi a RIPPL, Gabriele (Hgg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“, veranstaltet im Oktober 1992. Amsterdam, Atlanta/GA, 1994. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 7), s. 57 – 80.

KEMP, Friedhelm: „Ich zweifle doch am Ernst verschränkter Zeilen!“ *Das französische Sonett und seine Aneignung in Deutschland*. München, 1990.

KOCHANOWSKI, Jan: *Dziela polskie*. T. 1. Opr. Julian Krzyżanowski. Warszawa, 1967.

KOLLÁR, Jan: *Výklad čili přímětky a vysvětlivky ku Slávy dceři*. Praha, 1875.

KOŹMIAN, Kajetan: Wszystko bezecne, podle, brudne, ciemne... In: MAKOWSKI, Stanisław a SZYMANIS, Elgijusz: *Adam Mickiewicz*. Warszawa, 1992, s. 288.

- KRAUSOVÁ, Nora: *Vývin slovenského sonetu*. Bratislava : Tatran, 1976.
- LAUER, Reinhard: Das russische Sonett der Puškin-Zeit. In: HARDER, Hans-Bernd a ROTHE, Hans (Hgg.): *Gattungen in den slavischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. Köln, Wien, 1988. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. 32), s. 315 – 336.
- LOTMAN, Jurij M.: Zwei Kommunikationsmodelle im System der Kultur. In: EIMERMACHER, Karl (Hg.): *Semiotica Sovietica*. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962 – 1973). Bd. 1. Aachen, 1986. (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. 5), s. 909 – 929.
- MICKIEWICZ, Adam: O krytykach i recenzentach warszawskich. In: *Polska krytyka literacka 1800 – 1918*. Materiały. T. 1. Warszawa, 1959, s. 194 – 207.
- PSZCZOŁOWSKA, Lucylla: Sonet od renesansu do Młodej Polski. In: PSZCZOŁOWSKA, Lucylla a URBANŃSKA, Dorota (Hgg.): *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 5: Sonet. Warszawa, 1993, s. 7 – 33.
- PUCHMAJER, Antonín Jaroslav: *Almanahy Antonína Jaroslava Puchmajera*. Znovu vydal Jaroslav Vlček. Praha, 1917.
- RÁZUS, Martin: Rázusove sonety. In: *Slovenské pohľady*, roč. 39, 1923, č. 1, s. 60 – 63.
- RICHTER, Peter: *Studien zur Geschichte des Sonetts in der tschechischen Literatur von den Anfängen bis zur Romantik*. Wiesbaden, 1973. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. 19.)
- SEMCZUK, Małgorzata: Sonet. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1995, s. 1021 – 1023.
- SCHERBER, Peter: Der Sonettenkranz. Eine slovenische Gattung? In: HARDER, Hans-Bernd a ROTHE, Hans (Hgg.): *Gattungen in den slavischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. Köln, Wien, 1988. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. 32), s. 727 – 737.
- SCHLÜTTER, Hans-Jürgen: *Sonett*. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Wittschier. Stuttgart, 1979.
- SZYJKOWSKI, Marian: *Polská účast v českém národním obrození*. Část 1. Praha, 1931. (Práce Slovanského ústavu v Praze. 3.)
- URBANŃSKA, Dorota: Sonet od Młodej Polski do współczesności. In: PSZCZOŁOWSKA, Lucylla a URBANŃSKA, Dorota (Hgg.): *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 5: Sonet. Warszawa, 1993, s. 34 – 47.
- VINCENZ, Andrzej: „Sonet I“ Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: Próba ponownej lektury. In: *Pamiętnik literacki*, roč. 67, 1976, č. 4. s. 131 – 188.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: Sonet Kollárův po jeho stránce formální. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*. Praha, 1897, s. 22 – 33.

SUMMARY

The comparative study of smaller Central European literatures reveals significant equivalents as well as oppositions in the development and cultural utilization of the sonnet as a well renowned standard genre in European and World literature. The introduction of the sonnet into Western Slavic literatures serves to increase the specific value of a given literature concurring with supposedly more advanced Western and neighbouring Slavic literatures. Formally very elastic, the sonnet makes its way into Polish literature with the Renaissance poet Jan Kochanowski only to experience relative neglect until the romantic epoch. Romanticism, though, is the initializing phase for the sonnet in Czech, Slovak and Lusatian literatures. Creative inputs mostly stem from French literature in the case of Polish literature, from Germany for the remaining Western Slavic literatures while from an internal viewpoint the impact of the Polish sonnet on Czech literature seems more than peripheral. The same can be shown for Czech-Slovak and Czech-Lusatian literary contacts, Jaroslav Vrchlický, regular correspondent of Hviezdoslav and Jakub Bart-Čišinský, being the most outstanding figure for the Western Slavic sonnet of the late 19th century. Thus, the sonnet as an up-to-date productive genre serves as an indicator of symbiotic literary relations in Central Europe and at the same time reflects the development towards an autonomy of singular national literatures.