

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Česká revue**

Vydavatel: **Edvard Beaufort**

Vydáváno v letech: **1897-1930, 1908-1909, 04.1909**

Číslo ročníků: **2, 7**

Číslo výtisků: **2, 7**

Datum vydání čísla: **04.1909**

Identifikátor ISSN: **1801-125X**

Stránky: **413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426**

tím své vlastní sny a bolesti, tvořil-li písně subjektivního citění, odvažuje se v typických písních tohoto cyklu k hudebnímu realizování nejjemnějších smyslových stavů, k hudebnímu zachycení raffinovaných nálad, vyhocených na vrchol představivosti. Vezměme »Lesní noc«, toto jemné líčení duševního stavu člověka, jenž v lese za stmívání uvědomuje si zprvu jen těžké dýchání ticha, leč záhy při vzněcující se obrazivosti zalidní si všechny tajemné stíny bludičkami, elfy, skřítky, všim, co si vybájí horečka představivosti. Jak mistrně tu klavírní průvod zachycuje vzdušné fantomy děsem rozpitvaných nervů! — Vezměme »Noční jízdu«, již stylisuje se stav zoufalosti člověka pádícího krajem, kdy srdce se zalyká bolestí pro ztrátu milé. — Nebo »Notturmo z G-dur«, ve kterém líčí se stravující žár vášně a tesknost okamžiků jdoucích v patách a kterak s tímto duševním rozvířením kontrastuje klid usínající přírody! — Nebo konečně »Taneček smrti«, tu píseň tichého šílenství, zpěv zoufalé, nezbadatelné veselosti v hodině smrti.

A při tom není v písních ani stínu po hudební epičnosti, která by dělala z těchto eminentně lyricky myšlených básní divadelně střižené obrázky. Píseň tu zůstává písní, nesnižujíc se na melodramatické malování dějového pásma. Každá píseň jest prosycena určitou náladou a dějové pásmo, je-li kde jaké, tuto náladu dramaticky pouze přiostrňuje nebo zmirňuje. Píseň tu zachovává tedy plný svůj lyrický charakter, nepřecházejíc v balladu.

K těmto úžasně komplikovaným výtvorům uměleckého nazírání dospívá Novák na dráze písně. Od citlivých písní mladé erotiky k reálným písním prostých námětů, odtud k hlubokým líním duševních snů a bolů a po těchto dále k písním rozvířených nervů... toť dosavadní umělecká cesta Novákova v oboru písně. Kam půjde dále a jaké kraje neznámých pásem objeví? Na nás není, abychom předbíhali přítomnosti. Čiňme si bližším a milujme raději to, co nám dosud daroval.



DR. OTOKAR FISCHER: „ŽIVOT — SEN“ A „SEN — ŽIVOT“*)

Podobenství mezi životem a snem tvoří myšlenkový podklad bohatých dvou skupin dramatických, z nichž jedna, pod heslem »život je sen«, připíná se k nejslavnějšímu jménu Calderonovu, kdežto druhá vyznačena jest názvem Grillparzerovy hry »Sen je

*) Z bohaté literatury uvádím práce dvou vídeňských badatelů: A. v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu Der widerspenstigen Zählung, Frankfurt a. M. 1884; Stefan Hock, Der Traum ein Leben, Stuttgart 1904.

život«. Prvý motiv vzbuzuje zájem především srovnávacích dějin literárních, stopujících vznik, růst a obměnu východní povídky o snícím sedlákovi čili o probuzeném spáči, otázky thematu druhého naproti tomu zabývají se spíše dramatickou a scenickou technikou, možností totiž, něco neskutečného — sen — znázorňovati na jevišti. Dnešní dramatika oplývá soudy na způsob »sen je život« nebo »život je sen«, novoromantika pokračuje, jako v přemnohém jiném ohledu, tak i zde, v podání své romantické předchůdkyně ze začátku devatenáctého století; co se pak znázorňovacích prostředků týče, náleží zdramatisovaný sen k efektům nejenom všeobecně známým, ale už opotřebovaným a laciným, a sotva podle hladké, všední techniky novějších »Traumstücke« dalo by se souditi, že v nich běží o těžkou dramatickou i psychologickou záhadu, o jejíž řešení v minulých stoletích se rozbíjela nejedna silná umělecká a režisérská snaha. Vymoženost snu na jevišti není stará, ale tím oblíbenější: skoro v zapomenutí však upadla fabule o spícím sedlákovi, která též vývoji mladšího motivu ukázala se prospěšnou. I tato fabule je dvojího druhu, dle toho, je-li pojímána vážně či žertovně. Její vážné poučení přešlo jako statek bez pána v obecné používání moderního básnictví, její zpracování veselé žije na dnešním jevišti vlastně v jediné podobě, totiž v Gerharta Hauptmanna žertovné hře Schluck und Jau, ale i toto přebásnění motivu o sněném životu podléhá zase mocnější tradici zdramatisovaných snů: Hauptmannův kus spojuje obě themata; je z posledních výběžků starodávného podání, jehož historie vede k Shakespeareovi a odtud do orientu, do okruhu Tisíc a jedné noci.

V Tisíc a jedné noci vypravuje se povídka o člověku snícím a bdícím: Kupec Abu Hasan pozve k sobě na večeři kalifa Harun al Rašida, jehož nepoznal, a při pití mu projeví jediné své nevyplněné přání: býti na jeden den kalifem a moci dát potrestati protivného imama v blízké mešitě. Harun al Rašid vmíchá kupci nepozorovaně uspávací prášek do nápoje, dá ho v noci dopravit do svého knížecího paláce a nařídí svým poddaným, by s ním nakládali jako se skutečným kalifem. Ráno probouzí se Abu Hasan na knížecím loži a myslí ovšem, že se mu to jen zdá, ponenáhlu však počíná věriti, že přítomnost jest skutečností a celý dosavadní život že byl jenom zlým snem, vpraví se v úkol vladařský, obcuje ministerské radě, rozkáže, aby nenáviděný imam byl potrestán, matce pak »jakéhosi« Abu Hasana aby vyplaceno bylo tisíc dukátů; k večeru baví se s milostenkami v haremu, a ty na pokyn pravého kalifa Abu Hasanovi opět namíchají prášku: Den na to probouzí se kupec ve svém příbytku a mní být knížetem, zle se osopí na matku, která ho chce přivésti k rozumu, a ježto vyhrožuje sousedům, musí býti dopraven do blázince. Ponenáhlu nabývá rozvahy, teď pokládá dobrodružství zažitá u dvoru kalifova za sen; dají mu tedy zase svobodu. Harun al Rašid však stropí si s ním žert ještě jednou: opět ho uspí; opět Abu Hasan probouzí se na kalifově loži. Pak následuje rozuzlení a vysvětlení frašky. Za odměnu, že knížete tak dobře pobavil, dostává

kupec krásnou ženu, splácí pak svému pánovi stejné stejným, tropě si z něho i z kněžny rovněž žert, jímž je přesvědčí, že nemají důvěřovati cizím zprávám, ba skoro ani ne svým vlastním smyslům.

Povídka, jež snad souvisí s krutou zvyklostí sekty Sassanidů verbovati věřící, byla v jiné orientální sbírce »Tisíc a jeden den« obdařena novými prvky komickými, a když náhodou se dostala do západní Evropy, tu rovněž především a nejsilněji pocitovaly se její stránky veselé. Jako celek jest sice »Tisíc a jedna noc« přístupna evropskému čtenářstvu teprve od počátku osmnáctého století, podivným způsobem však se stalo, že historka o probuzeném spáči již dříve vešla jinou cestou, totiž podáním ústním, ve známost západního obecenstva: Byla totiž v patnáctém století vypravována od arabských posílů na dvoře burgundského vévody Filipa Dobrotivého: a jemu v Evropě nadále byl přičítán žert pojící se původně k osobě Harun al Rašida; i jinak udály se s povídkou důležité změny: Na místo určitě pojmenovaného kupce Abu Hasana nastoupil bezjmenný proletář; místo o úmyslném uspaní práškem mluví se o opilství. Z kratochvilné povídky stala se stručná anekdota s mravním zakončením. Neboť jak slavný vychovatel Ludvík Vives, jenž prvý ji zaznamenává, tak skoro všichni jeho nástupcové svorně připomínají, že osud nebožáka, na krátko se ocitnuvšího ve výsluní knížecího lesku a hned na to vytrženého z hrdého preludu, podává věrný obraz života lidského vůbec, jenž podobá se snu a končí se brzkým procitnutím, smrtí. *Somnium vitae humanae*, sen života lidského, zní nejen formule zahrnující v sobě závěrnou fabula docet, nýbrž i název několika dramatických kusů, jež v sedmnáctém století o příběhu byly napsány. Brzy poklesl morální šprým na frašku bez vážného pozadí. Přidávala se totiž groteskní scéna, kterak procitnuvší spáč jest obžalován, že prý se do knížecího zámku podvodně vloupal; domnělého zlosyna přiváží k šibenici a zle lající žena ho osvobodí a žene domů. V té podobě zachovala se historka o probuzeném sedlákovi ve veselohře Dána Holberga »Jeppe z hor«, v hrubé to komedii s drastickými pozorováními o nepřičetnosti a mluvě opilcově. Kus míří proti nadutosti selské; kdo je zrozen chlapem, nemá toužiti výše, poskytoval by příliš ubohý obraz pána.

Námět, původně epický, tíhl ku zpracování divadelnímu, ale mnohdy zdál se býti obsahu příliš skrovného, by vyplnil celovečerní hru: v určité skupině dramát neposkytuje totiž historka o spícím a probuzeném chudšasovi celý děj, nýbrž úvod k němu a zakončení, tedy jakýsi rámeček, do něhož vlastní drama teprve se vkládá. Známé doklady zachovaly se v Anglii, méně známé v několika protestantských hrách školských a jezovitských řádových. Již Ludvík Vives udává mezi kratochvilemi, jimiž se baví domnělý kníže, že se dívá na hru komediantů. Narážky využilo se tak, že před procitlým spáčem inscenovala se komedie z brusů nová, vystřízlivělý opilec, hlavní osoba děje počátečního, stává se teď divákem jiného kusu. V Anglii hráli před ním veselohru o zkrocení zlé ženy. Shakespeare ponechal ve známé komedii stejného jména aparát dvojí scenerie bez

pronikavé změny, příběh o spícím sedlákovi — dnes na jevišti pravidelně vynechávaný — tvořil úvod čili indukci k vlastní hře. Děj jest tedy tento: Chuďas Sly pil přes míru a usíná před hospodou; kníže, jedoucí mimo s mysliveckou družinou, chce zprvu ztrestati obžerství, ale potom přivolí, aby s opilcem byl raděj proveden žert. Vezmou bezvědomého s sebou na zámek, oblekou ho v nádherný šat a, když se probudí, namlouvají mu, že je rozený pán a aby si jen poroučel, co hrdlo ráčí, ba přivedou mu páže za ženu přestrojené, to že prý je jeho vznešená manželka. Sly se svou madam paní usedá na trůn a dovolí, aby komedianti před ním hráli komedii o zkrocení zlé ženy. V Shakespeareově předloze byla Slyovi předepsána ještě další úloha, rušiti herce hloupými a hrubými poznámkami, po závěru pak hlavní (vložené) hry následovalo ještě vyhoštění a vystřízlivění opilého lžiknížete. U Shakespearea míší se opilec na trůně pouze jedinkrát v předváděný děj, s jehož ukončením jest konec celému kusu vůbec: patrně se text dochoval v kusé podobě, neboť úryvkovitý ráz díla sotva byl zamýšlen básníkem samým. U Shakespearea pojata jest epizoda se stanoviska zdravého humoru, bez hloubky; není tu ani z dálky naznačena nějaká osudovost snu, ačkoli Shakespeare jinak byl mistrným poetou snů jak po jich lyrické, tak po jich demonické stránce, a ačkoli v drama svého štáří, v »Bouři«, vložil moudrost blízkí se poznatkům o životě snu nebo snu životu.

Pomím méně zajímavé transformace povídky v literatuře jezovitské a v produkci protestantských vychovatelů, ploché morálkářství kotzebueovských odvarů a zpracování operní a operetní, abych od Shakespearea přešel přímo k Hauptmannovi, jehož »Schluck und Jau« zjevně se připíná k britskému básníkovi. Nejen že motto je vzato z indukce ku Zkrocení zlé ženy a že pestré vykrášlení německého kusu, jenž rovněž jest hrou loveckou, ukazuje stejným směrem: vůdčí myšlenka básně opírá se obsahem, ba slovně o Shakespeareovu Bouři. Ovšem, moderní básník prohloubil komiku tím, že přesunul její akcenty, vytvořil obrazy hýřící v sytém zbarvení a zostřil rozpor společenský. V Tisíc a jedné noci dral se již živel sociální dosti znatelně do popředí, vyprávěloť se o kratochvíli, kterou pro své potěšení dopřál si velmožný pán na účet poddaného; ze selské tuposti tropily si posměch povídky učených humanistů, hlučným způsobem hlásal Holberg, vtíravěji Slezan Kristian Weise, že meze dělicí jeden stav od druhého jsou jakoby bohem položeny, že tudíž každý má pěkně zůstati u svého kopyta. Sociálně citící básník rázu Hauptmannova nemá přirozeně ničeho společného s úzkoprsým nazíráním, protežujícím boháče, aniž ovšem poklonkuje proletářům: hrubý dialekt, jímž mluví sedláci Schluck a Jau, odráží se křiklavě od pětistopých jambů dvorské společnosti, kníže jest vznešeným pánem a neobmezeným vládcem, ale ústy ironického strůjce celé kratochvíle prohlašuje básník, že nevěří v ustálenost společenských zařízení: Vezmi sedlákovi šat knížecí. Šat zůstává šatem! Jeho šat je sice děravější nežli náš, ale sluší mu přece znamenitě. A ježto jeho šat a rovněž náš je zhotoven z téže látky jako

sny,^{*)} a ježto my celé nádheře nerozumíme vlastně mnohem více nežli tento Jau, jenž v ní je cizincem, nevezme on s sebou z našeho vetešnického nebe méně, nežli co je naším údělem. — Luzný rej Hauptmannových figur rýsuje se na vážném pozadí. Do hry, již sám označuje za výtvor lehkého rozmaru, vniká poznání, že osud spáče Java znázorňuje osud všeobecný. Opakuje se tu motiv z her sedmnáctého věku s titulem *Somnium vitae humanae*. V nich už dobrodružství opilcovo bylo pojímáno za zrcadlo života lidského podobajícího se snu. U Hauptmanna nářer náboženský ustoupil náladové jakési smířlivosti, nemyslitelné beze vzorů romantických: Mann, du hast geträumt, praví se procitlému spáči; doch ich, wie ich hier stehe, auch der Fürst, auch seine Jäger, all sein Ingesinde, wir träumen, und für jeden kommt die Stunde, Tags siebenmal und mehr, wo er sich sagt: nun wachst du auf — vorhin hast du geträumt. Originální je líčení, kterak kratochvíle působí na vážný a ospalý ceremoniál života dvorského, kterak historka spícího a procitlého opilce rozvíří bujný tanec dívek, ba hrozí rozpoutati nedovolenou rozpustilost: základní však moudrost o životu, který pro každého rozplývá se v barevnou bublinu, není dozajista nová. Moderní básník ke komickému příběhu prostě přidal onu filosofii, jež se byla ustálila spolu s přetvářením starého motivu pohádkového. —

Nebylo vlastně ani třeba, aby orientální motiv teprve byl filosoficky vykládán a přeměňován ve vážné drama: zdánlivě šprýmovná povídka z Tisíc a jedné noci o kupci Abu Hasanovi už chová totiž v sobě trpké jádro, jehož smysl ovšem pozornosti vykladačů a zpracovatelů pravidelně unikal. Dle našich dnešních názorů nemůže být dobrodružství, které člověka, byť na krátko, přivede do blázince, rázu zcela nevinného; ale o té instituci mluví orientální sbírka beze vší sentimentálnosti. Ani na to nekladu důraz, že povídka v redakci, kterou zaznamenal Galland, sama nespoří vážnými a jemnocitnými poznámkami o Hasanově osudu: v Gallandovo vypravování vniklo už asi příliš mnoho ducha křesťanského. Ale také ve starší podobě, kterou podává na př. vydání Weilovo nebo nový překlad v Reclamově knihovně (v prvním díle dodatků), prozrazuje arabská povídka s dostatek svůj původ z přemítání o bytí a nebytí. Otázka »bdím či sním« opakuje se po třikráte, a to ne bez gradace. Třikráte procitá kupec v netušeném okolí: poprvé v kalifově paláci, pak doma u matky, po té zas na loži knížecím. Probouzeje se poprvé, pronáší s úsměvem stereotypní stížnost: »Při sám bůh, nevím,

*) „Von dem gleichen Zeuge wie Träume“: doslova dle „Bouře“! Arne Novák upozorňuje mne na shodu Hauptmannových veršů s Carlyleovou »Filosofií šatů“ (Sartor Resartus): „... Sedíme ve snové sluji, jež nemá mezí... Ale toho, jenž nespí a jehož dílem jsou snové i spáči, nevidíme... A ve svém podivném snu tápáme hmatem po stínech, jako by byly tělesné, a spíme nejtvrději, domýšlíme-li se, že jsme zcela vzhůru... Snem, somnambulismem jest tak řečený život pozemský.“ A zvláště: „Snad obyčejnému dvounohému tvorů, ať už je to kníže v říze posázené zlatem anebo sedlák v hrubé košili, ani jednou po celý jeho život nenapadne, že jeho šaty a jeho já nepatří nerozlučně k sobě; nýbrž že jest nah a bez šatů, alespoň pokud si je nekoupí nebo neukradne... V čem pak tkví onen úžasný rozdíl mezi lidmi? V šatech!“

zdali spím či bdím.« Zmaten, kousne se do prstu, až krvácí. Pak si dá od jednoho po druhém potvrditi, že je knížetem, a ponenáhlu se uklidňuje. Bolestněji shledává se s matkou: Volá ze sna jména milostenek, s nimiž v haremu laškoval; matka mu praví: »Vstaň, synu můj! Abu Hasane, mluvíš ze sna.« Otevře oči, spatří starou ženu a ptá se jí: »Kdo jsi?« Načež ona: »Což nepoznáváš matky?« Ale on: »Lžeš; já jsem kníže věřících, kalif boží.« Matka dá se do křiku, syn procitá docela, poznává, kde je, a s námahou ze sebe vypraví: »Jako že bůh nade mnou, matko! Ve snách viděl jsem se v paláci kalifově obklopena otrokyněmi a mameluky, vládl jsem a dával jsem rozkazy.« Nedlouho po té zvolá: »Při bohu všemohoucím! přece to nebyl sen!« Pak se znovu zadumá: »Je to přece pravda, jsem Abu Hasan Alkali a jenom ve snách hrál jsem si na kalifa.« Uvažuje zas a rozhodne určitě: »Ne, nebyl to sen, jsem kalifem, vždyť rozdával jsem roucha a jiná čestná vyznamenání.« Ale matka neustává láskyplně se ho vyptávat a když se dovídá, že u něho byl na večeři host, napadá ji, že to byl snad zlý duch a že mu seslal ošklivé sny. »Máš tedy pravdu, matko, jsem Abu Hasan.« Aby ho usmířila s jeho nízkým losem, vypravuje mu matka, že jí předešlého dne z rozkazu kalifova bylo vyplaceno tisíc dinárů a úředníci mešity že byli zmrskáni. Tím však nalila oleje do ohně. Abu Hasan se rozkřikne: »Prokletá babizno! jak mi chceš namluviti, že nejsem kalifem, vždyť já to byl, kdo dal rozkaz, aby šejkové byli ztrestáni, já jsem tobě poslal peníze. Jsem doopravdy knížetem věřících, a ty jsi prokletá lhářka a chceš mě připravit o rozum.« — Stav se po druhé obětí kalifovy žertovnosti a procitaje tedy po druhé v knížecím paláci, mluví sám k sobě: »Není ochrany a není mioci nežli u boha všemohoucího. Jistě že zas jako onehdy ďábel vjel do mého těla. Bože, bože, zahanbi ďábla. Mám strach z blázince a z toho, co jsem tam už jednou vytrpěl!« I přivře oči, nachýlí hlavu do klína, usměje se, pozdvihne se zas a náhle vidí, že zámek tone v světlech, a slyší zpěv otrokyň; ptá se služebníka: »Při bohu, pověz mi, jsem-li vskutku knížetem věřících. Nelžete všichni? Včera jsem nevyšel z domu, mnoho jsem nemluvil, jenom jsem jedl a pil, až tento otrok zde mě probudil.« Pak si vzpomíná, jak bil svou matku, jak se dostal do blázince, ba vidí zřetelně pruhy, jež mu zbyly od ran tam utržených. Všechno se mu poplete, ztrácí jistotu sama sebe, přemýšlí a řekne: »Věřu nevím, jak mi je a co se se mnou stalo.«

Kolísání mezi jistotou a zmatkem, střídání kladu a záporu, tápání po tmě a nemožnost jasného poznání: to je v povídce Tisíc a jedné noci provedeno s důsledností hodnou umění inkvisičního. Ztráta vědomí o kontinuitě vlastní osobnosti tvoří podklad historiky pojaté se stanoviska komiky. V jiných povídkách téže sbírky podobný motiv zasazen jest do rámce vážnějšího. Tak v pohádce »Kamr essaman a Bedur« nebo v báchorce o Nuruddinovu synovi a Šemsuddině dceři vyskytuje se situace obdobná, že princ byl na jednu noc přenesen do komnaty své milenky a z rána opět dopraven do svého paláce a neví si rovněž rady, protože všichni vyhlašují jeho dobro-

družství za vysněné a on má zcela živou upomínku a pevnou víru ve skutečnost prožitého blaha. Nescházejí ani podobnosti v jednotlivostech; pochybnosti, zda bděli či snili, vyvolávají v řeči princů stejné vzdechy jako u kupce Abu Hasana, a čím jemu jest vypravování o potrestání imamově nebo později pohled na pruhy, jež zbyly od týrání v blázinci, tím v druhých pohádkách jest prsten, jež princové sňali s prstu své milenky. Závažný rozdíl tkví ve způsobu, kterak spáči jsou přepraveni na místo svého dobrodružství: v anekdotě o kupci Hasanovi neděje se žádný zázrak, do báchorek naproti tomu mísí se působení dobrých duchů a víl, jimž záleží na tom, aby princ a dívka se setkali; dále, báchorky spokojují se jediným klamem, kdežto v historce o kupci žert se opakuje; posléze tón pohádek je naladěn smutněji a vážněji. Odvěké motivy tragiky a komiky spolu souvisívají; tak i námět o spícím a probuzeném připouští dvojí hledisko. Skrývá se v něm prvek nad jiné bolestný, ale je schopen lehkého a bezstarostného zpracování. Stejně i oblíbené a od starověku po Shakespearea a až po naše dni tradované veseloherní náměty o blížencích nebo motivy amfitryonské zakládají se na vážném problému jednoduchého vědomí a zdvojené individuality.

Konstatujeme-li vážné pozadí prvotního zpracování, nabudeme, co se týče filiace látky, stanoviska odchylného od běžného názoru badatelů. Běží mi o to, k orientální povídce těsněji, než obyčejně se děje, připojiti ono dílo, jež prvé z ní vytěžilo filosofii o životu snu, stanoviti totiž úzký vztah mezi povídkou o Abu Hasanovi a mezi španělským dramatem *La vida es sueno*, jež vzniklo v době třicetileté války a jehož autorem jest Calderon. Mohu se dovolávati jediné poznámky, již na odlehlém místě naznačil tento poměr vratislavský profesor Max Koch, kdežto všeobecně má se za to, že Calderon použil nějaké předlohy odvozené z povídky *Tisíc a jedné noci*, buď Vivesova stručného výtahu anebo nějaké redakce, která se o Vivesa opírá, tak cituje se na př. též španělsky psaná anekdota z r. 1603. Ale takovýto předpoklad je zbytečně složitý a nevysvětluje hlavní věc, totiž celkový ráz kusu, jenž jest spíše přímou parafrází orientální povídky, aniž je třeba mezi obě stadia vkládati ještě třetí, změlčující zpracování. Jak se španělský básník seznámil s povídkou *O Abu Hasanovi*, vymyká se arci naší kontrole. Snad smíme i pro Španělsko předpokládati tradici ústní. Kolovala-li anekdota již v patnáctém století ve Flandersku, mohla se snadno dostat do země, jež podléhala daleko silněji vlivům orientu. O přímém poměru španělského dramatu k *Tisíc a jedné noci* poučuje historie jednotlivých jeho složek. Ve všech ostatních zpracováních mluví se o opilství, pouze v *Tisíc a jedné noci* a u Calderona je spánek způsoben prostředkem uspávacím. Ve všech trivialisujících redakcích, přidržujících se Vivesa, mluví se o jediném klamu, jehož obětí stal se opilec, tedy o dvojném procitnutí, jednou v knížecím paláci a podruhé mimo něj, ať doma či na ulici: v původním pramenu však následuje další vypravování, kterak kupec po druhé ocitá se v pokušení sama sebe pokládati za kalifa; a jediný Calderon využil této situace, a to tak,

že právě z ní vytěžil základní myšlenku svého dramatu. Vives a jeho pokračovatelé kladou oblast vypravování o několik stupňů níže, Calderon setrvává v ovzduší knížecího světa, ba povyšuje i spáče ve stav panovnický. Nač tedy míti za to, že látka, nežli mohla býti posvěcena španělským básníkem, vykonala okliku přes anekdotu o sprostém opilci! Ba skoro se zdá, že něco z vlastností Harun al Rašida přešlo na Calderonova krále, jenž jednou rovněž objeví se přestrojen a mluví o své zvědavosti, jak si bude počínati procítající spáč.

Důležitý moment, že spáče, sotva vystřízlivěl z prvního svého vidění, znovu obklopuje mámivá nádhra, moment to, oddělující Calderonovo drama ode všech ostatních zpracování (mimo od orientální povídky), od Vivesa i Bidermanna, od Shakespearea i Holberga, od Weiseho, Weisseho, jezovitů, Kotzebua i od Hauptmanna, stává se vrcholem a ústředním bodem celého děje. Sotva se vyprostil z jednoho klamu, již hrozí Calderonovu hrdinovi nové pokušení. Ale tentokráte mu nepodléhá bez svého rozhodnutí, nýbrž i prostřed nové nádhery zachovává si rozvahu a nadvládu nad událostmi. Prvé šálení neminulo, aniž zanechalo hluboké rýhy v jeho nitru. Se spáčem se stala pronikavá změna; vyvinul se, byl vychován, vyléčen. Tím vyniká Calderon nad ostatní, ovšem i nad svou předlohu: On jediný vytvořil drama, jiným se nepovedl nežli dramatický děj. U Shakespearea představuje podružná postava opilcova jenom trpně komického hrdinu »indukce«, ale ani u Holberga ani v pestré hře Hauptmannově se neodehrává skutečné drama: Holbergův i Hauptmannův opilec zůstává opilcem a předváděný děj dotkne se ho tak málo jako kusu dřeva; vyvíjí-li se kdo v žertovné hře »Schluck und Jau«, je to kníže, který stropí si žert, je to leda též jeho paní a ten či onen z jeho družiny, ale o Jauovi výslovně se ubezpečuje, že svou zámeckou příhodou jistě nepřijde o rozum. Katoličtí i protestantští dramatikové a fabulisté oblíbili si děj pro jeho morálku, a na jeho nositeli zdála se jim zajímavá leda pošetilost; orientální pak předloha byla v Abu Hasanovi vykreslila chytrého kupce, jehož historka mohla ovšem špatně dopadnouti, vždyť se málo minul rozumem: ale žert, jež inscenuje kalif pro svou zábavu, samozřejmě nesmí končiti se pláčem. V nitro člověka, který jednou, octnuv se na vrcholné výši života, zklamal se ve svém prvním mocném rozpětí, posvítil teprve Calderon. Po bědném vystřízlivění však u procitlého spáče nezavládá chaos ani panický úděs: nýbrž odříkání. Náboženský základ Calderonovy bytosti nepřipouštěl jiného řešení. Poznání pak, že celý život náš jest klamavý jako sen, nevyvolává touhu, střemhlav se vrhnouti ve vábivý vír života a vytěžit ze sna, nežli prchne, intenzivní rozkoše: nýbrž opět — resignaci. Zde hlásí se náboženský ráz Calderonovy hry ještě silněji. Neboť procitlému blíží se pokušení, aby co možná nejvíc užíval, a to právě pro své vědomí o pomíjivosti rozkoše. »Tak-li tomu, musíme-li jak preludy vidět mizet velebnost i nádhru, všecku velkost, moc i slávu: užijme tož moudře času, jenž nám zde přán údělem, ježto v něm jen užíváme, co jen možná

užit v snech... Zákony teď zlomiž, lásko, přísné cti i důvěry, k ochraně jež vybízí nás! To jest snem a že to jest, sněme nyní o rozkoši, která jednou v žal se změní!« Ale ihned sám si odporuje: »Vlastními však nyní slovy proti sobě mluvím sám. Je-li sen to, marná sláva, kdo by za tu slávu země slávu nebes v obět dal?« (Překlad Vrchlického.) Tak staví se zděděná víra v posmrtný život v cestu básníkově psychologii.

Leccos v Calderonově dramatu je spíše všeobecným majetkem španělského divadla nežli básníkovým vlastnictvím osobním: tak milostné zápletky, komika výjevů sluhových, pompa královských průvodů, řečnický a namnoze neindividuální stil. Děj sám vyvíjí se ze středověkého motivu legendárního, jež Calderon s oblibou a mnohokrátě pozměňoval, o kralevici, který vyrůstá mimo lidskou společnost a bez vědomí o vznešeném svém původu. Vysvětlení zvláštního toho vychování bylo poskytnuto pověstí, jejíž kořeny sahají až do starověkých bájí, o rodičích, kteří chtějí přelstít zlou věštbu vydanou o jich dítěti. Polskému králi Basiliovi bylo dle dramatu Calderonova prorokováno, že jeho syn Segismundo zvrhne se ve zlosyna; proto ho hned po narození vsadí do věže, z níž ho ne nechá vyjít ani ve věku jinošském. Ale proti stárnoucímu králi hlásí se cizí nápadníci o právo nástupnické, i odhodlává se král, učiniti se synem zkoušku a na den dopřátí mu svobody. Lhala-li věštba, předá svou vládu synovi nadobro; je-li však Segismundo skutečně člověkem zvrhlým, bude zas ve spánku dopraven zpět do žaláře a vzpomínka na den strávený v paláci prohlásí se za pouhý sen. Dají tudíž kralevici požití opia a dopraví ho do královské síně. Sotvaže se druhého dne z rána vzpamatuje z prvního úžasu, propuká však jeho vrozená zloba: zuří proti svému vychovateli, nenávidí otce, jemuž nemůže odpustiti, že ho do té doby choval vězněna zakrýváje mu královské jeho určení; chce, aby každý byl mu po vůli, uráží grandy svého otce, koří se dvěma kráskám, jež zočí, sluhu, který se opováží jej napomínat, svrhne s balkonu do moře, žádá, by otec před ním klekl, a nedbá, že neustále opakují výstrahu: kroť své vášně, vždyť nevíš, je-li toto vše skutečností, možná, že se ti to jenom zdá. Druhého dne vskutku procitá zas na nuzném lůžku žalárním, a ačkoli je vzpomínka na včerejšek palčivě živá, musí se chtěj nechtěj spokojiti výkladem, že jenom ve snách dlel v královském paláci, i jme se o své ujmě trpce uvažovati: »Pravda je to. Ukrotiti třeba naši ctižádost, drsnou mysl, vztek a zlost, budeme-li opět snít, možno věru za to míti, že v tom valném světě skvělém sníme pouze v žití celém a že člověk, to teď zřím, snahou sní i činem svým, v moři snů než ztone stmělém. Král sní, že jest jistě král... Sní tu boháč při svém jmění... sní tu chudšas, který strádá... sní, kdo v povzlet sebe cení, sní, kdo snaží se a shání, sní, kdo uráží a raní, krátce dím, že snem se spijí všichni, kdo v tom světě žijí, nemají však o tom zdání. Takž i já kles do snění, že jsem vězněn, spoután tady, ač mi lepších hodin vnady kouzlili ráj v nadšení. Co je život? Šílení! Co je život? Přelud jen, bájka, stín a hříčka pěn,

málo váží vrchol štěstí, neb snem celý život jesti a sny samy též jsou sen!« Zatím vypukla proti králi vzpoura, lid steče věž, osvobodí zákonného následníka a pod jeho vedením táhne vojsko na krále. Tu stane se něco neočekávaného. Hned zprvu překvapí Segismundo své okolí tím, že svému pěstounovi dovolí odebrati se ku královskému, to znamená k protivníkovu vojsku: v Segismundovi už není nekrocené náruživosti: »Ještě jednou o velikosti sníti mám? ... To se nesmí, nesmí státi!« Nestraní se sice činů, ale stojí nad nimi: »Vylhané mně neoslepí, pro mne bludů není více, dobře vím, že život sen!« Proto také, když se ocitnul svému otci tváří v tvář, neprohlašuje ho zajatcem, nýbrž sklání před ním koleno a přijímá od něho dobrovolně postoupené království. —

Calderon zůstal věren podobenství mezi životem a snem. Stejným názvem jako drama pojmenoval také duchovní hru čili auto, kde postavy jsou vykládány alegoricky. Děj postupuje přibližně stejně, ale místo prince Segismunda hraje Člověk, místo sluhy, jehož shodí do moře, zosobněná Rozvaha, dámy jsou nahrazeny ztělesněnými pokušeními, totiž hadem a satanášem, symbolicky předvádí se prvý lidský hřích v ráji a spasení člověka. Pro další vývoj motivu ukázalo se náboženské toto pojetí zcela neplodným. Do budoucnosti za to ukazuje Calderonův pokus o scenické znázornění snu. Z dramatu »La vida es sueno« důsledně plynulo, že rovnice vyjádřená nadpisem kusu dá se též převrátiti: přišel-li Segismundo k poznání, že »snem celý život jesti a sny samy též jsou snem«, napověděl, že tak jako život jest sen, jež sníme s očima otevřenýma, naopak zase skutečný sen může býti obrazem života bdělého — »Jsou sny, které obsahují pravdu,« zní název jiného Calderonova kusu. Těžší otázkou ovšem bylo, zdali a kterak dá se sen předvésti na jevišti, a nejtěžší bylo, naléztí možnost, aby ten, jemuž sen se zdá, zároveň v něm vystupoval. Různé preludy, mátohy, halucinace, jež zjevovaly se té či oné dramatické postavě, nebyly ovšem novinkou, ale vidění strašidel, jimiž na př. u Shakespearea jsou pronásledováni Richard III. nebo Makbeth, Hamlet nebo Brutus, mají velmi málo podobnosti s pravým snem.

V kuse pojmenovaném »V žití tomto vše je pravdou a všechno lže« znázornil Calderon vedle děje reálného ještě druhý děj, jež provádějí »fantomy« skutečných osob: tyto fantomy zjevují se na rozkaz kouzelníka; kouzelník a král pohybují se však prostřed mezi nimi jako jediné dvě živoucí bytosti; kouzelník králi vykládá, koho představuje ten či onen fantom, co znamená ten či onen pohyb, a napomíná ho, aby se na výjevy nedíval jako na skutečné, nýbrž aby si uvědomoval, že to vše jest pouhou hrou obrazivosti. Jako by experimentátor obecenstvu předváděl obrazy laterny magiky a doprovázel je slovními výklady. Když pak kouzlo pomínulo, mají osoby, jichž fantomy měly podíl na hře, nejasný pocit, že prožily něco a že si vzpomínají na to jako na těžký sen. Běží tu o zvláštní pokus, sloučiti realitu s fikcí, a jeho význam záleží v tom, že nám zcela jasně ukazuje, jak nevyspělé byly tehdejší scenické prostředky

a že tehdy nebylo ještě scenické tradice či šablony k předvádění děje snového.

Trvalo málem dvě století, nežli se ustálila pevná forma pro sny na jevišti. Na Calderonské čáry upomíná fantom v úryvkovitém Lessingově *Faustu*, jiné pak kuriosum téhož osmnáctého věku znovu dosvědčuje, jak perně — a marně — snažili se básníci a psychologové o dramatické řešení snu. V dramatu »Blunt« od Karla Filipa Moritze, jež zaujímá důležité místo mezi předchůdci romantiky a dramatu t. zv. osudového, předvádí se krvavý příběh, že otec z hamižnosti zabíjí syna, jehož nepoznal. Ale hned po dokonané vraždě zvolá: ó kéž by to byl býval pouhý sen! Skutečně, teď se diváci dovídají, že, co dosud viděli, byl pouhý sen; a — celý děj počíná se znovu a končí tentokráte smírněji. Kterážto neomluvitelná scenická absurdnost nás znovu důrazně poukazuje na novost, nezvyklost a prozatímní neřešitelnost zdramatisovaného snu, jenž by se rýsoval na pozadí dramatu skutečnosti.

Není přesně stanoveno, kdo první uvedl sen na jeviště v podobě takové, jak jej dnes v divadle vídáváme; nezdá se však, že reforma byla provedena velikým umělcem, spíše vyšel popud k ní ze spodních oblastí a stala se skutkem ve hrách, hovících vkusu širokých vrstev, v lidových kusech, v baletech a operetách. Drama, jež myšlenkově připíná se ke Calderonovi, totiž Grillparzerův »*Traum ein Leben*«, stojí, co se techniky týče, v nejužším vztahu k tradici, k prostředkům, ku scenerii a mašinerii vídeňské lidové frašky. V lidových hrách za jedinou možnost zdramatisovaného snu byl přijat typus »hry ve hře«, dramatu vloženého do dramatu. Tato forma těšila se veliké oblibě v Anglii; nejznámějšími jejími doklady jsou veselohra *Zkrocení zlé ženy*, vložená do rámcového kusu, anebo komedie, kterou ku konci *Snu noci svatojanské* předvádějí řemeslníci před vévodou, anebo scéna, již herci z povolání hrají v *Hamletu* před králem. Ve hrách, jež Grillparzerovi sloužily za vzor, byl do vlastního kusu jako kus nový vkládán sen; byla tudíž dramatická akce rozdvojena. Hra začíná dějem v bdění, předvádívá člověka usínajícího, po té jeho sen, po té procitání ze sna a závěr děje počátečního. Obtíž záleží v tom, aby sen bez násilností ústrojně se vyvíjel z děje rámcového, jenž poskytuje počátek i zakončení kusu, a aby s ním byl v logické souvislosti; proti této shodě obsahové žádoucí jest však pokud možno silné rozlišení formální, aby život snu nápadně se odrážel od života bdělého. Šablona, sen vložiti do kusu rámcového, pocházela z vídeňské hry lidové: psychologii snu — snad první ze všech — do dramatu uvedl však teprve Grillparzer. Některé jeho efekty upomínají ještě — řekněme — na operu: nejenom že začátek snu doprovázen jest hudebními zvuky a ohlašován jedním a pak zdvojeným závojem mlh zvedajících se nad cizí krajinou, nad to ještě podél lůžka spáčova stanou dva geniové, jeden s pochodní rozžatou, druhý s pochodní shašenou, a ke konci snu opět zjevují se oba jinoši, symboly to spánku a bdění, tentokráte s úlohami vyměněnými. Vedle tohoto dědictví po lidové hře obsa-

huje Grillparzerovo drama hojně prvků převzatých odjinud. Forma z lidového kusu; obsah — i jména — z Voltairea; idea — i titul — podle Calderona: a celek nicméně osobní, bolestné dílo Grillparzerovo, jehož provedení trápilo ho po celých šestnáct let; a celek nicméně původní, novotářské, velkolepé rozřešení záhady snu na jevišti! Třemi směry projevil Grillparzer suverenní ovládnání psychologie snové: Výjevy, jež vykouzluje fantasie spícího Rustana, jsou skoro bez výhrady přeměnami, ovšem že nadmíru zveličujícími a skreslujícími přeměnami předpokladů, jež jsou dány stručnou expositivou dramatu o Rustanu bdícím, sen byl vyvolán tajným přáním, ale projevuje se v něm, vedle ctižádosti, také všechna zbabělost mladíka toužícího po velkém světě. Sen zahaluje postavy, jež v něm vystupují, ve zvláštní, tajuplné ovzduší, hrozící nebezpečností naznačeno jest nápovědmi tak duchaplnými a koncisními, na jaké právě mysl připadá po tmách, bez pomoci chladné rozvahy; pohánějící agens snového děje, muž v hnědém kabátu, ponechán jest beze všech jasně charakterisujících znaků, mysterium se prohlubuje a stává příšernějším, tím že předvádí se jakási čarodějka, která záhadným způsobem mizí, podráždivši podivnou — a zase: pravou snovou — hrou se dvěma poháry Rustanovu netrpělivost, uhodnuvši a usku-tečnivši skrývané jeho vražedné úmysly; ke konci snu pak průvodce Rustanův vzrůstá k symbolickému významu jako zástupce zla. Za třetí pak troufal si Grillparzer odvahou, již není hned tak rovno, napodobiti na scéně psychologii snu i v tom smyslu, že do spánku Rustanova přimísil na několika místech určitou vzpomínku na život v bdění, ba odvážil se přerušiti řadu výjevů snových scénou, v níž Rustan leží na loži a marně bojuje, zbaviti se mûry svých myšlenek, aby v následující scéně opět se pohřížil ve svůj sen.

V souvislosti literárně historické znamená Grillparzerovo drama vyplnění a dovršení dávné tradice ve dvojím smyslu. Vídeňský básník převrátil historku vzniklou z východní fantasie, ve Španělsku ethicky a nábožensky prohloubenou, a za pendant k melancholické filosofii »la vida es sueno« přidružil neméně resignovanou moudrost: »Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten, die Gedanken nur sind wahr und die Liebe, die du fühlst, und das Gute, das du tust; und kein Wachen, als im Schlafe, wenn du einst im Grabe ruhst.« Krom toho, Grillparzer povýšil přejatou formu snu předváděného v dramatu, osvědčil psychologickou jasnovidnost, uvedl dramatisovaný sen v oblast ryzího umění a zahájil tak novou tradici, jejíž mnohá díla ovládají dnešní scénu. Hauptmannovy Elga a Hanička, Vossova Plavá Kathrein, Schnitzlerova Paní s dýkou, Fuldův Schlaraffenland a nový Sen šťastného člověka a m. j. převzaly s větším menším zdarem formu dvojité hry a stojí ve znamení Grillparzerově. Znam v dramatické literatuře jediného autora, jenž snovou hrou zřiká se zděděného typu a pokročil na d kus rámcový s vloženou episodou snu: To je Strindberg; dvěma díly své hry »Do Damašku« a kusem, jež zve prostě »hrou snovou«, vůbec ne-

předvádí děje před usnutím a po usnutí, nýbrž dává hráti na jevišti, jež sám konstruoval, pouhopouhé sny, odehrávající se beze zřetele na logiku myšlenek denních.

Všechna díla, o nichž jsem referoval, pojena jsou v jednotu základní myšlenkou a společnou smírnou náladou. Skoro všechna mají, ne-li vyslovenou tendenci moralisující, alespoň ráz uklidňujících napomenutí. Grillparzerovo drama resultuje v poučení, jehož šosácká mírnost a umravněnost zní jako výstraha, již básník uvádí své vlastní snažení v posměch: »není než jedno štěstí na zemi, totiž tichý nitra mír a hrud' bez viny! Velikost je nebezpečna a sláva prázdnu hrou; dává jen nicotné stíny a odnímá nekonečné bohatství.« Calderonova dramata jsou naplněna zanícenou vroucností a vzdáním se ve vůli všemohoucího. Strindbergovy hry obsahují kající přiznání člověka, jenž pochybovav a hřešiv, vrací se k bohu jako ztracený syn. Schnitzlerova aktovka představuje článek v dlouhém řetězci kusů pozměňujících thema o smutku života, jenž přechází ve vzpomínku. Hauptmannovy snové hry kochají se luznou hrou barevných svitů a prohlašují skutečnost za třpytnou nicotu. Od sedmnáctého století, od anonymních her »Somnium vitae humanae« bývá motivem snu illustrována biblická moudrost Vanitas vanitatum.

Ale právě předpoklady her, pojených literárním podáním, dlužno kromě toho hledati v osobních zkušenostech jich autorů, kteří trpěli vskutku takovými náladami, že všechno kolem nich zdálo se jim býti neskutečným a naopak, že svým myšlenkám a citům přisuzovali skutečnost větší nežli životu v běžném slova smyslu. Básnická úsloví jako »nevěděl, bděl-li či snil-li«, »vše kolem něho mu připadalo snem« a pod. jsou druhdy více než pěkná rčení, projadřují stavy neodpovídající pouze hříčkám fantasie, nýbrž skutečným pozorováním. Shledávám, že jak ve všedním životě, tak v básních užívá se obrátů těch buď před něčím neuvěřitelným, co ohromuje novostí, nebo ve vrcholném afektu ať zármutku, ať radosti, anebo posléze, zdá-li se čas páditi kvapněji než myšlenka mu může postačit, tedy především při vzpomínkách na mládí. Praví-li středověký elegik »ist mir mîn leben getroumet oder ist es wâr?« a praví-li Neruda »zda žil jsem život či se mi jen zdál?«, jest obdobný stav vyjádřen zde i onde skoro doslova stejně. Píše-li Grillparzer do svého deníku: »můj život připadal mi vždycky snem, a to snem člověka, jenž vskutku dřímá«, píše-li Strindberg v dopise: »Vyšší obrazivosti přísluší realita větší nežli běžné existenci. Banální náhodnosti dne nejsou pravým životem. Celý můj život není nežli sen«, zachytili prosou a pozorováním sama sebe něco z oné melancholické nálady, již Hauptmann vkládá do úst své básnické postavě výrokem, že za den sedmkrátě můžeme se vytrhnouti ze sna. Přímo typický záznam nalézá se v autobiografickém románu Karla Filipa Moritze, autora onoho polosnového dramatu »Blunt«; píšeť o sobě v třetí osobě: »Protože jeho sny bývaly většinou nadmíru živé, takže se zdály hraničiti málem se skutečností, napadlo mu, že snad také za bílého dne nachází se ve snách a že lidé kolem něho

a všechno, co vidí, jsou pouze výtvořiny jeho fantazie.« Takové výroky, k nimž analogii poskytují třeba některá obrazná rčení z dob krajního skepticismu Descartesova, dávají částečný výklad pozorování, kterak, podle temperamentu myslitelova, ve filosofii mohou vznikati soustavy solipsistické, kterak v životě impresionisté se mění v pessimisty, kterak v umění sen se stává obrazem a náhradou života.



JUDR. ALOIS CERMÁN: MODERNÍ ÚTVARY V PRÁVU PORUČENSKÉM

I. Ochranná výchova.

Novější zákonodárství všech moderních států vychází ze stanoviska vědou hájeného a statistikou doloženého, že mladistvý provinilec snáze nežli výkonem trestu polepšiti a zachrániti se dá dodatečnou výchovou, čemuž také nasvědčují zkušenosti paedagogů a praktických právníků.

Dnes nabylo vrchu všeobecné přesvědčení, že nikoli vrozená vlohá, nýbrž spíše vlivy zevní, jimž rodinná výchova a školní i mravní vzdělání úspěšně čeliti nedovedly, vlastní příčinou spáchaného zla bývají a že dědičnost zla jest úkazem celkem sporým.

Proto vysvětlitelny jsou snahy zákonodárců, by jednak mládež proti trestnímu zákonu provinilá podrobena byla dodatečně intensivnějším vlivu výchovnému, jednak též, aby osoba posud proti řádu právnímu se neprohřešivší, však zhoubnému působení svého prostředí na pospas vydaná (špatná společnost, pobyt rodičů mimo dům, svádění k žebrotě a jiným neřestem) byla svému nekalému okolí vyrvána, v zásadách mravních proti všelikému pokušení ucelena a výcvikem ve věcech pro život potřebných proti hrozícímu zchudnutí, po případě proletářství, obrněna. To jsou dva póly, mezi nimiž se pohybují veškeré snahy nápravné edukace.

Starší theorie (represivní) vedly k trestání vinníka prostředky řádem trestním přípustnými a zadržovaly jej, by znovu deliktu se nedopustil, kdežto theorie novější (praeventivní) odstraňují samý kořen a zárodek zla, z nedostatečné výchovy rodinné, školní i mravní temeničího a uchraňují mladistvé individuum intensivnější výchovou před spácháním neb opakováním deliktu. Tam působiti měl strach, zde mravní zdokonalení proti společném nepříteli, zkáze mravní.

Rozumí se samo sebou, že polepšitelnost chybujícího a tím i použitelnost praeventivních prostředků nápravních dosažením dospělejšího věku končí i omezují evropské legislace působnost pro-