

Magdalena ŽÁČKOVÁ, *Svět italské komicko-realistické poezie. Toskánská komicko-realistická poezie z let 1260–1492*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2018 (= Trivium 16)

174 s., ISBN 978-80-7308-863-7

Ačkoli jsou to básně středověké, stojí za pozornost, jsou totiž půvabné, ne vždy idealizující a mnohdy i vtipné. Takové se zdá být hlavní sdělení knihy Magdaleny Žáčkové – a je to zároveň i důvod, proč v několika směrech selhává. Autorka svůj cíl v úvodu i závěru formuluje jinak: Chce prý představit středověkou italskou komicko-realistickou poezii jako jednotný celek, v němž mezi 13. a 15. stoletím lze sledovat jistý vývoj (i na ten chce poukázat), především jej však usiluje chápat téměř jako žánr (terminologie není zcela vyjasněna), svébytný a „existující paralelně vedle ‚oficiální‘ a ‚vyšší‘ literatury“. Z klišé opomíjeného významu a nedocenenosti tématu se na mnoha místech stává jediný argument, o němž se opírá samoučelná snaha doložit jednotu a kontinuitu. Zkoumaná materie je přitom natolik bohatá a fascinující, že o jejím významu netřeba nikoho přesvědčovat. Tím spíš by však zasluhovala promyšlené a kritické uchopení.

Ve výkladu autorka postupuje chronologicky, její korpus zahrnuje básně Rustica Filippiho, Cecca Angiolierioho a jeho vrstevníků, komickou tvorbu Danta a starších stilnovistů (Guinizzelli, Cavalcanti), některých zástupců novelistiky (Pucci, Sacchetti) a nakonec florentských básníků 15. století, mezi nimiž dominují Burchiello, Lorenzo Medicejský a zejména Luigi Pulci. Pulciho tvorbě věnovala Žáčková už svou diplomovou práci,<sup>1</sup> recenzovaná kniha je její prací disertační<sup>2</sup> (obě vznikly pod vedením Jiřího Pelána). Výklad je doprovázen četnými ukázkami překladů, někdy od autorky, jindy od Jiřího Pelána, občas převzaté z výboru překladů od Emanuela Frynty, Jaroslava Pokorného a Jana Vladislava.<sup>3</sup> Kniha nepředstavuje svébytnou interpretaci či analýzu, ale spíše nesoustavný přehled materiálu a k němu se vztahující diskuse. Podnětnost výkladu se v konkrétních pasážích odvíjí od toho, o kterou sekundární literaturu se Žáčková zrovna opírá. Někdy je nosíkem interpretace studie stará sto let (na s. 127–128 představuje bázi výkladu Pulciho eposu *Morgante* studie Attilia Momigliana z roku 1907), často půl století (zejména studie Maria Martiho), nejčastěji pak jde o syntézu Paola Orvieta a Lucie Brestolini z přelomu tisíciletí.<sup>4</sup>

Poslední jmenovaní autoři pomohli definovat téma – kategorie „komicko-realistické poezie“ v tomto pojetí zastupuje soubor textů psaných nikoli latinsky, ale italským („vulgárním“, lidovým) jazykem, často žertovných a expresivních (obsahem i slovníkem – zde autorka několikrát zmiňuje užívání „hrubých“ tvarů končících na

1) Magdalena ŽÁČKOVÁ, *Nadsázka, fantazie a tradice v Morgantovi Luigiho Pulciho*, diplomová práce obhájená na Ústavu románských studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2011.

2) TÁŽ, *Svět italské komicko-realistické poezie*, disertační práce obhájená na Ústavu románských studií FF UK, Praha 2017.

3) *Navštívení krásy. Italská renesanční lyrika*, přel. Emanuel FRYNTA – Jaroslav POKORNÝ – Jan VLADISLAV, Praha 1964.

4) Paolo ORVIETO – Lucia BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma 2000.

-uzzo, -azzo). Někdy jde o básně velmi osobní, zaměřené jen (tedy i bez žertu) na světský detail, každodennost či její zdání, řekli bychom popis světa bez moralizace a bez explicitního hledání vertikály.

Naprostá většina autorkou užívané sekundární literatury je italská. Přesahy do širšího kontextu evropské středověké literatury úplně chybí (výjimkou je na s. 38–39 nahodilá komparace s tzv. žakovskou a vagantskou poezií na základě Mertlíkových a Krátkého *Písní žáků darebáků*). Italocentričnost autorčina přístupu dosahuje takové míry, že dokonce i dobře známý latinsky psaný traktát *De Amore* Andrey Capellana ze severofrancouzského prostředí je citován a do češtiny překládán z moderního italského překladu (s. 53). Těsné navázání na italskou badatelskou tradici lze z oborového hlediska pochopit a nemuselo by být na škodu, pokud by autorka alespoň hierarchizovala či kriticky promýšlela přejímané teze. I to se však děje zřídka a spíše nahodile. Výsledkem je, že Žáčková sice na jednu stranu zmiňuje například i Curtiův přehled latinské rétorické topiky, rozebírající motivy používané snad ve všech evropských literaturách, na stranu druhou však často označuje za zvláštní, co zvláštní není, a za výjimečné či typicky italské něco, co je ve středověké literatuře běžné. Týká se to nejen klasické tematické triády sexuality, jídla a (hazardní) hry, ale třeba i systematicky se opakujících variací na výsměch starým ženám (*vituperium ad vetulam*), k čemuž všemu i jen zmíněný Curtius snáší řadu zdrojů využitelných ke komparaci. Ještě mnohem častějším jevem je, že čtenář cítí autorčinu snahu něco vlastního říct a poetický materiál či sekundární literaturu samostatně komentovat, vymezit se či vyvodit něco ze srovnání. Věc však není skoro nikdy dořečena, myšlenka se skryje v řečnických otázkách, v zavádějící citaci jiného badatele či ve floskuli, která popře dříve naznačené a nadějně náznaky pochyb či kritické reflexe. Na takových místech (a není jich málo) by zjevně stačil soustředěný redaktorský zásah k tomu, aby čtenář zjistil, co přesně si autorka myslí. Bylo by to vpravdě žádoucí, neboť Žáčková se ve své knize dotýká mnoha otázek, jež mají i pro obecnou medievistiku mimořádný význam.

Zaměřím se nyní podrobněji na některé z nich a pokusím se na několika příkladech z jednotlivých kapitol knihy ukázat ani ne tak dílčí nedostatky, jež výše uvedené koncepční slabiny nutně způsobují, ale především interpretační možnosti a širší problémy, které autorkou představený materiál kulturním studiím středověku přináší. Mnohé vyvstává hned v případě poezie Rustica Filippiho. Jeho „komické dílo“ tvoří v rukopisu součást symetrického diptychu spolu s básněmi vznešenými. Tradicí moderního literárněvědného bádání bylo tak jako v jiných podobných případech dlouho obě složky oddělovat, upřednostňovat a oceňovat básně idealizující, kurtoazní a prezentující se jako vážné, a upozadovat ty komické, nebo je dokonce považovat za méně zdařilé či hodnotné. Snaha Magdaleny Žáčkové překonat tento ahistorický náhled je sympatická a v souladu s převládající badatelskou tendencí posledních dekád. Výsledkem však nemůže být oddělené čtení a „doceňování“ jednoho na úkor druhého. Jak sama v náznacích zmiňuje, „bifrontický“ korpus Filippiho básní se čtenáři předkládá jako dialogický celek určený k porovnávání, v němž se při hledání významu neobejde komické bez vážného (a naopak). Oscilace mezi popisy zobecňujícího ideálu a singularizujícího, kritického detailu (ať už vyznívá

komicky či realisticky) se zdá být smyslem, nikoli nedostatkem tohoto typu básnění. Filippiho komická poezie zřejmě nefungovala primárně jako nahodilý zdroj zábavy či uvolnění, ale spíše jako popud ke srovnávání s básněmi dvornými a ke sledování vztahů představ a hmoty, věčnosti a smrtelnosti, obecných ctností a konkrétních lidských nedostatků a podobně. Platí to i tam, kde naši pozornost strhává básníkův velmi osobně zaměřený či politicky angažovaný výsměch (jemuž bádání věnuje v poslední době pozornost největší, srov. např. studie Fabiana Alfieho, Nicolina Applausa, Patrizie Bettelly, ale i Joan H. Levinové, jež se ovšem zaměřila i na Filippiho tvorbu nekomickou). Toto hledisko je myslím využitelné i při čtení některých dalších částí autorkou představeného korpusu.

V případě Cecca Angiolieriho zůstává Žáčková v půli cesty zejména tam, kde usiluje překročit romantický náhled na básníka jako rebelující individuum. Upozorňuje sice, že se literární věda dlouho snažila číst jeho poezii autobiograficky, takřka jako soubor pramenů k poznání géniova života. Jindy však do pokusů o distinkci mezi realitou a fikcí zabředává – kontrastní jsou v tom např. formulace na s. 35, 38 a 46, když nenabízí žádné měřítko k rozlišení, proč by spojení „osobních problémů s literární tradicí“ mělo být silnější v poezii Mea dei Tolomei než v díle Ceccově. Žáčková nadále operuje s vyprázdněným obrazem „protestu proti světu“ i tam, kde Angiolieriho verše proti kosmickému ani společenskému řádu neprotestují, nýbrž usilují o emotivní a osobní (eticky nedokonalý, tedy v zažité terminologii „realistický“) způsob zobrazení obecné pomíjivosti a hříchu ve sféře hmoty, touhy a nestálosti (šlo by tak myslím nahlížet i na slavnou báseň *Kdybych byl oheň, zapálil bych svět*).

Arbitrární se jeví i autorčina rozhodnutí o tom, zda některý text považuje za parodický, ironický, či vážně míněný. Takový soud činit netřeba, pokud se rozhodneme interpretačně těžit z ambivalence, ze závislosti na okolnostech recepce a podobně. Jestliže však autorka volí cestu jasných kategorií (zejména v tezi o celistvosti a kontinuitě žánru), nějaký klíč bychom od ní dostat měli. Týká se to například básní o chudobě (v komicko-realistickém rozpětí se zde Žáčková zřejmě kloní k druhému pólu, komickou složku tu obstarává snad jen případný čtenářův výsměch naříkajícímu básníku) z pera Cecca Angiolieriho, Mea dei Tolomei či Niccola de' Rossi (s. 40–42). Autorka se rozhodla brát je vážně. Když ovšem Niccolò de' Rossi veršuje o tom, že peníze mohou za vše dobré jak na světě, tak i v zászvěti, neboť „vládnou světu a štěstěně / a pokud si to přeješ, mohou tě dostat do ráje“ (báseň je v knize uvedena v autorčině překladu), přinejmenším ironické, ne-li cíleně naivistické čtení se automaticky nabízí. Rytmická formulace je sama o sobě distanční a vybízí recipienta k odporu a k hledání protiargumentů. Ať už byla oslava kupecké logiky myšlena jakkoli (o básníkově intenci nemá smysl spekulovat), nejpozději ve chvíli zapsání se stala zároveň i pobídkou ke své negaci.

K slibným náběhům na kritické čtení Žáčková dospívá při četných nárazech na obecný problém domnělé „lidovosti“ poezie psané ve *volgare*; i v této otázce si však často protičeří a nerozlišuje volbu jazykových prostředků od zavádějících sociokulturních až etnografických konotací. Na jedné straně popírá „lidovost“ učených básníků, jejichž karikatury venkova ani jazyk vyškolený v jadrném vyznění

nemohou mít „autentické“ lidové kořeny. Na straně druhé se mnohdy nicneříkajícím charakteristikám konkrétních příkladů jako „lidových“ neubrání. V případě „lidového realismu“ (u Lorenza Medicejského) ostatně vychází z kategorizace zavedené v české tradici působením Jiřího Pelána. Podobně časté je v její knize klišé „města“, jehož vágní asociace pokrokové atmosféry, zrychleného času, tržní mentality a vůbec nového, aktuálního ducha mají samy o sobě vysvětlit „životnost“, světskost, („realistickou“) popisnost či vtíp tvorby většiny sledovaných básníků. Nepomáhají ani nekritické citace či nevhodně pojaté sumarizace autorit od Burckhardta (s. 89) přes Huizingu („hovoří o ‚přívětivé mírnosti a veselosti duše patnáctého století‘, v protikladu k předchozím obdobím, kdy se lidé ‚potáceli sem a tam mezi pekelným strachem a dětinským žertováním‘“, s. 112–113) po Le Goffa (s. 40) a Pelána („Pomalu mizí představa o člověku, který je zmitán v kole Štěstěny, proti askezi je nově postavena činorodost“, s. 106), jež ve výsledku upevňují mylnou představu o spojení vtípu a vitality s pokrokem, a naopak vážnosti s překonaným feudalismem (a středověkem): „Značně středověké ukotvení komických textů tohoto období zpestřuje vitalita a snad můžeme říci i jadrná požívačnost...“ (s. 29); „Ve středověku byla radost hříšná, v patnáctém století je již atmosféra odlišná“ (s. 113).

Snahám o vykročení z čistě literární sféry do oborů sociálních dějin, historické antropologie či kulturních studií je čtenář nakloněn, většinou jej však čeká zklamání. Na s. 43 autorka cituje z již zmíněné práce P. Orvieta a L. Brestolini pasáž vykládající motiv nářku nad chudobou nikoli jako vyprázdňený topos, motiv či žánrový příznak, ale jako habitus, zvolenou formu sebe prezentace, sociokulturní fakt spojující způsob vyjadřování a imaginaci se životním stylem a s onou jinak marně hledanou „každodenností“. Tato zcela ojedinělá zmínka dle mého názoru ukazuje, jakým směrem by se dalo (a mělo) jít ve výzkumu dál: Nejen překročit nikam nevedoucí snahy o hledání autobiografických prvků či lidových inspirací, ale také opustit nezávazné útočiště „literárního světa“ a žánru a pokusit se hledat nové vztahy mezi realitou textovou a mimotextovou, ať už si vypomůžeme habitem, kolektivními reprezentacemi, diskurzem, performativitou či metamoderním kyvadlovým pohybem mezi psaním, čtením a žitím, mezi autenticky zakoušenými emocemi, snahou o jejich vyjádření – a jejich zesměšněním.

Další otázky vyvstávají tam, kde Žáčková uvažuje o „hranicích žánru“. Témata marnosti a štěstěny tvoří integrální až definiční součást toho, o čem jako o „komicke-realistické poezii“ píše. Jádrem je pojednání o sexu, jídlu a hrách neboli o problémech reprodukce a erotické touhy, ekonomiky, výživy a metabolismu, nahodilosti hodnot a nestálosti statků – to vše z vyhroceně maskulinní a patriarchální perspektivy, jejímž příznakem je v poetickém diskurzu misogynie a fascinace mladým tělem (odtud i všudypřítomný nářek nad vlastním stárnutím a záliba ve výsměchu starým ženám). Naopak interpretace poezie zpracovávající tímto prizmatem náboženství již tak snadná nebývá. Výklad M. Žáčkové zde není mezi interpretacemi středověké literatury výjimkou, když někdy zaměňuje kritický výsměch kléru a mnichům, institucím či mechanické rituální praxi za „blasfemii“. Když se autorka dostává k interpretacím Angiolierioho básní o sebevraždě, k poezii konvertity Immanuela Romana či z kacírství viněného Luigioho Pulciho, má tendenci přistupovat k poezii

jako k souboru přímočarých a závazných deklamací a v představách o „míře vyslovitelného“ hledá tabu i tam, kde byly pochyby a groteska součástí kanonické výpovědi či přijatelným komentářem k realitě všedních světských sporů, nedokonale rámovaných jako boje náboženské. Odlehčené mávnutí rukou nad konfliktem guelfů a ghibellinů, nad koncilními debatami či věroučnými nuancemi nemusí být popřením víry. Lze to spíše považovat za výraz téhož naladění jako třeba Burchiellův lenivě antiintelektualizující povzdech nad nespočetností „veršů, co svět nepochopil v Dantem“ (báseň *Není u Mantovy tolik vrtáků*). O skutečnou blasfemii nejde ani v případě básní Folgora da San Gimignano či Luigiho Pulciho – i jejich výsměšné obrazy bezvýhodného rozhodování a snažení zůstávají v rozměrech konkrétních atributů *vanitas* stvořeného světa, ačkoli v něm mají třeba reprezentovat pověrečný přístup k rituálu či nesrozumitelně vyjádřenou věrouku.

Koncentrovaněji, ale o to chaotičtěji vytyčuje autorka „hranice žánru“ v podkapitole, v níž nejzřetelněji ilustruje vyprázdňenost úvah o žánrech a stylech, pokud nejsou doprovozeny kritickou reflexí například diskurzu či opakujících se témat. Jelikož si z neznámého důvodu stanovila za cíl prokázat, „že texty patří do jednoho žánru“, musí si klást jinak redundantní otázku, zda je komicko-realistickým básníkem i Folgore da San Gimignano. Kdyby včas definovala pojmy, mohla by si odpustit spojnice básníka se sledovaným žánrem na základě toho, že ačkoli jeho tvorba nebyla příliš komická, měl rovněž „zálibu v reálném světě – světě, který je lehce idealizovaný, ale stále ve svých jednotlivostech reálný. Folgorova realita je světská... [...] I přes určitou stylizaci lze tedy konstatovat, že se stále jedná o realitu. [...] Jeho svět je plný reálných drobností, přesto je ve svém celku nereálný“ (s. 75–76). Z hlediska žánrového zařazení je pro Žáčkovou Folgorova „realistická“ poezie (ať už to znamená cokoli) problematická z toho důvodu, že ji velmi žertovně parodoval Cenne da la Chitarra (obojí ilustruje vhodně zvolenými překlady J. Pelána). Musí se tedy nejprve smířit se skutečností, že součástí jednoho korpusu může být jak text parodovaný, tak text parodický, a nakonec zbytečnou obtíž řeší konstatováním, že tvorba každého z autorů se nachází na opačné hranici téhož žánru: Folgore je líbeznější a vznešenější, Cenne „lidovější“. Výsledek je poněkud nešťastný, neboť pod tlakem Cenného výsměchu a jím motivované, leč nadbytečně vyhocené dichotomické kategorizace vynivávají Folgorovy jímavé *Sonety měsíců* jen jako poměrně nudná aristokratická oslava zaniklé krajiny hojnosti, což Žáčková nepochybně říci nechtěla. Je to příklad situace, v níž se koherence usilovně hledá někde, kde bychom se bez ní snad i obešli; naopak tam, kde se jako interpretační klíč nabízí (jako třeba u zmíněného básnického korpusu Rustica Filippiho), zůstala výzva bez odpovědi.

V nedůsledně vedené úvaze o hranicích stylu a žánru autorka pokračuje i v kapitole o zástupcích *dolce stil nuovo*. Autoři, pro něž komicko-realistická tvorba není typická, skládali přesto v obou stylech, sami sebe parodovali a jejich tvorba podle Žáčkové „částečně boří pomyslnou zed“, což „vypovídá o určité arbitrárnosti ‚vyššího‘ a ‚nižšího‘ stylu“. Takové konstatování by mohlo být pobídkou k opuštění obhajoby jednoty žánru a k položení nových otázek, vykračujících z neplodné debaty ven. Autorku by v tom snad podpořil i Gianfranco Contini, z jehož komentáře k edici Cavalcantiho poezie cituje na s. 87 jeden z mála šířeji využitelných relevantních

podnětů (o autoparodii), nebo P. Orvieta a L. Brestolini, jejichž názor cituje hned na následující straně (s. 88; o neoddělitelnosti vážného a komického, vzájemného zesilování obou stylů, takže jeden antonymicky potřebuje druhý). Ani tu však příležitost využita není. Žáčková zmiňuje komický rejstřík v Dantově *Pekle*, aniž by se pokusila vysvětlit, proč je pro zobrazení dáblů grotesknost natolik významná. Přitom sama nabízí srovnání s o století mladším Pulciho eposem *Morgante* a s pasáží, v níž se žertovný a hříšný poloobr Margutte údajně i po smrti navěky směje v pekle. V podání M. Žáčkové vyznívá zpráva o Margutteho věčném pekelném smíchu skoro jako vítězství, jakási oslava nedogmatické humanity (s. 136). Přitom jde zjevně o trest v podobě pekelné transpozice Margutteho pozemských sklonů: neutuchajícího smíchu (který byl i příčinou jeho smrti) jako trvalé tělesné bolesti, popření rozumu, víry a existence, znicotnění... Zkrátka věčné a šílené umírání smíchem. Jakkoli je jeho podání u Pulciho originální a stylem i mírou hyperboličnosti má Margutte blízko k obrům Rabelaisovým, nese konotace, jež se v souvislosti se zlem/peklem a smíchem ve středověké kultuře objevují běžně, a je tudíž třeba se jimi zabývat systematicky. Podobně i komický rozměr Dantova *Pekla* je u Žáčkové interpretačně nevytěžen (směšnost je přímo spojena s pýchou, omezenou tělesností a nedostatkem víry, zároveň usnadňuje odstup od zla či jeho negaci). Místo toho se autorka obsluhuje oslavou Danta v Burckhardtově *Kultuře renesance v Itálii*. Burckhardtovy soudy o středověké komice přitom do značné míry zakládají jedno z ústředních neporozumění, jež Žáčková ve své knize reprodukuje: Pro Burckhardta byl vtip dokladem konce středověku, značil pokrok a renesanci. Schopnost výsměchu přisuzoval pouze modernímu, vyvinutému individuu; naopak středověkému člověku, kterého si představoval jako bytost naivní a kolektivní, smysl pro útočný vtip výslovně upíral. Autorka snáší bezpočet důkazů vyvracejících Burckhardtovy předpoklady, tuto skutečnost však neuvádí a pracuje s jeho tezemi na stejné nekritické úrovni jako se současnými dantovskými studii, s nimiž by měla vést produktivní dialog. Na třech místech místo toho cituje přepjaté soudy P. Orvieta o tom, co je „kulminační bod“ či „nejvyšší příklad středověké komiky“ – jednou jím má být zmíněný smíšek Margutte v *Morgantu* Luigiho Pulciho (s. 131), jindy skladba *Il Fiore* reagující na *Román o růži* (s. 95) v těsném závěsu za Dantovým sporem s Foresem Donatim (s. 93). V čem tato míra spočívá, čím se vrcholná středověká komika vyznačuje a jak se liší od komiky mladší či starší, to už se nedozvíme.

V případě Michaila M. Bachtina, jehož studie o Rabelaisovi ovlivnila dnešní vnímání středověké komiky snad ještě více než koncepce Burckhardtova, postupuje Žáčková o poznání promyšleněji, výsledek je však neméně chaotický. Bachtinově koncepci karnevalu a „smíchové kultury“ věnovala samostatnou, závěrečnou kapitolu. Kriticky uznává, že Bachtinovy teze pro karnevalovou kulturu Lorenza Medicejského, ale vlastně ani pro komickou poetiku starších toskánských básníků neplatí, protože obracení světa naruby v jejich textech *status quo* nikdy nenarušuje, nýbrž legitimizuje. Ve všech případech jde o kulturní produkci nikoli lidovou, nýbrž elitní a oficiální, v níž ani přímé inspirace lidovou (či jinak „neoficiální“) kulturou nelze s jistotou nalézt.

S tím by bylo možno souhlasit. Žáčková správně poukazuje na dlouhou a v mnoha případech zavádějící tradici nejen literární vědy vnímat komické kulturní projevy jako lidové – navazuje to na odlišení komedie od tragédie vztahem publika k hrdinům, kteří nemají být lepší než diváci. Přesto však opět zůstává jenom v půli cesty a v samém závěru své práce tvrdí, že „můžeme považovat smíchovou kulturu za prapůvod komicko-realistické poezie“. Nenachází v komicko-realistické poezii toskánského středověku mnoho příkladů „groteskního realismu“, zato se domnívá, že například v tvorbě Cecca Angiolierioho se „ozývá již polozapomenutá tradice smíchové kultury, s jejím snižováním a negací“. Tento závěrečný exkurz vyznívá jako pokus o teorii činěný na poslední chvíli. Najednou se v něm ovšem zapomnělo na římskou rétoriku a na oficiální komickou literaturu antického starověku (k Propertiovi, Martialovi a Horatiovi se v knize autorka ostatně dostává jen jednou a opět zjevně zcela nahodile, na s. 82–83, když ji k tomu přivádí citovaná sekundární literatura). Původ zkoumané materie je náhle bez jakékoli opory hledán v imaginární lidové mlhovině. V ní se ztrácí i argumentace recenzované monografie, neboť není zřejmé, jak napomůže vágní pojem „smíchové kultury“ prokazování jednoty vytříbeného žánru. Dobře na očích naopak zůstává představený materiál (doufejme, že přinejmenším v překladatelském úsilí autorka nepoleví) a s ním i mnoho nezodpovězených, leč palčivých otázek.

MARTIN ŠORM

*Magistri Iohannis Hus Constantiensia*, edd. Helena KRMÍČKOVÁ – Jana NECHUTOVÁ – Dušan COUFAL – Jana FUKSOVÁ – Lucie MAZALOVÁ – Petra MUTLOVÁ – Libor ŠVANDA – Soňa ŽÁKOVSKÁ – Amedeo MOLNÁR (†), Brepols, Turnhout 2016 (= Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis 274; *Magistri Iohannis Hus Opera omnia XXIV*)

XCI + 350 s., ISBN 978-2-503-55469-3

*Constantiensia* budou zřejmě patřit k nejatraktivnějším svazkům Husových *Opera omnia* (MIHOO). Edice obsahuje 16 spisů velmi různého charakteru. Svazek není vymezen žánrově, nýbrž chronologicky, a to závěrem Husova života, tedy jeho pobytem v Kostnici a účinkováním na koncilu. Obsahuje tři skupiny textů: předně spisy, které Hus sepsal před odchodem z Čech a jež hodlal na koncilu využít pro svou obhajobu (kázání „O míru“, kvestie „O postačitelnosti Kristova zákona“ a krátký komentář k vyznání víry), dále díla napsaná v Kostnici na svobodě (kvestie o přijímání pod obojí) i v žaláři (sedm stručných traktátů) a konečně odpovědi na žalobní články, které patří chronologicky k oběma skupinám, neboť je Hus zčásti vypracoval v Čechách, zčásti v Kostnici. Po roce 2004, kdy vydání kvestií připravené