



**Český
romantismus
v evropském
kontextu**



ČESKÝ ROMANTISMUS
V EVROPSKÉM KONTEXTU

ČESKÝ ROMANTISMUS
V EVROPSKÉM KONTEXTU

EDICE URSUS
PRAHA 1993

EVROPSKÝ ROMANTISMUS A ČESKÉ DRAMATY

Marie Procházková a Zdeněk Kratochvíl

ČESKÝ ROMANTISMUS V EVROPSKÉM KONTEXTU

„Romantické drama“
pochází na sklonku 19. století.
dramatické. Proti uzavřenosti uměleckých forem, která v 18. století
lanekových směrů stavěl, snažil se každý voják rozvoj individu-
ální tvořivosti, v němž existovaly různé směry, které se
zahrmujících uměleckých směrů a podobných se politicky vy-
dávající v rozdílné ústřední straně.“ Tato teorie pro něj
byla „obrozením“ a zároveň výtvarné jednoty, která, pokud
dílání umělcova gesta. Čestně kritiku pohledu, tuto pa-
du jako umělecké osvoboditelství. Především se za-
přiklonil spíše k rozvoji individuality a politicky nové formy
a jedné se hledající tvůrčí svobody, jak píše:
„Vlastní vůle, která vztahuje se k umělecké práci, je i dnes tak
vážná, že se o ní obvykle mluví jako o spojení se společ-
ným projektem národní kultury. Rozvoj umělecké a výtvarné
zahrady, které se vyvinuly v opozici k romantismu (jako např.
anglický modernismus nebo tzv. kritika)“
romantické koncepce obrazovosti, zejména jednoty
jako univerzální estetické teorie. Zároveň se však již
dávám dohodu, že každý o pluralitě „romantismu“ a roz-
dílnosti uměleckých směrů jednotlivých uměleckých směrů
a o kontrastu mezi uměleckými a regionálními
formami umělecké kultury.

„Zajímavé je, že romantismus a humanistické směry
byly, vzhledem k tomu, že se vyznačovaly individualitou uměl-
ců, univerzálními profesy a problémy. To bylo to, co jim
dalo proto, že se již nemohly opírat o autoritativní společnosti
inteligence a jednotný hodnotový systém, který představil
okultizaci, což byl důležitý aspekt. Romantismus tedy byl
zároveň převládá v národních podobě, zejména v umělecké
a kulturní rozvoji, který zahrnuje všechny směry.“

EVROPSKÝ ROMANTISMUS A ČESKÉ OBROZENÍ

Martin Procházka a Zdeněk Hrbata

"Romantická poezie je progresivní, univerzální tvorba", psal na sklonku 18. století Friedrich Schlegel v časopise *Athenäum*. Proti završenosti uměleckých forem, žánrů a myšlenkových soustav stavěl neukončený, věčný rozvoj individuální tvořivosti, v němž neexistuje zásadní rozdíl mezi "vše-zahrnujícím uměleckým systémem a povzdechem či polibkem vydechnutým v neumělé dětské písničce." Tato tvořivost pro něj byla "obrazem doby" a zároveň výrazem jediného zákona, nahodilosti umělcova gesta.¹ Generace kritiků pochopily tuto pasáž jako manifest novodobého umění, kladoucího si za cíl překonat úpadek a rozvrat civilizace a založit novou duchovní jednotu na předpokladu tvůrčí svobody jednotlivce.

Přitažlivost tohoto utopického poselství je i dnes tak velká, že se o něm obvykle neuvažuje ve spojení se specifickým projektem *národní* kultury. Dokonce umělecké a myšlenkové směry, které se vyhranily v opozici k romantismu (jako např. anglický modernismus nebo "nová kritika"), mimoděk přijaly romantické koncepce obrazotvornosti, organické jednoty atd. jako univerzální estetické teorémy. Zároveň se však již drahnou dobu traduje názor o pluralitě "romantismů", o rozdílnosti základních premis jednotlivých romantických diskursů a kontrastech mezi různými národními a regionálními formami romantické kultury.

Zabýváme-li se romantismem z komparatistického hlediska, zjistíme, že ve srovnání s osvícenstvím nedokázal naplnit univerzalistické projekty a proklamace. Bylo to mimo jiné proto, že se již nemohl opřít o mezinárodní společenství intelligence a jednotný hodnotový systém, který prosadila encyklopedicky založená osvícenská věda. Romantismus tedy mohl existovat převážně v národních podobách, jejichž společenské a kulturní *rozdíly* teprve zakládají jeho složitou *identitu*.

I přes velký počáteční vliv osvícenského univerzalizmu a kriticizmu patří české národní obrození mezi romantická hnutí. Jeho romantický charakter lze například spatřovat v zesvětštěném křesťanském mýtu zmrtvýchvstání (pojatém jako "probuzení" nebo "vzkříšení" národa), v představách jazyka jako výrazu celistvosti a svébytnosti národního společenství, v monumentalizaci lidové slovesnosti jako základu nového pojetí literárnosti a v převládnutí romantického historizmu, jenž spolu s mytologickým a ideologickým obsahem vlastenectví podmínil výrazně budoucnostní orientaci projektů kulturní identity i slovanské vzájemnosti. Smyslem této kapitoly není však podat výčet romantických rysů českého národního hnutí. Podobně jako ostatní stati v tomto svazku je spíše *sondou do materiálu různých kultur*, která sleduje jejich rozdíly a zároveň hledá *kontextové vztahy*, jejichž výslednicí je romantická povaha českého obrození.

Z historického i kulturně typologického hlediska je v tomto ohledu důležitý zejména komplex vztahů mezi osvícenským univerzalizmem a romantickým nacionalismem. Sledujme jej nyní na materiálu německého romantizmu.

Univerzální romantická poezie je projektem, s nímž jenší romantici přicházejí po skončení Francouzské revoluce, poté co - podle Novalise - osvícenství zdegenerovalo ve "světský protestantismus" a v pseudonáboženskou ideologii jakobínské diktatury.² Je to program vyhlášený ve jménu nové Evropy, ale spoléhající především na německý přínos k celkovému kulturnímu rozvoji:

Německými národními božstvy nejsou Hermann nebo Odin, nýbrž umění a věda. Pomysleme jen na Keplera, Dürera, Luthera, Böhma a pak na Lessinga, Winkelmanna, Goetha a Fichta. Ctnost neuplatníme pouze v mravech; platí i v umění a vědě, jež mají svá práva a povinnosti. A tímto duchem, touto silou ctnosti se vyznačuje právě německý přístup k umění a vědě.³

Vedle tradičního pojetí ctnosti jako všeplatné mravní konstanty je zde naznačeno nové vymezení tohoto základního osvícenského pojmu. Ve shodě s Herderovými myšlenkami o národním charakteru humanity se individuální tvůrčí svoboda

a odpovědnost vůči lidstvu stávají "silou ctnosti" utvářející německou povahu. Avšak na rozdíl od Herdera, který si stýská nad rozděleným Německem, z jehož půdy nemůže vzejít svébytná národní kultura,⁴ obracejí se raní němečtí romantici současně k vizi sjednocené křesťanské Evropy, jako k předobrazu a naplnění kulturního univerzalizmu.

Národní program raného německého romantismu se tedy vyznačuje jistým prolnutím univerzalistických a nacionalistických prvků. K prvním patří důraz na svobodu a neohraničenost tvorby, obecný humanismus a evropanství v kultuře i náboženství, ke druhým lze počítat romantický historismus a pojetí národního jazyka. Věnujme se nyní podrobněji uvedeným rysům.

Podle Friedricha Schlegela je historik "prorokem s tvářící obrácenou nazpět."⁵ Dějiny nejsou lineární; neustále se vztahují ke svým počátkům, které zároveň pozvedají v podobě potencialit na úroveň budoucích ideálů. I když u německých romantiků jsou jako dějinné počátky chápány především evropské kulturní kategorie - antika a středověk, aténská demokracie a křesťanské rytířství, lze prokázat, že vzhledem k nim se hodnotí specifické národní problémy - kulturní a politická situace současného Německa a jeho vztahy s Francií. Například v *Rozhovoru o poezii* ukazuje Friedrich Schlegel, jak se současná německá kultura díky "Goethově univerzalitě" radikálním způsobem navrácí k odkazu zlatého věku umění v době rozkvětu Atén a jak dokáže tradiční řecké hodnoty dokonce překonat syntézou básnivosti s filozofií.⁶ I Novalisovy analogie mezi Německem a Římem, jakkoli transformované hrou romantické ironie, nesou zřetelné stopy autoritativního nacionalistického diskursu:

Kapitol bylo možno určit podle husího křiku ještě než přišli Galové. Instinktivní sklon a tendence Římanů ke světové politice existuje také v německém lidu. Nejlepší, co Francouzi ve své revoluci získali, je podíl němectví.⁷

Ve svých odkazech ke společným počátkům evropské kultury a civilizace vyzdvihují němečtí romantici často momenty národního charakteru. Tímto způsobem dochází k univerzalizaci národní tematiky, s níž se setkáváme ve stejné době také

jinde: např. u Williama Blakea, jehož mytologický systém se opírá o keltské počátky britské kultury a směřuje k ideálu nového Jeruzaléma "ve svěží zeleni Anglie". S podobným jevem se můžeme setkat i u Herdera a jeho obrozeneckých následovníků, v jejichž úvahách mnohdy splývá historický počátek s kategorií kulturního i abstraktně hodnotového "středu"⁸ a umožňuje tak vznik nových univerzalistických koncepcí, zejména panslavismu, jež se v českém obrození stávají alternativami k osvícenskému kriticismu a kosmopolitismu, jakož i k ideologiím centralizované státní moci.

Zatímco herderovství i romantický historismus se vyznačují tendencí transformovat osvícenské kategorie a naplnit je specifickými národními významy, pozdější romantické koncepcce národního jazyka se staví proti univerzalizmu osvícenství mnohem radikálněji. Důležitější než jejich filologické aspekty, reflektující počátky indoevropského (tehdy "indogermánského") jazykozpytu a slavistiky, jsou však úvahy romantiků o souvislosti jazyka, mravů, domácích tradic a právních norem.

V Předmluvě k *Starožitnostem německého práva* (Deutsche Rechtsaltertümer, 1828) vzpomíná Jacob Grimm, jak se pro něho stalo poznávání národního jazyka a literatury východiskem z prázdnoty, do níž ho dovedlo studium římského práva vynucené poměry za napoleonských válek, které přinesly Němcům "potupu a ponížení". Jak řeč, tak i právo jsou podle něho hodnotami, které nepodléhají změnám politických poměrů. To je možné jen tehdy, spojují-li nové se starým, tradici s novátorstvím, dávnou minulost s přítomností, svobodu s nutností a malé jednotliviny s velkými obecninami. Základní hodnotou jazyka i práva je právě jedinečná národní povaha. Jejich struktury nelze odvodit z univerzálních kategorií: národ není výsledkem společenské smlouvy. Podobně jako k jazykové emancipaci, která podle Grimma začala v 18. století díky Lessingovi a Klopstockovi, musí dojít i k obrození německého práva. Přes roztržštěnou zlomkovitost a kmenový původ jsou domácí právní normy nutnou alternativou - jejich nezbytnost je dána etnocentricky, pocitem "v našem těle a krvi" - k vědecky formalizovanému, avšak cizorodému právu římskému. Jeho cizorodost spojuje Grimm s úpadkem římské kultury (hovoří

o byzantských vlivech v Justinianově kodexu), ambicemi německých panovníků napodobit své starořímské předchůdce a s praxí cizích, italských a francouzských juristů.⁹

V Grimmově koncepci jazyka a práva se organická celistvost národní kultury již nezakládá na pronikání a reciprocitě jejích univerzálních a partikulárních aspektů jako tomu bylo v herderovství a u raných romantiků. Je ideologizována a spočívá na jediné ústřední hodnotě, empiricky a zároveň i mysticky daném pocitu etnické sounáležitosti. Tato hodnota však již není srovnatelná ani s herderovským "středem". Je fixována v nadosobních strukturách jazyka, morálky, folklórních vyprávění, právních norem. Vůči ní pak může získat jednoznačný význam jedinečné tvůrčí gesto stejně jako obecný systém.

Obdobnými rysy se vyznačuje i Jungmannův projekt jazykového vlastenectví, který se opírá již při svém prvním zveřejnění (ve dvou "rozmlouváních" "O jazyku českém", 1806) o herderovství a publicistiku tehdejšího německého nacionalismu. V nejznámější formulaci národního programu Jungmannovy generace, ve stati "O klasičnosti literatury a důležitosti její" (1827), objevíme však i analogie jiného druhu. Podobně jako romantická poezie, "univerzální progresivní tvorba" Friedricha Schlegela, která neexistuje zde a nyní, nýbrž je jakousi vývojovou perspektivou klasicismu zbaveného tradičních autorit a stísnujících norem - "neomezeně rostoucí klasičností",¹⁰ nemá ani Jungmannova "klasičnost" oporu v žádném období dosavadních dějin české kultury. Je rysem ideální "doby klasické", v níž

to, co právě klasičného jest v národním básnictví,
v ustech zástupu obecného žije, u vyučování mládeže
přechází a v rovné míře živoucí a vzkvétající
pokolení pozdvihá, nadechuje, proniká...¹¹

Obě pojetí klasičnosti - Schlegelovo i Jungmannovo - jsou založena na představě kulturního vývoje jako organického růstu a vyjadřují určitou *intenci* tohoto procesu. V konkrétním vyjádření této intence však existují značné odlišnosti. Zatímco pro jenskou romantiku je hybnou silou individuální tvůrčí potenciál, klade Jungmann důraz na trpělivou každodenní výchovnou a vzdělávací práci. Polemizuje přitom

nejen s tradiční představou klasiky jako "zlatého věku" kultury, který může být vzorem pro všechny další doby, ale i s romantickou koncepcí génia, jenž "dává budoucímu věku zákony". Proti tvůrčím aktům, které jsou základy "univerzality" Schlegelova pojetí, staví Jungmann, podobně jako např. Jacob Grimm, aktivitu kulturních systémů (jazyka, písemnictví), které zprostředkovávají kontinuitu kulturního bytí daného národa.

Předchozí srovnání ukazuje, že k romantickému kontextu českého obrození není nutno přistupovat pouze z hledisek dané kultury vlastních, tedy z pohledu národního nebo slovanského (obecně řečeno *etnocentrického*), jak to doposud většinou činila komparatistika a zčásti i kulturní sémiotika. Nejde tu totiž jen o malý český "strach z romantismu" (M. Pohorský), o nahrazování romantických *topoi* slovanskými a národními (K. Krejčí), o tzv. zrychlený vývoj (G.D.Gačev) a dokonce ani o synkretický nebo "překladový" charakter české obrozenské kultury (V.Macura), nýbrž také o přístup vycházející ze situace *jiných* kultur a odkrývající v domácí kultuře jejich morfologické znaky. Tyto znaky nejsou součástí obecných strukturních modelů (viděli jsme, že herderovský univerzalizmus se svou koncepcí středu liší nejen od univerzalizmu osvícenců, ale také od etnocentrického univerzalizmu bratří Grimmů), neboť identita evropského romantismu je dána analogickým smyslem a orientací jeho rozdílných kulturních podob.

Proto je možno hledat obecné přístupy, s jejichž pomocí může být české obrození začleněno do kontextu evropského romantismu. Jednak se můžeme snažit najít obecnější vývojovou tendenci ve větším celku evropské kulturní epochy, tendenci, která spojuje různé, často velmi odlišné formy evropského romantismu. Jednak lze zkoumat obecné rysy, paradigmatata "jazyků" či spíše diskursů romantické kultury a vzhledem k nim sledovat jednotlivé změny romantických koncepcí. První cestu lze nazvat *kulturně historickou* a druhou *kulturně sémiotickou*. Podívejme se nyní na obě varianty podrobněji.

Je všeobecně známo, že převratné koncepce anglických, německých i francouzských romantiků by nevznikly bez před-

chozích hlubších a pomalejších změn v oblasti čtenářského publika, literárního vkusu, národního cítění, přístupu k feudální moci atd. Společný jmenovatel pro tyto procesy hledala v poslední době například britská badatelka Marilyn Butlerová.¹² Podle jejích závěrů opírajících se o širší kulturně historický výzkum dochází zhruba od roku 1740 v Británii k základní proměně čtenářského publika. Postupně zaniká ostrý rozdíl mezi vzdělanci, kteří četli básně klasicistů, a prostým čtenářstvem, jež bavily a poučovaly Defoeovy knihy. Básně Jamese Thomsona a Thomase Graye hovoří k obecnstvu, které sice již důkladně nezná Vergilia či Horatia, ale jehož průměrná úroveň vzdělanosti je vyšší než u předchozích generací. Vzniká tak určitý demokratický pohyb v kultuře: zájem nové kulturní elity se obrací k širšímu a homogennějšímu čtenářstvu a současně s tím i k nové tematice, v níž jsou na předním místě venkovský život, místní a národní historie.

Ne náhodou se toto hnutí nazývá *country movement*. Slovo *country* má totiž několikery význam. Vedle toho, že označuje zemi jako celek, znamená i venkov v protikladu k městu a konečně i národ, který zemi obývá. Tato polysémie nevede v praxi jen k tomu, že Thomas Gray ve své *Elegii na venkovském hřbitově* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751) hledá mezi vesnickými lidmi "němého Milтона, jenž se neprosлавil", nýbrž je také důkazem nového postavení kulturní elity, která se postupně zbavuje své závislosti na dvoru a mocenském centru a hledá svou oporu na venkově a mezi "lidem", jehož kulturní znaky často sama artikuluje a formuje.

Pro označení nového postoje k provinciím, drobné venkovské šlechtě a střednímu stavu, který je typický například již pro Fieldingův román *Tom Jones*, se běžně používá termínu *patriotismus*. Od počátku své existence - tedy od anglické revoluce ve 40. letech 17. století - je to však pojem velice ambivalentní. Na jedné straně označuje stoupence "vlasti, otčiny" a tedy také jednoty patriarchálně feudálního státu, na druhé straně vyjadřuje autoritu lidu a "země" proti moci dvora a státní byrokracie.

Britský patriotismus stejně jako i české obrozené vlastenectví spojují v sobě rysy politické ideologie a kul-

turního postoje. Spolu s přiznáním loajality panovníku a státu (c.k. vlastenectví) naznačují odmítnutí centralizačních tendencí vládnoucí moci a přihlášení se ke kulturnímu odkazu i tradicím zemí koruny české a venkovských společenství (zemský patriotismus i jazykové vlastenectví). Nejen pro české obrozence, ale i pro mnohé britské a irské romantiky se vlastenecký postoj stává základem pro umělecký program. Zatímco romantici tzv. jezerní školy, zejména William Wordsworth, přicházejí s estetickým modelem zanikajícího venkovského života (určité analogie s Wordsworthovou koncepcí života lidové komunity nalezneme v Čelakovského *Ohlasu písní českých*, 1839), pokoušejí se jiní o obnovu autority národního celku. To platí především pro ossianovskou poezii Jamese Macphersona, ale také pro tzv. prorocké knihy Williama Blakea. U obou autorů je patrná snaha přeměnit okrajové, provinciální hodnoty na centrální: z původně irské slovesnosti zanikajícího etnika - skotských horalů - se stává základ národní identity Skotů. Prorockou vizi nové Anglie buduje Blake na starém druidském náboženství, které se tehdy pokoušejí vzkřísit velšští obrozenci William Owen Pughe a Iolo Morganwg.¹³ Ke keltským jazykům, jimž je navracena jejich kulturní funkce, se hlásí také jména některých Blakeových mytických hrdinů.

Důležitým rysem tohoto vývoje je nejen rozšíření starožitnictví a romantického historismu, ale i podstatná změna obsahu pojmu "patriotismus". Jejím hlavním důvodem je rostoucí rozpor mezi *politickým*, "státním", a *kulturním* významem tohoto termínu. Tento rozpor se stává plně zjevný za v průběhu Francouzské revoluce a napoleonských válek. V Británii se tehdy patriotické rétoriky stále více zneužívá k obhajobě mocenských zájmů státu. V téže době dochází však také k určité estetizaci a "univerzalizaci" kulturního patriotismu a k jeho přenášení do jiného kulturního kontextu: příkladem zde je Byronovo a Shelleyho romantické helénství, Byronův vztah k židovské tradici v *Hebrejských melodích* (Hebrew Melodies, 1815) nebo *Irské melodie* (Irish Melodies, 1807 - 1834) Thomase Moora.

Obecné rysy estetizace patriotického postoje se však objevují i ve starší fázi vývoje romantismu a dokonce

i v preromantismu. Jejich vznik má tedy i jiné příčiny než ideologizaci osvícenského a patriotického diskursu v době Francouzské revoluce. K nejdůležitější patří všeobecný zájem o život prvotních, primitivních kultur, jenž se objevuje již u Vica, skotských osvícenců a Herdera. Jeho výrazem je také poezie mladého plagiátora středověkého básnictví Thomase Chattertona. Proti moci centra, které se odcizilo anglickému národu, stavěl Chatterton nejprve kulturní a historickou autoritu provincií - zejména bristolského kraje. Jeho poslední básně však ukazují, že i tato autorita je sporná: vždyť Bristol je v jeho době stále ještě nejdůležitějším britským přístavem, z něhož vyplouvá většina koloniálních expedic. Proto se v *Afrických eklogách* (African Eclogues, 1770) přenáší hodnoty provinciálního vlastenectví postupem dobře známým již osvícenským autorům na zcela jinou kulturu a jiný národ, ohrožený ve své existenci Chattertonovými krajany - bristolskými otrokáři.¹⁴ Provinciální kultura je tímto způsobem transformována v kulturu *jiného* etnika, čímž se může vymanit z existujících politických vazeb a stát se volným prostorem pro vynalézání národní tradice a identity.

V českém obrození jsou oním "jiným" především Slované, etnikum potlačené nebo vyhlazené germánskou nadvládou či kolonizací, které z hlediska tradičního, zemského patriotismu splývá s německy mluvícím obyvatelstvem. Materiální a jazykové památky na slovanské osídlení značné části Evropy jsou předmětem starožitnického bádání, pseudohistorických spekulací, vynalézání mýtů, které dokumentují Šafaříkovy *Slovanské starožitnosti* (1836 - 1837), Kollárova *Slávy dcera* (1824, 1832) nebo Erbenovy folkloristické studie, ale i prostředkem pro konstruování slavné budoucnosti slovanských národů. Na rozdíl od Chattertonových Afričanů jsou však Slované daleko více jazykovou realitou a politikem, neboť jejich "jinakost" není dána geografickou distancí, existuje "zde a nyní" a může být asimilována v etnocentrickém nacionalistickém diskursu. Jazyková a kulturní vzájemnost je bezpochyby jedním z nejdůležitějších momentů boje za politické sebeurčení okrajových národů rakouské říše. Kulturní jednota založená na slovanství má být efektivní protiváhou rakouského centralismu.

Přes snahy obrozenců artikulovat slovanskou myšlenku v konkrétním územně politickém rámci rakouské monarchie a učinit ji základem české kulturní identity převládá zejména v Jungmannově generaci vlastenectví ztotožňující jazyk s duchem i životem obnovujícího se národa. Koncepte *jazykového* vlastenectví se na jedné straně může stát důvodem k potlačování individuální tvořivosti nebo kulturní odlišnosti a ke vzniku nacionalistické ideologie, na druhé straně však otevírá prostor pro základní, romantickou přeměnu osvěcenského encyklopedismu, naznačenou již v Dobrovského historickém a filologickém bádání nebo v zemsko-patriotickém projektu Vlasteneckého muzea. Výsledkem této přeměny je Jungmannův *Slovník česko-německý* (1834 - 1839), který není již pouhým "monumentem", "institucí" nebo učeným kompendiem, nýbrž nástrojem české signifikace a jazykové kreace. Tímto způsobem získává čeština vedle funkce výsostného znaku národní svébytnosti rovněž úlohu zprostředkovatelskou: vedle univerzálních hodnot osvícenství přináší do českého kulturního prostředí i různé promluvy a figury romantického "jazyka".

Tyto úvahy umožňují propojit kulturně historický přístup k romantickému kontextu českého obrození s pohledem kulturně sémiotickým. V obou případech jde o proměnlivé, dynamické pojetí centrálních hodnot, které je dáno mnohovrstevnou sémantikou jejich reprezentací.¹⁵ V patriotickém diskursu může být, jak jsme viděli, různým způsobem oslabena nebo dokonce potlačena tradiční vazba jazyka k území, na němž je skutečně používán: tak vzniká národní jazyk jako symbolický systém, v němž má homogennost národního celku svůj protějšek v reprezentaci "jiných" etnik jako nositelů národní identity. Nesourodost romantismu i jeho velká národnost ba regionální variabilita je důsledkem jeho dynamického vztahu k ústředním kulturním hodnotám a tématům. Z tohoto hlediska je možno přistupovat i k vlasteneckému programu jungmannovské generace jako ke specifické jazykové praxi a sledovat, jak tato praxe transformuje romantické promluvy.

Jednou z těchto promluv je *historismus*: nejen jako již diskutovaný myšlenkový rámec romantického projektu, nýbrž především jako tematický a tvarový znak převážné většiny děl

preromantického a romantického umění. Je známo, že v literárním historismu, který vznikal ve 2. polovině 18. století, zprvu šlo o uvedení bizarních (pseudohistorických) a hrůzostrašných kulis takřka fantaskních příběhů. Anglický *gothic novel*, německá rytířská povídka a *Schauerroman*, francouzský *le roman terrifiant* a *le roman noir* neusilovaly o nalezení a vyjádření smyslu historie, ale spíše beletrizovaly vypjaté emoce a v nejlepším případě symbolizovaly archetypy lidských konání a citů (dobro x zlo, věrnost x zrada). Česká obrozená próza zprvu imitovala německou rytířskou povídku jako módní žánr. Již tyto napodobeniny a adaptace však nahrazují německá jména a toponymie českými pojmenováními. Tím nastolují nový jazykový i teritoriální kontext. Prokop Šedivý tak vytvořil podle německého vzoru povídku *Mnislav a Světivína aneb Příběhové prvních obyvatelů okořského zámku* (1794). Na tomto díle lze ukázat i další způsob jazykové transformace diskursu romantického historismu. Jde o prostou atribuci děje povídky, jeho nejjednodušší zvýznamnění, jímž se jasně vyznačuje kulturní příslušnost: Šedivý nazval své dílo "staročeskou rytířskou historií". Příznakový slovní emblém "staročeský" tu specifikuje obecně známý model a zároveň z něho vyděluje zvláštní, národní druh.

Stejně jako v jiných evropských "romantismech" se i v české obrozené kultuře prosazuje historický a historizující diskurs nejen v beletrii (v níž přicházejí s věrohodnými tématy z národních dějin nejprve Josef Linda a Václav Kliment Klicpera), ale především v historiografii. V podání Františka Palackého (ovlivněném také úvahami jednoho z tvůrců ossianovského mýtu, Hughha Blaira) se dějepisectví vyznačuje literárností (nahrazuje "nedostatečně rozvinutou národní epiku"¹⁶). Vedle erudovaného přístupu se uplatňuje i malebnost stylu, jehož smyslem je evokace "ducha doby". Rovněž Palackého hledání smyslu národní historie se kromě pramenného studia opírá též o sémantické dichotomie romantického "jazyka": důraz kladený na slovanskou demokratičnost proti germánské feudálnosti má obdobu v protikladu germánských Franků (t.j. šlechty) a Galorománů (budoucího třetího stavu) příznačném pro tehdejší francouzskou historiografii, která výrazně ovlivnila například romány Victora Huga.

S podobným hledáním smyslu dějin, jež se uskutečňuje v symbolické rovině romantického "jazyka" i v lexikální rovině jazyka národního se můžeme setkat i v jednom z prvních děl české historické beletrie - v Lindově *Záři nad pohanstvím* (1818). "Velké téma" českých dějin - svár vlastenecky zabarveného křesťanského univerzalizmu s revoltujícím nacionalismem - je personifikováno v konfliktu dvou historických postav, sv. Václava a Boleslava. I tuto reprezentaci zde však do značné míry překrývá estetizující zřetel: snaha vytvořit exkluzivní literární češtinu,¹⁷ příznačná pro většinu příslušníků Jungmannovy generace.

Jiné znaky romantického historismu - prolínání diskursů "národní historie" a "privátního příběhu" typické pro romány Valtera Scotta - nalezneme v Klicperově povídce *Točník* (1828). V souladu se Scottovým pojetím privátního příběhu jako "poezie" dějin, která přispívá k "pravdivosti" historického románu, jež je vyšší hodnotou než pravda historiografického díla, pojímá Klicpera rozporuplnou postavu Václava IV. jako romantického rozervance. Zde je začátek reprezentace romantické figury v kontextu českých dějin: na konci stojí rozervanci v *Křivokladu* (1834) Karla Hynka Máchy - kat a Václav IV. Téma rozervanectví se tak stává jakýmsi "znakem" romanticky orientovaného obrozenského literárního historismu. Ve skutečnosti však jde o znak polcený. Postavy se v prostoru díla vyznačují přinejmenším dvojím bytím: podle určitého klíče *prezentují* dilemata národní historie (mají tedy odpovídat na základní obrozenské otázky po národním osudu) a zároveň *reprezentují* novodobé, romantické rozpolcence.

Teprve rozervanectví, které se v českém obrození dostává do popředí v diskusích o Byronově a Máchově díle, přináší vlastně s sebou problematiku univerzálnosti romantického jazyka. Na jedné straně vzniká konflikt mezi univerzalitou "člověka prorokovaného romantiky", který je podle Harolda Blooma sice "centrem všeho", ale zároveň nemůže být stabilní hodnotou, protože se neustále rodí a ještě "neztělesnil své proroctví",¹⁷ a dobovým ideálem "člověka vlastence". Na druhé straně probíhá v českém obrození, jako i v jiných romantických hnutích, sekularizace univerzálního jazyka mýtu.

Americký komparatista rumunského původu Virgil Nemoianu ukázal, že jde o tzv. dvojí sekularizaci. Podstatou prvé je zesvětštění křesťanského mýtu pádu a vykoupení člověka. Romantický mýtus kosmické změny, jak ho známe ze závěru Novalisova *Jindřicha z Ofterdingen* (Heinrich von Ofterdingen, 1802) nebo z prorockých knih Williama Blakea, případně ze Shelleyho *Odpoutaného Prométea* (Prometheus Unbound, 1820) je však brzy transformován do každodenní reality a přeměněn na jednotlivé reprezentace problémů, jež mají být prakticky řešitelné. Máchův zoufalý výkřik "Věčné nic! v tvůj já se vrhu klín." může tak zaznít současně s Tylovým řečněním přirovnávajícím literaturu k "rouřám, jimiž se v národě život rozdychuje". Máchova úzkost z kosmické nicoty i její protějšek, romantická touha po splynutí s dynamicky pojatým universem (s níž se setkáváme například ve Wordsworthově, Byronově a Shelleyho poezii), jsou v Tylově povídce přeformulovány jako altruistická tužba vlastence po rozplynutí v národním celku:

Kozel si vezmi ty těsnoprsé seabemilce! Mne i ta veliká svatyně umění v ouzkých poutech drží a nejraději bych každým článkem, každou částkou v celý národ se rozplynul.¹⁸

Podobné jevy nazývá Nemoianu "zkrocením romantismu", jeho přeměnou v *biedermeier*.¹⁹

Je však nutno podotknout, že ani tato "dvojí sekularizace" nemůže v romantických promluvách a figurách smazat významové roviny univerzálnějších symbolických soustav. A tak i v obrozenské kultuře občas vznikají působivě zvrstvené romantické reprezentace, složené z jednotlivých prvků jazyka evropského romantismu. Například v Erbenově "Záhořově loži" jsme svědky konfrontace a nakonec spojení romantického poutníka, zbojníka a titána; veršová forma přitom evokuje spenserovskou strofu Byronovy *Childe Haroldovy pouti*, tedy příslušnost k lyricko-epické linii romantické poezie. Proti tomuto komplexu romantických znaků stojí chronotopická a hodnotová struktura světa v básni. Její řád je formován lidovým, středověkým křesťanstvím a vyvozen z reprezentace Ukřižovaného. S podobnými jevy se setkáváme i v tvorbě dalších autorů mladší obrozenské generace, např.

v próze Karla Sabiny, v poezii Václava Bolemíra Nebeského a zejména v díle Karla Hynka Máchy.

U Máchy dochází k neobyčejně pronikavému reflektování hlubinné, kosmické a metafyzické problematiky romantismu. Jedinečné umění je tu však také spjato s běžnými a všeobecně známými elementy romantického jazyka, s "obecným majetkem" romantismu (Jan Mukařovský). Tyto prvky, romantické *topoi* (emblematické motivy poutníka, zločince, mnicha, zříceniny, hradu, síně předků, hrobu, vrcholu hory, noci aj.), zde mají zhruba tři různé funkce. Z hlediska *prezentace* kosmického a existenciálního zaměření (proti klasicizujícím, sentimentálním a selankovitým znakům obrozenské literatury) působí jako signály Máchovy příslušnosti k evropskému romantismu. Jako emblémy zprostředkovávají a *reprezentují*, obecný, filosofický obsah romantismu (např. témata času a časnosti lidských činů a výtvorů v toposu zříceniny nebo paradigmatu cesty romantického poutníka a romantického pojetí života jako nepřetržitého hledání atd.). Konečně se tyto významy spojují s Máchovým vlastním, romanticky subjektivním pojetím času a bytí, přítomnosti a minulosti. Např. v próze *Křivoklad* Mácha použil atributy a emblémy hradu známé již z gotického románu. Hradní prostor však zde neslouží jen evokaci minulosti a národních hodnot, reprezentuje do značné míry vnitřní rozpory postav, dané, jak bylo dříve ukázáno, střetnutím problémů české historie s dilematy romantického subjektu. Jiným příkladem může být črta "Večer na Bezdězu", kde se emblematický kontext hradu, hrobky, kláštera, vrcholu hory, poutí a noci i tradiční filozofické úvahy o jednotlivých obdobích, "věcích", lidského života stávají součástmi prezentace "jinošství" jako subjektivního existenciálního pocitu - "jest cizincem, jest jinochem zemi naší" - i jako obecného znaku: "jinakosti" romantické imaginace.

Podstatné je, že vrstvení významů romantických emblémů, znaků a motivů není u Máchy zřetelně hierarchizováno (jako např. v "Záhořově loži" nebo v Nebeského básni *Protichůdci*, 1844). Nejde tedy ani tak o vrstvení, jako o víření a nestejnorodé vyzařování významů, při němž se uplatňují jak témata vrcholného romantismu, tak i - Máchou přetvořená - obrozenská reflexe národní minulosti. Zříceniny a hrady nejsou

totiž jen romantickými *topoi* s tradičními významy, do nichž je projektována Máchova meditace tematizující časovost přítomného okamžiku, paměťových stop i památek na minulost. Jsou zároveň *národními* hrady, monumenty slávy, kterou může evokovat romantická obraznost, a memento novodobého úpadku. V této struktuře je zakotven Máchův vlastenecký přístup k obecné tematice, jenž se liší od obrozenského zejména v časovém pojetí historických událostí i lidské existence. Národní minulost není u Máchy jednoznačně glorifikována, neboť i v historických dějích jsou zvýznamněny neklamné příznaky zacházející slávy.

Prvky obecného jazyka romantismu pronikají v Máchově pojetí do českých reálií, aniž se tyto diskursy vzájemně přizpůsobují. S obecně romantickými krajinnými konfiguracemi (hory, jezero atd.) se mohou vyskytovat příznaky literárně standardizované "české krajiny", "české vlasti", které dokonce zakládají pozdější klišé české literatury. Kosmická a vlastenecká dimenze představující krajní póly Máchova romantismu se tak setkávají a současně působí ve stejném prostoru, v jedné a téže figurě romantického "jazyka". Samostatně existují vlastně jen v rovině *prezentace*, deklarování příslušnosti k vlasteneckému hnutí nebo naopak evropskému romantismu.

Z kulturně sémiotického hlediska můžeme v Máchově díle spatřovat vyvrcholení tvůrčích možností obrozenské češtiny i překonání rozporu mezi nacionalismem a univerzalismem v oblasti obecného jazyka romantismu. Z pohledu kulturně historického je potom jasné, že v Máchově díle se projevuje zásadní posun od "člověka-vlastence", který byl ideálem nejen pro obrozence, ale i pro mnoho raných romantiků (např. pro Wordsworthe uznávajícího v poezii jako nejvyšší autoritu "*vox populi* inspirovaný Božstvem"), k českému romantikovi -rozervanci. Rozervanectví, jež bylo tolik kritizováno biedermeierovými literáty i hegelci jako plytký a povrchní postoj, jako pouhá destruktivní nálada, znamená ve skutečnosti radikální přístup k autoritě etnocentrického diskursu: zpochybnění představ o totožnosti jedince se skupinou, jejíž identita je dána pocitem společného jazyka, tradic, těla, krve... Mácha ve svém rozervanectví odmítá tuto společnou

identitu jako *svazující* kód obrozenské kultury. Problém národní příslušnosti je pro něj údělem, který *zavazuje*: jde o to, jak vyjádřit kulturní identitu jednotlivce, jenž se cítí být součástí nadnárodního i univerzálního - kosmického - dění, ale přitom nehodlá vtěšňávat nadnárodní do národního a naopak přizpůsobovat národní nadnárodnímu. Tato samostatná cesta průběžných dilemat, rozporů a oscilací představuje směřování českého romantismu k autentičnosti. S touto tendencí se museli vyrovnávat všichni, kdo v českých zemích pocítili s romantismem spřízněnost.

Vztah českého obrození k evropskému romantismu nelze však redukovat na hledání národní identity v Máchově tvorbě. Jde o rozsáhlý komplex problémů, který česká kulturní historie ponejvíce obcházela, aby se vyhnula ideologickým a politickým kontroverzím. Smyslem této kapitoly není podat historický přehled různých řešení problematiky českého romantismu. Uvedme však alespoň příklad, ukazující jeden základní směr českého přístupu - Masarykovo řešení tzv. české otázky.

Masarykův přístup zakládá tradici synkretického pojetí obrozenské kultury. Cílem je prezentovat obrození jako humanistické hnutí, věrné etické tradici českých bratří i Herderově koncepci lidskosti. Tento model jednoduše vylučuje romantický subjektivismus. Především je však zaměřen proti romantickému nacionalismu *Rukopisů*, jenž tím, že mytologizuje české dějiny a hledá národní identitu ve vybájeném dávnověku, popírá základní hodnoty české humanistické tradice. Je ale rovněž orientován proti osvícenskému kriticizmu - proto také Masaryk promítá do Dobrovského díla herderovské a kollárovske ideje a tím se pokouší harmonizovat osvícenské a romantické tendence v české kulturní historii.²⁰ Pro Masarykovo vyhýbavé pojetí českého romantismu je příznačné hodnocení Máchova *Máje*. Na jedné straně je v něm romantismus odsunut do pozadí a místo něho je nastolen problém autenticity vlasteneckého cítění, které musí vycházet z každodennosti, ze života "české rodiny". Na druhé straně je však romantismus "rehabilitován" jako východisko (byť jenom literární) z "poněkud neurčitého" "horování o slovanství a vlastenectví", jež bylo důsledkem Kollárova programu:

Máchův význam je v tom, že přináší nový svět proti Kollárovi... Podává v Máji nový problém, jsa poněkud pod vlivem Goetha a Byrona. Vystupuje tu nešťastná žena, otec, který nezná syna a svádí mu nevěstu, syn zoufající nad věčností. To je romantika, řekne se, ale myslíte, že to Mácha necítil? To je problém rodiny české...²¹

V teleologickém Masarykově pojetí musí být jednotlivé romantické promluvy přejmenovány v zájmu kontinuity české kulturní tradice. A nejen proto: díky své synkretické povaze a pevné orientaci na českobratrský, herderovský a slovanský humanismus je problém národní identity univerzálnější než kterýkoli myšlenkový či umělecký směr. "Česká otázka je otázka celého světa, nejen nás." píše Masaryk roku 1905.²² Dnes však už nejde o formulování centrálního problému národní identity jako univerzálního dějinného "poslání". Jde spíše o to, jak tuto identitu přesněji reflektovat ve vztahu k různým podobám evropského romantismu i celé evropské kultury.

Poznámky

¹ Friedrich Schlegel, "Athenäum Fragment, Nr. 116, *Kritische Ausgabe, Bd. 2, Charakteristiken und Kritiken (1796 - 1801)*, hrsg. Hans Eichner (München - Paderborn - Wien: Schöningh 1967), s. 182 - 183. V závěru věty se pokoušime interpretovat následující Schlegelův výrok: "*Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.*"

² Novalis, "Die Christenheit oder Europa," *Werke in einem Band*, (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1984), s. 339.

³ Friedrich Schlegel, "Ideen" (Nr. 135, *Athenäum*, Bd. 3 [1800]), *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1980), s. 280 - 281.

⁴ Johann Gottfried Herder, "Von Ähnlichkeit der mittlere[n] englischen und deutschen Dichtkunst," *Sämtliche Werke*, Bd. 9, ed. B. Suphan, (Berlin 1877), s. 528 - 530:

Odpradávná nemáme žádnou živou uměleckou literaturu, z níž by mohla vyrůst naše novodobá poezie jako ratolest z národního pně. Naproti tomu jiné národy postoupily průběhem staletí vpřed, zformovavše se na své půdě, ze svých vlastních výtvorů, na základě lidové víry a vkusu i pozůstatků své minulosti. Tak se jejich literatura a jazyk stala národní, protože dokázala využít a ocenit hlas lidu...Nám, ubohým Němcům, bylo však od počátku souzeno, abychom nikdy nezůstali sami sebou.

⁵ F. Schlegel, "Athenäum Fragment, Nr. 80," *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, s. 176.

⁶ F. Schlegel, "Gespräch über die Poesie," (*Athenäum*, Bd. 3, 1800), *Werke in zwei Bände*, Bd. 2, s. 152.

⁷ Novalis, "Blütenstaub, Nr. 64," (*Athenäum*, Bd. 1, 1798), *c. d.*, s. 289.

⁸ Viz Vladimír Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, (Praha: Čs. spisovatel 1983), s. 199: Pojem "středu" je důležitým článkem Herderovy filozofie, je to "šťastný střed", "zlatý úděl prostřednosti", pozitivní hodnota vylučující extrémny a spojující v sobě všechny kladné kvality příslušné danému okruhu jevů. Objevuje se na nejrůznějších úrovních herderovské soustavy. Země je Herderovi "hvězda mezi hvězdami"... , připoutaná ke Slunci, "svému středu" a současně "jedna ze středních planet...jak co se týče umístění, tak i velikosti..." Tato středová poloha Země... ovlivňuje formy života...rostlinstvo a zvířata, mezi nimiž je opět člověk "tvorem středu" ...Ale i v rámci lidstva slouží kategorie středu jako hodnotící prvek, odlišuje národy "krásné postavy" obývající

"střední pásmo zemské, které leží mezi dvěma extrémny tak jako krása sama..." Zdánlivě zcela protikladně...užívá Herder pojmu "střed"... když ...dává na otázku: "Kde je vlast člověka? Kde je střed Země?" odpověď "Tam, kde stojíš!"...

Formulace "střed je všude" a "ve středu je všechno" se sice liší svým hlediskem a do jisté míry i věcně, ale vždy je v nich střed spjat s mnohotvárností, se sjednocením různosti a s růzností v jednotě.

⁹ Jacob und Wilhelm Grimm, *Über das Deutsche*, (Leipzig: Philip Reclam Junior 1986), s. 122 - 123, 126.

¹⁰ F. Schlegel, "Athenäum Fragment, Nr. 116," *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, s. 183.

¹¹ Josef Jungmann, "O klasičnosti literatury a důležitosti její", *Boj o obrození národa*, ed. F. Vodička, (Praha: 1948), s. 103.

¹² Marilyn Butler, "Romanticism in England," *Romanticism in National Context*, ed. Roy Porter and Mikuláš Teich, (Cambridge: Cambridge University Press 1988), s. 38 - 40.

¹³ *Tamtéž*, s. 49.

¹⁴ Srv. *tamtéž*, s. 45 - 46.

¹⁵ Viz Marshall Sahlins, *Islands of History*, (Chicago and London: The University of Chicago Press 1985), s. 143 - 151. Studium reakcí havajských domorodců na setkání s prvními Evropany a Američany dokazuje přední americký kulturní antropolog, že historii jako dynamický pohyb a strukturu jako statické uspořádání společnosti nelze postavit do vztahu vzájemné opozice, v němž by jedna alternativa vylučovala druhou. Každá praktická změna (například vřazení kapitána Cooka do mytologické struktury domorodého náboženství) je současně kulturní reprodukcí. Základním problémem je v tomto

směru vztah kulturních pojmů a lidské zkušenosti, t.j. otázka symbolického významu (*symbolic reference*): Jak se kulturní pojmy používají ve vztahu ke světu, k realitě? Sahlins navazuje na strukturální myšlení ve filozofii, lingvistice a antropologii, když dále tvrdí, že empirické vnímání světa je jeho klasifikací prováděnou na základě apriorně existujících pojmů. "Realita" v našich vjemech je přiřazována k určitým kulturním typům. Kulturní kategorie konstituují naši zkušenost tak nevycházejí přímo z reality, nýbrž z distinktivních protikladů uvnitř symbolického schématu. Toto symbolické schéma však nemá v realitě žádný pevný počátek, nýbrž představuje možnosti vztahů ke světu pro lidi z určité společnosti. Analogické struktury spatřuje Sahlins v de Saussurově pojetí arbitrárnosti jazykového znaku. Podle Sahlinse je však znak "dvojitým způsobem nahodilý": jednou v empirickém smyslu jako "relativní způsob členění (segmentace) reality" a podruhé ve smyslu kulturně symbolickém jako "výběrová reprezentace (t.j. znázornění, ale i zpřítomnění určitého prvku daného kulturního systému). (s. 148) Právě tato dvojí arbitrárnost konstituuje *historičnost* znakového systému. Dějinnost "národů bez historie" spočívá v jejich mytologickém systému. Na druhé straně každý čin v takto konstituované společnosti ohrožuje stabilitu symbolických kategorií, jež mohou být "zmanipulovány" k subjektivním cílům a zároveň se mohou střetnout s jinými, mocnějšími symbolickými systémy. V této situaci dochází k neustálým posunům, neustálým funkčním přehodnocením významu znaků. Například "tabu" jsou výrazně polysémická: v závislosti na dané situaci se aktualizuje vždy jeden určitý význam, který však zůstává určen vztahem k celému okruhu významů potenciálních. (Dodejme, že tak je tomu i se základními pojmy obrozeného systému jako "národ" nebo "vlast".) V subjektivním použití je však hodnota znaku dána ještě specifickým zájmem uživatele, v jehož životě má znak jako symbolický objekt určité místo. "Zájem" a "smysl" jsou tedy dvě stránky fungování znaku v kulturním systému. Činnost takového systému je podle Sahlinse podmíněna jak "minulostí, před níž nelze uniknout", tak i "přítomností, kterou nelze zredukovat" na pouhé opakování. (s. 151 - 152)

16 Srv. k tomu Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, (Praha: Melantrich 1948).

17 Harold Bloom, "Introduction", *Romanticism and Consciousness*, ed. H. Bloom, (New York: Norton 1970), s. 24.

18 Josef Kajetán Tyl, "Po pěti letech", *Spisy*, sv. 3, (ed. J. a M. Otrubovi), (Praha: SNKLHU 1953), s. 148.

19 Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press 1984), s. 29 - 30.

20 Robert Auty, "Changing Views on the Role of Dobrovský in the Czech National Revival", *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, ed. by Peter Brock and H. Gordon Skilling, (Toronto: University of Toronto Press 1970), s. 20:

Nové pojetí, jež je pro Masarykovu teorii základní, je vyjádřeno daleko schematičtěji. Je to představa, že racionalistické volnomyšlenkářství českého osvícenství vychází do určité míry z české reformace (*Česká otázka*, s. 14). K tomu dodal Masaryk ještě další tvrzení, že Dobrovský navazuje na ideu lidskosti (*Humanität*) rozvinutou Herderem. Toto tvrzení není přesně doloženo ani zdůvodněno: zdálo by se, že Masaryk přenáší do Dobrovského myšlenky, jež byly formulovány až následující generací, Kollárem a jeho současníky.

21 T.G.Masaryk, "Problém malého národa" (1905), *Ideály humanitní. Vybrané spisy T.G.M.*, sv. 1, (Praha: Melantrich 1990), s. 90.

22 *Tamtéž*, s. 88.

ČESKÝ A SLOVENSKÝ ROMANTISMUS VE SPORU S ROMANTISMEM

Vladimír Macura

Jazykové oddělení české a slovenské literatury, ke kterému ve čtyřicátých letech minulého století definitivně došlo, vyvolalo na slovenské, emancipující se straně samozřejmě potřebu podtrhovat momenty odlišnosti - fonologickými a lexikálními diskrepancemi počínaje a rozsáhlými generalizujícími či mytizujícími koncepcemi národní specifiky konče. Také Češi rádi spatřovali v tzv. štúrovském "schizmatu" (pochopitelně až v době, kdy již nebylo třeba uvádět argumenty na podporu "československé" jednoty) počátek pozdější slovenské kulturní osobitosti nebo dokonce - s více či méně utajenou výčitkou - nenormálnosti. Přitom štúrovský "řez" nebyl a nemohl být tak jednoznačný, aby přešel dosavadní vazby. Projekt slovenské literatury na základě středoslovenského nářečí vycházel z předchozího pokusu přizpůsobit se a přijmout "československý" program společné kultury s jediným, českým spisovným jazykem. Byl tedy nutně tímto společným ideovým východiskem formován a navíc zůstal součástí společné tradice, byť především jako akt "rozkolu", dovršující důležitou etapu slovenského národního uvědomění. Měl své opodstatnění i jako reakce na umělost jungmannovské "vysoké češtiny" a výraz neochoty nadále ji akceptovat jako předem dohodnutou "koiné". (V té době došlo i na české straně k radikálním pokusům o sblížení spisovného jazyka s reálným jazykem lidovým.) Byl to prostě počín svým způsobem plně odpovídající zřetelným zrealňujícím procesům v obrozenské ideologii - paralelní tehdejšímu zdůrazňování "češství" proti mlhavým nadnárodním konstruktům.

Štúrovci formují vědomí slovenské národní specifiky ve chvíli, kdy spisovný slovenský jazyk (v navrhované středoslovenské verzi), slovenský národ jako dějinný subjekt i slovenská literatura jsou prakticky "in statu nascendi".

Zakotvenost v onom společném, byl tehdy štúrovci odmítaném, "československém" kulturním podloží, je téměř zákonitě nutná. Štúrovský projekt samostatné národní kultury byl sice programem kultury nové, ale současně také plánem odtržení od kultury stávající (fakticky mladé a ještě velmi vzdálené stabilitě, ale z hlediska štúrovského programu již nutné "staré"). Kulturotvorný čin tu byl současně i činem kulturoborným, a přestože formálně mohl hledat oporu proti opuštěné bázi "kultury českojazyčné" mimo kulturu, v mýtu přírody (všimněme si, jak důležitou složku v argumentaci tohoto kroku sehrává motiv jeho "přirozenosti", motiv návratu k právkům "přírody", jež byla dosavadní součinností s českojazyčnou kulturou znásilňována), ve skutečnosti musela být "stará kultura" rozrušována především jejími vlastními prostředky.

Toto tvrzení nemá samozřejmě znamenat recidivu známé teze, že "literární spojitost Čech a Slovenska byla odevždy nepřetržitá a organická a že ji nenarušil ani Štúrův pokus o spisovnou slovenštinu", zvláště, chápeme-li ji jako jeden celek spolu s implikacemi, jež měla vyvolávat v nejvyšším ideologickém plánu (jediná a nedělitelná národní kultura "československá"). Akcentujeme tu v dané chvíli společný ideový kontext obou národních literatur v okamžiku, kdy se štúrovským řešením rozhodně oddělily, prostě proto, že jsme přesvědčeni, že právě toto společné podloží umožní adekvátněji posoudit problém, který nás v dané chvíli zajímá a který, viděn optikou "jednokontextovou", vede ke zkreslení - v literární historii znovu a znovu odhalovaným a stejně tak znovu a znovu se navracejícím.¹

V české i slovenské literární historii vykrystalizovala jako plod takových zjednodušení řada tezí právě kolem problému českého a slovenského romantismu. Například tvrzení, že "Slováci lépe pochopili Máchu než Češi", že "slovenská literatura štúrovská na rozdíl od české byla překonáním romantismu" nebo že "slovenský odpor vůči romantismu a/nebo byronismu a/nebo západní kultuře determinoval později větší uzavřenost slovenské kultury, eo ipso její izolovanost vůči progresivní Evropě". Už fakt, že se tyto a podobné teze věcně střetávají a vzájemně de facto vylučují, napovídá, že skutečnost bude nesporně složitější.

Dobové prameny totiž nevykazují žádný zásadní rozdíl v přístupu k problému romantismu na Slovensku a v Čechách. Na obou stranách se setkáváme s obdobně složitou situací, v níž vedle sebe koexistují postoje zcela protichůdné. Mácha nebyl v Čechách prostě "nepochopen" - kritické výtky se od počátku prostupují s výroky o básníkově genialitě a talentu.² Ti, kdož Máchu odmítají, se současně vyznávají z obdivu k němu (např. Tyl, autor jedné z pověstných tří negativních kritik, ve stejnou dobu *Máj* doporučuje k četbě ve svých "Blahostech kněhkupeckých"),³ kritika Máchy se téměř bez přechodu přetváří v proces budování Máchova kultu. A stejně tak ani na Slovensku nebyl Máchova prostě a jednoduše přijat, jak by se mohlo zdát z pouhého faktu známé Kuzmányho apologie. Věcně to nakonec byla především apologie "jinosti" samé, která skrze Máchu mířila spíše v ústrety stále výrazněji tušené "jinosti" slovenské v československém kontextu. Navíc byla vzápětí Kuzmánym samým korigována, když označil Máchův *Máj* za "krásno ledostudené" a v té souvislosti konstatoval vlastně neméně přísně jako na české straně Chmelenský, Tomíček a Tyl, že "cena...této třídy romantičnosti, nejeví-li celá báseň nic jiného než onen odpor, jest nabíledni; ona sama pro se nic než nespokojenost, nemilý žel, nevrlost a těm podobné city působí, způsob však tento jinému podřízený a moudře užitý všecky vášně pobouřaje účinkovati může!"⁴ Kuzmányho porozuměním pro Máchův *Máj* argumentuje později Hurban. Staví se obdobně "za Máchu" ("mladý génius", "zožratý ohňom myšlienky, ktorá sa v ňom varila pre blaho národa"⁵) a vyčítá Čechům tehdy již deset let starou historii, že si svého velikána "tak zle vedeli uctiť", ale přitom neoznačuje za největšího českého básníka Máchu, nýbrž Jana Erazima Vocela. Příznačně také ironizuje právě ten typ rýmů, který do české poezie Máchova přinesl (tedy týž typ, který Vojtěch Nejedlý charakterizoval jako nečeský a viděl v něm vliv němčiny a angličtiny).⁶ Stejně tak i Ludovít Štúr přiznává, že je na Máchovi "mnoho romanticky pěkného", ale přitom zdůrazňuje postoj absolutní distance od jeho poezie ("nás docela zůstavuje chladnými").⁷

Dokládá to koexistenci dvojí literární normy - a právě na tomto hodnotově rozporném pozadí ve třicátých a čtyřicá-

tých letech vzniká a je přijímána i formována nejen poezie Máchova, ale prakticky veškeré literární hodnoty. Tato dvojí norma ovlivňuje na Slovensku téměř současné odmítnutí i přijetí Sládkovičovy *Maríny*. Vyvolává rozpaky kolem básnického i lidského zjevu Janka Kráľa. Vede ke vzniku dvojí literatury, veřejné a rukopisné a ve svých důsledcích pak až k opožděnému objevování některých literárních děl a zjevů (Vozár). Promítá se i do rozporného vztahu k soudobým literárním hodnotám evropským (oficiální odmítnutí Byrona Štúrem a neveřejný zájem o něho, dokládány rukopisnými překlady vesměs publikovanými opožděně).⁸ Ve třicátých a čtyřicátých letech jsme tak svědky až magické přitažlivosti romantiky. Je oceňována zčásti pro svůj antiklasicismus, pro to, že otevírá cestu k národní specifice, pro novost a estetickou efektivnost básnických prostředků atd. Proniká dokonce do textů mimoliterárních, zmocňuje se i "skutečných příběhů" a "zpráv", které pak adaptuje na romantickou estetiku (srov. Kuzmányho zprávu přejatou z časopisu *Társalkodó* a tištěnou v Denní kronice Květů 1839, č. 8 a 9).⁹ Současně však nadále působí starší tradice sporu s romantismem, která je spjata s představou harmonické, nad jednostrannosti povýšené slovanské poezie.

V štúrovské generaci se tato tradice stala součástí rozvinuté soustavy spojující filozofii národa s filozofií jazyka, umění a literatury. Jejím základem byla představa o zvláštních "syntetických" kvalitách slovanství (a v jeho rámci pak "slovenství"), které tak či onak podmiňují obdobně syntetický ráz všeho, co v duševní sféře z této půdy vyrůstá. Odtud vycházely i pokusy o vymezení "slovanské osobnosti", "slovanského člověka" (jeho idealizovaný celistvý obraz tu stál proti redukovanému řeckému "individu" či "německému subjektu"),¹⁰ slovanského typu poznání (opírající se o teoretému slovanského "umu" proti jednostrannému německému "rozumu" nebo o koncept "viděňja" nadřazený u Hurbana a v jeho stopách u P. Z. Hostinského jak německé metafyzičnosti tak západoevropskému materialismu). Tím spíše se podrobovala tomuto myšlenkovému konceptu poezie, ve které byla spatřována vlastní kulturní aktivita Slovanů. Slovanská poezie, která ve Štúrově formulaci "stáva sa jakoby zahľavením a dovŕšením

všetkých predchádzajúcich", tedy oných základných typů, jež Štúr v Hegelových stopách označuje jako básnictví symbolické, klasické a romantické,¹¹ znamená v sobě vyrovnání a smíření všech protiv.

V tomto rámci není "slovanská poezie" prostým označením souboru veškeré básnické produkce v slovanských jazycích; mytická představa "celistvosti", "nejednostrannosti" slovanství tvaruje tento koncept od počátku hodnotově, buduje jednoznačnou normativní představu toho, jaké domácí slovesné hodnoty mohou být (zaslouží si být) tomuto pojmu subsumovány. Slovanskou poezií vidí Štúr jako "čistú, kvetistú, pokojne ako šuchot líp šumejúcu".¹² To znamená současně, že slovanská poezie *musí být* "čistá, kvetistá, pokojne ako šuchot líp šumejúca". Obdobně i pro Hurbana se stává ideálem poezie jako "súzvuk (harmónia) síl ľudského ducha", poezie "prijíma do svojho pokojného lona a naplňa novým duchom pre sväté boje, cit plný horkosti občerstvuje malebnejšími nádejami".

To předurčuje vytváření také stejně normativních direktiv pro formování či sebeformování básníků. Slovanský básník ("slovanský věštec") má mít "mysel čistú, svedomia pokojnó, hlbokou nádejou a vierou svätou ducha naplneného", má mít srdce zanícené krásou, ale opět "jasnou mysl", bystrou a tvořivou obraznost, ale i "rozmysly rozumu a usilovnosť v učení", "má žít v budúcnosti", musí se "pohrúžiť do hĺbky" národního života, musí slít "vo vlastnej individualnosti jeho živly a sny a zdanja, opäť mu jich podávať už zušlachtené a formami dokonalosti približené zmyslom".¹³

Už v těchto normativních postulátech je polemický protiromantický osten zřetelně patrný. Slovanská poezie byla umísťována do současného panoramatu evropské poezie, nahlíženého v zásadě hegelovskou optikou, jako zápas dvou typů básnictví, klasického a romantického. Oba však byly chápány jako pokleslé a neautentické, vyrvané ze svého živného podloží. Klasické básnictví se pojímalo jako "opakování" antického básnictví mimo svět původní antické kultury a nemožnost takového přenesení se uznávala stále více: "Prečo by Slováč mal v rímskych papučach chodiť po lukách i horách svojej poezie..."¹⁴ Romantismus byl však také považován do určité

míry za formální návrat ke křesťanskému (podle Hegela "romantickému") umění středověku a současně za směr, který už nerespektuje křesťanský a v obecném smyslu nadosobní mravní horizont. Jinými slovy, i když jej štúrovci uznávali jako nástroj k rozrušení vyžilého klasicismu, odmítali ho pro hodnotový úpadek. "Byron bol ohnivý úkaz v ríši poézie, ktorý ohňom svojho blesku na dlhé storočia oslávil seba a energiou svojho ducha priviazal k sebe svoj vlastný národ", napísal Hurban.¹⁵ Vidíme, že již v této "chvále" je zřetelná neméně silná distance. Výroky typu "oslávil seba", "priviazal k sebe svoj vlastný národ" rozhodně zpochybňují takové kladení jedince před svrchovanou pospolitost národa. Již tato chvála Byrona připravuje jeho jednoznačné odmítnutí v další větě: "Ale aj tak sa domnievame, že ani jeho sláva ani tá ohromná veľkosť jeho ducha, akou sa skvel, nemôže ospravedlniť tie prepiaté požiadavky, ktoré sa ukazujú v jeho zúfalej, nadľudskej, hrovej, horúcej i mrazivej, slovom bezhraničnej obrazotvornosti".¹⁶ Štúr charakterizuje Byrona jako básníka, usilujícího se, aby v "najneobyčejnejších, najvymyslenejších, najčudnejších a protivných položeníach preukázal jednanie a víťazného ducha. Hrdoť je to veľká a Byronovo básníctvo opravdivá apoteóza svojhlavstva, dobrá pre strhancov, ľudí čudných a zúfalcov, ale nie pre tých, ktorým svieti hviezdy jasnejšie."¹⁷

V představě "slovanské poezie" a "slovanského básníka" mohly být zahrnuty určité prvky romantické estetiky (tvořivá, "bystrá obraznost", subjektivita), ale současně byly striktně vymezovány a omezovány. Obraznost tvořivá a bystrá, ale korigovaná rozumem. Subjektivita, individuálnost ano, ale musí v sobě obsáhnout život národní. Proti rozervanectví, romantickému "nepokoji" a světobolu je kladena "čistá mysl", "pokojné svědomí", "pokojná poezie". Nebyla to záležitost prostého rozhodnutí, znamenalo to současně nutnost racionálního vyrovnání se s dobovým životním pocitem, před kterým nebylo úniku. V roce 1841 píše Štúr A.H.Škultétymu v odpověď na jeho stesk po Bratislavě: "Není to nic případného (rozumějme: náhodného), že v soumrak duše naše neobyčejněji teskní, nýbrž věc docela přirozená, an den jeden již v minulosti a minulost jest, jenž pohřžuje nás v zádumči-

vost. Odtudto sobě také hlavně vysvětlíš, proč charakter našeho básnění vůbec romantičný, tak nazvaný, jest, anť u starých jest docela jiný, klasický..."¹⁸ Ale zanedlouho nám opět Štúrova korespondence dokládá, jak je tato výchozí emfáze již překryta, ba přeformulována racionalistickou konstrukcí vedenou už zcela v opozici vůči kategorii romantického smutku: "Romantický žel, ale pouze z neuspokojení vnitřnosti, z nešťastné lásky, z obražení cti jednotlivce atd. pocházející jest nad sebou zoufalý, se životem se rozžehnavající, v sobě se mučící (hintbrütend) - slovem životu skutečnému výhost dávající. Odporné jest u Slovana. Žel Slovana, čili jak my Slováci malovně a plnozvučně říkáme žjal, nepochází z rozervané, neuspokojené vnitřnosti, ale z trýzněné, hubené, zhanobené skutečnosti, čili vůbec světa... Žjal Slovana tkví tedy v objektivnosti, anť Romána a Germána ze subjektivnosti plyne. Čím větší jest Slovana žjal, tím větší činnost jeho ... Žjal jest Slovanu jen podnětí k činu, a že Slovan pravdivě se jen pro pravdy věčné rozžjalí, jest žjal jeho vznešený..."¹⁹

Odmítnutí romantické estetiky jako celku a se všemi ideovými důsledky (které však zároveň zahrnovalo přijetí jejích dílčích prvků) bylo v konceptu "slovanské poezie" současně pokusem o formulování esenciální kmenové slovanské odlišnosti od západního světa, který se v národně obrozenských fantaziích typizoval jako svět hrubého materialismu (představovaný především Anglií s její industriální a obchodní aktivitou) a vzpoury proti pořádku (reprezentovaný Francií, stále ještě poznamenanou vzpomínkou na Velkou revoluci). Soudobý Západ byl reflektován jako svět narušené morálky, nevázané svobody, rozkladu rodiny, emancipace žen, smyslné lásky, nevěry atd. Dobový evropský romantismus a evropská literatura vůbec byly vnímány jako odpovídající výraz tohoto rozvráceného světa. Štúrovci hodnotili tehdejší anglickou, francouzskou, ale i německou literární produkci často globálně jako "vychrlininy spáleného mozku a zhnílého srdce západní Evropy", "smradlavé výpary hniujícího západního světa" a hovořili v této souvislosti o "západním kalu", "morovém duchu západu", o "vyzáblých podlostech západu".²⁰ Normativní kánon "slovanské poezie" byl tedy předkládán jako obrana

slovanské identity proti těmto destruktivním tendencím: "Nedáva chorý síly životnej; inčie potrebuje svet náš, ako čo mu daktorí prinášate z terajšieho západu."²¹ Narušení "syntetického", "celostního", "harmonického" charakteru slovanské literatury je tak pro štúrovce současně narušením vlastní podstaty "slovanského světa".

Neujde nám současně, že podobnou manipulací se původní dynamický ráz hegeliánské "syntézy" zřetelně znehybňuje. "Slovanská syntéza" je sice tak či onak promítána na hypotetickou vývojovou linii dějin lidského ducha, ale jednoznačně jako fáze ve své podstatě finální, nastolující harmonii, která je zcela bezrozporná, která je definitivní (odtud i "budoucnost" - oblíbená štúrovská kategorie - není než stvrzením předem dané slovanské podstaty, jejím věčným materiálním vyjevováním v reálním světě). Jestliže se vývoj filozofické myšlenky - zjednodušeně řečeno - pohyboval v evropské filozofii od statického, sumativního herderovského středu k dynamické hegelovské syntéze, teoréma "slovanské poezie" míří zřetelně opačným směrem. Už to naznačuje, že její kořen je výslovně předhegelovský, je současně pořád ještě zaklesnut v herderovské koncepci, která ostatně také přímo téma slovanství nastolila, a tak poukazuje vlastně k společným počátkům jungmannovského obrození.

V myšlení jungmannovského obrození hrála mystika středu, jako kategorie vylučující veškeré krajnosti,²² mimořádně důležitou úlohu, a ustálilo se zde také závazně sepětí této kategorie právě se slovanstvím. Tato kategorie se propojovala do oblasti národní a "kmenové" psychologie (povaha Slovanů "mírná", "bez krajností", vyznačující se "střídmostí"), do oblasti politiky (mytizace a normativizace neradikálních, "centristických" řešení, zatím - v době, kdy o reálné politice v prvních desetiletích 19. století nemůže být ještě řeči - alespoň v rovině verbální proklamace). Ovlivňovala zeměpisné fantazie (středová poloha Čech: ve "středu", "v srdci" Evropy jako záruka zvláštních hodnot češství), historiografické teorie (most mezi Východem a Západem), a od samého počátku také i oblast literatury (Jungmann, Kollár).

Jan Kollár například již ve dvacátých letech charakterizuje pomocí této geneticky herderovské kategorie slovanské

básnictví jako typ poezie, na němž "pod praporem obrazotvornosti všechny duše moci rovný podíl mají." Vzápětí konstatuje - už tehdy se zřetelným protiromantickým ostnem - že "divá, temná, potvorná, třeštivá, přepjatá, slovem jednostranná báseň v naší literatuře až posavad neslychaná."²³ Akademické, školské chápání poezie jako "duchovní zábavy obrazem krásy, slovy vystaveným," mající svůj účel sám o sobě, ale současně podmíněné mravností ("nic není krásného, co by pravdě odpovalo, s dobrem mravním se nesrovnávalo"), příznačné např. pro Jungmannovu *Slovesnost*,²⁴ se tak od počátku v našem prostředí výrazně nacionalizovalo. Žádala-li norma sepětí "pravdy", "krásy" a "mravnosti" u literatury vůbec, tím spíše je vyžadovala norma od literatury (poezie) slovanské (české), která byla v logice obrozenské ideologie nutně povinna stát mimo krajnosti. K funkcím obrozenské literatury nepatřilo - alespoň v teorii - pouze vyrovnat krok s moderní Evropou, ale od samého počátku vytvořit vůči ní tak či onak i jistý ideologický filtr. Tím měla být svou podstatou harmonická, krajností prostá, a mravně nenarušená literatura bránící prosakování rušivých a destruktivních idejí ze Západu. Charakteristicky o tom vypovídá v článku "Něco o čtení knih a společných bibliotékách" J. Hochmann: "Včasné dokonalých knih čítání jest vpatření v starý i nový světozor - jest pravé koření života! Kdo by to chtěl popírati? Kdo proti tomu odpor vésti? Či mi tu přec kdosi namítá, že na Západu právě tenkrát zbouření vypuklo, an se tam nejhustěji knihy vyrojovaly? Ovšem; ale jaké to knihy - z jakého oulu? Z neřádne makovice Voltairovy a Rousseauovy! U nás díky bohu sotva bude takýchto tĕkavých bláznů a neznaobhů, a měl-li by i zde onde který býti, tedy nesmí se svými jizlivými plody na světlo: bdít tu bystrá cenzura; ano, dím, právě naše novější spisy jsou zbraň a záštita proti zlému duchu cizáckému..."²⁵ Od takových formulací v Čechách je jen krok k pozdějším výrokům na půdě slovenské: "úfam sa, že múza Voltairova žiadnych Robespierrov pre náš vek nesplodila a nasledovne, že zásadám Písma sv. je pokoj." (Sládkovič)²⁶

Můžeme jistě vidět v takto explicitních formulacích (které - opakují - současně sekundují proklamacím o potřebě vyrovnat krok se současnou Evropou) spíše cosi výjimečného,

netypického, případně podmíněného ohledy strategickými. Stejně však vystane jako neoddiskutovatelný fakt, že ideologie obrození vytvořila velice celistvý soubor instrukcí a norem, které v žádném případě nevycházely vstříc snadnému vyrovnání s evropskou literaturou a zvláště s evropským romantismem s jeho důrazem na osobnost a její právo na výjimečnost. Současná západní Evropa hrozila především národně-obrozenskému projektu, kladla otázky, které v tehdejší české a slovenské společnosti nemohly stát v popředí, ba které naopak rozleptávaly obrozenský ideologický monolit. A také obráceně: pro základní traumata vlasteneckých skupin ve slovanském světě neměla a nemohla mít žádný sentiment. Již sám důraz na individuálnost a nezastupitelnost subjektu se nutně rozcházel s obrozenskou představou literatury, jejímž nejvyšším sémantickým horizontem je sama existence národa. Polemika s romantismem tak v našem kontextu jednoznačně předchází pokusy o jeho - byť i adaptované - včlenění do národní kultury, datuje se tedy až do doby, kdy tu slovy Kollárovými žádná "divá, tmavá, potvorná, třeštivá, přepjatá" báseň nebyla možná.

Taková polemika se ovšem odehrávala nejen ve výrocích o literatuře, ale i v literatuře samé. Kollárova Slávy dcera byla vědomě (a dosvědčuje to již citovaná formulace z "Výkladu") budována jako skladba krajně syntetická, uzavřená a nezvratná, jako mýtus a kompendium slovanství. Tuto celistvost podtrhovalo souběžné znakové navázání na poezii čtyř epoch - antiku (elegický předzpěv), středověk (tematická osnova Léthe a Acheronu, převzatá z Dantovy *Božské komedie*), renesanci (Petrarkova milostná lyrika a sám obrys sonetu) a také na západoevropskou současnost (propracování zeměpisného půdorysu je vlastně aluzí na Byronova *Childe Harolda*). Samo toto gesto tedy včleňovalo romantismus jen jako jednu fázi vývoje "světové poezie", a tak ve svých důsledcích nabízelo demonstrativně mnohem komplexnější, vlastně zcela "úplnou" koncepci básně jako sumy dosavadní básnické tradice. Obdobný významový proces můžeme ovšem sledovat i v diachronním plánu: *Slávy dcera* vznikala - od vydání básnického sonetového cyklu v *Básních* (1821), přes svou zárodečnou podobu z roku 1824 až k první "mytologicky" uzavřené verzi

z roku 1832 - postupným rozrušováním zřetelně romanticky založeného životního pocitu.²⁷ Akcentovaná subjektivita i tragická hloubka nenaplněné lásky překonávající všechno, co doposud v tehdejší poezii u nás zaznělo, byla postupně rozptylována, či spíše harmonizována včleněním do racionalisticky předem rozvrženého plánu obrozenské ideologické soustavy jednoznačně vyhodnocující vše původně rozporné ("divé, temné"). Není náhodou, že právě tato složka Kollárovy skladby mohla být ve třicátých letech aktualizována kritiky promyšlejšími možnostmi romantické estetiky v Čechách, stejně tak jako se mohla stát o něco později na Slovensku podnětem k Sládkovičově *Maríně*, dnes již zcela běžně označované za skladbu romantickou.

Podobný obraz vidíme konečně i v obou Čelakovského ohlasových sbírkách. Ohlasová poezie, která se prosazovala v české literatuře od počátku dvacátých let (V. Hanka, M.Z. Polák, J.V.Kamarýt, K.S.Šnajdr), vycházela sice vstříc romantickému vkusu, ale současně vyžadovala krajní odosobnění básnické výpovědi, iluzivní ztotožnění básníka s duchem lidu. Svým úsilím po dokonalém vyjádření apriorní, do jednotlivých "vzorů" vtělené normy, tak byla v jádru i nadále "klasicistní" bez ohledu na to, že se "klasická" forma a vzor nehledaly v antické kultuře, ale v domácím folklóru. Objevovala se tu ovšem - např. u Čelakovského - již některá latentně romantická témata ale zůstala začleněna do hodnotového systému v zásadě statického, který tarasil cestu k jakémukoli tragickému vyznění v moderním subjektivním smyslu. Například v básni "Romantická láska" v *Ohlasu písní ruských* je obvyklý romantický typ milostného syžetu "nenávratného rozchodu" milenců jen načrtnutým pozadím pro syžet zcela jiný; v němž hrdina, "mládenec dobrý", nachází rychle pozitivní východisko.

Osedlám já večer dva koničky,
k jezeru se na nich odpravíme;
na břehu vyrobím rychlou lodku,
k ostrovu na ní se doplavíme;
na ostrovu vystavíme město,
a město-li ne, aspoň vesničku,

v té budeme v lásce přebývat
až do věku, až do smrti naší.

V básni "Vězeň" je titulní romantický motiv, dokonce v typizované verzi rozhovoru s měsícem, odveden od reflexe k monumentalizovanému gestu, jímž hrdina v bezvýhodné situaci bere vnucený osud do svých rukou.

S obdobnými jevy se setkáváme i v pozdějším Čelakovského českém ohlasu. V "Cikánově píšťalce" jsou například romanticky exponované motivy "cikána" a "krysaře" adaptovány v alegorickou vlasteneckou báseň, jindy je zase romantická vášeň konfrontována s kolektivní normou (balada "Toman a lesní panna", lyrická básnička "Čarodějnice Stasa").

Literárněhistorický pohled na vývoj obrozeného písemnictví v časové posloupnosti kategorií vypůjčených z historiografie evropské - od klasicismu přes preromantismus či sentimentalismus k romantismu - nachází tedy v určitých "klasicistních" prvcích básnické struktury raného jungmannovského období nanejvýš jisté progresivní momenty ukazující cestu k "romantice". Tím však cosi podstatného zastírá, totiž fakt, že již ve dvacátých letech představovala "romantika" pro českého i slovenského vlastence pojem evropské kultury - Byronův *Childe Harold* vycházel od roku 1812, *Nevěsta z Abydu* vyšla 1813 spolu s *Džauzem*, v roce 1814 vyšli *Lara* i *Korzár* a zhruba ve stejnou dobu byl také Byron překládán do němčiny, Shelleyho *Odpoutaný Prométheus* je z roku 1820. Nápadná aktualizace "romantismu" u nás v letech třicátých a čtyřicátých, nápadné množství projevů romantického životního pocitu není snad tolik důsledkem růstu určitých zárodků romantického citění, určitých citových, motivických a stylových "preromantismů", jako spíše výsledkem pozvolného, postupného přehodnocování jungmannovského ideologického projektu, který se pokusil romantický životní pocit až příliš předčasně neutralizovat jeho oddynamizováním, zklidněním a včleněním do nehybné koncepce.

Mladší generace tak vlastně znovu promýšlí problém, jež řešení bylo od samého počátku obrozeného hnutí spatřováno v syntetické koncepci "slovanské poezie". Objevuje otázku subjektivity, téma rozporu ideálu a skutečnosti a po-

kouší se je vyvést z rámce oné předzjednané harmonie. Nicméně sama harmonická vize slovanské poezie pro ni nepřestává být faktem: stala se již do té míry součástí národně emancipačních procesů, že nemůže být automaticky odvržena.

Hovořili-li jsme na počátku o dvojí normě hodnocení romantické estetiky v Čechách i na Slovensku, můžeme v tomto momentu vidět rozpojení ideální jungmannovské syntézy "slovanské poezie", která se "vyrovnala" s romantismem příliš brzy - ještě před jeho skutečným prožitím a odžitím romantiky. Možnost takového prožití a odžití byla totiž vázána na jinou představu o funkcích poezie a literatury a mohla být nastolena až v třicátých a čtyřicátých letech v rámci sílících zreálňujících procesů uvnitř obrozenské literatury. Vlastně až v této nové situaci si obrozenci plněji uvědomují přínos romantismu a jeho možností na straně jedné, stejně jako závažnost ideálu "slovanské poezie" na straně druhé. Zatímco jungmannovská koncepce "slovanské poezie" včlenila romantismus do své soustavy především mechanicky, bez kritického zhodnocení, v letech třicátých a čtyřicátých dochází k hlubšímu myšlenkovému vyrovnání, které je - jak jsme již viděli v exkursu do oblasti štúrovské filozofie literatury - provázeno i hlubším promyšlením konceptu slovanské poezie.

Právě Máchovo vystoupení celý problém v plné šíři v Čechách i na Slovensku vyhrotilo. V diskusích kolem Máchy to dosvědčovaly i pokusy o terminologické vyjasnění celé záležitosti. Padne tu nový termín "slovanská romantika",²⁸ který je návrhem překlenutí nově vytvořené propasti, zajímavé jsou i snahy jiným termínem odlišit západoevropský typ romantiky (Kuzmány například navrhl označení "umnoodporný"²⁹, což bychom mohli volně přeložit snad jako "romantismus negativní ideje"). Máchův básnický čin byl pro jeho vrstevníky, ale vlastně i pro přímé či nepřímé stoupence, problematický právě tím, že nevzal v úvahu onu druhou, k tradici mladé, emancipující kultury se hlásící složku. Z dnešního pohledu to je jistě složka se silným momentem regresivním, ale z hlediska dobového myšlení znamenalo takové odmítnutí téměř zpochybnění vlastního základu národní literatury, toho, čím se vymezovala vůči okolním prestižním kulturám evropským. Proto se v tomto bodě často shodují příslušníci

mladší generace se staršími. Dokonce i Sabina, první apologet a vykladač Máchovy tvorby, řadí Máchu mezi "charaktery, jež sledují často falešnou, ale osobitou cestu", a poznamenává, že jeho duch obsahoval síly, "které se však v krizi plodného vývoje z velké části vyčerpaly."³⁰ Podobně označuje Nebeský Máchu za "básnický talent, jakýchž více nemáme, ačkoliv nebyl vykvašený".³¹ V mladší generaci se objevuje také paradoxní "promáchovský" argument, že Máchovi jen předčasná smrt zabránila překonat jednostranná východiska. To konstatuje Sabina,³² stejně jako J.J.Kolár: "Další život by byl jej i to, co vytvořil, očistil, jeho génius plující ve fantastických oblastech byl by ve vlasteneckém snažení sestoupil do skutečnosti."³³ V groteskně vyhrócené podobě se s tímto motivem setkáváme ještě v padesátých letech u J. P. Koubka, jednoho z největších propagátorů romantismu v Čechách, v jehož interpretaci Mácha

...z dolin krásně omájených
vyved virtuóza v zločinění,
aby postavil jej na lešení
před diváků houfem uděšených.
Rek ten nepojal své lásky dámu
podlé zvyku v Hymenově chrámu,
ale vyveden jen na popravu
za svou vinu položil svou hlavu
směle pod katovu sekeru,
číhající pomstě za ofěru.

Ty ji nyní znáš tu vinu celou,
vinu básníka i osudu;
víš teď, jak se pěvec s myslí smělou
do skeptických zabral přeludů,
víš to, že on s duší v lásce vřelou
ve své lásce nebyl bez bludu...
Však že báseň skončil beze sňatku,
že měl ženskou věrnost za pohádku -
toho nepředhazuj jinochovi,
toho nepřipisuj hrobníkovi,
který ve svých vášní plachém zmatku

sám hrob kopal míru srdce svého,
až pak stana sotva na začátku
svého povolání důstojného,
rychlým pádem do hrobu byl skácen,
nadějím pak vlasti navždy zkrácen...³⁴

"Novější romantika mohla by u nás nabýti pěknější tvářnosti, kdyby ti páni svou věčnou *negaci* opustili...",³⁵ píše v soukromém listu básník Vinařický. Zdá se, že podobným směrem se ubírají i teoretické úvahy mladých kritiků, často i přímých zastánců romantiky. Ideál syntetické, harmonické slovanské poezie zůstává explicitě či implicitě kritériem, jehož závaznost je uznávána zcela obecně. I ti, jejichž poezie je vystavena výtkám pro porušení této normy, toutéž normou operují vůči dalším. Ideálem slovanské poezie argumentuje Hurban vůči Sabinovi, který jím opět argumentuje vůči generaci Májovců, hlásí se k němu J.V.Frič v *Ladě-Nióle* i Kalinčiak, který právě z hlediska tohoto ideálu *Ladu-Niólu* odmítá. Jestliže na samém počátku obrození převažovala představa slovanské poezie jako prostého souhrnu, harmonického scelení hodnot jinde oddělených, nyní vystupuje do popředí proces zvažování přijatelnosti či nepřijatelnosti těch či oněch motivů v rámci předpokládané slovanské syntézy. Jsme svědky pokusů taxativně stanovit prvky slovanskému duchu cizí, či z jeho hlediska sporné - především se to týkalo určitých prvků postojových a tematických:

1. Proti skepsi je kladen optimismus, historická perspektiva, víra v budoucnost. Tomíček v kritice *Máje* říká: "Děj tento mohl vskutku básnické nabýti ceny, kdyby byl básník chtěl roztrhnouti černou oponu, kterou spustila jeho obraznost před každou radostnější vyhlídkou..."³⁶ Hurban vyčítá Sabinovi: "Zúfalcovi je všetko zúfalé; a takí básníci nezvestujú, nemôžu zvestovať vo svojich spevoch lepšie storočie..."³⁷ Tomu se podrobuje i odmítání rozervanectví a stesku, respektive jeho překrytí vyšším hodnotovým plánem. Proti rozervanectví klade příznačně Štúr - jak jsme viděli - mytizovaný slovanský "žal" podněcující k činu, proti absolutnímu smutku klade "spravedlivý žal", postuluje se vyústění smutku v čin (např. u J.V.Friče). S tím souvisí i řada

dalších vysloveně motivických tabu - např. potlačení motivu "mrtvé vlasti"³⁸ (zdá se, že i zde je kořen důležitého pojmu štúrovské filozofie, totiž kategorie "života") nebo byronovsko-máchovskeho idiomu "dobrou noc", který je zvláště ve slovenské poezii nahrazován přímo programově: "Čoby tam dobrú noc, veď ešte nebol deň" (J. Král); "Keď nám deň zapadnul - veď on zase svitne." (S. Chalúpka)³⁹

2. Iracionalita je přísně omezována na působení v rámci svěží, "bystré" obraznosti, proklamuje se její korigování zdravým rozumem. Tomu odpovídá i představa "slovanského básníka" jako tvůrce kontrolovaného vlastní "pokojnou myslí", neupadajícího do extrémů nebo alespoň schopného těmto extrémům uniknout.

3. Je odmítáno či zpochybněno jakékoliv porušení závazné společenské normy týkající se morálky a náboženství. Ze západoevropské literatury je tak filtrováno vše, co míří ke sporu s absolutními hodnotami a sanktem, všechno blasfemické. "Národ náš není ve sporu s bohem, se světem i sám se sebou, on jest duševně zdrav..." píše Erben v roce 1842 Stanku Vrázovi.⁴⁰ Na tomto pozadí jsou hodnoceny motivy "sebevraždy", "vzpoury", "odplaty", "msty", krvavé historické akce. V slovenské poezii se promýšlí z toho hlediska i pojetí postavy Jánošíka (např. Hodžovy pokusy dovést Jánošíka k pokání).

4. Prověřován je celý tematický okruh romantické lásky - je oslabována její absolutnost, její nadřazení hodnotám života a národa (odmítání sebevraždy z lásky), její povýšení nad normy kolektivní.

5. Proti "západnímu materialismu" je kladena koncepce umění, jehož předmětem je idea: "Jen duch - duchovní, ideální svět bezvýminečným jest umy předmětem..." (K. Šmídek)⁴¹ Zpochybnuje se analytický zájem o realitu, společenské vztahy a poměry. Odmítány jsou tělesné projevy lásky i pouhé náznaky sexuality (Štúrovo a Kalinčiakovo znechucení nad v podstatě nevinnou scénou ze Štrauchova "Plháče" z *Lady-Nioly*⁴²), spolu s motivy "nevěry", "předmanželského svazku" a "nemanželského dítěte".

V třicátých a čtyřicátých letech však norma "slovanské poezie" přece jen není přijímána mechanicky. Je analyzována,

prověřována, rozvíjena v systém, a tím vlastně již problematizována. Oddělení "slovanské poezie" a romantismu bylo tak či onak dokonáno, skrze jeden normativní systém je odmítán a narušován druhý. Otázky vyvolávané "romantikou" byly příliš naléhavé, než aby je bylo možno pominout, ale i sám koncept "slovanské poezie" se stal natolik závažnou složkou národně emancipační ideologie, že nemohl v žádném případě ztratit platnost. Svár tohoto dvojího normativního systému pak poznamenává i další, pomáchovské pokusy o moderní básnické dílo.

Na české straně šlo zejména o lyricko-epickou báseň Václava Bolemíra Nebeského *Protichůdci* (1844) a v padesátých letech pak o Erbenovu *Kytici*.

Protichůdci jsou zřetelně budováni na půdorysu romantické básnické epiky. Logická návaznost motivů je v básni znejasněna, syžet má podobu spíše hrůzného toku nočních chimer, soustřeďovaného jen lehce kolem tématu zániku, reflektovaného v řadě ústředních symbolů (noc, vlci, morová panna, podzim) i v celkovém panoramatickém zobrazení bezkonečného proudu lidských dějin. Epický příběh nutně ustoupil do pozadí, stavba básně nevyplývá tolik z příčinné návaznosti dějových prvků, je spíše architektonická, opírá se o konfrontaci a paralelismus motivů, dějů a postav. Ve středu myšlenkové koncepce stojí navíc oblíbená figura evropského romantismu - Ahasver (P.B.Shelley, E.Quinet, V.A.Žukovskij, N.Lenau aj.), tehdy až konvenční symbol stále kupředu štvaného lidstva, neustále se proměňujícího, ale nikdy nenalézajícího uspokojení. Tuto figuru, která romantickému estetickému cítění vyhovovala i svou vnitřní rozeklaností (svědek Kristův, ale současně temný přízrak), Nebeský konfrontoval se dvěma postavami jezdců, z nichž především druhý je přímým Ahasverovým kontrapunktem. Symbolizuje-li Ahasver neustálé puzení lidstva k proměnám, k vývoji bez konce, jenž nenachází cíle, a souběžně i rub tohoto cíle, tj. touhu lidského ducha překročit danosti a dobrat se konečného smyslu, jeho protějšek, "druhý jezdec" je zosobněním lidské touhy po stálosti, po životě zbaveném diktátu smrti. Hegelovská triáda, která se stala ve čtyřicátých letech důležitou formální složkou teorie "slovanské poezie" zvláště na Slovensku, je tady přetvo-

řena v uměleckou figuru, stává se základem konfrontace hlavních postav a jejich postojů. Proti Ahasverovi je kladen druhý jezdec a proti nim oběma, jako svého druhu jejich syntéza, jezdec první, který má výrazné slovanské rysy respektive odpovídá normě dobové slovanské charakterologie ("Z bujné hlavy čapku zbožně smekne, / žehná znamením se svata kříže, / šeptem krátkou modlitbičku řekne...").

Této slovanské charakterologii odpovídá konečně i to, že proti druhému jezdcí, zosobňujícímu povrchní materialistické lpění na smyslově vnímatelném světě, vidí první jezdec smysl své existence v bezprostřední službě celku, v podrobné nadosobní normě.

Také Erbenova *Kytice* těsně souvisí s celým kontextem evropské romantické poezie (zvláště s jejím pokusem o aktualizaci lidové balady), ale zároveň s ním i polemizuje. Zatímco hlavní proud evropského romantismu položil důraz na právo individua na čin, navíc na mezní čin nepodřízený lidským normám, a takto povýšený naroveň božskému činu, tvořícímu nové světy a schopnému unést absolutní vinu, v *Kytici* je neustále zdůrazňován protipól: stabilita řádu národní (lidové) pospolitosti a jeho nezvratné normy.⁴³

Vývojové procesy tehdejší české poezie jsou svou filozofií hluboce analogické tomu, k čemu docházelo v tvorbě generace štúrovců. Podobně nacházejí české pokusy o nové zhodnocení tohoto jungmannovského konceptu paralelu ve štúrovské estetice "slovanské poezie". Nebrat do úvahy tyto vazby, nahrazovat důkladné komparatisticky založené studium těchto souvislostí nahodilým kontrastováním znejasňuje pochopení reálného významu jevů české i slovenské kultury. Bez přihlídnutí k slovenskému rozpracování hegelovského podnětu a k jeho adaptaci na ideál slovanské poezie je jistě obtížné pochopit nejasný, temný, symbolický význam *Protichůdců*, kteří se pak snadno ocitají na periférii české literární historie. Podobně se může vytratit souvislost mezi štúrovskou aktualizací dědictví lidové poezie a Erbenovou baladikou a také Hodžovy pokusy o monumentální slovanskou báseň se mohou jevit jen jako plod extrémní, "mesianisticky" podbarvené slovenské situace apod. Zdá se nám být také sporné hovořit o "romantismu reakčním" a "romantismu revolučním" nebo

o "romantismu subjektivním" a "romantismu objektivním" a pokoušet se vést v reálném historickém materiálu ostré dělicí čáry. Měli bychom se smířit s tím, že romantismus existoval u nás spíše jako problém než jako pevná kategorie a jako problém ho také analyzovat v českém i slovenském kontextu.

Poznámky

Studie vznikla na základě přednášky na konferenci Kontexty českého a slovenského umenia organizované Umenovedným ústavem SAV, Slovenskou umenovednou spoločnosťou pri SAV a Kruhom priateľov českej kultúry 8. - 11. 11. 1988 a vyšla v prvním znění ve sborníku příspěvků *Kontexty českého a slovenského umenia*, Správa kultúrnych zariadení MK SR - Kruh priateľov českej kultúry, Bratislava 1990, s. 196 - 215.

¹ Možnosti tohoto souběžného zkoumání českého a slovenského kontextu v souvislosti s problémem romantismu ukazuje i klasická studie Felixe Vodičky "Erben časový a nadčasový. Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ", *Zprávy Spolku českých bibliofilů* 1988, 4, 102 - 120.

² Soubor dobových hodnocení Máchy a Máchova Máje 1836-1858 viz *Literární pouť Karla Hynka Máchy* (ed. Pavel Vašák), Praha 1981.

³ J. K. Tyl, "Pohled na literaturu nejnovější", *Květy* 3 (1836), příloha 16, s. 57-59; Přetištěno in: *Literární pouť*, s. 46- 48, s. 50. Týž, "Blahosti kněhkupecké", *Květy* 3 (1836), 36, s. 285-286. Tento text se stal později základem jedné scény v Jiráskově románu *U nás*, srov. V. Macura, "Ještě drobnost k problému intertextuality Jiráskovy prózy", in: *Po zarostlém chodníčku. Jaroslavě Janáčkové k narozeninám* (rukopisný sborník), s. 179 - 182.

- 4 K. Kuzmány, "Slovo k panu dru Josefu Chmelenskému...", *Hronka* 2 (1837), 1, s. 88-93, *Hronka* 3 (1838), s. 57-58; Přetištěno in: *Literární pouť*, s. 86-88, 100.
- 5 J. M. Hurban, "Poutník...", *Slovenské pohľady* (1847), s. 2, s. 74-75.
- 6 V. Nejedlý v listu K. Havlíkovi, in: *Literární pouť*, s. 40.
- 7 Ľ. Štúr v listu V. Staňkovi, in: *Literární pouť* s. 162.
- 8 P. Vongrej, *Zlomky z romantismu*, Bratislava 1982.
- 9 K. Kuzmány, in: *Květy* 6 (1839), 8 - 9, s. 63 - 64, 71 - 72.
- 10 P. Z. Hostinský, "Otvorený list p. Ctibohovi Cochiusovi", *Orol tatranský* 2 (1847) 61, s. 484.
- 11 Ľ. Štúr, "O národných povestiach a piesňach plemien slovanských", *Dielo III*, Bratislava 1955.
- 12 Ľ. Štúr, "Nárečie slovenské alebo potreba písania v tomto nárečí", in: *Dielo V*, Bratislava 1957, s. 33.
- 13 J. M. Hurban, "Básně Karla Sabinu", in: *Životopisy a články*, Bratislava 1973, s. 211-222.
- 14 Týž, in: *Orol tatranský* 1 (1845), s. 155.
- 15 Týž, "Básně Karla Sabinu", *c. d.*, s. 214.
- 16 Ľ. Štúr, "O národných povestiach...", *c. d.*, s. 37.
- 17 Ľ. Štúr. *Listy I* (ed. J. Ambruš), Bratislava 1954, s. 222.

18 Ľ. Štúr, *tamtéž*, s. 350 - 351. Přeťištěno in: *Literárny pouť*, s. 161 - 163.

19 Ľ. Štúr, "O národných povestiach...", *c. d.*, s. 37.

20 Ľ. Štúr, *Listy II* (ed. J. Ambruš), Bratislava 1954, s. 306, 303. J. Kalinčiak, in: P. Vongrej, *c. d.*, s. 297.

21 Ľ. Štúr. "O národných povestiach...", *c. d.*, s. 39.

22 V. Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983, s. 198-207.

23 J. Kollár, "Písne lidu slovenského" (1823), in: *Prózy* 1956, s. 219.

24 J. Jungmann, *Slovesnost*, Praha 1846, s. 101.

25 J. Hochmann, "Něco o čtení kněh a společných bibliotékách", *Květy* (1838), s. 326.

26 P. Vongrej, *c. d.*, s. 38.

27 M. Pohorský, *Portréty a problémy*, Praha 1974, s. 24 - 49.

28 J. N-ky, "Einige Worte über Böhmens neueste Literatur", *Österreichisches Morgenblatt* 1 (1836), 22.6., s. 94. Přeťištěno in: *Literárny pouť*, s. 46.

29 K. Kuzmány, "Ladislav", *Hronka* 3 (1838) s. 57-58. Přeťištěno in: *Literárny pouť*, s.100.

30 K. Sabina, "Beiträge zur Geschichte der neuböhmischen Literatur", *Ost und West* 4 (1840) 8.2. (Beilage), s. 53. Přeťištěno in: *Literárny pouť*, s. 133-134.

31 V.B.Nebeský, "O Karlu Hynku Máchovi", in: *O literatuře*, Praha 1953, s. 47.

32 K. Sabina, *c. d.*, s. 133-134.

33 J.J.Kolár, "Saras höchst aufrichtige Briefe...", *Ost und West* 5 (1841) 21, s. 83-84. Přetištěno in: *Literární pouť*, s. 139.

34 J. P. Koubek, *Sebrané spisy. Veršem i prózou I*, Praha 1857, s. 111-112.

35 K. Vinařický, *Korespondence a spisy pamětní II*, Praha 1909, s. 371.

36 J. S. Tomíček, "Československá literatura", *Česká včela* 3 (1836), 22, s. 181-182. Přetištěno in: *Literární pouť*, s. 40.

37 J. M. Hurban, "Básně Karla Sabinu", *c. d.*, s. 216.

38 Ľ. Štúr, *Listy I*, s. 350-351.

39 Srov. M. J. Hurban: "Literatúra", *Orol tatranský* 1 (1846), s.163-164.

40 *Literární pouť*, s. 156.

41 K. Šmídek, "Divadlo v Brně", *Květy* 6 (1839), příloha 1, s. 3.

42 Ľ. Štúr, *Listy II*, s. 306. J. Kalinčiak in: P. Vongrej, *c. d.*, s. 297.

43 Srov. také interpretace obou děl in: M. Červenka - V. Macura - J. Med - Z. Pešat, *Slovník básnických knih, Díla české poezie od obrození do roku 1945*, Československý spisovatel, Praha 1990, s. 115 - 120, 233 - 236.

ČESKÉ ROMANTICKÉ DĚJEPISECTVÍ MEZI OSVÍCENSTVÍM A POZITIVISMEM

Petr Čornej

Zrod romantické historiografie v českém prostředí časově splývá se zřetelným nástupem procesu, který jsme si zvykli nazývat národním obrozením. Pokusit se o stanovení přesného periodizačního mezníku, od něhož lze o romantickém dějepisectví hovořit, by bylo více než ošidné. Dosavadní názory se v zásadě shodují, že se jeho výraznější projevy objevily v prvních dvou desetiletích 19. věku a plně se prosadily v letech 30. až 70., byť již od poloviny 19. století narušovaly postavení romantické historiografie směry předznamenávající pozitivismus. Romantismus tedy vládl českému dějepisectví po osmdesát let a zahrnoval období života tří vědeckých generací. Již tato okolnost napovídá, že epocha romantické historiografie v Čechách není vnitřně jednotná, nýbrž rozpadá se do několika fází, spojených ovšem jednotnými znaky.

Termín romantické dějepisectví zní uším dnešních historiků poněkud pejorativně a navozuje představu bádání neseného subjektivními přístupy při poznávání minulosti a vycházejícího vstříc mimovědeckým zájmům, čímž se zpravidla myslí národní, politické a další zřetele. Takovému pohledu, ač není přesný a vyčerpávající, nelze upřít dílčí oprávněnost. Poněkud však zapomíná, že v dobovém kontextu přelomu 18. - 19. století nestály romantismus a historismus proti sobě, nýbrž vytvářely organickou jednotu, směřující proti osvícenské představě o člověku, společnosti a dějinách. Osvícenská koncepce světa, vykládající realitu z bezprostředního, verifikovatelného působení hlavních sil a zákonů, nepřihlížela k individuální podobě skutečnosti. Osvícenci proto nepovažovali poznání minulosti v její rozmanitosti a proměnlivosti

za prvořadé a důraz kladli na pochopení přítomnosti, v níž shledávali dovršení předcházejícího vývoje.¹

Zjednodušené pojetí dějin jako přímočarého zákonitého vzestupu prozrazuje rozhodující vliv racionalismu, naturalismu a mechanicismu, pronikajícího do sféry společenských věd z oblasti přírodních nauk. Zjednodušeně řečeno: osvícenský přístup předznamenával vztah pozdějších comteovsky orientovaných pozitivistů a vyhraněných technokratů k historii a historikům. Akcentování přítomnosti, platnosti univerzálních zákonů a zvládnutelnosti reality vedlo k vytěsňování historické vědy do druhořadého postavení v porovnání s přírodními naukami a k jejímu soustředování se na popis a kritiku shromážděného materiálu, což byl nicméně posun vzhledem ke staršímu kronikářskému pojetí. Osvícenský racionalismus a hyperkriticismus, usilující očistit historický fakt od pozdějších nánosů tradice, tak znamenaly první etapu ve vývoji moderní historiografie.

Nekomplikované osvícenské chápání dějin jako pouhé předehry vývojově vyšší přítomnosti v sobě zároveň obsahovalo moment, bez něhož by moderní historické myšlení nebylo možné a který posléze uvolnil cestu romantickému historismu. Představa minulosti jako vývojového procesu se po opuštění názoru o přírodních principech, určujících povahu člověka i společnosti, rázem změnila v odlišný koncept a stala se vůdčí ideou evropského dějepisceví první poloviny 19. století: Skutečnost, jež se náhle začala jevit jako permanentní řetěz proměn a individualizovaných faktů, je třeba vykládat z ní samé, z jejího vývoje. Toto základní krédo historismu zároveň tvořilo složku nastupujícího romantismu, který spatřoval v pestré a různorodé realitě kladnou hodnotu a v jejím postižení hlavní úlohu vědy, resp. umění.² Oživení a rekonstrukce uplynulých epoch stály v evropské historiografii kolem roku 1800 na pořadu dne.

O jedné okolnosti, která přispěla ke vzniku romantického historismu, zde zatím úmyslně nepadla zmínka. Posedlost osvícenců zákony a principy vyústila posléze v názor o existenci odlišného ducha různých historických dob i národů. Velkorysé filozofování osvícenských učenců na toto téma, filozofování, přecházející v politicky angažovanou a cílenou

publicistiku, bylo příznačné pro západoevropské, jmenovitě francouzské, anglické a částečně i německé prostředí. V střeoevropských, tedy i českých poměrech dlouho dominoval dějezpyt, založený na zjišťování empirických faktů. Filozofický rozlet a duchaplné formulace bychom tu marně hledali. Dějezpytné práce, vydávané v druhé polovině 18. století v českých zemích a psané převážně latinsky a německy, byly v porovnání se západoevropským vývojem z hlediska metody i řešených problémů opožděny o několik desetiletí. Toto konstatování se týká i reprezentanta českého osvícenského dějezpytu Gelasia Dobnera (1719 - 1790), jehož kriticko-analytické dílo mělo pro českou historiografii zásadní význam, zvláště vyvrácením smyšlenek obsažených v *Kronice české* Václava Hájka (1542).³

Podnět k prudkému rozvoji osvícenského dějepisectví v Čechách poskytly až společensko-politické reformy, prováděné na sklonku vlády Marie Terezie a zejména v časech panování jejího syna Josefa II. Tehdy klíčové osobnosti české historiografie nemusely již brát ohled na výsadní postavení katolické církve (a zvláště jezuitského řádu) v ideologické sféře a napřely své kritické úsilí právě tomto směrem. Jako klasický příklad může sloužit počínání exjezuity Josefa Dobrovského, jenž ve svých pracích podrobil nelitostnému rozboru legendy a mýty, spojené s katolickou církví, přičemž ostří svých výpadů obrátil zvláště proti legendě nepomucenské.⁴ V postoji k této záležitosti se také projevil rozdíl mezi Dobrovským a o dvě generace starším Dobnerem. Ten jako člen piaristického řádu zůstal věrný víře.

Spor mezi oběma badateli připomínáme z jediného důvodu. Předjal totiž polemiky, v nichž se ukázalo, že katolický pohled na českou minulost je v historickém vědomí i povědomí obyvatel země, vystavené jedno a půl století tuhé rekatolizaci a protireformační propagandě, hluboko zakořeněn a stal se organickou součástí jejich nazírání. Důsledný osvícenec Dobrovský hájil názor o mravní povinnosti každého vědce nejen pravdivě poznávat skutečnost, ale také dosažená zjištění sdělovat bez jakýchkoliv předsudků a ohledů, byť by závěry postihovaly kohokoli: "Mým hlavním úmyslem je říkat pravdu bez ostychu, pouhou holou, nepřikrášlenou pravdu." Daným

postulátem se Dobrovský řídil jak ve svém hlavním oboru, filologii, tak ve studiích historických.⁵ Důsledkem pevného postoje byly jak Dobrovského sváry s obhájci tradičního katolicismu, tak polemiky s nastupující romantickou generací českých učenců, soustředěných kolem Josefa Jungmanna.

Svým způsobem se může zdát paradoxní, že Dobrovský svým celoživotním dílem usilujícím zmapovat minulost české kultury a vydat o ní svědectví, vytvářel určitým způsobem prostor romantickému proudu českého obrození, směru, s nímž se potom logicky střetl. Avšak rozdíl mezi osvícencem Dobrovským a jungmannovci nebyl zcela propastný, existoval tu společný jmenovatel v podobě zájmu o osud českého národa i v náhledu na jeho minulost. I když Dobrovský nepsal česky a několikrát dal najevo, že se badatelsky zajímá o dějiny národa, který je už fakticky mrtev, v jeho duši přetrvávala naděje, že racionální skepse přece jen nemusí dojít svého naplnění. Jungmannovská generace již, přes veškeré vnitřní pochybnosti o smyslu svých kroků, programově pracovala na "vzkříšení" jazykově a kulturně vyspělé české společnosti. Dobrovského požadavek nesmiřitelné, přímočaré a leckdy kruté pravdy, vycházející z analýzy věrohodných pramenů, jí ovšem nevyhovoval. V rámci dosažení svého ušlechtilého cíle se nezastavila ani před prostředky z hlediska osvícenského kriticizmu nepřijatelnými.⁶ Hyperkritický zjev Josefa Dobrovského byl v českém prostředí nepochybně výjimečný a jedinečný, leč osamělý. Nedá se však říci, že by jeho postupy byly vždy bezpředsudečné. Už sám výběr badatelských témat, často zaměřených k oslabení pozic katolické církve, nebyl prost tendenčností a zaujatosti. A odtud byl již jen krůček k subjektivismu romantické vědy.

Ačkoli tedy jungmannovci našli ve výkladu a chápání českých dějin určité styčné body s Dobrovským, vstupovali raději na úrodnou půdu, kterou jim připravili ne tak důsledně kriticky uvažující předchůdci na konci 18. století. Tehdy v české historiografii existovaly dva osvícensky laděné proudy. Jeden působil v duchu obecných osvícenských principů, aniž spojoval povznesení společnosti bezprostředně s jazykovou či národnostní otázkou. Druhý směr, orientovaný spíše v duchu českého vlastenectví, slučoval osvícenské zásady

s touhou po obrození českého národa. Jemu také bude v dalším textu věnována pozornost. Důvod je jediný: Historie patřila spolu s jazykem k hlavním znakům i argumentům české národní existence. Pozice dějepisce a dějepisců v procesu národního obrození byly proto od počátku mimořádné.

Většina českých historiků, spjatých s vlasteneckým proudem, postrádala Dobrovského kritickou skepsi a jedno ze svých hlavních poslání spatřovala, ostatně ve shodě se stěžejními principy osvícenství, ve výchově a vzdělávání širší veřejnosti. Podle jejich mínění spočívala praktická cena historie v tom, že pomáhala vytvářet lepšího člověka, že uspokojovala lidskou zvědavost a umožňovala porozumět politickému dění i vývoji a organizaci státu. Čtenář se měl ztotožnit s osvícenským výkladem složitých jevů minulosti a přijmout jeho závazná hodnocení takových problémů, jakými byly vztah státu a církve či katolicismu a reformace. Vcelku běžný byl názor, že "lid a sedlák" mají právo tyto věci vědět a seznámit se s nimi ve své mateřtině. Připojit ke klíčovým otázkám vlasteneckou problematiku nebylo nic obtížného. Tato stanoviska pěkně vypovídají o významu, jaký osvícenci přisuzovali lidovýchovné činnosti i popularizaci vědeckých poznatků, současně však svědčí též o vzrůstu obecné vzdělanosti, přímém důsledku osvícenských reforem Marie Terezie a Josefa II. Rozšiřování gramotného, jazykově českého publika na sklonku 18. století bylo objektivní skutečností, která umocnila prozatím nesmělé národně-buditelské snahy českých osvícenců.

Zřetel k širší veřejnosti způsobil, že česká osvícenská historiografie oscilovala mezi vědeckou náročností na jedné straně a osvětově pojímanou popularizací, vyžadující určité zjednodušení, na straně druhé. Výrazně se to projevuje v díle Františka Martina Pelcla, hlavního představitele osvícensko-obrozeného dějepisce na konci 18. věku.⁷ Zatímco jeho německy psané monografie o Karlu IV. a Václavu IV. představují vrchol českého dějepisce tehdejší doby (životopisy obou panovníků se novátorsky opírají o kriticky prověřené prameny, zejména listy a listiny, otištěné v přílohách) a dosud si udržují vědeckou hodnotu, poněkud jinak tomu bylo s jeho díly, vycházejícími vstříc požadavku popu-

larizace. V nich převážilo osvětové hledisko, byť založené na nových vědeckých zjištěních.⁸ Již název česky psané trojdílné práce *Nová kronyka česká* (vyšla v letech 1791 - 1796) prozrazuje, že Pelclovým cílem bylo poskytnout českému čtenáři hodnotnou náhradu za stále oblíbenou *Kroniku českou* Václava Hájka z Libočan, resp. za její barokní přepracování, které představovala zejména Beckovského *Poselkyně starých přtběhů českých* a její pozdější výtah, známý pod titulem *Země dobrá, to jest země česká...*⁹ Autor svůj cíl vyjádřil v předmluvě, v níž stručně charakterizoval Hájkovy předchůdce, Hájka samotného i jeho následovníky.

Pelclova dobrá znalost úrovně a zájmů českého publika bezprostředně ovlivnila charakter jeho *Nové kronyky*. Ačkoliv nová vědecká zjištění v ní měla dominovat, autor ve značné míře respektoval vzor tradičního žánru. Nejde o to, že se přidržel chronologické osy (která ostatně činí dějepisické dílo tím, čím je) a přizpůsobil podání epizodickému a narativnímu líčení kronikářských prací. Tento fakt nebyl na škodu, zvyšoval přitažlivost knihy a přitom se nerozcházel s požadavky osvícenské vědy. Pelcl však ve snaze respektovat tradici, zvyky a očekávání čtenáře, podlehl zvolenému žánru kroniky i jinak. Do své práce zahrnul též pověsti, situované do šerého dávnověku, Kosmova vyprávění, přibarvená kronikářovou fantazií a literárními vzory (kupř. stále oblíbený příběh o Břetislavovi a Jitce), a nedokázal se vyhnout ani Hájkovým smyšlenkám. Zvláště pozoruhodné je to v případě čtvrtého, z cenzurních důvodů nevydaného dílu *Nové kronyky*, zabývajícího se husitskou epochou. Tato práce totiž obsahuje i pověsti a povídky o Václavu IV., jemuž Pelcl věnoval základní a dlouhá desetiletí nepřekonanou vědeckou monografii.¹⁰ Rovněž vyprávění o husitech a Žižkovi víceméně shrnuje a parafrázuje údaje a epizody, zachycené v kronikách 15. - 17. století, a vedle nich nejednou staví i pozdní lidovou tradici.¹¹ Zřetel k relativní úplnosti shromážděného materiálu a důraz na jeho čtenářskou sdělnost potlačil v *Nové kronyce* do značné míry kritickou obezřetnost.

Přístup k husitské problematice zároveň dokládá tendenci osvícenské historiografie. Ta cenila husitství především jako proticírkevní vystoupení, ale současně odsuzovala

náboženský fanatismus a náboženské války jako jevy nedůstojné člověka nového osvíceného věku, prosazujícího toleranci v konfesijních otázkách. V tomto duchu psali i německy publikující badatelé z českých zemí (Augustin Zitte i Johann Heinrich Wolf, první profesor dějin na pražské univerzitě), zatímco v českém buditelském proudu se k tomuto výkladu přidružoval zjevný pocit hrdosti nad vojenskou zdatností husitů, kteří proslavili jméno Čechů ve světě.¹²

Pelcl byl také první, kdo roku 1797 zveřejnil v časopise *Apollo* dvanáctistránkový německý překlad o Žižkově tažení do Uher.¹³ Omylem tuto práci přisoudil husitskému kronikáři Vavřinci z Březové, ač ve skutečnosti jde o pasáž z nejmladšího rukopisu Starých letopisů českých. Již tato okolnost signalizuje, že osvícenci zdůrazňovaná kritická analýza pramenů nepřekonalala ještě dětské nemoci. Pelcl měl však k svému postupu ještě jeden důvod, byť, jak prokázaly pozdější výzkumy, Žižkova výprava do Uher se nikdy nekonala a je až výplodem autora z přelomu 15. - 16. věku.¹⁴ Pelcla vůbec nezarazilo, že podivuhodný příběh zaznamenal jediný a relativně mladý rukopis (ve výsledné podobě je datován rokem 1619), beze všeho jej přejal a navíc záměrně otiskl v časopise, jehož redaktor A. G. Meissner hodlal z Prahy vytvořit jedno z celoněmeckých kulturních center. Sláva husitství a velikost české minulosti se tak zaskvěly přímo na stránkách orgánu skupiny, nepříliš nakloněné českým buditelským snahám. To také bylo, spolu s prezentací historického svědectví, hlavním smyslem Pelclova kroku.

Po třiceti letech se situace se smyšleným Žižkovým uherským tažením opakovala. V prvním ročníku *Časopisu Společnosti vlastenského museum* publikoval František Palacký český popis epizody, bohužel nikoli zcela ve shodě se zněním rukopisu, nýbrž v jazykově archaizované podobě, odpovídající češtině druhé poloviny 15. věku.¹⁵ Nepodařilo se dosud zjistit, zda Palacký znal Pelclove vydání v *Apollu*, ale v dané souvislosti to ani není podstatné. Důležité je, že i v roce 1827 plnilo publikování příběhu stejný úkol jako za časů Pelclových. Poukazem na slavné činy Žižkovy posilovalo české národní vědomí. Ani Palacký si ovšem dlouho nepřipouštěl, že by celá událost mohla být smyšlenkou. A to právě pracoval na

díle *Würdigung der böhmischen Geschichtschreiber*, v němž kriticky (poučen metodou Josefa Dobrovského, k jehož soukromým žákům náležel) rozebral a ocenil všechna významnější kronikářská díla české provenience.¹⁶

Analogický přístup Pelcla a Palackého k stejnému prameni celkem výmluvně naznačuje, že mezi osvícenskou a romantickou periodou české historiografie neexistoval tak propastný přeryv, jak se někdy soudí.¹⁷ V Pelclově *Nové kronyce české* i v jiných dílech česky psané osvícenské historiografie se vědecké poznatky velmi často prostupují s parafrázemi nespolehlivých, leč známých a z hlediska čtenáře atraktivních zpráv. Laické publikum hodnověrnost zpráv ovšem nerozlišovalo. Vědecká zjištění, psaná srozumitelným jazykem, mu splývala v jeden celek s tradiční řečí kronik, které se zaujetím vyhledávalo. Zřetelně to dokládají rozsáhlé *Knihy pamětní* milčického rychtáře Františka Jana Vaváka, v nichž se selský konzervativismus a katolicismus snoubí s vyvinutým vlasteneckým citěním ještě barokního zna.¹⁸ Podobně je tomu i v rukopisné sbírce *Bohemica* obdivovatele husitské epochy Jana Jeníka z Bratřic. Snaha zvládnout nové poznatky se v obou pracích propojila s vášní shromažďovat a zaznamenat všechny dostupné zajímavosti o české minulosti.

Hlavními zdroji, z nichž čtenáři v této době čerpali vědomosti o české minulosti, byly vedle kronik Václava Hájka a Jana Františka Beckovského historické kalendáře. Oblibu tohoto žánru vystihl plodný popularizátor Jan Rulík, autor šestidílného *Kalendáře historického* a vlastenecky uvědomělé *Velké užitečné historie o slovútném národě českém*, v níž obratně zpracoval výsledky osvícenské historiografie.¹⁹ Stejně důvody - poučit a současně povzbudit formující se české národní vědomí - motivovaly vydávání starých a namnoze nedostupných česky psaných kronik. Jejich řadu zahajuje zpřístupnění kroniky tzv. Dalimila a Přibíka Pulkavy z Radenína (obojí zásluhou Františka Faustina Procházky), následovala chatrná edice dvou textů *Starých letopisů českých* z dílny J. N. V. Zimmermanna a dalších tří historiografických spisů z 15. - 16. století (Bohuslava Bílejovského *Kronika církevní*, již připravil opětovně do tisku J. V. P. Dittrich pod pseudonymem J. Skalický; v jednom svazku vyšla Kuthenova

Kronika o založení země české a prvních obyvatelích jejích spolu s českým překladem díla *Historia Bohemica* Eneáše Silvia Piccolominiho).²⁰ Tyto drobné podniky, na něž se mnohdy zapomíná, vytvářely vhodnou situaci k projektu nového vydání Hájkovy *Kroniky české*.

České kroniky plnily v dobovém kontextu ještě jednu roli. Sloužily jako studnice námětů pro rodící se historickou beletrii, zvláště pro tzv. rytířskou povídku. V předmluvě k práci *České amazonky aneb Děvčí boj v Čechách pod správou rekyne Vlasty* říká roku 1792 její autor Prokop Šedivý otevřeně: "Co by o tomto příběhu bojovných českých dívek anebo o děvčím boji v Čechách slušelo připomenouti, jest všecko to, že jest sepsán podle Kroniky české Hájkovy, kterouž potud čte každý rád pro mnohé velmi pěkné příběhy, a mezi těmi i o děvčím boji v Čechách rádi poslouchají jak muži dospělí, vážné ženy, tak i mládenci, dívky i děti... Ale poněvadž Kronika Hájkova v rukou Čechů, Moravanů a Slováků není tak zhusta, aniž může kdo mysliti, aby více byla přetištěna, a že tento příběh o děvčím boji přece zasluhuje aby byl zachován pro naše potomky Čechy, protož nyní vychází na světlo podle nejpěknějšího, s veršovským smíšeného způsobu..."²¹

Jiná oblíbená rytířská povídka, adaptace dávného lidového čtení o Fortunátovi, totiž *Zdeněk ze Zásmuku se svými tovaryši anebo Rytíři v Blanickém vrchu zavření*,²² těžila v úvodních partiích ze starých kronik, jejichž podání přízpůsobovala svým záměrům. Patrný je hlavně ozvuk *Starých letopisů českých* (nebo z nich odvozeného vyprávění) ve výkladu o Menhartovi z Hradce. Líčení smrti významného šlechtice je ovšem čirým výplodem autorovy fantazie.²³ Ani situování Menhartova sídla na Blaník nemá s historickou skutečností a řečí pramenů nic společného. Skýtá však důkaz, jakými cestami se na rozhraní 18. a 19. století rodila umělá podání, která se buď vázala na starší cykly pověstí nebo se stávala první buňkou pověstí nově vznikajících. Málokterý čtenář ale mohl posoudit jejich hodnověrnost, zvláště když nesla (jako v případě *Zdeňka Zásmuckého*) podtitul *Staročeská rozprávka*.

Na přelomu 18. - 19. století se tak v českém národním prostředí vytvářely vhodné podmínky pro nástup romantického

dějepisectví. Český psané popularizované poznatky osvícenských vědců, opětovná vydání starých kronikářských prací i neutuchající obliba životního díla obratného fabulátora Václava Hájka z Libočan, nové romantické (často z němčiny překládané) obměny tzv. rytířských povídek, počátky novočeské historické beletrie, zájem o dávné i uměle vytvořené pověsti, dožívání barokního, katolicky zbarveného vlastenectví, působení písmáků a do určité míry též módní shromažďování hmotných památek se rychle propojily v pozoruhodně ucelenou představu o českých dějinách.²⁴

Budeme-li tuto představu chápat jako určitý organismus či systém, potom musíme konstatovat, že jeho vnitřní uspořádání bylo - nazíráno prizmatem dnešní vědy - značně chaotické. Stoupenci a vyznavači této představy nedokázali dost dobře rozlišit, co je dějinná skutečnost a co mýtus, co je hodnověrný pramen a co smyšlenka, kde končí realita a kde začíná fikce. Na rozdíl od osvícenců typu Dobnera či Dobrovského je to ani příliš neznepokojovalo. Podstatná pro ně byla jediná věc: existence národních dějin zdůvodňovala spolu s existencí českého jazyka existenci českého národa, který se, zatím ústy nepočetné vlastenecké inteligence, hlásil o své místo mezi kulturními evropskými národy, hodlaje se v budoucnosti vyrovnat nejvyspělejším z nich. Jungmannovská generace českého obrození tedy chápala národní dějiny jako "součást hodnotového plánu přítomnosti"²⁵ i jako předpoklad úspěšnosti svých snah v budoucnu. Na rozdíl od osvícenců jí neleželo na srdci přesné poznání dějinné skutečnosti prostřednictvím prověřených faktů. Českou minulost viděla takovou, jakou jí chtěla mít, tj. vnímala a vykládala ji z hlediska svých potřeb.²⁶ V rámci tohoto chápání se historická realita mohla jevit také jako nevyhovující či přímo nežádoucí. Odtud pak byl již pouhý krůček netoliko k subjektivním interpretacím a zamlčování nepříjemných fakt, nýbrž dokonce k manipulaci s dějinami či k jejich falzifikaci, byť vedené vírou v národní prospěch.

Zárodky takového postupu spočívaly již v praxi buditelsky orientovaných osvícenských historiků. Uplatňování popularizačního a lidovýchovného zřetele přispělo ke ztrátě kritické obezřetnosti stejně jako vědomé i podvědomé prosazová-

ní národních zájmů. Stačilo, když ve vlastenecké větvi české historiografie převážily národní principy nad osvícenskými, a hranice mezi osvícenstvím a romantismem byla překročena. Žižkova uherská výprava se nikdy nekonala, je však popsána v pozdním rukopise, jehož jiné zprávy vzbudily ostražitost a nedůvěru mladého Palackého.²⁷ Přesto ji obrozenecké prostředí bralo jako nesporný fakt. Úvahy o českém původu vynálezce knihtisku Johanna Gutenberga se poprvé vyskytují až po roce 1650, nicméně je vlastenecká společnost přijala a z pouhé domněnky učinila nanejvýš pravděpodobnou záležitost.²⁸

Hovořit proto o historickém vědomí v českém obrození se až do počátku 40. let 19. věku nejeví zcela náležité. Rozumíme-li pod termínem *historické vědomí* kritickou reflexi minulosti, potom musíme přiznat, že takového uvažování byli v českých vlasteneckých kruzích schopni jen výjimeční jednotlivci. Pro situaci v letech 1805 - 1840 je případnější užívat pojem *historické povědomí*, které více než poznání dějinné pravdy zahrnuje směs různorodých představ o minulosti, včetně mýtů a fikce.²⁹ Výmluvným dokladem tohoto stavu byl vznik celé řady falzifikací, mezi nimiž zaujímají přední místo *Rukopisy královédvorský a zelenohorský*, o jejichž pravosti nezapochoyboval téměř nikdo z příslušníků obrozenecké inteligence. I stárnoucí hyperkritik Dobrovský, odmítající *Rukopis zelenohorský* jako padělek, uvěřil, ač se nezbavil vnitřních pochybností, v původnost *Rukopisu královédvorského*.

Domnělé "objevy" autentických památek (zdánlivě) definitivně potvrzovaly velikost českého dávnověku i středověku, velikost, zpřítomňovanou již dříve edicemi starých kronik a historickou beletrií. Mýtus o vyspělosti společenských a kulturních poměrů v raném českém státě byl sice mýtem zrozeným novodobým romantismem, ale nesmí se přehlédnout, že vědomě navazoval na mýty podstatně starší. Byl to v první řadě cyklus přemyslovských pověstí, ztvárněných ve 12. století Kosmou, v průběhu 14. století rozšířený tzv. Dalimilem a Přibíkem Pulkavou z Radenína, a posléze převyprávěný a obohacený ve 30. letech 16. věku Václavem Hájkem z Libočan.

V této souvislosti nemohou uniknout pozornému zraku dva momenty. Za prvé fakt, že všechna uvedená zpracování pověstí o počátcích českého státu vyrostla svého času z tlaku kulturní a politické atmosféry a s cílem ovlivnit širší veřejnost. Lze to demonstrovat kupříkladu na klíčové epizodě "Libušina soudu". Kosmas jím vysvětloval nutnost vzniku českého státu a zdůvodňoval postavení vládnoucí dynastie v duchu státoprávních představ 12. století,³⁰ tzv. Dalimil využil této příležitosti k vášnivě argumentaci ve prospěch práv české šlechtické obce³¹ a Přibík Pulkava dle směrnic svého panovníka pojal Libuši jako moudrou Sibylu, od jejíhož rodu odvozoval svůj původ a působení sám Karel IV.³² Výjimečnost a vyvolenost českého národa zdůrazňoval přitom Pulkavův výklad, že pojem *Bohemus* je odvozen ze slovanského slova *Bóh* (!), nikoli od keltského kmene *Bojemů*, *Bójů*.³³ Kapitulu sui generis pak představuje Václav Hájek z Libočan, který "Libušin soud" pojednal jako zasedání českého zemského sněmu v první třetině 16. století. Sněmovníci "hned sú mezi sebu mužův znamenitějších jako třidcet vyvolili, aby nemeškajíce toho knížete hledali."³⁴ Obhajoba stavovských práv a svobod v Hájkově případě nepřekvapuje. Poslední bádání dostatečně jasně ukázalo, že *Kronika česká* je nesena touhou bránit principy stavovství vůči nebezpečí nastupujícího panovnického centralismu. Uvědomíme-li si, že "Libušin soud" v *Rukopisu zelenohorském* předvádí čtenáři vyspělost českých institucí v prvních červánkách středověku, potom vlastně jen pokračuje v tendenci, obsažené již v starších kronikách.

Z těchto zjištění vyplývá i jiná analogie. Všichni jmenovaní kronikáři se mýtu o počátcích českého státu dovolávali jako dávné a prověřené autority, aby zdůvodnili snahy vlastní současnosti. Pomáhali si přitom všelijak. Kosmas odkazy na antiku a *Písmo svaté*, Pulkava akcentoval v duchu vypjaté religiozity 14. století hlavně *Bibli* a Hájek, v souladu se zvyklostmi humanistických a renesančních tvůrců, dodával svému líčení přesvědčivosti uváděním letopočtů, které si sám zkonstruoval. Tvůrci *Rukopisů královédvorského a zelenohorského* se přesným údajům vyhnuli, čímž posílili dojem starobylosti "objevených" prací. Ve skutečnosti však použili motivy a témata, které obrozenké publikum důvěrně znalo, ať

již ze zpřístupněných kronik, historických kalendářů nebo povídek. Vůdčí místo tu připadalo Hájkově *Kronice české*, jejíž nové vydání zřejmě vzešlo z okruhu autorů Rukopisů a časově téměř souznělo s "objevem" padělaných památek.³⁵ Osvícenskou kritikou ztrhaný Hájek se stal autoritou, jíž se dovolávali nejen spisovatelé, ale, jak uvidíme, též vědci.

Padělky, hlásící se do dávnověku a raného středověku, nejsou v evropském preromantismu a romantismu ničím ojedinělým. Jinou úlohu však sehrály u národů velkých a politicky samostatných, jiná role jim připadla v prostředí menších a politicky nesvébytných národů, usilujících o důstojnější postavení. Česká obrozenská společnost nestvořila a neuctívala *Rukopisy královédvorský a zelenohorský* pouze jako doklad dávné kulturní vyspělosti národa, nýbrž především se zmocňovala jejich prostřednictvím národních dějin jako celku. Romantismus se tu stával metodou třebaže v neracionální podobě, pomocí mýtu.³⁶ Dokázat historičnost českého národa bylo možné pouze odkazem k bytostným předpokladům přítomného národního žití. Účelové pojetí historiografie slavilo úspěch. Znamé úsloví "kdo kontroluje výklad dějin, kontroluje současnost a její směřování," nacházíme i v pozadí romantické historiografie českého obrození.

Pro českou obrozenskou historiografii se stal mýtus plnohodnotným vědeckým argumentem. Především z padělaných *Rukopisů*, českých kronik, včetně Hájkovy, i nesporně autentických památek středověkého českého písemnictví (veršovaná *Alexandreida* i další lyrické a epické skladby)³⁷ ze 13. a 14. století vyrůstala koncepce české minulosti, jak ji v ostře nadhozených tezích načrtl Josef Jungmann. V jeho *Historii literatury české* leží vrchol českých dějin hned v prvním období, v idylickém dávnověku. Toto líčení modelově koresponduje s obdivem antiky k zlatému věku, reformace k apoštolské éře církve a renesance k antice. Zřejmě je to zejména ve výkladu o mravech a obyčejích starých Čechů i ve vysokém hodnocení jejich literatury,³⁸ hodnocení, založeném na padělaných *Rukopisech*: "Byl to zlatý věk, krásný květ národního básnictví ne odjinud vštípený, ale samorostlý, živé barvy plný, převyšující všecko, což v potomních časech až do obnovení literatury složeno."³⁹ Druhá taková epocha, v níž

jungmannovská generace hledala svůj vzor, bylo období let 1526 - 1620, představující druhý "zlatý věk jazyka a literatury české", jak "množstvím knih, tak obsahem jich".⁴⁰ V tomto bodě se vcelku shodovala s Dobrovským, který však o šerém dávnověku srozumitelně řekl, že tehdy (tj. v letech 550 - 900) byli Češi ještě nevzdělaní a jejich dějiny "poskytují bezpečnější data" teprve od roku 805. Na rozdíl od Jungmanna však ani v 10. - 12. století neshledával žádné významnější památky česky psané literatury, natož lyrickoepické skladby.⁴¹ Náznak počátku třetího "zlatého věku" shledává Jungmann pochopitelně na konci 18. století, kdy "počíná se vzkříšení jazyka českého, kterému protivníci jeho již takorča umíráčkem zvonili a o kteréhož konečné záhubě otevřeně jednali."⁴² Počtem, rozmanitostí, kvalitou spisů i dokonalostí jazyka "k lepším věkům aspoň na velikém díle se blíží."⁴³

Ze stručné charakteristiky Jungmannova pojetí vývoje české minulosti plyne, že českou historii vnímal jako téměř periodické střídání dobrých a špatných epoch, přičemž kritériem mu byla úroveň národního jazyka a literatury. Po skvostném počátečním období, trvajícím v podstatě až do vymření Přemyslovců roku 1306, přišla doba převahy německé kultury za vlády lucemburské dynastie, jež "českému jazyku málo přízniva byla."⁴⁴ Ani politické úspěchy a rozmach moci českého státu nemohly zakrýt, že Karel IV. "německý jazyk více miloval než český."⁴⁵ Toto kategorické (a nepravdivé) tvrzení Jungmann stupňoval při posuzování Václava IV., jenž nekoncepční národnostní politikou způsobil "onen divoký boj o náboženství",⁴⁶ ústící v husitské éře v politický rozvrat a zkázu.⁴⁷ V zásadě osvícenský pohled na husitské války je ovšem vyváženě doplněn oceněním husitských zásluh o rozvoj českého jazyka a literatury. V daném kontextu se Jungmann pozitivně vyjadřuje také o činnosti Jana Husa a Jana Rokycany,⁴⁸ jejichž péče o užívání češtiny v překladech *Bible* a v oblasti náboženské literatury otevřela cestu ke kulturnímu vzestupu v letech 1526 - 1620. Po bělohorské bitvě pak následuje úpadek, zastavený až první generací osvícenců.

Střídání epoch vzestupu a poklesu, světla a stínů v dějinách, je typickým romantickým principem, dodávajícím his-

torii prudký a dynamický rytmus, odlišný od osvícenského chápání lineárního vývoje. Jungmannova dynamická osnova však, jak jsme již naznačili, fakticky přejala Dobrovského periodizační schéma (období let 451 - 1310; 1311 - 1409; 1410 - 1526; 1527 - 1620; 1621 - 1774; 1775 - 1846, kdy byla dokončena redakce druhého vydání *Historie literatury české*)⁴⁹ prozrazující souvislost se středověkým dělením lidských dějin do šesti epoch, po jejichž skonání mělo nastoupit vítězné a věčné nebeské království, zaručující všem spaseným věčný život. Jako by tu obrozenci skrytě srovnávali šestou (křesťanskou) epochu dějin lidstva, slibující vyznavačům Kristova učení spásu, s obrozením a nadějemi v definitivní záchranu českého národa. Analogie se středověkou křesťanskou filozofií nebyla náhodná. S Augustinovými a tomistickými názory na čas a dějiny se počátkem 19. století stále běžně seznamovali studenti vyšších typů škol a méně vzdělané obyvatelstvo je v zjednodušené podobě poznávalo prostřednictvím kazatelny. Ostatně o tom, jak bylo tradiční křesťanské chápání času, věčnosti, dějinných etap i věků lidského života rozšířené, svědčí zápisky K. H. Máchy i jeho práce.⁵⁰

Jungmannova koncepce a periodizace českých dějin nebyly jen plodem uvažování osamělého nadšeného badatele, nýbrž vyjadřovaly pohledy a přesvědčení českého vlasteneckého kruhu. I zde může jako příklad sloužit četná literární produkce, ať již odborného, populárního či beletristického ladění. Vědecký výzkum podložil toto konstatování rozborem česky psaných obrozenských časopisů v letech 1830 - 1848.⁵¹ Je až neuvěřitelné, jak se zájem, věnovaný spisovateli i vědci jednotlivým obdobím české minulosti, kryje s Jungmannovým nástinem.

Pokud by chtěl někdo uvedené závěry zpochybnit poukazem na nepřípustné směšování odborných, osvětových a beletristických příspěvků, nemá pravdu. Někdy lze hranici mezi žánry jen těžko odlišit, ba leckdy to nedokázal ani tehdejší vzdělanec. Známy je případ P. J. Šafaříka, jenž první články mladého V. V. Tomka, pozdějšího předního historika, považoval za doslovné citace či věrné parafráze kronik 15. století!⁵² Nerozlišenost a volná průchodnost mezi beletrií a odbornou prací úzce souvisela s celkovým přístupem obrozenců k českým dějinám. Projektovali do nich své představy,

cíle a tužby, což se v přesně vymezeném vědeckém oboru přece jen úplně svobodně nedá. Ovšem hodlali-li obrozenci získat pro své úsilí co nejvíce lidí, museli k nim mluvit srozumitelnou a přitažlivou řečí, nikoli náročným jazykem vědy. Ještě na jeden moment se nesmí zapomínat. Každý vzdělaný příslušník vlastenecké společnosti se, pokud možno, snažil předvést v dvojjediné roli spisovatele a vážného zájemce o historii země a národa. Nelze se potom divit, že historická věda jako konstituovaný obor v české obrozenské společnosti před rokem 1840 fakticky neexistovala. Učené poznávání minulosti v sobě tehdy zahrnovalo jak tzv. obecnou historii, tak dějiny literatury i studium národopisné, archeologické a umělecko-historické. Rozdíl mezi historiografií a vlastivědou tak vlastně neexistoval.

Úkol konstituovat českou historickou vědu připadl Františku Palackému, největšímu zjevu českého romantického dějepisectví a zároveň nejvýznamnější osobnosti v dějinách české historiografie vůbec. Palacký v sobě spojoval typ osvícenského polyhistora (měl rozsáhlé znalosti v oblasti filozofie, estetiky a práva, geniální paměť, jazykovou vybavenost, politický rozhled a literární talent) s romantickým titánem, který, ač nikdy nestudoval na univerzitě a v řadě oborů byl autodidaktem, od mládí převyšoval své okolí a těšil se přirozeně autoritě.⁵³ Právě tento muž byl předurčen postavit české obrozenské dějepisectví na skutečně vědecký základ. Palackého myšlenková východiska tkvěla svými kořeny přibližně rovnoměrně v osvícenství i romantické půdě, což se projevovalo i v jeho vědeckém díle.⁵⁴ Fakt, že byl v pomocných vědách historických a pramenné kritice žákem Josefa Dobrovského, nesmí nikoho zmýlit. Rozhodně Palackého nestaví proti jungmannovské generaci obrozenců. Spolu s ní sdílel (byť se pod vlivem Dobrovského zprvu neubráníl pochybnostem o Libušině soudu),⁵⁵ víru v *Rukopisy*, jejichž pravost hájil až do smrti a které výrazně ovlivnily jeho pojetí nejstarších českých dějin.

Od druhé a třetí generace obrozenců, jejichž vůdčí osobností se od konce 20. let stával, se však Palacký odlišoval jasným vědomím toho, co je věda a vědecká činnost. Osvícenské chápání vědy, sloužící člověku a lidstvu, se

v Palackého představách snoubí s pojetím vědy, prospívající zájmům vlasti a národa. Aby toto vyvážené poslání mohli vědci skutečně plnit, musí respektovat přísná pravidla svého oboru a zároveň musí být myšlenkově nepředpojatými, hájit poznanou pravdu "padni, komu padni." K vědecké práci je zapotřebí vytvořit i patřičné podmínky, tj. vybudovat instituce, zabývající se vědeckou činností, zřídít vědecké časopisy a zprofesionalizovat badatelskou činnost, tedy zajistit její náležité finanční ohodnocení. Toto řešení ve svých důsledcích směřovalo proti obrozenské představě, že vědecká služba vlasti je čestnou povinností, o jejímž zdaru rozhoduje zapálenost a nadšení. Palacký tak dal zřetelný podnět k oddělení skutečné vědy od amatérismu, neseného spíše srdcem než schopnostmi. Jedině při splnění těchto podmínek se česká věda mohla konstituovat jako opravdová věda a postupem času i dosáhnout evropské úrovně. Jak je známo, Palacký se o vybudování uvedených předpokladů rozhodným způsobem zasloužil na půdě českého muzea, Matice české, při založení a vydávání *Časopisu Společnosti vlastenského muzea*, kvalitního vědeckého periodika, a iniciativou, jež směřovala ke zrodu první české naučné encyklopedie.⁵⁶

Z naznačeného pojetí vědy a jejích úkolů ve společnosti vyrůstala též Palackého vlastní vědecká činnost na dějepisckém poli. V úloze zemského historiografa, placeného českými stavy, netrpěl Palacký materiální nouzí a mohl se věnovat výzkumu, který co do rozsahu i obsahu neměl obdoby v předchozích ani následujících obdobích. Již shromážděním obrovského množství pramenného materiálu různého druhu (vedle rozličných vyprávěcích pramenů též listiny, korespondence atd.)⁵⁷ v Čechách i za jejich hranicemi posunul Palacký české dějepisectví o celou epochu vpřed, rozšířil jeho heuristický záběr a antikvoval předchozí práce, opírající se narmoze o kronikářská díla. Zároveň tak přesně stanovil pevné hranice mezi historickou beletrií a vědeckou historiografií, což mohl tím spíše, že se problematikou dějin literatury v mládí soustavně zabýval. K osamostatnění jednotlivých vědeckých oborů, zabývajících se minulostí (dějiny umění, archeologie, národopis), došlo pak již zákonitě a v rychlém sledu během 50. a 60. let.⁵⁸

S dosaženými úspěchy se však Palacký nespokojil a na základě nově zjištěných poznatků začal budovat novou, vpravdě monumentální a filozoficky založenou koncepci českých dějin. V porovnání s chronologicky popisnou prací *Chronologische Geschichte Böhmens unter den Slaven* (v letech 1770 - 1801 vydáno 6 dílů) z pera exjezuity Franze Pubitschky, populárními díly Pelclovými i náčrtu Dobrovského a Jungmanna byl Palackého čin kvalitativně převratný. Dobrovský ani Jungmann ve svých souhrnných přehledech nepokročili za teze a základní periodizaci, v pracích nadšených zájemců o historii se neúplné faktografické znalosti nezřídka prolínaly s vyjádřením subjektivních pocitů a manifestací lásky k národu. Právě v této době, od konce 20. let se rodí Palackého pojetí, které však obrozenskou společnost mohlo oslovit teprve ve chvíli, kdy vyšel první svazek široce pojatých *Geschichte von Böhmen*. Stalo se tak roku 1836 a publikace, dovedená zatím k roku 1197, byla psána německy, což mělo své důvody. Němčina byla úředním jazykem, a to musel autor jako zemský historiograf respektovat, ale jako český vlastenec se kvůli tomu nikterak nebouřil. Věděl, že německy psané dílo snáze nalezne ohlas nejen na území celé habsburské monarchie, ale i v německých oblastech za hranicemi podunajské říše a jejich prostřednictvím v celé vzdělané Evropě.⁵⁹ Ve srovnání s obrozenskou společností, uzavřenou do sebe a pokoušející se dosáhnout evropského věhlasu i za cenu větších či menších mystifikací, byl Palackého čin grandiózní, ač ve značné míře rovněž spočíval na důvěře v pravost padělaných *Rukopisů*.

Palackého koncepcie českých dějin vyrůstala též z jeho hlubokého filozofického zázemí, těžícího z četby velkých myslitelů minulosti i přítomnosti, ze znalosti soudobých historiografických proudů evropských, zvláště německých, anglických, francouzských i polských a z idejí vítězně se šířícího liberalismu. Podněty Platóna, Augustina, Herdera, Kanta, Hegela se v Palackého díle prolínají se soudobým politickým uvažováním, s dědictvím evropských reformací a ohlasem občanských revolucí, zvláště francouzské a americké. Diskuse, co Palackého nejvíce ovlivnilo a zda byl zakladatelský zjev českého dějepisceví více poplatný osvícenství

či romantismu, je proto svým způsobem akademická.⁶⁰ Palacký byl do té míry tvůrčí syntetik, že přesné rozlišování vlivů není možné ani nutné. Svým chápáním historiografie, historikovy práce a dějinného procesu se Palacký v zásadě řadí k velkým dějepiscům romantického období, jakými byli jeho současníci Jules Michelet, Francois Guizot, Joachim Lelewel či Augustin Thierry.

Základní romantický moment v Palackého pojetí historie spočíval v jeho přesvědčení, že hlavním dějintvorným prvkem a nejdůležitější historickou skutečností je národní idea; pouze jednotlivé národy zachovávající si svůj svéráz se podílejí (a zde je patrná touha po klasické harmonii) na vznosné stavbě budovy člověčenstva a účastní se tak určujícím způsobem na přibližování lidstva božské dokonalosti (Palacký označuje toto směřování termínem *božnost*. Ke konečnému cíli, který by ve svých důsledcích znamenal splynutí s Bohem, člověk nikdy nedospěje. Nicméně putování za tímto ideálem představuje podmínku věčné zdokonalitelnosti lidské společnosti. Další romantický princip lze shledávat v Palackého rozhodnutí napsal takové dějiny, jež by vzdělávaly mysl i srdce, tj. spojovaly užitečnost poznání s povzbuzením českého národa. Nijak tím sice nezpochybňoval nutnost kritické analýzy a pečlivé heuristiky jako základu historikovy práce. Ovšem respektování těchto principů podle něho k vytvoření dobrého historiografického díla nestačilo. To v Palackého pojetí muselo zachytit pravdu takovým způsobem, aby oslovilo čtenáře.

Své pojetí české minulosti založil Palacký na "věčném zákonu přírodním", jímž rozuměl princip polarity, vlastně "hegelovský" dualismus protikladných sil, vyskytujících se v přírodě i v životě společnosti. Základní antinomie vývoje, protiklad ducha a hmoty, nalézají analogii ve všech oblastech lidského působení: víra se střetává s vědou, svoboda s autoritou, demokracii s feudalismem a národnost s tendencí ke světové centralizaci. Hlavní polaritu určující směřování českých dějin vidí Palacký v odvěkém zápase mezi slovanským a germánským živlem. Střetávání germánství a slovanství, resp. češství a němectví, nechápal však pouze jako boj, vedoucí "mečem a štítem", nýbrž také "duchem a slovem", tedy jako

vzájemné potýkání a ovlivňování, ústící netoliko ve vítězství nebo porobu, ale i ve "smíření".⁶¹

Toto chápání vzájemných vztahů Čechů a Němců reflektovalo soudobé nálady české obrozenské společnosti. Růst národního vědomí a od počátku 40. let stupňující se napětí mezi oběma zemskými národy bylo vlastně důkazem úspěšnosti obrozenských snah. Léta vcelku poklidného soužití Čechů a Němců rychle spěla ke kolizi, jež pochopitelně zahrnula též kulturní sféru. Představa dvojjazyčného vlastenectví, běžná na počátku 19. století, se začala hroutit a nezachránila ji ani koncepce Bernarda Bolzana. Zatímco čeští obrozenci usilovali o uznání Čechů jako rovnoprávného evropského národa, německá inteligence v českých zemích se ideově stále více orientovala na německé oblasti mimo habsburskou monarchii a usilovala o vytvoření německého národního státu, jehož součástí by se stali i Češi. Smír obou tendencí nebyl možný. Přitom seriózní spolupráce příslušníků obou národů v zemských institucích byla před rokem 1848 zcela obvyklá. Sílicí tenzi v národních vztazích pěkně ilustrují poměry ve vědě i obsah historicko-beletristických statí. V česky psaných prózách z první třetiny 19. století bylo kladné a záporné zobrazení Němce celkem v rovnováze a němečtí spisovatelé, působící v českých zemích (Gerle, Ebert, Herlossohn) se často inspirovali náměty (včetně témat obsažených v *Rukopisech*) z české historie, již považovali rovněž za svou historii. Kolem roku 1840 se tento stav začíná měnit; v české literatuře rychle roste procento záporných zobrazení členů německého etnika, zatímco na německé straně historik J. L. Knoll, profesor pražské univerzity, píše úřadům udání na první díl Palackého *Dějín*. Zároveň je příznačné, že se čeští spisovatelé neobraceli proti rakouskému mocnářství, vůči němuž zachovala naprostá většina obrozenců loajální vztah, nýbrž proti Němcům usazeným v Čechách či za hranicemi habsburského soustátí.⁶² V roce 1848 pak rovněž symptomaticky zaniká časopis *Das junge Böhmen*, usilující o nadnárodní spolupráci.

Do Palackého interpretace české minulosti se nepromítla pouze celková dobová atmosféra, ale i jeho rozhled po evropské filozofii a historiografické produkci. Obdobný model potýkání dvou národních etnik (kupř. střetávání galorománského

etnika s Germány, pronikání Normanů na Britské ostrovy) se výrazně uplatňoval též v soudobém francouzském a anglickém dějepisectví. Byl to důsledek osvícenské teorie o duchu národů a romantického historismu, upínajícího svůj zrak ke zkoumání individuálních momentů v dějinách. Zápas slovanství a germánství je v Palackého pojetí současně zápasem odlišných společenských hodnot a systémů: demokracie, jejímiž nositeli jsou Češi jako slovanský kmen, vysunutý nejvíce na západ, a feudalismu, vlastního Germánům. Čtenář nemůže být na pochybách, že demokratismus představuje princip kvalitativně vyšší, poněvadž svobodnější než feudalismus, který je spojen s ujařmováním jednotlivce, společenských skupin i celých národů. Silně romanticky zabarvené úvahy o velkém slovanském dávnověku a vyšším poslání českého národa dýchají vírou v *Rukopisy* a prozrazují vliv Herderových představ o charakteru a budoucí úloze slovanských národů. Toto pevné stavivo dějinné koncepce plní u Palackého ještě jednu funkci: stává se protiváhou obdobných romanticko-nacionálních výkladů německých badatelů, argumentujících odvěkou historickou úlohou německého národa při šíření kultury ve střední a východní Evropě.

Český historik proto se zaujetím kreslí obraz demokratických slovanských řádů v raném středověku, systému rozrušeného v průběhu 13. století německou kolonizací, která znamenala vítězný nástup feudalismu. Jeho podstatu tvořila hierarchicky odstupňovaná soustava nejrůznějších typů závislosti, vymezující jedinci i společenským skupinám pevné místo a omezující tak jejich vůli a aktivitu. Původní duch staroslovanské demokracie, zakódovaný již v samotném duchu českého národa, však úplně nevyhynul. Znovu ožil v husitství, předznamenávajícím jak nástup velkých evropských reformací, tak občanské revoluce osmnáctého a první poloviny devatenáctého století. Ale v bitvě u Lipan (30.5.1434) demokratický živel, představovaný husitskými radikály, podlehl aristokracii, která opětovně zavedla feudalismus a roku 1483 znevolnila (to byl ovšem mylný výklad) svobodné sedláky. Demokratický duch, udržovaný příslušníky nepočetné Jednoty bratrské, se už na dějinné scéně neprosadil a podlomený národ utrpěl na Bílé hoře porážku, z níž se téměř dvě století ne-

vzpamatoval. Teprve s počátkem svého nového "vzkříšení" začal usilovat o naplnění práv, čímž jeho úsilí opětovně splynulo s touhou lidstva po dosažení platónsky chápaného ideálu, spočívajícího v symbióze absolutní svobody, pravdy, krásy a dobra.

Ve svém životním díle, vydávaném od roku 1848 v češtině a teprve potom německy a dokončeném několik týdnů před smrtí roku 1876, nedospěl Palacký dále než k roku 1526. Přesto je z *Dějín* i jiných prací⁶³ jeho nazírání na celek české historie zřejmé. Členění *Dějín národu českého v Čechách a v Moravě* pochopitelně reflektuje Palackého periodizaci. Velikost slovanské demokracie v prvním svazku je nepopiratelná, kritický vztah k feudalismu, přicházejícímu jako cizorodý prvek z německého prostředí, rovněž. Ostatně je výmluvné, že druhý díl, líčící dění let 1253 - 1403, psal Palacký až na závěr. Středem české historie a zároveň jejím vrcholem se stává husitství, zvláště jeho revoluční období, jemuž je věnován třetí, centrální, svazek. Pokles husitského vzepětí zachycuje čtvrtý díl, zatímco pátý sleduje opětovné vítězství feudalismu a končí smrtí krále Ludvíka u Moháče v srpnu 1526. Jako romantik má Palacký smysl pro dramatické pojetí i vyznění. Všichni čtenáři vědí, co roku 1526 následovalo: nástup Habsburků na český trůn a nezadržitelná cesta k Bílé hoře...

Palackého koncepcí českých dějin byla v jistém smyslu dovršením a usoustavněním historických úvah obrozenských generací, na řadě míst je však prolamovala a přinášela netradiční řešení. Interpretace české minulosti od slovanského dávnověku až do 13. století i pojetí pobělohorské epochy jako dlouhého spánku, z něhož se národ probral až v červánkách obrození, aby začal naplňovat předurčenou úlohu, odpovídala názorům vlastenecké inteligence 20. - 40. let. Zdaleka ne každý obrozenec však souhlasí s Palackého pohledem na dějiny 14. - 16. věku. Až do Palackého vystoupení hodnotila většina vlastenců vysoko vládu posledních Přemyslovců a druhý "zlatý věk" na sklonku 16. století. K husitství se české obrozenské a převážně katolické prostředí hlásilo rozpačitě. Palacký, vychovaný v moravské českobratrské rodině a přicházející do Prahy oklikou přes Prešpurk a uherské nížiny, však českou

historii 13. - 16. století zásadně přehodnotil a z husitství učinil její úhelny bod.⁶⁴

Od vydání Palackého *Dějín* již česká veřejnost nikdy nezažala ke své minulosti jednotný postoj. Katolicky smýšlející vzdělanci se s Palackého koncepcí nemohli plně ztotožnit a vinili hodslavického rodáka z toho, že vnesl rozkol do českých řad v nazírání na citlivé problémy, a tím národ oslabil. Pravda je však jiná a složitější. Palacký své pojetí českých dějín promýšlel a zpracovával hlavně ve druhé třetině 19. století, kdy jeho generační vrstevníci byli už zralými lidmi s hotovými pohledy na život české společnosti. Přehodnocení národní minulosti je sice zaujalo, nikoli však bytostně zasáhlo. Monumentální dílo naléhavěji promluvalo až k mladším generacím, formovaným atmosférou revolučního roku 1848, dusným obdobím Bachova absolutismu a posléze táborovým hnutím let šedesátých. Není náhodou, že na husitských partiích svých *Dějín* začal Palacký pracovat v předvečer roku 1848. A byť se zapřísahal nestranností a vědeckou poctivostí, muselo soudobé dění ovlivnit dějinné nazírání politicky činného a vnímavého člověka, jakým byl. Fakt, že Palacký předjímal a spoluovlivňoval pocity a názory následujících pokolení (stačí uvést F. L. Riegra, Julia a Eduarda Grégrovy, Josefa Baráka, Jana Nerudu, Svatopluka Čecha), je dalším důkazem jeho velikosti.

Palackého *Dějiny* jsou v kontextu české historiografie druhé třetiny 19. století činem natolik výjimečným, že se vymykají jakémukoli srovnávání. Vědeckou fundovaností, myšlenkovou náročností i skvělým literárním podáním předstihly vše, co v tehdejší dějepisectví na domácí půdě vzniklo. Paralely lze nacházet jedině s vědeckými díly evropské historiografie. Přístup k látce a schopnost dramatické evokace minulosti pojily Palackého s Micheletem, protestantská orientace a snaha pojímat historii v celistvosti všech jejích složek s Guizotem, akcent na ideu pokroku s Rotteckem.

Monumentalita a koncepčnost Palackého vyniknou, jakmile vedle třetího dílu *Dějín* postavíme Arnoldovy (a zřejmě též Sabinovy) *Dějiny husitů se zvláštním vzhladem na Jana Žižku*,⁶⁵ vzniklé zhruba ve stejné době. Práce Palackého vrstevníka je psána více srdcem než rozumem a romantický sub-

jektivismus, násobený autorovým zaujetím pro revoluci, vede k takové aktualizaci minulosti, jež s dějinnou realitou husitství nemá již takřka nic společného. Arnoldovo populární a veskrze politickým záměrům přizpůsobené zpřítomňování husitství ilustruje, jak daleko zacházelo romanticko-obrozecké chápání minulosti, promítající do dávno ukončených historických dějů své touhy, představy a přání. Radikálně demokratické a prorevoluční stanovisko Arnoldovo na tomto konstatování nic nemění, poněvadž v zásadě bylo pouhým pokračováním starších přístupů, poznamenaných amatérským nadšením.

Bylo by falešné se domnívat, že na konci 40. let existovaly v české historiografii pouze dva proudy, jeden víceméně buditelský a druhý reprezentovaný Palackým, oba však v podstatě vyhraněné romantické orientace. Spektrum bylo poněkud širší,⁶⁶ avšak v rámci vymezeného prostoru je nelze detailně charakterizovat.

Při sledování hlavních vývojových linií se ale v žádném případě nedá přehlédnout pozvolný nástup faktografického dějepiscectví, personifikovaného především Václavem Vladivojem Tomkem, který spolu s Karlem Jaromírem Erbenem (dalším obrozencem, u něhož se beletristická činnost doplňovala s vědeckým působením dějepisným a folkloristickým) původně pomáhal Palackému při jeho práci. Absolvent právnické fakulty a vyhlášený Palackého nástupce Tomek zprvu podlehl hegelianismu a liberalismu, ale brzy po roce 1848 tyto směry opustil. Za to se mu dostalo od současníků i dalších generací kritických výtek, avšak ne zcela oprávněně. Již jeho předrevoluční, resp. v revolučním období psaná knižní díla (*Děje země české*, vydané roku 1843; *Geschichte der Prager Universität*, publikovaná v roce 1849) i časopisecké studie prozrazují úctu k faktu i sklon k plynulému a plastickému zachycení minulosti, přičemž autorovo stanovisko a pocity nápadně ustupují do pozadí.

Tento posun nebyl podmíněn znalostí obdobně orientované historiografické produkce německé. Jak vyvstává z Tomkových *Paměťí*, založených na podrobně vedených denících a korespondenci, četl Palackého žák ve 40. letech spíše díla představitelů romantického dějepiscectví. Určující roli zde sehrálo

Tomkovo psychické založení, částečně i právnické školení, které umocňovalo jeho zálibu v práci s prameny, obsahujícími bezpečně zjištělá fakta, a na neposledním místě nechtěl k filozofické spekulaci. Dané zaměření ještě prohloubily porévoluční studijní pobyty, zvláště v Německu, kde se právní dějiny a faktografické pojetí historikovy činnosti začínaly těšit oblibě. Bylo pochopitelné, že Tomkův přístup k historii více konvenoval rakouským úřadům než filozoficky vznošená Palackého koncepce, která v předvečer revoluce organicky přerostla v politický program obrozené české společnosti. Tato okolnost, spolu s loajálním prorakouským postojem, podtrženým po roce 1849 osobním rozchodem s Palackým i Havlíčkem, otevřela Tomkovi dveře na pražskou univerzitu.⁶⁷

Přes všechny tyto skutečnosti zůstával Tomek spjat (i bytostnou vírou v *Rukopisy*) s obrozeným světem, který ho formoval. Ba možno říci, že v porovnání s Palackým představovaly některé jeho názory návrat zpět, směrem do dvacátých a třicátých let. Nebylo to jen nedůvěrou k filozofickým konstrukcím. Tomek i jeho vědečtí kolegové (zvláště bratři Josef a Hermenegild Jirečkové) totiž od roku 1850 začali opětovně zdůrazňovat jazykové požadavky na úkor požadavků politických. V tvrzení, že rozšíření pozic češtiny ve školské, kulturní i správní sféře nejlépe prospěje zájmům národa, oživaly staré obrozené postuláty. Ve skutečnosti však šlo spíše o jejich legislativní dovršení, poněvadž po roce 1848 už o existenci a budoucnosti českého národa téměř nikdo nepochyboval. Také okázale loajální poměr k Vídni připomínal dřívější časy. Tomek a bratři Jirečkové se orientovali na hraběte Thuna, ministra kultu a vyučování, s jehož podporou hodlali svůj program prosadit.⁶⁸ Byl to ovšem program ve své podstatě konzervativní a navíc provládní, takže se v porévoluční atmosféře setkal pouze s omezenou odezvou ve vlasteneckých kruzích. Tomkovi však vynesl značnou důvěru Vídně, jejímž důsledkem bylo jeho téměř výsadní postavení autora dějepisných učebnic pro střední školy, a tím i možnost spolupracovat s historickými vědci dospívající české inteligence. Nelze prohlásit, že v tomto směru zcela uspěl. Faktograficky přesné, leč suché a nevzrušivé Tomkovo podání neoslovilo generaci, jejíž zkušenosti poznamenala revoluční léta 1848

- 1849, a tím méně mohlo vyhovovat mládeži, která se s nadšením vrhala do oživeného veřejného dění v 60. letech.

Vše, co zde bylo uvedeno, nijak nesnižuje význam Tomkova historického díla. Jeho na tehdejší dobu značně odideologizované pojetí českých dějin i akcent na bezpečně zvládnutou faktografii a širokou heuristiku, včetně pramenů Palackým nevyužitých (kupř. městské knihy), vnesly do české obrozenské historiografie novou kvalitu. Ač Tomka romantismus částečně zasáhl, romantikem se nestal. Dokládá to jeho vysoké hodnocení stability a řádu ve vývoji států i národů, včetně českého. Tomek kupř. nevystupoval kriticky proti husitství, litoval však škody, které roztržka přívrženců Husova učení s obecnou církví ve svých důsledcích přinesla.⁶⁹ Může něco lépe ilustrovat Tomkovo starovlastenectví a pochození pro ničím nerušenou kontinuitu historického procesu?

Výrazný moment představovalo též Tomkovo univerzitní působení. V roce 1851 byl ustanoven prvním profesorem rakouských dějin na filozofické fakultě pražské univerzity.⁷⁰ Rakouské a tedy i české dějiny začal přednášet člověk vrostlý z obrozenských kořenů, muž, který se systematicky a pečlivě věnoval minulosti svého národa. Tím se česká a česky přednášená (!) historiografie, byť zatím na jazykově nerozděleném vysokém učení, stala akademickou vědou. Téměř souběžně došlo k vydělení dějin umění a archeologie, oborů, které vyučoval J. E. Vocel, další z dalších obrozenských básníků a učenců.⁷¹ Cesta nastoupená Palackým došla svého naplnění. Konstituování české historické vědy se dovršilo.

Faktograficky popisná a množství údajů zpracovávající historiografie však neměla přílišnou naději proniknout k širším vrstvám, očekávajícím od ní nadále především lidovýchovnou, buditelskou a stále více aktualizační politickou funkci. Tomkovy hlavní práce (dvanáctidílný *Dějepis města Prahy, Základy starého místopisu pražského*), plod neúměrné vytrvalosti a nepřekonaný zdroj poznatků o minulosti hlavního města, zasáhly myšlení české společnosti ještě méně než jeho učebnice. Česká historická věda, neodborníkům stále méně srozumitelná, začala pozvolna sledovat svébytnou cestu, z níž se místo pro romantické představy postupně vytrácelo.

V šedesátých a sedmdesátých letech 19. věku byl však tento proces teprve v počátku. Naopak, toto období, v němž se český národ vehementněji než dříve hlásil o politická práva a vedl dlouhotrvající státoprávní zápas, znamenalo vítězství Palackého pojetí národních dějin. Palacký dokázal to, co v Čechách nedokázal nikdo před ním a nikdo po něm. Český národ, tvořený z 95 % katolíky, i když z velké části pouze matrikovými, přijal pohled výrazně evangelicky zbarvený a počal spatřovat vrchol svých dějin v husitské epoše, do nedávna posuzované rozpačitě a opatrně. Chování české společnosti mělo ovšem logiku. Etnikum, usilující o politickou svébytnost, se nemohlo identifikovat s vyhraněným katolicismem, jedním z nosných sloupů rakouského centralismu. Palackého výklady v *Dějínách* vyhovovaly představám kulturně konstituovaného novodobého českého národa o sobě samém. Dějepisec Palacký se zákonitě stal i spolutvůrcem státoprávního programu obrozeného národa a jedním z jeho vůdčích politických reprezentantů.

Mohutná vlna táborového hnutí v letech 1868 - 1870 ukázala, jak hluboce se Palackého koncepce českých dějin stala součástí národního historického povědomí. Lidé manifestovali za prosazení státoprávních požadavků často na místech spjatých s husitskou minulostí, nad jejich hlavami vlály prapory s kalichem, řečníci citovali z Palackého díla a sám název tábory vyvolával reminiscenci na události 15. století.⁷² Tak jako jungmannovská generace vzhlížela s obdivem k "zlatým věkům" na počátku národních dějin a v 16. století, horovala česká společnost přelomu 60. a 70. let pro husitství, v němž viděla nejvlastnější projev národního ducha a s kterým se ztotožňovala. Mimo a proti stáli pouze klerikálové. Bylo ovšem zákonité, že se v dané situaci plně nadšení a vášní, zároveň vytvořil široký prostor pro idealizované a ve své podstatě romantické chápání husitství, do něhož česká veřejnost automaticky projektovala své představy o sobě samé.

Palackého vznosnou a filozoficky podloženou interpretaci českých dějin tak stihl osud všech obdobných náročných koncepcí, jež v úplnosti chápal málokdo. Mnozí ji velebili, dovolávali se jí, popularizovali její zásady, ale tím ji zároveň preparovali a rozmělnovali. Na Palackého *Dějiny* odka-

zovali ve svých projevech nejen politikové mladočeské a staročeské strany, do nichž se původně jednotný národní blok rozdělil, ale postřehy a poznatky z nich čerpali též publicisté celonárodního i lokálního významu, inspirovali se jimi výtvarníci i literární tvůrci z okruhu májovců, ruchovců a lumírovců. Vědecký zřetel k české minulosti z politických a uměleckých interpretací mizel a Palackého myšlenky a vědecké výsledky se stávaly majetkem národa ve zkrácené a zplanělé podobě, měnily se v součást dějinného povědomí, jehož složku tvoří až do dnešních dob. Palacký sám přitom nelibě nesl, když se kdokoli účelově dovolával jeho prací či jim přikládal jiný smysl, než měly.⁷³ Byl to ovšem logický důsledek toho, že Palacký psal své *Dějiny* "myslí i srdcem" a s cílem, aby sloužily národu. Ten se jich zmocnil převážně srdcem.

Palackého smrtí v květnu 1876 se romantická perioda českého dějepisectví v podstatě uzavírá, i když romantické tendence pochopitelně nezanikly. Nebylo to ani možné, neboť od konce 18. století tvoří racionalistický a romantický proud dva základní směry evropského myšlení.⁷⁴ Skon autora *Dějin* znamená mezník z jiného důvodu. Uvolnil ve vědě (i v politice) trendy, jejichž nositelé nepovažovali za slušné ani žádoucí vystoupit proti Palackému ještě za jeho života. I v historiografii došlo k neodvratnému střetnutí přežívajících romanticko-vlasteneckých přístupů s moderním pozitivistickým směrem, který iluzím o národní minulosti nastavil nemilosrdné zrcadlo. Jaroslav Goll,⁷⁵ vůdčí představitel nastupujícího proudu, nejen prohloubil Tomkův objektivistický a odideologizovaný pohled, ale učinil zásadní krok, jímž se rozešel se svým univerzitním učitelem. Zapojil se do vědeckého zápasu proti podvrženým *Rukopisům* a logicky pak nastolil požadavek kritického prověření Palackého *Dějin*, zvláště jejich první části. To neznamená, že Goll postrádal národní citění. V české vědě, otvírající se pozvolna světu, však byly na pořadu dne jiné názory, než s jakými kdysi předstupovali před publikum obrozenci. Znalec evropské i severoamerické dějepisecké produkce Goll razil myšlenku, že národu pouze prospěje, oprostí-li historickou vědu a chápání minulosti od pověr, mýtů a iluzí, byť by tento "chirurgický"

zárok sebevíce bolel. V Gollově osobě české dějepisectví vskutku přijalo zásady pozitivní, o objektivitu usilující vědy, nezávislé na politických, národních i jiných mimovědeckých zájmech. Každý historický jev měl být vykládán výlučně ze své vlastní podstaty a nahlížen v soudobém dějinném kontextu. Vnášení pozdějších, zkoumané době neodpovídajících, pohledů a kritérií považoval Goll za těžký prohřešek. Princip důsledného historismu zvítězil nad historismem romantickým, který ponechával, aniž si to sám uvědomoval, prostor pro nejružnější ideové posuny a výklady. Česká historiografie tak brzy dosáhla světové úrovně, za níž ovšem zaplatila daň v podobě oslabené komunikace s širší veřejností.

Pro českou historiografii druhé poloviny 19. a počátku 20. století byla proto příznačná tenze mezi přirozenou touhou vědy po maximální objektivitě a snahou seznámit společnost přijatelnou formou s výsledky nejnovějších výzkumů, často směřujících proti léta tradovaným, v obrozenském období zrozeným, mylným představám, s nimiž se česká veřejnost nedokázala rozloučit.

Toto úsilí se ale nesetkalo s patřičným ohlasem. Pro většinu české společnosti zůstával nadále nejvyšší historiografickou autoritou "otec národa" František Palacký, z jehož díla ještě dlouho po roce 1876 vydatně těžili politikové, žurnalisté i umělci. Prodlužovali tím životnost obrozenského a postobrozenského romantického chápání dějin. Mnoho na tom nezměnily ani útoky pozitivistů proti Rukopisům. Jungmannovský pohled, slavicí idealizovaný slovanský dávnověk, nepovažovala česká společnost 80. let za tak aktuální jako husitskou minulost. Na místo jednoho, pozvolna mizejícího mýtu nastoupil mýtus husitský, ztvárněný umělci typu Aloise Jiráska, Svatopluka Čecha, Mikoláše Alše, Bedřicha Smetany i celé plejády dalších tvůrců. V národě, jehož první politický program stvořil historik, tomu ani nemohlo být jinak.

Romantické pojímání národních dějin tak žilo v českém historickém vědomí a zvláště povědomí ještě celá desetiletí poté, co se obrozenská epocha uzavřela. Dokud totiž český národ nedosáhl politické svébytnosti, nalézal jednu z opor v historickém zdůvodňování svých snah. Ani rokem 1918 se

však posláni v romantismu kořenícího historického vědomí a povědomí nevyčerpalo. Aktualizovalo se vždy, kdykoli ve středoevropském prostoru došlo ke krizím a destabilizacím, ohrožujícím bytostné zájmy českého národa.

Poznámky

¹ Obecně Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932; Johan Huizinga, *Naturbild und Geschichtsbild im achtzehnten Jahrhundert*, Basel 1945. Z české literatury Jaroslav Marek, "Osvícenské dějepisectví v českém historickém myšlení", *Časopis Matice moravské* 87 (1968), s. 187 - 210; František Kutnar, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví*, Praha 1973, s. 93 - 134 (tam uvedena i starší literatura; A. S. Mylnikov, *Epocha prosveščenija v češskich zemljach*, Moskva 1977.

² G. P. Gooch, *Geschichte und Geschichtsschreiber in 19. Jahrhundert*, Frankfurt a/M. 1964; Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, München 1946.

³ Podrobně k tomu v jinak diskusní práci: Josef Haubelt, *Dějepisectví Gelasia Dobnera*, Praha 1979, zvláště s. 51 - 72.

⁴ Josef Dobrovský, "Streitschriften über die Existenz des heil. Johann von Nepomuk", *Litterarisches Magazin von Böhmen und Mähren*, III. Stück, Prag 1787, s. 101-126. Ke sporu mezi Dobnerem a Dobrovským viz. Haubelt, *c. d.*, s. 115 - 121.

⁵ K Dobrovského osobnosti viz jubilejní sborníky *Josef Dobrovský, 1753 - 1829*, Praha 1929; *Josef Dobrovský, 1753 - 1953*, Praha 1953; též Milan Machovec, *Josef Dobrovský*, Praha 1964.

⁶ Kutnar, c. d., s. 121, 135 - 136; Mojmir Otruba, "Ahistorický historismus českého obrození", in: *Historické vědomí v českém umění 19. století*, Praha 1981, s. 112 - 123.

⁷ O něm naposledy detailně Josef Johanides, *František Martin Pelcl*, Praha 1981.

⁸ *Tamtéž*, zvláště s. 260 - 266. Zde i zajímavé podrobnosti o jejím určení a ohlasu nejen v učeneckých kruzích, ale i v širších, česky mluvících vrstvách.

⁹ J. F. Beckovský; *Poselkyně starých příběhů českých*, Praha 1700; *Země dobrá, to jest země česká...*, Praha 1754. Za autora tohoto díla, psaného v duchu českého barokního vlastenectví, bývá pokládán J. B. Piter.

¹⁰ F. M. Pelzel, *Lebensgeschichte des römischen und böhmischen Königs Wenzeslaus*, I - II, Prag 1788-1789. Nevydaný čtvrtý díl Pelcloy *Nové kroniky české* je k dispozici v rukopisu XVII B 31 pražské Národní knihovny.

¹¹ Josef Johanides, *František Martin Pelcl*, s. 264 - 265, 394 - 396.

¹² Arnošt Kraus, *Husitství v literatuře zejména německé*, III, Praha 1924, s. 3 - 70; František Kavka, *Husitská revoluční tradice*, Praha 1953, s. 95 - 110; Kutnar, c. d., s. 110; Jiří Rak, "Zrod novodobé husitské tradice", *Husitský Tábor* 2 (1979), zvláště s. 100 - 102.

¹³ Přes veškeré úsilí jsem se příslušného čísla časopisu *Apollo* nedopátral. Opírám se proto o pasáže Johanidesova díla *František Martin Pelcl*, s. 266. Rukopis *M Starých letopisů českých* je nyní uložen v Národní knihovně pod signaturou XIX A 50.

¹⁴ Josef Pekař, *Žižka a jeho doba*, III, Praha 1930, s. 212 - 221; Branislav Varsik "Jan Žižka a Slovensko", *Jihočeský sborník historický* 43 (1974), zvl. číslo, s. 61 - 63.

15 František Palacký, "Válečné tažení Táboritů do Uher (Ze staré kroniky české)", *Časopis Společnosti vlastenského museum v Čechách* 1 (1827), s. 115 an. Též v Palackého edici *Starší letopisové čeští od roku 1378 do 1527 čili Pokračování v kronikách Přibíka Pulkavy z Radenína a Beneše z Hořovic, z rukopisů starých* vydané, Praha 1829, s. 57 - 61.

16 František Palacký, *Würdigung der alten böhmischen Geschichtsschreiber*, Prag 1830.

17 O něm Kutnar, c. d., s. 121.

18 Viz *Paměti Františka J. Vaváka, souseda a rychtáře milčického z let 1770 - 1816*, ed. Jindřich Skopec, Praha. Jeníkova *Bohemica* jsou uložena v Knihovně Národního muzea.

19 Kutnar, c. d., s. 122

20 F. F. Procházka vydal tzv. Dalimila pod názvem *Kronika boleslavská o posloupnosti knížat a králů českých...*, Praha 1786. Ke stejnému datu zpřístupnil Procházka Kroniku českou od Přibíka Pulkavy. Texty B a b *Starých letopisů českých* vydal J. N. V. Zimmermann pod titulem *Pokračování kroniky Beneše z Hořovic aneb Příběhů země české od léta 1393 až do 1470 sběhlých*, Praha 1819. Dále viz Bohuslav Bílejovský, *Kronika církevní...*, ed. J. Skalický, Praha 1816; *Kroniky dvě o založení země české*, Praha 1817 (podle vydání Daniela Adama z Veveslavína roku 1585). Edice latinsky psaných kronik české provenience, připravené Františkem Martinem Pelclem a Josefem Dobrovským pro řadu *Scriptores rerum Bohemicarum*, I-II (Pragae 1783-1784), nemohly širší českou veřejnost oslovit a plnily vědecké poslání. Jinak tomu přirozeně bylo s Palackého edicí *Starých letopisů českých* (viz poznámku ¹⁵), která vyšla jako třetí a poslední svazek této řady a vlastenecké publikum ji s chutí četlo.

21 Citováno podle Miloslava Novotného, *Romantické povídky z českého obrození*, Praha 1974, s. 18.

22 Vydáno *tamtéž*, s. 145 - 217.

23 *Tamtéž*, s. 150 - 151.

24 K české historické próze tohoto období nejlépe Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha 1948, zvláště s. 158 - 170. Vystižení atmosféry kulturní a literární situace u Vladimíra Macury, *Znamení zrodu*, Praha 1983. O sbírkotvorné činnosti a jejím ideovém pozadí Jiří Rak, "Koncepce historické práce Vlasteneckého muzea v Čechách", *Časopis Národního muzea - řada historická*, 153 (1984), s. 98 - 111. Pro upřesnění dodávám, že pod pojmem *písmák* chápu autory pamětních záznamů z vesnického i městského prostředí, pokud se této činnosti nevěnovali profesionálně. Liším se tak od evangelicky orientované historiografie a literární vědy, kde se substantivem *písmák* rozumí laický vykladač *Písma svatého*.

25 Otruba, *c. d.*, s. 113

26 *Tamtéž*, s. 114.

27 Mám tu na mysli kupř. pověst o krvavém vilémovském sněmu. O Palackého obezřetnosti v tomto případě Petr Čornej, *Tajemství českých kronik*, Praha 1987, s. 71 - 73.

28 "Domnění jezuity Kořínka a jiných (v kázání: *Lingua trium saeculorum* od r. 1740), že nálezce jako byl rozený Čech z Kutné Hory, a proto Guttenberg nazvaný, v novějších časech až ku pravděpodobnosti vinařickým zvýšena." Josef Jungmann, *Historie literatury české*, 2. vydání, Praha 1849, s. 49. Naposledy k tomu Jiří Pokorný, "Gutenberg-Kutenberg", in: *Gutenberg-Jahrbuch 1991*, Mainz 1991, s. 76 - 85. Ten také doložil, že kořeny fikce sahají až k českému baroknímu historikovi Grugeriovi do druhé poloviny 17. století.

29 Přidržuji se tak vymezení, které podal Miroslav Hroch, "Úvodem", in: *Úloha historického povědomí v evropském národním hnutí 19. století*, *AUC-Philosophica et historica*

5 (1976), s. 7 - 14. Aplikaci těchto zásad viz v Hrochově pojednání "Některé metodologické aspekty ke studiu úlohy historického vědomí v českém umění 19. století", in: *Historické vědomí v českém umění 19. století*, Praha 1981. s. 61 - 68. Další Hrochovo, podstatně korigované, vymezení považují za diskusní. Viz Miroslav Hroch, "Historická beletrie a historické vědomí v 19. století", in: *Literární a publicistické zdroje historického vědomí v 19. a 20. století*, *AUC-Philosophica et historica* 3 (1988), s. 9 - 26. Jinak postupuje Andrew Lass, "Presencing, Historicity and the Shifting Voice of Written Relics in Eighteenth Century Bohemia", *Bohemia* 28. (1987), s. 92 - 107. Nyní i česky pod názvem "Zpřítomnění, dějinnost a posun významu písemných památek v Čechách v 18. století", *Český časopis historický* 88 (1990), s. 852 - 866.

30 *Kosmova Kronika česká*, překlad Karel Hrdina a Marie Bláhová, Praha 1972, s. 15 - 16. K tomu Dušan Třeštík, *Kosmova kronika. Studie k počátkům českého dějepiscectví a politického myšlení*, Praha 1968, s. 166 - 183; týž, *Kosmas*, Praha 1966, s. 102 - 112; Rostislav Nový, *Přemyslovský stát 11. a 12. století*, Praha 1972, s. 167 - 178.

31 *Nejstarší česká rýmovaná kronika tak řečeného Dalimila*, eds. Bohuslav Havránek, Jiří Daňhelka a Zdeněk Krísten, Praha 1958, s. 23 - 24, 168 - 169.

32 *Kronika Pulkavova*, ed. Josef Emler, in: *Fontes rerum Bohemicarum*, V, Praha 1893, s. 6.

33 *Tamtéž*, s. 4.

34 Václav Hájek z Libočan, *Kronika česká*, Praha 1641, fol. 10^a. K Hájkově obhajobě stavovských svobod naposledy Jiří Pešek - Bohdan Zilinskyj, "Vztah k městům a problematika pražských dějin doby jagellonské v *Kronice české* Václava Hájka z Libočan", *Pražský sborník historický* 17 (1984), s. 53 - 76; Petr Čornej, *Tajemství českých kronik*, s. 90 - 91.

35 Druhé vydání Hájkovy kroniky vyšlo v letech 1819 - 1823 v Praze. O pozadí počínů Jaroslav Kolár, "Studnice romantického historismu v českém obrození a její iniciátor", *Česká literatura* 26 (1978) s. 527 - 540. O *Rukopise královédvorském a zelenohorském* nejlépe sborník *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání. Sborník Národního muzea v Praze, řada C-Literární historie, XIII - XIV* (1968 - 1969). Tam i paleografická edice obou památek.

36 Jaroslava Pešková, "Filozofické problémy historismu", in: *Historické vědomí v českém umění 19. století*, s. 59.

37 Není přitom podstatné, že se Jungmann s Hájkem poněkud rozcházejí v dataci, důležité je, že se ho v řadě případů (kupř. Libušin náhrobek, Neklanka a jiné) dovolává. Viz Josef Jungmann, *Historie literatury české*, s. 8 - 9.

38 "Básnictví českého nejstarší památky pronášejí známky jak vysoké jeho dokonalosti tak velikého stáří a potvrzují domnění Valentina Skorochooda Majevského, že od thrackého Thamíra, o kterém vzpomíná Homer, až do českého Lumíra a Záboje pokolení Slovanův udržovalo nepřetržitě pásmo bardův, čili tak nazvaných v sanskritě učencův harady, dějův bohyně. Lyrickoepický okres básnictví, zdá se, byl nejobyčejnějším polem starodávných pěvců." *Tamtéž*, s. 8.

39 *Tamtéž*, s. 15.

40 *Tamtéž*, s. 120 a 125.

41 Josef Dobrovský, *Dějiny české řeči a literatury*, Český překlad a komentář Benjamin Jedlička, Praha 1951, s. 33.

42 Josef Jungmann, *Historie literatury české*, s. 353.

43 *Tamtéž*, s. 359.

44 *Tamtéž*, s. 22.

45 *Tamtéž*, s. 24.

46 *Tamtéž*.

47 "Národ český byl za Karla znamenitý a slavný, pod Václavem vážnosti tratiti počal; po smrti pak jeho v šálenství upadl, jakého historie málo příkladův udává... Jako hladoví vlci na sebe vespolek udeřivše, plenili a hubili se ohněm a mečem." *Tamtéž*, s. 47.

48 *Tamtéž*, s. 52 a 57.

49 *Tamtéž*, s. 3.

50 Blíže Petr Čornej, "Máchův vztah k české minulosti", in: *Prostor Máchova díla*, Praha 1986, s. 116 - 154.

51 Opírám se tu o výsledky pracného rozboru Milana Zítka, který však opominul zjevnou souvislost mezi zájmy historicky laděné beletrie a Jungmannovým pojetím. Viz Milan Zítka, "Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové", in: *Úloha historického povědomí v evropském národním hnutí 19. století*, s. 15-43.

52 V. V. Tomek: *Paměti z mého života*, I, Praha, s. 123.

53 K Palackého osobnosti např. Josef Pekař, *František Palacký*, Praha 1912; Václav Chaloupecký, *František Palacký*, Praha 1912; Josef Fischer, *Myšlenka a dílo Františka Palackého I-II*, Praha 1926 - 1927; František Kutnar - Jaromír Bělič - Oldřich Králík, *Tři studie o Františku Palackém*, Olomouc 1949; Milena Jetmarová, *František Palacký*, Praha 1961; František Kutnar, *c. d.*, s. 149 - 161. Populárně Georg Morawa, *Franz Palacký. Eine frühe Vision von Mitteleuropa*, Wien 1990.

54 Milan Machovec, "František Palacký a česká filozofie", *Rozpravy ČSAV* 71 (1961), sešit 2.

55 František Palacký, "Časopisové čeští", *ČČM* 8 (1834), s. 464.

56 František Kutnar, *c. d.*, s. 147 - 148.

57 Listinný a listový materiál zpřístupnil zejména v ediční řadě *Archív český*, jehož první svazek vyšel roku 1840, a dále v edicích *Urkundliche Beiträge zur Geschichte Böhmens und seiner Nachbarländer im Zeitalter Georgs von Podiebrad*, Wien 1860 atd.

58 Kutnar, *c. d.*, s. 196 - 201.

59 Viz závazné práce Jiřího Kořalky, "Bavorská a saská korespondence Františka Palackého 1836 - 1846", *Husitský Tábor* 5 (1982), s. 209 - 252; "Palacký a Frankfurt 1840 - 1860: husitské bádání a politická praxe", *Husitský Tábor* 6 - 7 (1983 - 1984), s. 239 - 260; "Evropský zájem o husitství a František Palacký (do roku 1848)", *Husitský Tábor* 8 (1985), s. 207 - 238; "Palacký und Österreich als Vielvölkerstaat", *Österreichische Osthefte* 28 (1986), s. 22 - 37; "Palacký, Sybel a počátky *Historische Zeitschrift*", *Husitský Tábor* 9 (1986 - 1987), s. 199 - 248.

60 Machovec, *c. d.*, s. 31 - 50.

61 František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě* I, Praha 1939, s. 11.

62 K obrazu Němce v české próze Vladimíra Borová, "Vztah Čechů a Němců v české historické beletrii v první polovině 19. století", in: *Literární a publicistické zdroje historického vědomí v 19. a 20. století*, s. 27 - 59. Ke Knollovi Josef Polišenský, "Obor historie na pražské univerzitě kolem roku 1848", in: *Sborník prací k počtě 75. narozenin akademika Václava Vojtíška*, *AUC-Philosophica et histori-*

ca 2 (1958), zvláště s. 118 - 122. Ke Knollově metodě Marek, c. d., s. 19. K národnostním poměrům Jiří Kořalka, *Tschechen im Habsburgerreich und in Europa. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationalbildung und der Nationalitätenfrage in den böhmischen Ländern*. Wien - München 1991, zvláště s. 23 - 95.

63 Lze tu odkázat především na známý Doslov z roku 1874. Naposledy vydal Josef Špičák v edici František Palacký, *Úvahy a projevy*, Praha 1976, s. 444 - 464.

64 V této pasáži se opírám o vlastní stať "Spor o smysl českých dějin", již jsem koncem roku 1991 odevzdal do časopisu *Tvar*.

65 Nově je vydal Zdeněk Šamberger in: Emanuel Arnold, *Sebrané spisy*, Praha 1954, s. 109 - 258. O knize viz Josef Kočí, *Emanuel Arnold*, Praha 1964, s. 24.

66 Kutnar, c. d., s. 161 - 172.

67 Karel Kazbunda, *Stolice dějin na pražské univerzitě*, II, Praha 1965, s. 38 - 41, 44 - 61; Josef Petráň, *Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (do roku 1948)*, Praha 1983, s. 154 - 156.

68 Kazbunda, c. d., s. 51 - 52; Kutnar, c. d., s. 202 - 203; Zdeněk Šimeček, "Slovanské a rakouské dějiny v české historiografii poloviny 19. století", in: *Problémy dějin historiografie II, AUC-Philosophica et historica 5* (1982) zvláště s. 104 - 110.

69 Kupř. V. V. Tomek, *Dějepis města Prahy*, IV, Praha 1879, s. 1 - 2.

70 Kazbunda, c. d., s. 49 - 59.

71 *Tamtéž*, s. 41-45; Kutnar, c. d., s. 163-165; Karel Sklenář, *Jan Erazim Vocel*, Praha 1981, zvláště s. 170-219.

72 Petr Čornej: "Sakrální a úsměvné podoby husitské tradice", in: *Proudy české umělecké tvorby 19. století. Smích a umění*. Praha 1991, zvláště s. 121 - 129.

73 Velmi ostře se kupř. ohradil vůči tomu, když se jeho jména dovolával primitivní antikaticismus. Viz Petr Čornej, *Lipanské ozvěny*. Nепublikovaný rukopis.

74 Petr Horák, "Filozofie a sen", in: *Proudy české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál*. Praha 1990, s. 116 - 124.

75 O něm napsal základní monografii Jaroslav Marek, *Jaroslav Goll*, Praha 1991.

OBROZENÝ OSSIAN

Macphersonův model a produkce dějinnosti v české romantické kultuře

Martin Procházka

Slepého harfeníka, barda Ossiana, i jeho křísitele, skotského venkovského učitele Jamese Macphersona, potkal podobný osud jako hrdiny a tvůrce *Rukopisu královédvorského a zelenohorského* (1817, 1818). Filologové a kritici - v Anglii to byl zejména obávaný zákonodárce jazyka a vkusu Dr. Johnson - je prohlásili za výmysly a falsa, zatímco generace nacionalistů se opětovně snažily obhájit jejich pravost.

Na rozdíl od našich sporů o *Rukopisy*, které vyvrcholily v 80. a 90. letech minulého století, oživila diskuse o autentičnosti *Ossianových básní* (*The Poems of Ossian*, 1765) ještě v nedávné době, kdy Derick Thomson upozornil na vztah Macphersonových textů k jejich starým keltským zdrojům, gaelským baladám dochovaným v pozdně středověkém rukopise, *Knize děkana z Lismore* (*The Book of the Dean of Lismore*, 1512 - 1542).¹ Dokonce i v současnosti se objevují vcelku opodstatněné obhajoby autenticity poezie připisované dávnému bardovi. Howard Gaskill poukázal na rozdíl mezi Macphersonovou snahou o zpřístupnění starých keltských balad a "vynalézáním" dávné historie skotského národa, k němuž Macphersona přiměli skotští osvícenci Hugh Blair a Adam Ferguson.² V tomto smyslu se spor o pravost *Ossianových básní* vyvíjel podobně jako pře o *Rukopisy*, v nichž také došlo - a to o dost dřív - k oddělení otázky autenticity ve vztahu k estetické hodnotě poezie od problematiky její platnosti jako historického dokumentu, jako svědectví velikosti dávnověké kultury.

Toto srovnání však s sebou přináší ještě jeden velmi důležitý rozdíl. Zatímco v případě Macphersonovy tvorby jde z větší části o překlady či adaptace, u nichž dnes známe rukopisné zdroje, a hlavním smyslem je povýšení překladu na

svébytnou kulturotvornou činnost, u *Rukopisů* je základním cílem tvorba a prezentace textu jako historické památky, která by umožnila založit národní identitu na identifikaci přítomnosti se slavnou, dávnověkou minulostí. Základní odlišnost mezi funkcemi "Ossiana" a *Rukopisů* v dané národní kultuře tkví tedy ve stupni ideologizace textu a jeho použití jako argumentu v boji o národní sebeurčení. Proto také nelze uvažovat o estetické hodnotě a autenticitě *Rukopisů* bez vztahu k jejich funkci v procesu formování národní kultury.

Předchozí závěr nevyklučuje možnost chápat *Ossianovy básně*, přes jejich značnou rozdílnost od *Rukopisů*, jako jeden z jejich modelů. Ačkoli se to zdá paradoxní, může tuto domněnku podpořit i fakt, že v české obrozenské literatuře nenalezneme napodobeniny Macphersonovy poezie běžné tehdy nejen u Němců, ale i jinde, například v severských zemích. V českém ossianismu nešlo totiž v první řadě o přejímání látek a syžetů, jak tomu bylo v případě hrdinského eposu *Král Fjalar* (Kung Fjalar, 1842) švédského autora Johana Ludwiga Runeberga, jenž opřel svůj příběh i mýtus velkého severského království Gauthiod především o Macphersonův epos *Fingal* (1760).³ Ani čtyři německé překlady "Ossiana", které měli k dispozici obrozenci Jungmannovy generace,⁴ ani české přetlumočení od Josefa Holmana z roku 1827 nezapůsobily na tehdejší vývoj české literatury. Protože zde však měla vliv nová zpracování ossianovských motivů - např. Čelakovského překlad předzpěvu k básnické povídce Waltera Scotta *Panna jezerní* (*The Lady of the Lake*, 1810), jenž vyšel roku 1828 spolu s prozaickým převodem zmíněného díla - můžeme z toho vyvozovat, že Macphersonovy básně žily v povědomí našich obrozenců spíše jako určitý žánrový a kulturní typ, jako model, ve vztahu k němuž byly přijímány všechny příbuzné texty.

Lze předpokládat, že také autoři *Rukopisů* sledovali s vědomím modelového významu "Ossiana" určitou obecnou strategii literární a kulturní tvorby, jež se stala poprvé zřejmou u Macphersona a později byla běžnou v mnoha preromantických a romantických padělcích a mystifikacích vydávajících se za starodávné památky. Zatímco tradičně se v těchto pod-

vodech často spatřují příklady svévolného narušení literárního kánonu (proto se také *Rukopisům* se zřetelem na jejich význam pro obrozenskou kulturu říkalo "pia falsa"), můžeme je dnes chápat jako případy jevů, jež byly nedávno nazvány *kulturotvorný překlad* (cultural translation)⁵ a *vynalézání tradice* (the invention of tradition).⁶

Problémem této hypotézy je však právě předpoklad, že tvůrci *Rukopisů* sledovali určitou strategii. Rovněž to, že si byli vědomi modelového významu *Ossianových básní*, nelze dokázat. Z tohoto hlediska můžeme také jen stěží spatřovat v *Rukopisech* přechod od kulturotvorného překladu (oné "překládovosti" v obrozenské kultuře popsané Vladimírem Macurou)⁷ k vynalézání kultury jako pouhému volnějším přístupu k autoritativním modelům i historickým faktům.⁸ Teprve pojetí kulturotvorného překladu, s nímž přichází současná kulturní antropologie, jeho chápání jako *reprezentace* (representation), vepsání (inscription) historicky a etnický jiných znaků do textu dané kultury, zápisu, jenž "má větší schopnost utvářet a přetvářet jednotlivce a instituce než paměť lidu (folk memories)" a jenž může tuto paměť dokonce "konstruovat",⁹ umožňuje pohlédnout na problematiku *Rukopisů* i "Ossiana" jako na příbuzné případy obecné produkce dějinnosti¹⁰ v dané kultuře.

Tato produkce dějinnosti je oním modelovým rysem "Ossiana", jenž v *Rukopisech* znovu ožívá. Proto se toto "Ossiano-vo obrození" stává tak důležitou součástí českého národního obrození jako významný zdroj jeho reprezentací národní historie. Základem těchto reprezentací je, jak ukazuje Andrew Lass, akt *konkretizace* Macphersonova kulturotvorného překladu a spolu s ním i pověstí o dávných českých dějinách. Termín "konkretizace" lze interpretovat fenomenologicky jako "naplnění smyslu", pevné spojení textu jako smyslového předmětu (a zároveň znaku) s označovaným - slavnou minulostí národa.¹¹ Takto "konkretizovaná" historie je prezentována v památkách jako *evidence*, kterou Husserl charakterizuje jako "obecnou originální samodanost".¹² Díky své samozřejmosti, dané existencí artefaktu, není v žádném případě pouhou minulostí: naopak, je přítomna zde a nyní jako důležitá společenská zkušenost a jako základní hodnota národního života.

Toto spojení historické památky s přítomností a dokonce i každodenností je zvláště patrné v životních projektech romantiků, jejichž obrazotvornost "chápe reprezentace historie doslovně",¹³ t.j. nerozlišuje mezi znaky historického textu a označovanými událostmi. Tak vzniká analogie mezi textem jako *historickým dokumentem* a *historickou památkou*.

Ve srovnání s *Ossianovými básněmi* je tato analogie v případě *Rukopisů* značně posílena, což odpovídá jejich romantickému zaměření. Zatímco Macpherson ve svých tvrzeních, že jde o překlady starých keltských památek, pouze odkazuje k těžko srozumitelným, zlomkovitým originálům, Hanka, Linda a Horčíčka se plně soustřeďují na produkci údajně originálního textu jako materiální památky, jako syntézy znaku a označovaného. Vzniká tak výtvar, který může být politickou záminkou, historickým důkazem, tématem i kontextem pro řadu pozdějších uměleckých děl. Aktivita tvůrců RKZ začíná vlastně tam, kde končí Macphersonova překladatelská a adaptační činnost. Jestliže však Macpherson a Blair z *Ossianových básní* historickou památku teprve vytvářejí, a to přidáním doplňujících textů, rozsáhlých předmluv, "Pojednání" (Dissertations) o jejich původu a o životě a kultuře starých Keltů, pak autoři *Rukopisů* nahrazují osvícenské vědecké výklady artefaktem, který pouhým svým objevením, pouhou existencí, konkretizuje a ozřejmuje dějinnost v životě národa. V případě *Ossianových básní* dochází k přepisování historie teprve v jejich učených dodatcích. Macphersonova a Blairova "Pojednání" jsou tedy k poezii ve vztahu tzv. *suplementu*.¹⁴ Na rozdíl od nich jsou *Rukopisy* přímým přepsáním národních dějin, příběhů z kronik i památek ústní slovesnosti, případem obrácení hierarchie celku a jeho suplementu.

Jak už je patrné i z dalších implikací termínu "suplement", souvisí u obou památek problematika reprezentace historie a produkce dějinnosti se vztahem osvícenské vzdělanosti a její univerzalistické literární kultury k ústní slovesnosti a k folklórnímu dědictví. I v tomto ohledu však existuje mezi *Ossianovými básněmi* a *Rukopisy* více odlišností než shod.

U Macphersona vede vědomí postupného zániku ústní slovesnosti skotských horalů k její glorifikaci jako bardova

hlasu, jenž přežívá i poté, co hrdinské skutky válečníků upadly v zapomnění. Tento hlas již nepatří lidovému společenství a nemůže být identifikován s jeho orální kulturou.¹⁵ S heroizací bardova hlasu dochází též k absolutizaci jeho symbolické hodnoty, která je přirovnávána k ryzosti zlata. Důležité však je, že tato absolutní hodnota je prezentována ve své *absenci* v přítomnosti: Ossianova poezie vzniká kdesi v bezčasi: "v samotě hřímá na pusté výspě v moři, když vichry ztichnou." Patetický hlas osamělého pěvce podtrhuje moment izolace od minulých dějů i od budoucích snah po jejich znovuvzkříšení. Jak ukazuje Peter T. Murphy, nejde tu však pouze o izolaci časovou, nýbrž především kulturní. Orální kultura skotských horalů je pro osvícenské vzdělance významná právě momentem svého zániku, svou nepřítomností v kulturním paradigmatu tehdejší doby. Proto může být prezentována jako *skrytý poklad* (v české literatuře je podobná figura snad nejnázorněji rozvedena v básni J.V.Sládka "Rodné mluvě"). Ale na rozdíl od romantické kultury obrození, v níž je "jazyk-poklad" ztotožněn s relikvií, posvátným ostatkem a Božím darem a jeho hodnota je výrazem Boží vůle identifikovatelné s obecně lidskou touhou zachovat návaznost generací i s buditelskou snahou po založení a udržování tradice jako kontinuity slavné minulosti a každodenní přítomnosti, je v osvícenské kultuře Macphersonova Skotska kladen daleko větší důraz na *hodnotovou transformaci*, které musí být poklad podroben, aby se mohl stát součástí dobového povědomí. Tuto transformaci naznačují i Macphersonovy úvahy o funkci jeho překladů dávné orální kultury reprezentované heroickým hlasem barda. Aby se tato nepřítomná absolutní hodnota mohla opět stát společným majetkem, musí být transformována v *platidlo* a dána do oběhu, při němž bude *postupně devalvována*.¹⁶

V českém obrození je funkce platidla nahrazena funkcí *dokumentu* jako důkazu existence určitých faktů a hodnot. *Rukopisy* však nebyly pouhým dokumentem. Jako *sakrální památka*, "psaná relikvie",¹⁷ v níž je přítomen posvátný hlas lidu, mohly být (zejména v předbřeznovém období) postaveny proti úředním výnosům a mocenským nástrojům centralizované státní správy.¹⁸ Cílem tu tedy již nebyl oběh hodnot jako v univer-

zalistické kultuře osvícenství, nýbrž vytvoření hodnotového podkladu pro lingvocentrickou,¹⁹ *alternativní*, romantickou kulturu.

Rozdílné funkce "Ossiana" a *Rukopisů* však existují v rámci společného smyslu, kterým je v obou kulturách "produkce dějinnosti". Jak ukázal Lass, probíhá tento proces dvojím směrem: V prvním případě jde o kontrolu kulturního vědomí pomocí produkce památek, které jsou zároveň politickými a historickými dokumenty. Na druhé straně však dochází k tomu, že si lidé uvědomují dezintegraci starých kulturních památek a "smazání" (*erasure*) významu, který byl do nich vepsán (*inscription*).²⁰ K tomu dochází v případě sporu o pravost *Ossianových básní*, v němž jsou na místo původních textů, které Macpherson adaptoval, dosazeny nové verze vzniklé zpětným překladem do gaelštiny, i u *Rukopisů* při poznání jejich vztahu k Hájkově kronice a později i dalším textům. Sledujme nyní podrobněji tyto obecně nastíněné procesy ve skotském materiálu i v české obrozenské kultuře.

Macphersonovy ossianovské básně byly představeny čtenářům jako překlady, nejprve pod titulem *Zlomky starobylé poezie sebrané na skotských vysočinách* (*Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands, 1760*). Většinu z nich tvořily ve skutečnosti adaptace starších rukopisných záznamů ústní slovesnosti v gaelštině nebo napodobeniny lidových balad. Jak píše Staffordová, opírající se o zásadní studii Thomsonovu, u epických básní přejímal Macpherson zejména jejich fabule, ale i ty "volně uzpůsoboval svému příznačnému stylu." Do lyrické poezie "vnášel sentimentální a zádumčivý tón, který v gaelských originálech zcela chybí."²¹ Již tyto fragmenty však byly prezentovány jako epizody ztracené epické básně, jejímž hrdinou byl bájný, údajně skotský král Fingal.²²

Nedávné analýzy potvrdily, že v tomto případě nešlo jenom o sběratelské, starožitnické či buditelcky orientované záměry. Ze srovnání s řadou dalších osvícenských a preromantických mystifikací totiž vyplývá, že se zde objevily rysy specifické literární reprezentace, která může být vnímána dokonce jako autorská strategie. Ve skutečnosti však o stra-

regii nejde, jak jsme již naznačili v obecném úvodu. Marjorie Levinsonová ukazuje, že jde spíše o to, že tyto mystifikace dávají dosud nebývalou svobodu čtenáři. Buď se může přiklonit k představě *autentičnosti* (či naopak neautentičnosti) daného textu, nebo jej čte jako text *ohlasový*, jako imitaci starobyklých památek. Důležité přitom je, že příklon k určité možnosti čtení probíhá většinou nevědomě, nelze tedy mluvit o čtenářově rozhodnutí nebo volbě.²³ Vysvětlení se zde nabízí spíše v rámci obecné estetické problematiky *umělecké iluze*. Tento jev známe od konce renesance nejen z výtvarného umění (*trompe l'oeil*), nýbrž i z divadla. V umělecké iluzi se otevírá problém nekorespondence znaku a označovaného, který je, jak ukázal Foucault, základním strukturním rysem reprezentací od přelomu 16. a 17. století (od Cervantesova *Dona Quijota* či Velázquezových *Las Meninas*).²⁴

V modifikované podobě se tato obecná otázka vynořuje i v diskursu o překladu. V počátečních letech 17. století se překlad (s výjimkou biblického, který má zcela zvláštní funkce) začíná osvobozovat od čistě účelových - pedagogických - přístupů a přestává být pojímán jako pouhá nápodoba nedostižných antických děl. Jeho spojení s poetikou umělecké iluze naznačují metafory používané tehdejšími překladateli v předmluvách. V textu má být buď vzkříšen duch slavného antického autora, nebo se má do něho na základě metempsychózy či překladatelovy "alchymické" metody přestěhovat jeho duše. Toto zmrtvýchvstání klasika vede k oné iluzivnosti: autor ožívá, jen když s ním překladatel při své práci duchovně "obcuje" a totéž platí i pro čtenáře, který je vybízen, aby považoval nově pojaté překlady za parafráze nebo imitace, jejichž živost spočívá právě ve volnosti chápání jazykové a stylové ekvivalence.²⁵ Odtud není již příliš daleko k Macphersonovu "vzkříšení" dávnověkého barda, které se také uskutečňuje na základě pojetí překladu jako volné nápodoby originálu.

Problémem této interpretace je, že Macphersonovy "překlady" nelze chápat jen jako *literární*. Jde, jak už bylo naznačeno, o překlady *kulturotvorné*. Tento fakt mění celou výchozí situaci *víceznačnosti* či *neurčitosti* čtenářské perspektivy implikované v textu.

Pokud totiž kulturotvorný překlad používá postupů fragmentarizace, snaží se obvykle autor, na rozdíl od tvůrce romantické zlomkovité poezie, určitým způsobem determinovat čtenářův příklon k "autentickému" chápání textu a naopak jeho odklon od iluzivního pojetí. U Macphersona se tento posun dá sledovat na přetvoření *Zlomků starobylé poezie* v ucelené epické dílo s názvem *Fingal*. Příběh dotvořený autorem z dějových motivů v jednotlivých fragmentech je zde, po vzoru Miltonova *Ztraceného ráje*,²⁶ předeslán ve stručných shrnutích jednotlivým knihám, na něž se epos člení. To usnadňuje orientaci ve značně lyrizovaném vyprávění, které specifickými stylovými prostředky (např. asyndetickým spojením vět a větých členů, použitím jednoduchých vět atd.) znejasňuje kauzální vztahy a vzbuzuje - již zcela umělou cestou - dojem fragmentárnosti založený na porušení logických vztahů a syntaktických struktur.²⁶ Přestože tento dojem může být zdrojem estetické libosti, je čtenář, dezorientovaný v rozsáhlém zlomkovitém celku, nakonec nucen přijmout zmíněné dějové synopsisy jako jediný orientační prostředek.

K zásadním změnám proti *Zlomkům* dochází totiž ve *Fingalovi* právě v oblasti fabule a syžetu. Děj je tendenčním přepsáním staroirských epických příběhů tzv. ulsterského a fenianského cyklu.²⁷ Z prvního je převzat známý irský hrdina Cuchulainn (Cuthulinn u Macphersona), který je však neúspěšný, ba bezmocný v boji proti vikingským vetřelcům. Ze druhého pocházejí král Fionn mac Cumhaill (Fingal) a pěvec Oisín (Ossian), které irská epická tradice nezařazuje do žádných specifických dějinných souvislostí. Fionn žije se svými společníky "v jakési Arkádii"²⁸ a Oisín se teprve na samém sklonku života setkává se sv. Patrickem. Proto se také pravděpodobně stávají vděčným materiálem pro Macphersonovo "vynalézání tradice". Mění se jejich národnost i další rysy: jsou vojensky silnějšími a kulturně vyspělejšími *skotskými* Kelty, kteří udatně pomáhají svým slabším a ohroženým soukmenovcům v Irsku. Macpherson zde vydatně využívá historických a strukturálních odlišností mezi oběma typy látek: z tragicky vyznívajících cyklu o válkách mezi ulsterskými a irskými kmeny, které končí zánikem ulsterského království, si vybírá rysy pro charakterizaci slabého a roztráštěného Ir-

ska. Z nadšené oslavy šťastných dnů vlády krále Fionna a příhod jeho družiny čerpá látku k obrazu dávnověkého Skotska. Tento kontrast je již přímo zaměřen na čtenáře: slouží k posílení jeho národní hrdosti. Tak se *Fingal* stává mezníkem na Macphersonově cestě od zlomkovité lyricko-epické poezie a literární mystifikace ke kulturotvornému překladu, který lze nazvat "vynalézáním kultury" a její tradice.

Zmíněný proces je dovršen v další epické básni s názvem *Temora*. Na rozdíl od *Fingala* sestaveného z relativně autentických fragmentů za pomoci vymyšleného, historizujícího a přehodnocujícího syžetu, lze *Temoru* považovat za původní Macphersonův výtvar. Hlavním záměrem je zde vytvořit fiktivní genealogické spojení irských a skotských (kaledonských) kmenů a zdůvodnit tak Fingalovu snahu obnovit v ulsterském království vládu starobylého rodu se společným předkem. Ve válce s keltskými kmeny Belgů (Fir-bolg), jejichž náčelník v Irsku údajně uzurpoval vládu, jde vlastně o nahrazení historické příbuznosti rodovou spřízněností a tedy také o nové založení kulturních shod a rozdílů. Nápadný je tradicionalismus, jež implikuje Macphersonova dějová kauzalita: ve třelci, Belgové, musí být poraženi, aby byla obnovena dávná pokrevní pouta mezi příbuznými národy. I z této velmi kusé charakteristiky je patrná záměrnost, kterou se vyznačuje pozdější Macphersonův kulturotvorný překlad. Díky ní se estetická hra preromantické mystifikace mění v průběhu kompozice sbírky na složitější, ale zároveň otevřeně axiologickou (a ideologickou) činnost. Dílo prezentované jako překlad zlomků starobylé poezie se stává *přehodnocením* významu celé starověké epochy, z které tato slovesnost údajně vzešla. Toto přehodnocení není však zaměřeno jen do dávné minulosti. Je rovněž komentářem dotýkajícím se základních strukturálních rysů osvícenské kultury, v jejímž lůně se zrodil romantismus.

Podívejme se nyní blíže na překladové i axiologické aspekty celé sbírky. Obě dvě stránky spolu úzce souvisejí. Jejich souvislost je však obnažena teprve v doprovodných textech, již zmíněných *Pojednáních* a *Blairově Výkladu*, které byly zřejmě hlavní příčinou neobyčejné popularity Macphersonových děl.

V první řadě lze zjistit, že Macphersonova "Pojednání" pokračují v rozvoji a propracovávání dějové kauzality, naznačené již v stručných obsazích před jednotlivými knihami *Fingala* a *Temory*. Cílem je dokázat kulturní převahu skotských Galů nad keltskými obyvateli Irska. Jde jednak o nové uspořádání literárních a kulturních pramenů (o výklad zlomků ulsterského a fenianského epického cyklu, dochovaných v pozdně středověkých irských rukopisech, jako špatných napodobenin dávných *skotských* památek, Ossianových básní), jednak, což je nejzajímavější, o svébytnou konstrukci *jiné* kultury, jejíž nositelem bylo v Macphersonově době již vymírající etnikum skotských horalů ze západních Vysočin.

Macpherson se pokouší dokázat, že tehdejší horalé, vyhnaní do nížin a vypuzovaní za oceán ohrazováním půdy a přeměnou jejich vlasti v honební revíry "odrozené" anglo-skotské aristokracie, jsou vlastně *prvotními*, ryzími Skoty. Prezentuje je jako přímé potomky starých Kaledoňanů, kteří nepodlehli římským dobyvatelům ani pozdějším invazím a kteří si zachovávají hrdinské rysy svých dávných předků, jsouce zároveň jedinými žijícími reprezentanty předhistorické společnosti nezkažené civilizací.²⁹

Tato konstrukce *jiné* kultury má své analogie v kompozici *Ossianových básní* i v jejich stylových kvalitách. V případě paralely mezi Kaledoňany a horaly Macphersonovy doby jde o koncepci tehdejších "highlanderů" jako kulturní *relikvie*, jako zbytků zaniklého společenství. Stejně jako u relikvie náboženské, i zde je moc, s níž památka působí, založena na absenci *zdroje* (těla svatého, organického společenství skotských horalů, uceleného cyklu orální epiky). V symbolickém smyslu je však tento zdroj obsažen právě v relikvii, která, ačkoli je v historickém čase vlastně jen *stopou* původního jevu,³⁰ bývá považována za "ideální objekt", protože se o ni věří, že je *zpřítomněním duchovního obsahu* původního zdroje. A právě Ossianův "hlas" symbolizuje svým zvláštním postavením mimo běžný prostor a historický čas duchovní obsah starobylé kulturní památky. Zároveň je však indexem této památky jako stopy - znakem umožňujícím konstruovat zanikající slovesnost skotských horalů i její nositele jako relikvie velké doby skotského dávnověku.

Vedle tendence ke zdůraznění symbolické analogie mezi starými Kaledoňany a současnými skotskými horaly, se Macphersonovy úvodní studie vyznačují i dalšími příbuznými rysy. V "Pojednání o Ossianově době" (A Dissertation Concerning the Aera of Ossian) se překladatelova činnost srovnává se způsobem, kterým se v ústním podání uchovávaly starobylé hodnoty. Pro tuto schopnost je orální tradice hodnocena výše než historie a překlad (rozumějme překlad *kulturotvorný*) chápán jako napodobování ústní slovesnosti. Tuto tezi pak Macpherson dále rozvádí. Z hlediska axiologického může totiž jedině orální tradice zachovat prvotní morální hodnoty a zvykové zákony. Historie, jejímž základem je písmo a sled psaných památek, jakož i sám psaný jazyk, dokáže tyto hodnoty pouze nedokonale zprostředkovávat. Jako produkt civilizace se tak historie ocitá nejen ve vztahu ke kulturním znalostem a vzdělání, ale také k ochablosti, úpadku a zkaženosti, jež jsou podle Macphersona typické pro velké novověké, tzv. "smíšené národy".

Tímto způsobem je orální tradice starobylé skotské kultury reprezentovaná Macphersonovými "překlady" záměrně postavena do kontrastu k tehdejší kultuře anglické, již mnozí osvícenci už dříve častovali přídomy jako "odvozená", "nečistá" nebo "úpadková". V takovém smyslu lze rovněž spatřovat protiklad mezi "imaginární historií" starých Kaledoňanů, založenou na vykonstruované tradici, a dějinami západoevropských národů, které při honbě za civilizovaností zapoměly na svůj původ a počátky. Vzhledem k výsostnému postavení této "imaginární historie" se pak mohou Macphersonovy "překlady" stát nejen náhradou kontinuální ústní tradice, nýbrž jsou schopny do určité míry zastoupit národní dějiny a vyjádřit jejich hodnotu pro národní sebeurčení.

Při tomto "vynalézání tradice" je "sláva" skotského dávnověku považována za naprosto nejvyšší hodnotu. Je tomu tak díky *symbolickému* smyslu, nikoli díky *historickému* významu starých Kaledoňanů, jejich místu mezi ostatními starověkými národy. Zmíněný symbolický smysl spočívá v možnosti znovunalezení národní hrdosti a identity, což znamená obnovení prestiže Skotů mezi jinými evropskými národy. Hugh Blair pak ve svém "Kritickém výkladu Ossianových básní" (A Cri-

tical Dissertation on the Poems of Ossian) klade starou keltskou kulturu představující velikost národů Severu na roveň antickému Řecku a Římu (celá studie je založena na srovnání Ossiana s Homérem). Tím je model zkonstruovaný Macphersonem začleněn do nejobecněji pojaté osvícenské kulturní typologie.³¹

Macphersonův kulturotvorný překlad a jeho následný výklad od Hughu Blaira směřují k modelování Ossianova světa jako určitého hodnotového systému a zároveň i uzavřené epochy: cyklu jednotlivých věků odděleného od přítomnosti několikerou distancí - estetickou (jde o tzv. absolutní epickou distanci popsanou M.M.Bachtinem), jazykovou (evokace jazyka a stylu zapomenutých keltských památek) a civilizační (konstrukce skotských horalů jako jiné kultury a relikvie po starých Kaledoňanech). Toto distancování, jak jsme ukázali, formuje také symbolickou hodnotu básnické subjektivity, vytvářejíc paralelu mezi pěvcovým hlasem a relikvií na základě neustále posilovaného vědomí absence jejich společného zdroje (světa Ossianova mládí). V tomto smyslu lze v *Ossianových básních* shledat dvě protichůdné tendence Macphersonova kulturotvorného překladu: konstrukci minulosti jako "ideálního objektu" a s ní související snahu tuto minulost zpřítomnit jako univerzální kulturní hodnotu.

Obdobné rysy jsou charakteristické i pro značně odlišné "vynalézání kultury", pro vznik a působení *RKZ*. Existují zde však také podstatné rozdíly.

Předně: Povaha *RKZ* jako ideálního objektu není dána totalizující a distancující perspektivou osvícenského myšlení. V *RZ* je sice tato perspektiva matně nastíněna zejména ve zlomku někdy nazývaném "Sněm",³² kde může souviset s představami o demokratickém zřízení Slovanů v Herderově básni "Die Fürstentafel" a Karamzinových *Dějinách ruské říše*.³³ Cílem *RKZ* není však konstruovat českou identitu jako ucelenou kulturní epochu dávné minulosti, naopak jde o to, jak zdůraznit *přítomnost* dávnověké památky v obrozenské kultuře. Místo chybějícího originálního textu je podstatným rysem *RKZ* prezentace "ideálního objektu" jiného typu - rukopisu - jako základního *pramene* nejstarší české historie. Nejde však o to, zda a jak tuto historii vyprávět. Jde především, jak

naznačuje zejména RZ, o založení vlastnického práva Čechů na určité území a tím o definici národa jako historického subjektu.³⁴ Proto je také třeba posílit autoritu relikvie nálezem materiální památky a nejen přehodnotit a přeinterpretovat starší zdroje, jak se pokusili Macpherson a Blair. Vlastnictví RKZ obrozenským hnutím a jeho použití jako dokumentu v boji o národní sebeurčení dává jeho ideálnosti výrazně budoucnostní, utopickou orientaci.

Další rozdíl mezi *Ossianovými básněmi* a RKZ lze spatřovat ve způsobu, jakým je v obou textech zpřítomňována minulost. Jak již bylo ukázáno, u Macphersona se to děje zejména prostřednictvím pěvcova hlasu, který je formou básnické subjektivity. Funkcí tohoto hlasu je je vytvořit symbolické spojení mezi minulostí ("ozvěnou zaniklých dnů"; "Conlath a Cuthona") a jednotlivými vizemi slepého barda. Zaniklá kultura má své symbolické pokračování v pěvcově "slávě", která je schopna přetrvat její materiální památky (jakousi "paměť") i velikost vládců ("Fingal už není. Síně jeho otců zapoměly na jeho kroky. A ty tu máš zůstat, prastarý barde, když se to nepodařilo mocným? Zbude tu moje sláva a poroste jak morvenský dub, jenž zvedá svou mocnou hlavu proti bouřím a raduje se ve vichru!" "Berrathon"). V *Ossianových básních* dochází k radikální transformaci klasických *topoi* díla jako pomníku (Horatiovo *monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*) a zároveň jako transcendence individuálního bytí (Ovidiovo *parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferrar nomenque erit indelebile nostrum*), transcendence, která však v žádném případě není překročením prostorových i časových hranic římského impéria a jeho civilizace (Ovidiovo *quaque patet domitis Romana potentia terris* a Horatiovo *dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex*). Pěvcův hlas je ztotožněn s energií živlů i s vegetativní silou přírody ("Lidé jsou jako mořské vlny: jako listy v morvenském lese, poryvy vichru jedny odnášejí pryč a nové stromy zvedají své zelené hlavy na výšinách." "Berrathon"), která způsobuje, že je schopen přetrvat svou kulturní epochu. Základním smyslem tu tedy není jen zpřítomnění minulosti či starobylé kultury, nýbrž především *sebezpřítomnění*, které se podle Derridova rozboru Rousseauova *Eseje o původu*

jazyků vyznačuje "pohybem bez přestávky, bez vzniku rozdílů, bez diskontinuity... neartikulovanou řečí... neartikulovaným prožitkem času, což je totéž, jako bychom řekli *utopie*."³⁵

V RKZ existují dva způsoby zpřítomnění minulosti: grafická podoba textu a použití místních jmen. V prvném případě není rukopisný padělek pouhou substitucí pěvcova hlasu. Cílem rovněž není vytvořit dojem, že památka přichází z bezčasí, nýbrž naopak vyvolat představu jejího původu v určitém historickém období. Paleografická zjištění o netypických tvarech různých písmen a o chybách, zejména při psaní některých spřežek poukazují na to, že tyto omyly "nevznikly proto, že by písař váhal a přemýšlel, *co má psáti*..., nýbrž zcela jednoznačně proto, že písař nevěděl, *jak má psáti*, a kdykoli se snažil o dodatečnou opravu, netýkalo se to myšlenky, nýbrž způsobu psaní."³⁶ Podobně je tomu s vnější formou RK: jeho fragmentárnost je, jak ukázal již V. Hrubý, výsledkem snahy napodobit vzhled poškozeného rukopisu pomocí určitých náznaků významové shody zlomků na prouzcích s pasážemi na neporušených listech.³⁷ V obou případech jsou grafická stránka i celková fragmentární podoba textu pouhým suplementem. Smyslem tohoto suplementu je širší založení autority celého textu než v subjektivním "hlasu".

V tomto ohledu je zajímavou antitezí k "Ossianovi" krátká lyrická báseň "Skřivánek". Píseň osamělé dívky hořející pro svého uvězněného milého má zřetelné ohlasové rysy. Podobně jako v *Ossianových básních* se zde srovnává hlas s přírodní silou, tentokrát to však není energie vegetace nebo žívlů, nýbrž skřivánčí zpěv. Avšak toto srovnání neobstojí, protože text není konstrukcí lidové slovesnosti, ale má být svědectvím o slavné historii. Proto se i zde objevuje téma psaní, které by mohlo za příznivých okolností nahradit píseň: "kdibích perce imiela / písala bích lístek / tí malítki skrsieuance / tí bí s niem tam letial / nenie perce nenie blankí / bích písala lístek / pozdrauui draheho píením" (911 - 914).³⁸ Vedle zjevné, těžkopádně působící snahy poukázat na vysokou úroveň národní vzdělanosti ve 14. století tu spatřujeme i pokus jednoznačně hierarchizovat orální a písemnou kulturu. Teprve druhá se může stát nástrojem sebezpřítomnění a sebeidentifikace v podmínkách nesvobody.

Totéž platí o celých *RKZ*, které jsou pokusem nahradit autoritu orální tradice autoritou konstruovanou grafickými prostředky. Nejistota, s níž je tato autorita vytvářena, není patrná jen z výsledků paleografických rozborů. Problematický vztah psaní a hlasu je patrný v rozvržení mezer mezi slovy a zejména ve frázování textu, které graficky naznačuje jednotlivé verše, tedy způsob zvukového členění. Výsledek je podobný jako u syntaktické fragmentarizace v *Ossianových básních*. I zde zdůrazňují asyndetická spojení zvukovou podobu textu, jeho specifickou rytmizovanost. Tak se i při rozdílném smyslu obou děl projevují obecné shody v postupu fragmentarizace i v samotném kulturotvorném překladu.

Jiný rozdíl mezi *Ossianovými básněmi* a *RKZ* je dán kontrastem mezi imaginativní *evokací* minulosti, která je u Macphersona metaforizována jako inspirace "ozvěnami uplynulých let" (jež podle Blaira naplňují pěvcovu duši a dávají tak jeho "poezii srdce" větší autoritu než věhlas Homérův),³⁹ a zdůrazněním souvislosti jmen hrdinů či významných událostí s konkrétními zeměpisnými místy, které je typické pro *RKZ*. V *Ossianových básních* sice nacházíme dosti podrobnou topografii zejména starého Skotska, Irska a vedle toho i části Skandinávie a severní Anglie, ale Macpherson se vyhýbá katalogům místních jmen a tzv. místopisným historikám (*Dinnshenchas*), které se vyskytují v jeho irských předlohách. Topografická povaha "Ossiana" je oslabena, aby se posílil jeho vizionářský charakter. V *RKZ* je tomu právě naopak. S výjimkou topograficky značně neurčité básně "Záboj", která je - přes spojovací článek Chateaubriandových *Mučedníků* - také nejbližší Macphersonovi, je důležitou součástí všech ostatních textů soustava topografických referencí. Tak je tomu zejména v *RZ*, kde jsou tyto odkazy uvedeny do souvislosti se sporem o platnost českého či německého dědického práva i s emblematickým motivem právní kodifikace ("desky pravdatné") jako základu českého nároku na dané území. V této souvislosti tedy vystupuje do popředí materiální a grafická povaha textu jako dokumentu, který zpřítomňuje pradávny stav českého teritoria a tím dává konkrétní, politickou a právní náplň obrozenskému pojmu *vlast*.

Obrozenská vlast však není vymezena především v geografickém prostoru, nýbrž, jak poukázali Macura a Lass, v prostoru jazykovém. Nejde jen o identifikaci utopického jazykového regionu, jenž u některých panslavisticky založených obrozenců (Ján Kollár), expanduje takřka do celé Evropy. Nezáleží tolik ani na tom, zda budeme srovnávat krajinu v *RKZ* s krajinou "totemickou" spojující individuální zkušenost s tradicí kmene a místní topografii s historií většího společenství.⁴⁰ Spíše než o "nalézání historie v krajině" jde o její zpřítomnění pomocí jazykových figur, pro něž je příznačná diference mezi figurami obrozenské básnické češtiny ("Jarožir ot *Brd vltorečných*") a topografickými či kulturně historickými indiciemi ("Radovan ot *Kamenna mosta*").

Zmíněná diference není jediným příznakem jazykové povahy zpřítomnění slavné minulosti v *RKZ*. Závěry jazykových rozborů ukázaly, že "větná stavba *RKZ* je v podstatě novočeská a že ji chybějí právě ty nejspecifičtější rysy, které jsou charakteristické pro starou češtinu." Vedle toho však existují v *RKZ* četné archaismy, z nichž mnohé jsou uměle vytvářeny. Právě oscilace významu mezi těmito fabrikovanými znaky dávné minulosti, které nemají konkrétní denotát (např. aoristy u tvarů nedokonavých násobených sloves s příponou -vatedy tam, kde vid svou funkci nejdříve nahradil slovesný čas: "junoše ... chodíva, ... braň nosíva"), a mezi přítomnostními významy konotovanými syntaktickými strukturami ("junoše s němým lesem mlčí") je základem *dekonstruktivního* dění, příznačného pro jazyk *RKZ*. Toto dění probíhá i v těch případech, kdy je tento jazyk konstruován (hlavně s pomocí rusismů) jako znak slovanskosti starých Čechů.⁴¹

Vytváření určité jazykové *totality*, která se však zároveň dekonstruuje, má svou obdobu v Macphersonově a Blairově pokusu založit model kulturní epochy na evokativní síle pěvcova hlasu. V obou případech jde o konflikt osvícenské kulturní typologie s romantickou subjektivitou. V *RKZ* je však učiněn pokus nadřadit tuto subjektivitu osvícenskému názoru na daleko "objektivnějším" základě než jakým je pro Blaira "poezie srdce". A právě takto vzniklý status *RKZ* jako "relikvie" slavné minulosti a politicko-právního "dokumentu" je

příčinou otevírajícího se rozporu *romantické ideologie* obrozenského hnutí a *romantické subjektivity* obrozenské kultury.

Tento rozpor se vyhraňuje až o generaci později v díle Karla Hynka Máchy a jeho recepci českými obrozenci. Ačkoli byly Máchovy básně uznávány pro svou estetickou hodnotu, počalo je hnutí posléze odmítat pro jejich ideový obsah. S jistou dávkou zjednodušení lze říci, že to bylo díky Máchově dramatizaci diference vznikající mezi "posvátnými" pojmy obrozenské ideologie, jež odvozovaly svůj původ především z RKZ, a daleko širšími významovými spektry jednotlivých básnických figur, *topoi*, z nichž se skládá výrazivo evropského romantismu.

Na rozdíl od některých svých současníků, kteří se pouze pokoušeli nahradit úzce nacionalistický mýtus RKZ mýtem univerzálnějším (například Karel Herloš neboli Karl Herlossohn zařazuje ve svém *Mephistophelovi*, 1833, "český zápas" do širšího kontextu "posvátné historie" protestantství), dochází v Máchově díle k demytologizaci starší české nacionalistické ideologie tím, že je "překládána" do "společného jazyka" romantického umění.

Nedávné rozbory motiviky a symbolické metaforiky Máchovy poezie ukázaly, že Mácha užívá mnoha běžných romantických figur, jež lze nazvat *topoi* neboli vyššími sémantickými jednotkami obrazného jazyka romantického umění.⁴² K nim patří například *topos* zříceniny, síně předků, barda, poutníka, mnicha atd. Jde ovšem o vysoce *subjektivní* použití těchto obecných motivů, které v Máchově době získávají už povahu klišé. Například harfa, která je tradičním atributem pěvce, se stává - v básni "Ó harfo dávnověká" ovlivněné Čelakovského překladem předzpěvu ke Scottově *Panně jezerní*, díle, jež prokazatelně navazuje na ossianovskou tradici - metaforou písně, která je "ozvěnou" dávné české slávy ("Ó harfo ... uspalá nyní dřímáš / v kobkách hor stinnokrytých / po vlasti rozložené.")⁴³ Zároveň je však - ve spojení se slovem "kobka" užitým v Holmanově překladu *Ossianových básní* pro Macphersonovu "sín předků" (*ancestral hall*) - svébytnou metaforou politického a geografického prostoru: české *vlasti*. Důležité je, že básnická subjektivita se u Máchy neprojevuje jako tematicky organizující prvek, nýbrž jako moment *dekon-*

strukce a nového strukturování romantického figurativního jazyka. Není to ovšem pouhé dekonstruktivní *dění*, protože vřazuje autora a jeho dílo jako subjekt do určitého ideologického a kulturně historického kontextu, v němž je demytologizace starší obrozenské ideologie plynule vystřídána novou mytologizací národního hnutí.

V Máchově zpracování ossianovských motivů, které se nemezuje jen na citované dílo a další texty (např. báseň "Čech"), nýbrž je dokumentováno též v zápiscích, dochází ke zdánlivému návratu k Macphersonovu modelu. Ve skutečnosti však Mácha používá úpadkových forem pozdního německého ossianismu, zejména podnětů z povídky "Šílenství a smrt" (Wahnsinn und Tod) lužického regionalisty Ernsta von Houwalda. V nich už nejde především o kolektivní význam a hodnotu symbolů starodávné tradice. Dochází naopak k jejich zintimnění v tom smyslu, že se kolektivně platná hodnotová struktura opakuje v individuálním rámci (hrdinství je nahrazeno sentimentálním milostným vztahem). Ale Máchovy básně (např. známý sonet "Tichý jsem co harfa bezestrunná") nepřepisují ossianovský mýtus do kliše tehdejší sentimentální literatury.⁴⁴ Struktury jednotlivých topoi se v nich opakují proto, aby byly nakonec rozbity a znovuuspořádány polemicky: Například topos harfy ve figurě "harfa bezestrunná / zavěšená v kobce otců přešlých" se skládá ze dvou motivů - Ossianovy harfy zavěšené v síni jeho otce, hrdinského krále Fingala, a harfy s vytrhanými strunami ze zmíněné Houwaldovy povídky, která je emblematickou metaforou tragédie milostného vztahu a šílenství.⁴⁵ Tak může romantická poezie smazat metafyzickou dějinnost vepsanou do české obrozenské kultury *Královédvorským a zelenohorským rukopisem* a místo ní produkovat *diferenci* mezi subjektivitou jako symbolickou hodnotou (*hlasem a pamětí*) a vyprazdňováním tohoto symbolického významu v textu: "Větrík vzdechne v harfy lůno duté, / a ta, ač již strůny žádné nemá, / zalká zvuky nezapomenuté. - "46

Zajímavé je, že když se Mácha pokouší toto dekonstruktivní *dění* sám interpretovat, chápe je jako konkretizaci ideologického programu obrození. Svědčí o tom jeho náčrt "Přehled nejnovější literatury české 1833":

Na místo temné touhy po slávě zašlých časů počíná vstupovati vědomí nejprvnějších kroků k dosažení předpsaného cíle.

Elegický cit předešlý však ne aby se s vědomím tímto menšil, ne, nybrž vždy více a více vysvítá, an zřejmě se vidí, s jakou těžkostí a nesnází lze jen jest tam dojít; takže posléze, jakkoliv nemožné se zdá, elegický tento cit v lyrický se mění..., až posléze epický oba tyto sobě protivné živly v nové krásné tělo spojí.⁴⁷

Důležité je, že obecné dialektické schéma úvahy je zcela podřízeno obrozenským představám o vzniku národního vědomí: jde o striktně teleologicky pojatý proces ("dosažení předpsaného cíle"), jehož základem je "víra národní", která "Němcům nynějšího času chybí", a jehož výrazem je "epický živel". Důležitým momentem tohoto procesu je nejen jeho utopická, budoucnostní orientace, shodná se směřováním RKZ, ale především způsob, jakým dochází ke *konkretizaci historie*. Nepostřehnutelně se tu přeměňuje minulost jako klíčová hodnota národního života na "city" a posléze na "živly", jejichž syntézou může být "nové krásné tělo", národ vstalý z mrtvých. Tato dějinnost formuje zároveň národní identitu: Zatímco nová "jinonárodní literatura nazvíce se zaměstknává a zanáší satirickým pojetím nynějšího života", v českém písemnictví existuje možnost vzniku epiky (tedy nové konkretizace historie), jež musí být založena "na víře národní a životu národním." Proti dobové představě o spojování evropských literatur tu zastává Máchova obrozenská myšlenka o neměnnosti národní povahy ("ačkoli v časech přeshlých ze země ve Francúzsko atd. lid vystupil, přece pak se v hory své vrátili, zase jak jindy byli"). Osvícenské teze o konstantní hodnotě morální podstaty člověka a o vlivu přírodních podmínek na povahu a kulturu národů, které determinovaly Macphersonův a Blairův kulturotvorný překlad, se zde objevují v radikálně odlišné romantické podobě, zdůrazňující původnost, specifiku a individualitu národní existence.

Dovršením Máchových reflexí je pak etnocentrický výklad RK z pera Václava Bolemíra Nebeského. Důraz se tu klade na absolutní diferencí RK od všech ostatních epických žánrů.

Nejde o hrdinský epos ani o srbské cyklické zpěvy, nýbrž o "zpěvy dějepravné ... v prvotní své formě pouhých *písní hrdinských*." Smyslem těchto zpěvů není však zprostředkovávat historické události, nýbrž samotnou podstatu hrdinství, kterou Nebeský nazývá "souměrnou čistou lidskostí".⁴⁸ V Nebeského interpretaci je dějinnost českého národního života produkovaná textem *RK* ztotožněna s mýtem a ideálem české národní povahy. Otázka existence a pravosti *RK* tím získává nový rozměr: není to již pouhý historický dokument, je to poklad, který nelze přeměnit v platidlo a dát do oběhu, je to univerzální humanita, která je z Boží vůle v trvalém vlastnictví jediného národa. V tomto směru nejde také jen o problematiku převahy politického pojmenování nad politickou praxí, o níž se zmiňuje Mojmír Otruba.⁴⁹ Jde především o výklad národních dějin založený na evidenci mytického počátku, který je zároveň i principem národní existence a důvodem kulturního izolacionismu. Romantická ideologie Nebeského tak definitivně vylučuje otázku překladu jako zdroje kulturní identity, kterou si poprvé položili Ossianovi tvůrci.

Poznámky

¹ Derick S. Thomson, *The Gaelic Sources of Macpherson's 'Ossian'*, (Edinburgh 1952). *Kniha děkana z Lismore* je však pravděpodobně spíš kompilací rukopisů ossianovské poezie v rané moderní irštině než svodem ústní slovesnosti skotských horalů. Avšak na druhé straně je známo, že irská bardská tradice pokračovala až do konce 18. století v kompozicích skotských bardských rodů. Viz Howard Gaskill, "'Ossian' Macpherson: towards a rehabilitation", *Comparative Criticism*, 8 (1986), 117 - 119 a Fiona Stafford, *The Sublime Savage, James Macpherson and the Poems of Ossian*, (Edinburgh: Edinburgh University Press 1988). Staffordová tvrdí (s odvoláním na Thomsona), že Macpherson rovněž používal tzv. *Červenou knihu* (Leabhar Dearg), jež původně patřila slavnému bardskému rodu MacMhuirichů (118).

² Howard Gaskill, "Ossian at Home and Abroad", *Strathclyde Modern Literature Studies VIII* (1988), 14.

³ Josef Bysveen, "The Influence of Macpherson's *Ossian* on Johan Ludwig Runeberg's *Kung Fjalar*. Some Notes", in *Aberdeen and the Enlightenment*, ed. Jennifer Carter and Joan H. Pittock, (Aberdeen: Aberdeen University Press 1987), s. 350 - 356.

⁴ V knize *Literatura česká 19.století* (Praha: Jan Laichter 1902) uvádí J. Hanuš, že šlo nejspíše o překlad Michaela Denise *Ossians und Sineds Lieder* vydaný ve Vídni v letech 1791 - 1792. Zmíněná edice obsahuje též tři rozsáhlé předmluvy: Macphersonovo "Pojednání o Ossianově době" ("Dissertation Concerning the Aera of Ossian") a "Pojednání o Ossianových básních" ("Dissertation Concerning the Poems of Ossian"), jakož i "Kritický výklad Ossianových básní" ("Critical Dissertation on the Poems of Ossian") od Hugh Blaira, z nichž mohli autoři rukopisů čerpat cenné informace o osvěcenském "modelování" dávné kultury. Rovněž forma Denisova překladu (hexametr) neušla pozornosti komentátorů (Mojmír Otruba, Marie Řepková, "Literárněvědná kritika RKZ", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, ed. Mojmír Otruba, [Praha: Academia 1969], s. 121) a s ní také reference k "básnickému starověku" slovanských národů vložená Denisem do jeho volného překladu Macphersonových a Blairových "Pojednání". (Viz Vojtěch Jirátko, "Drobnůstky k českému písemnictví 19.století. 1. K předhistorii RKZ", *Listy filologické* 65 [1938], 57 - 58.) Vedle tohoto překladu byly pravděpodobně k dispozici i další: de Haroldův (Mannheim 1788, Düsseldorf 1798), Stollbergův (Hamburg 1806) a anonymní (*Die Gedichte Ossians*, Düsseldorf 1797). Objevily se i úvahy o vztahu RKZ k ruskému překladu Ossiana od J. Kostrova (1792). Nemáme však žádné důkazy, že by autoři *Rukopisů* mohli použít překlad podvrženého keltského originálu *Ossianových básní* (publikovaného v Londýně roku 1807) od Christiana Wilhelma Ahlwardta (*Die Gedichte Ossian's*, Leipzig 1811), které mělo dominantní vliv na německý ossianis-

mus. (Howard Gaskill, "German Ossianism: A Reappraisal?", *German Life and Letters* 42 [July 1989], 334 - 336).

⁵ Viz Talal Asad, "The Concept of Cultural Tradition in British Social Anthropology", in *Writing Culture*, ed. James Clifford, George Marcus (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1986). Asadův přístup je ovlivněn pojetím překladu u Waltera Benjamina jako převodu originálního textu vzhledem k jeho intencionalitě a strukturní koherenci. Přitom pochopitelně dochází k transformaci jazyka a k nedodržení lexikálně a stylově chápané ekvivalence. V tomto směru jde Asad ještě dále, když pojímá proces překladu jako "zabývání se určitým způsobem života" (157) a jako *autorizaci významů* v originále jen implikovaných (161).

⁶ Viz Eric Hobsbawm, "Introduction", in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, (Cambridge: Cambridge University Press 1983),

⁷ Vladimír Macura, *Znamení zrodu*, (Praha: Čs. spisovatel 1983), s. 69 - 89, zvl. s. 88: "Z toho všeho vyplývá důležité postavení překladu v české kultuře: překlad totiž není v dané kulturní situaci projevem jakési kulturní nevyvinutosti a pasivního vztahu ke kulturám cizím, ale zároveň se v dobovém myšlení stává i nástrojem aktivního kulturního zápasu." "...vedle negativní vazby, která určuje budování české kultury pomocí prvků, jež německá kultura nezná, funguje i vazba pozitivní, 'vyrovnávací', spjatá s logikou vlastnit veškeré kulturní jevy, kterými disponuje kultura německá."

⁸ Tento posun jsem se pokusil definovat ve svém předchozím příspěvku k problematice kulturotvorného překladu a vynalézání kultury v české romantické literatuře: Martin Procházka, "Cultural Invention and Cultural Awareness: Translational Activities and Author's Subjectivity in the Culture of Czech National Revival", *New Comparison* 8 (Autumn 1989), 57 - 65.

9 Asad, *cit. dílo*, s. 162.

10 Andrew Lass, "Presencing, Historicity and the Shifting Voice of Written Relics in Eighteenth Century Bohemia", *Bohemia Zeitschrift* 28 (1987), 96 - 97.

11 Andrew Lass, "Romantic Documents and Political Monuments: the Meaning-fulfillment of History in Nineteenth Century Czech Nationalism", *American Ethnologist* 15 (1988), 462. Anglický termín "meaning-fulfillment" nevyhovuje české fenomenologické terminologii.

12 Edmund Husserl, *Krize evropských věd*, přel. Jan Patočka (Praha: Academia 1972), s. 258. Husserl zde rekapituje závěry ze svých raných *Logických zkoumání*.

13 Lass, *cit. dílo* v pozn.¹¹, 463.

14 K problematice psaní jako tzv. suplementu mluvené řeči viz práce Jacquesa Derridy, zejména např. *Gramatologii* (*De la Grammatologie*, 1967) a v ní především rozbor *Eseje o původu jazyků* J.J.Rousseaua. Srv. též článek Miroslava Petříčka, "Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu", *Česká literatura* 39 (1991), 387 - 388.

15 Peter Murphy, "Fool's Gold: the Highland Treasures of Macpherson's Ossian", *ELH* 53 (1986), 574 - 575.

16 *Tamtéž*, 584 - 585.

17 Lass, *cit. dílo* v pozn. ¹¹, 462: "Historie získává svou 'doslovnou' podobu jako svatost vtělená v uctívaných předmětech."

18 Josef Kočí, "Spory o Rukopisy v české společnosti", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, ed. Mojmir Otruba, (Praha: Academia 1969), s. 31 - 32.

¹⁹ Viz Macura, *cit. dílo*, s. 58 a 60: "V jazyku nebyl pouze spatřován nástroj dorozumnění, naopak v podmínkách značného okleštění komunikačních možností češtiny byl položen mimořádně velký důraz na funkce ve své podstatě sakrální, které vyrůstaly z vysokého hodnocení jazyka evropskou romantikou." ... "Se sakralizací českého jazyka souvisí zvláštní dobová funkce pojmenovacího aktu, totiž funkce demiurgického úkonu, kterým skutečnost jako by nebyla pouze pojmenovávána, ale přímo vytvářena."

²⁰ Lass, *cit. dílo* v pozn¹¹, 467.

²¹ Stafford, *cit. dílo*, s. 127.

²² *Tamtéž*, s. 97.

²³ Viz Marjorie Levinson, *The Romantic Fragment Poem*, (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press 1986), s. 34.

²⁴ Viz Michel Foucault, *The Order of Things (Les mots et les choses)*, (London: Tavistock Publications 1970), zvl. kap. 3 "Representing", s. 46 - 77.

²⁵ Viz Theo Hermans, "Literary Translation. The Birth of a Concept", *New Comparison 1* (Summer 1986), 28 - 38.

²⁶ Viz Wolfgang Müller, "Das Asyndeton als Archaismus in James Macphersons ossianischen Dichtungen", *Anglia 96* (1978), 89 - 106.

²⁷ Srv. Seamus O'Neill, "Gaelic Literature", in *Dictionary of Irish Literature*, ed. Robert Hogan, (Dublin: Gill and Macmillan Ltd. 1980), s. 28 - 29.

²⁸ *Tamtéž*, s. 26.

²⁹ Staffordová, *cit. dílo*, s. 153.

30 K pojmu *stopa* srv. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, přel. Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1976), s. 46 - 47. Derrida používá termínu "ustanovená stopa" (v angl. překladu *instituted trace*) vztahujícímu se ke konvencionalizovanému charakteru grafického znaku. Na paralele mezi funkcí posvátného textu, relikvie a tzv. "ideálního objektu" v Husserlově fenomenologii založil svůj výklad zpřítomňování a "hlasu" starých památek Andrew Lass (*cit. dtlo* v pozn.¹⁰, 103 - 106). - Romantické pojetí relikvie jako zdroje duchovní moci a stopy zaniklé velikosti ilustruje snad nejvýstižněji apostrofa Řecka z 2. zpěvu Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I and II, 1812): "Fair Greece! sad relic of departed worth!/Immortal, though no more! though fallen, great!" (II, 73; doslovný překlad: "Krásné Řecko, smutná relikvie duchovní velikosti, jež tě opustila. Nesmrtelné, přestože už nejsi. Velké i přes svůj pád.").

31 Hugh Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in *The Poems of Ossian, translated by James Macpherson Esq.*, (Leipzig: Bernard Tauchnitz 1849), s. 50 - 53.

32 Převládající mínění, že počátečních 9 řádků první strany RZ "navazuje na konec 8. strany", t.j. na konec básně "Libušin soud", vychází z předpokladu, že oba fragmenty souvisejí na základě dějové kauzality. Výklad majetkového práva starých Čechů, který započal "Ratibor ot gor Krkonoši" může z dějového a dokonce snad i syntaktického hlediska pokračovat na první stránce. (Jaroslav Mezník, "Rukopisy z hlediska historie", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 154) Jak jsme však již ukázali na vztahu zlomkovitého textu a obsahů předeslaným jednotlivým knihám dvou eposů obsažených v *Ossianových básních* a jak bylo dovozeno jinde na materiálu Máchova *Mnícha* (Martin Procházka, "Máchova poezie a problém Byronova vlivu", in *Prostor Máchova díla*, ed. Pavel Vašák, [Praha: Čs. spisovatel 1986], s. 197 - 204), není pro uspořádání fragmentů v preromantické a romantické poezii rozhodující dějová kauzalita, nýbrž je-

jich hodnotová struktura. Z toho hlediska lze číst prvních 9 řádků *RZ* jako vyjádření obecné právní normy a následující "Libušin soud" jako příběh o vzpouře proti její autoritě reprezentované gnomickým prvním zlomkem. Tato autorita je daleko důležitější než autorita Libušina. - V případě zlomků v *RK* (první část básně "Oldřich" na prouzcích s dochovanými počátky a konci veršů) jde o jiný druh fragmentarizace, která souvisí s produkcí textu jako materiálního svědectví dávných dějin.

³³ Viz Jaroslav Mezník, "Rukopisy z hlediska historie", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 155 a Vladimír Procházka, "Rukopisy a právní historie", *tamtéž*, s. 183 a 193.

³⁴ Viz Vladimír Procházka, "Rukopisy a právní historie", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 181. Autor zde upozorňuje na dva naprosto odlišné, makro- a mikrokosmické typy struktur (kmen - kmenové knížectví - protofeudální knížectví - raně středověká monarchie a rod [župa, opolí] - osada - země), které určovaly politickou moc, identitu etnik a samozřejmě i jejich právní normy. *RKZ* naopak přicházejí se zjednodušenou představou formovanou organistickým teoriemi 18. a 19. století, že vývoj probíhal jen po jedné linii, od menších jednotek k větším a od nižších k vyšším a že struktura všech těchto útvarů byla analogická. Šlo hlavně o mylnou identifikaci patriarchálního rodu a velkorodiny (zádruhy), která byla popsána u jižních Slovanů (187 - 188). Vedle toho se ukazuje, že dědický spor, jenž je jádrem *RZ*, vychází spíše z pozdějších poměrů (doklady o rovném dělení majetku v kontrastu k německé primogenituře jsou spolehlivé až z 16. - 17. století, zatímco čeští badatelé 19. století vidí primogenituru symbolicky, jako výraz německého principu nadvlády a moci, což může být ovlivněno již Herderovým výkladem rozdílu mezi Slovy a Germány. (190 - 191)

³⁵ Derrida, *Of Grammatology*, s. 250 - 251.

36 Zdeněk Fiala, "O Rukopisech po stránce paleografické", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 79.

37 V. Hrubý, "Psal Hanka Rukopis královédvorský? Jubilejní vzpomínka paleografova", *Český časopis historický* 23 (1917), 289 - 302.

38 Všechny citace z RKZ sledují paleografický přepis Jaroslava Kašpara in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 275 - 320. Čísla v závorce značí řádky obou památek.

39 Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in: *The Poems of Ossian*, s. 59 - 60.

40 Lass, *cit. dílo* v pozn.¹¹, 464 - 465.

41 Jako dění (*Ca se deconstruit.*) charakterizuje dekonstrukci Jacques Derrida v otevřeném "Dopise japonskému příteli", přel. M. Procházka, *Svět literatury* 1 (1991), 54 - 55. Podrobnou analýzu jazykovědného materiálu obsahuje studie Miroslava Komárka, "Jazykovědná problematika RKZ", *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 197 - 274. Citace a reference - s. 254, 242, 244.

42 Zdeněk Hrbata, "Prostor romantického poutníka", Martin Procházka, "Máchova poezie a problém Byronova vlivu", in *Prostor Máchova díla*, ed. Pavel Vašák, (Praha: Čs. spisovatel 1986), s. 49 - 74 a 187 - 210.

43 Karel Hynek Mácha, *Spisy*, sv. 1, ed. Karel Janský, (Praha: SNKLHU 1959), s. 128.

44 "Bezestrunná harfa" se jako atribut nešťastného milence objevuje v citované Houwaldově povídce: "Wahnsinn und Tod", *Sämtliche Werke III*, (Leipzig 1853).

45 *Tamtéž*, s. 82 - 100. Emblém bezestranné harfy je u Houwalda konfrontován s obrazem zachycujícím jeden z posledních výjevů Ossianova života (v básni "Berrathon"). Věkem sešlý bard naslouchá zvukům, jež z jeho harfy vyluzuje vítr. V nich k němu promlouvá duch té, které adresoval četné své básně, Toscarovy dcery Malviny. Vztah k Malvině je v *Ossianových básních* metaforou citového pouta k minulosti rodné země i básnické inspirace.

46 Máchá, *Spisy*, sv. 1, s. 191.

47 Máchá, *Spisy*, sv. 3, ed. Karel Janský, Karel Dvořák a Rudolf Skřeček, (Praha: Odeon 1972), s. 83.

48 Václav Bolemír Nebeský, "Královodvorský rukopis," *ČČM* 26 (1852), sv. 4, 141, sv.3, 135. Viz též Mojmir Otruba, Marie Řepková, "Literárněvědná kritika RKZ", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 97.

49 Mojmir Otruba, "Mýtus a ritus v boji o Rukopisy", *Česká literatura* 18 (1970), 260.

POEZIE KŘESŤANSTVÍ

Chateaubriandovi *Mučedníci* a Lindova *Záře nad pohanstvem*

Zdeněk Hrbata

Na mou věru, cožpak tu křesťanství nemá převahu nad pohanstvím? Cožpak tyto slzy neštěstí si nezasluhují i z hlediska básnického přednost před oněmi výkřiky rozkoše?

Chateaubriand

Chateaubriandův význam pro českou preromantickou prózu je automaticky ztotožňován s Jungmannovým překladem *Ataly* (1805). Iniciační i konstituující působení tohoto překladu bylo podrobně zkoumáno spolu s jinými větvemi evropského sentimentalismu a preromantismu. Ve svých detailních analýzách F. Vodička doložil, jak se Jungmannův překlad podílel na vzniku české básnické prózy, na vytváření "vysoké literatury", která se jazykem i tematikou - v protikladu ke knížkám lidového čtení, rytířským a hrůzostrašným románům německé proveniencce - záměrně vymykala sféře běžného jazyka i literárním schémátům obyčejného čtiva.¹ Výsledkem tohoto úsilí je *Záře nad pohanstvem* Josefa Lindy, jež představuje jeden z uzlových bodů novodobé české literatury.

Vodičkou stanovený zprostředkující článek souvislosti (překlad *Ataly*) mezi českým a francouzským spisovatelem vypovídá jednak o obecně působícím vlivu tehdy slavného Chateaubrianda, jednak o imanentních potřebách české literatury, kterým Chateaubriandovo dílo vycházelo vstříc. Nebylo pochopitelně samo a ve výsledných projevech české literatury ani nejdůležitější (tak jako jím nebyl vůbec celý francouzský raný i pozdější romantismu, porovnáme-li jej s německým nebo anglickým romantismem). Přesto *Atala* stojí na počátku cesty české literatury k romantismu a Chateaubriandovo jméno

se koneckonců stalo závazným odkazem ve všech pojednáních o české preromantické a romantické literatuře, protože zosobňuje stylové a tematické zaměření jednoho proudu evropského romantismu.

Působení *Ataly* v našem literárním kontextu se běžně a v jistém smyslu i oprávněně posuzuje odděleně od místa *Ataly* v Chateaubriandově díle a spisovatelova literárního programu. Byl to český překlad, který plnil specifické funkce ve vývoji české literatury, nikoli Chateaubriandovo dílo jako celek a jako takové, které zase plnilo určité funkce ve francouzské literatuře své doby. Tyto různé kontexty však přesto nevyklučují některé funkce společné. Jedna z nich je dána Chateaubriandovým významem pro celý evropský romantismus. A tato funkce není podmíněna jednotlivými překlady *Ataly*, ale rozporným působením autorova literárního programu, jeho pojetím romantismu, tak jak se projevuje prostřednictvím díla. Jinými slovy jde o rozlišování "českého" Chateaubrianda, přeloženého Jungmannem, a Chateaubrianda autentického, "evropského", který mohl být v našem prostředí paralelně přítomen, přesněji řečeno rekonstruován souběžnou existencí Jungmannova Chateaubrianda, německých překladů Chateaubrianda a francouzských originálů.² Na tomto pozadí pak lze předpokládat spoje imanentních potřeb české literatury, které vyjadřuje "český" Chateaubriand, s evropskou raně romantickou literaturou, i když tyto spoje nejsou obvykle přímočarými homologiemi. Kdybychom chtěli otázku zjednodušit, mohli bychom se ptát, nakolik můžeme Chateaubriandovu přítomnost u nás omezit pouze na metonymické působení *Ataly* v Jungmannově překladu? Jistě, jde o konkrétní fakt tohoto *programového* překladu. Protože však byly příčiny a důsledky Jungmannova "výkladu" Chateaubriandova textu a jeho přizpůsobení vývojovým potřebám české kultury podrobně rozebrány (zvláště po stránce stylové a strukturní strategie), zaměříme se na vnitřní prostor Chateaubriandova díla jako vrcholného projevu raného evropského romantismu a souběžně na tematické struktury srovnatelné s tímto prostorem v české literatuře.

Kontext Chateaubriandova díla tu pro nás představuje genetická a tematická souvislost *Ataly* (1801) se spisem Gé-

nius křesťanství (Génie du Christianisme, 1802) a spřízněnost těchto děl s prozaickým eposem *Mučedníci* (Les Martyrs, 1809). Dále předpokládáme, že v českém literárním a kulturním povědomí 10. a 20. let působil nejen kontext "česká Atala", ale i kontext "francouzský a evropský spisovatel Chateaubriand". Také o tom svědčí existence Lindovy prózy, na jejíž souvislosti s Chateaubriandovými *Mučedníky* výslovně upozornil J. Máchal.³ Vazba je však trojí. *Záři nad pohanstvím* lze totiž pojímat i v dalším, ještě obecnějším kontextu, na jehož vytváření se Chateaubriand bezprostředně a iniciátorsky podílel a který se stal brzy součástí obecné romantické poetiky. Některým zdrojům této poetiky Chateaubriand vtiskl v nové době programové zaměření a estetickou koncepci. Prvořadým zdrojem je *Bible* a obnovený "křesťanský diskurs" po ateistickém a deistickém 18. století, po Francouzské revoluci. V tomto směru je název Chateaubriandova stěžejního spisu *Génieus křesťanství* více než příznačný, porovnáme-li jej s Montesquieuovým spisem *O duchu zákonů*, (De l'Esprit des Lois 1748), který svým způsobem (počínaje titulem) symbolizuje racionalistické 18. století. I Chateaubriandovo dílo mělo duchovně poznamenat celou éru. Názvy obou spisů představují různé kategorie. V protikladu "génie" a "esprit" je zakotveno zcela odlišné pojetí a vnímání světa, jakkoli obě slova v češtině svádějí - i díky své dvojnácnosti - k totožnému překladu "duch křesťanství": "duch zákonů". Avšak "esprit" náleží více racionálnímu pojetí světa nebo přímo vyjadřuje jeho racionální podstatu a chod, zatímco "génie" patří k intuitivní sféře, která je nezměřitelná, nestrukturovatelná, mysteriózní. Ve svém druhém významu a funkci "esprit" vykládá a modeluje, kdežto "génie" vyznačuje a podmaňuje si. Obě kategorie znamenají skutečnost jiného druhu: buď racionální, explikabilní, nebo naopak iracionální, skutečnost mimo nás. V období romantismu ale také představují - a to je jejich třetí funkce - rozdílné pojetí osobnosti, zasahují tedy do sféry a pojetí subjektu: ducha-plný, salónní esprit se stává protikladem nepodmanitelného a vše si podmaňujícího génia. Již sám první člen Chateaubriandova titulu byl tedy výzvou v širším smyslu než spojení "génieus křesťanství". Lze jej považovat za symbol počínající

romantické doby. Druhý člen názvu odkazuje k užšímu programu, jímž je obnovené křesťanství, respektive obnovený katolicismus. Ani tady se nevytrácí skrytá polemika s Montesquieuem. V podtónu Chateaubriandova názvu ovšem spíše zaznívá paradox konzervatismu v podání Josepha de Maistra: křesťanství samo je zákonem bytí, zákonem evropské civilizace; protože je přirozenou podstatou těchto zákonů, není třeba mluvit o něčem, co z této podstaty vyplývá, když musíme označit přímo podstatu - ducha. Křesťanství jako staronové chápání světa a existence se v Chateaubriandově pojetí stává součástí ideového diskursu romantismu (pojem diskurs, "rozprava", zde používáme ve smyslu Foucaultova pojetí - je to poznávací útvar i současně útvar poznání). Tím se však jeho úloha nevyčerpává, protože smyslem *Génia křesťanství* je především ukázat krásu a poezii víry. Spis je novodobou poetikou, která je spojována (více či méně úspěšně - "nejasnost vášní" a existenciální pocit Chateaubriandova hrdiny Reného přesahuje i mystéria víry) se zrozením romantického subjektu.

1

Chateaubriandovi *Mučedníci* nebo *Triumf křesťanského náboženství* vyšli v roce 1809 (německy 1811, česky 1851⁴), Lindova *Záře nad pohanstvím* nebo *Václav a Boleslav* s podtitulem "Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské" v roce 1818. Obě prózy mají shodně dvojdílný titul, což je však v této době běžný zvyk. U obou je v první části označeno (u Lindy metaforičtěji) religiózní téma. Než se zaměříme na podstatné ikonografické a tematické souvislosti obou děl, které vyznačují jednu z obecných konfigurací evropského romantismu: "diskurs křesťanství a pohanství", "diskurs národ, vlast a nadnárodní křesťanství", "poezie křesťanství a poezie pohanství", uvěďme alespoň výčtově další příbuzné rysy mezi Chateaubriandem a Lindou. Je jich víc a některé nejsou důležité, spíše kuriózní. Jiné naopak ukazují na podstatnější vazby, a proto se k nim budeme v analýze vracet. - Oba autoři patří ve svých národních literaturách k nejprobádanějším.

Linda především díky předpokládanému podílu na falzech RKZ, Chateaubriand proto, že byl iniciátorem francouzského romantismu. Oba mají tedy svým způsobem klíčové postavení v příslušné fázi literárního vývoje. K obecnějším příbuzným rysům patří i to, že jim byl blízký obecný "jazyk" preromantismu a raného romantismu: Ossianem se inspiroval jak Chateaubriand, tak Linda. Chateaubriand navíc sám přeložil Milтона, který v Jungmannově překladu měl také působit na novodobou českou literaturu, v níž se však melancholické ossianovské tóny prosazovaly víc než miltonovské apokalyptické obrazy a vize. *Mučedníky* i *Záři* sblížuje historický rámec děje: u Lindy je to národní téma "Václav a Boleslav", u Chateaubrianda je to Řím a římské impérium v době Diocletianově a Galeriově. Nesouměřitelné jsou ovšem dimenze zobrazovaného světa. Chateaubriandovo dílo je navíc erudovanou encyklopedií antiky (je také považováno za první romantický historický román ve Francii). Linda uvádí do novodobé prózy ústřední téma z české legendarizované historie,⁵ a připravuje tak cestu českému historickému románu, i když je tato historizující perspektiva do značné míry překrývána jiným, patrnějším záměrem: stylotvorným a žánrovým úsilím spojeným s ideovou tematizací.

Chateaubriand si v předmluvě k *Mučedníkům* klade otázku, zda v nich byl spíše básníkem, nebo historikem. Nakonec však tato otázka neústí v dilema, protože se tu již předjímá pojetí romantického historického románu, kdy básník doplňuje historika v evokaci celkového ducha epochy. Tato evokace má však svůj ideový a umělecký program - konfrontovat a popsat soupeření dvou kultů v podání spisovatele Chateaubrianda, který chce restituovat pravdu a krásu křesťanství. *Mučedníci* jsou souběžnou poetikou a rozpravou, básnickou prózou i románovým důkazem ideje. Lindova *Záře nad pohanstvem* není natolik vyhrocená a přímočará, ale souvislost poetického a diskursivního se v ní rovněž projevuje. Příznačné je, že toto pojmání historie podle určitého programu historii ve skutečnosti nevyloučilo ani nepotlačilo: šlo ovšem o přítomnost, o přítomnou historii (historii v procesu, v pohybu), která do těchto historizujících příběhů vstupovala, případně o nedávnou historii, které se pomocí dávného příběhu z his-

torie dával jiný než kodifikovaný význam. "Historie (je) součástí hodnotového plánu přítomnosti."⁶ V *Mučednicích* Diocletianův dvůr nápadně připomínal poměry za Bonaparta, pod rysy bezbožného sofisty Hierocla prosvítala tvář Voltairova i ministra Fouchého a Chateaubriandův Satan, podněcující pronásledování křesťanů, vyzýval pekelné mocnosti ke konečnému boji proti Kristu slovy Marseillaisy "le jour de gloire est arrivé". Aluze, převleky i poselství jsou tu tak četné a zjevné, že v době svého vzniku román mohl být posuzován jako protistátní. Na to také Chateaubriand neopomenul poukázat, když v předmluvě k vydání z r. 1826 zmínil Napoleonovu nevraživost vůči své knize a osobě i událost, která završila tragédie v jeho rodině za Revoluce (v době prvního vydání románu byl navzdory spisovatelovým intervencím zastřelen Chateaubriandův bratranec, emigrant a rojalista Armand de Chateaubriand). Tím, že tyto okolnosti dával Chateaubriand do souvislosti s vydáním knihy (často už v rozporu se soudobými fakty, protože v době první edice byla činnost církve ve Francii obnovena, i když Napoleonův konflikt s papežem pokračoval), podporoval zjevně její chápání nejen jako knihy programové, ale i opoziční, jejímž účelem bylo mimo jiné implicitně srovnávat události dávno minulé s nedávnými a vytvářet průhledné paralely. Obdobným způsobem soudobá historie vstupovala i do Lindovy prózy, protože předestřela českým čtenářům koncepci i obraz "dvojitého světa": herderovskou vizi idylického slovanství, spjatého ovšem se vzýváním "falešných" božstev, a vizi evangelického, prvotního křesťanství, které místo národního heroismu vyzdvihuje nadnárodní lásku a bratrství. Toto základní rozvržení mimo jiné dobře vystihuje poněkud dvojakou situaci obrozenců, kteří pod vlivem starobylé evropské epiky (Homér, *Slovo o pluku Igorově*, předpokládáný Ossian aj.), lidové poezie a snahy "hledat kořeny" snili o dávnověké pohanské pospolitosti někdejších Slovanů, o jejich síle a nezávislosti, ale zároveň nechtěli i ze známých důvodů nemohli úplně popřít historické skutečnosti (protireformace, baroko, zakořeněná katolická výchova, podíl katolíků a kněží na národním obrození atd.),⁷ tím spíše, že domácí, prokazatelná kulturní tradice ve spojení s impulsy, které zprostředkoval právě Chateaubriandův li-

terární program, činily z víry-samozřejmosti i víru-poezii. Konkrétní historické pozadí, které ozvláštňuje přítomnost tématu "křesťanství" u obou spisovatelů, je sice různé, nicméně výchozím bodem pro jejich srovnání může být srostlice tohoto tématu sama o sobě s poetikou díla. Závažné je přitom rozrůstání základní konfigurace a binární opozice "křesťanství - pohanství" o prvky, které konfiguraci prohlubují, případně rozrůžňují. K těmto prvkům na prvním místě patří "národ" jako romantická kategorie.

Chateaubriandův cíl v *Mučednících* byl zhruba dvojitý: vytvoření novodobého eposu v próze a obhajoba křesťanství. Druhý cíl byl úzce spjat s prvním, neboť snaha obnovit francouzský epos měla vést i k důkazu, že křesťanství jako náboženství umožňuje rozvíjení epických charakterů a vášní lépe než pohanství. Předchůdcem *Mučedníků* je jejich jakási původní verze - poetický román *Diocletianovi mučedníci* (*Les Martyrs de Dioclétien*). Protože šlo Chateaubriandovi o obnovu eposu (ve druhé části *Génia křesťanství* povýšil epos nad drama), musel v konečné verzi přistoupit k několika závažným úpravám. Pravidla žánru byla v klasických poetikách 17. a 18. století pevně stanovena. Charakteristickými rysy eposu byly: vyprávění o dobrodružství, přítomnost ústředního hrdiny a zásah nadpřirozených sil. Epos měl být napsán ve verších, předcházela mu propozice nebo invokace, děj musel být jednotný, zajímavý a vyznačovat se "vznešeností a univerzálním významem."⁸ Propozice představovala námět (expozice), pak mohla následovat invokace božstev. U Chateaubrianda propozice začíná slovy: "Chci vyprávět o bojích křesťanů...", a invokace: "Nebeská Múzo..."⁹ - Lindova *Záře* obsahuje rovněž invokaci. Vzývání však nejsou antičtí bohové nebo křesťanští světcí, případně "Nebeská Múza". Jsou to "Dávní věkové! vy uplynutí do mráкотné věčnosti jako páry shluklé v jeden mrak..."¹⁰ V obřadném stylu s rozvinutou metaforikou se invokes slovenské posvátno - dávné, zlaté věky Slovanstva jako božstvo sui generis. Expozice zde následuje až po invokaci. Je poněkud zamlžená zdobnou básnickou řečí: "... vám odnímám dny, dny bývalé nad vlastní a obnovuji potomstvu" a dále: "Ale budu také vypravovati o dnu památném, drahém z hlubokosti věků" (L, 1). Tato dvojčlenná expozice předkládá

dvojí syžet: obrazy a výjevy ze života českých Slovanů (toto spojení je oprávněné proto, že označení Slovan je v *Záři* emblemové a lingvisticky rozhodující - pro Lindu nebyl rozdíl mezi pohanskými Čechy a starými Slovany) a zavraždění knížete Václava.

Podle přísných pravidel období klasicismu měl být epos veršovaný. Toto pravidlo Chateaubriand porušil již během emigrace v Londýně, když se rozhodl přeměnit román *Načezové* v prozaický epos. (Způsob, jímž vznikali *Mučedníci*, měl tedy svůj precedens). Našel však významnou oporu v Aristotelovi, podle něhož mohl být epos napsán veršem i prózou, a zvláště ve Fénelonových *Dobrodružstvích Telemachových* (česky v dvojím překladu, 1796 - 1797 a 1814 - 1815), které považoval za epickou báseň v próze. Segmenty básnické, rytmizované prózy v *Mučednících* mohou být tedy nejen výsledkem samostatného romantického usilování o mísení žánrů, o příznačné rozrušování hranic mezi nimi, ale i důsledkem smírné, "střední" cesty, kterou Chateaubriand zvolil mezi prestiží tradice a bariérami této tradice. Tím spíše, že celkové žánrové obrysy *Mučedníků* jsou nejednoznačné: původní románový půdorys (Diocletianovi mučedníci) prosvítá i v hávu eposu. Tím, že se syžet - ve vzpomínce hrdiny Eudora - soustřeďuje na osud ústřední postavy, na její provinění a pokání, vzniká románový prostor. Jde však spíše o reziduum románového příběhu, neboť vzpomínka a evokace minulých událostí (analepse) jsou včleněny mezi to, čím hrdina je (křesťanem pevným ve víře), a to, čím brzy bude (mučedníkem). Pochyby jsou vždy záležitostí minulosti a zdaleka se nevyrovňají "nejasnosti vášní" (la vague des passions) u Chateaubriandova vskutku romantického hrdiny Reného; v přítomnosti vždy vystupuje exemplární hrdina, připravený k jakékoli oběti. Vzpomínka je tedy jakýmsi románem formování, zatímco přítomnost je didaktická, martyrologická. I to je však jen formální členění, protože Eudor de facto nikdy svou víru neopouští a navíc se o jeho osudech rozhoduje v nebi. - Epos je sice u Chateaubrianda čas od času narušován, nicméně přetrvává jako příkladná minulost, zdroj poučení a nadějí pro přítomnost. Zde se ale - v okamžicích svého největšího sevření - potlačovaný, redukováný román o křesťanství vždy jako by předstupuje před

křesťanský epos, neboť konstituovaná minulost ("hrdinská minulost", "hodnotová minulost" - M.M.Bachtin) zasahuje - a to je její hlavní úkol - do autorovy přítomnosti. Jestliže epos kodifikuje a oslavuje, románový základ přináší sumu znalostí a cestopisných záznamů a především dává historii smysl tím, že ji finalizuje: podle vypravěče příští civilizace bude křesťanská, křesťanství bude integrujícím náboženstvím. Po předchozím "uzavírání" historie integrující antickou civilizací Chateaubriand dospívá k dalšímu "uzavírání". Zdálo by se, nehledě na jeho názory na vyšší civilizační mravní účinek křesťanství, že jde o totéž, jedna finalizace, tentokrát definitivní, střídá druhou, jednu epopej o počátcích (mytologických) nahrazuje druhá epopej o počátcích (křesťanských). Jestliže Chateaubriand postupuje opačně, než ve svých vývodech předpokládá Bachtin, tedy epizuje román, účinek je namnoze formální, protože umožňuje četné intervence zázračna a povyšuje hrdiny na hrdiny epopeje (příkladnost a peripetie ctnosti, sošná gesta). Románový základ *Mučedníků* však implikuje víc než toto "označující", například to, že vystřídání jedné finalizace druhou může také označovat, že historie není nikdy finalizovaná.¹¹

Použití rytmičované prózy v Lindově *Záři* je jednak přímým důsledkem imanentních potřeb české obrozenecké prózy,¹² jednak se jím posiluje lyrická tendence díla, která se prosazuje i přímo: ve vložených písních a verších. Rozhodující, strukturující je však dvojdomá koncepce *Záře*. Celkem přesně vyjadřuje jednu linii sama druhá část titulu: "Václav a Boleslav". Je to figura zvaná "mise en abyme", označením dvou skutečných i legendárních protagonistů rané české historie je "v kostce" vyznačena dramatická linie prózy, dialog (nebo spíše řazení) dvou odlišných názorů a koncepcí. Obdobně předjímá druhou linii, kterou se také kniha otevírá, Lindův podtitul "Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské". Vyobrazení tu znamená sled obrazů znázorňujících rituály, pohanské slavnosti, postoje hrdinů. Lyrické, pastorální a mytické obrazy nebo výjevy se střídají s dialogicky nebo souřadně komponovanými názory a gesty. Necháme-li stranou vyprávění z pohanské mytologie jako výrazné epické prvky náznaky epic-

kého vyprávění se projevují zejména v příběhu o Václavovi a Druslanovi (atmosféra bitvy, rytmizovaná próza místy splývá až s veršem).

Je-li epické vyprávění u Lindy vcelku utlumené, sporadicky se tu objevuje i jiný závazný prvek eposu, zázračno: ve fragmentu hrdinského eposu o Václavovi a Druslanovi je Václavův protivník zničehonic sražen nadpřirozenou mocí z koně. Symptomy zázračna (zásahu řízeného tajemnou silou) je možno spatřovat i v epizodě, kdy Zrost míří na knížete a nezasáhne ho. Na pomezí zázračna a mystického vytržení, které nelze s předchozím ztotožňovat (vytržení je věcí víry, vnitřního zření, které proměňuje nositele i okolí), je závěrečná scéna *Záře*, v níž Podivín spatří Václava jako anděla, jenž se dívá na svého bratra: "Pohleď tam, snad tam u té hvězdičky míhavé, tam snad se vznáší na výsost, tam odtud se usmívá na tebe!" (L, 157). Znejistující je právě ono příslovce snad, které neumožňuje, aby byl patrný jednoznačný zásah "mechanického" zázračna. Podobně je tomu ve chvíli, kdy se Boleslav stává křesťanem. Znovu tu vystupuje neurčité pomezí mezi zázračnem a vírou.¹³

Naopak z tradičního pojetí zázračna v eposu Chateaubriand učinil tematickou osu, i když v křesťanském náboženství rozlišoval dvojí zázračno. Na prvním místě je zázračno křesťanského srdce, vnitřní víra, která nenachází žádnou obdobu v pohanské mytologii. "Všechno je mašinerie a hybná síla, všechno je vnější, všechno je uděláno pro oči v obrazech pohanství; všechno je cit a myšlenka, vše je vnitřní, vše je vytvořeno pro duši v líčeních křesťanského náboženství."¹⁴ Interiorizace se mimo jiné projevuje mysteriózním sblížením duše s Bohem, s elevací ducha. Chateaubriandova závislost na tradičních zákonech eposu a zejména jeho snaha dokázat, že v eposu obvyklé pohanské zázračno může být nahrazeno a překonáno zázračnem křesťanským, znamenaly ovšem výraznější příklon k zázračnu vnějšímu než k zázračnu vnitřnímu. V *Géniu křesťanství* se dokládá, že křesťanské eposy (*Božská komedie, Osvobozený Jeruzalém, Lusovci, Ztracený ráj*) jsou poetičtější než antické eposy, případně eposy využívající "mašinerie" pohanských božstev. Z tohoto přesvědčení, které ovšem krystalizovalo ještě před vydáním *Génia křesťanství*

(viz první díl *Načezů*, v němž o osudech Ameriky rozhoduje Bůh a kde vzpouru Indiánů podněcuje Ďábel), pramení to, že se děj *Mučedníků* odehrává v nebi i v pekle, že zde vystupuje Bůh, který vede kroky hrdinů, rozhoduje o potrestání ochabující církve a vykoupení věřících mučednickou smrtí vyvolaných, že zde účinkují světci a světice, dobří i zlí andělé atp. Tyto nadpřirozené postavy, které zasahují do děje eposu, dostaly v dobových poetikách jméno "machines".¹⁵ Nebeské a pekelné bytosti nahradily u Chateaubrianda antická božstva. Zapojením těchto všeovlivňujících "machines" se Chateaubriand podřizoval zásadě, že v eposu události nejsou vyvolávány lidmi, ale zásahem božstva. Dostával se tím sám se sebou do rozporu, neboť jinde pro epos požadoval, aby v něm ústřední místo zaujímali lidé a jejich vášně.¹⁶ Je to tedy přijetí tradice eposu, nikoli proklamovaná religiozita, které vede Chateaubrianda k tomu, aby v ději přisoudil "machines" roli hybatelů a osnovatelů zápletky. Toto "přímé zázračno", jak je později spisovatel nazval, neporazilo pohanskou mytologii, protože jednu "mašinerii" nahradilo pouze jinou, ještě abstraktnější nebo alegoričtější - z hlediska víry to mohla být součást apologetiky dogmatu, z hlediska eposu to znamenalo jen změnu kostýmů při zachování obdobné struktury.

V *Géniu křesťanství* Chateaubriand vytýká antické mytologii, že "zmenšila přírodu", a antickým básníkům (Hésiodos, Theokritos, Vergilius), že nedospěli k jejímu skutečnému popisu, protože se nanejvýše zaměřili na vykreslení prací, mravů a štěstí rustikálního života. Navíc takřka každý segment přírody je u nich mytologizován, stává se příbytkem nebo atributem určitého božstva. Obrazově nepřilíš členitá krajina se překrývá s topografií antické mytologie. Je to přehlédutelná, známá krajina, v níž každý stín je oblíbeným místem Morfea, u studny vždy odpočívá Bacchus v objetí Nájád, Oceán je neodmyslitelně spjat s Neptunovými paláci a dobrodružstvími Tritónů a Nereid. Je to krajina zabydlená "elegantními duchy".¹⁷ Proti této hravé přírodě, v níž básníci stále naráželi na fauny, Chateaubriand staví nesmírnost přírody jako božího díla. Příchodem křesťanství dochází k "vyprázdnění přírody", v níž subjekt může kontemplotovat jak

její majestát, tak vlastní osamělost: "Bylo třeba, aby křesťanství přišlo vyhnat onen národ faunů, satyrů a nymf, aby vrátilo jeskyním jejich ticho a lesům jejich snění."¹⁸ Proti horizontální přírodě, která splývala s krajinou mytologickou, se prosazuje vertikalizovaná příroda, "prázdná pustina", v níž člověk není rušen, může snít, poměřovat svůj osud s touto přírodou atd. Tato příroda není determinovaná. Je ovšem v jakémsi vztahu k člověku, neboť její obnovená rozlehlost je srovnatelná s rozlehlostí myšlenek a vyhovuje lidským pocitům, které ji mohou obydlet nebo si ji dokonce "podřídít" svou expanzí - vzniká "nová" příroda, poznačená lidskou duší. Příroda je prostorem kontemplace, soustředění, ale i prostorem tematizace citů a vášní, zpřítomňování subjektu, kromě toho je však i prostředníkem. V Chateaubriandově pojetí je vždy jedním z důkazů svého autora, nekonečnou blízkostí. Přelomový zvrat v nazírání přírody, k němuž Chateaubriand dospěl je proměna alegorizované přírody, příznačné pro klasicistní epos ve velkou přírodu s přítomným subjektem, který se v její samotě, jak říká Chateaubriand, může procházet s Bohem. V romantické poetice křesťanství velká příroda probouzí ušlechtilé city, vyvolává vážnost a zamyšlení.

2

Je-li tematickou osnovou Chateaubriandova i Lindova díla konfrontace křesťanství a pohanství, pak se tato nosná struktura projevuje ve třech základních oblastech - kultů, jejich poezie a krajin těchto kultů. Lindova *Záře* a Chateaubriandovi *Mučedníci* začínají obdobně, u Lindy svátkem boha Svantovíta, u francouzského spisovatele Dianiným svátkem, jehož oslav se účastní kněžka Múz Cymodocée, předurčená k tomu, aby se stala křesťankou i mučednicí. Popis slavností je popisem kultu, ale i zcela jiné koncepce světa a přírody. V návaznosti na *Génia křesťanství* Chateaubriand líčí Řecko očima účastníků slavností jako krajinu zabydlenou božstvy. V jejich podání se háje a údolí proměňují v epickou, homérskou krajinu, která je transpozicí mýtu, pověsti, bajky. Řeč

pohanů se vyznačuje odkazy na mytologii, každý skutek, každá situace umožňuje odvolávat se ke skutkům bohů, ke známým pověstem. Je to neustále známá rozprava o neustále známém světě, snadno vysvětlitelném zásahem bohů, ale především tím, že vše, co se děje, má svou obdobu v mytologii. Četná srovnání a přirovnání odkrývají podstatu tohoto blízkého, nepřekvapivého prostoru. Svět řeckých pohanů je ohraničený pozemskostí i mytologií. Je to ale také svět poezie této mytologie, kterou křesťané mohou blahosklonně přijímat pouze jako "důmyslné bajky". Povaha tohoto světa je bezprostřední a mechanická (vše je způsobeno něčím, vše může být referencí k něčemu). Toto pojetí je celistvě představeno, když Cymodocée na návštěvě u Eudorových rodičů křesťanů svým zpěvem evokuje celou řeckou mytologii, tedy i jedno pojetí geneze. Vzápětí však zpívá Eudor a jeho zpěvem, respektive atributy tohoto zpěvu, se představují odlišné emblémy křesťanství. Zatímco oslava olympských bohů je souhrnně charakterizována emblémem "Panova flétna", Eudorův zpěv připomíná "harfu Davidovu" a "důmyslné bajky" jsou jím střídány "hlubokými tajemstvími", "věčnými pravdami" (Ch, 41, 42). V rovině konfrontací poetik je antická mytologie představována jako "zábavná", zatímco Eudorem zpívaná Genesis je "vážná". Samozřejmě i zde je součástí poezie ideová rozprava, přesněji řečeno znaky pohanské a křesťanské poezie mají dokládat podstatu obou náboženství, jejich nepravdivost a pravdivost. Základní opozici však na jedné straně vymezují atributy barvitosti, pozemskosti a vášnivosti pohanského světa, které skládají emblém "svět radosti". Naproti tomu křesťanství sugeruje vážné myšlenky - poezie křesťanství je nádherná, protože je spjata s pravdou.

Chateaubriandova i Lindova próza využívá idylického chronotopu. U francouzského spisovatele se jedním z příznakových prostorů, v němž se srovnává prvotní křesťanství se zapadající slávou pohanství, stává Arkádie. Zde děj *Mučedníků* začíná, aby skončil tragickým finále a zároveň apoteózou křesťanství v římském cirku. Tento prostor také přispívá k idylickým rysům obou kultů nehledě na jejich pravdivost či nepravdivost. I rané křesťanství je spojeno, alespoň prostřednictvím emblému "Arkádie", s příslovečným mýtem. Do Ar-

kádíe jsou zasazeny popisy obřadu modlitby a večeře u křesťanů, tady dochází k prvnímu srovnání "radostí" pohanského kultu a "vážných myšlenek" křesťanství, odlišností obou poezií, k objevování "nových harmonií", které znázorňují jinou koncepci světa - kněz Homérova kultu Démocus není schopen porozumět Eudorovu vyprávění, protože v něm jen vzácně zaznívají tóny Homérovy lyry, protože vyprávění o Eudorově strastiplné cestě-zkoušce po všech končinách římského impéria neobsahuje struktury a motivy mytologického příběhu, neobjevují se v něm kouzla, ztroskotání, neúčinkují v něm Polyfémos nebo Kirké. Eudorův romantický cestopis, v němž se hrdinovy zážitky a popisy často překrývají s Chateaubriandovou erudicí a zápisky z cest, znamená také etapy poznání: z tichých údolí Arkádie (idyla prvotních křesťanů se přirozeně prolíná s klasickým toposem pastorály) se hrdina dostává do Říma, na dvůr, do centra "rozkošnického života a civilizované společnosti" (Ch, 96), které má být ovšem i centrem obnoveného křesťanství. Jeho cesty dále pokračují do středu barbarského světa, pak do Egypta a na Střední východ, aby Eudor poznal život poustevníků a slavných světců. Hrdinovo putování se řídí božím záměrem (a autorovým cestopisem), protože cílem je ukázat, jak se křesťanství rodí ve všech zemích. Při těchto cestách se paradigma "křesťanství a jeho poetika" vlastně neproměňuje, základní řada jeho atributů: moudrost - rozum - ctnost - láska, je jenom doplňována. Křesťané se vyznačují "jednoduchostí", "upřímností" a "čistotou duše", "jemností" a "soucitností"; dokonce křesťanští legionáři, kteří jsou sice "udatní jako lvi", jsou na druhé straně také "něžní jako holubice" (Ch, 175, 158). K nejpříznačnějším rysům křesťana patří "evangelický smutek" (Ch, 203), neboť si stále připomíná, že člověk se narodil, aby trpěl. Proti těmto neměnně vážným tónům (křesťanství spisovatelé připomíná - a Chateaubriand se tak překvapivě nevyhne klasické analogii - dórský sloh) se ve stálé opozici objevuje stejně neměnný svět mytologie (měkké obrysy iónského slohu) jako hravé a rozkošnické univerzum nesouměřitelné s toposem křesťanství (Ch, 298).

Tvoří-li tato srovnání a kontrasty v Chateaubriandově díle stálou osnovu, podobně je tomu i u Lindy. Počáteční in-

vokace v *Záři* přechází bezprostředně v evokaci slovanské idyly, která se překrývá s pohanskou idyloou. Opozice pohanství - křesťanství se tak zdvojuje o další tematickou strukturu: "slovanské pohanství". Pohanský rituál je spjat s "bohem Slávů", Svantovítem (L, 9), pohanské slavnosti jsou současně národními slavnostmi. Jestliže u Chateaubrianda jsou Dianiny slavnosti a hlavně zpěv Cymodocée příležitostí k vylíčení mytologické geneze, svátky Svantovítovy jsou příležitost k vysvětlení povahy slovanských bohů, slovanské mytologie až po příchod praotce Čecha. Úvodní výjevy *Záře* představují konglomerát idyly a mytologie (popis idylického života s prolínajícím mytologickým vyprávěním). Tento reprezentovaný svět je zavřen v cyklickém čase, přítomnost v něm odráží minulost a poskytuje záruku, že vše bude stejné i v budoucnosti. Život se řídí podle "starodávných zvyklostí" a k těmto zvyklostem patří i uctívání "našich bohů". Podstatný je samozřejmě atribut "naši bohové", který jednak postihuje národní dimenzi pohanství, jednak prohlubuje a komplikuje konfrontaci pohanství - křesťanství, jež se tak nemůže stát jasnou a prostou hodnotovou opozicí, jak je tomu u Chateaubrianda. Slovanští bohové žijí v blízkosti lidí (háje, hory, jeskyně) a zároveň je možné se před nimi radovat. Země-idyla má u Lindy stálý atribut radostnosti, je to blažená krajina, protože je v ochraně bohů "rozkoše". Tito bohové pak také mohou být "ctěni v plesání, ve zpěvích, v radostných hájích" (L, 60). Pojetí tohoto života je shrnuto ve frekventovaném pozdravu Lindových pohanů: "buď veselý a radostný". Tento řečový emblém je koneckonců součástí konfigurace, která významově určuje výjevy z pohanských Čech: veselí (pozemskost) - hájit vlast - hájit bohy vlasti.

Horizontální pohanský svět, svět pozemského dění a pozemských radostí (tato pohanská idyla je ovšem něco jiného než zhýralosti pozdního pohanského Říma), je více idylický, křesťanský svět je vertikální a více elegický. Když se Chateaubriandova Cymodocée seznamuje s Eudorem, pokouší se říci něco "o kouzlech posvátné Noci, manželce Ereba a matce Hesperidek a Lásky." Mladík ji však přerušuje slovy: "Vidím jen hvězdy, které vyprávějí o slávě Nejvyššího" (Ch, 23). Alegorizovaná krajina se opět vyprazdňuje a zbývá jen dílo Stvo-

řitelovo. Chateaubriandovy hrdiny obvykle přitahuje moře - svou nesmírností, proměnlivostí, jako metafora lidského srdce. Před zraky dvořana Eudora se rozprostírá krajina Neapole s mořem; ve chvíli nejvyššího okouzlení je však hrdina stejnou měrou přitahován nebesy, sférou, která zbavuje "pout vášní", "prachu světa" (Ch, 79). Pravou zemí křesťanů je krajina "nahore" a tuto krajinu ještě výrazněji prosazuje a utváří Lindův text.

V *Záři nad pohanstvem* jsou znázorňovány a legendarizovány Čechy jako země Slovanů.¹⁹ Popis není topograficky členitý. Postačují viněty: "rozhledné pastviny", "divoké lesy", "bujná stáda" (L, 46) atp. Legendárně a idylicky je stylizován i život předků: "S pahrbků dívali se do rozlehlých krajin, do vzdálí ke všem vrchům a lesům zašlým do oblak, nebo se cvičivali ve zbrani, nebo ve zpěvu, nebo v hudbě kratochvílice, nebo v chladném stínu leželi po zemi, jedli prostá jídla zdravá, a mocná země pudila do nich sílu, jako pudí do všech rostlin, do všech stromů a zvířat, jenž nevzdalují se od ní..." (L, 46). Sepětí s elementarizovanou zemí a základní činností charakterizují tyto Slovanů téměř jakou rousseauovského člověka v "přirozeném stavu", i když se v obecných konturách idyly objevují i první náznaky lokalizovaného panoramatu - "údolí Čech", tak jak se později utváří v Máchových prózách. Svědčí to o tom, že se Slované čas od času musejí bránit proti "nepřítelům cizincům tam za horami" (země idyly je takřka pravidelně obklopena horami), aby se mohli zase vrátit "do pastvin, nebo k pluhu" (L, 46).

Topograficky nezřetelná slovanská Arkádie má přesto dvě historická místa děje: Vyšehrad a Starou Boleslav. Středem idylické země i sídlem knížete je Vyšehrad - legendární prostor, kde ovšem symboly křesťanství už vystřídaly idoly pohanství, Svantóvitovu sochu nahradil zlatý kříž.²⁰ Proto se také toto místo stává, po úvodním popisu "blahých věků", dějištěm konfrontace křesťanství a pohanství. Je to konfrontace přímá i nepřímá, konfrontace promluv a idejí, ale také poezií a poetik. Konfrontace není jen reprezentována (postavami, idejemi, gesty, symboly, jako je "záře" a "tma"), ale sama je reprezentací - textem, jazykem. "Slavný Václav" se zalíbením pohlíží do rozlehlých krajin - "na divy Boží" (L,

51), kde "se vznášel [Václav] v blaženostech nadzemských" (L, 57). Opozice "rozkošných krajín Slovanů" a oblohy, pozemskosti a nebeskosti je návratnou strukturou. V závěrečných pasážích Václavův dvořan Podivín se snaží knížete varovat před připravovanou vraždou a upozorňuje Václava, že "krásné jsou krajiny naše, a bolestno opustiti je ..." Václav odpovídá: "... tam jsou rozkošnější krajiny" (L, 137). Tento základní protiklad pak doprovázejí kodifikované atributy "marné pozemskosti" a "věčné blaženosti". Václavovo duchovní i fyzické směřování je vertikální: "Nevědom kroků po zemi, očima i duchem chodil po rozhvězděném nebi" (L, 145). Nebe je symbolem světla, a to se týká jak nočního nebe, které se rozsvěcuje hvězdami, tak denní oblohy prozářené sluncem a jasem. Nebe je vždy světlo - a to je jeho nejpodstatnější vlastnost a význam, zatímco zemi mohou krýt temnoty. Nebe znamená jednotu, zdroj budoucnosti. Země rozděluje, nebe sjednocuje. Vyšehrad je centrum země, ale také místo, z něhož křesťanský panovník vzhlíží "vzhůru" - je tedy místem dvou pohledů, středem v dvojím smyslu. Vzdálené krajiny idylické země, v níž se jako nejzřetelnější konkrétní body rýsují Vltava a Praha (obecná topografie slovanského ráje se tak poněkud zpřesňuje), jsou konfrontovány s neporovnatelně vzdálenějšími oblastmi. Poezie křesťanství se tu ovšem mísí (podobně jako u Chateaubrianda) s poetikou raného romantismu. Privilegované postavení subjektu "na hoře" (Vyšehrad je navíc elegickou horou) umožňuje přehlížet a kontemplantovat krajinu, fixovat její emblémové prvky; s večerem se Václavův pohled obrací k "hvězdnému nebi" a Václav sám se proměňuje v českého Ossiana, neboť v příznakové situaci (situace "na hoře", "v noci" je běžný časoprostorem tzv. noční poezie a sentimentálních elegií) se ozývá "jeho plnozvučný zpěv a znění harfy" (L, 53). K nebi se však Václav obrací i ve dne jako náboženský lyrik, neboť jeho duch neustále bloudí v "krajínách nebeských". "Rozšířené výsosti nebes", "skrácené nebe" atd. jsou nejen křesťanovou hlavní krajinou, ale i neustálým zdrojem poezie křesťanství.

Od druhé kapitoly je Lindova *Záře* stálou rozpravou o přednostech pohanství a křesťanství. V *Mučednících* tato rozprava o duchovní orientaci vrcholí ve veřejné disputaci,

kdy proti sobě stojí velekněz Jupiterův, dále Eudor jako obhájece křesťanství a sofista Hierocles. Nejsmířlivějším tónem mluví obhájece Jupiterova kultu, který vyzývá k tolerování křesťanství, ale také připomíná nesnášenlivost křesťanů ("...naši bohové jsou předmětem jejich výsměchu a častokrát jejich urážek," Ch, 250). Nosným pilířem obhajoby tradičního náboženství je v Chateaubriandově i Lindově textu opozice: "naši bohové" x "cizí božstvo". Římští bohové jsou domácí bohové, jsou s nimi spojeny "naše krásné slavnosti a naše zbožné ceremonie" (Ch, 252) a především je s nimi spjata sláva Říma. V polemice s křesťanstvím domácí náboženství znázorňuje věrnost tradici a předkům, zastupuje někdejší i současný Řím (ctnosti římské republiky i lesk císařství). Přitom je velekněz ochoten uznat velikost křesťanského Boha a přijmout ho do Pantheonu, zároveň však požaduje ochranu domácích bohů. Tento antický tolerantní synkretismus je ovšem neslučitelný s jediným Bohem křesťanů. Obhajoba křesťanství se v Eudorově řeči nezaměřuje na jeho "krásu a pravdu", kterou ostentativně dokládá celý Eudorův příběh, ale na civilizační přednosti a mravní účinek křesťanství. Je-li křesťanství náboženstvím, které "ve všem utěšuje", "krásným náboženstvím, které přibližuje srdce ke spravedlnosti" (Ch, 88), Eudor také připomíná, že křesťanství zjemnilo mravy, vyzdvihlo ctnost a umírněnost, odmítlo projevy barbarství "a všechnu pompu a bezectnost otroctví" (Ch, 373). Projev Jupiterova velekněze ve prospěch "národního náboženství" a projev Eudorův mají jedno společné: víru ve vyšší moc, religiozitu. Naproti tomu sofista Hierocles ve své řeči napadá všechna náboženství, která obviňuje z fanatismu. Tato řeč je součástí strategie Chateaubriandova textu, jeho přítomnostní dimenze, jenž tento text natáčí proti nevěřícímu 18. století a ve prospěch náboženství (i víra v idoly je přijatelnější než ateismus). Amorální Hierocles karikuje nedávnou minulost i přítomnost, hlavní pojmy jeho proslovu jsou hlavními kategoriemi osvícenství: "rozum" a "zdokonalitelnost lidského rodu" (perfectibilitě).

Národní dimenze domácího náboženství je pochopitelně více rozvinuta u Lindy, který do české krásné literatury uvádí téma z národních dějin. Leitmotivem je tu společné by-

tí i souznění bohů a lidí v slovanské vlasti.²¹ Opustit tyto bohy znamená zradit nejen je, ale i vlast. Vycházíme-li ze základní, strukturující opozice pohanství - křesťanství, obhajoba národních bojů má tedy především vlastenecké, lokální pozadí, ne tolik teologické, i když ze šťastné existence Slovanstva ve spojení s jeho bohy vyplývá i účinnost těchto božstev. Vedle toho se vynořuje podpůrný motiv, známý již ze Chateaubriandových *Mučedníků*: křesťanství je nové, cizí náboženství. V Boleslavově podání má být dokonce lstí cizinců, kteří se jeho prostřednictvím chtějí zmocnit země Slovanů. Jestliže ponecháme stranou teologické principy křesťanství (v Bohu je jediná pravda), atributy tohoto náboženství ve Václavových rozpravách i v jeho jednání skládají řetěz příznaků srovnatelných s *Mučedníky*. Je-li jediný Bůh, je i křesťanství nadnárodní. Bohové pohanů vládnu v jedné zemi, Bůh křesťanů vládne ve všech. Z toho vyplývá univerzální dosah křesťanství: "A cítil jsi... že jsi bratr každého člověka, a každý člověk bratr tvůj, a cena člověka že veliká jest, jsa on každý předraze vykoupen na kříži!" (L, 56). Křesťanství je bratrské náboženství, náboženství mírnosti a soucitu, odpuštění a slitování. Když Boleslav polemizuje s Václavem, hlavními emblémy jeho proslovu jsou "národnost Slovanů", "bývalé časy Slovanů", tradice a zkušenost otců (cyklus a mýtus národa) v jednoduchém protikladu k novotě a cizosti. "Světlo" křesťanství nazývá Boleslav mámením, klamným leskem. Světovým stranám (východ - západ) se dostává symbolického významu: "západ jest krajina nocí a tmy" (L, 62). Toto významové zatížení, podnícené ideogramy národního obrození (východ = slovanství, západ = germánství), Václav ruší svou vizí nebeských krajin; nerozhoduje horizontální topologie, neboť "S nebe se rozzářila jasnost pravdy" (L, 62).

Projevy a chování křesťanů v *Záři* jsou vcelku srovnatelné s životem a myšlením prvotních křesťanů v *Mučednících*. Václavova evangelická mírnost protiřečí prudkosti a vášnivosti Boleslavově. Atributem prvotního křesťanství je však kromě toho téměř mučednické odříkání v poušti nebo v pustině (poustevníci) či mučednická smrt v aréně. Tam také umírá Chateaubriandův Eudor a Cymodocée (příběh jejich lásky je

i příběhem mučednické smrti tohoto páru) a v okamžiku, kdy je v cirku trhá divoká šelma, objevuje se na nebi světelný kříž a sochy idolů se kácejí. Po tomto finále následuje krátký dovětek, v němž Chateaubriand uvádí, že nedlouho po smrti mučedníků bylo křesťanství císařem Konstantinem prohlášeno za státní náboženství. Dramatický závěr Lindovy prózy se zaměřuje na velké téma českých dějin - Václavovo zavraždění. Smrt knížete zde má být obětí k usmíření domácích bohů, je to ale také smrt vykupující, mučednická. Zatímco u Chateaubrianda v závěru románu boží hromy otřásají Římem, u Lindy se v půlnočním čase po zavraždění Václava objevují děsivá znamení, noc se stává pro Boleslava ještě temnější a hroznější. I *Záře* však končí apoteózou křesťanství jakožto milosrdného a odpouštějícího náboženství, Boleslav uznává pravost jediného Boha a kráčí k "branám nebeského světla" (L, 158).

Hlavní rozdíl mezi Chateaubriandem a Lindou na první pohled spočívá v ideové komplikovanosti sporu mezi pohanstvím a křesťanstvím, v přítomnosti atributů "národní" a "slovanský" u Lindy. I když je v textu nejednou připomenuta Václavova obrana národa a země, je jeho vertikální vize přece jen rozhodující a hlavně vítězná i díky Boleslavově závěrečné kajícínosti a obrácení. Také toto "exemplum" dokládá v *Záři* převahu křesťanství a jeho mystické moci (tedy i "poezie" křesťanství); v samém závěru Boleslav říká: "Bůh ten, k němuž voláte, jest Bůh pravý, neboť cítím, an sesílá milost do mého srdce..." (L, 157). Chateaubriand a Linda stejným způsobem vytvářejí obraz prvotního křesťanství jako křesťanství autentického, které je sice nesouměřitelné s pohanstvím, které s ním však má - alespoň u Lindy - srovnatelné idylické rozměry. Tento svět je u obou autorů spojován s lyrickými vizemi a elegickým teskněním. Poetika křesťanství zdůrazňuje duchovní atributy křesťanství. Nechybějí ani náznaky apokalyptických, barokizujících vidění (hrůznou vraždu v půlnočním čase u Lindy doprovázejí přízraky), které jsou ovšem mnohem výraznější u Chateaubrianda ("výpůjčky" z Milтона). Vcelku je u této tendence zřejmá vazba na poezii a poetiku křesťanství, tak jak Chateaubriand určuje její osy v *Géniu křesťanství*. "Můj Bůh je Bohem něžných duší, přítel

těch, kteří pláčí, utěšitel těch, kteří se trápí" (Ch, 238). Poezie a mluva křesťanů je patetická a smutná. Stálými kontrastními motivy jsou u Lindy "tmavé chrámy" křesťanů a veselé "chrámy" pohanů (příroda - háje, vrchy), křesťanská velebnost a pohanská koncepce přírody. Boleslav mluví o radovánkách v protikladu k objímání křížů, kvilení a trýznění: "Ať ten národ si ctí Bohy své v pokoře, ve vzdychání, v pláči, v hořkosti, ve tmavých chrámech; my milujem rozkoš, radost, rozmanité háje, svobodu krajin, veselí, a tak tomu chtí Bohové naši" (L, 63). Václav mu odpovídá: "I vzdychání i pláč... leje do srdce rozkoš, - i ve vzdychání a pláči může duch náš mluvit s Bohem a rozkoši té nerovná se žádná rozkoš, nižádná blahost pod nebem" (L, 66). Motivy stěžejní konfrontace procházejí významovou proměnou, jako by se rozdujovaly. Vedle tolikrát připomínané pozemské "rozkoše" pohanů je také "rozkoš" jiná. Václav má v Lindově próze mnoho podob: od epického héraa (viz epické fragmenty), českého Ossiana a duchovního lyrika až po mučedníka křesťanství. Objevuje se i Václav jako světec nebo anděl: "rozkoš byla na obličejích jeho jako jarní krása v krajinách smíšená s velebností vycházejícího slunce; oči jeho zářily do nebes, a jako by viděly ještě nad oblak" (L, 77-78). Podobně i "temné chrámy" - v podání křesťanů - přinášejí světlo, zatímco "rozkošné kraje" halí temnota. "Světlo" a "tma", ústřední symboly Lindovy prózy,²² jsou jako motivy a emblémy nejen návratné, ale i zvrtné díky strategii textu, střídajícím se diskursům a v neposlední řadě díky konfrontujícím se poetikám, které těmito diskursy prostupují. Přesněji řečeno, působí jako emblémy se stálými atributy v řeči těch, jejichž proslov charakterizují, významově proměnnými symboly se však stávají v okamžiku, kdy je použije druhá strana.

Lindova konfrontace křesťanství a pohanství v *Záři* byla v minulosti i v nedávných letech podrobně rozebírána. Základním způsobem byl také objasněn význam této konfrontace jako promítnutí a sporu dvou koncepcí své doby: romantického nacionalismu jungmannovské generace (Boleslav) s bolzanovským humanismem (Václav), partikulárností nacionalismu

a univerzalizmu křesťanské etiky.²³ Chateaubriandova a Lindova preference sice vychází z různé historické skutečnosti a zkušenosti, tento rozdíl však nelze interpretovat pouze jako rozdíl mezi utopickým, osvícenským pojetím křesťanství u Bolzana a restauračním katolicismem, za jehož reprezentanta bývá Chateaubriand považován. Vývoj a duchovní svět tohoto spisovatele byl složitější, než se obvykle (alespoň u nás) traduje. Svou ranou prací *Esej o revolucích* (1797) Chateaubriand potvrdil podíl osvícenství na svém myšlení (erudice, humanismus), ale i pesimismus, k němuž ho přivedla komparace lidských civilizací v této práci. Jejím výsledkem bylo zjištění, že všechny změny v dějinách jsou si vzájemně podobné a srovnatelné včetně revolucí. Zaznělo zde také přesvědčení, že "kříž je zástavou civilizace". Tato jediná jistota v opakujících se peripetiích lidstva vedla, spolu s dalšími faktory (Revoluce, emigrace, roajalismus aj.), k renovaci křesťanství a hledání základních východisek v raném křesťanství, které bylo předloženo jako výzva i model 10. a 20. letům 19. století. Tento model byl ovšem dvojdomý a také tak fungoval. Na jedné straně působil jako politikum v podobě agresivní, vyhraněné promluvy, na straně druhé byl zdrojem nového, poetického jazyka. Protože se však nezabýváme psychologií tvorby a autora, v níž lze konstatovat četné paradoxy, vraťme se na závěr ještě k příbuzným a srovnatelným strukturám u Chateaubrianda a Lindy.

Jejich texty spojuje stejné téma historického konfliktu, ale souběžně také konfrontace odlišných jazyků a poezií. V tomto bodě se pak historizující příběhy stávají i arénou novodobé poetiky. Chateaubrianda přímo východiskem pro tzv. katolický romantismus (máme tu na mysli známý fenomén, který Sainte-Beuve označil jako "Chateaubriand a jeho literární skupina"). U Lindy, jehož *Záře* je v ideové konfrontaci umírněnější, tolerantnější, znamená pak vertikalismus, reprezentovaný gesty i slovy, spojovací článek k vertikální, reflexivní lyrice Máchově, která ovšem noční oblohu proměňuje ve velkou metaforu rozporného lidského údělu (báseň *Temná noc*), aniž se tu vytrácí tradice nebe jako svrchovaně duchovního prostoru, k němuž má člověk směřovat. To, co Chateaubrianda a Lindu na první pohled zřetelně odlišuje, je podíl

národní historie, patriotismus. Zatímco u Lindy je výrazný, u Chateaubrianda jako by jasně převládal "prostor" nadnárodního křesťanství. Na rozdíl od Lindy se však u Chateaubrianda zase prosazuje milostný román: jednak prostřednictvím vztahu Eudora a Cymodocée, jednak vloženého příběhu o osudové, romantické lásce kněžky Vellédy k Eudorovi. Tento typ vyprávění propojující romantický příběh a barvitý historický dekor s martyrologií vede až k Bulwerovým *Posledním dnům Pompejí* a k Sienkiewiczovu románu *Quo Vadis*. Ale ve skutečnosti téma "národní dějiny" nechybí ani u Chateaubrianda. Jestliže je s Lindou nesrovnatelné místo děje - obrovské římské impérium proti Čechám blíže vymezeným jen několika národními toposy a mýtémy - je naopak srovnatelná "národní struktura" historického tématu. V *Mučednících* se Eudor jako voják ocitá v Galii a jako zajatec i v zemi Franků. Jeho peripetie umožňují nejen běžnou konfrontaci barbarského Severu s civilizovaným Jihem, který navíc reprezentuje Řek Eudor jako příslušník nejkultivovanějšího národa antického středomoří, ale i poetizace barbarského Severu. Křesťanský epos (cesty po všech místech tehdy známého světa, kde klíčí a šíří se křesťanství) se prolíná s eposem severským, v němž jsou ohlasy ossianovské poetiky nejzřetelnější (místem děje je i Chateaubriandova rodná Armorika-Bretaň; římská pevnost, připomínající rodové sídlo Combourg, je vlastně romantickým hradem, dále se tu objevuje "skála" nad mořem, kde se vlny tříští o divoké útesy, "západy slunce", "vřesoviště", romantická "samota" atp.) Popis života, zvyků a náboženství Franků a Galů bouřících se proti Římanům slouží jako zevrubné kompendium o rané historii Francie a Francouzů. Přitom Chateaubriand používá anticipační vsuvky a narážky, v nichž se vyzdvihuje odvaha Franků, předpovídá jejich vpád do Galie a jejich velká budoucnost ("nebe... jim možná chystá velkou budoucnost", Ch, 182). Anticipační narážky, komponování historických fakt nehledě na jejich skutečnou časovou posloupnost (na románové licence Chateaubriand ostatně v poznámkách upozorňuje, např. když jednomu z franckých vojevůdců propůjčuje názorné jméno Mérovée) koneckonců umožňují i to, aby roajalista Chateaubriand zmínil ve svém vyprávění o dávnověké Francii bourbonskou lilii (v textu "divoká lilie") jako

symbol Salických Franků... Strukturu "národní minulost" ovšem nejvýraznější reprezentuje galská kněžka Velléda; v jejích slovech se podobně jako v Boleslavových argumentech u Lindy prosazuje příznačná konfigurace vlast - svoboda - náboženství - zákony předků. Vellédina až patetická řeč je promluvou národního romantismu, kterému Chateaubriand poskytuje vlastní, svébytný prostor. Svě kapitoly věnované dávnověké Francii nazval "Zpěvy pro vlast" - v tom se projevuje příznak dobového zájmu o národní historii, příznak vydělení "vlasti" ze "světa" a její privilegování. Tato vskutku budoucí vlast je ovšem v *Mučednících* privilegovaná nejen "eo ipso", ale i tím, že se zde svým způsobem vyřeší Eudorovo bloudění, že zde hrdina nastupuje již neodchylně cestu ctnosti a víry. Národnímu prostoru se tu dostává privilegia i proto, že zde křesťanství dosahuje jednoho ze svých velkých vítězství. Jestliže pro jednu linii romantismu měla stěžejní význam Chateaubriandova poezie křesťanství (přesněji konkretizace poetiky *Génia křesťanství*) mělo vyprávění o "našem dvojím původu" (Ch, 472) význam pro novodobý historismus. Zdá se, že k tomu ani tak nepřispěla Chateaubriandova erudice (když obhajuje příslušné kapitoly včetně poznámek, francouzský romantik tvrdí, že čtenář "má před očima souhrnný korpus autentických dokumentů týkajících se dějin Franků a Galů", Ch, 472), jako básnický jazyk a lyrická i epická imaginace, která historii evokuje i vytváří. Potvrzuje to také známý výrok Augustina Thierryho, že při četbě Chateaubriandova líčení bitvy Franků s římskou armádou cítil, jak se v něm probouzí touha stát se historikem. - Lindovo "vzkříšení" historie jako národního tématu mělo v dobové záplavě rytířských a strašidelných románů s vágními a pokleslými vinětami pseudohistorických kulis srovnatelný význam.

Poznámky

¹ Srov. F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha, Melantrich 1948.

² "Překládaná díla Chateaubriandova, Gessnerova. Ossianova nepřinesla vzdělaným čtenářům českým nic podstatně nového svým celkovým thematickým ovzduším, poněvadž jim tato díla mohla být znám z originálu nebo z německých překladů, ale teprve překladem těchto děl byly vytvořeny předpoklady pro to, aby českým jazykem mohla býti napsána a aby se v českém literárním prostředí mohla objevit díla, jež jsou výrazem dobových a obecně evropských tendencí literárních, mohla se zároveň začlenit organicky do vývoje domácí literatury. Překlad probojoval tak cestu jak novému básnickému jazyku prozaickému, a to často nezávisle na originálu, tak i novému okruhu thematickému." (F. Vodička, c. d., s. 157.)

³ Srov. "Úvod", in: Josef Linda, *Záře nad pohanstvem*, Praha, nákladem České akademie věd a umění 1924, s. XVI.

⁴ Česky vyšlo dílo pod názvem *Mučedníci* (přeložil příbramský děkan Prokop Ondrák, vydala knížecí arcibiskupská knihtiskárna). V překladatelově poznámce se *Mučedníci* řadí k nejlepším spisovatelovým spisům a Chateaubriand sám mezi "nejvýznačnější spisovatele francouzské". Dále se zde upozorňuje na to, že "spis tento zvláště pro vzdělance určen jest", a proto "právem se známost všeobecné historie a řeckého bájesloví předpokládati může." - Celý název díla francouzsky zní: *Les Martyrs ou le Triomphe de la Religion chrétienne*.

⁵ K tomu srov. J. Hanuš, "Český Macpherson", *Listy filologické*, 1900. - J. Kolár, "Studnice romantického historismu v českém obrození a její iniciátor", *Česká literatura* 26 (1978), č. 6. - Též P. Čornej, "Máchův vztah k české minulosti", in: *Prostor Máchova díla*, ed. P. Vašák, Praha, Československý spisovatel 1986.

⁶ M. Otruba, "Ahistorický historismus českého obrození", in: *Historické vědomí v českém umění 19. století*, Praha, ÚTDU ČSAV 1981, s. 113.

⁷ Ke zdrojům a kontextu Lindova díla srov. J. Hanuš, *c. d.*; J. Máchal, *c. d.*; K. Krejčí, Doslov k J. Linda, *Záře nad pohanstvem*, Praha, nakl. Elka 1949; J. Dolanský, "K ruským pramenům Lindovy *Záře*", *Slavia* 40 (1971).

⁸ J.-F. Marmontel, article "Épopée", dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David l aîné, Le Breton, Durand, MDCCLI-MDCCLVII, t. V, s. 825 - 831.

⁹ *Les Martyrs*, Paris, Firmin Didot 1845, s. 13; další odkazy přímo v textu s uvedením autorovy iniciály (Ch) a strany.

¹⁰ *Záře nad pohanstvem*, ed. J. Máchal, Praha, nákladem České akademie věd a umění 1924, s. 1; další odkazy přímo v textu s uvedením autorovy iniciály (L) a strany.

¹¹ Srov. P. Barbéris, *Chateaubriand, une réaction au monde moderne*, Larousse 1976, s. 164 an.

¹² Srov. F. Vodička, *c. d.*

¹³ K tomu srov. opačný názor F. Vodičky (*c. d.*, s. 250 - 251), který ve své interpretaci dokládá, aniž zmiňuje uvedené příklady, že zázračnost je u Lindy racionalizována. Tento názor přejímá i J. Loužil ("B. Bolzano a *Rukopisy - J. Linda*", *Česká literatura* 26 [1978], č. 3). Podle něho zázrak u Lindy není událost nadpřirozená, ale pouze neobyčejná.

¹⁴ *Génie du Christianisme*, t. I, sec. partie, Paris, Garnier-Flamarion 1966, s. 353.

¹⁵ Srov. R.P. Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, chez Michel le Petit, MDCLXXV.

16 Srov. *Génie du Christianisme*, I, sec. partie, s. 225.

17 Srov. *tamtéž*, s. 315

18 *Tamtéž*.

19 K této otázce srov. V. Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha, Československý spisovatel 1983, zvl. kap. "Národ".

20 K privilegovanému postavení Vyšehradu v obrozené kultuře srov. V. Macura, *c. d.*, zvl. s. 211 - 214.

21 K pojmu "vlast" v obrozenství srov. V. Macura, *c. d.*, s. 162 - 177.

22 K tomu srov. F. Vodička, *c. d.*, s. 244 - 249.

23 J. Loužil, "Bernard Bolzano a Rukopisy - Josef Linda", *Česká literatura* 26 (1978), č.3.

K SÉMIOTICE ROMANTICKÉHO PARKU

Helena Lorenzová

Historie určité epochy není jen souborem důležitých politických událostí, aktivit a děl významných jedinců, ale především komplexem z dnešního hlediska zdánlivě i nepodstatných materiálů, výpovědí, znaků a příznaků, stop, institucí atd. Literatura, výtvarné umění, hudba, ale také etiketa, móda, společenský i spolkový život, stejně tak jako specifické formy hravosti, to vše vytváří svérázný a přitom do značné míry jednotný jazyk doby, kterému neporozumíme jen z běžně dostupných historických přehledů.

Jedním z poněkud dnes podceňovaných, nicméně od nepaměti důležitých kulturních fenoménů, je zahrada, sad a park, ve kterých se zvláště zřetelně projevují jak dobové ideje, tak archetypy, např. věčná touha člověka stvořit ráj na zemi či ustálené kulturní symboly jako zahrada Epikurova.

Zahrady, sady a parky byly vždy umně komponovaným systémem, nejen přírodou proměněnou v kulturu, ale i důmyslným souborem zpráv, který mohli často dešifrovat pouze zasvěcení, tedy ti, kdo znali kód.

Jako příklad lze uvést zahrady zakládáné svobodnými zednáři, které jsou přímo nabitý specifickou symbolikou. V Čechách a na Moravě vzniklo v 18. a 19. století mnoho takových zahrad a parků, a to jak zámeckých, tak příměstských. Je možné zmínit např. zahradu a park u zámku Kuks hraběte Šporka, zakladatele novodobého zednářství v Čechách, které ve své době budily celoevropskou pozornost.

Kolem roku 1717 dal hrabě Špork zříditi dvě poustevny na panství Kuks v Čechách, ve skalnatém Novém lese. Založení těchto i dalších institucí popsal G.C.Stillenau v (...) *Životě hraběte Šporka*. Vysvětluje též, že Špork své poustevny podporoval, aby umožnil význačným a ušlechtilým lidem odvrh-

nout světskou marnost a rozjímat o Stvořiteli. Ony dvě poustevny byly zasvěceny sv. Pavlu a sv. Antonínu. Stillenau dodává, že jejich okolí je plno klidu, jenž "upokojí i ty nejrozrušenější." Třetí poustevna byla zasvěcena sv. Brunovi a zřízena vedle jezírka vroubeného skalami.

Po jistém čase se Šporkovy naděje dočkaly rozčarování, když byli jeho tři poustevníci obviněni z kacířství a pohnáni před biskupský soud. Špork je neprodleně propustil a ve dvacátých letech najaal sochaře Matyáše Brauna, aby vytesal do četných skalisek v lese postavy svatých a kajícníků. To místo nazval Betlém. Dodnes se v houštinách Nového lesa skrývá většina mohutných a někdy i obrovitých soch. Ačkoli měl Šporkův Betlém náboženský účel, vznikla tak "krajina s poustevnami" - jedna z mezních forem ve vývoji zahrad a parků. Bylo to v době, kdy i v Anglii znovu a intenzivněji pociťovali odvěkou přitažlivost pokojného života a byli ochotni zřít se světských radovánek ve prospěch samoty na venkově. Protestant John Milton (pokud jím někdy vůbec byl) napsal již ve své básni "Zamyšlený" ("Il Penseroso", 1623)

Snad i já před koncem svých dnů
najdu si tichou poustevnu,
žíněný šat a skalní sluj...

Milton i další Angličané po něm - Abraham Cowley, Alexander Pope, William Kent a William Stukeley - by jistě měli zájem a pochopení pro Šporkův Betlém.¹

Dodejme, že Nový les u Kuksu je dodnes plný i zednářské symboliky, některé ze symbolů ryl sám hrabě Špork do kůry stromů.

Jako další příklad můžeme uvést příměstské Vimmerovy aleje, z nichž vznikla pražská čtvrť Vinohrady. Byly komponovány jako dva obrovské protínající se trojúhelníky, na dobových plánech nápadně připomínající obraz zednářského znaku - úhelníku a kružítká.

Devatenácté století však dává přednost parkům romantickým, které budí zdání, že zůstávají součástí divoké přírody. Nejsou již tak přísně normovány jako klasicistní či rokokové parky, poskytují větší možnost pro rozvinutí individuálního vkusu konkrétní osobnosti a umožňují "předat" jeho osobní poselství. Obecně však lze říci, že ve většině evropských parků na konci osmnáctého a v první polovině devatenáctého století převládá "idea dokumentárnosti", vyplývající z romantické záliby v historii, paměti národů a civilizací. Filosofie komponované krajiny je jakoby motivována snahou pozastavit čas. Tuto tendenci předznamenal anglický básník Alexander Pope, který v jeskyni své zahrady v Twickenhamu shromažďoval nejrůznější památky na své přátele a jejich cesty: kameny, krystaly, mušle, minerály z celé Evropy, ale i z Peru, Mexika atd.

Jiný typ "ideje dokumentárnosti" v komponované krajině představují polské Pulawy, inspirované kněžnou Isabelou Czartoryskou, kde byly shromažďovány národní relikvie (např. tělesné pozůstatky vybrané z královských hrobů ve Wawelu či alespoň části náhrobků atd.), které symbolizovaly slavnou minulost polského národa.

V zemích Koruny české splýval počátek 19. století s osvícenstvím, se snahami o národní obrození, obnovu české kultury a jazyka. K tomu bylo třeba povzbudit sebevědomí českého národa, a to především odkazy k jeho kdysi slavné historii a připomínáním významných osobností minulosti.

Není bez zajímavosti, i když je tato skutečnost dnes málo připomínána, že v 1. polovině 19. století podporovala národně emancipační úsilí i řada českých Němců v duchu zemského patriotismu, národního programu, formulovaného Bernardem Bolzanem. Jednalo se o program založený na lásce Čechů a Němců ke společné vlasti, úctě k její historii i na respektování tradičních zvyků.

Jedním z takto "zemsko-vlastenecky" orientovaných českých Němců byl Antonín Veith (1793 - 1853), majitel liběchovského panství nedaleko Mělníka. Získal je po smrti svého otce, neobyčejně úspěšného podnikatele, který se díky vojenským zakázkám v době napoleonských válek vypracoval z nemajetného tkalce v jednoho z nejbohatších lidí

v Čechách. Antonín Veith zdědil velký majetek, nikoli však otcovu povahu a zájmy. Během svého studia na akademickém gymnáziu v Praze se naučil česky a našel zalíbení v české historii. A tak na rozdíl od svého otce nepodnikal, nebudoval továrny, ale rozhodl se proměnit své panství v památník slavné české minulosti.

Tomuto záměru přizpůsobil zámek, zahradu i park. Od sklonku 30. let pobýval na zámku malíř Josef Navrátil, který na Veithovo přání vyzdobil hlavní sál (sallu terrenu) malbami na motivy romantické básně *Wlasta* z mytologizované české minulosti od pražského Němce K.E.Eberta. Práce na tzv. Vlastině sále byly velmi pozorně sledovány českou i německou žurnalistikou. Ve své době byla proslulá i zámecká knihovna, přístupná všem zájemcům. Je známo, že každý, kdo projevil zájem o Vlastin sál, byl obdarován i Ebertovou knihou.

Pozornost budil i tzv. český pokoj, kde byly vystaveny podobizny slavných mužů českého národa.

Veith se však nevěnoval pouze vlastenecké výzdobě zámku, ale i zahrady a parku.

K sochařské výzdobě zahrady obklopující zámek, kterou již zdobily původní sochy Matyáše Brauna, přispěli svými díly tehdy módní sochaři Linna a Max. Velkému zájmu se těšily i rozsáhlé skleníky, kde se pěstovaly palmy, fíkovníky, ananasovníky a jiné vzácné a v Čechách dosud nevidané cizokrajné rostliny.

V této zahradě - podobně jako v zahradě Epikurově - se pak procházeli a diskutovali Veithovi hosté, přední představitelé rakouského kulturního, politického a vědeckého života. Často sem přijížděl filosof Bernard Bolzano, který právě v Liběchově napsal své nesmrtelné dílo *Paradoxy nekonečna*, jeho přítel Prihonský, F. Palacký, F. M. Klácel, profesor vídeňské university Mayer, pražský vynálezce a hodinář J. Kosek a další.

Velkou pozornost věnoval Veith úpravě nedalekého lesa ve svérázný romantický park. Přetvoření se z ideologického hlediska ujal F.M.Klácel, prakticky pak tehdy mladý a neškolený sochař Václav Levý. V roce 1845 zbudovali společnými silami, za pomoci četných dělníků a především štedré finanční podpory šlechtěného mecenáše v pískovcových skalách

uprostřed lesa bizarní sochařský útvar, který nazvali Blaník, jako další upomínku slávy českého národa.

Původ legendy o Blaníku není dostatečně prozkoumán. Příběh byl mnohokrát zpracován německými romantiky konce 18. a počátku 19. století (J.Schiffner, W.A.Gerle, S.V.Schiessler, J.C.Passy, K.Herlossohn aj.). Jestliže v německém podání byla pověst prodchnuta duchem protireformačním, protihusitským, české verze pojaly tuto legendu naprosto opačně: jako slavný symbol vítězství husitů nad německými vojsky. Blaník tak představoval naději na znovuzkříšení existence českého národa.

A právě v tomto duchu byl vybudován Klácelem a Levým Blaník liběchovský. Původní projekt však nebyl dokončen ve své zamýšlené velkoleposti. Dochovaly se jen tři postavy, Jan Žižka, Prokop Holý a Zdenko Zásnecký, dále postavy trpaslíků, kteří kují pro blanické vojsko zbroj, a naznačené reliéfy dalších husitů.

Součástí tohoto podivného, iluzivního skalního komplexu je i jeskyně, tzv. Klácelka, která měla sloužit českému filozofovi jako letní pracovna a zároveň poskytovala prostor pro kontemplaci také osamělým poutníkům. V jeskyni byly z pískovce vytesány lavice, stůl a krb. Stěny pak zdobí reliéfy postav Klácelova satirického eposu *Ferina Lišák*. Jedná se o přepracování a dobovou aktualizaci německého eposu *Reinecke Fuchs* z 15. století, který později přebásnil Goethe. Jako výtvarné předlohy bylo použito Grandvillových kreseb z knihy *Scenes de la vie privée et publique des animaux*, která vyšla v roce 1842 a literárně se na ní podíleli H. de Balzac, G.Sandová, A.a P.de Musset a další.

Kromě Blaníku a filosofické jeskyně vytvořil Levý v liběchovských lesích z pískovcových skal i podivné, veskrze romantické, nestvůrné a groteskní hlavy bez těl, s tvářemi, či spíše maskami, pokřivenými úzkostným chechtotem. Jakoby zde byla zhmotněna idea romantického filosofa Jeana Paula, který zdůrazňuje melancholičnost "ničivého humoru" a za největšího humoristu pak považuje samotného ďábla. Proto i dvě gigantické (10 metrů vysoké) skulptury byly nazvány Čertovy hlavy.

Cesta od zámku a zámecké zahrady alejí a posléze romantickým parkem měla končit v nedalekých Tupadlech, kde se Veith rozhodl korunovat svůj velkolepý projekt výstavbou české Valhally (Slavína), pro kterou dal vybudovat speciální zámeček v maurském slohu. Původně zde měla být umístěna galerie českého výtvarného umění, na nátlak vlastenců se však rozhodl pro českou Valhallu.

Inspirací mu byla Valhalla řezenská, která byla budována na podnět Ludvíka Bavorského I. od roku 1821 a slavnostně otevřena v roce 1842. Po celou dobu výstavby byla bedlivě sledována českými vlastenci a z dobových novinových a časopiseckých zpráv je patrná jejich jistá závist a touha vybudovat něco podobného i u nás. Po vleklých sporech, kde by měla být česká Valhalla umístěna (navrhována byla Praha, hora Říp aj.), se Veith uvolil vyplnit přání vlastenců na svém panství. Dokonce se rozhodl, že nová stavba musí předčít ve všech ohledech Valhallu německou. Proto se nespokojil s domácími umělci, z těch měl být vzat na milost pouze Navrátil, ale přizval z Mnichova Ludwiga Schwanthalera, dvorního sochaře Ludvíka I. Bavorského, autora bust Valhally řezenské, a architektonického sochaře V. Gaila. Sochy zhruba 26 českých velikánů (v počtu nevládne v dobovém tisku jednota) měly být v nadživotní velikosti ulity z bronzu. Za symboly slavné české minulosti byli vybráni např. Přemysl, první vévoda český, Libuše, česká kněžna, sv. Václav, Přemysl Otakar II., královna Eliška, arcibiskup Arnošt z Pardubic, Jiří z Poděbrad, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic (tyto sochy byly skutečně dokončeny), dále se uvažovalo o sv. Vojtěchovi, Karlu IV., Rudolfu II., Janu Husovi, Janu Žižkovi, J. A. Komenském a mnoha dalších.

O budování české Valhally se živě zajímal sám bavorský král Ludvík I., který často navštěvoval Schwanthalera v jeho ateliéru a dokonce se osobně účastnil odlévání první dohotovené sochy (Přemysla Otakara II.) v mnichovské královské slévárně u slévače Stingemaira. Když byla první socha převezena do Čech, Veith ji vystavil spolu s plastickým modelem budovy ve svém pražském domě a nadšení českých vlastenců neznalo tehdy mezí.

Dramatické politické události v roce 1848, zostření vztahů mezi Čechy a Němci v českých zemích, konečné ztroskotání Bolzanova národního programu i osobní nesnáze A. Veitha, to vše vedlo k zastavení prací na české Valhalle, Blaníku i dalších projektech. Osm soch, které stačil L. Schwanthaler dokončit, daroval Veithův synovec a dědic Národnímu muzeu v Praze, jehož vestibul zdobí dodnes.

Cesta z liběchovského zámku romantickým parkem k české Valhalle měla plnit řadu funkcí: rekreační - procházka na čerstvém vzduchu, kontemplativní - k tomu měly sloužit filosofická jeskyně i jiné grotty, esoterickou - ve skalách je vytesána i řada zednářských znamení (had se sekerou, grotta se sfingami, grotta s ještěrem atd.), estetickou - byly záměrně vytvářeny malebné průhledy do krajiny - a především pak poznávací - v zámecké zahradě mohl poutník ve sklenicích spatřit dosud nevídané exotické rostliny, také v parku byly vysázeny vzácné stromy, např. jedlé kaštiny. Hlavním cílem - sémiózou - však bylo uvědomění si slávy historie českého národa i krásy české krajiny, tedy jisté naplnění ideje zemsko-vlastenecké.

Ke zvýšení efektu přispívala i celková atmosféra. Cestu od jednoho kulturního centra, kterým byl liběchovský zámek ke druhému, české Valhalle, bylo třeba projít poměrně divokou přírodou romantického parku, jenž byl záměrně komponován tak, aby se střídalo ponuré a tísnivé šero s místy ozářenými jasným světlem, což symbolizovalo romantické pojetí melancholie jako střídání mezních duševních stavů - přechod od hrůzy ke štěstí a od štěstí k hrůze.

Rozkol mezi českými Němci a Čechy po roce 1848 vedl k tomu, že velkolepý vlastenecký projekt i šlechtitný německý mecenáš upadli brzy v zapomnění.

A tak velmi záhy návštěvníci tohoto kraje, kteří neměli potuchy o záměrech Antonína Veitha a nebyli tudíž s to dešifrovat jeho poselství, vnímají sochy v liběchovských leších pouze s údivem a jako kuriozitu. O tom svědčí např. německé turistické průvodce, které z neznámých důvodů nazývají Blaník Herculanum.

Vraťme se tedy na začátek, k onomu historickému kódu, který je nezbytně nutný k tomu, aby nás znaková řeč romantického parku oslovila a abychom jí porozuměli.

Romantický park je určitým znakovým systémem historické kultury, který umísťuje semiózu a kulturu zároveň do určitého hodnotového kontextu. Znaky, znakové fungování a procedury v konkrétní historické kultuře nemohou existovat vně její axiologie. K semióze vždy dochází uvnitř oblasti hodnot, pokud jsou jejich reprezentace určitým způsobem uspořádány. Je aktualizována pouze tehdy, jestliže spolu se znakovou interpretací aktualizuje i příslušná hodnotná struktura.

Jinými slovy: jestliže si nejsme vědomi toho, co bylo v minulosti pokládáno za hodnoty, jestliže nám chybí dostatek informací, nejsme s to dešifrovat historický kód a semióza prostě nenastane.

A tak sémiotika musí nutně spolupracovat s celou řadou dalších disciplín, jako je např. filosofie, literatura, dějiny umění, historiografie atd. O tom názorně svědčí např. dílo Umberta Eca.

Poznámky

¹ Christopher Thacker, *The History of Gardens*. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1979) s. 314 - 315.

KOMUNIKACE ROMANTIKA A ROMANTISMU

Pavel Vašák

Romantické JÁ

Romantismus je komunikace mezi JÁ a TY, v níž dominuje JÁ. Je přirozeně důležité, proč vůbec takové komunikační spojení nastává, proč je JÁ dominující a především jaké prostředky k tomu volí. Stejně tak je důležité chování TY, jeho způsob interpretace sdělení, které mu JÁ předkládá. Aby takové komunikační spojení nastalo, musí být splněny určité podmínky. Pokusíme se právě z tohoto komunikačního hlediska analyzovat romantismus, zejména Máchův, ovšem s vědomím obecných souvislostí evropských. Usilujeme tak o formulaci otázek, které jdou napříč dosavadními poznatky a překračují literárněvědný rámec do souvislostí politických, ideologických, morálních, náboženských apod. Romantický věk, jak uvádí G. Gusdorf, je "z hlediska psychologického, estetického, morálního a náboženského období první osoby, časem JÁ, které může být zdvojeno s TY, a spojeno s dalšími JÁ vytváří MY, jehož požadavky dávají společenskému a politickému prostoru nové zabarvení."¹ JÁ samozřejmě nikdy nechybělo v projevech literárních, uměleckých, politických atd.; důležité je však jeho pojetí. Romantické JÁ přichází po univerzalizmu osvícenství, kde se přirozeně o JÁ též uvažovalo, ovšem jako o prvku utvořeném a existujícím v duchu rozumu, kterému se vše podřizovalo. Geniální Newtonova syntéza, svazující do příčinných souvislostí hmotu, pohyb, prostor a čas, popřela v principu jakékoliv singulární jevy. Ovlivnila i další obory k podobným syntézám (*Encyklopedie* aj.). Individuum je nepochybně singulární jev, je však nezbytné mít především občana, zapadajícího do společenského řádu. V citované práci Gusdorf připomíná osvícenskou snahu o vytvoření obecných

gramatik, často spojených s představou univerzálního jazyka (který pak reálně představovala francouzština), v němž je lidský subjekt identifikován s gramatickým subjektem řečového univerza. Podobně lze připomenout normativní rétoriky, usilující o formulaci jednoznačných pravidel společenské komunikace ve prospěch kolektivního subjektu, čímž je individuální subjekt potlačen.

Osvobozující se romantické JÁ je vlastně přirozenou reakcí na toto univerzalistické potlačení. "Jestliže občan byl vášní osvícenství, v 19. století to bylo pravděpodobně individuum. (...) Individuum je odmítnutí občana: vyplývá z něho a způsobuje jeho pád, rozvíjí ho takovým způsobem, že občan nemůže dále fungovat, až do úplné negace."² Chceme-li pojmenovat romantismus, pak "mezi různými definicemi je jedním ze vzácných společných bodů právě pojem opozice" (Norman King).³ Přirozeně: tato opozice (negace) je různě chápána v různých společnostech (literaturách) a v rámci obecného principu negace hledáno i rozdílné řešení. Může jím být pouhá opozičnost, negování. Přijmeme-li opoziční pojetí romantismu, pak se obecně rozšířená romantická poetika jeví od konce 18. století do předbřeznového období jako velmi dynamický systém. Zároveň je tak romantismus chápán jako politický postoj, i když vyjadřovaný většinou v rovině umělecké; tím spíše může právě politické požadavky vyjadřovat jako zástupný prostředek. Pojem opozice ovšem znamená, jak dále dovozuje King, že je "nezbytné opustit pojem kontinuity, propagovaný zejména zastánci preromantismu", stejně tak představu historie jako lineárního sledu událostí. Na příkladu coppetské skupiny (jež vznikla u Ženevského jezera kolem Mme de Staël a A. V. Schlegela) dokládá, jak byla její romantická poetika ovlivněna politickým postojem - negací vůči Napoleonovu systému: "Existují jen dva druhy lidí na zemi: ti, co slouží tyranii, a ti, co ji dovedou nenávidět." (Mme de Staël).⁴ Tím se nevyklučuje ono "tradiční" pojetí romantismu, "základní romantická otázka", tj. vnímání skutečnosti jako různě chápaného rozporu: mezi snem či ideálem a realitou, individuem a společností, osobní svobodou a kolektivní nesvobodou. Naopak, přesouvá se na axiologicky vyšší rovinu a umožňuje pochopit jistý paradox, proč romanti-

mus vnímáme jako celek, i když v konkrétní historické době spíše jen tušený, než programový. "V kontrastu s osvícenstvím nemohl totiž romantismus vytvořit jednotné mezinárodní společenství inteligence, opírající se o jednotný hodnotový systém. Existoval zejména, i když ne výlučně, v národních podobách, jejichž společenské a kulturní rozdíly teprve zakládají jeho komplikovanou identitu." (M. Procházka)⁵

Evropský romantismus je velmi nesourodý časovým průběhem, ale zejména konkrétní podobou v národním celku z hlediska formulačního i vzhledem k uvažovaným řešením základního rozporu. Tento rozpor bývá překonáván návratem k idealizované minulosti nebo k různým formám náboženství, únikem do světa fantazie, snů a exotiky, idylizací lidu a venkovského života atd., ale stejně tak i osobní vzpourou, sebeobětováním, heroizací, sebezbožněním či rozervaností, o níž píše Máchova svému příteli Hindlovi (8.6.1836): "sám v sobě to žrát a cítit přitom božství své". Již v tomto výčtu se ukazuje celý repertoár možností, jakýsi vyjadřovací jazyk, jímž se romantismus obrací ke společnosti. V protikladu k bohaté zvrstvené, avšak vnitřně jednotné monolitičnosti osvícenství jde evidentně o pluralitu různých romantismů. Vnímáme-li nicméně romantismus v časovém horizontu od konce 18. století do roku 1848 jako jistý celek, pak je to dáno několika faktory:

1. Shodnou orientací na JÁ, navíc JÁ negující, což samozřejmě nevyklučuje, ba naopak předpokládá individuální chování v podobě různých "řešení", tedy jejich pluralitu;

2. Konkrétním historickým vědomím vzájemných souvislostí, jak např. dokládá dílo Máchovo, kde nalezneme v umělecké podobě, resp. ve formě výpisu či komentáře v "Zápisníku" pluralitu romantických pohledů jako doklad obecné informovanosti o romantismu, jeho obecném vlastnictví;

3. Zpětným historickým pohledem, kdy se sledované časové období jeví jako relativně odlišné od předchozího a následujícího.

Základní otázka - proč je JÁ dominující a jaké výrazové komunikační prostředky k tomu volí - proto vyžaduje vědomí historické existence fungujícího systému. To přirozeně ne-

znamená převádět jednotlivé formy romantismu na "společného jmenovatele". Jde naopak o pochopení jeho rozmanitosti a plurality prostřednictvím systému. Podívejme se proto podrobněji na základní komunikační vazbu JÁ - TY ve vztahu k pojmu systém.

Každý názor, individuální i skupinový, každá výpověď (jazykové sdělení) vyžaduje nějaké JÁ a předpokládá existenci TY. Toto JÁ je východiskem sdělení, které je adresováno TY. Užitá slovesa "vyžaduje, předpokládá" jsou důležitá, neboť vyjadřují základní podmínku sdělování: existenci toho, kdo vypovídá, tedy toho, kdo má co sdělit, resp. se tak domnívá, a předpokládá existenci příjemce, k němuž hledá cestu. JÁ a TY nejsou nikdy v symetrickém vztahu, protože nejsou v rovnocenné komunikační situaci. JÁ časově vždy předchází a už z toho mohou vyplývat významová nedorozumění a zkreslení, neboť jakoukoliv řečovou činnost (ústní i psanou) nelze redukovat na prostou výměnu (předávání) informací. Především je řečová činnost spojena s aktivitou JÁ nalézt vhodnou formu, aby sdělení bylo srozumitelné pro příjemce, pro TY. Zároveň, v případě uskutečnění komunikačního aktu, je spojen s interpretací ze strany TY. Nesymetričnost vztahu JÁ a TY vyplývá také z faktu, že "každé JÁ je nějaké virtuální TY a naopak: stačí aby posluchač převzal slovo a role jsou obrácené. Od okamžiku kdy JÁ mluví, není pouze svůj vlastní posluchač, ale má také poznatky o chování TY, který ho poslouchá".⁶ Není důležité, aby JÁ a TY figurovaly explicitně v řeči, mohou být přítomny implicitně.⁷

Vycházíme ze základní komunikační situace JÁ - TY; všechny další typy těchto situací jsou jejím zobecněním. JÁ se může spojovat s dalším JÁ (v prvním pohledu to byl TY) do celku MY, ale stejně tak spojením TY vznikají z pohledu mého JÁ komunikující VY. Zvláštní formou JÁ - TY, vyplývající z deformovaného stavu komunikace, je dvojice JÁ - ONI, resp. dokonce MY - ONI. Podobně je zvláštní formou komunikace typ JÁ - JÁ, odpovídající v mluvené řeči monologům, v psané podobě deníkům, zápisníkům, ale stejně tak pracovním textům, náčrtům a variantám, určeným v procesu tvorby textu díla pouze pro autora. Bez ohledu na asymetričnost vztahu JÁ - TY (z hlediska časového rozdílu i zájmu o komunikační spojení),

je základním předpokladem komunikace existence srozumitelného kódu, sdělovacího jazyka, kterému příjemce rozumí.

Ve vývoji společnosti se v kulturní, politické, ideové, filozofické, náboženské oblasti vždy uskutečňuje nějaká forma komunikace JÁ - TY. Tato konkrétní forma má v historickém čase jistou dominantu, která též vyplývá z proměňujících se společenských souvislostí: v centru pozornosti může být vysílající (JÁ), přijímající (TY), způsob spojení, předávané sdělení, aktivita (pasivita) vysílajícího a přijímajícího, resp. obráceně, ale stejně tak souvislosti, za nichž se komunikace uskutečňuje. Zároveň má taková komunikace motiv (důvod), proč se vůbec uskutečňuje. Obecná úvaha o předpokladech a podmínkách komunikace chce zároveň zdůraznit, že analýzou forem komunikačního spojení mezi JÁ a TY (resp. jeho variant) lze pochopit motiv takového spojení, především pak jeho cíl a souvislosti. Mimořádně důležitá, jak jsme již uvedli, je existence srozumitelného kódu, sdělovacího jazyka: pokud se podaří takový kód (jazyk) analyzovat, lze porozumět komunikačnímu spojení a tak se dostat k jeho širším souvislostem. Bez ohledu na asymetričnost vztahu (z hlediska časového, dále též aktivity i pasivity prvků) jde při komunikačním spojení vždy o vyrovnávání informační úrovně. JÁ chce něco sdělit a činí tak buď bezprostředně, resp. s časovým odstupem.

Pojmem vztah, komunikační spojení, se dostáváme k problematice systému, kde je pojem vztah mimořádně závažný. Připomeneme základní charakteristiku systému: je nejčastěji chápán jako množina prvků, množina vztahů mezi těmito prvky a funkce, která tvoří smysl existence systému. Vztahy mezi prvky nelze chápat jako formu nějakého ustrnulého pasivního spojení dvou a více prvků, je to interakce, projevující se činností, funkcí zabezpečující nějaký cíl. Systém je na objektu zaváděn jako způsob jeho pozorování, chápání i uspořádání - vždy ovšem na základě existující hypotézy, dosavadních poznatků. Cílem takového postupu je ovšem přiblížit se právě k objektu jako k reálnému systému, pochopit jeho podstatu a vnitřní zákonitosti. Při zavádění jiného systému na stejném objektu bude samozřejmě jiná množina prvků i množina vztahů: budou se proto lišit pojmy, vztahy, jazyková vyjád-

ření, odborné termíny, jimiž se objektu zmocňujeme. V závislosti na zaváděném systému tak existuje *vyjadřovací jazyk systému*, který je, přesněji řečeno, způsobem komunikace mezi prvky systému. Chceme-li nějakému systému porozumět, vede cesta přes jeho chování, odpovídající funkci, jež je motivem jeho existence: to vše vnímáme skrze komunikaci mezi jeho prvky, resp. snahu o takovou komunikaci (JÁ hledá TY). Hledáme *jazyk systému*.

Při rekonstrukci a analýze historických systémů dospíváme zkoumáním dokladů komunikace (dobových textů) k jazyku v akci, který fungoval jako konkrétní systém znaků (pojmenování) v rovině literární, kulturní, politické, národní apod. Není proto důležitý jen finální produkt sdělování, ale rovněž proces, který k němu vedl, tj. mechanismus produkování v konkrétních časových podmínkách.

Jestliže romantismus postavil do významového centra JÁ, je prvním krokem k poznání jeho povahy jako komunikačního systému hledání odpovědi na otázku: Jak JÁ komunikuje s TY, VY, ale i se svým vlastním JÁ? Tedy, jaké výrazové prostředky užívá k vyjádření svého postoje? Ve druhé fázi je třeba sledovat, jak funguje vyjádřený postoj (např. v podobě literárních textů) ve společnosti, kde je přijímán a interpretován (resp. dezinterpretován).

Setkáváme se tak vlastně s dvojím jazykem: *vnitřním jazykem systému* (v situaci komunikujícího individua) a s *vnějším jazykem systému*, když je sdělení přijímáno ve společnosti. Takové členění je samozřejmě modelové, neboť komunikující JÁ má vždy zájem na tom, aby jeho sdělení bylo ve společnosti přijímáno. Proto jsou vnitřní a vnější jazyk ve vzájemném vztahu. JÁ se snaží rozpoznat vnější jazyk, aby podle něj zvolilo jazyk vnitřní. Lze říci, že provádí komunikační predikci: tu samozřejmě nelze chápat jen ve vztahu k jazykovým prostředkům v užším slova smyslu, ale jako komunikační úvahu o možnostech volby témat, motivů, postojů, uměleckých hrdinů apod.

Romantismus, jak doložil P. Michel, je proto také hledání výrazových prostředků umožňujících porozumět sdělení, jehož autorem je JÁ. Při analýze skupiny kolem Saint-Simona (a podobně i Lamartina a dalších) ukazuje, jak jsou v roce

1831 zaujati "hledáním řeči lásky, aby bylo možné mluvit k lidu a z lidu", neboť podle Enfantina "mluva lidu brzo pozmění tu naši".⁸ To souvisí s tím, že prakticky od počátku 19. století se společnost politizuje, "politika je všude a především v literatuře" (Cordelier-Delanoue v úvodu k *Tribune Romantique*, 1830). Například do lexika francouzštiny, jak doložil G. Matoré, se dostávají desítky nových pojmů, související s proměnou společnosti a jejích institucí.⁹

Komunikace romantika, orientovaná na JÁ, je založena na osobním prožívání a protrpění vzniklého sdělení, ať je to deník, dopis, cestopis nebo rozličné básnické a prozaické útvary. Ať sdělení adresuji komukoli, vždy je o mně, je to můj individuální život, který je naopak prožíván jako umělecké sdělení a podle toho často i stylizován. Romantická komunikace má z hlediska *vnitřního jazyka systému* dvě základní formy: JÁ - JÁ a JÁ - TY (resp. VY, t.j. zobecněné TY). Pokud se JÁ vůbec sdružuje s dalšími JÁ do celku MY, pak je to spíše dáno vnějšími okolnostmi, resp. společným principem konkrétního nesouhlasu, než nějak programově: uveďme skupinu zámku Coppet spojenou emigrací a nesouhlasem s Napoleonem, společnost, v níž si ovšem každý zachovával, jak svědčí např. osobní konflikty, svoje individuální JÁ (Mme de Staël, B. Constant). Také jako součást náhodného MY se romantik cítí jako JÁ: "Vlastně jest každý člověk i uprostřed největšího davu osamělý, poněvadž vždy jen rozumí sobě, co mimo něho jest, jen jej k tomu vede, že sám sobě rozumí." (K. H. Mácha v "Zápisníku"). Není to nikdy komunikace MY a ti DRUZÍ (v podobě VY, ONI, nebo dokonce ON, jakožto tyran nebo ztělesněný mechanismus moci): výchozí rovinou je vždy JÁ.

Budeme analyzovat jednotlivé formy komunikačního spojení, zejména v českém romantismu. Ten je v době vytváření jeho *vnějšího jazyka*, tj. komunikace se společností, prakticky zastoupen pouze dílem K. H. Máchy. Dílo Erbenovo, představující též jeden z možných způsobů komunikace JÁ a ti DRUZÍ, přichází v době, kdy již jsou repertoárové možnosti komunikace vyzkoušeny. Mácha je ještě hledá.

Konstatovali jsme, že komunikace JÁ - JÁ odpovídá v psané podobě autokomunikačním textům určeným pouze pro autora: deníkům, zápisníkům, výpiskům, ale také v procesu tvorby vzniklým pracovním náčrtům a variantám, které autor neurčil ke společenskému rozšiřování. Zároveň je velmi pružná hranice mezi texty autokomunikačními a zveřejňovanými: vznikající text má sice často formálně autokomunikační podobu (deník, zápisník apod.), ale jeho autor vlastně od počátku uvažuje o možném zveřejnění, zápisy podle toho již stylizuje. Tvrdí o jistém sdělení, že je přísně soukromé, avšak zároveň ho paradoxně sděluje: "Palec od levé nohy bych za to dal, bych mohl s Vámi mluvit, nebo to nésti, co já nesu, a nemoci to žádnému svěřit, sám v sobě to žrát a cítit přítom božství své, jest věc - -." (K. H. Mácha v dopise E. Hindlovi 8. 6. 1836). Podobně Máchův "Deník na cestě do Itálie" je sice autokomunikační, nicméně od počátku byl zřejmě vytvářen se záměrem budoucího zveřejnění: jeho dochovaná podoba, jak doložili editoři posledního kritického vydání Máchových *Spisů* K. Dvořák a R. Skřeček, působí dojmem souvislého zápisu, tedy textové redakce vzniklé po cestě na základě autentických záznamů.¹⁰ Podkladem k takovému tvrzení jsou obdobně i dvě verze (A a B) "Deníku" z roku 1835, jež jsou střídavě čistopisem i autentickým záznamníkem. Tím není vyloučeno, ba je to dokonce pravděpodobné, že jde o dvě neúplné, resp. nedokončené redakce vzniklé na základě denních zápisů, které mohly fyzicky existovat třeba i na jednotlivých listech. To přirozeně potvrzuje, že JÁ jako východisko romantického pohledu na svět se ztotožňuje s JÁ jako stylovým kódem vzniklého sdělení.

V romantické autokomunikaci JÁ - JÁ, kterou autor stylizoval pro pozdější zveřejnění, ovšem existují sdělení srozumitelná jen pro JÁ: jsou psána v šifrách. Už sama existence šifer dokládá, že autor nešifrované sdělení formálně adresované svému JÁ považoval za sdělitelné. Jak ovšem chápat sdělení šifrované? Jde také v tomto případě o záměrnou stylizaci, aby eventuální čtenář (příjemce) tím spíše usiloval o porozumění? Romantik je ochoten komunikovat se světem

(s TY) přes své JÁ, které dává k dispozici - své city, myšlenky, život, trýzeň, pochybnosti apod. Zůstává však oblast, kterou považuje za nutnou skrýt: intimní život. Nečiní tak zřejmě z pruderie, ale spíše proto, že je tam zranitelný, že přestává být výlučným JÁ. Je ovšem důsledný, když v autobiografických textech (deníky apod.) takové situace zaznamenává. Jenže kdyby takový fakt zaznamenal otevřeným jazykem, hrozí samozřejmě nebezpečí četby někým jiným, což v dané situaci není například společensky žádoucí. Ovšem hlavní důvod zřejmě spočívá v rozporu mezi JÁ autorem, JÁ z intimního aktu a JÁ čtenářem šifrovaného zápisu, jehož forma jako by bránila porozumění. Když si uvědomíme, že tato tři JÁ jsou vlastně stejná osoba, může se nám zdát taková situace paradoxní. Nezapomeňme však, že každé z těchto JÁ je vlastně ve zcela jiné komunikační situaci, která je rozhodující. To dokládá Máchův částečně šifrovaný "Deník z roku 1835", jehož šifrované symboly jsou zaznamenány na rkp. straně 25 "Zápisníku". Podobně B. Constant v *Journal abrégé* zaznamenává význam užitých šifer (převodní klíč) až po pěti letech. Šifra nijak nevyklučuje pozdější čtení, kdy JÁ bude jednak čtenářem, jednak v jiné časové situaci. Intimní deník je vždy konfrontován s opravdovou budoucností, která je otevřená a neuskutečněná v okamžiku psaní. Jako komunikace JÁ - JÁ je zvláštní formou vyjádření obavy z budoucího času. Zejména u těch deníků, které nezaznamenávají jen minulé, ale současně představují jistou projekci do budoucnosti. "Nejistota z budoucnosti může mít dva faktory: zvědavost a úzkost, častá je zvědavost. Nové přečtení deníku dává možnost konstatovat změny v čase a získat tak odpovědi na otázky adresované budoucnosti." (M. Baude)¹¹ V citované práci se uvádí příklad z B. Constanta, který při zapísování denního záznamu se ptá: "Až budu toto přepisovat, jaká bude moje situace?" A za dvacet dní si Constant запиše: "Přepisoval jsem dnes zápis z 19. září, kde jsem říkal, že jsem zvědav, jaká bude moje situace, až budu toto přepisovat. Situace je lepší. Vzpamatoval jsem se, což je důkaz, že nikdy si člověk nemá zoufat, i když je dokonce blázen."¹²

Přepisování je nepochybně zvláštní forma nového čtení. Neustálé Máchovo "fluktuální psaní", přesouvání motivů

z textu do textu, přepisování bezprostředních deníkových zápisů i jednotlivých sdělení do nových verzí - to vše vypovídá nejen o novém čtení, ale i o obavě a úzkosti z budoucnosti. Zejména je to vidět na faktu, že "intimní komunikace" je šifrována. Je tu základní otázka kladená budoucnosti: Jak to dopadne? Co když budu ve vztahu zklamán? Mácha zapíše v šifře z 3. listopadu 1835 po pohlavním aktu: "Odpusť jí Bůh, jestli mne klame, já ji neopouštím, jestli mne jen miluje, a to se zdá, vždyť bych si i kurvu vzal, kdybych věděl, že mne má ráda, či jest snad zvyklá snášet, a chce jen, abych si ji vzal - Bůh mne posilň." Podle G. Gusdorfa "deník nepředstavuje pouhý popis. Představuje vůli člověka ovlivnit vlastní život."¹³

Podívejme se z tohoto hlediska na konkrétní deníky, v nichž jsou šifrované, resp. jinak utajené části. Stendhalův autobiografický *Život Henri Brularda* (Vie de Henri Brulard, 1835-36) obsahuje různé zkratky, anagramy, slovní hříčky apod., kterými autor zakrývá nejčastěji jméno pojednávané osoby (např. jména milenek). Činí tak "z opatrnosti i z hravosti" (H. Martineau), nemá však vypracován nějaký ucelený systém, který by sloužil k utajení informace.¹⁴

Jiná situace nastává u Benjaminu Constanta, v jehož *Journal abrégé* (22. 1. 1804 - 27. 12. 1807) jsou některá sdělení vyjádřena číslicí, někdy i zapojenou do stručného sdělení ve formě věty.¹⁵ Constant si vytvořil sedmáct situací, označených číslicemi 1 - 17, odpovídajících jeho vlastnímu chování, přání, touhám, úvahám, ale i vztahům k jiným osobám. Podle jeho vlastních charakteristik (rozšifrovaných o pět let později, jak jsme již uvedli) jde o následující situace:

- 1 - znamená tělesnou rozkoš
- 2 - touha zrušit svoje věčné pouto, které je tak často problémem
- 3 - návrat k tomuto poutu ve vzpomínkách (pouto má nějaký půvab)
- 4 - práce
- 5 - rozepře s otcem
- 6 - pohnutí nad otcem
- 7 - záměr cestovat

- 8 - záměr oženit se
- 9 - únava z Mme Lindsay
- 10 - něžné vzpomínky a opětovná láska k Mme Lindsay
- 11 - váhání o záměrech s Mme Du Tertre
- 12 - láska k Mme Du Tertre
- 13 - všeobecná nejistota
- 14 - záměr usadit se v Dole, abych se rozešel s Biondettou
- 15 - záměr usadit se v Lausanne se stejným cílem
- 16 - záměr cestovat do zámoří
- 17 - touha po usmíření s několika nepřáteli.

Ze schématu je jasně vidět, jak Constanta zajímá vlastní JÁ, skrze něž komunikuje s ostatním světem. Nevíme např., zda Mme Lindsay byla unavena z B. Constanta, ale víme o jeho únavě z ní. Není jistě náhodné, že seznam komunikačních situací začíná intimním stykem ("tělesná rozkoš" - nepochybně pro JÁ) a končí pokusem o dorozumění s nepřáteli: je to však jen "touha", nikoliv reálné usmíření. Komunikace JÁ a TY je sice hledaná, ale obtížně uskutečnitelná, pokud není zajímavá pro JÁ. To je vidět např. na záznamech týkajících se situace 1. Z počátku je v záznamu uvedena jen číslice, která se však postupně stává součástí krátkých vět. Například:

16. 4. 1804 - Dopis od otce. 5. 2. 1.

28. 6. 1806 - 4 dobře. Snesitelný den. Ale !! !!

Vzácně je situace 1 lokalizována např. "1 v Paříži", resp. zasazena do širších souvislostí:

24. 9. 1806 - Psáno Roussellinovi, otci, Hochetovi. Dopis od Mme de Nassau. 1. Jak šaty mýlí! (...)

30. 9. 1806 - Co jsem si zařídil 1, už na to nemyslím. Možnost mi stačí, aniž bych z toho dělal zvyk.

Constantovy záznamy nikdy neobsahují podrobnosti o "intimní komunikaci", nedozvíme se ani jméno partnerky, ani její chování. Není to důležité, JÁ ji nijak se svojí budoucností nespojuje. Proto Constant vlastně až dodatečně po pěti letech při četbě doplňuje resp. dešifruje užité číslice.

Dalším příkladem je Máchův "Deník z roku 1835", existující ve dvou verzích, jejichž časové pořadí (čistopis, opis) je dosud sporné: pravděpodobně ani jedna není první, ani druhá, ale každé přepisování je jen novou formou autorského

čtení. To dokazuje fakt, že existuje ještě pět deníkových záznamů, zachovaných Sabinou, z nichž některé nejsou v máchovských verzích. "Deník" je psán česky, s občasnou německou citací, v jeho textu jsou šifrované záznamy, psané symboly odvozenými zřetelně z řecké abecedy. Celkem je to 4421 symbolů, z nichž je 38 různých, tvoří tedy jistou abecedu. To vyplývá mj. ze srovnání s počtem symbolů v češtině a zároveň ukazuje, že Mácha užil šifrovací metodu, při níž je symbol přirozeného jazyka nahrazen symbolem šifry.¹⁶

Šifrované části obvykle zaznamenávají intimní styk s Lori, vzácně i charakteristiky lidí a rodinné problémy. Klíčové jsou evidentně zápisy intimní. Ty představují formálně komunikaci JÁ - TY, ve skutečnosti jde však o sdělení autorova JÁ adresovaná JÁ čtenáři. Je to zvláště patrné při záznamech milostného aktu, kdy Mácha nejčastěji (patnáctkrát) nazývá svoji partnerku neosobně ONA. Bez označení ji uvádí třikrát, jednou používá pojmenování "přišlá" a pouze třikrát užije vlastního jména "Lori". Při interpretaci šifer se uvažovalo o jistém hédonismu, tj. znovuprožívání milostného aktu při psaní a čtení, dále o formě prostého záznamu, aby událost neupadla v zapomnění (A. Pražák), a nakonec i o budování jakési základny pro příští básnickou inspiraci, o jistém "l'art pour l'art" pro básníka a jeho poezii (R. Jakobson).¹⁷ Všechna vysvětlení jsou možná, nijak nevylučují filozofii romantické komunikace se světem přes JÁ. Je však podstatné, že uvedené interpretace mají jedno společné, fakt dosud pomíjený. Potvrzují komunikační a časový rozpor mezi JÁ autorem zápisu, JÁ z aktu, JÁ čtenářem při přepisování resp. čtení. Je to komunikace JÁ - JÁ, ovšem časově a významově posunutá: když přepisuji (čtu) minulý zápis, konfrontuji tehdejší současnost obrácenou do budoucnosti se skutečností dnes. Máchova otázka adresovaná do budoucnosti "kdybych věděl, že mne má ráda" může být zodpovězena při pozdějším čtení.

Zde existuje styčný bod s další tvorbou romantiků, která již nemá vyhraněně autokomunikativní ráz. Projekce do budoucnosti totiž souvisí s pohybem romantického poutníka, kráčejičího TAM (jak ukazuje jedno z nejfrekventovanějších slov textu Máje). Poutník odchází do prostoru otevřeného ča-

su, nevrací se: "Vidíš-li poutníka, an dlouhou lučinou /spěchá ku cíli, než červánky pohynou? /Tohoto poutníka již zrak neužří tvůj..." V posledním dopise Lori z 2. 11. 1836 Mácha hrozí: "... odejdu z Litoměřic. - Kam? - to se nikdy nedozvíš..." Lze oprávněně předpokládat, že odcházející a nevracející se poutník neví, kde je TAM: rozhodně to však není ZDE. Poutníkova cesta však obvykle stoupá: u Máchy i jiných romantiků jsou hory, skály, vyvýšená místa privilegovaným prostorem protikladným krajině rovin, údolí, jimiž poutník prochází. Přibližují poutníka k jasnému nebi, umožňují mu kontemplaci, jejich prostřednictvím si poutník uvědomuje věčnost řádu přírody..." (Z. Hrbata)¹⁸

Cesta k vrcholu, aby TAM romantik pozoroval přírodu ležící pod ním, je A. Wildovou oprávněně spojována s freudovským výkladem kontempace: příroda je v poutníkově područí, stejně jako žena, které se chce zmocnit a zmocňuje.¹⁹ Tím se pravděpodobně nachází možné vysvětlení vztahu mezi zdánlivě nesouvisejícím pozorováním, obdivováním, popisováním i zmocňováním se přírody a ženy. Neboť kontemplována je nejen příroda, jak známe prakticky z celého Máchova díla, ale i žena. V "Deníku z roku 1835" čteme záznam ze 16. září: "V odpoledních hodinách *chodil jsem* po kopcích nad novoměstským hřbitovem. *Krásná jest tamodtud' vyhlídka* na Prahu a obkličující jí hory, obzvláště při východu neb západu slunce." S tím kontrastuje šifrovaný zápis z 21. září, v němž se však také setkáváme s motivy chůze a pohledu: "Pak *jsme chodili* po mostě. Doma jsem ji svlíkl ze šatů, vyzvedl ji sukně a *díval se na ni popředu, po straně a pozadu*. Líbal stehna a tak dále. Potom jsme stáli u sebe. Seděla mi nahou prdelí na klíně." (kurzívy P.V.)

Pokusili jsme se v této části doložit, že komunikace JÁ s JÁ je založena na rozporu času a komunikační situace. JÁ je reálným účastníkem situace, jejím zapisovatelem i jejím čtenářem. Vždy je v jiné významové situaci. Mezi JÁ zapisovatelem a JÁ budoucím čtenářem vzniká volný významový prostor, v němž JÁ očekává, že na otázky kladené v současnosti dostane v budoucnosti odpověď. Naléhavost některých otázek je taková, že je šifruje: tím je nejen zatajuje před možným čtenářem deníku, ale zároveň zvýrazňuje. Jeho obava z pro-

zrazení nespočívá ve společenském tabu, vyplývá spíše ze zranitelnosti, ze ztráty suverenity.

Komunikace JÁ - TY, formování MY

I při komunikaci JÁ - TY je JÁ dominující, volí komunikační prostředky účelově, podle sledovaného záměru vůči TY. Základní podmínkou spojení JÁ - TY (autor, text, příjemce) je, aby jazyk vysílaného textu byl srozumitelný adresátovi. Přes tuto základní podmínku však není jazykem textu automaticky jazyk adresáta (TY), neboť JÁ neadresuje v první fázi svůj text příjemci TY, ale funkci, kterou chce textem dosáhnout. Jazyk vysílaného textu se musí shodovat s jazykem funkce. Tato funkce je svázána s konkrétním adresátem, neboť jeho prostřednictvím dochází k dorozumění v řetězci JÁ - jazyk funkce - jazyk textu - jazyk příjemce - TY.

Český romantismus vznikl a fungoval na bilingvním švu česko-německém. Volba i využívání němčiny jako komunikačního jazyka byla dána nejen soudobým stavem společnosti, ale zejména účelově, podle funkce, kterou měl text plnit. Zároveň existovala jistá esteticko-kulturní hierarchie vhodnosti jednotlivých jazyků,²⁰ ta ovšem stejně tak vyplývala z funkčnosti. V tomto případě ovšem nejde o komunikaci JÁ - TY, tedy kdy JÁ adresuje cosi TY. Role jsou záměnné, neboť, jak jsme uvedli, každé JÁ je nějaké virtuální TY a naopak: aby JÁ vůbec mohlo komunikovat s TY, musí se seznámit s jazykem, srozumitelným TY.

Pro řadu českých autorů první poloviny 19. století jsou obvyklé a zákonité umělecké začátky v němčině, obdobně to platí pro další autory slovanského středoevropského kulturního kontextu. Hledáme-li komunikační jazyk tehdejšího systému středoevropské kultury, pak je jím němčina. Otevírala dveře do světa, jejím prostřednictvím bylo možno číst nejen německá soudobá i klasická díla, ale i díla jiných literatur. Mácha se např. seznámil právě v německých překladech s literaturou anglickou (Shakespeare, Byron, Bulwer, Scott) i americkou (Irving) aj. Němčina nepochybně přinášela nejen jisté modely a vzory, ale zprostředkovala v rovině ideové

také repertoár vzniklého i dále se formujícího systému evropského romantismu. Stala se prostředníkem, komunikačním jazykem systému. Nelze vyloučit, že po prvních německých pokusech bylo Máchovo rozhodnutí "stát se českým (národním) básníkem" motivováno právě emancipačním prvkem obsaženým v evropském romantismu. Zprostředkující jazyk - němčina, jež měla sloužit k unifikaci politického celku - se změnil v nástroj jeho rozrušení.

Nelze dále pominout roli němčiny při zprostředkování umělecké techniky. Psal-li Mácha na počátku tvorby německé verše, není to samozřejmě neobvyklé v rámci tehdejší výuky a společenské situace. K takovému psaní ho zřejmě podnítil jeho profesor Alois Klar, autor vzorové antologie *Auswahl von Gedichten für declamatorische Übungen*, kterou si koupili i žáci novoměstského gymnázia, kam Mácha chodil. Své básnické počátky označil Mácha slovem *Versuche* (pokusy) a dal jim přímé pojmenování funkce, kterou pro něho plnily. S největší pravděpodobností se chtěl na němčině - tedy jazyku, v němž měl praktické znalosti ze života i teoretické ze školy - básnicky pocvičit, "aby našel odpověď (...) na otázku, jak se to dělá, aby pronikl v technickou stránku věci".²¹ Není podstatné, že Máchova němčina je gramaticky často nespásná, důležitá je její zprostředkovatelská funkčnost. P. Eisner²² zároveň upozorňuje, že dokázal-li Mácha napsat verš "Führt es mich an der Schwermuth Schauerschlude", prokázal "sluch i pro nejhlubší tajemství německého verše". Ukazuje se tu zřejmě pochopení vnitřní aliterace (*Stabreim*) v německém verši, tj. shodných názvuků na významově exponovaných místech verše. Eisner také naznačil hypotézu, která by zasluhovala zevrubnou versologickou analýzu, že Mácha mnohý ze svých zvukosledů organizoval podle nenapsaného německého aliteračního modelu. Eisner např. uvádí, že verš "tiché jsou vlny, temný vod klín" by mohl německy znít "Stumm sind die Wellen, schwarz wallt die Flut". Může jít o doklad výtečného překladu bilingvního P. Eisnera, avšak nelze popřít fakt němčiny jako zprostředkujícího jazyka - v rovině seznamování se s evropskou romantikou a další filozofickou, náboženskou atd. literaturou, i v rovině poznání technických zákonitostí a pravidel tvorby.

Průnik němčiny se projevil i ve stránce lexikální, v oblasti utváření Máchova básnického jazyka, V. Flajšhans v něm našel pražskou městskou mluvu "prosáklou němčinou", naopak B. Havránek, často v polemice s Flajšhansem, doložil "četné stopy jazyka lidového", zejména jihočeského, které si Máchův otec podržel z rodných Měšetic i v Praze.²³

Úvaha nesmí vést k mylně položené otázce o Máchově německé závislosti, zdánlivě podporované jeho germanismy i zjištěním, že mnohá jeho česká lexikální kompozita jsou doslovnými překlady z němčiny. Německá komunikace je podtržena paradoxním faktem: Máchovo jazykově české dílo rámuje básnické pokusy v němčině a uzavírá německy psaný dopis Lori Šomkové z Litoměřic (1836). Tyto "cizí zdroje a vlivy" (gramatické, prozodické, lexikální, ale i tematické) jsou však součástí uměleckého textu, kde se stávají básnickým faktem. Vstupují do procesu hry významů v textovém prostoru a jejich genetický původ není rozhodující.

V prostoru komunikace je proto nutné vysvětlit jazykově německé texty nejen u romantika Máchy, ale i u dalších českých autorů. Vysvětlení je víceúrovňové: genetické (vzdělání, četba apod.), kulturně-politické (reálné možnosti uplatnění uměleckého projevu, podporované i spojením hegemonismu německého jazyka s hegemonismem společenským), společensky komunikační. Mácha užil v prudkém konfliktu s Lori a její rodinou v dopise z 2. listopadu 1836 němčinu ze všech těchto důvodů, aby zvýraznil naléhavost sdělení, všech zákazů, příkazů a varování, adresovaných Lori. Dopis vypovídá o adresátovi, autorovi, sdělení i situaci, v níž je psán, stejně jako o společnosti, v níž se taková komunikační situace stala. Němčina byla jazykem textu s určitou funkcí vůči příjemci, který sice byl fyzicky prvkem české společnosti, nikoli však zcela v rovině komunikačního styku. Volba jazyka textu byla příznakovou, Mácha nepochybně mohl Lori napsat česky. Němčina však stála ve společnosti hierarchicky výš, mohla tedy zvýraznit naléhavost jeho sdělení.

Podobně byl v rámci jazykově českého obrození fakt psaní v češtině příznakovou společenskou funkcí. Stát se českým básníkem bylo rozhodnutím vědomým a funkčním, neboť každý autor měl ve středoevropském kulturním kontextu prakticky až

do konce 19. století k dispozici jako "langue parlée" němčinu. Volbou češtiny pro své sdělení autor (JÁ) naznačuje nejen jazyk textu a jazyk jeho funkce, ale determinuje i příjemce (TY), s nímž chce vstoupit do komunikace. JÁ hledá svoje TY. Tak je třeba též rozumět, domníváme se, již uvedeným Máchovým slovům "vlastně jest každý člověk i uprostřed největšího davu osamělý, poněvadž vždy jen rozumí sobě, co mimo něho jest, jen jej k tomu vede, že sám sobě rozumí". Záleží ovšem na tom, jak tento "dav" mezi sebou komunikuje, zda vůbec, a jaké komunikování je v něm vyžadováno. Tylova kritika Máchy v recenzi *Máje* ("když Byron s duší rozvrácenou, bez míru a naděje zoufání své pěl, nemusel bohatý, z rozkoší života vybědělý lord svědomitě na zřeteli míti stav básnictví a občanských poměrů vlasti své") obsahuje námitky právě proti způsobu komunikace nejen s TY, ale především již s MY. Naším jazykem funkce není to, co Mácha sděluje, ale něco jiného, i když uznáváme básnickou kvalitu sdělení - tak by bylo možné "komunikačně" přečíst Tylův závěr. Mácha v každém TY oslovuje jeho individuální JÁ, přitom se požadovalo oslovování VY: "Jinák v život se dívati, a jinák i k bratřím mluvití musíme, nežli hráti si jen líčeně se svou osobou a stýskati." (J.K. Tyl, recenze *Máje*, 21. 7. 1836; kurzíva P.V.).²⁴ Obdobný požadavek - "blahočinně působiti na lid slovenský" - formuluje Tyl v závěru recenze, hodnotícím almanach *Plody sboru prešporského*.

Tyl si zřetelně uvědomuje nezbytnost dorozumění mezi těmi, k nimž MY mluvíme, neboť jen tak lze dosáhnout národní emancipace. Mácha komunikuje s "davem" přes probuzení individuálního JÁ. Tyl vyžaduje podřízení individuálního JÁ společnému MY. Zůstává však skutečností, že komunikace ve společenství "bratří" může nastat jen tehdy, vznikne-li v každém JÁ ona potřeba komunikování. Zároveň je nezbytné, aby individuum mělo vědomí, že je součástí jistého celku, jinak jeho komunikace by šla do prázdna. Je tu nezbytné jak uvědomění JÁ, tak také MY. Domníváme se, že komunikační situace vlastně dokládá cílovou shodu Máchovu i Tylovu, vezmeme-li je jako prototypy politických důsledků zdánlivě odlišných literárních postojů třicátých let.

Vzniká však zásadní otázka: kdo bude tvořit soubor "uvědomělých JÁ" nebo spolu komunikujících MY? Těch, jejichž programem bude národní emancipace? Romantismus byl v evropském kontextu neustále politizován: K čemu slouží vypjatý individualismus, neuznávající společenské hierarchie, ale také individualismus přecházející ve vzájemné dorozumění nespokojených? Tato funkce romantismu (jeho politický jazyk) se přizpůsobovala třídě (skupině apod.), která mohla být vědomě i náhodně jejím nositelem. Neúplná, ne zcela emancipovaná česká společnost třicátých let si takovou třídu teprve tvoří, je to období "otevřených možností". Tento rozmytý stav dobře vystihl Mukařovský: "...je chvíle, kdy se počíná shlukovat jako mlhovina dosud neurčitá, nová třída, která se v první polovině devatenáctého věku vytvoří, a to měšťanstvo. Chvíle před zrozením nových tříd je chvíle možností otevřených na všechny strany. Lidé...nejsou vázáni sociálně nikde: starého zařazení už necítí a neuznávají je, nová pozice dosud není fixována: na takovém rozhraní stojí Máchův." ²⁵ Lze dořici: nikoliv jen sám autor, ale především vztah k jeho sdělení je na rozhraní, rozhoduje se, kteří MY a jak ho budou přijímat. Tato fáze utváření "MY vzhledem k romantismu" proběhla v české společnosti a literatuře na přelomu 30. a 40. let. Pro její první etapu (1836-37) je příznačné ostré odmítání Byrona a také Máchových děl jako "plodů hrozného byronismu" (Čelakovský, Tomíček, Tyl, Chmelenský, Vinařický). ²⁶ Po přechodovém období nastává fáze proměny vůči romantickému JÁ, v níž nový komunikační přístup formulují K. Sabina a J. Ohéřal. Kromě výtek na adresu dobové "bezduché kritiky", která Máchu odsoudila, se tu připomíná Máchův vztah ke světu, "v Čechách nepříliš oblíbený", a formuluje se programový pojem geniálního básníka, individuální tvůrčí subjekt. Geniální Shelley, geniální Byron, u nás je geniální Hynek Mácha. Pojem "génia" je možno chápat jako individuální tvůrčí JÁ, které má právo formulovat svůj názor a ovlivňovat MY bez ohledu na jeho stav. Proto také hledá J. Ohéřal (1840) síly Máchova individuálního JÁ ve světovém názoru, který "učinil velkým Byrona a Puškina": nejde o podřizování Máchy, ale o "systémové" srovnání shod-

ného postavení autora v literatuře a důsledku ve společnosti.

Když nerudovská generace almanachu Máj romantické individuální JÁ převzala do své umělecké komunikace, situace se proměnila, máchovský "dav", v němž se JÁ ještě cítil osamělý, již našel společný jazyk - zformovalo se MY, měšťanstvo. "Mácha přichází ve chvíli, kdy se vrstva tvoří, vlastně ve chvíli před jejím zrozením, kdežto Neruda ve chvíli, kdy je u nás v nejprudším rozmachu, kdy se fixovala, zmocnila se vedení v národním životě a chystá se k výbojům kulturním, politickým i hospodářským v létech šedesátých až osmdesátých." (Mukařovský v cit. práci)

Zhruba od konce 18. století lze pozorovat vzrůst integračního českého MY vědomí, pocitu sounáležitosti. V první polovině 19. století se novodobě zformoval český národ, obrodil se jako celek s fungujícím českým jazykem, kulturou a integračním českým vědomím. Tento národní systém - vybavený sice integračním vědomím sounáležitosti jeho členů - však byl neúplným systémem: chyběla mu politická a národní funkce i politická samostatnost.

Úplný systém nemůže existovat bez komunikačního jazyka: opírá se o pojmy, vlastnosti, situace apod., na nichž systém funguje. V neúplném systému taková možnost není, protože pojmy systému nejsou k dispozici. Proto v neúplném systému vzniká komunikace náhradní, fungující pomocí zástupného jazyka. Ten se musí nejprve zformovat, aby bylo možné prostřednictvím něčeho mluvit o něčem zcela jiném: v tom je smysl zástupného jazyka. Jen tak lze veřejně mluvit o problémech jinak nevyjádřitelných a tabuizovaných (zakázaných) morálkou, politickou mocí, ideologií apod. Ve formování zástupného jazyka v neúplném českém systému plnil český romantismus pozoruhodnou funkci, pravděpodobně evropsky ojedinělou. Jak uvidíme dále, zástupný jazyk je založen na určitém mýtu autora. Takové mýty samozřejmě existovaly pro mnohé další autory evropských literatur. U Máchova romantismu však vedle sebe běží v národní kultuře společnosti dvě komunikační cesty: recepce autorského JÁ v rovině umělecké a recepce symbolu, schopného obsáhnout jakýkoli význam spojený s národem.

Neúplný systém národa, MY, hledá jazyk, kterým by mohl mezi sebou veřejně komunikovat při prosazování požadavků vůči vládnoucím mechanismům. Tento jazyk se zformoval na základě zvláštní koncepce romantického Máchova JÁ.

MY a romantické JÁ

V české společnosti se v průběhu 19. století zformoval zástupný jazyk, opírající se o Máchovo dílo a jeho symbolizaci. Tento jazyk sloužil zejména k vyjadřování problémů národních, politických a ideových. Nebyl sice jediným zástupným jazykem (srov. např. zástupný jazyk opírající se o kult Havlíčka, Němcové, Palackého, Jungmanna, ale též *Rukopisů*, husitského hnutí atd.), byl však nejvýraznějším a je jazykem dosud fungujícím. Zástupný jazyk se formuje na základě určitého díla, o němž se postupně vytvoří soubor pojmů, hodnocení a soudů, které jsou ve vzájemném vztahu. Tak vznikají soudy druhotné. Setkáváme se s fenoménem recepce recepce, kdy už ani není nutné původní dílo číst, stačí znát na něj existující názor. Literární komunikace doložila, že "čtenář nekončí s komunikátem u sebe, ale v důsledku společenské a individuální povahy literární komunikace otevírá nový komunikační řetěz, a to směrem k dalšímu adresátovi".²⁷ Jde o jakýsi stav "komunikační náказы", kdy si komunikující lidé předávají jako sémantické bacily názory, tvrzení a stanoviska, která mechanicky přebírají, ale i interpretují, deformují, cosi ubírají i přidávají. Pokračuje-li takový proces dostatečně dlouho, vznikají různé symboly, označení atd., mající i formu ustrnulých jazykových pojmenování, různých klišé, frází apod. Takový symbol sice nikdy neztrácí spojení s původním textem díla (resp. "zdrojem sémantické náказы"), je to však spojení mnohokrát pozměňované, odvozené, zdeformované, rozporné i zkonvencionalizované tak, že vlastně prvotní zdroj v jeho původní významové podobě nikoho nezajímá. Protože je symbol vyjádřen v jazykové podobě ("mluví se o něm", resp. se o něm veřejně nekomunikuje, a tím spíše se o něm v individuálních rozhovorech mluví), která stále poukazuje k původnímu jádru (textu díla, autorovi atd.), může

původní jádro sloužit zástupně k vyjádření prakticky jakéhokoliv významu. Symbol se stal volným. Po jisté době samozřejmě tato volnost končí, aby se i významový obsah symbolu, původně volného, stal vlastně závazný a konvenční.

Z vnějšího pohledu nepolitické Máchovo dílo ("je o lásce"), se stalo ideálním východiskem pro vznik zástupného jazyka, který předpokládal máchovský kult, společenský symbol. Počátky kultu můžeme sledovat zcela bezpečně prakticky od Máchovy smrti v roce 1836.²⁸

Proč právě Mácha a souvislosti jeho života a díla jsou východiskem zástupného jazyka? Odpověď můžeme hledat jak v rovině iracionálního chování společenských struktur, tak především v jejich potřebě: Mácha posloužil vnější apolitičností stejně jako atributy, které jeho dílo legendarizovaly a svým způsobem demonizovaly. Ostatně cenzura vydání Máchy nepovolovala, dílo se opisovalo, aby v relativní úplnosti vyšlo až v roce 1861, tj. čtvrt století po smrti autora. To vše vedlo na jedné straně k tabuizaci, na straně druhé ke ztotožnění tabu autora s celým souborem zákazů, s projevy politické a národní nesvobody, útlaku atd. ve společnosti vůbec. Proto jakékoliv vyslovení autorova jména, i četba jeho díla se vlastně stává projevem úsilí o společenskou změnu: autor a jeho dílo, souvislosti jeho života začínají fungovat jako významové jádro, k němuž se připojují různé atributy. Je ovšem nezbytné, aby se jádro nazývalo zástupně, jen tak je *zvýznamněné tabu* zveřejnitelné.

Máchovi se přestalo říkat Mácha, ale užívala se pojmenování zástupná, ovšem obecně srozumitelná, např. "náš básník", "náš génius", "pěvec Máje", "český básník", "veliký pěvec" apod.²⁹ Tato pojmenování dokládají, jak se vlastní umělecké sdělení stává v obecném povědomí druhotným, rozhodující jsou jeho společenské souvislosti. Bylo proto možné mluvit o "pěvci Máje", aniž bylo nutné jeho dílo číst. Tak vznikl *máchovský jazyk*, jehož "lexikální jednotky" bylo možno vždy naplnit potřebným dobovým významem a vyjadřovat tak jinak nesdělitelné problémy a požadavky společnosti v nejrozličnějších rovinách. Přesněji řečeno: postupně vzniklý zástupný (máchovský) jazyk nebyl volným symbolem pro *cokoli*, ale především pro vyjádření nesouhlasu se soudobým politic-

kým, kulturním a národním stavem české společnosti ve vztahu k panující moci.

Na základě analýzy více než půl tisíce dokumentů máchovské recepcce z let 1836 - 1939 (od Máchovy smrti až po uložení jeho ostatků v Praze) se podařilo doložit, že máchovská pojmenování se soustřeďují na několik základních pojmů: básník, pěvec, český, náš, génius, národ (národní). Společenské tabu vede k tomu, že Mácha je těmito obecnými pojmy nejprve jen poměřován, což je vyjádřeno příslušným atributem (velký, slavný, proslavený, pověstný atd.), aby se nakonec stal jejich ztělesněním. Tedy symbolem básníka, českosti, geniality, národa, vlasti (je "náš") atd.

Máchovský jazyk neměl však jako významové jádro pouze jméno autora, ale i klíčový text: *Máj*. Také jeho prostřednictvím se mohlo mluvit o problémech jinak nesdělitelných, také k pojmenování *Máje* bylo možno připínat různé atributy, různé doprovodné souvislosti. Takové rozlišení je velmi důležité, neboť vypovídá o rozrůzněnosti funkcí symbolu.

Pojmenování *Máje* (1836 - 1939), sestavená na základě uvedeného souboru dokumentů, mají následující repertoár a časový průběh:

<i>pojmenování</i>	<i>frekvence</i>	<i>datum užití od - do</i>
báseň	33	konec 1836 - 16. 5. 1936
jitřenka	2	10. 5. 1845 - 15. 11. 1860

Všechna další pojmenování měla frekvenci jedna (1). Jsou to (v závorce uvádíme datum výskytu): arcidílo (6.11.1836), buditel (duben 1862), cena (18. 4. 1936), dar (zač. 1844), fenomén (zač. 1844), hvězda (září 1861), chrám krásna (2.5. 1936), jiskra (1840), klenot (6.11.1886), kniha (21.10. 1916), květina (20.10.1861), labuť (1878), modlitební kniha (1.5.1883), oslava mládí (květen 1931), peníz zlatý (1890), perla (16.7.1932), píseň (6.11.1896), plod (1840), povídka básnická (24.12.1836), pramen živé vody (2.5.1936), pyšný květ (1910), sešitek (1910), spis básnický (konec 1836), syntéza (1910), torzo činnosti (1910), úhelný kámen (6. 11.

1886), veledílo (2.11.1935), vystoupení nového světa (24.6.1859), výtvor ducha (9.5.1861), zázrak poezie (22.2.1936), zjev tklivý (1878), zjevení (24.6.1859).

Seznam je jistě neúplný, další recepční dokumenty by přinesly další pojmenování *Máje*. V tom však nespočívá problém, neboť se nezmění základní vztah: *Máj* se stal atributem Máchy. Mimořádná rozmanitost a vynalézavost pojmenování *Máje*, které nemá žádnou zjevnou zákonitost, jen potvrzuje, jak bylo v rámci zástupného máchovského jazyka nezbytné vždy nalézt nové a neotřelé pojmenování klíčového díla. Časový průběh nových pojmenování *Máje* má tři výrazné vrcholy: přelom 50. a 60. let 19. století, dále léta devadesátá a konečně léta třicátá 20. století. Je jasná přímá úměrnost mezi nezbytností vyjádřit politickou atmosféru a nepolitickým jazykem básníka.

Potvrzuje to i jazyk atributů, kterými bylo pojmenování *Máje* doprovázeno. Soupis atributů je následující:

<i>pojmenování</i>	<i>frekvence</i>	<i>datum užití od - do</i>
romantický	10	28.3.1837 - 6.11.1886
básnický	7	1836 - 2.11.1935
český	4	15.11.1860 - 1910
lyrickoepický	3	6.5.1837 - 1855
nejkrásnější	3	1858 - 1878
nesmrtelný	3	1873, 1878, 8.8.1936
skvělý	3	1840, 1845, 1861
slavný	3	6.11.1886, 1886, 1936
drahý	2	1878, 1916
fantastický	2	1841, 1932
krásný	2	1844, 6.11.1886
moderní	2	30.4.1840, 1910
tklivý	2	1878, 6.11.1886
výtečný	2	1840, 16.11.1844

Další atributy se vyskytly pouze jednou, a to: cizí (1890), čarokrásný (27.10.1922), dokonalý (20.1.1854), duchaplný (1856), duševní (24.6.1859), geniální (12.3.1841), nedostiž-

ný (1877), nehasnoucí (1840), nehynoucí (6.11.1886), nejlepší (1844), nejvniternější (24.6.1859), nejznamenitější (9.5.1861), neobyčejný (1840), nevšední (30.4.1840), nevyrovnaný (listopad 1836), nový (1859), obyčejný (20.1.1854), osamělý (1840), pověstný (20.1.1854), pravý (1878), převyšující (1877), rozkřičený (20.1.1854), světový (30.4.1840), uchvacující (1877), ušlechtilý (1877), velkolepý (21.10.1916), velký (18.4.1936), věčný (6.11.1886), vynášený (20.1.1854), vzácný (16.7.1932), vzrušující (2.11.1935), zabloudilý (1840), zatracovaný (20.1.1854), zlatý (1890), známý (6.11.1896), živý (21.10.1916).

Ani tento seznam jistě není úplný, další dokumenty recepce by rozšířily repertoár pojmenování *Máje* i atributů. Vypovídá však obdobně jako pojmenování *Máje* o fungování zástupného jazyka: ten vyžaduje neustálé obnovování, novou tvorbu, nové pojmenování, jinak se vlastně ztrácí jeho základní funkce, tj. znovu a nově pojmenovávat stejnou situaci nesouhlasu s mocí. Proto nepřekvapuje, že se v pojmenování *Máje* i souvisejících attributech vyskytuje tak vysoký podíl lexikálních jednotek s frekvencí jedna. Tvořivost v rámci zástupného jazyka existuje pouze v rovině nacházení nových a dalších pojmenování "kultovního objektu" i jeho souvislosti. Nelze užít pojmenování či atribut již existující, musí se nalézt lexikální jednotka nová, neboť v tom spočívá i politická schopnost autora vyslovit se: vynalézavost pojmenovací a atribuční vypovídá zároveň o jeho schopnosti být součástí hnutí, myšlenky, postoje apod., která je vlastně in-spiračním jádrem zástupného jazyka.

Pojmenovací souvislosti, tj. lexikální jednotky, které přímo neoznačovaly *Máj* ani formou atributu nekomentovaly společenskou situaci, mají průběh velmi jednoznačný - vyjadřují právě ty problémy, k nimž je politicky nutné se vyslovit. Uvažuje se tedy v pojmech básnictví (3), duch (2), láska (2), národ (2), existence (1), hodnota (1), jaro (1), literatura (1), názor (1), originalita (1), síla (1), svět (1). Lze lépe vyjádřit problémy české společnosti?

Ukazuje se tu i rozdíl mezi romantismem evropským, působícím přímo (nezástupně), a romantismem českým, který se v osobě svého představitele Máchy musel stát nejprve kultem,

aby mohl být literární politikum. Nelze vyloučit, že díky tomu má Mácha ne zcela normální postavení v literárním systému. Jeho dílo je neustále vnímáno právě prizmatem onoho zástupného symbolu. Prakticky od Máchovy smrti se v literární historii a kritice, přes různost estetických škol a zaměření, zápasí s dvojitým Máchou: hodnotou literární a zástupným symbolem politiky. Zůstává realitou, že tato zástupnost zásadním způsobem ovlivnila hodnotu literární. Tento stav potvrzuje pohled na český romantismus zvenku, z evropských souvislostí (kultura německá, polská, slovenská, moravská aj.): je zajímavé a symptomatické, že v komentářích o Máchovi je vždy vyslovována jistá distance, politování, nesplnění čehosi ("mohl se stát"). Následující soubor označení Máchy a pojmenovávacích souvislostí je výmluvný: "světloňoš, který se objevil na obzoru české poezie" (J.J.Kolár německy 12. 3.1841), "bouří zmítaný mladík, jehož ušlechtilost mrštila diskem po abnormalitách života, aniž zasáhla cíl, a který se oddal oné vznešené pasivitě trpícího smíchu, která idealisty ničí" (J. J. Kolár, německy, 12.3.1841), "Karel Hynek Mácha, mladík, který si vzal za vzor Byrona a který přes strhující výmluvnost a poetický vzlet po sobě zanechal přece jen dojem neútešný, beznadějný" (*Die Grenzboten*, německy, říjen 1844), "želíme Máchy, který by byl jistě Česku získal velké jméno v sociálním světě a v literatuře i za hranicemi" (Hurban, slovensky, 1847), "měl z něho podle mínění mladých českých spisovatelů vyrůst literární velikán" (Chojecki, polsky, 1847), "geniální český básník, vyrvaný české literatuře v rozkvětu jeho let" (*Tagesbote*, německy, 8.7.1856), "právě vyhrabaný hrdina" (*Neue preussische Zeitung*, německy, 2.2.1860 o využívání Máchy pro "národní demonstrace"), "prvním českým básníkem se mohl státi" (*Leitmeritzer Wochenblatt*, 27.4.1861), "probuditel české lyriky" (*Leitmeritzer Wochenblatt*, 27.4.1861), "národní pěvec Čechů" (*Leitmeritzer Wochenblatt*, 27.4.1861), "básník bratrskému národu tak drahý" (*Leitmeritzer Wochenblatt*, 27.4.1861), "český básník Mácha" (*Leitmeritzer Wochenblatt*, 27.4.1861), "oslavovaný český básník" (*Leitmeritzer Wochenblatt*, 27.4.1861).

Máchovský symbol, projevující se fungujícím zástupným jazykem pro vyjádření nesouhlasu s vládnoucí mocí, se zrodil

v polaritě literatury a politiky (svobody romantického hrdiny a nesvobody člověka společnosti). Výraz nesouhlasu s mocí je pouze základní kód, který je v každém okamžiku uskutečňován konkrétním soudobým způsobem: psaným textem, mluveným slovem, ale i chováním. Předchozí analýza byla založena na psaném textu, recepčních dokumentech. Psané texty ovšem vyjadřují i významový postoj při komunikaci prostřednictvím chování, tj. např. organizováním a podporou různých akcí souvisejících s Máchou a využívajících jeho symboliky. Od Máchovy smrti v roce 1836 se právě v této oblasti konkrétního činu projevila mimořádná variabilita, nicméně vždy spojená zjevně i zastřeně s postojem nesouhlasu. Příkladem mohou sloužit oslavy Máchova narození v roce 1860 a výročí úmrtí v roce 1861, ve stejné době pořádané máchovské besedy, sledované agenty policie: dokladem je beseda v Konviktě 13. 11. 1860 a dochovaný policejní protokol z vyšetřování osob, které provolávaly závadná slova "sláva Máchovi". Policie sledovala studenty účastnící se zádušní mše za Máchu atd. V Litoměřicích, na hraniční jazykové a národní čáře česko-německé, přerůstaly situace, při nichž se používal zástupný máchovský jazyk, v otevřené projevy nacionalistických vášní (zápas o náhrobek, zneuctívání Máchova hrobu, rvačky mezi českými a německými studenty bohosloveckého semináře atd.). Máchův úmrtní domek se stal poutním místem pro vyjádření českého národního citění, jak svědčí zápisy v návštěvnické knize. Národní symbolika spojená s nesouhlasem vrcholí v roce 1939 při ukládání exhumovaných ostatků Máchy v okupované Praze. Ani tím však vyjádření politického postoje máchovským symbolem nekončí: v roce 1962, v době tzv. kubánské krize, manifestovali studenti u Máchovy sochy na Petříně a v listopadu 1989 směřoval průvod studentů z Albertova nejprve k Máchovu hrobu na Vyšehradě.

Tato činnost samozřejmě nesledovala cíle literární a estetické, ale naopak hodnotu literární a na ní vzniklý symbol naplňovala politicky (národně). Geneze máchovského symbolu (autorského kultu) je tak úzce spojena s genezí českého národního uvědomování, vědomí i sebevědomí. Prostřednictvím konkrétních projevů máchovské symbolizace (psaných, mluvených i konaných) je zřetelná i historická česká reali-

ta. Faktické naplnění původně volného máchovského symbolu hodnotou české národní a individuální svobody z něj vytvořilo symbol trvalý.

Závěr

Romantický postoj, založený na dominantě JÁ, má dva základní způsoby komunikace: JÁ - JÁ, JÁ - TY. Dominantnost JÁ způsobuje, že romantik obtížně hledá komunikaci s TY, promítá do TY své JÁ často jako výraz obavy ze stavu současnosti, na niž mu odpověď možná dá až budoucí čas. "Budoucí čas?! - Zítřejší den?! - /Co přes něj dál, pouhý to sen, /či spaní je bez snění?/ Či po čem tady toužil jsem/ a co neměla šírá zem, /zítřejší den mi zjeví?/ Kdo ví? - Ach žádný neví." (Mácha, *Máj*). Obtížnost komunikace s TY má za následek vědomí osamělosti mezi MY, kteří se v jisté nezávislosti na romantickém JÁ uvědomují a spoluexistují. Proto zároveň probíhá v konkrétních literárních a společenských podmínkách proces komunikace opačné, kdy MY (resp. jejich představitelé, či za ně se považující) uvažují, jak se postavit ke sdělení, které předává romantické JÁ. V konkrétních podmínkách českých třicátých let 19. století se tento střet dvou směrů komunikace projevil zejména rozporným vztahem k romantismu Máchovu: vědomí romantického JÁ sdělení a zároveň vědomí existence MY, formující základy národního systému. MY však nemá dostatečnou schopnost reagování, pokud v každém jeho prvku tvořícím nevznikne sebeuvědomění, vědomí existence JÁ. Proto paralelně dochází ke sblížování obou tendencí JÁ - TY (VY), MY - JÁ, založené na představě geniálního individua JÁ. Emancipace MY, založená jen na národním sebeuvědomění každého jednotlivce, je však nedostačující, pokud není doprovázena emancipací MY na rovině politické: národní samostatností.

V českých podmínkách se formuje vědomí národa, MY, jako celku založeného na integračním českém vědomí; zároveň je tento proces doprovázen vědomím neexistence politické emancipace. Tento neúplný systém vyžaduje jazyk, kterým by bylo možné komunikovat a zároveň vyjadřovat nesouhlas se součas-

ným stavem. Formuje se zástupný komunikační jazyk, využívající máchovského kultu. Lze konstatovat, že mezi vznikem zástupného jazyka a kultu existuje vzájemná vazba. Máchovo dílo (resp. autor sám) se stalo východiskem díky několika okolnostem: vnější apolitičnosti, své disponibilitě v čase, potřebě zástupného jazyka, ztotožnění jisté autorovy tabuizace se všemi zákazy společenskými (srov. cenzurní zákaz *Cikánů*, zákaz vydávání souborného díla). Máchovský symbol využívaný jako zástupný jazyk se zrodil v polaritě romantického svobodného JÁ a nesvobody občanského JÁ, cítícího se jako součást nesvobodného MY ve společnosti. Máchovský romantismus tak plní v české kultuře a společnosti podvojnou roli: je hodnotou literární, kritériem poezie, ale zároveň prostřednictvím těchto vlastností působí jako zástupný symbol politiky, resp. prostředku k vyjádření obecného nesouhlasu.

Poznámky

¹ G. Gusdorf, *L'homme romantique*, Paris 1984.

² E. Guibert-Sledziewski, "Du Citoyen au Moi Social", *Romantisme*, No. 34 (1981), 67-88.

³ N. King, "Romantisme et opposition", *Romantisme*, No. 51 (1986), 63 - 71.

⁴ Mme de Staël, *Dix années d'exil*, (vydání z r. 1966), s. 212.

⁵ M. Procházka, interní materiál ÚČSL ČSAV.

⁶ A. Gresillon, J. L. Lebrave, "Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs", in: *La genèse du texte: Les modèles linguistiques*, Paris 1987, s. 129 - 175.

⁷ E. Benveniste, "La nature des pronoms", in: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, s. 253.

- ⁸ P. Michel, *Les Barbares*, Lyon 1981.
- ⁹ Citováno podle knihy G. Matoré, *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève 1967.
- ¹⁰ Máchovo dílo citujeme podle posledního vydání v Knihovně klasiků: *Básně a dramatické zlomky*, Praha 1959; *Literární zápisky, deníky, dopisy*, Praha 1972.
- ¹¹ M. Baude, "Le moi au futur: l'image de l'avenir dans l'autobiographie", *Romantisme*, No. 56 (1987), 29 - 36.
- ¹² B. Constant, *Oeuvres*. Texte présenté et annoté par A. Roulin, Paris 1957.
- ¹³ G. Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris 1948, s. 111.
- ¹⁴ Srov. úvod H. Martineau k vydání Stendhal, "Vie de Henry Brulard", in: *Oeuvres intimes*, Paris 1955.
- ¹⁵ Srov. vydání citované v poznámce ¹².
- ¹⁶ Podrobněji k "Deníku" i jeho dešifraci srov. P. Vašák, "Tajný deník Karla Hynka Máchy", *Nové knihy - Výběr*, (zima 1990), 14-17; týž, "Šifry romantika Máchy", *Nové knihy*, 1991, č. 16, 16.6.1991, s. 1 a 8.
- ¹⁷ A. Pražák, *Karel Hynek Mácha*, Praha 1936. R. Jakobson, "Co je poezie", in: *Slovesné umění a umělecké slovo*, Praha 1969, s. 20 - 32; prvně otištěno: *Volné směry* 30 (1933-34), 229 - 239.
- ¹⁸ Z. Hrbata, "Prostor romantického poutníka," in: *Prostor Máchova díla*, Praha 1986, s. 49 - 84.
- ¹⁹ A. Vildová-Tosi, *Un poeta romantico ceco*, Milano 1976.

20 V. Macura, "Hierarchie hodnocení jazyků u Jungmanna a jeho doby", *Slovo a slovesnost* 34 (1973), 280 - 287. Souborně obsaženo v knize *Znamení zrodu*, Praha 1984.

21 Srov. A. Vyskočil, *Básník: Studie máchovské otázky*, Praha 1939.

22 P. Eisner, *Okusy Ignaze Máchy*, Praha 1956. Kromě paralelního německého a českého vydání Máchových německých básní obsahuje i Eisnerovu studii.

23 V. Flajšhans, "Hlas Prahy", in: *K. H. Mácha, osobnost, dílo, ohlas*, Praha 1937, s. 179 - 214; B. Havránek, "Jazyk Máchův", in: *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1936, s. 279 - 331.

24 Recenze přetištěna in: *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, ed. P. Vašák, Praha 1981.

25 J. Mukařovský, "K. H. Mácha a barok", in: *Příklad poezie*, Praha 1991.

26 Srov. P. Vašák, *Autor, text a společnost*, Praha 1986, zejména poslední kapitolu "Společenská realizace konkrétního díla".

27 F. Miko, A. Popovič, *Tvorba a recepcia*, Bratislava 1978.

28 Srov. práci cit. v pozn. 24.

29 Srov. P. Vašák, "Realita a symboly máchovské recepce", in: *Prostor Máchova díla*, Praha 1986, s. 9 - 48; týž, "Pouť litoměřická, pouť česká", *Kmen*, 1989 č.18, 4.5.1989, 1 - 2.

SENTIMENTÁLNÍ TOPIKA A MOTIVIKA V RANÉM DÍLE JANA NERUDY

Vladimír Svatoň

Každý je v obří hrobce vesmíru
tak strašlivě sám!

Jean-Paul

Bohudík existuje smrt, a za ní
není žádná věčnost...

Bonaventura

Základním rysem Nerudova díla je velké žánrové rozpětí. Neruda psal nejen poezii i prózu, ale v každé z těchto oblastí vytvořil řadu rozličných útvarů. Pro žánrové označení jeho próz nepostačí všeobecný termín *povídka*: je mezi nimi nutno rozlišovat novelu, anekdotu, fragment a zejména "arabesku". V pozadí jeho povídek lze dokonce vysledovat obrys "gotické prózy". Mezi jeho básněmi se vyskytuje "hřbitovní" poezie (ustavená Grayem), poéma ("Divoký zvuk", "O Šimonu Lomnickém"), poezie "kosmická", idylické obrázky a "prosté motivy", ohlasy lidové poezie, balady a romance, fragmentární ironické gnómy (Elegické hříčky z *Knih veršů*) i hymnické vzývání kolektivního osudu (od *Knih veršů* po *Zpěvy páteční*).

Tyto zběžně načrtnuté žánrové útvary a jejich typická *topoi* se však nevyskytují spolu nahodile. Signalizují naopak významný kontext: všechny byly aktualizovány v literatuře posledních desetiletí 18. století a patřily k výrazovým prostředkům sentimentalismu, preromantismu, hnutí Sturm und Drang a raného romantismu. Nelze ovšem říci, že by je tehdejší autoři při výběru ze zásoby tradičních uměleckých forem pouze preferovali: v kontextu své doby tvořily systém, vyjadřující ucelené pojetí světa, nebyly tedy prostě přejímány, nepřecházely od autora k autorovi jako předmět nápodoby nebo společný majetek - spisovatelé zaujatí určitým viděním světa je reprodukovali samostatně, tvůrčím způsobem,

kontext sám je vyvolával v život a jejich smysl byl v evokaci tohoto kontextu. Studium žánrů a *topoi* se proto nemůže vyčerpávat zjišťováním jejich výskytu a vnějších filiací, ale musí proniknout k jejich významu, chápat je jako "znaky" nebo "signály" kontextu. Pak je možno v Nerudově díle spatřit, jak o tom uvažoval Vojtěch Jirát, "evropské souvislosti" tam, kde se na první pohled nabízejí pouze biografické motivace nebo "domácí kořeny".¹

Nerudu lze však těžko považovat za opožděného představitele sentimentalismu. Naznačená souvislost mezi jeho dílem a literární situací na konci 18. století vyžaduje, aby literární směry byly pojaty jinak než v běžné dějepisné praxi. Nejsou epizodami jednosměrného literárního vývoje, ve kterém je střídání jednoho období jiným obdobím vyvoláno změnami vnějších politických konstelací, dobových nálad, uměleckých vlivů apod.; jsou spíše modifikacemi základních možností uměleckého tvoření, jež se rýsují na počátku velkých úseků historie a procházejí celými epochami, přičemž historické okolnosti jen pozměňují jejich podobu.

V novověké kultuře vykrytalizovaly tyto možnosti přibližně během 15. - 16. století, avšak v posledních desetiletích století osmnáctého byly znovu pronikavě reflektovány a zvažovány. Je možno se domnívat, že základní směry myšlení a uměleckého tvoření se rozlišily podle odpovědi na otázku, jež nutně vystávala před lidmi, kteří až dosud živelně rozvíjeli vědu a techniku, čímž působili postupně na vznik umělé (nepřirozené) skutečnosti, zastiňující původní (přirozenou) podobu světa: "Neznámé a tajuplné vztahy našeho těla dávají tušit, že za nimi stojí neznámé a tajuplné vztahy přírodní, a tak se příroda stává společenstvím, do něhož nás uvádí naše tělo a jež poznáváme podle míry jeho ústrojí a schopností", napsal Novalis.² "Je však otázka, zda se povahu přírodních jevů opravdu můžeme naučit chápat skrze tuto dílčí přírodu a nakolik jsou jí naše myšlenky a intenzita naší pozornosti určeny - nebo naopak nakolik jí samy určují a tím od přírody odtrhují a snad i její něžnou poddajnost kazí."

Jednu z možných odpovědí dal sám Novalis. Příroda, svět je pro něho celistvým organismem, který má svou "duši":

"...i když se v jednotlivostech zdá, že stojíme před neuvědomělým, nic neznamenajícím mechanismem, pak přece jen hlouběji patřící oko vidí v setkání a sledu jednotlivých nahodilostí podivuhodnou sympatii s lidským srdcem"; "příroda by nebyla přírodou, kdyby neměla ducha, nebyla by jedinečným protějškem lidstva, nebyla by nepostradatelnou odpovědí na tuto tajuplnou otázku nebo otázkou k této nekonečné odpovědi".³ Každý detail je tu ponořen do hlubokého smyslu a jedinou cestou, jíž se můžeme světu přiblížit, je pokorné a láskyplné porozumění, neboť "život univerza je věčný tisícihlasý rozhovor..."⁴ Člověk je pouze orgánem "celistvé plnosti"⁵ přírodního dění, jejím výtvořem nebo "snem", fantazií, projektem. Novalisův názor je možno pokládat za romantický v pravém slova smyslu: navazuje na renesanční novoplatónský panteismus, který nechal božskou tvůrčí iniciativu prolnout veškerým stvořením. Idea tvořivé přírody (*natura naturans*) poklesla však během 19. století zejména v rustikální próze na úroveň neproblematických představ o přírodě jakožto záruce harmonického pořádku v lidském životě; její významnost se však obnovila za symbolismu v představě "kreativního chaosu".

Druhé pojetí je naopak plno hrůzy z prázdného prostoru a z mechanického pohybu hmoty. Jestliže pro Novalise bylo přírodní dění "stravujícím vírem velkého oceánu",⁶ pak protikladný pohled snižoval přírodu podle jeho slov na "jednotvárný stroj bez minulosti a bez budoucnosti".⁷ Starší současník Novalisův Jean-Paul vtělil své obavy z mechanického světa v obraze strašidelného mlýna: je to

hrozný, až bezmocný pocit, v němž tichý duch stojí podobně jako ve strašném obřím mlýně kosmu ohlušný a osamělý. Pohlíží na nespočetná a neovladatelná kola světů, jak v tomto podivuhodném mlýně krouží - slyší hukot věčně proudícího toku - všude vůkol to hřmí a pŕda se chvěje - tu onde, tu tam zazní kratičký zvonek v bouři - zde je sražen, tam zase unešen a odváť - a tak stojí opuštěn ve všemocném a slepém stroji, který se kolem něho otáčí a který jej přece žádným duchovním zvukem neoslovuje; jeho duch se pln obav ohlíží po gigantech,

kteří tento obří stroj zřídili a nadali nějakým účelem a o kterých se musí předpokládat, že jsou jako tvůrci takto složeného tělesa ještě daleko větší než jejich dílo."⁸

Jean-Paulův obraz "kosmického mlýna" je průměrem mechanického kroužení nebeských těles, jak je vykreslila novodobá astronomie. Zároveň vyjasňuje skrytý smysl scény, v níž je líčen boj dona Quijota s větrnými mlýny: Cervantesův hrdina bojoval s moderní představou mechanického světa.

Tutéž vizi vyjádřil Jean-Paul v obraze Krista, bloudícího nejvzdálenějšími končinami vesmíru, aby našel Boha. Přesvědčil se, že vesmír je prázdný, a když se vrátil na Zemi, musil říci zástupům mrtvých "Není Boha!" Nejtěžší bylo, aby své poznání oznámil mrtvým dětem:

Tu vešly, srdce usedalo děsem, ony zesnulé děti, jež procitly na božím poli, vrhly se v prach před postavou dovysoka strmicí na oltáři a řekly: "Ježíši! Což nemáme Otce?" - Odpověděl, tona v slzách: "Všichni jsme sirotky, vy i já, nemáme Otce."⁹

Představa o harmonické přírodě se v tomto světě jeví pouze jako vidina zakrývající milosrdnou lží skutečnost před prostomyšlnými bytostmi. (Tak se dívá Máchův poutník v *Pouti krkonošské* z mrazivých horských výšek jasného vědomí do mírného údolí každodenního života.) Člověk v takové situaci však nemusí prožívat jen hrůzu, může cítit i hrdost, že jenom on je s to si uvědomit, sám v celém vesmíru, mrtvou mechaničností materiálního světa.

Obava z prázdného vesmíru navazovala na myšlení barokní epochy, byla půdou, z níž vyrostl sentimentalismus a později titanismus, a pokračovala do 20. století v deziluzivních a naturalistických koncepcích moderního románu.

* * *

Máchovo dílo uvedlo českou literaturu na tuto druhou cestu. Mladý Neruda se vydal týmž směrem, od počátku se však od Máchy odlišoval důsledky, jež ze svého pohledu na svět a jeho dění vyvozoval.

Mácha byl zasažen prázdnotou a lhostejností vesmíru, absencí božského řádu, a tudíž i nekonečností prostoru a času, v nichž není zatěžko rozeznat abstraktní prostor a čas moderní přírodovědy: hvězda padá "v neskončené říši, Padá věčně v věčný byt... Nikdy - nikde - žádný cíl."¹⁰ Zároveň je to pro Máchu jediný možný prostor existence, z něhož není úniku: "tímto světem opovrhuji, jiný neočekáváje..." (KK II, 100) Jestliže všechny předměty a bytosti tohoto světa, ba svět sám se rozpadne na prach ve věčném koloběhu hmoty, pak každý pevný tvar nese v sobě především tuto pomíjivost, stopu své neexistence. V Máchovým popisech se neustále objevují vizuální motivy odlesku, stínu, vidiny, snu, nebo auditivní motivy ozvěny, doznívajících tónů a zvuků, jejichž původ je nejasný stejně jako původ onoho odlesku, který proniká od ohně v jeskyni, kde si jej rozdělali hrdinové *Cikánů*. Každý předmět (člověk) je odleskem svého "nebytí", o jeho existenci svědčí pouze to, že na chvíli rozechvěl lidský zrak nebo sluch, ale v podstatě je jen stínem "ničeho". Jen záznam v paměti, stopa ve vědomí zaručuje, že vůbec byl:

Což kdybych řekl, že i to jestotně jest, co rozumem, co obrazotvorností pochopíš? - Proč řekneš, že to a ono jest? - Poněvadž to okem pochopíš; - proč to a ono, poněvadž uchem, atd. Což kdyby rozum, - obrazotvornost jen smysly byly, ač je smysly nejmenujeme? - Býti, - jest - pouhé to formy jsou!

(KK III, 217)

Přesto - a v tom je Máchova individualita¹¹ - je tento okamžik pro každou věc i bytost neobyčejně cenný, neboť je zábleskem transcendence, překonáním pouhého "nebytí", třebaš křehkým a sotva znatelným. Věci se objevují u Máchy podobně, jako kdyby se vynořily před očima za bouře, v zákmitu blesku, obklopeny neproniknutelnou tmou, což je ostatně scénérie, kterou Mácha sám sugestivně líčí. Člověk není (na rozdíl od Novalisova chápání) s kosmickým vírem, v němž věci vznikají i zanikají, smířen, nesplývá s ním, nenalézá v něm klid a uspokojení: proto také na své existenci vášnivě lpí.

Pokud jde o lidský svět, nalézá toto vidění obdobu nejen v pomíjivosti pozemského života (což bylo všeobecným ná-

mětem sentimentální lyriky; u Máchy též v motivech rozčarování), ale především ve vykreslení neprůhlednosti, nejistoty a nahodilosti vzájemných vztahů mezi lidmi. Ve světě nepanuje harmonický řád, člověk se zde střetá s temnými a různorodými zájmy, jejichž motivy tkví kdesi daleko za viditelným obzorem. Mácha koncipoval své syžety v duchu tzv. gotické prózy, popřípadě osudové tragédie, typických útvarů sentimentální a raně romantické slovesnosti, stavěl své hrdiny do situací vedoucích k incestu, otcovraždě, pomstě, věznění, mučení a hrůzně smrti. Motivy gotické prózy vytvářejí svět přeplněný souvislostmi a vztahy, které jedinec svým omezeným pohledem nemůže proniknout, a proto v nich působí jako rušivý nebo ničivý živel, dopouští se vin, které nezamýšlel ani je nemůže napravit a které jej po celý život trýzní; nebo naopak upadá do nástrah, o nichž neměl tušení a jež si nezasloužil. I vyslovení zloduši jsou v takovém světě zlí neovladatelně, zlo bylo do nich vloženo bez jejich vůle a působí v nich jako osudová síla nebo neštěstí. Bezděčná vina a nezasloužený trest patří k základním rysům lidského údělu: člověk je vinen už svým ustrojením, svou omezeností, a tak je trestán, aniž by chtěl spáchat jakýkoli zločin. Neproniknutelnost lidských vztahů je důsledkem lidského "nebytí", chaotičnosti, s níž se jedinec na světě objeví, bleskového okamžiku, v němž může svou situaci zahlédnout; jinak vše to ne ve tmě nelítostných procesů přírody a kosmu, v "němé, věčné nutnosti" a "pomatené náhodě", jak poznamenal Jean-Paul.¹²

Člověk se může takovému osudu posmívat, jak činí Máchův kat:

Já jsem miloval každého člověka pro lítost nad jeho neštěstím, také jsem však i každým člověkem opovrhal pro bídnost jeho, a proto jsem opovrhl i sám sebou ... a kdy ostatní lid se domníval, že z rozkoši jsem se oddal životu nepořádnému i ukrutnosti, byl to jen strašlivý posměch, jaký jsem si ztropil z člověčenství a jakým jsem i sebe sám nanejvýš trýznil.

(KK II, 49)

Jiným možným postojem, jak už z uvedeného úryvku vyplývá, je soucit a solidarita slabých a nicotných lidských bytostí: "scucit" neznamená ovšem "lítost", ale porozumění druhému v jeho slabosti i v jeho touze.

Mácha se tématu "porozumění" několikrát dotkl: "Každý člověk by miloval druhého, kdyby mu rozuměl, kdyby v něj mohl nahlédnouti, léč - - -" (KK III, 124); "Kam by mne vedla pouť má? V pustý, cituprázdný svět, kde žádný nezná želů mých, nerozumí srdci mému - necítí se mnou žádný!" (KK II, 208) Děj "Marinky" je takovýmto příběhem nahodilého, bleskového setkání dvou bezmocných a smrtelných lidí v proudění anonymního městského davu. Tyto chvíle však dávají veškeré existenci smysl: "Já jsem miloval každé zvíře, každé květině bál jsem se ublížiti, věda, že jednou sejítí musí, a maje za to, že pobytí její zde to jediné jest, čím se může honositi." (KK II, 49)

* * *

Nerudovo rané dílo se začalo odvíjet z poloh vyznačených Máchou. Příroda obklopující a nesoucí člověka je lhostejná, jejím dílem je pouze koloběh hmoty, živé i neživé:

Z věnce, který z idejí si mladost svila,
každý den v hrob lístek umí pohřbíti,
dnové, lístky sprchnou - hlína déšť ten vpila -
živils se, bys mohl jednou umříti!¹³

Přírodní jevy jako déšť není možno nadále chápat tradičními metaforami, které jej líčí jako slzy pokání nebo smutku:

déšť to vlašný v kyprou zem se vpíjí,
bychom neměli snad chleba málo!

(NB 1, 298)

Výtvozem přírody jsou koneckonců i kulturní formy, protože také slouží jejím hmotnému koloběhu:

Aby nevymřelo člověčenstvo,
kdy se osud zvrátí větrnatý,

tvoří příroda ty sličné tváře,
sličné tváře, a ty - pěkné šaty.

(NB 1, 273)

K pomíjivým přírodním výtvorům náleží i myšlení: nenabízí možnost transcendence, dosažení nesporných hodnot. Duchovní život podléhá zkáze stejně jako tělo:

Ve kostnici věkem oplísnělé
myšlénky se zbledlé ubytují, -
ba se schovávají, že jich ztráty,
a to právem, vnuci nelitují!

(NB 1, 300)

Nerudova poezie soustředila toto vidění v tradičním *topu* hřbitova (rakví, hrobů, kostí, věnců), ale obnovila jej návratným motivem vlhké a studené hlíny, "němé země" (NB 1, 153). Jestliže líčí zánik všeho pozemského doslova jako zetlení v půdě, stávají se i běžné metafory smrti (prach) nálehavě drastické:

Náhlý vánek oči tobě klíží,
snad to matčin prach tě uspává,
neb co upomínka na hry dětské,
bratrův popel s tebou pohrává!

(NB 1, 293)

Co jest Země? Mocná báně
z kostí vetchých, z popele,
velký hřbitov, tvor kde všaký
druhu tělem ustele.

(NB 1, 291)

Smrt není metaforou prachu smířena: prach je skutečným prachem rozpadlého lidského těla, mrtvá těla se rozpouštějí v zemi a splývají s hlínou, do níž jsou zakopáváni další mrtví. Drastičnost těchto obrazů strhne za sebou obrazy ostatní, takže kostnice "věkem oplísnělá" nevystane před čtenářem jako alegorie, ale jako reálné (zvlhlé a zchátralé) stavení, do něhož jsou naházeny lidské zbytky. Nerudovy postupy lze charakterizovat jako realizaci metafory, nicméně z přímého významu klíčových slov jeho poezie se odvíjí sym-

bolika jiného druhu. (Symbol chápeme jako znak, který nesměřuje k realitě, nýbrž k evokaci pozadí komunikativních aktů, globálního pojetí, které artikulaci konkrétních stanovisek umožňuje a vtiskuje jim určitý ráz: symbol zasazuje tedy řečový akt do kontextu celkového postoje ke světu.¹⁴) Nerudovy klíčové výrazy odkazují tak k "prázdnému vesmíru" jako rámci veškeré existence: to je vlastním "předmětem" jejich označování.

Prorůstání přímých významů (reálných detailů), emblematických obrazů (za emblém považujeme obraz reálného faktu či gesta, které má rituální nebo symbolický význam), metafor a symbolů je typickým rysem Nerudovy poetiky. V Elegických hříčkách píše:

Zas bude parno jarní zrát
a v máji nové květy kvést,
ve květech nové vánky hrát
a jiné dívky věnce plést.
Zas mnohý hoch ve lásky čas
z těch věnců jeden dostane
a z mnohých věnců suchý zas
jen lístek v knize zůstane.

(NB 1, 220)

"Věvec" znamená nejdříve emblematický detail, součást jarních zvyků vesnické mládeže, protože dosud cítíme význam předchozího verše s líčením přírodní scenérie; metaforický význam milostných her a poblouznění v něm jen kmitne. Hned nato se však slovo "věvec" změní v ustálenou metaforu (hoch dostane od dívky věvec), ale vzápětí se zase objeví jako reálný detail s emblematickým významem ("suchý lístek" uschovaný na památku); je-li však emblém doplněn tak reálným údajem, že je založen "v knize", převládne nad emblémem globální význam symbolický - milostná hra se změní v mechanismus opakujících se přírodních dějů, které vyústí v lhostejnost a zapomenutí. Neruda demonstruje své vidění přírodního cyklu tím, že zasazuje emblematické detaily do příliš reálného prostředí a všedních úkonů, které je připraví o milosrdnou poetičnost a nechají je vystoupit jako holý manévr v otřepaných příbězích. Běžné poetismy Nerudova slovníku ne-

označují u něho své ustálené významy, nejsou projevem inerce jeho poetiky - jejich sémantika je posunuta, neboť označují životní styl, určité vidění světa a jeho banalitu.

Nerudův svět je v jistém smyslu ještě bezútěšnější než svět Máchův: "hlína holá" (NB 1, 114) nebo "lidská hlína", jejíhož prachu se člověk svým dechem "naloká" (NB 1, 287), nastupuje na místo Máchovy "nicoty", avšak neponechává ani ten stín transcendence, jakou má ozvěna, odraz, "vyhasla ohně kouř" nebo "slitého zvonu hlas". Jediné, čím lze bídu tělesného života přesáhnout, je pýcha, nepřipouštějící iluze o "smyslu", který neexistuje. Nerudova pýcha se projevuje ve výzvě osudu ("lehko tomu být i beze hříchu, kdo nepoznal hříchův mocnou pýchu", NB 1, 58), ale především v paradoxu, dvojsmyslné interpretaci postojů a gest. Ve dvou básních ("Skočme, hochu?" a "Jako do skoku") použil Neruda frazeologie tanečních a furiantských písní k významům opačným ("skočit si" znamená spáchat sebevraždu): není-li možno dosáhnout trvalých hodnot, není třeba si cenit života a také není třeba rozehrávat kolem smrti jakékoliv významuplné aranžmá. Protikladné významy jsou tak nivelizovány.

Na paradoxu jsou založeny též milostné motivy *Knih veršů*, jakoby převzaté z dobových dramát a románů. Jejich hrdina je stylizován jako "dareba" (NB 1, 276), který si tropí bláznů z milujících dívek. Jeho pravá podoba je však odlišná (opět dvojsmyslný výklad): muž chce pouze rozptýlit příkrov cituplných symbolů, zastírajících primitivní skutečnost milostného vztahu. Milostná lež je však nezbytnou formou lásky; lidská slabost nespočívá jen v nedostatku odvahy pohlédnout na realitu života, nýbrž v tom, že se bez předstírání a lži nemůže obejít. Neruda použil v této souvislosti pro svého lyrického hrdinu příznačná slova: "nejsem špatným, jsem jen chudým bankrotářem!" (NB 1, 278). Bankrotář byla typická figura sentimentální slovesnosti a hrála významnou roli především v literatuře na přelomu 19. a 20. století. Nesla v sobě zorný úhel na skutečnost, kdy člověk je zbaven navyklých aktivit a hodnocení a kdy se musí odhodlat k činům, jež odpovídají jeho reálným možnostem: ve Schnitzlerově *Slečně Elze* vyzvou rodiče postižení úpadkem svou dceru, aby získala peníze pro záchranu podniku prostitucí. I v Nerudově

rané tvorbě znamená "bankrot" oproštění od zdánlivých hodnot a navyklých forem jednání, ale zároveň trvalou nemožnost navázat jakýkoliv vztah, je-li všechno nutně proltnuto pózou a falší.

Hrdost a opovržení k iluzím nenaznačují pozitivní možnost jednání (jakou měl být např. "geniální život umělce" v představách romantiků), vedou jen k trvalému vypovězení z pozemské idylly:

Z uzlíčku boty čouhají,
a mají podšvy silné,
vždyť jsem si na ně kůží dal
z své pýchy neúchylné!

(NB 1, 268)

Spojení mezi "podšvemi" a "pýchou" vyjadřuje jak sílu Nerudova deziluzivního gesta (člověk musí být obrněn proti světu silnou kůží), tak poznání, že pýcha musí skončit trvalou izolací a nemožností zakotvit v životě. Prozaický detail "podšví" však staví vzdor proti iluzím do jiného světla než u romantických poutníků: odporem proti iluzím člověk nepřekonává svou slabost; naopak - demonstruje ji. Není to akt heroismu, ale střízlivého vědomí. Je to samozřejmě vědomí tragické:

...a že blázni lásku pochovali,
zbláznil bych se s chutí sám už nyní.

(NB 1, 279)

* * *

U Máchy bylo v "porozumění" a soucitu naznačeno jiné východisko z "nebytí" než pohrdání lidmi. I Nerudův zásadní postoj se obrací tímto směrem: ubývá v něm pýchy a vzrůstá dobrovolné přijímání ubohosti života, láska ke všem, kteří jsou postiženi pozemskou existencí, a především k těm, u nichž se k všeobecně nutné fyzické slabosti přidružuje slabost sociální, chudoba. Dojetí vzbuzuje např. starý dům, kde hrdina strávil dětství, a v tomto dojetí "pýcha hyne" (NB 1, 256). Nerudův pocit je totožný s Máchovým viděním, že věci žijí jen tím, jak se promítají do lidské mysli, Neruda

však nerozvinul své chápání v poloze ontologické, ale axiologické: předměty nejsou ve vzpomínce vyrvány svému "nebytí", avšak to, co bylo všední a nezajímavé, nabývá významu a hodnoty.

Ústředními *topoi* tohoto vidění jsou slova "slza" a "srdce" (i srdce zvonu), jež Neruda převzal z jazyka galantní poezie 18. století, ale obdařil je, podobně jako emblémy "hřbitovní lyriky", drastickou tělesností. Zvláště výraz "srdce" nabývá stále nových vlastností:

Citím, jak ty mocné zvuky
moje srdce budí,
jak se srdce rozzvonilo
v třesoucí se hrudi.

(NB 1, 179)

Skáče, jako v dětském těle
dětské srdce skáče --

(NB 1, 179)

Zvonku truchlé naříkání
v srdce náhle padne,
že mu zápal horký, žhavý
náhle v ledy zchladne.

(NB 1, 180)

na roucho to co šperk a spínadlo
dám mladobujné teplé srdce svoje.

(NB 1, 197)

když žití zesláblý už proud se v srdci ouží

(NB 1, 202)

Prsa celá ve srdce se zouží

(NB 1, 219)

Fyzické vlastnosti "srdce" korespondují s výraznými tělesnými podrobnostmi citových vztahů vůbec:

Těch žhavých zvuků umíráčka,
těch nikdy nezapomenu,
vždyť jsem, je nehty vryl v svá prsa
a čelem vtlačil ve stěnu.

(NB 1, 181)

K zemi hledí oko suché,
oko v uhel rozohněné,
čelo rozpálené, horké
tlačí se ku mrtvé stěně.

(NB 1, 182)

Ta naše malá světnička
se děsně, prázdně šíří,
o její klenby tlukou se
myšlénky netopýří.

(NB 1, 200)

Podobně jako metafory či emblémy zániku a smrti nabývají i původně galantní atributy lásky (nejen milostné) svými fyzickými rysy nových poloh, stávají se "symboly" Nerudova světa: citové vztahy k blízkým (otci, matce, přátelům, ženám) jsou staženy na úroveň tělesných procesů, ale zato jsou právě tak závažné jako sám život a sama smrt. Je příznačné, že Neruda nazval Jeana-Paula "největším fyziologem lidských citů".¹⁵ Znovu je třeba připomenout základní vlastnost Nerudovy topiky: zdůrazněná tělesnost konvenčních metafor není pouhou aktualizací setřených významů, ale odkazem k celkovému pojetí životních vztahů (t.j. symbolem).

Z hlediska globálních přírodních dějů nejsou elementární vazby mezi lidmi nijak preferovány proti momentům lhostejnosti a zániku, jsou zbaveny příkras a zveličování (výjimku tvoří některé rétorické básně z cyklu Anně). Zvláště láska mezi mužem a ženou nevyniká výsostnou poezií, je vrtošivá, konfliktní, plná pýchy, falešných gest a předstírání (tedy "neprůhledná" jako lidské vztahy v tzv. gotické próze a v Máchově světě), vystavená tlaku všednosti i plynutí času ("... tak si prsa naše s blahem hrála, v milý lásky křam se potápíce", NB 1, 208), avšak má jednu nespornou přednost: je

reálná, stejně reálná jako procesy opačné, zapomenutí, lhostejnost a smrt.

Nechť každý květ ti mluvou svou
"Smrt nesu s sebou!" řekne,
kdo sám kdys kvetl, tomu je
i zahynutí pěkné.

(NB 1, 223)

Proto může i pouhý okamžik lásky zapadnout do duše a vytvořit v ní centrum, které se stane východiskem celého života, osudem.

* * *

Syžetové motivy Nerudovy rané prózy, shrnuté ve sbírce *Arabesky*, rozvíjejí v několika verzích topiku jeho lyriky, podobně jako Máchy navazuje v próze na své básnické vidění světa. Stejně jako u Máchy nejsou ani Nerudovy syžety bez souvislostí s gotickou prózou, je to však mnohem zastřenější vztah.

Povahu Nerudovy prózy vystihuje do značné míry sám termín "arabeska", jehož užití nebylo v kontextu raně romantických teorií nahodilé: odkaz na Gogolovy *Arabesky*, tj. na knižní vydání tří petrohradských příběhů z r. 1835, není jediným svědectvím o jeho provenienci. Výraz "arabeska" použil několikrát Friedrich Schlegel při charakteristice moderních vyprávěčských postupů, zejména u Laurence Sterna, Denise Diderota, Ludwiga Tiecka a Jeana-Paula (jedná se o fragmenty č. 418 a 421 z časopisu *Athenäum* a dvě zmínky v *Rozhovoru o poezii*). Pokládal arabesku za "nejstarší a nejpůvodnější formu lidské fantazie",¹⁶ za "zcela nepochybnou a podstatnou formu nebo výrazový prostředek poezie".¹⁷ Vyznačuje ji "bohatost a lehkost fantazie, smysl pro ironii, a především záměrná různotvárnost a současně jednota koloritu",¹⁸ tedy uvolněnost či hravost, která zlehčuje vnější (morální nebo politické) cíle, a proto působí esteticky. Přesto Schlegel nevidí v arabesce "umělecké dílo, ale jen přírodní výtvar"¹⁹: domnívá se, že je příliš poznamenána určitou epochou, jejími vlivy a idejemi, stejně jako osobností auto-

ra. Arabeska není výsostným uměním, kterému je všechno dobově podmíněné a časově omezené cizí: stojí na hranicích žurnalistiky, protože se přece jen, byť s ironickým odstupem, dotýká dobových problémů, typů a nálad.

Neruda sám charakterizoval v náznaku tyto otázky pod názvem "pikantního slohu":

Myslí-li spisovatel nepoměrně víc na věc než na čtenáře, povstává pod perem jeho sloh básnický nebo vědecký, myslí-li ale víc na čtenáře než na věc, zrodí se sloh pikantní. Tento sloh pikantní je koncesí modernímu člověku, je formou moderní literatury a žurnalista je předním jeho prorokem.²⁰

"Ohled na čtenáře" znamená právě sestup z estetického stanoviska k aktuálním zájmům, pro něž se žurnalisticky orientovaná slovesnost angažuje. V pozdním fejetonu předvádí Neruda výčet témat, z nichž si při psaní vybírá:

Botič. - Cholera. - Česká univerzita. - Americká mast na hubičky. - Pomník Diderotovi. - Plzeňský pivovar. - Dáma s kančím rypákem. - Ochočení pstruzi. - - 21

Zjevným příznakem pikantního slohu není jen tčkání po aktuálních tématech, ale i přechody od jednoho stylu k jinému, od jazyka básnického ke konverzačnímu. Srov. Nerudův markarónský rým:

Mé srdéčko, má drahá růže,
o krásná růže, vyber si,

zda žádáš žhoucích políbení
či duchaplných aperçu!

(NB 1, 274)

Prozaismus "aperçu" otevírá básnický svět každodenním náladám, ba vrtochům a ruší postoj ve vlastním slova smyslu estetický (tj. nezaujatý); vrhá však zpětné světlo i na tradiční poetismy "krásná růže" nebo "žhoucí políbení", jež rázem přestávají být prostředky výsostné poezie a mění se v profesionální básnický žargon. Přeskoky mezi dvěma stylovými rovinami nejsou jen záležitostí poetiky, ale samé este-

tiky básně, protože staví estetický objekt na pomezí jevů uměleckých a mimouměleckých (konverzace nebo veršů do alba). Pro absenci čirého estetična označil tedy Friedrich Schlegel arabesku za "přírodní výtvor".

Ironický duch arabesky není však u Nerudy podchycen jen v tónu vyprávění (odbočkách, přechodech mezi patosem a humorem, oslovování čtenáře), ale i v koncepci příběhů. Je-li člověk především "hlinou", "hmotou", "zemí", jsou i jeho cíle málo podstatné a labilní. Odtud ironie lidských osudů vůbec, zvraty v jejich vývoji a zvláště v hodnocení toho, co je prospěšné a dobré.

Z tohoto výchozího bodu odvodil Neruda tři převládající typy příběhů. Prvý lze označit (s použitím názvu povídkové sbírky T. Hardyho) jako "drobné ironie života". Jejich hrdinové narážejí při uskutečňování svých záměrů na skryté cizí zájmy a intriky, až nakonec se jejich snahy rozplynou a promění k nepoznání ("Starý mládenec", "Páně Kobercova ženitba", "Kuplet oněginský"); v podstatě je to varianta "neprůhledného světa" gotické prózy. Druhý typ příběhu je založen na hrdinově nečekaném "prohlédnutí" a někdy i na obratu k porozumění vlastnímu okolí ("Pražská idyla", "Kuplet oblomovský"). Hrdinové těchto příběhů se už jenom nezaplétají do nesrozumitelných vztahů, ale pochopí jejich ráz a dokáží se aspoň v určitém okamžiku důstojně zachovat. I tato koncepce příběhu je pro sentimentální literaturu příznačná, tvořila např. osnovu populárního žánru vídeňské divadelní kultury, tzv. hry o polepšení (*Besserungsstück*).²² Neruda se však od ní distancoval, protože nepojal onen obrat jako axiologicky závazný akt, ale pouze jako možné a hodnotné individuální stanovisko v toku psychologických konstelací: nikomu se tímto činem nedostane apoteózy (na rozdíl od vídeňských populárních her), hrdinové nepřestávají být figurkami s omezeným rozhledem, jen uměli nalézt harmonické řešení některého z životních střetnutí.

Třetím a nejvýznamnějším typem syžetu je objev skrytého tajemství v životě, který se zdál všední nebo dokonce opovrženíhodný ("Byl darebákem!", "Josef harfenista", "Blbý Jóna", "Erotomanie", "Franc", "Z notiční knihy novinkářovy", "Papoušek"). Postavy těchto příběhů se často pohybují na

okraji společnosti, žijí z nahodilých výdělků, třeba i z žebroty. Přesto se v jejich životě vyskytl vztah nebo událost, která měla rozhodující význam pro utváření jejich osudu. Jejich tajemství není ve zločinných záměrech, je osou, kolem níž krouží veškerá jejich existence, poutem, jež dobrovolně přijali a jehož se nevzdávají. Z tohoto tajemství vyplývají skutky navenek nepochopitelné.

Setkání s tajemstvím, odhalení skrytých poloh skutečnosti je u Nerudy mnohokrát spjata s "noční" stránkou života a měsíčním světlem (nejvýrazněji v cyklu Z povídek měsíce). Noc umožňuje, aby se uskutečňovaly utajované záměry a vycházely najevo skryté pohyby. Světlo měsíce oživuje architekturu a sošné výjevy. činí zjevným to, co se za dne stahuje do ústraní. Některá místa ze zmíněného cyklu (zvláště Noc první) připomínají proto Bonaventurovy *Noční vigilie*. Reminiscence na dílo, které ztělesňovalo koncepci "prázdného vesmíru" a přitom bylo vydáno v populární edici lidového čtiva (*Journal von neuen deutschen Original-Romanen in 8 Lieferungen jährlich*, 1802-1805, Bonaventura vyšel r. 1804), není patrně u Nerudy zcela náhodná. Podle nejnovějších výzkumů se za pseudonymem Bonaventura skrýval Wolfgang Adolf Gerle,²⁴ pražský německý spisovatel a publicista, autor knih, jež musily vzbudit v českém prostředí pozornost (*Böhmen beschrieben*, 1823; *Prag und seine Merkwürdigkeiten*, 1825; *Volksmärchen der Böhmen*, 1817-1819). Gerlovo autorství *Nočních vigilí* nebylo samozřejmě známo, ale jeho popularita v pražském prostředí poukazuje na společný kontext s literárními snahami K. H. Máchy a jeho následovníků.

Motivem niterného tajemství se Neruda přiblížil k Máchovi nejtěsněji: v zaujetí určitým zážitkem lze spatřit onen "záblesk existence", který je jádrem Máchova vidění. (Povídka "Franc" o podivínském, sešlém hudebníkovi a jeho umírající dcerce je přímou replikou Máchovy "Marinky".) Máchově próze je blízká i fragmentární kompozice povídek, patrná zvláště v Povídkách měsíce a podmíněná tímž východiskem - kontrastem mezi obvyklým chováním postavy, opakovanými všedními úkony, které lze vyličít souhrnně, a mezi jednorázovou událostí, prosvětlující smysl celého života.²⁴ - Neru-

da se tu však přiblížil i sentimentální próze 18. století. Příběhy vedoucích útvarů tehdejší epiky (dobrodružného a pikareskního románu, románu výchovy) byly komponovány kolem postav procházejících situacemi, jak se v životě nabízejí, ničím nedotčených, ponořených do bezprostředních zájmů a směřujících nakonec k zakotvení v zavedených životních pořádcích; sentimentální próza se naopak soustřeďovala na osudy postav zasažených jediným citem a vědomých si nenahraditelnosti předmětu své touhy. Tajemství Nerudových hrdinů je tohoto druhu: na rozdíl od tajemství, opřádajícího postavy gotických novel, však není uzavřeno v podzemních kobkách, ale v hrdinově mysli ("srdci").

Transformací ústředního námětu sentimentální literatury obohatil Neruda Máchovu tradici a našel nové možnosti její aktualizace. Není to však jen nález tvárný, Neruda jím vnesl nový odstín do hledání transcendence, k níž se upínal člověk pohlcený prázdnými prostory vesmíru: lidé nemusí jen zoufat nad svou pomíjivostí a necitelným koloběhem hmotné přírody: pokud jsou zasaženi určitým okamžikem, vytvoří se v nich moment stálosti, což je záblesk "života věčného", transcendence.

* * *

Mnohokrát zde byla naznačena souvislost Nerudova díla se sentimentální a raně romantickou tradicí, jež tvoří jednu z trvalých možností novověké slovesnosti. Stejně lze poukázat na souvislost Nerudovy rané tvorby s jevy pozdějšími.

Především samozřejmě s dalšími Nerudovými díly. Není těžko rozeznat tři převládající typy syžetových motivů v *Povídkách malostranských*: ironický a nepředvídatelný běh života ve "Figurkách", obrat k porozumění v "Hastrmanovi" a "Panu Ryšánkovi a panu Schleglovi", zasažení tajemstvím ve "Svatováclavské mši" nebo v lyrické próze "U tří lilií".²⁵ Činžovní domy v povídkách "Týden v tichém domě" a "Figurky", přeplněné neprůhlednými lidskými vztahy a intrikami, tvoří období tajemného hradu gotické prózy, kde naivní hrdina se svými prostými tužbami upadá do nečekaných nástrah a nepřá-

telství. Úklady a lsti Nerudova světa jsou ovšem stejně transformovány jako samo "tajemství".

Ještě dále ukazuje Nerudova próza svým pojetím všednosti, elementárních vazeb mezi lidmi, jež poskytují možnost, aby v nich smrtelný a skoro bezmocný člověk prožil soucit a neodvolatelné rozhodnutí. Tento svět stojí mimo dějiny (obvykle představované válkou, v *Povídkách malostranských* letným náznakem revoluce 1848), ale je to svět autentický, člověk v něm může pocítit svou jedinečnost, "najít sebe sama". V dalším vývoji české literatury však byla všednost interpretována dvojím způsobem. Buď v pokleslé rovině, jako sféra, která pohltí všechno, co přesahuje elementárnost, jež proroste historickým děním, překryje jeho ruiny a rozestře zapomnění nad všemi pokusy o "věčnost". Tak je to např. v utopických románech Karla Čapka *Továrna na absolutno* a *Krakatit*: po grandiózních událostech, vyvolaných touhou nastolit nový světový řád (nebo světovládu), regeneruje se život ve skromných zákoutích a všedních úkonech. Jako by se nic nebylo stalo: pokus člověka prosadit velké cíle utonou v každodenním životě, svatém ve svém zapomnění všeho. Tak je anticipován i konec příběhu v *Osudech dobrého vojáka Švejka* - v důvěrně známé hospodě, v šest večer po válce...

Jiná interpretace chápe však intimní život jako teritorium, kde lze dosáhnout maximum hodnot, které jsou člověku (při veškeré jeho slabosti) dostupné. Sám Karel Čapek mnohokrát naznačil takovou možnost. Na motivech "tajemství" všedního života jsou postaveny *Trapné povídky*: každý z jejich hrdinů dospěje k okamžikům, kdy učiní životní rozhodnutí, ať chabé, ať silné, ale osudové, a jeho prožitek zůstane skryt pro nechápající okolí. V *Hordubalovi* se hrdina střetne s nerozluštitelnými a bezohlednými vztahy, což promění vesnickou chalupu v úkryt "tajemství", obdobu někdejšího hradu.

Nejvíce a nečekaně se Čapek přiblížil k této linii v reprodukci jednoho z jejích určujících motivů - marného čekání na zjevení pravdy. Byla citována pasáž z Jeana-Paula o Kristu, který přichází sdělit mrtvým dětem, že není Bůh. U Máchy se touha po zjevení pravdy objevila v *Pouti krkonoské*, kde se hrdina vyptává obživlých stínů na poslední otázky života a oni "tajemným šepotem odpovídali na otázky jeho,

takže se hrůzou chvělo srdce jeho" (KK II, 113); u navždy zemřelých "bledá tvář i v smrti jakousi hrůznou ještě jevila nespokojenost" (KK II, 112). Neruda převzal motiv zjevení pravdy ve "Svatováclavské mši": chlapec očekávající v prázdném nočním chrámu příchod Svatého Václava se může přitulit jen k zatoulanému vrabci a cítit "pod prsty, jak mu malé teplé srdce živě bije" (Nerudovo příznačné "srdce"!)."26 Ráno se probudí na schodech kůru, ale jeho "ruka byla otevřena a prázdná", může jedině s pláčem políbit matčinu "vráskovitou ruku". U Franze Kafky je replikou tohoto motivu scéna v chrámu (*Proces*), jejímž centrem je exemplum o muži marně čekajícím u brány po celý život, aby vstoupil do zákona, přičemž nepřístupný vchod byl určen právě jemu. - V závěrečné próze *Trapných povídek* ("Tribunál") se vojenský soudce obrací se svými nejistotami k nekonečnému prostoru, kde "není nic než mrazivé oslnění". Nemůže odehnat vzpomínku na kapky potu, padající z odsouzencova čela, až se mu ozvou čtyři výkřiky "Není zákona", "Není spravedlnosti", "Není svědomí!" a "Není Boha". Obklopuje ho "smrtné ticho" a "mlčení vesmíru", postaví si pouze k hlavám lůžka "ubohou nádražní lucerničku", jejíž "žlutý plamínek oleje se chvěje, krčí, hřeje se sám na sobě".27

V próze vycházející ze sentimentální tradice mohou i vulgární události, jako zneuctění hrobu a mrtvého těla, otevřít pohled na ustrojení kosmu: "Zdálo se..., že ty stromy jsou mrtvy, že jsou z kamene, očarovány, že to listí zelené a větve jsou jen úkladnou šalbou. Dálka se ... zdála nekonečnou. Život nepromluvil. Ticho smrti se posmívalo úzké škvíře modré oblohy. Není Boha, není nebe, není spasení, není života po smrti, jen nekonečná, strašlivá úzkost v chladném, němém a výsměšném hrobě." Jaroslav Durych, který takto hypoteticky nastínil obraz světa bez Boha, napíše geniální větu: "Nebylo nikde nic velikého..."28

¹ V. Jiráť, *Portréty a studie*, Praha 1978, s. 172. Komparativním způsobem rozebírá Nerudovu prózu J. Janáčková in: *Stoletou alej. O české próze minulého věku*, Praha 1985, s. 52 an.

² Novalis, *Werke in einem Band*, Berlin-Weimar 1984, s. 93-94. Přihlédl jsem k českému překladu I. Vojtěcha "Učedníci ze Sais", *Divadlo*, květen 1969, s. 21-27. Překlad jsem na několika místech upravil podle originálu.

³ *Tamtéž*, s. 96 a 95.

⁴ *Tamtéž*, s. 104.

⁵ *Tamtéž*, s. 100.

⁶ *Tamtéž*, s. 101.

⁷ *Tamtéž*, s. 95.

⁸ *Jean Pauls Sämtliche Werke*, 1. Abt., 11. Bd. (*Vorschule der Aesthetik*), Weimar 1935, s. 84 - 85.

⁹ Jean-Paul, *Advokát Sirový*, Praha 1983, s. 227.

¹⁰ *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. 1 - 3, eds. K. Dvořák, K. Jáněský a R. Skřeček, Knihovna klasiků, Praha 1959 - 1972. Dále cituji v textu pod zkratkou KK s uvedením svazku a strany. Zde KK I, 26.

¹¹ Srov. R. Grebeníčková, "Popisy čtyř cest v Marince"; J. Patočka, "Čas, věčnost a časovost v Máchově díle", in: *Realita slova Máchova*, Praha 1967.

¹² Jean-Paul, *Advokát Sirový*, s. 228.

13 J.Neruda, *Básně*, ed. F.Vodička, sv. 1, Praha 1951. Dále odkazují v textu pod zkratkou NB s uvedením svazku a strany. Zde NB 1, 97.

14 Podrobněji jsem tuto problematiku charakterizoval v úvaze "Dvojí tvář symbolu v moderní literatuře", in: *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*, Praha, Filozofický ústav 1992, s. 159 an.

15 J.Neruda, *Arabesky*, ed. K.Polák, Praha 1952, s. 4.

16 F.Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. J.Minor, Bd. 2, Wien 1882, s. 362.

17 *Tamtéž*, s. 369.

18 *Tamtéž*, s. 278.

19 *Tamtéž*, s. 369.

20 J. Neruda, *O umění*, Praha 1950, s. 77.

21 Cit. J.Janáčková, *c. d.*, s. 90.

22 *Vídeňské lidové divadlo. Od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*, ed. J.Balvín, J.Pokorný a A.Scherl, Praha 1990, zvl. s. 113 an.

23 K.-H. Habersetzer, "Bonaventura aus Prag und der Verfasser der *Nachtwachen*", *Euphorion*, 1983. Na tuto studii upozornil M. Tvrdík, in: *Slovník spisovatelů německého jazyka*, Praha 1987, s. 137. Toto zjištění potvrzuje dosavadní výzkumy R.Grebeníčkové o středoevropském kulturním prostoru.

24 Nerudovým vztahem k Máchovi se zabýval zejm. F.Vodička, "Motivace 'rozervanosti' v Nerudově poezii let padesátých", in: *Struktura vývoje*, Praha 1969, s. 142 an. O souvislostech Nerudovy prózy s tvorbou jeho vrstevníků

srov. A. Haman, "Nerudovy Arabesky ve vývoji české prózy šedesátých let", *Česká literatura*, 1960, č. 3, s. 298 an.

25 M. Otruba, "Nerudova povídka 'U tří lilií'. Diskurs o roli mimoestetických hodnot při recepci díla", *Česká literatura*, 1991, č. 2, s. 97 an. Otázkou obratu ve vývoji Nerudových postav se zabývala E. Hermanová, "O umělecké výstavbě *Povídek malostranských*", *Slavia*, 1965.

26 J. Neruda, *Povídky malostranské*, ed. K. Polák, Praha 1950, s. 194.

27 K. Čapek, *Boží muka. Trapné povídky*, Praha 1967, s. 218 - 221.

28 J. Durych, *Rekviem. Menší valdštejská trilogie*, Praha 1989, s. 79 a 96.

Appendix

EUROPEAN ROMANTICISM AND CZECH NATIONAL REVIVAL

Martin Procházka and Zdeněk Hrbata

"Romantic poetry is a progressive universal poetry", wrote Friedrich Schlegel. One of the earliest (1799) definitions of Romanticism in his *Athenäum* Fragment No. 116 identified the new art with a power integrating, mingling and fusing diverse aspects of nature, culture and everyday life. As "the prospect ... of a boundlessly developing classicism" the new writing was opposed to all so far existing, "complete" types of poetry. Unlike them, Schlegel maintained, Romanticism would embrace "all that is poetic, ... from the greatest art system that enfolds further systems down to the sigh, the kiss uttered in the artless song by the child creating its own poetry." Due to its immense dynamism and scope romantic writing was believed to produce "an image of its age," and, at the same time, to become the expression of "a prime law that the poet's caprice brooks no law."¹ Generations of critics have read this passage as a manifesto of modern art which could overcome the decay of civilization by developing a new spiritual unity founded on individual creative freedom.

Schlegel's utopian message has retained its attraction chiefly because of the dynamic and multidimensional notion of universality: not as an attribute of a single system, but as a common issue of incessant negotiations between the individual and the universe, morals and art, randomness and laws of composition. Given this framework, hardly anybody would now connect Schlegel's thoughts with a project of a national culture.

The lack of interest in the culturally specific features of romantic universalism may have at least two causes. On the one hand, the persistence of romantic ideals of uni-

versality in the twentieth century art and criticism has been so great that even professed anti-Romantic trends (e.g. Modernism or New Criticism) can be said to have adopted or assimilated key romantic notions of imagination and organic unity. In this way, Romantic idioms became absorbed into a number of universalist discourses of modernity. On the other hand, traditional "Discriminations of Romanticisms" (to quote the title of the well-known essay by A.O. Lovejoy) concentrate rather on the diversity of *general* romantic stances or discourses than on the regional or national differences between figures and idioms of general romantic "language."

These differences may become more important in the course of comparative study: not only as signs of cultural specificity, but also as limits of Romantic universal projects and proclamations. In contrast to the Enlightenment, Romanticism had not been shaped by an international community of intellectuals and could not cultivate a uniform system of values like that designed by the Encyclopaedists. Therefore so many of its manifestations are of national and regional character. Only considerable cultural and social *differences* among these local forms may be said to establish the complex *identity* of European Romanticism.

In spite of a great influence of the Enlightenment in its beginnings, the Czech national revival (a cultural emancipatory movement between 1770 and 1848 against the supremacy of German-speaking population in the Kingdom of Bohemia) had fairly soon displayed its romantic character in many different features and gestures. For instance in the secularized myth of the Resurrection (transformed into the figure of the "awakening" of the nation and its "rising" to a new, "eternal" life), in the opinions that the beauty, richness and ancient origin of the language were the chief evidence of the integrity and sovereignty of the nation, in the monumentalization of oral folk culture and its transformation into the basis of the new literature, in the spread of romantic historicism which had influenced the orientation of the projects of cultural identity and solidarity between the Czechs and other Slavonic nations. This is but a beginning

of a long enumeration which we would prefer to discontinue, for this article was not intended to become a survey of the romantic features of the nineteenth-century Czech nationalism. Instead, we will examine aspects of Romanticism in diverse cultures in order to find contextual relations which constitute the romantic nature of the Czech revival. In this respect, complex links between the Enlightenment universalism and romantic nationalism in German culture may be of special interest.

Universal romantic poetry is announced by the Jena romantics in the wake of the French revolution, which, according to Novalis, had caused the Enlightenment to degenerate into "secular Protestantism" and pseudo-religious jacobinical ideology.² Speaking of new Europe, Jena romantics used to emphasize the German contribution to the general cultural development:

Neither Hermann nor Odin but Art and Science are the true German national deities. Only think of Kepler, Dürer, Luther, Böhme and then of Lessing, Winckelmann, Goethe and Fichte. Virtue does not apply in morals only; it is also effective in arts and sciences which have their rights and duties. And this spirit, this power of virtue characterize the German approach to arts and sciences.³

Apart from the Enlightenment notion of virtue as a universally valid moral constant, the passage contains a new view of this concept. Echoing Herder's thoughts on the national character of humanism, Schlegel finds the "power of virtue" in the freedom of individual creation and in responsibility towards mankind. He also defines these qualities as the shaping forces of German national character. But in contrast to Herder who mourned over divided Germany and thought it unable to produce an authentic national culture⁴ the early German romantics turned to the vision of united Christian Europe as to the archetype and simultaneously the main objective of cultural universalism.

Consequently, the national programme of early German Romanticism is characterized by merging of universalistic and nationalistic ideas. While the former include the free-

dom and boundlessness of artistic creation, general humanism and European orientation of culture and religion, the latter comprise romantic historicism and romantic opinions of national language. The last named issues deserve a detailed discussion.

According to Friedrich Schlegel, "a historian is a prophet facing backwards."⁵ History is not linear; it always relates to its origins and transforms them into future ideals. Though the early German romantics may identify the origins of history with European cultural categories like the antiquity and the Middle Ages, Athenian democracy and Christian chivalry, it can be proved that they often use them to describe or to evaluate the cultural and political situation of contemporary Germany, especially with respect to France. Thus, for instance, Friedrich Schlegel shows in his *Gespräch über die Poesie* how contemporary German culture radically returns to the legacy of the Golden Age of Athenian arts and how it can even surpass the achievement of this period in a successful synthesis of poetry and philosophy.⁶ Similarly, Novalis draws parallels between Germany and ancient Rome which do not just return us to a common origin of European political history, but - in spite of their transformation by the play of romantic irony - bear distinct traces of authoritarian, nationalist discourse:

The Capitol had been marked by a cry of the geese long before the Gaels came. The instinctive inclination of the Romans to global politics can also be found in the German *Volk*. The best thing gained by the French from their Revolution is a share of German nature.⁷

Referring to the common origins of European culture and civilization German romantics often underline national and nationalist implications of universal values. And vice versa, national and nationalist topics may in their reflections acquire a universal frame of reference.

Paradigms by no means dissimilar to early romantic notions of history and myth can be found already in the work of J.G. Herder and his followers - leaders of diverse national revival movements. Their reflections often conflate the

origin of history, the central value of a culture and the "golden mean" in a system of universal values.⁸ In doing so, they prepare the ground for new trends like Panslavism which combines a universal humanist scope with nationalistic bias thus creating an alternative to critical thought and cosmopolitanism of the Enlightenment as well as to the ideologies of centralized state power.

While Herderianism and romantic historicism transform the universal categories of the Enlightenment and give them specific national meanings, later romantic theories of "national language" are directed against Enlightenment universalism. This becomes apparent at the very birth of Indo-European (or "Indo-German") philology and Slavonic studies and is directly expressed in reflections of the relations between language, morality, national traditions and customary law.

For instance, in his Preface to *Deutsche Rechtsaltertümer* (1828) Jacob Grimm recalls how the study of German language and literature helped him to overcome the feeling of emptiness caused by the enforced learning of Roman law during the Napoleonic wars, which brought to Germans nothing but "disgrace and humiliation." Neither the language nor the law, he contends, are subject to political changes, if they bind together past and present values, tradition and innovation, freedom and necessity, generalizations and particulars. This establishes their unique *national* character which cannot be deduced from any of the universal notions of the Enlightenment (e.g. from the idea of social contract). Linguistic emancipation initiated by Lessing and Klopstock must therefore be consummated by the revival of the German law which represents, in spite of its fragmented state and surviving tribal features, the necessary alternative to the scholarly system of Enlightenment jurisprudence based on the Roman law. It is important that Grimm does not use any theory to explain the necessity of this change. The only cause he refers to is *ethnocentric*: the feeling "in our body and blood." The alienation of the national character is then constructed historically as a result of the *repression* of this emotion in the misguided efforts of German princes to

imitate their Roman predecessors by adopting a legal system which could not retain traditional Roman virtues, for it had been corrupted by Byzantine influences in the Justinian Code and adapted to suit the practices of foreign, Italian and French jurists.⁹

Grimm's views of language and law demonstrate that the project of organic national culture no longer relies on the interpenetration and reciprocity of universal and national factors as it was in the case of Herder or in the thought of the early German romantics. National unity can be ideologized, constructed as a "historical necessity," and, at the same time, reduced to the single central principle - empirical *and* mystical emotion of belonging to a common body and soul of the nation. This principle is widely different from Herder's "golden mean" or from the "universal progressive poetry" of the early romantics: it cannot be justified by authentic cultural experience for it is always already fixed in the supraindividual structures of language, ethics, laws or folklore. In comparison to Herder's notion it gives an unequivocal, ideological meaning whether to a unique creative gesture or to a universal system.

Similar features characterize a Czech programme of language-based patriotism developed by Josef Jungmann (1773 - 1847), one of the main leaders of Czech nationalist movement in the first half of the nineteenth century. The earliest publication of Jungmann's thoughts in the form of two dialogues "On Czech Language" (1806) shows that he drew more from contemporary German nationalist journalism than from Herder and his followers. But the best known formulation of the programme, which appeared in the article "On the Classic in Literature and the Importance Thereof" (1827), suggests analogies of a different kind. Like the "progressive universal poetry" described by Friedrich Schlegel as "a boundlessly developing classicism,"¹⁰ Jungmann's notion of the Classic finds support neither in the present state of Czech culture, nor in any of the preceding historical periods. The term itself is an attribute of an ideal "Classic Age" in which

everything that is presently classic in national literature lives also in the talk of common people, is taken up by those who instruct the youth, thus everywhere equally elevating, inspiring and permeating the living and flourishing generation ...¹¹

Both Schlegel's and Jungmann's notions of the Classic are founded on the comparison of the cultural development to organic growth and express a certain *intention* of the process. However there are considerable differences between them in the understanding of this intention. While the romantics of Jena privilege the creative potential of an individual, Jungmann often emphasizes the importance of a patient and continuous educational work. In addition to this he argues against traditional ideas of the "golden, classical age" and simultaneously repudiates the romantic notion of the genius giving laws to the future development. Instead of the "boundlessness" of individual acts which establishes the universality of culture in Schlegel's theory, Jungmann, like Jacob Grimm, believes in the activity of systems (education, literature, language) as the only way of renewing the threatened continuity of national existence.

The comparison shows the cross-cultural nature of the romantic aspects of Czech national revival. Obviously, these features are difficult to trace from the ethnocentric position which still characterizes Czech comparative studies. To underline the cross-cultural and intertextual perspectives we have attempted to approach Czech Romanticism from *the other side*, starting from related phenomena in other European cultures and focussing on the function of analogous elements in the Czech revival. These elements, or morphological signs, are not treated as mere referents of general structural models (we have seen for instance that the specific notion of the centre makes Herder's system differ both from the cosmopolitan universalism of the Enlightenment and from the ethnocentric universalism of romantic nationalists), for the identity of European Romanticism is not established by a coherent system of distinctions but results

from analogous features and orientations of its different cultural forms.

This general perspective offers a choice of at least two distinct methods. While one attempts to find a general tendency in an episteme, or a cultural epoch, a trend common to a majority of European "Romanticisms," the other deals with different paradigms of romantic discourses (e.g., historicism, nationalism, etc.) using them to describe the variety of romantic figures, idioms and notions. While the former way is typical of *cultural history*, the latter has features of *cultural semiotics*. Both methods will be discussed in some detail.

It has been accepted that the revolutionary transformation of art traditionally attributed to a few German, English and French romantics resulted from a number of deeper and long-term changes in the spheres of reading, public taste, national feeling and relations to feudal power. These changes had started more than a century before the beginning of the romantic period. Their common features were recently described by Marilyn Butler as the rise of "the country movement" and the subsequent development of "patriots into nationalists."¹²

The beginnings of the Czech national revival are in many respects similar to the British country movement. The movement starts in a province of the Austrian Empire with an emancipation of learning, education and cultural life in general. It is also caused by the emergence of a new literary public (consisting of villagers and lower classes who became literate due to the introduction of compulsory elementary education in the latter half of the eighteenth century). And it reacts to the general changes of taste towards the end of the eighteenth century, especially in drama and fiction.

Since its beginnings, the Czech revival nationalism put the greatest emphasis on the bond of each individual to the country which was understood both as the native, possessed and inherited land (territorial patriotism) and as the people (represented mostly by aristocrats and peasants). Early definitions of Czech identity had not yet been based on lan-

guage and therefore did not distinguish between German and Czech inhabitants of Bohemia. Patriotic ideology emphasized love and duty to the common country and the need to restore the ancient glory of the Kingdom of Bohemia. Later on, at the beginning of the nineteenth century, territorial patriotism had been gradually transformed into linguistic nationalism. But territorial claims had not lost their importance in this process. Similar to MacPherson's Ossian poems, one of the first serious and most influential works of Czech revival literature, the forged *Manuscripts of Dvůr Králové and Zelená Hora* (1817-1818), were an attempt to construct the Czech identity using stories of the remote past and to articulate the claims of the Czech speaking population on their territory appropriated by the Austrian Empire.

Like British patriotism, the *vlastenectví* of Czech revivalists combined contrasting features of political ideology and cultural attitude. There was a hidden tension between the statements of loyalty to the Austrian Emperor, who was simultaneously the King of Bohemia, and the aim of Czech patriots to stop the Germanization imposed by the centralizing policy of Viennese government and to establish cultural identity on the language used by lower classes. In the last mentioned respect, the Czech revival was much more radical than the British country movement and surpassed even the attempts of Welsh, Irish and Scottish nationalists at the emancipation of their mother tongues.

In contrast to the language emancipation which often resulted in nationalist policies and ideologies, the patriotism as a cultural stance had prepared grounds for various aesthetic programmes in Britain as well as in Bohemia. While William Wordsworth attempted to create a poetic language which would model and aesthetically transform vanishing structures of village life, the Czech poet František Ladislav Čelakovský (1799 - 1852) constructed the contemporary audience as a village community listening to a folk artist. This orientation makes his poems resemble the work of Robert Burns or *The Minstrelsy of Scottish Border* by Walter Scott.

However, patriotism as cultural stance was not limited to aesthetic transformations or reconstructions of village communities and the voices of folk performers. One of its major features was the universalisation of provincial values and their transmission into a different cultural context. Thus, thanks to MacPherson's adaptations, the provincial oral culture of the Scottish Highlands became a model of ancient poetry eagerly accepted by romantics from Paris to St. Petersburg. The development started by Ossianic poetry was internalized and further aestheticized in the prophetic poems of William Blake which are influenced by Macpherson's verse and imagery, and reflect also the efforts of Welsh revivalists William Owen Pughe and Iolo Morganwg to recreate the ancient religion of the Druids.¹³ An interesting early peripety in this development is marked by the poems of Thomas Chatterton. Not only that the provincial culture of the Bristol region assumes a central position in the representation of medieval England but also, as Marilyn Butler shows in her analysis of "African Eclogues" (1770), the cultural difference between the region and the capital can be transformed into the *otherness* of an imaginary culture and a different race.¹⁴ Due to this transformation, provincial culture can eventually free itself from local topography and tradition. And if its otherness is assimilated (referred to universal religion, ethics or myth), it becomes a space suitable for invention of national identity.

The culture of Czech revival identifies itself with the otherness of the Slavs. The common ancestors of many East and Central European nations are often represented as a great ancient culture, equal to Greece and Rome. Similar to the Greeks of Lord Byron, they are mourned as a nation deprived of its lands and subdued or even exterminated by foreign invaders. This view of the Slavs most powerfully expressed in Ján Kollár's sonnet sequence *The Daughter of Glory* (Slávy dcera, 1824-1832) sharply contradicts the traditional, territorial patriotism which did not make any fundamental difference between the Czech (or "Slavonic") and German speaking population of the Kingdom of Bohemia. In contrast to Chatterton's Africans, the Slavs are always

firmly connected with the cultural and political situation of the Austrian Empire and its neighbours. Thus, their otherness can not only be projected into visions of a glorious past and a future paradise but it can also be assimilated in the cultural and ultimately political programme of cooperation of all Slavic peoples in the Austrian Empire (the idea of *Austro-Slavism* formulated and defended by František Palacký, 1798 - 1876, a prominent Czech historian and nationalist leader), which should counterbalance the centralized state power.

In spite of these efforts to assimilate otherness and to make it a foundation of Czech cultural identity, the contemporary views of patriotism focus on the *sameness of language* understood in sacred terms as the spiritual life of the revived nation. This concept of *language patriotism* later develops into a nationalist ideology suppressing individual creativity and cultural otherness. However, it also effected a fundamental, romantic transformation of patriotic projects and institutions (philological study, the Czech Patriotic Museum) rooted in the encyclopaedic thought of the Enlightenment and in territorial patriotism. The most important result of this transformation is Jungmann's *Czech-German Dictionary* (*Slovník česko-německý*, 1834 - 1839), no longer a mere monument or an encyclopaedic work, but an instrument of Czech signification and linguistic creativity. In this way, the Czech tongue acquires a new mediatory function: apart from signifying national identity it brings into Czech culture various idioms and figures of romantic "language".

Such reflections may lead us to understand the connection between the cultural historic and cultural semiotic approaches to Romanticism. Both of them are characterized by changeable, dynamic notions of central values resulting from a complex semantic structure of their representations.¹⁵ In the discourse of patriotism, for instance, the traditional link of the language to its territory can be variously weakened or even denied. This produces a symbolic system of the "national language" where the desired homogeneity of the nation is derived from representations of other cultures (the

revival Czech imitates Russian and other Slavic languages but excludes the so-called Germanisms). From this perspective, even the patriotic programme of the Czech revival can be treated as a specific use of language which mediates and transforms the idioms and figures of romantic "language."

One of these idioms is *historicism*: not as the already discussed philosophical framework of the romantic project, but as a thematic and morphological feature of a great number of romantic works. It is well-known that the literary historicism which emerged in the second half of the eighteenth century is characterized by the introduction of bizarre (pseudohistoric) and terrifying settings of mostly phantastic tales. The Gothic novel, *Rittererzählung*, *Schauerroman*, *le roman noir* and *le roman terrifiant* did not search for the meaning of history. They presented exaggerated emotions or, at best, symbolized the elementary or archetypal forms of human behaviour (good vs. evil, faithfulness vs. treason). Czech revivalist fiction first imitated German *Rittererzählung* as a fashionable genre. But already in the first adaptations and imitations, Czech personal and place names had been substituted for the original German appellations, thus indicating a different language and territory. In this way, Prokop Šedivý (1764 - before 1810) wrote the tale *Mnislav and Světivna, or the Account of the First Inhabitants of Okoř Castle* (M. and S. aneb Příběhové prvních obyvatelů okořského zámku, 1794), which demonstrates another feature of the revivalist transformation of historicism. It is a simple attribution in the sub-title of the tale - "Ancient Czech Chivalrous Narrative" which makes its action significant with respect to an international genre as well as to a specific national culture.

However historicism does not assert itself only in fiction, but mainly due to the increased interest in historiography. In František Palacký's opinion (influenced, among others, by the study of one of the creators of the Ossianic myth, Hugh Blair) historiography should have distinct literary qualities which should enable it to assume the role of the "insufficiently developed national epic."¹⁶ Apart from a surprising erudition and innovative methods of source stu-

dy, comparable with contemporary German, French and English historians, Palacký's major work, *The History of the Czech Nation in Bohemia and Moravia* (Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě, 1848 - 1876), is remarkable for its literary qualities whose major aim is to evoke "the spirit of the age." In his search for the meaning of national history Palacký also employs semantic dichotomies of romantic "language": his opposition between the "democracy" of the Slavs and German "feudalism" has its analogies in the contrast typical of contemporary French histories between "feudal" Germanic Franks and the Gallo-Roman population representing the future Third Estate.

A similar quest for the meaning of history taking place both at the symbolic level of romantic "language" and at the lexical level of a native tongue characterizes one of the first works of Czech historical fiction, *The Radiance over the Pagans* (Záře nad pohanstvem, 1818) by Josef Linda (1789 - 1834). A "great theme" of Czech culture, a clash between Christian universalism tinged with patriotism and rebellious nationalism, is personified in the conflict of two historical characters, St. Venceslas and his brother Boleslav. Even this representation however is motivated by the effort to produce exquisite literary language.¹⁷

Another feature of romantic historicism, the interpenetration of "national history" and a narrative of private life typical of Walter Scott's novels appears in the short story "Točník Castle" (1828) by Václav Kliment Klicpera (1792 - 1859). In accordance with Scott's understanding of the private story as the "poetry" of history Klicpera draws the contradictory character of King Venceslas IV. as a split personality of the romantic *Zerrissener*. Thus he establishes a representational practice further developed by Karel Hynek Mácha (1810 - 1836) in his novel *Křivoklad Castle* (1834). Here the theme of *Zerrissenheit* becomes an emblem of romantic historicism. The characters of the weak king and his executioner (a bastard son of a glorious monarch) present the dilemmas of national history (ask the principal questions about the fate of the Czech people) and, simultaneous-

ly, represent contemporary romantic heroes - the *Doppelgänger* and *Zerrissener*.

But romantic *Zerrissenheit* in the culture of the Czech revival soon oversteps the confines of historical fiction and becomes an issue in the critical debate about Byron's influence on Mácha's work. Reading now the reviews of Mácha's epic tale *May* (Máj, 1836), which charged Mácha with nihilism and lack of interest in the nationalist cause, we can see how the question of the universality of romantic language becomes articulated in the culture of the Czech revival. On the one hand, a conflict emerges between the universality of "the man prophesied by the Romantics" (who, in Harold Bloom's words, is "a central man," but cannot become a central value because it is always in the process of being begotten and has not yet "fleshed out his prophecy,"¹⁷) and the contemporary ideal of the patriot. On the other hand, the Czech revival, as well as other romantic movements, is characterized by the secularization of the universal language of the myth. According to Virgil Nemoianu, this is a "secularization of a secularization." While the first secularization transforms the Christian myth of the fall and redemption into the romantic myth of cosmic change (in the conclusion of Novalis's *Heinrich von Ofterdingen*, prophetic books of William Blake or Shelley's *Prometheus Unbound*), the second secularization transposes the *romantic* myth into everyday reality and disintegrates it into representations of practically solvable problems. In other words, a desperate outcry in one of Mácha's sonnets "Eternal nothing! I throw myself in your lap." can resound simultaneously with patriotic rhetoric of Josef Kajetán Tyl (1808 - 1856) comparing literature to the "pipes pumping the spirit of life into the body of the nation." And the Byronic desire "to mingle with the universe" can be recast as a nationalist requirement that an intellectual should merge with, or rather *into*, the folk:

Deuce take these narrow-hearted self-lovers!
I feel myself being tightly confined even in this
grand temple of art and my greatest desire is to

dissolve each member, each particle of myself in
the folk.¹⁸

Similar phenomena are described by Virgil Nemoianu who calls them "the taming of Romanticism," its transformation into *Biedermeier*.¹⁹

However, it is necessary to add that in romantic idioms and figures even "the secularization of the secularization" described by Nemoianu cannot erase the levels of meaning characteristic of more universal symbolic systems. Thus, the culture of the Czech revival can sometimes produce remarkably stratified romantic representations containing paradigms of the "language" of European Romanticism. For instance, in "Záhoř's Bed" (*Záhořovo lože*), a tale in verse by Karel Jaromír Erben (1811 - 1870), the figures of romantic pilgrim, outlaw and Titan are first confronted with each other to be united in the end; the verse form evokes Byron's Spenserian stanza, i.e., the relationship to romantic lyrical epic. The counterpart of this cluster of romantic signs is the chronotopic and value structure of the poem's world whose order is moulded by the images and ideas of popular Christianity and derived from the central representation of the Saviour on the Cross. Similar patterns are found in the work of other younger authors of Czech revival literature, in the fiction of Karel Sabina (1813 - 1877), in the poetry of Václav Bolemír Nebeský (1818 - 1882) and especially in the work of Karel Hynek Mácha.

Mácha's poetry and prose contains penetrating reflections of the central cosmic and metaphysical problems of Romanticism. Mácha combines the uniqueness and individuality of romantic art with frequent and generally known figures of romantic "language," which Jan Mukařovský used to call the "communal property" of Romanticism. These figures can also be called romantic *topoi* and described as emblematic motifs of characters (the pilgrim, the outlaw or criminal, the monk), architecture (the ruin, the castle, the monastery, the tomb or the grave, the ancestral hall), landscape configurations (the cliff or the summit of a mountain, the lake) and the states of nature (the night) organizing the space

and time in romantic works. In Mácha's texts these *topoi* may have at least three different functions. They *present* the cosmic and existential orientation of Mácha's poetry as the mark of his attachment to European Romanticism and of his opposition to the idyllic and sentimental features of Czech revival literature. As the emblems they mediate and *represent* general, philosophical themes of romantic (and earlier) art (e.g. those of cosmic time and of the temporality of human acts and products in the *topos* of the ruin or of life as a continuous search in the paradigm of the pilgrimage). Finally, they *connect* these general meanings with Mácha's own romantic notions of time and being, the present and the past. In his novel *Křivoklad Castle* for instance Mácha used the attributes of castle architecture known already from the Gothic novel. But the architectural space does not merely evoke the past and the nationalist values derived from it. It also represents the contradictions of the heroes' minds and hearts resulting, as shown above, from the clash of the problems of Czech history with the dilemmas of the romantic self. Another example is Mácha's sketch "The Evening at the Bezděz Castle" where the specific context, or rather configuration, of the *topoi* of the castle, the tomb, the monastery, the hilltop and the night becomes, together with philosophical reflection about the ages of human life, a part of the representation of "youth" as the subjective existential experience of "otherness" and as a universal feature, the "otherness" of romantic imagination.

It is important that the layered meaning of romantic emblems does not have a distinct hierarchic order (as e.g. in "Záhoř's Bed" or in the poem *The Antagonists*, Protichůdci, 1844, by Václav Bolemír Nebeský). To be more precise, Mácha's texts are characterized by the whirls and intermittent radiation of meaning (both of the high romantic themes and of the revivalist visions of the nation's past) rather than by its distinctly drawn layers. The ruins and the castles are not mere romantic *topoi* with traditional meanings into which Mácha's meditations are projected thematizing the temporality of the present moment, its traces in the memory and of the monuments of the past. They are also *Czech* cast-

les, the monuments of glory which can be evoked by romantic imagination, and the mementos of modern decay. This is the framework of Mácha's patriotic approach to the general themes of national history and individual identity. In his work, the past is not always glorified, for even historical events bear distinct traces of vanishing glory.

Mácha makes the figures and idioms of the romantic "language" penetrate his references to actual Czech places and circumstances without adapting them to the local data. Thus, his landscape depictions contain both the features of typical of any romantic work and standardized sceneries of the "Czech homeland" developed into clichés by later authors. The extremes of Mácha's Romanticism, its cosmic and patriotic dimensions, meet and function together on the common territory, in the self-same figure of romantic "language." Separately they exist only on the level of *presentation*, i.e., of the declaration of the poet's relationship to the revival movement or, on the other hand, to European Romanticism.

From the perspective of cultural semiotics, Mácha's work represents the highest stage of the development of the literary language in the revival period as well as the overcoming of the contradiction between nationalism and universalism in the realm of the general romantic "language." From the viewpoint of cultural history, an evident departure from the notion of the romantic patriot which was the ideal of humanity not only for the revivalists, but also for some early romantics (like William Wordsworth who came to acknowledge "the *vox populi* which Deity inspires" as the criterion of sincerity), to the divided self of the Czech romantic poet. The *Zerrissenheit* so much criticized by *Biedermeier* literati and Hegelians as a superficial attitude and destructive mood may become the mark of a radical approach to the authority of ethnocentric discourse, because it casts doubts on the identification of the individual with a group whose identity is given by the feeling of common language, traditions, body, blood. In his *Zerrissenheit* Mácha refuses this identity as a *binding* and *infringing* code of the revival culture. For him, national identity is the matter of *ob-*

ligation and commitment: the question is how to express the cultural identity of an individual who feels her or his relationship to the supranational and cosmic events and who does not want to perceive and evaluate them *only* in the national, or, vice versa, merely in the supranational, contexts. This individual course of continuous dilemmas, contradictions and oscillations indicates the orientation of Czech Romanticism towards authenticity. Everyone who in the Czech lands had felt an affinity to Romanticism had to deal with it as a personal problem.

But the question of the relationship of the Czech revival to European Romanticism cannot be reduced to the search of national identity in Mácha's work. This large complex of problems has been mostly evaded or bypassed by Czech historians of culture who wanted to avoid ideological and political controversies. This article has not been intended to give a survey of various solutions of the question of Czech Romanticism. But at least one example should be given demonstrating a basic orientation of these approaches: the solution of "the Czech Question" proposed by T.G.Masaryk, the founder of Czechoslovakia and its first president.

Masaryk's approach is fundamental to the tradition of the syncretic interpretation of the revival culture. The aim is to explain the national revival as a general (both religious and secular) *humanist* movement faithful to the ethical tradition of the Moravian Brethren and Herder's idea of *Humanität*. This model simply excludes romantic subjectivism. But it is mainly directed against the romantic nationalism of the forged medieval *Manuscripts* which are thought to deny the chief values of Czech humanism, the patient everyday labour for the future and the respect towards the spiritual dimension of the here-and-now, because they mythologize the past and seek for national identity in the invented ancient age. However, Masaryk's interpretation is also orientated against the critical thought of the Enlightenment and its manifestations in the early revival.²⁰

A symptomatic feature of Masaryk's evasive approach is his assessment of Mácha's major work, *May*. On the one hand, Masaryk marginalizes the problem of Mácha's Romanticism sub-

stituting for it the question of the authenticity of patriotic feeling which should be rooted in everydayness, in the life of "the Czech family." On the other hand, Masaryk reinstates Romanticism as the alternative to the "rather vague...enthusiastic rhetoric of Panslavism and patriotism" produced by the earlier revival projects (e.g., that of the Slovak Panslavist poet and scholar Ján Kollár):

Mácha is significant because of his world which is new in comparison with that created by Kollár... In May he deals with a new problem, being somewhat influenced by Goethe and Byron. He introduces a unfortunate woman, a father who does not know his son and seduces his bride and the son despairing at eternity. This is Romanticism, one would say, but do you think that Mácha did not feel so? This is a problem of the Czech family...²¹

In Masaryk's teleological conception, the individual idioms of Romanticism must be renamed, as the continuity of Czech culture seems to demand it. But it is not merely because of this continuity: due to its syncretic nature and firm links with the humanism of Moravian Brethern, Herder and Slavonic tradition, the problem of national identity seems to have become more universal than any trend in the history of ideas or art. "The Czech question is the problem of the whole world, not only of ourselves." Masaryk wrote in 1905.²² Today the question is no longer how to formulate and understand national identity as a universal historical mission. Rather, we should attempt to reflect our identity with respect to different forms of European Romanticism and European culture in general.

Notes

¹ English translation of Schlegel's *Athenäum* Fragment No. 116 quoted from *European Romanticism. Self-Definition. An anthology compiled by Lilian Furst*, (London and New York: Methuen 1980), pp. 4 - 5.

² Novalis, "Die Christenheit oder Europa," in *Werke in einem Band*, (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1984), pp. 339 - 340.

³ Friedrich Schlegel, "Ideen" (Nr. 135, *Athenäum*, Bd. 3 [1800]), *Werke in zwei Bände*, Bd. 1, (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1980), pp. 280 - 281. (Translation M.P.)

⁴ Johann Gottfried Herder, "Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst," *Sämtliche Werke*, Bd. 9, ed. B. Suphan, (Berlin 1877), pp. 528 - 530 (English translation quoted from René Wellek's *History of Modern Criticism 1750 - 1950, I. The Latter Eighteenth Century*, [New Haven: Yale University Press 1955], p. 191):

Thus, from ancient times we have absolutely no living poetic literature upon which our modern poetry might have grown, as a branch upon the national stem; whereas other nations have progressed with the centuries, and have shaped themselves upon their own soil, from native products, upon the belief and taste of the people, from the remains of the past. In that way their literature and language have become national, the voice of the people has been used and cherished... We poor Germans have been destined from the start never to remain ourselves.

⁵ F. Schlegel, "Athenäum Fragment, Nr. 80," *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, p. 176.

⁶ F. Schlegel, "Gespräch über die Poesie," (*Athenäum*, Bd. 3, 1800), *Werke in zwei Bände*, Bd. 2, p. 152.

⁷ Novalis, "Blütenstaub, Nr. 64," (*Athenäum*, Bd. 1, 1798), *op. cit.*, p. 289 (translation M.P.)

⁸ See Vladimír Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ* (The Sign of the Birth. The Czech Revival

The concept of "the centre" is an important element of Herder's philosophy: it is a "happy centre," "the decree of the golden mean," a positive value excluding extremes and unifying in itself all positive qualities of the given range of phenomena. It becomes manifest at most dissimilar levels of Herder's system. For Herder, the Earth is "a star" bound to "its centre," the Sun and simultaneously "one of the central planets... both by its position and by its size..." This central position of the Earth influences its forms of life...plants and animals, among whom the man is "the central creature"...But even in discussing the humans, Herder uses the category of the centre in an evaluative way, to distinguish the nations of "fair figure" inhabiting "the central zone of the Earth" which lies, as beauty itself, between two extremes... Other Herder's uses of "the centre" may seem to contradict those already described. The question "Where is one's homeland? Where is the centre of the world?" is answered: "Where you stand!" The statements "the centre is everywhere" and "everything is in the centre" may differ factually and by their point-of-view, but they always connect the notion of the centre with variety, the unity-in-diversity and vice versa.

⁹ Jacob und Wilhelm Grimm, *Über das Deutsche*, (Leipzig: Philip Reclam Junior 1986), pp. 122 - 123, 126.

¹⁰ F. Schlegel, "Athenäum Fragment, No. 116." English translation quoted from *European Romanticism. Self-Definition. An anthology compiled by Lilian Furst*, p. 5.

¹¹ Josef Jungmann, "O klasičnosti literatury a důležitosti její," (On the Classic in Literature and the Importance Thereof, 1827), in *Boj o obrození národa* (The Struggle

for the Rebirth of the Nation), ed. F. Vodička, (Praha: 1948), p. 103 (Translated by M.P.).

12 Marilyn Butler, "Romanticism in England," in *Romanticism in National Context*, ed. Roy Porter and Mikuláš Teich, (Cambridge: Cambridge University Press 1988), pp. 38 - 40.

13 *Ibid.*, p. 49.

14 Cf. *ibid.*, pp. 45 - 46.

15 See Marshall Sahlins, *Islands of History*, (Chicago and London: The University of Chicago Press 1985), pp. 143 - 151. In Chapter Five ("Structure and History") of his book Sahlins argues that the relationship between history as a dynamic movement and structure as the static order of a society is not antithetical and exclusive. "Every practical change" (e.g., the inclusion of the appearance of Captain Cook into the structure of myths and religious practices of Hawaiian aborigines) "is also a cultural reproduction." (p. 144) The fundamental question to be asked in this context is about "the relation of cultural concepts to human experience," or "how cultural concepts are actively used to engage the world." This is "the problem of symbolic reference." (p. 145). Sahlins deals with this problem in terms of structuralist philosophy (Ernst Cassirer), linguistics (Ferdinand de Saussure) and anthropology and maintains that our perception of the world is in fact its classification based on language and its existing concepts or signs. "The culture categories by which experience is constituted do not follow directly from the world, but from their differential relations within the symbolic scheme." And even this scheme does not necessarily have any starting point in reality. It "constitutes the possibilities of worldly reference for the people of a given society." Analogous features can be traced in Saussure's theory of the "arbitrary" language sign. According to him,

the sign, as sense, becomes doubly arbitrary in reference: at once a relative segmentation and a selective representation. And from the arbitrary nature of the sign it follows that culture is, by its own nature, a historical object...It is historical because it is arbitrary: because it does not simply reflect the existing world; but, on the contrary, in ordering existing objects by pre-existing concepts, language would ignore the flux of the moment...Conversely...the system is arbitrary because it is historical. It recognizes the present, whatever it "really" is, as the past.

(p. 148)

It is this double arbitrariness that may be said to constitute the historicity of a sign system. The historicity of "certain cultural orders called 'historyless'" may thus consist in their myths, rituals, traditions and customs. But, on the other hand, any cultural action in such a social structure involves "a risk of the categories in reference." It "is put in double jeopardy, subjectively as well as objectively: subjectively, by the people's interested uses of signs in their own projects; objectively, as the meaning is risked in the cosmos fully capable of contradicting the symbolic systems that are presumed to describe it." (p. 149) This situation is characterized by constant shifts and incessant revaluation of the meanings of individual signs. The taboos, for instance, "are notoriously polysemic: as virtual or in the society in general, they have many possible meanings. But when actualized, when ventured in a particular context..., 'tabu' is valorized in some selective sense. One meaning is foregrounded, made salient in relation to all possible meanings." (p. 149) The value of a sign in subjective use is also given by the specific interest of the user, in whose life the sign has a place as a symbolic object. "'Interest' and 'sense' are two sides of the same thing, the sign as related respectively to persons and to other signs." (p. 150) Thus, "symbolic action is a duplex compound made up of an inescapable past and an irreducible present. An inescapable past because the concepts by which experience

is organized and communicated proceed from the received cultural scheme. An irreducible present because of the world-uniqueness of any action..." (pp. 151 - 152)

16 Cf. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské* (The Origins of New Czech Fiction), (Praha: Melantrich 1948).

17 Harold Bloom, "Introduction", in: *Romanticism and Consciousness*, ed. H. Bloom, (New York: Norton 1970), p. 24.

18 Josef Kajetán Tyl, "Po pěti letech" (After Five Years), *Spisy* (Collected Works), sv. 3 (ed. J. a M. Otruba), (Praha: SNKLHU 1953), p. 148 (Translated by M.P.).

19 Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press 1984), pp. 29 - 30.

20 Robert Auty, "Changing Views on the Role of Dobrovský in the Czech National Revival", *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, ed. by Peter Brock and H. Gordon Skilling, (Toronto: University of Toronto Press 1970), p. 20.

21 T.G.Masaryk, "Problém malého národa" (The Problem of the Small Nation, 1905), in *Ideály humanitní. Vybrané spisy T.G.M.*, (The Ideals of Humanity. Selected Writings) sv. 1, (Praha: Melantrich 1990), p. 90 (Translated by M.P.).

22 *Ibid.*, p. 88.

O b s a h

EVROPSKÝ ROMANTISMUS A ČESKÉ OBROZENÍ <i>(Martin Procházka a Zdeněk Hrbata)</i>	5
ČESKÝ A SLOVENSKÝ ROMANTISMUS VE SPORU S ROMANTISMEM <i>(Vladimír Macura)</i>	26
ČESKÉ ROMANTICKÉ DĚJEPISECTVÍ MEZI OSVÍCENSTVÍM A POZITIVISMEM <i>(Petr Čornej)</i>	48
OBROZENÝ OSSIAN Macphersonův model a produkce dějinnosti v české romantické kultuře <i>(Martin Procházka)</i>	87
POEZIE KŘESŤANSTVÍ Chateaubriandovi <i>Mučedníci</i> a Lindova <i>Záře nad pohanstvem</i> <i>(Zdeněk Hrbata)</i>	115
K SÉMIOTICE ROMANTICKÉHO PARKU <i>(Helena Lorenzová)</i>	142
KOMUNIKACE ROMANTIKA A ROMANTISMU <i>(Pavel Vašák)</i>	150
SENTIMENTÁLNÍ TOPIKA A MOTIVIKA V RANÉM DÍLE JANA NERUDY <i>(Vladimír Svatoň)</i>	180
APPENDIX: EUROPEAN ROMANTICISM AND CZECH NATIONAL REVIVAL <i>(Martin Procházka and Zdeněk Hrbata)</i>	203

EDICE URSUS
Svazek 7

ČESKÝ ROMANTISMUS V EVROPSKÉM KONTEXTU

Redigovali Zdeněk Hrbata a Martin Procházka
Úvodní stať přeložil do angličtiny Martin Procházka.

Kapitola "Obrozený Ossian" byla otištěna v časopise
Česká literatura.

Vydal Ústav pro českou a světovou literaturu jako přílohu
časopisů *Česká literatura* a *Svět literatury*

MLEJNEK, nakladatelství a vydavatelství, s.r.o.,
tř. Míru 450, 530 02 Pardubice

Náklad 500 výtisků

Edice URSUS byla založena za pomoci Nadace CHARTY 77

Publikace vychází za finanční podpory
Českého literárního fondu.

