

Sen o spících rytířích II

V roce 1819 vydal Washington Irving ve své *Sketch Book* povídku, jejíž děj se odehrává slovy autorovými „před mnohými lety, kdy země byla ještě provincií Velké Británie“, ve vesnici holandských osadníků. Její titulní hrdina, „prostý a dobrý člověk“ Rip Van Winkle, na své toulce po Catskillských horách narazí na vousatého mužíka oblečeného do starého nizozemského kroje, pomůže mu se soudkem likéru a doprovodí ho až k jeho společníkům, hrajícím kdesi v roklí kuželky. Přihne si ze soudku a probudí se do zcela jiného světa – uplynulo zatím totiž dvacet let, nepoznává rodnou ves ani její obyvatele, jeho dcera se zatím stala dospělou, nad hospodou, která nyní nese hrdý titul Union Hotel, visí místo obrazu krále Jiřího obraz prezidenta Washingtona. Byla revoluce a Rip je nyní „svobodným občanem Spojených států“; jelikož není politikem, neučiní to na něho zvláštní dojem – nicméně v jeho vykořenění („Nejsem sám sebou – já jsem někdo jiný – jako bych byl jinde – ne – to se někdo jiný obul do mých střevců – byl jsem sám sebou minulé noci, ale usnul jsem v horách, a oni vyměnili mou pušku, a všechno vyměnili, mě vyměnili, a já teď nevím ani, jak se jmenuji či kdo jsem!“) je mu útěchou, že neúprosný čas zrušil také tyranii jeho ženy, nyní již nebožky paní Winklové. Irvingova povídka si sice vypůjčila syžet ve střední Evropě (čerpá z německých pověstí), ale v tradici severoamerické literatury má mimořádné postavení – nejen tím, že je vlastně první americkou povídkou, ale především proto, že stála na počátku utváření fenoménu „amerického snu“, symbolického tématu průlomu do budoucnosti, vzrušivě spjatého s ideálem neustálého pokroku doby, dosud plně neodhalené energie mladého národa, ale také s vědomím ohrožení či ztráty přirozených lidských hodnot. I tento rub motivu (kteřý na jiné rovině mnohem později učiní středem své pozornosti Edward Albee v *Americkém snu*, 1961) již Washington Irving podkřívá, když svůj příběh staví na napětí původních tradic starého kontinentu a přítomnosti americké, která je vstřebává, ale tím současně zruší, na napětí osvobození člověka a ztráty jeho kořenů, ztráty veškerých přirozených vazeb k lidem i k prostředí. V době, kdy už Irvingova povídka v zdramatizované podobě dávno dobývala americká jeviště, byla 11. srpna 1849 jako zahajovací představení arény v Pštrosce inscenována Tylova báchorka *Jiříkovo vidění* (TYL 1953: 170–246), námětem příbuzná a původem spjatá se stejným okruhem pověstí.

Také v Tylově příběhu sehraje významnou úlohu motiv „snu“ či „spánku“. Zdálo by se, že se tu ustálený prvek syžetu o vstupu do nitra hory prostě jen přizpůsobuje možnostem vídeňské frašky, v němž obvykle téma snu napomáhá uvádět do světa fantazie – povšimněme si z toho hlediska funkce spánku hlavního hrdiny *Švandy dudáka* před příchodem lesních panen nebo celé rané Tylovy adaptace Meislovy hry *Dvěšletý sen starého Pražana*, která je vlastně přímým předchůdcem *Jiříkova vidění*. Situace je však značně složitější: v české kultuře let čtyřicátých již má motiv „snu“ svou vlastní složitou sémantiku, v níž se srážejí koncepce evropského romantismu s domácí ideologií „snu“ jako součásti syžetu „probuzení národa“, metafory národního osudu, základního problému národního bytí.

Jiříkovo vidění již na první pohled téma snu nápadně zdůrazňuje, je vlastně svou kompozicí přímo nakupením rozmanitých „snů“, které – s využitím možností arénního letního divadla jako lidové podívané – až okázale demonstuje několikere kontexty tohoto motivu i jeho vazby.

Především se tu setkáváme se snem hlavního hrdiny báchorky (čeledína Jiříka) o lepším životě: je představován v krajně pokleslé podobě jako touha po pohodlí, zahálce, panském životě („Člověk by se neměl vlastně o nic starat – nic pracovat – jenom jíst a pít – pak by to na tom světě ještě ušlo“ – TAMTÉŽ: 179). Pod tímto stylizačním povrchem jsou nicméně patrné motivy mnohem obecnější: Jiřík se jeví ostatním jako „kakabus“, který věčně „bručí“ a „škaredí se“, který je „nespokojen [...] se svým stavem“, je „bloud“, je „pomatený“, „má vrtochy“, „je převrácený“. „Jenom to všechno neproklej“, namítá jeho milá Kačenka a varuje ho: „ty by sis troufal Pána Boha zkoušet?“, naznačujíc tím zásadní existenciální důsledky Jiříkovy vzpoury. „Já jsem pro neštěstí na světě“, „moje neštěstí se nedá přemoct“, „srdce mi hoří, hlava mi hoří – já hořím celý“ – tak charakterizuje Jiřík sám sebe, v zřetelném rozporu s povážlivou přízemností vlastního „snění“. Tyto charakteristiky přesně zapadají do dobového negativního portrétu „romantického typu“ (malkontenta, rozervance). Vždyť podobně Tyl vytváří kritický obraz Karla Hynka Máchy ve svém *Rozervanci*: romantický typ je tu určen posedlostí neštěstím, „dělá, jako by byl nešťastný“ (TYL 1958: 282); „Může-liž mu býti něco vítanější, nežli je neštěstí?“ (TAMTÉŽ: 310), jemu „neštěstí na všech cestách nadskakuje“ (TAMTÉŽ: 284), je mu souzena „nespokojenost“ (rozervanec to „hříšným násilím u sebe sám tak daleko přivedl, že

nespokojen ani světu ani nebi nedůvěřuje“ – TAMTÉŽ: 282), vzpou-
ra proti zemským i nebeským (božím) pořádkům, „neklid duše“,
symbolizovaný často metaforou „plamene“ („Hlava moje hořela“;
„Já nejsem člověk, jenž by jiskru v prsou svých umačkával, když se
v nich jednou vzejmula“ – TAMTÉŽ: 301, 303), „zachmuřenost“ („za-
čně se hned jako mračno kabonit“, „zaplaší-li někdy mračna z tváří
svých, je to hořký, s celým světem opovrhavý úsměch“ – TAMTÉŽ:
296, 309), „podivínství“, „převrácenost“ („Pro tebe jsem převrátil
celý život svůj“ – TAMTÉŽ: 312), nemá všechno v hlavě v pořádku
(„posud mu arci ještě všelicos kotrbou mele“ – TAMTÉŽ: 311) atd.

Posun „romantického postoje“ do lidového prostředí znamená
současně jeho zgrotesknění a odmítnutí, jak si ostatně všimla li-
terární historie již dříve (Arne Novák vidí v Tylových báchorkách
„vítězství zrnité a pudové lidovosti nad romantikou“ – NOVÁK A. –
NOVÁK J. V. 1936–1939: 426), a je součástí sporu s romantismem,
který probíhá celou Tylovou tvorbou a je dokonce Tylem samým
chápán jako spor velmi osobní. Už i v *Rozervanci* je záporný portrét
ústřední figury konfrontován nejen s protiromantismem či racionál-
ně potlačeným romantismem Karlovým, ale i se „zdravým, nestroje-
ným a nelíčeným rozumem“ (TYL 1958: 281) venkovana z prologu,
který je proti módní západní beznaději chráněn již tím, že „Chléb
svůj v potu tváří dobývá a pak spokojen ho solívá“ (TAMTÉŽ: 282).
Právě toto je aforistické pojmenování mravní normy, na jejímž po-
zadí je Jiříkův „sen“, Jiříkovo „pomatení“ či „bloudství“ v struktuře
hry posuzováno. Z tohoto pohledu se nutně jeví jako pouhá nechuť
k práci (v obecné rovině – práci „pro vlast“) i celý romantický ideál,
obsahově se vyprazdňuje a stává se tak snadno pouhým – Tylovými
slovy – opičením po „křivonohém malkontentu anglickém“, tj. po
lordu Byronovi (TAMTÉŽ: 288).

Takto souvisí s Jiříkovým „snem-ideálem“ i další typ snu, který je
v této dramatické báchorce předveden, totiž Jiříkův „sen-spánek“,
sen jako téma ochromené aktivity. V českém sporu s romantismem
bylo ostatně s oblibou ústřední romantické téma snu jako spánek
„překládáno“ – Tomíček například v známé kritice *Máje* pozna-
menává: „Chtěl-li by nám pan Mácha v druhém svazku svých Spisů
podati opět druhé vydání svých snů, svého spaní, může býti ubez-
pečen, že mocně ho probouzeti budeme; spali jsme dvě stě let, on
nesmí nás dutým hlasem své zbortěné harfy do nového snění konej-
šiti“ (TOMÍČEK 1836, cit. VAŠÁK 1981: 40), Rubeš paroduje Máchu

titulem *Obrazy ze spaní mého aj.*, Máchovo bohatě významově nasycené „dobrou noc“ (bezpochyby inspirované Childe Haroldovým „good night“, které obletělo Evropu) je na Slovensku programově odmítáno jak teoreticky (M. J. Hurban), tak v poezii (Janko Král: „Čoby tam dobrú noc, veď ešte nebol deň“; Samo Chalupka: „Keď nám deň zapadnul – veď on zase svitne!“) – je totiž chápáno výlučně jednoduše, v nekomplikované logice národního mýtu. Romantický „sen“ jako vytržení z reality a ponoření do složitých, neovladatelných světů vnitřních je vnímán jako prostě protichůdný vektorům pohybu domácí (slovanské) kultury, jako pohyb proti proudu, jímž je pokus o vymanění národa ze staletého spánku, neživota. Zdá se, že za ironické snížení hodnotového horizontu „snění“ ustáleného novodobou evropskou kulturou lze v *Jiříkově vidění* považovat i slovní hříčku, která hrdinův sen spojuje s kupkou sena, u níž na počátku prvního výstupu Jiřík postává „o hrábě podepřen“ – TYL 1953: 175) a na které si v jeho závěru zdřímne („natáhne se na seno... Zívá... usne...“ – TAMTÉŽ: 179).

Další „sen“, který v Tylově hře přichází ke slovu, je pak „tichý sen“ (TAMTÉŽ: 182) blanických rytířů. Tyl tu čerpá z pestré tradice pověstí přetvářejících Blaník od středověku v tajemné místo (byla už o nich řeč v předchozí kapitole), včleňuje sem plnoprávně i prvky, které znala česká tradice divadelní. Podle Klicperova *Blaníku* kupříkladu stylizuje svého Severina (i toto jméno má ostatně oporu v Klicperových hrách); Klicperův duch je „postava šedivá“, „šedivý stín“ (KLICPERA 1907: 680), Severin, „duch z Blaníku“, přichází na scénu „v šedivém rouše“. Vůdce blanických rytířů se jmenuje u Tyla stejně jako u Klicpery – Bohuslav Blanický, což je jméno, které se před Klicperou v blanické tradici neobjevuje (Klicpera je pak použil ještě jednou pro označení čarou mocí nadaného poutníka v „dramatické maličkosti“ *Zlato neblaží*, 1823). Do „blanické tradice“ se ostatně také Tyl svou dramatickou báčorkou dodatečně vřazuje – Jaroslav Vrchlický ve své *Baladě blanické* příznačně ponechává vesnickému písmákovi, který pronikne do Blaníku, to jméno, které mu Tyl udělil.

V revolučním roce 1848 se blanická pověst samozřejmě aktualizuje jak mezi tehdejšími intelektuály (Frič uvádí v *Pamětech*, že hodlal vést tažení proti vojskem podrobené Praze směrem od Blaníka – jistěže ne z důvodů vojensko-strategických), tak mezi lidem, jak dokládá kramářský tisk *Nové písně o rytířích z Blaníka, jak se v noci na*

16. května 1848 v Praze ukázali (píseň se dotýká senzačního zjevení sv. Václava a jeho rytířů na Koňském trhu – připomeňme si, že šlo o den, jenž následoval po výbuchu povstání ve Vídni a předcházela císařovu útěku do Innsbrucku).

Přes tyto hojně využívané možnosti aktualizace bylo jádro blanické pověsti – vzpomeňme si – hodnotově dvojsečné – spojoval se v něm motiv „síly“ s motivem „bezmoci, pasivity, spánku“ (Čelakovský ostatně dokládá ve svém *Mudrosloví* rčení „být v Blaníku“ ve významu spát). Jenže právě proto se mohl stát Blaník v té míře symbolem národního osudu (což ho povyšuje nad jiné hory obdobně pověstmi opředené), jádro pověsti totiž metaforicky vyjadřovalo celý základní syžet národního mýtu, který lze rozložit do tematického řetězce „slavná minulost a síla“ – „staletý spánek“ – „probuzení ze spánku k nové slávě“. Právě tento mýtus dovedl plně překlenout zárodečnou rozpornost spojení „spaní“ (snu) a „slávy“ (činu), aktivistický program národního obrození mohl pak jednak aktualizovat Blaník jako Blaník skryté síly a energie, ale mohl ho stejně tak odmítat jako Blaník letargie (Jan Pravoslav Koubek ve svých *Hrobech básníků slovanských*) (HERTL 1964: 121–154).

Celková hodnotová nejednoznačnost je zachována i u Tyla, ba více, dokonce je zde zdůrazněna použitými prostředky frašky. Důležitou úlohu tu hrají jednotlivé slovní gagy a narážky – například přirovnání blanických rytířů k českému ozbrojenému sboru Svornost po svatodušních bouřích rozpuštěnému.⁴ Ale i sama teatralizace látky takovému hodnotovému znejistění nutně napomohla – vzpomeňme z toho hlediska i zmíněné divadelní výpůjčky z Klicperovy rytířské hry.

Rozhodující roli při tomto posunu však jistě sehrála doba sama: sotva několik měsíců po popravě vůdců vídeňského říjnového povstání, včetně zástupce frankfurtského parlamentu Roberta Bluma, a dva dny před kapitulací Uhrů u Világose nemohla znít jinak než groteskně Severinova vážným blankversem odříkávaná replika:

4) Tento motiv měl ovšem oporu i v dobové symbolice výtvarné. V pamětním listu ke zrušení Svornosti je znázorněn muž ve svornostenské uniformě opatřený svatováclavským emblémem (Svornost byla „svatováclavským sborem“!), jak vystupuje z hrobky vstříc novému životu. Pamětní list přetištěn in Roubík 1948.

Ač nade drahou [vlastí]
těžké mraky povstaly, přec táhne
bouře nebezpečná mimo ni, a
brzo, doufám, usměje se jasné
slunce na žehnané kraje.

(TYL 1953: 182)

Tím spíše, že vůdce rytířů se v Tylově pojetí hlásí (v době, kdy jsou osudy rakouské revoluce již zbraní rozhodnuty) k ideálu nápadně pacifistickému:

Boj musí ovšem býti,
tření sil, kde vzplanouti má světlo
svobody; však blaženěji plyne
po krajinách její paprslek, když
panuje boj duchů, zápas moudrosti,
než kde zuří vášeň rozkacená
s vytaseným ocelem!

(TAMTÉŽ)

Už byla řeč o tom, že „zápas duchů“ byl oblíbený dobový ideogram, vzniklý mimo jiné z potřeby překlenout ironické či romantikou tragicky vyhocené důsledky konfrontace „slavné minulosti“ s prozaickou současností, nacházet k dávným hrdinům analogické hrdiny dneška (na polaritě husitské krvavé řeže a současného zápasu ducha vybudoval dokonce Jan Erazim Vocel celou koncepci svého *Labyrintu slávy*). Přesto však: jak asi vnímali citlivější diváci onoho srpnového dne roku 1849 ve Pštrosce krátký monolog blanického vůdce, v jehož závěru skoro jako heslo zazní prostinké „nyní zase k spánku, milí bratři“?

Konečně nechybí v té okázalé přehlídce snů, kterou Tyl ve své báchorce přivádí na scénu, ani Jiříkův sen po požití kouzelného nápoje z „číše života“, tedy vlastní Jiříkovo vidění, jež dalo hře svůj název. Ten je – jak známo – současně odkazem k středověké památce, jejíž české verze dosáhly značné obliby a byly hojně přetiskovány v knížkách lidového čtení. Kromě titulu je ovšem Tylova hra spojena se středověkým mystickým románkem jen velice spoře – najdeme tu nanejvýš drobné obdoby v sestupu šlechtice Jiříka Uherského do nitra země a do očiště a ve vstupu čeledína Jiříka do Blaníku, paralely

v průvodcovské funkci svatého Michala v případě prvním a Severina v případě druhém, jsou tu i tvarové podobnosti v kompozici pojaté jako sled scén. Mnohem výraznějším podnětem byla však pro Tyla už připomenutá tradice vídeňských snových dramát, především Meislova *Dvěšletého snu*, který na počátku své divadelní kariéry adaptoval. Sen umožňuje rychlé prostřídání „obrazů ze života“ – zatímco v *Dvěšletém snu* jsou předváděna tři různá staletí, Tylovo *Jiříkovo vidění* uvádí do tří různých sociálních prostředí (zbohatlé měšťanstvo, rozmařilci, žurnalisté – armáda – dělníci a továrníci). Hrdina prochází v těchto snem inspirovaných výjevech jakousi negativní zkouškou. Na rozdíl od staročeské památky se dobírá poznání tím, že neuspěje, jeho zjevená pravda je tak vlastně rezignací, ústupem do výchozího stavu, nabízí se tu iniciace, která není iniciací – protože k překročení hranice nedojde, hrdina se utvrzuje v tom, že cílem cesty je její východisko.

Shrňme tedy: co tyto jednotlivé typy „snů“ a jejich kontexty v Tylově báchorce vzájemně váže, co společně vypovídají o „národě“, jakým národním symbolem se tu „sen“ stává, tedy jaký „český sen“ představuje a současně jaký „český sen“ ve smyslu projektovaného národního ideálu nepřímou odhaluje? Zaznamenali jsme především zřetelný zápas s romantickým sněním, které je vnímáno jako rozkladné, odvádějící od životně důležitých národních otázek k problematice jedince, jako jev „pasivní“ a „cizorodý“. Viděli jsme, že sen je současně chápán jako zmrtnění, ale svým způsobem i konzervace dávné české minulosti, je „spánkem“ rytířů i „klamným spánkem Jiříka“, který vybízí k probuzení, k nesnění, k drobné práci. Jenomže odmítnutí a zparodování velkého snu odnímá současně i velikost probuzení; – to nutně znamená sotva víc než přitakání daným poměrům.

Dobová recenze premiéry *Jiříkova vidění* ve Pštrosce právě tuto stránku Tylovy báchorky ostře napadla: „Tendence toho kusu jest okázati, že člověk má býti se svým stavem spokojen, že všechny stavy mají své obtíže a zároveň okazuje se, jako v kukátku, vliv konstituce a nového hnutí času na poměry společenské. Ale proto, že statkář Bonifacides byl ničema, jenž poddané dřel, a poněvadž za to o vše přišel, nemá již Jiřík po ničem bažiti? a že konstituce na Bonifacidovi ničeho nezměnila, proto Jiřík nemá hledati v konstituci zlepšení i svého blahobytu? [...] má si snad zase jen své Kačenky hledět a pánoboha nechat se starati o řízení světa? [...] mravní tendence toho kusu jest

tedy velmi negativní a zmrtvující, ona nehodí se do našeho věku, jenž tlačí se k činům..." (ANONYM 1849: 905n., 910).

Tylovi interpreti a zvláště účastníci tzv. tylovské diskuse v padesátých letech našeho století měli velkou práci vydolovat z *Jiříkova vidění* žádoucí revoluční smysl, na každém kroku naráželi na potíže. Mohli ocenit, že Tyl přivádí na scénu konflikt továrníka s dělnictvem – byť i při tom překážel zjevně groteskní způsob stylizace Severina v roli mluvčího dělníků. Byli pak nuceni buď zcela přehlédnout fakt Tylem předepsané Severinovy opilosti – Jiří Hájek například viděl v Severinovi zosobněné „lidové revoluční tradice českých dějin“ a označil jeho přeměnu v dělníka v závěrečném obraze za „příznačnou“, přestože v dřívějších obrazech byl Severin i sluhou a vojákem (HÁJEK 1951: 4), nebo se ho pokusit zdůvodnit: Miroslav Kačer například tehdy píše: „Jediná věc, která poněkud oslabuje tento výrazně pokrokový moment *Jiříkova vidění*, je to, že Tyl předvádí v této scéně Severina opilého. Je těžké zjistit důvody, které Tyla vedly k použití tohoto motivu. Zdá se, že si Tyl nedovedl ještě ani představit dělníka, který by se opovážil tak rozhodně mluvit s továrníkem, kdyby nebyl opilý“ (KAČER 1954: 110)⁵.

Potíže dělala i výrazně idylická scéna vojenská. Přestože je zřetelnou narážkou na vojenský konflikt s Maďary (jako „uherské ležení“ byl také vojenský tábor jednoznačně identifikován dobovou kritikou), a tedy šlo zřetelně o vojenský tábor „kontrarevoluce“, Vladimír Horáček, dramaturg Divadla československé armády, vidí zde však vojsko bojující za přeměnu starého společenského pořádku v nový a hlavního protivníka této pokrokové armády nachází v Bonifacidovi a Eufrozíně (HORÁČEK 1951: 4), které vojsko zatkne (v nich spatřuje i M. Kačer s dobovou jednoznačností až mrazivou „špióny“ v řadách lidových bojovníků – KAČER 1954: 102).

Zcela v rozporu s recenzentem z roku 1849 Jan Kopecký tvrdí, že *Jiříkovo vidění* vybízí „k činnosti a varuje před rezignací a pohodlím“ (KOPECKÝ 1951: 4), jenže pak musí ignorovat fakt Jiříkovy statkářské budoucnosti, která ho v logice báchorky čeká za jeho zmoudření, fakt, který velice dobře cítil kritik *Pražského večerního listu* o sto let dříve, když potouchle poznamenal: „Bude-li Jiřík tak zatvrzelý jako onen fabrikant, tedy se mu i nyní, když bude hospodářem, zase

5) Svě hodnocení *Jiříkova vidění* později Miroslav Kačer zásadně korigoval (srov. OTRUBA – KAČER 1961: 392–396).

čeledínové vzbouří, leda by měli Jiříkovo vidění a byli se svým stavem, v ohledu obtíží jiných stavů, úplně spokojeni, kterážto vidění jsou však řídká“ (ANONYM 1849).

To tehdejší zanícené hledání revolučnosti zcela ignorovalo fakt, že Tylova hra je součástí koncepce, která silně omezovala českou obrozenskou kulturu a která bude přežívat (byť třeba jen v podobě stále slábnoucího kulturního proudu) po celé 19. století, totiž koncepce českého světa jako do sebe uzavřeného, izolovaného od všech rušivých „cizorodých“ vlivů: revolucí, zápasů, malkontentství, emancipace žen, sociálních konfliktů, neznabožství, manželské nevěry a bůhví čeho ještě.

Všimněme si, jak se do prostoru Tylovou báchorkou vymezeného promítá třeba soudobá skutečnost politická. Je tu zastoupena především bohatým žurnalistickým, politickým slovníkem, jistě – položíme-li ovšem dostatečný důraz na význam slova „zastoupena“. Jinými slovy: politická realita tu prostě není přítomná, nahrazují ji slova, která ji sice mají označovat, ale přitom jsou vztažena ke skutečnosti jiné, zcela soukromé. Politický slovník ve sféře Jiříkova příběhu postrádá své odpovídající označované – a v závěru, ve scéně „zmoudření“, nakonec zcela mizí. Český svět tu stojí před námi zděšen z politiky, otočen k ní zády, tváře se, jako by nebyla, a vlastně šťasten, že se od ní osvobodil.