

1. Synkretismus

Obecně se pociťuje, že běžné slohově typologické charakteristiky (baroko, rokoko, klasicismus, sentimentalismus, romantismus), které poměrně dobře slouží při periodizaci a popisu kultur velkých národů s plynulým, zvnějšku drasticky nenarušovaným kulturním vývojem, často vzdorují nebo přímo selhávají při popisu kultur národů mladých či národů s vývojem brzděným, komplikovaným. Projevuje se to často už v rozkolísání slohové periodizace a v znejasnění pojmosloví. V české literární historii je např. J. Vlčkem, J. Jakubcem, J. Máchalem aj. vztahováno označení „romantismus“ již ke generaci jungmannovské (tedy nejen k tvorbě Máchově, ale i Kollárově, Jungmannově, Hankově, Antonína Marka apod.). Arne Novák naproti tomu řadí český romantismus až do let 1830–1850, zatímco vlastní literární působení jungmannovců označuje za „klasicismus“. Z hlediska takové dvojí systematiky dochází pak často buď k naprosto protichůdným hodnocením týchž osobností první poloviny 19. století, nebo k formulacím rezignujícím na jednoznačný termín. Každé úsilí o přesnost a co nejbližší slohově typologickou specifikaci – např. Jirátovo rozvrstvení české obrozenské literatury pomocí kategorií „baroko“ (kostelní a venkovské), „osvícenské rokoko“, „preromantismus“, „klasicismus“, „empírový klasicismus slovenský“, „biedermeier“, „pozdní biedermeier“, „subjektivismus“, „romantismus“ (JIRÁT 1940) působí značně uměle a nakonec ve svých důsledcích stejně vede k obezřetnému přiznání slohové „nečistoty“, rozmanitosti popisovaných jevů. V současné české literární historii se dnes již vžilo a stalo závazným označení literatury vrcholného českého obrození termínem preromantismus, který konečně vyhovuje především tím, že předpokládá slohovou nejednoznačnost, „přechodnost“ daného období. Přesto však na Slovensku, kde je utváření slovenské kultury spjata v první řadě s působením generace štúrovců, označované za romantickou, se podobného „přechodného“ termínu užívá řidčeji a v jiném rozsahu, takže např. Jan Kollár, jehož slovenská i česká literatura považují za svého, je slovenskými literárními historiky dnes obecně považován za klasicistu, zatímco českými za preromantika. Termíny „klasicismus“, „romantismus“ atd. se tu tedy ustalují především na základě konvence, za tu cenu, že postihují jen část označované skutečnosti, která sama zůstává rozmanitá a různorodá.

Zdá se, že před obdobnými problémy stojí literární historie i jiných národů, které prodělaly v minulém století obdobně překotný rozvoj, období „zrychleného vývoje“. (GAČEV 1964; 1963: 78–93; 1957: 121–148). Objevují se tu syntetické osobnosti, které v sobě spojují „celý komplex úrovní uměleckého vývoje“ – jak výstižně poznamenává Gačev např. k tvorbě bulharského spisovatele Petka Slavejkova (GAČEV 1964: 299n.) – a vzdorují tak jednoduché slohově typologické klasifikaci. Často dochází i k složitému prolamování literárního vývoje, pokud je nahlížen z aspektu slohově typologického. Tak např. ústřední postava estonského národního obrození Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882) je označován nejen jako romantik, ale i jako osvícenec či klasicista, a pak působí pro nezasvěcence jako paradox, že tvorba Kristjana Jaaka Petersona (1801–1822), která je mnohem staršího data, bývá hodnocena vesměs jako preromantická.

Oblíbené rozkolísání kategorií je nutným důsledkem vnitřní slohové nevyhraněnosti obrozenských kultur, je dáno jejich potřebou vyrovnat krok s dobovým uměleckým vývojem komplexně, jakoby „najednou“. Synkretismus, se kterým se tu setkáváme, jakkoliv je nejspíš nutným průvodním jevem utváření každé „kultury se zrychleným vývojem“ (tj. obrozenského typu), a tedy i jevem pro ni příznačným, je vlastně v prvé řadě synkretismem směrem vně, synkretismem podnětů zvnějšku.

Obrozenská kultura zná však ještě jiný synkretismus než synkretismus slohový. Vyznačuje se totiž malou vnitřní diferencovaností, a proto i splýváním celých velkých oblastí kultury. Jungmannovská kulturní aktivita nevytyčuje ostré předěly mezi vědou, uměleckou literaturou, publicistikou apod.

Nelze samozřejmě popřít, že v té době je všeobecně – nacházíme se přece v 19. století – uvědomována funkční odlišnost jednotlivých oblastí kultury, je dokonce velmi zřetelně uvědomována funkční odlišnost i jednotlivých oblastí slovesnosti samé. Podstatné však je, že utváření české kultury je ve všech svých složkách neseno týměž patosem, zaměřeným k naplnění výsledného ideálu celistvé, „plné“ kultury národní. Z hlediska tohoto společného cíle bývá nejednou volba té či oné kulturní oblasti k tvůrčímu zásahu libovolná. Na hranicích jednotlivých kulturních sfér dochází pak k četným případům vzájemného zastupování a vypomáhání. Tyto jevy samy o sobě, vytržené ze souvislosti, nejsou mnohdy nijak příznačné pro kulturu obrozenskou, mají svou dobu i později, vždyť vnitřní rozhraničení oblastí

lidských kultur není a nemůže být nepřekročitelné. Množství těchto přesahů a především pak společný motivační mechanismus za nimi patrný však přesto prozrazuje ledacos o zvláštní povaze vrcholné obrozenské kultury z tohoto hlediska.

Rodící se česká publicistika např. velmi přirozeně využívá pro své cíle na jedné straně uměleckou literaturu, na druhé straně vědu. Krásná literatura, a to i v případech, které z dnešního hlediska cítíme jako čin výlučně a „čistě“ umělecký, nese v sobě tehdy vždy silný publicistický moment, naplňuje sama o sobě cíle obran českého jazyka, jejichž tradice sahá hluboko do minulých století.¹ Už samo užití češtiny jako jazyka literárního, jazyka „vysoké literatury“, bylo přímo polemikou s protivníky literární češtiny, mělo získat a přesvědčit čtenáře a současně vyvrátit a zdiskreditovat argumenty protivníkovy. Skutečné možnosti podobného přesvědčování byly nejdřív ovšem značně omezené; zpočátku převažuje spíše snaha týmž přesvědčovacím aktem sjednotit a názorově semknout už stávající stoupence českého národního hnutí. Později, ve třicátých a čtyřicátých letech, se však možnosti získávání stoupců české věci postupně rozšiřují, literatura pak pro své persvazivní cíle častěji využívá i přímých publicistických prostředků.

Publicistika se pak v literatuře zabydluje např. ve velmi oblíbených, byť umělecky okrajových útvarech zábavních (deklamovánka, společenská píseň), ale i v poměrně dosti prestižních a v soudobé měšťanské společnosti žádaných útvarech prozaických.

Zvláštní úlohu z tohoto hlediska sehrává také divadlo, které na rozdíl od literatury jungmannovského období může počítat s poměrně dosti širokým okruhem příjemců, což od počátku výrazně zvyšuje i ztěžuje jeho možnosti jako nástroje vlastenecké agitace.

Vrůst publicistických funkcí literatury je dobře patrný na proměnách žánru před chvílí připomenutého, deklamovánky (SGALLOVÁ 1967). Z básně především zábavné, spjaté s publicistikou jen volněji a tíhnoucí k vlastně již poměrně málo publicistickým novinovým žánrům typu pozdějšího fejetonu nebo causerie, vzniká i typ vážné poezie, který položí základy pozdějšímu básnickému „vlasteneckému proslovu“ šedesátých a sedmdesátých let. V této své vývojové linii si ponechala deklamovánka původní silný apelativní ráz daný

1) A. Stich spojuje podstatu publicistického funkčního stylu přímo s persvazí, s přesvědčovací, ovlivňovací funkcí (srov. STICH 1974).

již zaměřením na veřejný přednes, při němž se počítalo se ztotožněním mluvčího (vnitřního subjektu textu) s reálným deklamátorem a ztotožněním adresáta se skutečným publikem. Došlo tu však k výraznému oslabení hry na spor, v níž bývala ovlivňující funkce funkce zábavní podřízena, šlo tedy o přesvědčování hravé, o nezávaznou hru argumentů. V deklamovánkách s vlasteneckou tematikou ovlivňující funkce však jednoznačně převážila. Namísto volného střídání argumentů nastoupila jednoznačná výstavba hodnotového řádu:

Já jsem Čech! a kdo je víc,
přístup a se slyšet nech,
a zvolej třebaš z celých plíc:
„Ha, já jsem víc, a nejsem Čech!“

V této známé Rubešově deklamovánce (RUBEŠ 1906: 237n.) se vlastně předkládá řada tezí již nekonfrontovaných s protikladnými, cílem již není aforistická ekvilibristika, ale upevnění předem dané ideologické normy: „jen v Čechách žítí Čecha slast – Čecha jméno | ctihodných jest předků věno – Čech válčil jen, když hájil své | [...] on nemá ruce krvavé | a nezná kletbu národů – Malíře vůbec známé | my Češi také máme – Co se božské hudby týče, | Čech má k chrámu tónů klíče – Čeští hoši, to jsou hoši, | to jsou náci jonáci! – A pak naše dívky české, nejsou-li to dívky hezké? – Písň české, ach ty svaté tóny! – česká řeč... z srdce v srdce plyne“ apod. Obdobné postupy zná i vlastenecká píseň, u níž určení pro kolektivní, sborové předvádění naprosto mechanicky imputuje autorem postulované hodnoty a normy společenského chování celému kolektivu zpívajících. Vlastenecká ideologie se v nich často váže na všeobecně přijatelné tematické okruhy písně milostné, spjaté s pokleslou anakreontikou, písně pijácké apod. (VÁCLAVEK – SMETANA 1949: 47–56). Vlastenecká píseň tak vytvářela jeden z důležitých můstků mezi vysokou kulturou obrozenskou a její ideologií a různými, zcela „přízemními“ formami reálného společenského života, byla důležitou součástí procesu, v němž se jednotlivé formy společenského „bytu“ obalovaly postupně nacionální ideologií.

Pijácká píseň vlastenecká se např. stala součástí dobové nacionální glorifikace piva jako slovanského či českého nápoje – příznačně bylo pivo v té době zvoleno za námět i četných publicistických úvah (J. H. 1837a: 197–198) a proniklo také mezi první publikovaná hesla

plánovaného naučného slovníku. Sám akt pití piva se tak změnil v symbolický ceremoniál příslušnosti k české nebo slovanské pospolitosti a byl přenesen ze sféry požitků materiálních v oblast hodnot duchovních.

Zvláštní pozornost si zaslouží také dobová vlastenecká novela, především Tylova, která představuje výrazný dobový typ zapojení umění do služeb národního programu. Mimouměleckými zřeteli Josef Kajetán Tyl konečně vznik svých novel výslovně motivoval, když v předmluvě k jejich obsáhlému knižnímu svodu předeslal, že zvolil literární dráhu, aby „mohl o našich nejsvětějších záležitostech mluvit“ (TYL 1952: 15), že mu nešlo „tak dalece“ o vytvoření uměleckých děl, jako spíš o vyvolání ohlasu v zásadě publicistického: nalezení duše, do níž by bylo literárním útvarem, a tedy uměleckými prostředky vloženo „blahonosné semínko“ vlastenecké ideologie. Příznačně tak předkládá Tyl ve svých novelách svět jako svět „veskrze a jednoznačně vyhodnocený“ (OTRUBA 1977: 387), přeměněný v model řešení naléhavých otázek vlastenecké společnosti, a tedy v jakýsi katechismus českého vlastence (OTRUBA – KAČER 1961: 192–209). Vytvoření vlastenecké novely, či Tylovými slovy „novely tendenční“ (TYL 1952: 299), předpokládalo však vedle vstřebání domácí linie vývoje kramariovské lidovýchovné povídky i využití dobové evropské představy o obsahu novelistického žánru, ovlivněné dosud ještě osvíceneckou novelistikou francouzskou. Tuto teoretickou představu – v té době již nejspíš v praxi zastarávající – fixoval pro český kontext Jungmann prvním vydáním své *Slovesnosti*, v níž na rozdíl od svých předloh, které již v novele neviděly tak jednoznačný ekvivalent pojmu „moralische Erzählung“ a vymezovaly ji především rozsahem,² ztotožňuje novelu s pojmem „mravná rozprávka, poněvadž „předměty své z okruhu mravnosti obírá“ (JUNGMANN 1920: LVIII). Prolnutí problematiky mravní s českým patriotismem a prosazení lásky k vlasti na nejvyšší příčku žebříčku etických hodnot tak našlo v žánrovém předobrazu novely vhodný nástroj uvědomovací a výchovný.

-
- 2) Ch. A. Clodius například ve svém *Entwurf einer systematischen Poetik...* (CLODIUS 1904: XLVII) uvádí v oboru „nižší dějoprávní poezie“ v rámci tzv. „poetického vyprávění“ (Erzählung) také „die moralische Erzählung, Novelle“, ovšem oba pojmy jen zdánlivě spojuje souřadně, diferencuje je a první řadí k alegorické poezii, zatímco „andre kleine Erzählungen sind als Novellen anzusehen“ (TAMTÉŽ: 656). J. A. Eberhardt (EBERHARDT 1803: 258n.) již staví novelu proti epopěji a románu z hlediska menšího rozsahu.

Neméně těsné byly vztahy publicistiky a vědy. Stejně jako byl silný publicistický a persvazivní moment obsažen v samotném faktu užití češtiny jako jazyka umělecké literatury, působí i v případě užití češtiny jako jazyka vědeckého. Povýšení češtiny na jazyk vědy prokazovalo způsobilost českého jazyka zaujmout místo mezi vzdělanými jazyky evropskými: „Rovněž Vám štěstí přeji k dohotovení Vaší Pitvy a těším se, že se jazyk náš způsobilým tlumočnickem i této vědy býti prokázal“ (VINAŘICKÝ 1909: 312n.); „na ten čas nám ne tak na soustavě umění mudrckého, jako raději na tom záležitosti se vidělo, abychom i o věcech prostovědných po česku hovořiti a psáti uměli“ (JUNGMANN 1844: VIIIn.). Proto konečně nijak nepřekvapí také přímý silně publicistický ráz děl, která položila základy řady pozdějších vědních disciplín. Především česká slavistika a bohemistika se v první polovině 19. století utváří ve výrazném polemickém sporu se slavistikou německou nebo s německou nacionální publicistikou. Obecně lze říci, že česká věda jungmannovského období se formuje výrazně se zřetelem k ideologickým potřebám (srov. HRABÁK 1960: 151n.), zvláště pak k potřebě získat a uhájít národní věci prostor publicistickými prostředky.

Současně však věda tehdy dokáže suplovat i určité úkoly v zásadě umělecké. Představa vědy jako oblasti do sebe uzavřené, která mohla vyhovovat generaci Dobrovského, je nyní rozhodně odmítána. Velmi výrazně se staví proti „akademické vědě“ Jan Kollár: „Nenávídím ustavičné čmýrání se v zaprášených knihovnách, jako i pouhou školskou učenost a spekulativnost, kde, jako v německé filozofii, jedna nová soustava ustavičně druhou nahání a z trůnu svrhuje, a žádná se naposledy v životě nezakořeňuje, aby mohla květ a ovoce přinášeti“ (KOLLÁR 1962: 50).

Týmž patosem je nesena i Kollárova výzva k mladým Slovákům, aby „při vědecké straně života i na uměleckou nikdy nezapomínali“ (TAMTÉŽ: 17), nebo jeho výsměch vůči objektivizující osvícenské slavistice a badatelům, „kteří byli sice učení, | bez lásky však a bez národnosti; | k Slávě měli ne co milencové | k milence se, než co studení | k mertvole se mají pitevcové“ (KOLLÁR 1832: zpěv V., sonet 607). Také vlastní pokusy Kollárovy na poli vědy, především v oblasti etymologie a slovanského a srovnávacího bájesloví (jakkoliv diletantské), jsou domýšleny se zřetelem k potřebám uměleckým. Je příznačné, že čistě vědecký spor o etymologii jména Slovan, tj. o otázku, je-li odvozeno od „bohyně Slávy“, nebo od pojmenování

„slovo“ či „člověk“, řeší Kollár přihlížeje k možnostem uměleckého využití té či oné koncepce: „Zvláště z básnického ohledu má Sláva pro nás vysokou cenu. Stojím Vám předkem za to, že slovistové aneb človakistové nikdy nebudou míti národní epos z této vidky zplozené aneb s ní spletené, nikdy nebudou míti Sloviadu aneb Slovianiadu, což už samo v sobě nepoeticky v uši zní: my ale nejen můžeme, ale musíme míti (dílem už i ve skutku máme) Slaviadu... Slov, Slovo, Slovan nemá zhola žádného poetického momentu a potahu v sobě, nebudí žádného tušení a toužení, nevábí estetický cit žádnou kouzelnou vnadou jako Sláv, Sláva. Slav jest už samo v sobě ideálnější, jemnější a jakoby éterické a lehkokřídle: Slovan, slovanský jest těžké, hrubé, hřmotné a zvonovité jako moskevský Ivan, dlouhokráčné, mnoho těla a země v sobě mající, a proto pro křídlaté nohy prozódie a poezie obtížné a váhavé, více řečnické než básnické. Čím zajisté kratší slovo, tím názornější, pro poezii vhodnější. Slovia, Slovany, Slovansko netrpí žádné básnické personifikace, nedá se samo sebou oživit a zosobnit, anobř fantazii hamuje upomínáním na slovo a literu. Na půdě Slávy může se epos, drama atd. výborně stavěti [...]“ (KOLLÁR 1839: 149n.).

Nejde však jen o jednotlivé, osobně podbarvené stanovisko. Vesměs je vůči dílům zamýšleným jako vědecká zaujímán postoj, který obsahuje prvky estetického hodnocení a dokonce je klade nad základní kritérium pravdivosti nebo nepravdivosti poznání, z hlediska vědeckého nadřazené. Tak píše charakteristicky koncem roku 1830 Jungmann Kollárovi o jeho *Rozpravách o jmenách*: „Vaše obrovské dílo [...] zůstane, nechť o něm soudí kdo chce co chce, vřdycy přepamatné a hluboká studnice, z které všickni vážití budeme. Mně přichází jako čarodějny palác, který státi vidím, o němž ještě jistotně nevím, zdaž v jeho stkvělých světnicích bezpečně odpočívati mohu, ale naději se, že čím déle se v nich procházeti budu, tím pevnější je býti shledám, třeba mi se zprvu nepevné tam zde býti viděly, a konečně, byť i tak bylo, to pěkné, drahé náradí v nich nejsou kouzla, jest to ryzí, čisté zlato ze všech světa dolů pracně dobyto a shledáno [...]“ (JUNGMANN 1880: 203). Nad jinou Kollárovou prací píše Jungmann ještě otevřeněji: „Pojednání jeho, v kterém proti Dobrov[skému] dovozuje jméno Slovanů býti od *slávy*, třeba se mýlil, jest vždy pěkné a plno učenosti a ducha jeho [...]“ (JUNGMANN 1948: 175n.). I na ose věda – umění se tedy projevuje ona příznačná dobová malá diferencovanost jednotlivých kulturních oborů. Z toho

hlediska je příznačná i podoba a funkce historického díla základního významu, jakým jsou Palackého *Dějiny*, které přestože vznikaly v české podobě až později, logikou svého vzniku přísluší ještě zčásti do doby, která nás zde zajímá. Představují totiž současně dílo historické i literární. Jeho literárnost není jen v jazyce, který obnovil velikost české humanistické periody, jež se pak ukázala plodnější pro další rozvoj prózy historické než pro rozvoj výkladového a odborného stylu, ale především v tom, že na sebe vzalo úkol suplovat nedostatečně rozvinutou historickou národní epiku a stalo se tak vlastně jakýmsi českým národním eposem (ŠTĚPÁNEK 1976: 7–12).

Jsou ovšem známy i příklady opačné, kdy dílo v prvé řadě literární je tvořeno a přijímáno jako výsledek operací poznávacích, a tedy jako útvar nejen umělecký, ale i vědecký. Nejcharakterističtějším projevem této tendence je nepochybně Kollárova *Slávy dcera* v té podobě, kterou získala počínaje vydáním z roku 1832. Poznávací složky své básnické skladby podtrhl Kollár konečně i přiřazením rozsáhlého svazku komentářů k textu a skutečností je, že se tak jeho dílo dostalo i do bibliografií prací usilujících o vědecké zpracování srovnávací mytologie (HANUŠ 1842). Podobné případy však nebyly nijak zvlášť četné. Běžnější byla jistě nikoliv přímá zástupnost, ale prostá koexistence vědeckých a uměleckých projevů, tak jak ji dokládá skladba obou našich obrozenských vědeckých časopisů, staršího *Kroka* a mladšího *Časopisu Českého muzea*.

Na pozadí všech těchto fakt je víc než přirozené, že se obrozenským ideálem plně rozvinuté osobnosti stal člověk-vlastenec, aktivně zasahující současně do celé řady oblastí kultury, píšíci nebo překládající poezii, prózu i dramata a současně se zabývající otázkami jazyka i otázkami nejrůznějších vědních oborů, estetikou, filozofií i historií, chemií, zoologií, pedagogikou i etymologií atd. V praxi to znamenalo zcela jiné hodnocení diletantismu, který, přestože i v kontextu vlastenecké kultury vznikala díla diletantstvím nepoznamenaná, víceméně nabýval vrchu.

To všechno nízkou diferenciaci české obrozenské kultury, zdá se, poměrně uspokojivě dokládá. Nedostatečná vnitřní členitost obrozenské kultury má však ještě jeden důsledek. Překotně se vytvářející česká kultura nezná totiž ani nijak zvlášť ostrou přehradu mezi centrem kulturní aktivity a její periferií. Pokud jsme se tedy zatím soustředili především k povšechnému výčtu charakteristických případů synkretismu základních oborů té sféry kultury, která fixuje své

výtvary psaným slovem, textem, tedy zhruba řečeno vztahů mezi vědou, uměleckou literaturou a publicistikou, unikala nám zatím synkretičnost vlastně ještě podstatnější. Mimo naši pozornost zatím bylo totiž prostupování ústředních oblastí kultury s takovými kulturními jevy, jako je dobová psychika (citový model, přátelství, erotika), móda, etiketa i etika.

Výzkum těchto jevů se většinou považuje za poněkud kuriózní a nepřikládá se mu pro poznání základního mechanismu dané kultury příliš velký význam. Zdá se však, že typ obrozenské kultury svou nedostatečnou rozčleněností jevy z kulturní periferie nečekaně zvýznamňuje. Chceme se pokusit ukázat tuto skutečnost na podrobnějším rozboru vztahu literatury a květomluvy, zdánlivě velmi okrajového komunikačního systému, dobově velmi oblíbeného kódu milostné komunikace. Půjde nám o to, doplnit předchozí kusou konfrontaci různých, často dosti vzdálených kulturních projevů rozbohem soustředěným na poměrně malou plochu, ale zato soustavnějším, dovolujícím postihnout složitý obraz prostupování dvou kulturních oblastí, jedné z centra (literatury) a druhé z okrajového pásma tehdejší kulturní aktivity (květomluvy), mnohem celistvěji.

Dobová obliba květomluvy přirozeně dalece přesahuje hranice českých zemí, souvisí s vlivem orientálního selamu, ale současně znamená dovršení rozpadu dávné tradice středověkého symbolického systému. V tomto procesu se tradiční znaková soustava květomluvy obalila novými významy, danými sentimentalistickým a pre-romantickým, v našem kontextu navíc i *biedermeierovým* vztahem ke květině a k přírodě. Dobová úcta ke květině se promítla i v pojmání zahradnictví jako umění a jeho včleněním do celkové soustavy estetické (srov. PÖLITZ 1807, kde též literatura). Proto není v našem kontextu ani příliš zvláštní, že se téma květomluvy stává dostatečně závažným třeba pro Jana Kollára, aby je pojal do své sbírky kázání (KOLLÁR 1844: 324–340), nebo že plánovaný soubor slovanských národních pověstí *Slovanka* začal (a také přestal) vycházet v roce 1833 prvním a jediným svazkem, který na základě „svodu“ pověstí (vydávaných za autentické) vytvořil českou kodifikaci „jazyka květin“ (AMERLING 1833). Obě publikace prostě prokazují tehdy obecně pocítovanou závažnost květomluvy. Kollárovo kázání tím, jak ji vtahuje do souvislostí posvátných: „Kristus Ježíš netoliko milovníkem přírody vůbec, ale i obzvláště přítelem kvítí byl“ (KOLLÁR 1844: 325), „v celém Písmě svatém jeví se jakási obzvláštní láska ku kvítí“

(TAMTÉŽ: 327). Amerlingova sbírka zase svým pokusem naroubovat květomluvu na mytologické zdroje – byť fiktivní –,³ jež byly z hlediska národního hnutí považovány za neméně posvátné. V obou případech tu však kodifikace – podobně jako v jiných kodifikujících textech (*Narcisky*, RETTIGOVÁ 1834: 55–58; *Kvítkí*, ČELAKOVSKÝ 1847; *Kvítko maceška*, BH. VDNK. 1838: 313) – pouze dokládá a rozhodně nijak uměle nevytváří skutečnou dobovou prestiž květomluvy.

Česká literatura k této otázce nabízí v druhé čtvrtině 19. století také velké množství dokladů. Do jisté míry již tím, jak – především v próze – postupně stále vědoměji zachycuje reálné jevy společenského života, a tedy i určité dobově příznačné momenty erotické komunikace, které se o znalost květomluvy opíraly. Tak v Rubešově Dlouhé předmluvě ku krátké povídce (1841) nacházíme tento dialog:

„Slečinka bíle a modře oblíknuta!“ prohodil jsem, uváděje svou milostenku z kola na sedátko.

„Mé zamilované barvy!“ odpověděla Lorinka, s modrou páskou si pohrávajíc.

Já: „Lilie a violinky!“

„Nevinnost a věrnost!“ doložila ona pevným hlasem a podívala se na mne, jako by byla vypátrati chtěla, zdali jsem jí rozuměl.

„Nevinnost a věrnost!“ opakoval jsem já vážným tónem.

(RUBEŠ 1906: 94)

Většinou však literatura ukazuje dobovou rozšířenost a všeobecnou závaznost květomluvy přímo, včleňujíc ji do svého jazyka jako jeho neodmyslitelnou součást. Mnohdy počítá s významy, kterými jsou obaleny představy růže a lilie; jejich kořeny sahají často hluboko do historie. Růže patřila vůbec k nejběžnějším symbolům orientu jako znamení dosažené dokonalosti a lásky, křesťanská ikonografie ji převzala jako znamení svatého grálu, Kristova srdce, kříže, jako alegorii panny. Obrozenská lyrika z těchto i jiných pramenů stále ještě tu a tam v jisté míře čerpá. V zásadě tu však podobně jako u lilie, tradičního symbolu čistoty, panenství a nevinnosti, pokračuje zesvětšování výchozího symbolismu a jeho spojování s pozemskou

3) Objektivní neudržitelnost Amerlingovy „mytologie“ byla uvědomována i ve své době, srov. její příkré odsouzení Langrem v dopise K. Vinařickému ze dne 2. 2. 1833 (VINAŘICKÝ 1903: 309–312).

erotikou. Významové okruhy obou květin se přitom často prostupují, růže se přibližuje významem lilii asociací k ruměnci, cudnému začervenání („líce růžemi nevinnosti barví...“ – KOLLÁR 1831: 7, 85; srov též EITH 1834: 38, 32), lilie svým sepětím s bílou barvou, čistotou a ušlechtilostí tak spolu s růží znamená krásu, obě květiny také v soudobé elegicky podbarvené literatuře společně vystupují i jako obraz zničené ctnosti („bílá růže zlomena v květu jarním“ – TOMSA 1827: 109; „zlomená lilie“ – JAN Z HVĚZDY 1845: 92). Vystupují-li však obě květiny v textu současně, pak lilie na sebe váže především významy nevinnosti, kdežto růže významy krásy, lásky, často bolestné,⁴ zraňující svými trny: „Chráníl jsem se růže, | trníška se boje; | lilii jsem hledal | a v ní blaho svoje; | lilie je svatá, | bez trní to růže...“ (RUBEŠ 1906: 311); „Zkrašluje líce bobek mužné, hlavu růže panen-skou; | ach, z nebe posly jenom lilie ozdobují“ (ČELAKOVSKÝ 1847: 255); „Slíčná růže k němu dyše | lásku svoji májovou; | lilie pak ve kališe | zdvihá k němu duši svou“ (JABLONSKÝ 1841: 140).

Lilie a růže stály v dobovém povědomí na vrcholku hierarchie květin, v české obrozenské literatuře jim však v oblíbě úspěšně konkurovaly i skromnější, obyčejnější květiny, což zjevně souviselo se sentimentálně biedermeierovým kultem prostoty, citovým vztahem ke všemu, co je malé a drobné. Především pomněnka, „vedle rychle plynoucích vln stálou měrou květoucí“ (KOLLÁR 1844: 335), která byla znamením stálosti a věrnosti, „obrazem věrného vzpomínání milujících na se“ (AMERLING 1933: 38), a dokonce – silou živě po-citované etymologie – také jen znamením vzpomínání či pamato-vání vůbec. Viola (fialka), další z tehdy velmi populárních květin, je přijímána jako symbol skromnosti, v Amerlingově květomluvě

-
- 4) Srov. zajímavý záznam snu B. Smetany, jehož překlad uvádí Z. Nejedlý: „Bije 12 hodin. Nemohu spát. Všude Kateřina a Kateřina. Vidění mne napadlo, a jeho výklad je jasný. Viděl jsem růži, krásnou a nádhernou, uprostřed veliké kytice tak majestátně se skví, že mně přišla chuť ji utrhnout a smět ji nazývat svou. Pln vnitřní radosti sáhl jsem spěšně po ní: než náhle ustoupila daleko ode mne a větší keř ji obkličoval. Růže byla ještě krásnější a vonnější, lákavost mít ji ještě větší. Než marné bylo mé namáhání, poškrábal jsem se krvavě o trnitý keř. Tu rozvila se v nádherný květ a její vůně omámila mne zcela. Proklestil jsem si cestu trny až k ní, a když, ana krev ze mne kanula, jsem po ní sáhl a již myslil, že ji mám – zmizela! – Kateřino, ty jsi ta růže, kouzelně líbezná, rovná andělům! Marná moje namáhání dosáh-nout tvé náklonnosti, já znám jen trny, růže se mi nedostane!“ (NEJEDLÝ 1954: 518).

(v zásadním souladu s Eithovou *Blumensprache* – EITH 1834: 38) je obrazem „skromného a tichého dobročinění“ (AMERLING 1833: 88), podle Kollára upomíná „na pokoru a tichost“ (KOLLÁR 1844: 335). Ve spojení s fialkou se vedle atributu vůně a snad ještě častěji objevuje atribut skrývání, nenápadnosti: „panna má býti utajená a skrytá jako fialka“ (KOLLÁR 1831: 470), „Tajná láska jak violka | kvete ve skrytosti temné...“ (PICEK 1847: 73) atd. Z tohoto motivu vyrůstá velmi často oblíbená dobová didaxe s příznačným mravním naučením:

Violinka kvete
v stínu temném skryta;
violinka vadne,
den jak nad ní svítá...
(RUBEŠ 1906: 309)

Jsem violinka tichá, v šumném světě dítko neznámé,
v soukromných jen dech můj lze najíti dolech.
Vám, Všudylky, to dím; neb očím, samovolně co najdou,
jedno milé, ne však, co do očí se staví.
(ČELAKOVSKÝ 1847: 256)

S fialkou se často spojuje konvalinka (mnohdy přímo v rýmových pozicích), která je obdobně považována za květinu „nehonosivé tichosti“ (AMERLING 1833: 79), za obraz „nevinnosti dítek a tichosti svaté“, něžné, prosté krásy, nevinny bez stopy vznešenosti: „nevinných se konvalínek na tisíce rodí z máje“ (POLÁK 1813: 30). Podobně chudobka znamená skromnost ženskou: je obrazem „tichých radostí života“ (AMERLING 1833: 89) a „nehonosnosti“. Příležitostně tak bývají hodnoceny i další květiny, využívané jako literární emblémy řidčeji, chrpa (podle Amerlinga znamená „nezištnosti a tiché nevtíravosti“ – TAMTÉŽ), petrklíč (znamení „nevinných dítek a naděje“ – TAMTÉŽ), „sněžinka“ (znamení „pokory a vděčnosti“ – TAMTÉŽ: 92) aj.

Rozpětí mezi květinami vznešenými, ušlechtilými, především lilii a růží, a květinami „prostými“ je důležitým prvkem soudobé květomluvy, jakkoliv s sebou nenese (jak bylo řečeno výše) jednoznačný přesun na ose hodnot. Často bývá toto rozpětí vykládáno zcela nehodnotově, jako vztah květin řady „dětské“ a řady „dokonalé, dospělé“: „Když byl ze mne mládeneček, | kvítí jsem si trhával, | z fialek

a sedmikrásek | věnečky jsem plítával. || Po rozkvětu své mladosti | růži jsem si pěstoval, | každé ráno ji zalíval, | neboť jsem ji miloval“ (VACEK-KAMENICKÝ 1833: 96); „Hned mi padá na rozum, že maličkých říše nebeská, | konvalium kdykoliv neb nezabudku zočím“ (ČELAKOVSKÝ 1847: 255).

Bez nějakého důležitějšího hodnotového rozdílu jsou květiny „prosté“ i „vznešené“ řady využívány společně také jako emblémy ženské krásy. Lilie a růže jsou běžnými květinovými symboly pleti („To tílko je lilie, růže...“ PICEK 1843: 91). Na obličejí je růže spojována s tvářemi, čelo s lilí, zblednutí a zrudnutí je ztvárňováno odpovídající metaforou: „líce brzy v růže, brzy v lilie měnice“ (JAN z HVĚZDY 1824: 64). U úst se vztahuje růže ke rtům, lilie k zubům („A tvá ústa se zoubkami jak růžová zahrada prokvětává liliemi“, VACEK-KAMENICKÝ 1822: 59). Oči jsou naopak spojovány – především na základě asociace modré barvy – s květinami „prostými“, s pomněnkou („oči dvě pomněnky“, TYL 1952: 247), chrpami nebo fialkami, slzy jsou zpředměňovány slzičkami – *Dianthus deltoides* L. (VACEK-KAMENICKÝ 1833: 16, 55; PICEK 1843: 92) aj. Velice časté je pak vázání těchto emblémů do celistvých květinových obrazů: „Vadla – ubožátko – vadla; chrpy z oček vyplakala, korály rtů jejich proměnily se – jako plné růžičky tváří jejich – v lilie“ (RUBEŠ 1906: 156). Důslednost takového převodu do jazyka květomluvy je vlastně již na půl cestě k hravé bájeslovné interpretaci:

Na památku toho dne a na znamení
smíření se lilie a růžinky –
vkouznil búžek jejich políbení
v líce švarné dívčinky;
violinky něžné líčko krásné,
jež se po očinku tenkrát dívala,
lilie když růži líbala,
vkouznil v její očko jasné...

(TAMTÉŽ: 341)

Svou funkcí však rozlišení vznešených a prostých květin značně přesahovalo původní oblast svého užití. Vedle analogie květin a ženského těla vznikala totiž ještě jiná analogie, společensky mnohem závažnější, analogie květin a literatury. Hierarchie s rozpětím mezi květinami vznešenými a prostými se pak současně promítala do

oblasti písemnictví jako prostředek žánrové diferenciacie literárních děl. Soudobá obliba květin pronikla do názvů knih, volba jednotlivých názvů pak v hrubých rysech naznačovala příslušnost knihy do oblasti „vysoké“ či „prosté, skromné“ literatury, dokonce však – pomocí více méně pevně zakotveného významu květiny v obecném povědomí – mnohdy i přesněji vypovídala o zvoleném žánru, případně o tvaru či tematice díla. „Básně – abych v podobenství mluvil – jsou dítky bohyně Flory, jakž je vesna v nejpěknější rozmanitosti a v nejspañilejší prostotě rozsívá, a mezi těmi nejnejnější jest *růže*, čili *báseň lyrická*... Ve veliké ekonomii literatury všecko může, všecko *má* vyniknouti, zde všecko měj své místo; kde ale jedle nebo olše státi má, tam se nesázej fialka aneb konvalinka. Pole básnické jest od národní písně až k eposu jedna veliká flora v literatuře, a zde bedlivě na to hleděti potřebí, aby čistá ostala“ (CHMELENSKÝ 1836b: 382). Nápadná je tato žánrová úloha květomluvy na Čelakovského rozsáhlé lyrické skladbě *Růže stolistá. Báseň a pravda* (1840), která vznikla z původního cyklu milostné lyriky *Pomněnky vatavské* (1831). Přesunutí těžiště skladby z roviny intimní zpovědi do roviny filozofické a podstatné rozšíření skladby tímto směrem podmínilo také změnu květin v názvu. „Prostá“ pomněnka (naznačující elegický tón milostné lyriky, vzpomínání na vzdálenou lásku) byla nahrazena „vznešenou“ růží, mj. symbolem duchovního poznání světa; druhové označení „stolistá“ současně naznačuje počet básní v cyklu. Titul didaktického spisku M. D. Rettigové *Chudobičky* (1847) naopak zase napovídal určení knížky mládeži (chudobky patří ke květinám „dětské“ řady): „jsouť to prvotinky, které hned pod sněhem se rozvíjejí, první jsouce ozdobou mladistvé přírody jarní“ (RETTIGOVÁ 1847: 6). Rettigová také výslovně konstatuje: „Tento spisek podobá se oné květině, pod jejímžto názvem se zjevuje, jen outlá mládež nalezne v něm první pravidla k budoucímu vzdělání ducha a šlechtění srdce.“ Určení dětem naznačuje často i užití zdvojnásobení od základního názvu květiny, např. *Růžinky aneb Spisky pro dítky* Františka D. Trnky (1824) či *Bazaličky* Václava Váši (1828).

Obdobně poukaz k nevinnosti nesený jménem květiny v názvu – *Konvalinky* Jana Jindřicha Marka (1824), *Jaré fialky* Františka Bohumila Tomsy (1825), *Narcisky* Magdaleny Dobromily Rettigové (1834) – mohl naznačovat buď určení ženám a dívkám, nebo vypovídat přímo o knížce, zaštiťovat ji před možným podezřením z kratochvilné, škodlivé četby, kterému tehdy byla beletrie často vystavována.

Titul *Kopřivy* u Langrových satir signalizuje své žánrové určení i dnešnímu vnímateli. V názvu *Keř rozmarýnový ze stínu do veřejné zahrady přesazený* (1830) zase poukazuje symbolika květiny k životnímu údělu autorky Marie Antonie, nevěsty Kristovy, obdobně jako v delší povídce *Myrhový věneček* (1828) titul podvojnou symbolikou pokory a utrpení na straně jedné a svatebního věnce na straně druhé současně vyznačuje základní obrysy děje. Pomněnka v názvu má poměrně velký žánrový rozptyl od označení elegické poezie milostné (*Pomněnky vatauské*) či vlastenecké, rozechvěné vzpomínkami na zapadlou slavnou minulost národa (V. Štulc: *Pomněnky na cestách života*, 1845), přes almanachy nebo časově vázané publikace (*Pomněnky na rok 1844*) až ke sbírkám moralistních napomenutí (J. V. a F. D. Kamarýtovi: *Pomněnky*). Titul sbírky Jana Baptisty Vladyky *Hyacinty* (1825) zase pravděpodobně využívá významových okruhů smutku (srov. ЕИТН 1834: 16) a vznešenosti (dáno též vztahem k stejně znějícímu označení drahého kamene) jako signálu elegicky podbarvené, vysoké, jazykově cizelované lyriky. Květinové symboliky jakožto nástroje literární kategorizace se ovšem hojně užívalo nejen v titulech, ale i v dedikacích, kde často sloužila ke konvenční omluvě prostoty nabízených veršů:

Aj tu kvítky! – kvítí nelíčené;
žádné růže, žádná liliátka!
Chudobinky chudé, ubožátka,
slzinkami jenom porosené...

Láska blahá, která všecko zmůže,
chudobky vám moje promění
v lilie a růže.

(RUBEŠ 1906: 235)

Víc a víc na luhu květném
pomněnek se rozvíjí,
a v duchu se v spěchu letném
v skromnou kytku navíjí.

Než dál duchu nutno jíti
v té rozkošné květnici,
sotva že z skromného kvítí
svil jsem sprostnou kytici.

A tu kytku z prostých kvítků
kladu, lásky ve závitku,
vám v pomněnku nesměle:
vlasti, bratří, přátelě!

(ŠTULC 1845: 161)

Mnohdy zůstává bez znalosti „jazyka květin“ řada obrozenských textů vlastně pro dnešního čtenáře neproniknutelná. Například několik písní Františka Jaromíra Rubeše je označeno jménem květiny (Slzičky I–III, Kukačky, Konvalinky, Karafiáty, Pomněnky I–II), aniž je příslušný květinový motiv jakkoliv uveden do vlastního textu (RUBEŠ 1906: 308–314). Jeho volba je výlučně motivována jen odkazem k významu květiny v soudobé květomluvě. Nejsnadnější situace je tu s titulem Slzičky, ten je tu užít zjevně jako signál elegického tónu básně, předznamenává totiž její atmosféru stesku a žalu, obdobně bez větších potíží lze také určit důvody volby titulu Pomněnky pro stejně elegickou notu, spojenou v první části se vzpomínkami na zemřelé přátele. Složitější situace je již s dvojicí Konvalinky – Kukačky, kde konvalinka v názvu napovídá téma něžné, prosté a nevinné lásky, zatímco kukačka (vstavač kukačka) je tu přítomna jako znamení podvodu a klamu, jak tomu nasvědčuje jiná Rubešova báseň: „Kde jsem zasel konvalinkou, narostly mně kukačky; kdybych chodil za Bělinkou, | měla by dva miláčky“ (TAMTÉŽ: 320). Obdobně volbu titulu Karafiáty pro píseň rozvádějící dlouze téma dvojí zrady milenky i přítele lze pochopit, jen uvědomíme-li si, že karafiát v květomluvě „obrazem jest, voní-li, přátelství čestného a krásy spojené se ctností; nevoní-li, obrazem jest krásy urážející, an nemá vnitřní ceny“ (AMERLING 1833: 88). Rozpětí významu karafiátu (přátelství, ctnost, krása bez vnitřní ceny) je v písni vlastně rozvedeno celým příběhem:

Milostné mi nebe
dalo přítelíčka,
k tomu krásnou dívku
jako andělíčka;
žil jsem jako v ráji –
smutná připomínka!
Přítel mi vzal dívku,
dívka přítelínka.

(RUBEŠ 1906: 312)

Analogie květin a literatury jde však v dobovém myšlení ještě dál než po samu mez užití významů květin jako nástrojů literární, žánrové či stylové diferenciacie. Vytváří se představa o hluboké souvislosti mezi světem květin a literaturou, ba dokonce celou kulturou, která podstatně ovlivňuje představu o úkolech soudobého písemnictví či kulturní aktivity jako celku. Kulturní aktivita (především literární a jazyková) je nahlížena nejen v obrazném, ale přímo v doslovném smyslu, jako „pěstování“, běžně se hovoří o pěstování literatury, pěstování českého jazyka. Literatura a kultura (a tím celá „česká společnost“, která právě v kultuře nachází tehdy jediný reálný prostor pro existenci) je náhle závazně modelována představou zahrady.

A hle! vzaltě král Múzu pod štít svůj velemocný:

Parnas pak český zahrada jest zelená. –

(KLICPERA 1840: 7)

Je to svým způsobem starý obraz s barokní, ba ještě starší tradicí, ale nyní, v nových souvislostech, v nichž květomluva v české kultuře obrozenské funguje, nabývá důsledků neobyčejně závažných. Je-li důležitým rysem představy zahrady moment jejího ohraničení, pak celá česká kultura je skrze tuto metaforu pojímána jako útvar odtržený od ostatního světa, sám o sobě soběstačný, neboť svým způsobem v sobě uzavírající a obsahující svět. Zároveň se s obrazem zahrady spíná představa řádu, organizovanosti, která prostoru kolem chybí, představa hodnoty, která je mimo ni nepřítomna. Tato představa přirozeně tlumí povědomí o dosud nedostatečné rozvinutosti české kultury a literatury, vytváří fikci o jejích apriorních kvalitách daných již samotným vyčleněním z okolního světa a mystickými hodnotami češství a slovanství. U literatury a kultury se zdůrazňuje pak přirozeně její reprezentativní funkce („cizozemci by se záviděním na zahrádku českou vzezírali“, ŠAFAŘÍK – PALACKÝ 1818: 110n.), tvorba hodnot, které by mohly přispět celkové spanilosti „české zahrádky“. Zahradní model české literatury a kultury podporoval tak ideál pozitivní literární práce, z kterého se rodilo odmítnutí řady vynikajících výsledků literatur západních⁵ i literatury ruské (srov. mj. Havlíčkův dopis Zapovi z 3. 5. 1843 – HAVLÍČEK 1903: 100), ale konečně i výjimečných hodnot literatury domácí.

5) K této otázce se vrátíme později v kapitole o romantismu.

Právě Mácha, typ tvůrce, který se zcela vymykal stylizaci básníka jako „štěpitele sadu, kvítí“ (CHMELA 1840: 7), musel být na základě tohoto dobového ideálu nutně odsouzen a je jen příznačné, že se to stalo právě poukazem k neadekvátnosti využití motivů květin v *Máji* (TOMÍČEK 1836: 181n.). Představa zahrady jako uzavřeného mikrokosmu pěstovaných hodnot plnila obrannou funkci udržení kultury jako kultury české, ale současně vytvářela přehradu mezi ní a hodnotami vznikajícími jinde.

Nijak to ovšem přebírání hodnot cizích nevylučovalo, nicméně akt převzetí byl s častým využitím obrazu přesazování květin považován jednoznačně za tvorbu českého kulturního kontextu. Každé přeložené duo („z ciziny... připěstovaná bylinka“ – Č. 1839: 407; „kvítí přespolní“ – CHMELENSKÝ 1870: 273) vlastně jen utvrzovalo představu soběstačnosti, uzavřenosti a plnosti české kulturní zahrady. Tak se tento metaforický ideogram, vrcholný plod pronikání květomluvy do českého kulturního organismu, stal současně i výrazem meze možností tohoto pronikání. Květomluva se sice stala ideologií (v ní má své kořeny také ideologický konstrukt české země jako „zemského ráje“), ale současně nemohla potom nepůsobit jako brzda. Tento proces byl provázen zásadními změnami v květomluvě, která se v některých vrstvách nacionalizovala. Výrazným nacionálním symbolem se stala nově lípa, pro účely národní pak byly dále využity dvě květiny z vrcholku hierarchie: lilie a růže jako květiny symbolizující národní barvy (srov. též KREJČÍ 1975: 92): „V půdu tu bych sázel růže | ze Sionu vlasti své, | vedle růží dal bych lůže | pro lilie bělavé; | aj tu měl bych barvy české, | barvy vlasti milené...“ (PÍCEK 1847: 82); „Co sličnějšího býti může, | zdobnější krásy má-li svět, | než lilie jsou a než růže?... Ano, to kvítky jsou nebeské, | to národní jsou barvy české!“ (VACEK-KAMENICKÝ 1846: nestr.; srov. LANGER 1831a: 53). Tlak květomluvy na literaturu tak dospěl svého nejvyššího bodu.

V tu dobu již sledujeme, jak se původní synkretismus začíná stále více rozpadávat. V druhé polovině 19. století budeme svědky toho, že se věda vymaňuje z funkcí estetických a publicistických, užívání českého jazyka jako jazyka umělecké nebo odborné literatury už ztrácí na příznakovosti a tím i na publicistickém podtónu. Čtyřicátá léta položila základy české politické žurnalistiky. Také umělecká literatura se dobírá své specifiky, uvolňuje svou jednostrannou podмінěnost nacionální ideologií, což nijak neznamená, že se zbavuje možnosti angažovat pro národní věc. Tento proces neprobíhal

v souběžných liniích. Nejdříve se vyčleňovala jako samotná oblast uvnitř české kultury věda, pro kterou otázka překonání prvotního až mytologického synkretismu byla základní otázkou dalšího rozvoje (u řady osobností pozorujeme dříve nebo později základní zlom mezi vědeckou výpovědí, opírající se o fikci nebo publicistický negativismus, a vědeckou výpovědí, mající pevný základ v seriózní metodě a ve faktografickém materiálu). V umělecké literatuře prochází vývoj ke svébytnosti a specifičnosti řadou oklik, téměř současně dozrává synkretismus publicistiky a literatury v „tendenční novelistice“ i odpor vůči němu (Karel Havlíček). Pokud jde o sám vztah květomluvy a literatury, pak i zde další kulturní vývoj, jenž rozrušoval staré a již brzdicí představy o úlohách literatury a kultury, musel tíživou vazbu ke květomluvě překonat.

Narůstající výpady proti ní, ať již její ironizací, přehodnocováním nebo zindividuálněním, které rozbilo tisícileté konvence květinové symboliky, lze sledovat již od čtyřicátých let. Velmi charakteristicky pak na počátku let šedesátých řekne Jan Neruda: „V beletrii naší vypadá to jako v Sahaře, jenže s tím rozdílem, že v ní není ani dosti písku, aby alespoň něčím imponovala [...] Tu a tam nalezněš nějakou květinu, přistoupíš-li ale blíže, vidíš, že je to květina obyčejná, nějaká hluchá kopřiva nebo kozí brada nanejvýš [...] Třeba přísný ten všeobecný úsudek pronést, aby nám cizí nemohli někdy říci, že to, co my nazýváme ‚sedmikrásou‘, jest u nich pouhým ‚Gänseblümchen‘“ (NERUDA 1957: 331).

Odmítnutí obrazu české kultury jako zahrady a jeho ironické a okázalé nahrazení obrazem pouště (srov. také obdobnou úlohu symbolu pouště u Karla Sabiny) dokládá pád květomluvy, její opětový přesun z lůna synkretické „pankultury“ v květomluvu specifickou, zredukovanou v intimní, erotickou komunikaci.