

ČESKÁ LITERATURA NA KONCI TISÍCILETÍ I

Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky

Obsah

Česká literatura na konci tisíciletí



Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky

Praha 3.–8. července 2000

Česká literatura
na konci tisíciletí



© Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001
ISBN 80-85778-29-7 (1. svazek)
ISBN 80-85778-31-9 (soubor)

Obsah

Pavel Janoušek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

Úvodem / 11

Jiří Brabec (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

Modely kritické reflexe moderní české literatury / 13

I.

Jiří Hošna (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

Přelomové momenty raného českého státu

v literatuře 10. až 12. století / 23

Radko Šťastný (Kutná Hora)

Některá specifika dějin české literatury v průběhu staletí.

Vitalita *Staročeské kroniky tak řečeného Dalimila* / 31

Eduard Petruš (Univerzita Palackého, Olomouc)

Středověký chiliasmus jako existenciální prožitek konce epochy / 43

Viktor Viktora (Západočeská univerzita, Plzeň)

Vývojové podněty netradičních žánrů

české literatury doby Karla IV. / 49

Světlana Šerlaimovová (Ústav slavistiky a balkanistiky RAV, Moskva)

O jedné tradici české literatury – od Petra Chelčického do současnosti / 55

Sylvie Richterová (Università della Tuscia, Viterbo)

Z labyrintu do ráje. Komenského dílo jako cesta poznání / 61

Holt Meyer (Universität Potsdam)

Apokalyptická konfesionalnost a tradiční zlomy v tradici.

Česká literárně-náboženská kultura r. 1632 a r. 1994 / 77

- Blanka Karlssonová (Uppsala Universitet/Gymnázium v Norrköpingu)
Komenský na švédském zámku Skokloster / 87
- Libor Pavera (Slezská univerzita, Opava)
**Antická motivika a její funkce v renesanční a barokní literatuře
(V Dubraviově *Theribulii* a Rosově *Discursu Lypirona*) / 99**
- Jiří Fiala, Marie Sobotková (Univerzita Palackého, Olomouc)
Česká literatura na Moravě přelomu 18. a 19. století / 109
- Tamás Berkes (Literárněvědný ústav MAV, Budapest)
České obrození jako literární kánon / 117
- Nonna Kopystianská (Univerzita Lvov)
**Čas minulý a budoucí v ambivalenci
očekávání konce a počátku století.
Několik úvah, ke kterým daly podnět knihy
V. Macury *Znamení zrodu a Šťastný věk* / 129**
- Miloslav Vojtech (Univerzita Komenského, Bratislava)
**Od baroka k osvietenskému klasicizmu a preromantizmu.
Literárnosmerové aspekty česky písanej poézie
na Slovensku v prvej fáze národného obrodzenia / 135**
- Juliana Beňová (Univerzita Komenského, Bratislava)
**Zástoj českej obrodeneckej dramatiky pri formovaní
a počiatkoch slovenského ochotníckeho divadla / 145**
- Peter Káša (Univerzita P. J. Šafárika, Prešov)
Český „romantizmus“ očami J. M. Hurbana a L. Štúra / 153
- Nadja Poliščuková (Univerzita Lvov)
**Ahasverský mýtus v básni V. B. Nebeského *Protichůdci*
jako transformace jednoty života – smrti – nesmrtnosti / 167**
- Irina Cernova-Burgerová (Schweizerische Osteuropabibliothek, Bern)
**Karla Havlíčka Borovského *Obrazy z Rus (1843–1846)*
– nečtené stránky národního obrození / 175**

Zofia Tarajto-Lipovská (Vratislavská univerzita/Varšavská univerzita)

Karel Havlíček Borovský
jako Mickiewiczův příznivec i odpůrce / 183

Zdeněk Hrbata, Martin Procházka
(Ústav pro českou literaturu AV ČR,

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

Pozdní nebo opožděný romantismus? Česká poezie druhé poloviny
19. století a další vývoj romantismu v západní Evropě / 191

Jasna Hloušková (Slovanský ústav AV ČR, Praha)
Fin de siècle a zmatky našeho konce století / 201

Ludmila B. Hankóvová (Katolická univerzita Pétera Pázmánye, Budapest)
„Duše“, „život“ a „krása“ v moderní české literatuře
přelomu 19. a 20. století / 207

Milan Exner (Vysoká škola pedagogická, Hradec Králové)
Teze k pojmu (české) literární secese / 217

Ludmila Budagovová
(Ústav slavistiky a balkanistiky RAV, Moskva)
Některé paradoxy vztahů mezi českou dekadentní
a avantgardní poezií / 223

Viktorie Kamenská (Svaz spisovatelů, St. Peterburg)
O symbolismu v ruské a české poezii / 231

Božena Plánská (Vysoká škola pedagogická, Hradec Králové)
Eschatologický hlas z konce 19. století
(Jakub Arbes: *Poslední dnové lidstva*) / 241

Drahomíra Vlašínová (Slezská univerzita, Opava)
Julius Zeyer na konci století a tisíciletí / 247

Ginka Bakardžijevová (Univerzita v Plovdivu)
Obraz chycený letmo v zrcadle.
Zrcadlo a zrcadlení v díle Jiřího Karáska ze Lvovic / 253

Jiří Svoboda (Ostravská univerzita)
**Sovova Zlomená duše a literární kontext
devadesátých let / 265**

Josef Vojvodík (Universität München)
**„[...] tisíci rukou bořiti, tisíci rukou stavěti“:
Březinův sémantický model světa mezi dekonstrukcí
a konstrukcí / konstrukcí a dekonstrukcí (1899–1910) / 271**

Petr Holman (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)
Březina 2000 / 281

František Všetická (Univerzita Palackého, Olomouc)
Konec Hackenschmidův Viktora Dyka / 293

Robert B. Pynsent (University of London)
**Dekadentní sliznice.
Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora* / 301**

Veronika Heéová (Univerzita Loránda Eötvöse, Budapest)
Čapek Chod „postmoderní“ / 317

Xavier Galmiche (Université Paris IV Sorbonne)
**Jak „Češi bojovali s negativními rysy svého charakteru“
aneb Recepte českého expresionismu
ve Francii a příklad Hanuše Jelínka / 325**

II.

Hana Šmahelová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)
Vzdalující se hlasy literatury minulých století / 337

Antonín Měššan (Praha/Freiburg)
Dějiny dějin české literatury / 349

Oleg Malevič (Svaz spisovatelů, St. Peterburg)
O klasickém období české literatury / 359

Ludmila Titovová (Ústav slavistiky a balkanistiky RAV, Moskva)
Dialog století. Veseloherní žánry na českém jevišti 19.–20. století / 369

Květoslav Chvatík (Küsnacht u Zürichu)
**Role faktorů „literárního života“
ve vývoji české literatury 20. století** / 377

Michal Bauer (Jihočeská univerzita, České Budějovice)
**Příprava II. sjezdu SČSS podle sovětského vzoru.
Zájezd tzv. studijní delegace SČSS do SSSR v prosinci 1955** / 383

Jan Jiroušek (Universität München)
Kategorie přerušeni a její význam v české kultuře / 389

Dobrava Moldanová (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem)
Příliš mnoho konců (a začátků) / 395

Peter Bugge (Århus Universitet)
**Příběh, prostor, konec – středoevropská literatura jako téma
v české kulturní debatě osmdesátých let** / 401

Antonín Kratochvíl (München)
Exilová literatura na hranici vědy a umění / 415

Úvodem

Koná-li se nějaká akce již podruhé, zdá se, že je důvod pro její opakování, a vzniká naděje, že se rodí tradice. Druhý kongres světové literárněvědné bohemistiky, který se sešel v Praze na počátku července roku 2000, se opět stal místem setkání téměř sedmdesáti zahraničních hostů – vysokoškolských pedagogů, vědeckých pracovníků, překladatelů a propagátorů české literatury z dvaadvaceti zemí Evropy, Asie a obou Amerik – s domácími badateli. Jestliže předchozí – první – kongres, konaný v roce 1995, měl za úkol především zmapovat přítomnou situaci literárněvědné bohemistiky ve světě i v zemích českých, tentokrát, v posledním roce tisíciletí, jsme se snažili obrátit pozornost účastníků především k fenoménu vědomí konce a konečnosti, k interpretacím přelomových okamžiků v dějinách české literatury a k problematice chiliasmu a apokalyptičnosti, provázejících konec epochy.

Téma kongresu bylo záměrně formulováno s cílem otevřít prostor pro problémové sondy do tisícileté tradice literatury v českých zemích, tedy tak, aby podnítilo živý badatelský zájem odborníků orientovaných jak na literaturu středověkou a literaturu střední doby, tak i na období posledních dvou století. Mnoho účastníků pak téma kongresu pojalo rovněž jako možnost prezentovat před reprezentativní odbornou veřejností výsledky své aktuální práce.

Snad dnes mohu prohlásit, že kongres skončil úspěšně. Zúčastnili se jej badatelé zvučných jmen i množství mladších bohemistů, kteří jsou budoucností oboru. Tři dny pracovního jednání kongresu daly jeho účastníkům možnost obhlédnout obrysy – vrcholy i slabiny – současné literárněvědné bohemistiky, konfrontovat rozmanité pohledy přicházející z různých kulturních tradic, metodologických či generačních hledisek, jakož i z rozmanitých zkušeností s pěstováním bohemistických aktivit.

Význam kongresu – jako každé obdobné akce – ovšem nespočíval pouze v přednesených referátech a pracovních diskusích. Jeho přínosem bylo také to, že se stal jedinečnou příležitostí k vzájemnému poznání badatelů z různých zemí, k vzájemnému seznámení těch, kteří se dosud znali pouze ze svých textů a nyní měli možnost neformálnímu osobnímu rozhovoru.

K tomu, aby vzniklo vědomí rytmu, je třeba přinejmenším trojího opakování stejného prvku. Doufejme tedy, že za pět let, v roce 2005, bude tradice literárněvědných kongresů definitivně ustálena.

Pavel Janoušek

Modely kritické reflexe moderní české literatury

JIŘÍ BRABEC

Téma našeho kongresu – Česká literatura na konci tisíciletí – implikuje dvojí poselství. Jako by signalizovalo, že nastal čas zastavení, revize, přehodnocování, hledání nového rozvrhu smyslu zkoumaného fenoménu. Ale také nás může utvrzovat v iluzi, že předpoklady našeho zkoumání jsou dány a naším úkolem je pouze pokračovat v teoretickém a historickém výzkumu, aniž si musíme klást znepokojující otázky, zda se v literární vědě cosi podstatného – podobně jako ve filozofii – nezměnilo. Zdánlivě je toto tázání zbytečné: předmět je znám, nástroje jsou známy – zbývá jen pečlivá práce na jakési babylonské věži poznání a vědění. To však svědčí pouze o tom, že se vědecká práce zmechanizovala, stala se více provozem, rutinou, řemeslem, spočívajícím v osvojení určitých pracovních postupů a návyků. Politický systém, který celou oblast humanitních věd okázale ignoruje, i struktura vědeckých institucí, které usilují vše kvantifikovat, toto nebezpečí jen násobí. Naléhavost základních otázek, které explikují sám smysl literárněvědné práce, je zcela zřejmá, ale zatím v tomto poli přinášejí podněty více filozofové než naše obec. O existujících výjimkách, kterých je samozřejmě celá řada, nemluví. S nostalgií můžeme vzpomínat na iniciativní teze Pražského lingvistického kroužku, které byly předloženy Prvému mezinárodnímu sjezdu slavistů, konanému v Praze roku 1929. Znejistily zaběhnutý způsob zkoumání, kladly otázky tam, kde se dosud objevovaly jen odpovědi, a co je důležité – každý badatel se musel s tímto konceptem vyrovnat. Vyrovnat se ovšem neznamená přijmout.

Moje téma – Modely kritické reflexe moderní české literatury – má vzhledem k těmto úvodním poznámkám více méně ilustrativní charakter. Ovšem, sama otázka dějin, dějinnosti se objevuje neodbytně na každém kroku. Implikuje vždy tázání po zakotvení, z něhož lze dějiny spatřit a uchopit. Bylo tomu tak vždy a literární historik s oblibou u svých předchůdců toto zakotvení vymezuje. Jen pohled na sebe sama je často eliminován a historik či teoretik zde přebírá roli vědátora, který se domnívá, že není ničím predisponován a omezován, že se opírá o ověřený systém, zděděný po našich vynikajících předchůdcích. Ale hermeneutický přístup, akcentující předporozumění i porozumění, si vyžaduje přesun pozornosti k nazírajícímu subjektu a k jeho hledání smyslu.

Je třeba nejprve vysvětlit pojem model, zatímco druhý klíčový pojem – moderna – bude vysvětlen v dalších partiích. Modelem zde rozumím takové zjednodušení předmětu, které umožňuje vymežit pole kritické reflexe, zejména jeho jedinečnost, tj. jeho zakotvení, díky němuž je diskurs produkován, zdůvodňován, rozvíjen i hájen. Chci sledovat základní prvky diskursu, jeho pravidel, podle nichž se generují výpovědi, nikoli poukazovat na celou šíři různorodých projevů, na difference mezi jednotlivými aktéry nebo dokonce na jejich polemická střetnutí. Řád rozpravy tohoto typu je centristický, ačkoli i na periferii jsou patrný vlny, které centrum vyvolává.

Samá povaha criticismu osmdesátých let 19. století, který se prezentoval zejména v bojích o *Rukopisy*, v řadě úvah o národní literatuře a o nových dílech, rozrušujících dosavadní kritéria (J. S. Machar, drama a próza přesouvající těžiště z nadosobního patosu do individuálních dějů), vydává svědectví o radikální novosti diskursu. Zrodil se jako opozice proti nacionalistickému mýtu, který nemusí – jako každý mýtus – zdůvodňovat, dokazovat, zkoumat svá vyprávění, která se představují jako poselství mnoha generací. V 19. století byla teoretická, kritická práce koneckonců vždy integrována (často s kolizemi, jako je tomu např. při interpretacích Máchy, kosmopolitismu májovců nebo „světovosti“ Vrchlického) do onoho rámcového vyprávění o mytickém češství. Není divu, že při radikální revizi těchto východisek se museli sejít Neruda, Heyduk, Krásnohorská aj. v rozhořčené obraně „zázračných pergamenů“. Kritické reflexe se oproti těmto citovým interesům opíraly o racionalistický rozvrh tématu, o vědecký postup, který směřuje k obecně platné pravdě. Tyto požadavky kritiky rozdělily oba tábory. Šlo o nové pojetí kritiky, které odmítá národní tabu, nedotknutelnost téměř všemi uznávaných dogmat i příběhů a již tím uvolňuje vázanost subjektů ke kolektivním mýtům. Můžeme hovořit o novém paradigmatu, paradigmatu moderny, zcela odlišném od paradigmatu národního obrození. Tehdejší klíčové Masarykovo postavení spočívalo v zřetelné explikaci nutnosti „revize celého kulturního života přítomnosti“. Na prvý pohled je patrna těsná souvislost s texty kritiků, jako byl H. G. Schauer, L. Čech, V. Mrštík a další, kteří tento typ criticismu bezprostředně vztáhli k přítomné literatuře a ke konceptům programovým. Úvahy úzce korespondují s estetickými a filozofickými otázkami, jak je přinášelo tehdejší evropské myšlení. Již tato orientace signalizuje, že je zde nově otevřen problém hodnot národních a obecných, což přesahuje, ale zároveň podmiňuje celou oblast umění. Z filozofického tázání (vzpomeňme např. Schauerovu stať O povaze myšlenkové krize naší doby) vyrůstají koncepty duchovního habitu národní společnosti (viz stati L. Čecha nebo Schauerovy Naše dvě otázky). Oproti předcházející době se objevují nová, navzájem však

odlišná pojetí národní specifiky, v rozpětí od konstruktů, jenž se opírá o empirismus (tzv. národní je reálně zjištělné), až po konstrukt humanismu, jehož národ má (či měl by) být nositelem. S tím úzce souvisí určování dominantní funkce české literatury. Přesouvá se do oblasti noetiky, a odtud je jen krok k etickému rigorismu. Zopakujme si pověstné věty, v nichž můžeme nalézt sukus tehdejšího noeticky a eticky orientovaného literárního kriticismu: „Umělec svět poznává, ale nenapodobuje ho [...] Poznávání umělecké nejvyšší je poznání lidské [...]“ (Masaryk 1998: 153, 155). Tím se ovšem otevřel začarovaný kruh axiologický. Hodnotová kritéria jsou čerpána z vědeckých projektů, které mají dodat záruky jejich objektivnosti. Všeobecné je tu posléze postaveno proti lokálnímu, noetické proti citovému lpění na tradičních symbolech, etická norma proti přesunu individuální odpovědnosti do obrazu kolektivních hodnot.

Než přistoupím k charakteristice kritické reflexe posledního desetiletí 19. století, musím předeslat poznámku o vztahu následného a předcházejícího diskursu. Nový diskurs destruuje, reinterpretuje, modifikuje dosavadní rozvrh či od něj odhlédá. Nemůžeme proto hovořit ani o vývojové posloupnosti, ale také ne o vzájemné izolovanosti. Abych naznačil tento problém, připomenu vztah Šaldův, Karáskův a dalších k Schauerovi. Jeho výchovné pojetí národní literatury je jim vzdálené. Kritici devadesátých let, kteří se s ním alespoň částečně identifikují, jen obtížně hledají styčné body se svým rozvrhem tázání. Osobnostem, jež vytvářejí jazyk dobové rozpravy, však bude Schauer blízký zejména ve dvou aspektech: za prvé v oné odvaze znejistit obecně přijímaný kánon hodnot, za druhé pojetím literární tvorby jako jednoho z nejvýznamnějších fenoménů duchovní sféry. Jde tedy o hodnoty odkazující spíše k paradigmatu moderny než pouze k jednomu typu diskursu, tj. devadesátých let. To však neznamená, že se onoho nového rozvrhu problémů činně neúčastní osobnosti, jež spoluvytvářely předcházející typ rozpravy. Některé osobnosti sice po čase ustupují do stínu (to je případ Jiřího Karáska ze Lvovic), další přesouvají těžiště své práce z literární kritiky do literární historie nebo esejistiky (např. koncem osmdesátých let L. Čech, později F. V. Krejčí), jiní modifikují svůj výchozí postoj a stávají se jedněmi ze spoluvůrců nového diskursu (připomínám Masarykovy studie z devadesátých let, počínaje *Českou otázkou* a konče *Moderním člověkem a náboženstvím*, nebo tvorbu Šaldovu).

Pole nově vymezovaných otázek přináší devadesátá léta. Akcent na sféru subjektu pramení z nedůvěry v pozitivistickou vědu, z nedůvěry v oprávněnost labilních společenských struktur. Tušení, že také vědecká analýza je často spjata s hájením statu quo, tj. mocenských pořádků, jen zvyšuje přitažlivost destruktivních ideologií, zejména anarchismu. Proti světu pořádku je vysunut sub-

jekt jako jediná záruka obrany proti doméně klamavé, šalebné jevové reality, jež je jen zdáním skutečnosti, jakousi skrývačkou ztajeného smyslu. Jedinečné, nepřevoditelné na pojem, je radikálně postaveno proti obecnému, objev, tvořivost, nepředvídatelné proti deskribovanému a zjištěnému. „Rozumné věci lze dokázat jen absurdnostmi,“ píše Karásek (*Chimérické výpravy*). Umění se má stát doménou svobody, imaginace, „odpoutaných démonů“ a nově zrozené senzibility. Noetická funkce uměleckého díla, tak jak byla tradována u kritiků plédujících pro realismus, je odmítnuta, neboť je v ní shledána umělcova „agresivita“, s kterou se dívá na „skutečnost“ jako na soubor racionalizovatelných jevů. I když po celé desetiletí se setkáváme s živly – jak píše Karásek – tak rozdílnými, jako je „chiméričnost a kritika, touha a zkoumání, fikce a analýza“, směřuje hlavní tendence k postižení mysteria umění, nové senzibility, vizí, nového étosu a patosu. Ačkoli se nesetkáme se zřetelnou a cílevědomou explikací dějin a dějinnosti, stále je přítomen odpor proti pojetí dějin jako fenoménu, který se nabízí odosobněné klasifikaci, adoraci faktů (od Nietzscheho si mj. odnášejí poznání, že fakt je vždy interpretován, tedy odkazuje k interpretovi). Literární problematika je proto nesena kritikou, jejíž tvořivost z ní vytváří samostatný literární žánr. Teoretici a literární historici jsou spatřeni jako „lidé nevíry“, přesyacení, bázliví, „lidé stagnace a střízlivé kontemplace“ (Šalda v *Bojích o zítřek*). V kritické praxi se stalo zřejmým, že literatura vstupuje do různých interpretačních polí, která jí vtiskují různou podobu. Kritériem se stává subjekt, jeho vize světa, nesená požadavkem tvořivosti, vytvářením nových hodnot. Princip objevu se opírá o oblasti dosud v české literatuře ignorované, jako je sen, imaginace nekrocná jakýmkoli korektivem. Téměř současně se však objevuje požadavek, který je nejen reakcí na impresionismus, tj. požadavek jednoty uměleckého tvaru, řádu uměleckého díla. Otázka tvaru, stylu, stylizace a autostylizace vnáší do tohoto konstruktů umění nový prvek, prvek záměrnosti, který má za následek reinterpretaci subjektu. Problémem se stává sama identita osobnosti, zajištění či nezajištění onoho „já“. Dávno již odpadla božská záruka oné jedinečnosti. Naopak se zjevuje labilita, aktualizující slova jednoho z prokletých „já je někdo jiný“. S tím koresponduje věta analytika titanismu – Člověk nemůže být sám, zničí se sám. „Sebevědomí není fenomén, na který by bylo možné smysluplně aplikovat kategorie identity [...]“, čteme u Manfreda Franka v knize *Co je neostrukturalismus?* (Frank 2000: 279).

Změna diskursu na zlomu století se nejnázorněji projevuje v řadě textů, které se s neskrývanou kritičností ohlížejí na předcházející desetiletí. Skutečnost je o to závažnější, že jde o hlavní aktéry předcházejících kritických zápasů. Vlna polemik, jichž se zúčastní F. V. Krejčí, A. Procházka, J. Karásek, S. K. Neumann,

V. Mrštík, J. S. Machar ad., nemluvě o mluvčích mladšího pokolení, signalizuje revizi dosavadních koncepcí. Proměňují se také estetické orientace stávajících časopisů, vznikají nové revue. Tehdy se také objevují symptomatické koncepty – rozdílně interpretované – jako např. nová renesance, syntetismus, které ovšem zastínil vágní, nicméně nejfrekventovanější pojem – život. Toto slovo se stalo – jak čteme u Martena (Marten 1902) – „integrující částí a první složkou estetik, devízou bojů a snah, kritika v něm svádí sledy dedukcí jako k poslední příčině“. Nicméně kritérium života mělo tak velkou rezonanci, protože přenášelo těžiště z individua k vnějším zdrojům, k iracionálním a racionalizovaným složkám „životu“. Proto jen zdánlivě paradoxně vede toto kritérium k objektivaci, k specifickému vymezování umělecké tvorby a jeho historických či společenských vztahů. Šlo o „extenzi umění do šíře a hloubky, do všech hlubin vnitra i obklopujících prostředí“ (Marten 1902). Zřetelně je tento proces patrný u nově nastupujících kritiků. Snahu úzce propojit literární kritiku s literárním dějepisectvím tak, aby se navzájem prostupovaly a obohacovaly, nalézáme u A. Nováka, A. Pražáka, K. Hikla, F. Šimka a řady dalších. Vždyť ani známý triptich *Akord* není pouze souborem monografií Máchy, Zeyera a Březiny, ale textem hledajícím v širším časovém plánu smysl české tvorby. Jistě neběželo o efektní pointu, když Marten spíná Komenského s *Hudbou pramenů* a shledává, že v obou zní „nová síla v šeru doby, jež tvoří“. Také Šalda v tomto čase postupně modifikuje a reviduje postuláty *Bojů o zítřek* a do popředí vystupuje tázání, „jak vymeziti a tím upevniti osobnost a opsati ji hodnotami nadosobními“, hodnotami, které poutají i osvobozují. Osobnost i u něho volá po společnosti a domáhá se jí jako svého korelátu (Šalda 1953: 268, 269). Z různých stran se kritika dotýká společných problémů. Můžeme se shledat např. s tázáním po společenské funkci díla (E. Chalupný) v analýzách opřených o sociologický výzkum. To vše je symptomatické pro rozpravu, z nichž je zřejmé vystřízlivění z představy o moci a úloze tvůrčího subjektu, příznačné pro předcházející diskurs. „Říkají, že je v tom právě ženoucí síla moderního umění,“ napsal Marten v dialogu *Styl a stylizace*, „že osvobodilo jednotlivce, dalo plnou volnost osobnosti, že se naučilo ceniti a ctíti originálu [...] To je nemoc moderního umění, ne jeho síla [...]“ (Marten 1906: 59). Představa stylové jednoty je fundována „vládnoucí myšlenkou“, což není nic jiného než vágní pojmenování pro určitou estetickou normu. V *Knize silných* je toto drama původních intencí a jejich rozleptávání patrné na kontrastu mezi „tragickým pádem srdce, rozdrčeného fatalitou dneška“, a vůlí přemáhat chaos „integrální koncepcí bytí“, na kontrastu romantismem syčené moderny a přicházejícím klasicismem. Martenova tvorba je příznačná pro uzavírající se rozpravu, která bude v polemikách předválečné moderny sice popřena, ale nikoli zapřena.

Mám na mysli nástup předválečné moderny a poválečnou avantgardu, které vytvářejí nový rozvrh problematiky. Jedním z těch, kteří pojmenovali nový radikální předěl v kritickém myšlení, byl Josef Čapek. Moderní umění stojí „vědomě na základně zcela nové“. Tentokrát proti labilitě subjektu i proti historismu či nadosobním vazbám staví umělec i kritik něco „absolutnějšího, co je duchové: artificioznost či umělost formy“, která je nadřazena skutečnosti (Čapek 1913). Umění – autonomní tvorba – vykazuje ze svého hájemství jakoukoli intervenci vnějších účelů, neuznává požadavky, které by umělci cokoli nakazovaly, i z historie si bere, co pokládá za inspirativní. Je otevřen prostor pro experimentaci všeho druhu. Nemíním zastírat, že polemiky mezi předválečnou generací a poválečnou avantgardou byly někdy víc než příkré, ale tím se nám nesmí ztrácet ze zřetele úzké sepětí, návaznost obou vln. Např. jen obtížně můžeme určit autora těchto tezí: „Umělecké dílo je ukončené a představuje jen samo sebe [...] Má svůj řád, svou vlastní řeč, úplný a specifický výraz [...]“, teprve pokračování ukazuje na Karla Teiga: „Funkcí umění je zjemňovati, stvořiti a saturovati senzibilitu [...]“ (Teige 1966: 536). Jen letmý pohled na uměleckou tvorbu tehdejší doby může přesunout slova o autonomii umění pouze k programovým postulátům. Požadavek autonomie je základním principem, který přijala za vlastní široká škála umělců nejrůznějších estetických orientací. Stejně zřejmé je, že se setkáváme se zřetelnými signály naléhavého problému, který T. W. Adorno ve své estetice uvádí do širších souvislostí: jaký je vztah estetické autonomie umění a umění jako společenského jevu. Tento vztah se stává základem všech interpretací. Stále se setkáváme s nejrůznějšími projekty, které se snaží restituovat význam umění v lidském životě. Teoretikové avantgardy se pokoušeli vyhnout tomuto dilematu konstruktem poetismu a konstruktivismu, tj. oddělit sféru svobodného subjektu (fantazie, sen, moderní senzibilita) od sféry účelového, racionálního, civilizačního projektu. Latentně bylo toto „řešení“ obsaženo v letech předválečných. Např. Bohumil Kubišta si kladl otázku: „Jak je možno odvozovat původ moderního umění od toho, co se zve technickým pokrokem?“ (Kubišta 1947: 118). Dualismus poetismu a konstruktivismu je však pouze jedním z výrazů onoho napětí mezi autonomností a konkrétním historicky situovaným adresátem. Reflektují ho všichni účastníci diskursu nejrůznějším způsobem. Snahou o izolaci obou pólů (čistě a služebné umění), snahou o jejich integraci (Čapkovy úsilí o destrukci vysokého a periferního), rozložením polarit do různých žánrů (umělecká tvorba a publicistika), snahou o dominantní postavení jedné sféry (marxistická kritika) nebo popřením samotných základních postulátů tohoto typu modernosti. Nicméně ve všech případech je zde společný diskurs. Jako nezbytnou složku obsahuje i reflexi přítomnosti ideologického

prvku, který z vnitřního rozporu vyplývá a který se stal průvodcem mnoha kritických postojů. Jestliže tento typ diskursu se v totalitním systému aktualizoval a stal se složkou zcela odlišných konfliktních střetnutí, je nasnadě, že se často pohybujeme v různých vrstvách metadiskursů, které brání postihnout novost, vnitřní rozpornost a peripetie tohoto typu moderny.

Moje zkratkovité ohlédnutí nemá za cíl představit výsledky literárněhistorického bádání ani připomenout mnohokrát analyzovanou problematiku. Je nese-no snahou uvést na scénu minulost české kritiky jako stálý, měnící se zápas o porozumění, o nový rozvrh smyslu. „Každé úsilí porozumět,“ píše Gadamer, „tak začíná tím, že něco, s čím se setkáváme, nám připadá podivné, provokující, dezorientující“ – tedy zkušenosti rozumění vždycky předpokládají nesnáze. Samozřejmě se vždy proměňuje v nesamozřejmé, stereotyp, spokojený s nalezením metody, ruší údiv a tím i objev. Kritické reflexe, které připomínám, vyrůstaly vždy z tázání – nejen, jak je možné předmět artikulovat, ale zároveň jaké možnosti porozumění skýtá. Analýza, deskripce nebyly cílem. Vždy se v recepci, v kritických projektech „zkoušely nové životní formy“, životu se vtiskoval nový smysl, byly vytvářeny nové společenské varianty, jak přesně postihl F. X. Šalda (Šalda 1933: 256). Kritik a literární historik by měl reagovat „na všechny výrony doby, i sociální i politické, jemněji než básník. Musí vidět hlouběji do přítomnosti i do budoucnosti než básník“. Jan Patočka jako by v tomto textu pokračoval: „Kdo nemá odvahy a trpělivosti k tomu, aby spatřil v umění tvořivý zápas o poslední otázky lidství, o jeho samodaný obsah životní [...] musí zůstat hluchý nebo neplodný“ (Patočka 1938: 249). K těmto apela-tivním závěrům směřovaly také moje krátké exkursy do historie kritického myšlení.

Literatura

ČAPEK, Josef

1913 „Krása moderní výtvarné formy“, *Přehled* 12, 3. 10., str. 37

FRANK, Manfred

2000 *Co je neostrukturalismus?* (Praha)

KUBIŠTA, Bohumil

1947 [1912] „O duchovním podkladu moderní doby“, in B. K.: *Předpoklady slohu* (Praha: Otto Girgal), str. 86–92

MARTEN, Miloš

1902 „Kritérión života“, *Moderní revue*, sv. 14, říjen, str. 3–13

1906 *Styl a stylizace* (Praha)

MASARYK, Tomáš Garrigue

1998 [1884] „O studiu děl básnických“, in T. G. M.: *Přednášky a studie z let 1882–1884* (Praha: Masarykův ústav)

PATOČKA, Jan

1938 „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“, *Kritický měsíčník* 1, str. 241–53

ŠALDA, František Xaver

1933 „Něco o moderní kritice“, *Šaldův zápisník* 5, str. 256

1953 [1907] „Hodnoty kulturní a mocnosti životní“, in F. X. Š.: *Kritické projevy* 7 (Praha: Čs. spisovatel)

TEIGE, Karel

1966 [1927] „Stavba a báseň“, in K. T.: *Výbor z díla* 1 (Praha)

Přelomové momenty raného českého státu v literatuře 10. až 12. století

JAN HOŠNA

I.

První přelomové momenty v raném českém státě nastaly ve druhé polovině 10. století, kdy se začal formovat český stát. V tomto období se v literatuře objevily první písemné zprávy o českém státě, které byly psány v latině. Tyto zprávy byly psány v latině, protože to byla tehdy obvyklá jazyková forma pro diplomatické a církevní dokumenty. První písemná zpráva o českém státě je listina z roku 965, kterou se připomíná, že kníže Boleslav I. byl korunován králem. Tato listina je důležitá, protože ukazuje na vznik českého státu a na jeho uznání ostatními evropskými státy. Dalšími důležitými momenty v literatuře 10. až 12. století jsou například píseň o králi Štěpěně, která byla psána v latině a je považována za první českou básničku, a píseň o králi Přemyslu, která byla psána v češtině a je považována za první českou básničku psanou v češtině.

První česká kniha, která byla psána v češtině, je kniha zvaná *První kniha*, která byla psána v roce 1158. Tato kniha je považována za první českou knihu psanou v češtině a je důležitá, protože ukazuje na vznik české literatury psané v češtině. Dalšími důležitými momenty v literatuře 10. až 12. století jsou například píseň o králi Štěpěně, která byla psána v latině a je považována za první českou básničku, a píseň o králi Přemyslu, která byla psána v češtině a je považována za první českou básničku psanou v češtině.

První česká kniha, která byla psána v češtině, je kniha zvaná *První kniha*, která byla psána v roce 1158. Tato kniha je považována za první českou knihu psanou v češtině a je důležitá, protože ukazuje na vznik české literatury psané v češtině. Dalšími důležitými momenty v literatuře 10. až 12. století jsou například píseň o králi Štěpěně, která byla psána v latině a je považována za první českou básničku, a píseň o králi Přemyslu, která byla psána v češtině a je považována za první českou básničku psanou v češtině.

Přelomové momenty raného českého státu v literatuře 10. až 12. století

JIŘÍ HOŠNA

Základním momentem v dějinách raného českého státu je přijetí křesťanství představitelem knížecího rodu a jeho upevňování v zemi. Funkce křesťanství v rané středověkých státech tak byla a většinou je až dodnes chápána především jako záležitost politická. Politický význam přijetí křtu knížetem a jeho družinou jistě mělo, dokládají to samotné literární prameny. Nejstarším dílem líčícím pokřtění českého knížete Bořivoje I. na dvoře moravského vládce Svatopluka arcibiskupem Metodějem je legenda *Vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmille ave eius* z let 992–994, jejímž autorem byl Kristián – mnich břevnovského kláštera a příbuzný druhého pražského biskupa, Slavníkovce Vojtěcha. Na otázku knížete Bořivoje, co dobrého by mu přineslo křesťanské náboženství, odpovídá biskup Metoděj: „[...] staneš se pánem pánů svých a všichni nepřátelé tvoji budou podrobeni moci tvé a potomstvo tvé každodenně vzrůstati bude jako převeliká řeka, do níž se vlévají proudy rozličných potoků“ (Ludvíkovský 1978: 19–21).

Jako spolupracovníka v budování státu představil některý z žáků svého učitele a moravského metropolitu Metoděje. Když popisuje Metodějův prorocký dar, uvádí jeho předpověď jednomu velmi mocnému pohanskému knížeti, který sídlil na Visle, tupil křesťany a činil jim násilí. Metoděj mu po poslech vzkázal: „Dobré ti bude, synu, dáš-li se pokřtiti dobrovolně v své zemi, abys nemusel být pokřtěn násilně jako zajatec v cizí zemi.“ Napomínaný kníže zřejmě Metodějovy rady neuposlechl, a tak se prococtví vyplnilo.

Jindy zase bojoval Svatopluk bez úspěchu s pohany. Metoděj jej vyzval, aby u něho strávil svátek svatého Petra, a vyslovil důvěru v Boha, že mu pohany vydá. Což se i stalo, dotvrzuje autor *Života sv. Metoděje* (Vašica 1996: 285).

Státotvornou funkci nové křesťanské víry máme doloženu i v literárních dílech jiných národů, které procházely podobnou fází zrodu rané středověkého státu a písemnictví. Po nezdaru upevnit stát podporou pohanského kultu přijal kyjevský kníže Vladimír křest (987/8). Nestor uvádí ve svém letopise, že Vladimír při obléhání města Korsuně učinil slib, že se dá pokřtít, jestliže se vyplní zpráva, kterou na střeše poslal jeden muž z Korsuně. Informoval Vladimíra

o možnosti přetnout obléhaným dodávku vody. Vladimír díky tomu dobyl město a vyhrožoval byzantským císařům, že dobude i Cařihrad, jestliže mu nedají za manželku svou sestru Annu. Císařové namítali, že nemohou dát svou sestru za manželku pohanovi. Vladimír odpověděl, aby přišli s jejich sestrou duchovní a pokřtili ho.

Motivace Vladimírova křtu dále graduje sdělením o jeho očním onemocnění. Po přijetí křtu opět vidí a vyznává, že teprve nyní spatřil pravého Boha. Po křtu se dá oddat s princeznou Annou a učí se křesťanské víře. Následuje Vladimírův rozkaz zničit modly a přijmout křest v řece Dněpru. Toto je zcela v souladu s povinnostmi křesťanského panovníka, které se kromě stavby kostelů projevovaly i v tom, že „počal bráti u vznešených rodin dětí, a dávati je počal na učení knižné; a matky těch rodin plakaly pro ně, neb ještě nebyly se utvrdily u víře, ale jako pro zemřelé, plakaly. A tím, že rozdáni byli na učení knihám, naplnilo se proroctví na zemi Ruské, kteréžto dí: V ty dni uslyší hluší slova knižná, a jasný bude jazyk breptavých. Neb tito nebyli prvé slyšeli slova knižného (písma svatého), ale božím řízením a z milosti své slitoval se Bůh nad nimi [...]“ (Nestor 1954: 96).

Aluze z proroka Izaiáše (29,18) se shoduje se sedmým veršem *Proglasu* sv. Konstantina-Cyrila. Výraz slovo knižní tu znamená slovo Písma, tedy Bible. Rovněž aluze z knihy Exodus (33,19) o Písmu svatém jako milosti poukazuje ke smyslu 10. verše Konstantinova *Proglasu*: „Dar ten je věru od Boha daný“ (Vašica 1996: 140). Důraz položený na knižní vzdělání, znalost písma, a v důsledku toho i porozumění Písmu svatému mají zcela nepopiratelný základ v názorech sv. Konstantina-Cyrila a jeho pokračovatelů. Lze jej označit za konstantní atribut nastupující křesťanské civilizace raně středověkých států a obráží další, neméně významnou eschatologickou funkci křesťanství této doby. Kniha zapečetěná sedmi pečetěmi a držená v ruce tím, který je na trůně (Zj 5,1–10), je podle starozákonní tradice knihou prorockou (Iz 8,16; 29,11n; Ez 2,9). Je shrnutím celého Starého zákona a jedině obětovaný Beránek ji může otevřít a přečíst. V Ježíši Kristu nabývají všechny tyto knihy nového smyslu. V okamžiku Kristova příchodu dochází ke konečnému naplnění boží vůle do posledního písmene (Mt 5,18; Slovník 1991: 178).

Nezastupitelnou funkci v eschatologicky pojatém rámci světových dějin mají „knihy Páně“ v Konstantinově *Proglasu* (Vašica 1996: 142). Do eschatologicky pojatého staroslověnského *Života svatého Václava* z první poloviny 10. století je rovněž začleněn motiv knihy. Jeho význam není doslovný, ale vyplývá z eschatologické struktury legendy. Hned v úvodu se autor odvolává na naplnění prorockého slova. Kníže Václav je ten, kdo si dobře osvojil smysl slo-

vanských knih, tedy soubor božího Slova, který se jeví jako jedno jediné zaslíbení, jeden jediný záměr boží, dovedený na Václavovi samotným Bohem až ke konečnému naplnění.

Eschatologický rámeček při líčení životního údělu svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily dodržuje také Kristián. Své dílo psal v atmosféře „renovationis imperii Romani“ – obnovy římského impéria, které mělo být podle představ svatého Vojtěcha budováno na spolupráci křesťanských vládců pod egidou římského císaře Oty III. Třebaže Kristiána od autora první staroslověnské legendy dělí více než půlstoletí, komponuje ji rovněž na eschatologické ose křesťanské historie. Na jejím počátku i konci stojí Kristus – alfa i omega dějin. Svatý Václav je prostředníkem boží milosti: „A to ráčil dobrotivý Hospodin způsobiti k chvále a slávě jména svého a na důkaz zásluhy blahoslaveného muže, aby se nad slunce jasněji objevilo všem národům, že Bůh všemohoucí ve své dobrotivosti národu českému, který se teprve nedávno k němu obrátil, velkého ochránce přichystal podle slov Písma, že v každém národě, kdož se Boha bojí a činí spravedlnost, příjemný jest jemu, a že kdež se rozhojnil hřích, ještě více rozhojnila se milost“ (Ludvíkovský 1978: 79).

Přijetí křesťanství se v soudobé literární tvorbě tudíž jeví jako zásadní přelom v historii Čech. Zdá se, že eschatologické vidění historie je konkretizováno postavou svěťce, popř. u Kristiána dvěma svěťci, přičemž starší první staroslověnská legenda, jejíž autor byl současníkem oněch událostí, představuje Václava jako spravedlivého a zbožného vládce, v němž se naplnilo zaslíbení Slova – Krista. Konečné naplnění je zvýrazněno důsledně vedenou paralelou mezi Václavem a Kristem. Latinská legendistika rozšiřuje toto schéma údaji o duchovních a klericích, kteří se shromažďují kolem Václava, a on je obléká a obdarovává jako členy své vojenské družiny. Václavův obraz v legendách představuje panovníka, který chápal křesťanství nejenom jako prostředek k prosazení své suverenity a k dosažení spásy duše, ale i jako určitý znak vyšší vzdělanosti a kultury – latinsky *disciplinae* – tj. křesťanských modelů bytí, života a myšlení, jak se s nimi setkával v byzantsko-slovanské a francko-latinské tradici.

Vlastní spisovatelské dílo druhého pražského biskupa Vojtěcha (legenda o sv. Gorgonioví a homilie o svatém Alexiovi) naznačuje, že latinské a řecké – byzantské politické a duchovní prostředí jsou schopny pozitivně se navzájem ovlivňovat, takže se někdy hovoří o středověkém ekumenismu, který byl vlastní nejen italskému latinsko-řeckému mnišství na přelomu 10. a 11. století, ale měl svou obdobu v českém latinsko-slovanském prostředí. Když poselstvo českého knížete Boleslava II. projednávalo na podzim r. 992 s Vojtěchem v Římě podmínky jeho návratu domů, bylo patrně jednou z nich i zřízení benediktin-

ského kláštera v Břevnově nedaleko Pražského hradu. Šlo o první mužský benediktinský konvent v Čechách. Jeho jádrem se stali mniši, které přivedl biskup Vojtěch z římského kláštera na Aventinu. Vzhledem k ekumenické tradici latinsko-řeckého kláštera na Aventinu lze uvažovat o tom, že v Břevnově našli místo i mniši slovanského jazyka.

Bilingvnost v liturgii i silné pozice slovanského duchovenstva na knížecím dvoře včetně faktoru srozumitelnosti, a tedy jakési substituce vernakulárního jazyka, nás vedou k názoru, že politická koncepce vzdělaného okolí císaře Oty III., k němuž náležel i Vojtěch, si byla při plánech na vytvoření slovanské provincie obnovené říše těchto skutečností vědoma. Přemyslovci měli stanout mezi králi spolupracujícími na velikém díle obnovy impéria. Starší historiografie posuzovala Vojtěchovu roli z hlediska soupeření mezi Přemyslovci a Slavníkovci, tedy jako Přemyslovcům nepřátelskou (Šusta 1937: 488). V novější historické literatuře jsou Vojtěchovy diplomatické kroky posuzovány v souhlase se zájmy knížete Boleslava II., ale v rozporu s českými velmoži. Ota III. na své pouti k hrobu sv. Vojtěcha do Hnězda na přelomu roku 999–1000 vyčkával v Řezně na iniciativu českého knížete. V Praze však po smrti Boleslava II. vřcholí vládní krize, způsobená defenzívou české přemyslovské moci před Poláky, a proto se Otovým spolupracovníkem stává Boleslav Chrabrý (Třeštík 1998: 94–96).

Vojtěchův episkopát (982–997) je ve svém průběhu i konci přelomovou etapou raně středověkých českých dějin jednak vlastní biskupovou diplomatickou a politickou aktivitou, jednak posmrtnou úctou k světcům, v níž se postupně vyhraňovala trojí tradice (Slavníkovci 1987: 73–81). Vojtěchovy představy o místě a funkci českého státu v obnovené římské říši ztvárnil ve své legendě Přemyslovec Kristián. Soužitím s italskými mnichy i cestami do Itálie lze vysvětlit jeho evropský rozhled, projevující se především v pochopení významu slovanské kultury a literatury jako účinného prostředku při plnění základního úkolu církve šířit křesťanství. Zahajuje proto své dílo líčením christianizace Moravy cyrilometodějskou misí. Vysoko hodnotí praxi slovanské liturgie a zařazuje do své práce Cyrilovu obranu slovanského jazyka v bohoslužbě. Tragický konec Svatoplukovy vlády používá jako memento pro své současníky. Vlastní historii Čechů začíná Kristián mýtem o původu přemyslovského rodu. Je zde podán ve své původní magické funkci a v kompozici legendy představuje archetyp křtu knížete Bořivoje I.

Přemysl Oráč představuje v Kristiánově líčení předobraz křesťanských vládců, zajišťujících řád a mír. Oslovením Metodějovým se Bořivoje I. dotkla boží milost. Tím se dynastii Přemyslovců dostalo božích zaslíbení, podobně jako Ab-

rahamovi při uzavření smlouvy s Hospodinem. Jak jsme se již zmínili výše, nejvyšší milostí obdařil Bůh český národ „novým“ mučedníkem Václavem. V souznění s první staroslověnskou legendou se tato milost vztahuje především na bratrovraha Boleslava I., který se počal rozpomínat, „třebas pozdě na svůj hřích“ (Ludvíkovský 1978: 79). Boleslav I. je zbaven hříchu – s ním i celý přemyslovský rod má možnost podílet se na vládě v křesťanském impériu Oty III. jako král slovanské provincie.

Svatý Václav zde již předjímá funkci nebeského ochránce českého státu, reprezentovaného vládnoucím knížetem a dynastií. Současně však autor do jeho postavy promítá ideální obraz vládce křesťanského království, především v závěrečné scéně souboje s kouřimským knížetem. Kříž, který se zjevil odbojnému kouřimskému knížeti na Václavově čele, je vítězným znamením Krista i císařů. Stává se tak symbolem misionářského programu křesťanského Otova impéria, v němž silně rezonovaly symboly římského císařství, jehož první představitel Konstantin Veliký ve znamení kříže zvítězil nad pohanským protivníkem. Kníže Václav zde zastupuje samotného Krista, který se znamením kříže zjevil např. Plakidovi, pozdějšímu světcí Eustathiovi. Václav tu nevystupuje jako podmanitel poraženého odpůrce, ale jako vladař šířící křesťanství pokojnou cestou: „[...] pozvedl ho svatý vévoda, aby mu dal políbení míru a upevnil pokojně nad ním i nad jeho krajem své panství, uděliv mu moc, aby spravoval ten kraj, pokud bude živ“ (Ludvíkovský 1978: 103).

Rozpad přemyslovské moci po smrti Boleslava II. (999) a tíseň doléhající na zbylé členy dynastie snad nejnázorněji dokládá proskineze kněžny Emmy, manželky Boleslava II. a matky knížat Jaromíra a Oldřicha, na dedikačním vyobrazení ke Gumpoldově svatováclavské legendě. Datum vzniku wolfenbüttelského rukopisu se klade před rok 1006. Oslavný korunovační motiv spojuje tematicky dvě představy – knížete a mučedníka. Klečící kněžna prosí světce a zároveň knížete za záchranu svých dětí – příslušníků téhož rodu a potenciálních knížat téhož národa.

Krise přemyslovského panství byla překonána vládou knížete Oldřicha (1012–1034) a jeho syna Břetislava I. (1034–1055). Břetislav se pokusil navázat na církevně politickou myšlenku obnovy římské říše Oty III. a svatého Vojtěcha. Jejím literárním ohlasem je veršovaná svatovojtěšská legenda *Quatuor immensi*, sepsaná v poslední čtvrtině 11. století cizincem, který v Čechách zdomácněl a měl přehled i o starších vojtěšských legendách (Slavníkovci 1987: 200).

Historicky zpracoval krizové období ve vývoji českého státu i jeho překonání první český kronikář Kosmas, děkan pražské svatovítské kapituly

(1045–1125). Svě dílo psal rovněž v době jistého přelomu ve fungování panovnické moci. Když roku 1107 údělný kníže Svatopluk zbavil trůnu knížete Bořivoje II., komentoval vzniklou situaci: „Tomuto novému a do té doby v Čechách nebývalému skutku se divili sousední národové a předpovídali do budoucnosti lehkomyšlným Čechům horší věci. Z toho se těšili uherští sýčkové, v tom si lebedili polští hadrníci s neobřezanými pysky, protože si užívali pokoje, pokud naše knížata sebe sama znepokojovala“ (Kosmas 1950: 163).

„Novým skutkem“ však nebyla až Svatoplukova akce, ale již převzetí knížecí moci Bořivojem II. r. 1100. Stal se knížetem na přání svého bratra knížete Břetislava II. (1092–1100). Břetislav II. záměrně porušil stařešinský řád opomenutím práv Oldřicha Brněnského, který byl po něm nejstarší z rodu Přemyslovců, a navíc si vyprosil na římském císaři Jindřichovi IV., „aby dal jeho bratru Bořivojovi korouhev a aby označil všem Čechům, kteří s ním přišli, že má být po smrti Břetislavově povýšen na knížecí stolec bratr jeho Bořivoj“ (Kosmas 1950: 151). Rovněž potvrzení císaře před domácí volbou a nastolením bylo vážným precedentem v zasahování říše do nástupnictví na český knížecí stolec. Svatopluk se po svržení Bořivoje dohodl s českými předáky o svém nástupci a tím se princip seniorátu změnil „ze závazného předpisu v morální návod pro rozhodující okruh českých předáků, koho by měli zvolit“ (Žemlička 1997: 131).

Za této situace se Kosmas vrací v první knize své kroniky k postavě Přemysla Oráče. V tom se shoduje s Kristiánem. Odlišuje se však od něho hodnocením úseku od Přemysla Oráče k Bořivojovi I. v tom, že Přemyslovy nástupce posuzuje podle Sallustiova výroku ze spisu *Catilinae coniuratio* o lidech, kteří pěstují jen tělo a zanedbávají duši. Samotná pověst o povolání Přemysla k vládě má u Kosmy jinou funkci než u Kristiána, což je odlišeno i stylem. Zatímco Kristián dodržuje jednotu stylu, inspirovaného Biblií, a celé téma předvádí jako archetyp vlády „nového Přemysla“ – svatého Václava, sklouzává Kosmas občas ze stylu vznešeného do poloh žertovných a pověsti přisuzuje význam skutečné události, jejíž politické a sociální důsledky platí i pro současníky.

Spor mezi dvěma muži a Libušin soud způsobí změnu v dosavadním právním řádu. Místo soudce – soudkyně nastoupí kníže, jehož „práva“ odpovídají skutečnému správnímu aparátu přemyslovského státu. Kosmas použil sice schématu z 1. knihy Samuelovy, dává však svému příběhu nový smysl: Přemysl spoutal zákony divoký kmen, nezkontrolovaný lid mocí zkontroloval a podrobil je poddanství, které jej i dnes tíží. Také vydal s Libuší všechna práva, jimiž se česká země řídí a spravuje (Kosmas 1950: 26). Knížecí moc vyplývá tudíž ze starobylého práva, stvrzeného autoritou mytických zákonodárců. Toto právo však není pouze záležitostí vládnoucího knížete a jeho věrných, ale spočívá v ruce sva-

tého Václava a Vojtěcha, kteří podle Libušiny věštby vzejdou jako dvě olivy na Pražském hradě. Konkrétní zásah obou světců ve prospěch míru mezi knížaty líčí Kosmas ve druhé knize kroniky, když se kněžic Břetislav, budoucí kníže Břetislav II. dostane do válečného konfliktu se svým otcem, králem Vratislavem I.

První čeští literáti používali jako literární jazyk staroslověnštinu a latinu. Zatímco staroslověnštinu je možné chápat jako jistou variantu vernakulárních slovanských jazyků, latinu je nutno vidět jako výraz římského univerzalizmu západní Evropy. V románských zemích žily vedle sebe dvě formy latinského jazyka – latina lidová, základ národních románských jazyků, a pokračování spisovné latiny, pozdější latina středověká – v nově christianizovaných zemích, které přijímaly antickou kulturu a literaturu prostřednictvím křesťanství, se nalézala středověká latina v situaci „jazyka bez lidu“ (Brunhölzel 1975: 8–22). Označení jazyka a literatury bez lidu sice vystihuje velice přesně počáteční stav raně křesťanské evropské vzdělanosti, opomíjí však současně jeden ze specifických rysů středověké latiny: schopnost vyjadřovat názory, myšlenky a problémy doby, celou skutečnost konkrétních států a národů, které jí používaly jako svého literárního, administrativního atd. jazyka, tedy jazyka spisovného. Tak jako univerzalistický program římské říše dočasně zastupoval v podstatě odstředivé tužby jednotlivých národností, tak i univerzální nadnárodní latina, kterou v tomto období nikdo nepocítoval jako komunikační prostředek cizího národa, zastupovala dočasně domácí jazyk, pro jehož nástup připravovala příznivé podmínky tím, že včleňovala národní kulturu do širokých nadnárodních souvislostí (Hrabák 1982: 41). V tomto smyslu tato literatura zahajuje počátky národního písemnictví.

Literatura

BRUNHÖLZEL, Franz

1975 *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters I* (München)

HRABÁK, Josef

1982 *Jedenáct století* (Praha: Čs. spisovatel)

KOSMAS

1950 *Kosmova kronika česká* (Praha: Melantrich)

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav

1978 *Kristiánova legenda* (Praha: Vyšehrad)

NESTOR

1954 *Nestorův letopis ruský* (Praha: SNKLHU)

SLAVNÍKOVCI

1987 *Slavníkovci ve středověkém písemnictví*, ed. R. Nový (Praha: Vyšehrad)

SLOVNÍK

1991 *Slovník biblické teologie* (Velehrad–Řím: Křesťanská akademie)

ŠUSTA, Josef

1937 *Dějiny lidstva 3. Základy středověku* (Praha: Melantrich)

TŘEŠTÍK, Dušan

1998 „Sv. Vojtěch a formování středověké Evropy“, in *Svatý Vojtěch, Čechové a Evropa* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

VAŠICA, Josef

1996 *Literární památky epochy velkomoravské* (Praha: Vyšehrad)

ŽEMLIČKA, Josef

1997 *Čechy v době knížecí (1034–1198)* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

Některá specifika dějin české literatury v průběhu staletí

Vitalita Staročeské kroniky tak řečeného Dalimila

RADKO ŠTASTNÝ

Otázka funkční aktuálnosti literárního díla

Na jeden ze závažných úkolů literární historie upozornil F. X. Šalda nedlouhou statí Hořčičné semeno Máchovo v souvislosti s máchovským výročím. Tehdy v *Šaldově zápisníku* napsal: „Básnické dílo není dotvořeno tou chvílí, kdy je napsáno. Literární historie velmi neprávem obmezuje se na to, že nám vypisuje jen genesi díla [...] Druhá, a často větší a nesnadnější část úkolu, jí čeká: vypsát, jak dílo se obměňovalo v mysli těch generací následujících, které se jím zabývaly, které z něho žily, které se jím sytily a živily. To je druhá část životopisu díla – a ta velmi často, ano pravidlem, bývá zanedbávána“ (Šalda 1935/36: 155). Nechceme tedy tento úkol zanedbávat, a proto se nad ním zamyslíme v následujících úvahách.

Zvolili jsme k tomu staročeskou veršovanou *Dalimilovu kroniku*. Plně se na ni totiž vztahuje Šaldova charakteristika v citované stati: „Nová pokolení [...] Každá nová doba dává nový smysl starým dílům, pokud jsou ovšem hodnotná, je jejich vlastní prubířský kámen, na němž se přezkoušívá jejich životná nosnost a průkaznost“ (Šalda 1935/36: 156). Šalda pak tuto charakteristiku aplikuje vzhledem k Máchovi na několika spisovatelských generacích 19. století. Avšak tato charakteristika mutatis mutandis, zdá se, platí pro celou českou literaturu počínaje *Dalimilem*, a to i ve specifickém smyslu národně obranném.

Podstatu této problematiky „druhé části životopisu díla“, v souladu s názory Šaldovými, jež cituje a z nichž vychází, teoreticky dále propracoval F. Vodička (1969) v kapitole Konkretizace literárního díla, když uvažoval o otázkách díla Nerudova (v r. 1941, Vodička 1969: 193–219). Přitom obecná platnost pro celou literaturu, podobně jako u Šaldova Máchy, je nepopíratelná: „Každé dílo literární však plní v literatuře jistou společenskou funkci; způsob, jímž onu funkci plní, ne-

můžeme však poznat rozborem struktury díla, ale jedině tím, sledujeme-li, jak je dílo vnímáno, jaké hodnoty jsou mu přisuzovány, v jaké podobě se zjevuje těm, kdož esteticky dílo prožívají, jaké významové spojitosti vyvolává, v jakém společenském okruhu dílo žije a v jakém hierarchickém zařazení“ (ibid.: 195). Pro náš záměr, věnovat v tomto směru pozornost *Dalimilovi*, lze aplikovat i Vodičkův úkol pro literární historii: „Literární historik se spokojí tím, že bude zkoumat vývojovou křivku ohlasu určitého díla, stanoví, jak dalece bylo dílo živou hodnotou literární, [...] a pokud existovalo jen jako hodnota historická [...] bude přihlížet k společenskému okruhu, v němž dílo dochází rezonance [...]“ (ibid.: 210).

Může být vyslovena námitka, že Šaldovy i Vodičkovy názory vycházejí ve směr z posuzování děl tzv. moderní literatury a jejich použití pro středověké *Dalimilovo* dílo není přiměřené. Je přirozeně nesporné, že rozdíly v tak dlouhém časovém období samozřejmě jsou, avšak je otázka, zda se týkají všech stránek literární tvorby. Že ani díla starší české literatury se nevyčleňují ve sledovaném směru z literatury jako celku, je jasně patrné ze studie Jaroslava Kolára *K žánrovému statutu děl starší české literatury* (Kolár 1994). Když hovoří o analýze staršího díla, upozorňuje také na možnost posuzovat individuální kvalitu památky na pozadí žánru a připomíná postup J. Lehára (1983). Sám pak k tomu poznamenává: „I tento zorný úhel však vypovídá vlastně nedostatečně o významových možnostech památky v literárně společenském provozu. K jejich postižení pokládám za účelné uplatnit hledisko *aktuální funkčnosti* [zdůraznil R. Š.], a to jak u děl nově vznikajících, tak u těch, která se jako starší, známá, osvědčená ocitají v nových souvislostech, popř. jsou pro ně adaptována [...] Je však třeba obrátit pozornost na rozmanité možnosti této aktuální funkčnosti [...] Jde především o to, že lze rozlišit funkčnost takřkajíc ‚interní‘, obrácenou k literatuře samé [...] a ‚externí‘, která se uplatňuje ve vztahu k vnějším okolnostem, konkrétním společenským situacím, příležitostem atp. Pokud jde o starší existující díla, jde v podstatě o dobové konkretizace [...]“ (Kolár 1994: 502). Pak uvádí citovaného Vodičku. Nám půjde v dalším hlavně o funkčnost externí, jež je hlavním předmětem našich úvah o *Dalimilovi* a obranných tendencích české literatury vůbec.

Žánrovou specifikací *Dalimila* se zabývá bez přímého poukazu k J. Lehárovi a J. Kolárovi i R. B. Pynsent (Pynsent 1999: 200). Žánrově „*Dalimilova kronika* není vlastně kronika v tom smyslu, jako např. *Kosmova Kronika Čechů*“. *Dalimilova kronika* je podle něho částečně politický pamflet a částečně genealogický román s pověstmi (bájami) (podobně dříve Daňhelka 1981: 10) a Pynsent ji označuje za polymytické dílo se třemi mytickými funkcemi:

1. mytickopoetickou (kterou sám autor vyděluje sociálně-politickou interpretací českých dějin);

2. nejpozději od časného 15. století do jisté míry autor a čtenář a později vydavatel Ješín pojali text v mytické funkci;

3. text se stal pramenem dalších mytologizací, a to zvláště v interpretaci německo-českých vztahů.

Toto členění funkcí v podstatě odpovídá bez mytického pojetí členění našemu (Šťastný 1991). Přitom Pynsent chápe široce mýtus v tom smyslu, že objasňuje vypravováním nebo narážkami svým obsahem něco, na čem společnosti, popřípadě národu záleží. V určité míře se tedy Pynsentova mytičnost kryje s mnohem přesnější Kolárovou aktuální funkčností.

Díky několik desítek let trvající práci filologů vedených J. Daňhelkou máme k dispozici zcela ojedinělou kritickou edici *Dalimila* zachycující všechny zachované rukopisy a zlomky, včetně rekonstruovaného archetypu (k tomu podrobněji Hádek 1982) v jazyce počátku 14. století (Daňhelka ad. 1988). Žel, že z předpokládaného třetího dílu vyšel jen historický komentář (Bláhová 1995), zatímco shodou různých nepříznivých okolností literárněhistorický komentář již téměř deset let stárne v rukopise. Na jeho základě vznikla jen populárně pojatá publikace (Šťastný 1991, viz i Svejkovský 1993).

Vitalita *Dalimila* v průběhu staletí

Takzvaná *Dalimilova kronika*, jedno z nejstarších básnických děl české veršované epiky, měla v původní podobě 5569 bezrozměrných veršů. První impuls k napsání zatím anonymním autorem dala zřejmě vražda Václava III. v Olomouci r. 1306, text vznikl nesporně po r. 1308, na nějž je v něm poukázáno, a dokončen byl velmi pravděpodobně r. 1311, neboť žádnou událost po korunovaci Jana Lucemburského již neuvádí (nové hypotézy viz Šťastný 1991, Edel 2000). Rok prvního opisu, zachycený v pozdějším opsání, je 1314. Ten bývá také často pokládán za datum ukončení archetypu. *Dalimil* se zachoval v osmi relativně úplných rukopisech, jednom fragmentu a v pěti různě dlouhých zlomcích a v jednom tištěném vydání, jež filologové považují pro jeho kvality rovněž za textový materiál (Daňhelka ad. 1988, 1: 7–77).

Dvojediná základní idea, již autor *Dalimila* sledoval, byla snaha šlechtických reprezentantů národa rozhodnout o nové dynastii a panovníkovi volbou a zamezit obsazení českého trůnu německým kandidátem. Obě tyto součásti základní ideje, buď současně, nebo jen jednou z nich, v různých modifikacích podle měnících se dějinných okolností, lze sledovat v průběhu sedmi století. A to v konkretizacích, lépe řečeno v aktuální funkčnosti, jak právě pro starší litera-

туру navrhuje citovaný J. Kolár (1994: 502). Konkrétní společenské situace, příležitosti, lze v textových pramenech *Dalimila* podle nástinu celkem složitého stemmatu filiací rukopisů (žádný není přímou předlohou jinému, Šťastný 1991: 266–67) rozdělit do čtrnácti období. V nich vystupuje *Dalimil* jako dílo živé a připojují se k němu až do naší přítomnosti nová díla s podobným přízvukem.

1. 1311–1314: *Dalimilova „kronika“* jako memorandum k volbě Jana Lucemburského (Daňhelka 1981: 10). Druhý aspekt se týká nacionality (ibid.: 9).

2. 1314–1326: Tlak prvních let vlády Jana Lucemburského vyvolal nutnost v duchu archetypu připojit další události 20. let 14. století v Doplňcích, které napsal pokračovatel *Dalimila*, aniž zasáhl do kompozice archetypu. Nacionální tendence v nich sílí.

3. 1350–1355: Ačkoli žádný textový pramen nenese toto vročení, filologové sem kladou nejstarší zlomky Hanušovy a Hradecké a téměř úplný rukopis Cambridgejský. Doba Karla IV. už od dvojvládní s Janem Lucemburským přinášela mnoho problémů ve vztazích mezi šlechtou a panovníkem. Zlomky opisů a rukopis z té doby ukazují k aktuální funkčnosti *Dalimila*, zvláště k otázkám vlády, a Karlův neúspěch s prosazením Majestátu u šlechty toho může být dokladem. Přitom některé redukce textu o nacionálních problémech mohou být také chápány jako dobově příznakové.

4. 1400–1405: Vedle zlomku Olomouckého a zlomků Klementinsko-Křižovníckých z nějakého rukopisu asi ještě z doby Jana Lucemburského, z něhož se zachovaly, jak se nám podařilo dokázat, i zlomky Mnichovské (Šťastný 1991: 123), vznikl v tomto období nejdůležitější rukopis Vídeňský, základový pro kritické vydání (Daňhelka ad. 1988). Nese vročení svého protografu (1326) s předsunutými Doplňky 1–4, avšak podle všech ostatních znaků byl napsán na rozhraní 14. a 15. století (Kvítková 1992: 48). Aktuálně funkční oběma svými základními tendencemi se jeví jako konkretizované literární dílo vyvolané soupeřením Václava IV. s panskou jednotou a atmosférou přicházejícího husitství. Podobné myšlenky nacházíme i v jiných literárních dílech té doby, jako je např. *Nová rada* Smila Flašky z Pardubic nebo *Práva zemská česká* Ondřeje z Dubé aj.

5. 1420: Aktualizace *Dalimila* po stu letech od vzniku nesporně souvisí s husitstvím svým zaměřením, i když ne jako inspirace pro novou literární tvorbu, do níž se však promítá v citacích. Proto také německý historik G. Meinert na počátku 19. století nazval *Dalimila* „polnicí husitských válek“. V prvním období husitství vznikl protograf Lobkovického rukopisu (základového pro edici Havránek ad. 1957) a další rukopisy, z nichž možno předpokládat protograf Fürstenberského rukopisu. „Bojové vlastenectví *Dalimilovy kroniky* se stýká s národnostním motivem tehdejší literární produkce a s tehdy živou ideou českého

národa v tom, že je pojato jako zobecněná dějinná zkušenost ze stálého potyká-
ní dvojího národního živlu“ (Lehár 1983: 34). Skladby *Budyšínského rukopisu Dalimila* parafrázuji.

6. 1431–1443: V další fázi husitství jsou patrné stopy *Dalimila* u Vavřince z Březové v latinské *Písni o vítězství u Domažlic* r. 1431, a když po smrti Zikmundově v r. 1437 se nová volba stala prvořadou záležitostí, objevuje se bohatá žeh opisů *Dalimila*. Je to *Krátké sebranie kronik* (asi r. 1438), úplný kutnohorský Františkánský rukopis z r. 1440 a protograf i zachovaný Cerronský rukopis z r. 1443. Jak postupoval při aktualizování textu autor (písař) Františkánského rukopisu Franěk Všerubský, dokládá jeho okrajová poznámka k Předmluvě (Daňhelka ad. 1988, 1: 96, V 00/54), kde na výzvu Dalimilovu, aby někdo „opravil mů řeč rýmem krásným“, přiznává „to sem učinil jakž moha“. „Jazyková modernizace rukopisu souvisí s aktuálním pojetím jeho obsahu. [...] písař byl zřejmě veden úmyslem zdůraznit některé pasáže kroniky v souvislosti s dobovými událostmi, se svým husitským stanoviskem a protiněmeckým zaměřením“ (Kvítková 1992: 71).

7. 1450–1620: Doznívání zápasu o trůn a vítězství Jiřího z Poděbrad konkretizovalo *Dalimila* jako zajímavé literární dílo, jako „knihy dobré a každému užitečné“, jak zní marginálie ze 16. století v Cambridžském rukopise. Po sto padesáti letech se tak změnila jeho aktuální funkčnost. Kolem poloviny 15. století vznikají texty opisů podle předloh z 30. let. Je to Strahovský fragment z r. 1449 (Hádek 1978), vývojově jazykově velmi důležitý Lobkovický rukopis asi z r. 1450 a poslední úplné rukopisy Pelclův (okolo r. 1450) a ledečský Zebereřův (Pinvičkův), datovaný 1459. Vedle své beletristické funkce plnil *Dalimil* v 16. století úlohu pramene pro humanistické historické spisovatele, jako např. Viktorina Kornela ze Všehrd, Jana Skálu z Doubravky, Prokopa Lupáče z Hlaváčkova a zejména pro Václava Hájka z Libočan.

8. 1620–1626: S plnou původní ideovou silou vystoupila funkce *Dalimila* ve stavovském povstání 1618–1620. Nejprve Pavel Stránský ze Stránky u Zap, pozdější autor latinského spisu *O státě českém* (1634), použil ve spisku *Proti hostinským, v Čechách se do kostelův tlačícím jazykům na nedbalého Čecha učiněný okřik* (1618) jako motto verše „Když němečský jazyk v Čechách vstane, / tehdy našeho rodu všě čest stane / neb zradie zemu i kniežata, / pro ně bude nášš koruna do Němec vzata“ (Daňhelka ad. 1988, 2: 214, V 68/155–158). Atmosféra doby podnítila Pavla Ješína z Bezdězí, spisovatele a stavovského politika, k funkční aktualizaci *Dalimila* v tištěné podobě. „Ješínovo vydání *Dalimilovy kroniky* je ediční čin prvního řádu. Ješín postřehl její poslání a dobře cítil, že je to dílo, jehož politická idea opět vyhovuje dané chvíli“ (Daňhelka

1981: 25). Ješín v předmluvě ke čtenáři vyjadřuje svůj patriotismus i nárok svobodné volby panovníka. V zásadě mu Němci v Čechách nevdali, pokud tu byli doma v pravém smyslu a neusilovali o popření české státnosti a byli „milovníci Země České“ (Daňhelka 1981: 52). Vítězní Habsburkové se postarali, aby celý náklad, kromě několika exemplářů korigovaných a zařazených mezi zakázané knihy, byl zničen dříve, než se dostal ke čtenářům.

9. 1670–1786: Jestliže na počátku 14. století slovo jazyk znamenalo také nebo především národ, v 17. a 18. století obrana jazyka byla obranou národa. Bohuslav Balbín si r. 1670 pořídil ze zakázaných knih opis Ješínova *Dalimila* a sám v jeho duchu napsal (1672–1673) svou *Apologii* (vydanou však až 1775 F. M. Pelclem). Věnoval ji Tomáši Pešínovi z Čechorodu, který podle Hájka přisoudil anonymní kroniku pravděpodobně smyšlenému Dalimilu Meziříčskému.

Osvícenští pracovníci se zabývali *Dalimilem* téměř výlučně jako památkou jazykovou: Mikuláš Adaukt Voigt, František Faustín Procházka vydává *Dalimila* 1786, J. Dobrovský v *Geschichte* (1792, 1818) připojuje i kritiku jako díla dějepisného.

10. 1817–1849: František Palacký ve *Würdigung* 1830 přijímá *Dalimila* jako nevěrohodného dějepisce, avšak proti Meinertovi a Dobrovskému se ho zastává a jeho nacionální zápal zdůvodňuje i hubením Slovanů na dolním Labi a pokládá ho za šlechtetného a velkodušného patriota. Pozoruhodná je aktuální funkčnost *Dalimila*, jak ji chápal J. Jungmann v úvodu k Hankovým *Starobylým skládáním* (Hanka 1817: VIII a n.: „[...] milo bude zajisté každému českého básnictví milovníku nejstaršího lyry české došlého nás ohlasu poslouchati [...] a v pravdě básnický jazyk, ano tak mnohou i z částky potlačenou jazyka našeho dokonalost nalézati“). Po dlouhých cenzurních potížích se Hankovi podařilo *Dalimila* vydat až r. 1849. Dobově konkretizuje *Dalimila* také K. Havlíček Borovský v *Národních novinách* (12. října 1849) při úvaze o stále téměř nepříteli v českých dějinách.

11. (1849–1918:) V druhé polovině 19. století a až do I. světové války jsou konkretizace *Dalimila* spojeny převážně s názory literárních historiků v souvislosti s národně osvobozeneckým zápasem, a důležité je i to, že není opomíjena jeho hodnota literárně-estetická. Např. J. Jireček v nesmírně záslužné edici k *Dalimilovi* poznamenává: „A bohdá, že nyní zmizí i předsudek dávno zakořeněný, a přes to přese vše lichý, že by totiž skladatel kroniky rýmované byl prost všelikého nadání básnického“ (Jireček 1882: XXVIII). Jirečkův názor současně podpořil formálním rozbořem K. Tieftrunk (1879). Přesto nakonec převážil a dodnes do velké míry převažuje názor, že *Dalimil* je dílo historiografické, a nikoli především básnické, nanejvýš ambivalentní (Bláhová 1995: 162–64).

12. 1918–1939: Za první republiky zazníval *Dalimil* aktuálně především u literárních historiků a historiků. „Z Dalimilova vypravování českých dějin se dá sestrotit autorův ideál českého státu: chce stát samostatný, nezávislý na říši německé nejen politicky, nýbrž ani kulturně, stát ryze český bez živlů cizích [...] Tomuto státu má stát v čele král mocný, statečný, spravedlivý, dbalý svých povinností a uvědomělý Čech“ (Jakubec 1929: 105). Kriticky aktualizoval *Dalimila* v té době (1928) E. Rádl (1993: 78–84). Když ohrožení státu kulminovalo, vystoupil F. X. Šalda s přednáškou O smyslu literárních dějin českých, kde dobově konkretizoval také *Dalimila* (Šalda 1935/36a: 286–91). Aktuálně funkčně připomíná *Dalimila* na prahu 2. světové války J. Fučík článkem Proroctví Libušino, protože *Dalimil* postavil „před národ zrcadlo jeho vlastních dějin jako nabádavé varování“ (Fučík 1949: 33–36).

13. 1939–1945: Druhá světová válka mnohonásobně zesílila *Dalimilovy* ideje v česko-německém zápase, i když zjevná aktualizace jeho textu v Čechách byla podstatně znemožněna nacistickou cenzurou. Přesto např. A. Pražák na konci roku 1940 v rozhlasovém projevu zdůrazňuje, že „nejvyšším zákonem člověka předurčoval dbáti i své země a pracovati všemožně pro její čest, rozkvět a slávu, statečně brániti jazyka a národa celým svým životem a raději zemřít, než jej nechati poklesnout“ (Pražák 1946a: 22). V širokých dějinných souvislostech boje Čechů proti Němcům v USA dobově konkretizuje *Dalimila* R. Jakobson v knížce *Moudrost starých Čechů*, jejímž názvem se hlásí ke Komenckému (o ní přednáška J. Lehára, 1995: 39–56).

14. (1945–1989:) *Dalimilova* přítomnost v české literatuře po válce se projevuje konkretizacemi a aktualizacemi různé povahy. Jsou to především nové edice textu (Maralík–Čapek 1948; Havránek ad. 1957; Havránek–Hrabák 1957; Bláhová ad. 1977; Daňhelka ad. 1988). Dále nové interpretace jednak nemarxistické (Čapek 1948), jednak marxistické, z nichž pro posuzování *Dalimila* měla největší význam studie J. Hrabáka (1949) zdůrazňující *Dalimilův* „demokratismus“ marxisticky pojatý. Přitom *Dalimilovy* názory na otázku národní identity a svobodu volby provázely jako zlé svědomí jejich porušování v totalitním režimu. Němce vystřídali Rusové.

Tuto *Dalimilovu* cestu staletími výstižně vyjádřil J. Daňhelka v úvodu k reprintu Ješínova vydání, které, a to je příznačné, mohlo pro perzekuci editora vyjít jen v zahraničí. „*Kronika tak řečeného Dalimila* je stále součástí živého odkazu české literární minulosti [...] Je to jedna z nejstarších literárních památek českých prošlá složitým procesem uplatnění, poslání, zájmu i obliby“ (Daňhelka 1981: 36–37).

Smysl českých literárních dějin

Jestliže *Dalimil* díky své národně obranné tendenci neztratil aktuálnost v dobových konkretizacích, je otázka, zda tento rys není také jedním z podstatných znaků českých literárních dějin a neprozrazuje něco z jejich smyslu, jsme-li ochotni tento jev akceptovat. Samy literární dějiny se pak včleňují jako integrální součást do smyslu obecných národních dějin, ať byl formulován jako bohocentrismus Karla IV., husitský a evropský program Poděbradův, reformační Komenského, národněobrozenecký Palackého, náboženský a humanitní Masarykův, národní Pekařův nebo vývojový Rádlův, a to v pozitivních i kritických postojích. I když otázka smyslu českých dějin je problematizována a doporučuje se ptát se spíše po smyslu této otázky, jak to činí německý historik F. Seibt (1996: 31), nemění to nic na skutečnosti, že právě české literární dějiny a jejich smysl jsou důvodem k úvahám i o smyslu dějin obecných, jenž tak či onak reflektuje zejména jejich obranné specifikum. Specifičnost české literatury v její národně obranné tendenci, doložená *Dalimilem*, odpovídá na otázku, proč Čechy nestihl osud některých ostatních západních Slovanů, kteří obranné tendence neprojevovali. Češi „totiž vyhnuli se tomu, aby je pohltil Západ a částečně i Východ, tedy Německo a Polsko, oba to sousedí, u nichž Polabané hledali oporu“ (Seibt 1996: 46). Nevyrostla z nich, k zarmoucení některých, splynutím s německými přistěhovalci do Čech „nová národní odnož, východostředoněmecká“, jak Seibt konstatuje. S podobnými názory vystupují i někteří autoři čeští (Podiven 1991: 38 a n.).

Není náhoda, že právě v době akutního nebezpečí na konci 30. let, jak jsme již připomněli, F. X. Šalda vyslovil „několik poznámek k velikému námětu“, „kousek k tzv. filosofii dějin“, a nazval je *O smyslu literárních dějin českých* (Šalda 1935/36a: 203–14, 281–314). Podle něho „věci, které se nemění, to je ta filosofie dějin [...] V chaosu hledáme řád, v hltavém vývoji stále proměnném a stále stejném smysl a poslání. A to všechno [...] z pudu sebezáchovného“ (ibid.: 204). Potom shledává, že „česká literatura nemá tradici jednu, má tradici několkterou“ (ibid.: 207). Patří k ní i *Dalimil*. Mluví o jeho vlastenectví, nikoli nacionalismu, jak se vyvinul u Němců s koncepcí tzv. duše národní od Herdera k Fichtemu (tu má Šalda pravdu proti R. B. Pynsentovi, Pynsent 1999). „Mnohem spíše než výrazem nacionalismu je *Dalimil* živelným projevem svojskosti, domáckosti, staromilství, svérázu, který se vždycky projevuje při velkých společensko-politických přelomech,“ říká Šalda (Šalda 1935/36a: 289).

V druhé světové válce, jak také vzpomenu, R. Jakobson hovoří i o *Dalimilovi*: „*Dalimil*, který v duchu cyrilometodějské tradice staví národní ideu nad

státní suverenitu a s národním motivem spojuje heslo rovnosti, společného původu všech lidí, formuluje v duchu téže tradice spolu s *Legendou o sv. Prokopu* a latinským traktátem *De Theutunicis bonum dictamen* nadčasové cíle protiněmeckého odboje“ (Lehár 1995: 43).

Jestliže A. Pražák (1945) shromáždil snad všechny dostupné doklady z české literatury s apologetickými tendencemi, *Dalimil* je svou životností dokladem síly a trvanlivosti těchto snah, které jsou jedním z dominantních rysů smyslu českých literárních dějin. „Obrana jazyka a národa byla již odevždy české typické vlastnictví, byl to zvláštní případ český, protože jsme byli usazeni v srdci Evropy na křižovatce národů, a tedy v stálém nebezpečí o svůj byt“ (Pražák 1945: 11). Na pravdivosti tohoto konstatování nemůže nic ubrat ani marxistická ideologická uzurpace tohoto stanoviska v době sovětské nadvlády, ani nejnovější pochybnosti v souvislosti s vytvářením nových poměrů v Evropě, včetně rozdílů mezi pojetím českých dějin u *Dalimila* a modifikace tohoto pojetí např. u V. Havla, jak je interpretuje R. B. Pynsent (Pynsent 1999: 231).

Perspektivy

Dosud, jak bylo mnohokrát konstatováno, nemohla si česká literatura dovolit být jen literaturou, a čas od času, už od dob *Dalimilových*, se stávala také nástrojem politiky, především národně obranné. Jestliže se ve 14. století „pocit existenciální nejistoty více či méně refleктоval ve všech literárních projevech, [...] pocit existenciální nejistoty byl tím rysem, který spojoval literaturu té doby jako celek a přispíval k jejímu zaměření na hledání životních jistot v duchovní oblasti [...]“ (Petru 1996: 54), bylo by žádoucí, aby tomu tak bylo i ve 21. století. Není důvod pochybovat, že pocit existenciální nejistoty, jenž sotva kdy zmizí, nevyvolá znovu v dílech českých autorů další projevy specifické pro českou literaturu v celých jejích dosavadních dějinách. Předpovědi, že česká literatura se bude těžko vyrovnávat se ztrátou svého politického poslání, nevycházejí z reálných podmínek české národní existence, které se hned tak, zdá se, nezmění.

Literatura

BLÁHOVÁ, Marie – KRČMOVÁ, Marie – VRBOVÁ, Hana
1977 *Kronika tak řečeného Dalimila* (Praha: Svoboda)

BLÁHOVÁ, Marie

1995 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila v kontextu středověké historiografie latinského kulturního okruhu a její pramenná hodnota*. Historický komentář (3) (Praha: Academia)

ČAPEK, Jan Blahoslav

1948 „Dalimilův ‚hlahol jasný‘“ in *Záření ducha a slova* (Praha)

DAŇHELKA, Jiří

1981 „Úvod“, in *Die Altschechische Reimchronik des sogenannten Dalimil* (München: Sagner), str. 7–37

1985 „Vremennyje izmenenija v drevnečešskoj rifmovannoj chronike Dalimila“, in *Problemy izučeniija kulturnogo nasledija* (Moskva: Nauka), str. 133–40

DAŇHELKA, Jiří – HÁDEK, Karel – HAVRÁNEK, Bohuslav – KVÍTKOVÁ, Naděžda

1988 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila*. Vydání textu a veškerého textového materiálu 1, 2 (Praha: Academia)

EDEL, Tomáš

2000 *Příběh johanitského komtura řečeného Dalimil* (Praha: ISV)

FUČÍK, Julius

1949 „Prorocství Libušino“, in *Milujeme svůj národ* (Praha)

HÁDEK, Karel

1978 „Strahovský kodex DG III7“, *Listy filologické* 101, str. 79–83

1982 *Cesty k poznání archetypu středověkého textu* (Olomouc: FF UP)

HANKA, Václav

1817 *Starobylá skládání* 1 (Praha)

HAVRÁNEK, Bohuslav – DAŇHELKA, Jiří – KRISTEN, Zdeněk

1957 *Nejstarší česká rýmovaná kronika tak řečeného Dalimila* (Praha: ČSAV)

HAVRÁNEK, Bohuslav – HRABÁK, Josef

1957 *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu* (Praha: ČSAV)

- HRABÁK, Josef
1949 „O Dalimilově kronice“, *Nový život* 8
- JAKUBEC, Jan
1929 *Dějiny české literatury I* (Praha)
- JIREČEK, Josef
1882 „Dalimili Bohemiae Chronikon“, in *Prameny dějin českých* 3 (Praha)
- KOLÁR, Jaroslav
1994 „K Zánrovému statutu děl starší české literatury“, *Česká literatura* 42, str. 496–504
- KVÍTKOVÁ, Naděžda
1992 *Proměny textu a jazyka Dalimilovy kroniky ve 14. a 15. století* (Praha: Univerzita Karlova)
- LEHÁR, Jan
1983 *Nejstarší česká epika* (Praha: Vyšehrad)
1993 „Vznik české literatury: pokus o rekapitulaci problematiky“, *Listy filologické* 116, str. 18–39
1995 „Roman Jakobson: Moudrost starých Čechů“, *Česká literatura* 43, str. 38–76
- MARALÍK, Milan – ČAPEK, Jan Blahoslav
1948 *Dalimilova kronika* (novočeský prozaický převod) (Praha)
- PETRŮ, Eduard
1996 „Česká literatura v českém království“, in E. P.: *Vzdálené hlasy* (Olomouc: Votobia), str. 46–54
- PODIVEN
1991 *Češi v dějinách nové doby* (Praha: Rozmluvy)
- PRAŽÁK, Albert
1945 *Národ se bránil*. Obrany národa a jazyka českého (Praha: Sfinx)
1946 „Naše nejstarší tradice“, in A. P.: *O národ* (Praha: Beaufort), str. 5–18
1946a „Naše nejstarší kroniky“, in A. P.: *O národ*, str. 19–23
1946b „Vlast a národ v českém písemnictví“, A. P.: *O národ*, str. 38–76

PYNSENT, Robert B.

1999 „Die Dalimil-Chronik als polymythischer Text“, in *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel-und Südeuropas* (Stuttgart: Steiner), str. 199–231

RÁDL, Emanuel

1993 *Válka Čechů s Němci* (Praha: Melantrich)

SEIBT, Ferdinand

1996 *Německo a Češi* (Praha: Academia)

SVEJKOVSKÝ, František

1993 „Dalimil a starší literatura vůbec“, *Literární noviny* 14. 1. 1993

ŠALDA, František Xaver

1935/36 „Hořčičné semeno Máchovo“, *Šaldův zápisník* 8, str. 155–59

1935/36a „O smyslu literárních dějin českých“, *Šaldův zápisník* 8, str. 203–14,
281–314

ŠŤASTNÝ, Radko

1991 *Tajemství jména Dalimil* (Praha: Melantrich)

TIEFTRUNK, Karel

1879 „O estetické a básnické stránce kroniky Dalimil“, *Časopis Českého muzea*
53

VODIČKA, Felix

1969 *Struktura vývoje* (Praha: Odeon)

Středověký chiliasmus jako existenciální prožitek konce epochy

EDUARD PETRŮ

Jako jeden ze základních problémů metodologie humanitních věd i vědy obecně se projevuje postup, který bychom mohli označit jako předčasnou generalizaci. Spočívá v tom, že z omezeného okruhu materiálu jsou vyvozeny určité závěry, které jsou následně prohlášeny za zákonitosti platné obecně. Jakmile však přistoupíme k tomu, abychom je verifikovali na základě širšího materiálu, zjistíme často, že jejich obecná platnost i obecné uznání, kterého se jim dostává, jsou zpochybnitelné.

Dvě takto obecně uznávaná zjištění se objevují také v souvislosti se středověkým chiliasmem. Jedno spočívá v tom, že středověká záliba v symbolickém významu čísel vedla k tomu, že zánik světa a příchod nebeského Jeruzaléma byl očekáván v souvislosti s celými letopočty, druhé pak v tom, že byl spojen nejen s úzkostí, ale také s nadějí na období míru a harmonie, které má po konci tohoto světa na zemi nastat.

Konfrontace s literárním materiálem platnost těchto obecně přijímaných zjištění do jisté míry zpochybňuje. Když se například F. J. Holeček v souvislosti s právě končícím druhým tisíciletím zabýval otázkou, do jaké míry se projevilo tušení konce v závěru prvního tisíciletí, dospěl k tomu, že se sice projevovala jistá úzkost z možného konce světa, tak jak jej předpovídal sv. Pavel v epistoletě ke Korintským (1 Kor, 15,24) a zejména sv. Jan ve své Apokalypse, a že tato úzkost vedla k určité spiritualizaci, ale na druhé straně konstatuje, že v soudobých kronikách rok 1000 prošel téměř bez povšimnutí. Cituje například pasáž, kterou do svého díla *Liber Apologeticus* zařadil k roku 975 opat ze Saint-Benoît-sur-Loire Abbo: „Pokud jde o konec světa, slyšel jsem kázat lidu v jednom kostele v Paříži, že na konci roku 1000 má přijít Antikrist a že krátce poté bude následovat poslední soud. Rozhodně jsem se postavil proti tomuto názoru, opíraje se o evangelia, Apokalypsu a Knihu Danielovu“ (Holeček 1999: 7). Ukazuje se, že ani v tak příznačné době, jako byl konec tisíciletí, nebyla představa o konci světa přijímána bezvýhradně, a z toho vyplývá, že vykládat zvyšující se výskyt chilističtých nálad jen z číselné symboliky celých čísel značně celou otázku středověkého chiliasmu zjednodušuje.

Nepopíráme tím, že také číslo mělo při úvahách o konci světa své místo, nemuselo to však být číselné vyjádření uzavírajícího se století nebo tisíciletí, ale i číslo vypočtené na základě biblického textu. O takový výpočet se například v české literatuře pokusil ve své *Knížce o Antikristu* Jan Milíč z Kroměříže, který uvažoval takto: „Podle ducha, jenž ve mně mluvil, soudím tedy, že Antikrist přišel, a to z let Danielových, kdež se čte, že od času, kdy bude odňata ustavičná oběť a postavena ohavnost zpuštění, uplyne dní 1290: Blahoslavený, kdo dočká a přijde až ke dnům 1335 [...] tehdy prvé číslo Danielovo, totiž 1290, začneme-li je počítat od zkázy způsobené Titem a Vespasiánem, bylo dokonáno léta od narození Páně 1365, totiž přede dvěma roky, toho času, kdy pan císař odvedl tlupy z Avignonu do Německa, chtěje je rozprášit, jak se vypravuje. Avšak druhé číslo, totiž 1335, budiž počítáno od roku umučení Kristova, kdy byla odňata ustavičná oběť, a tak se shledá, že bylo dokonáno v přítomném roce, jenž je od narození Páně rok 1367, protože 1335 let a léta, jež uplynula od Kristova narození až do jeho umučení, dávají přesně 1367 let“ (Milíč 1963: 57).

Tento doklad z díla Jana Milíče z Kroměříže není pouze svědectvím o tom, že číselné předpovědi příchodu Antikristova a konce světa nebyly vázány jen na zaokrouhlená léta podle kalendáře. Je také svědectvím o tom, že existovaly i jiné způsoby, jak z číselných údajů konec světa předpovědět. Z našeho hlediska je však ještě důležitější zjištění, že Jan Milíč z Kroměříže konfrontuje své výpočty s minulou i soudobou historickou realitou, že hledá spojitost mezi číselnými údaji a událostmi, které se staly a které tak mohou dosvědčit, že výpočet byl správný.

Právě tento Milíčův postup nasvědčuje, že hledání konkrétních jevů životní reality svědčících o příchodu Antikristově v souladu s proroctvím Apokalypsy bylo považováno za neméně důležité nežli číselné výpočty, protože mohlo dosvědčit jejich správnost. Prožitek skutečnosti se tak stával důležitým kritériem příchodu Antikristova, které převažovalo svým významem nad číselnými symboly a výpočty.

Chiliasmatická hnutí byla tedy spojována s těmi obdobími, kdy se existenciální prožitek zdál svědčit pro příchod Antikristův a pro uskutečňování všeho, co podle Apokalypsy bylo po jeho příchodu očekáváno. Tak jako vztah k číselným údajům o příchodu Antikristově nelze vysvětlit výhradně zálibou středověkého člověka v určitých číslech, ani existenciální prožitek krize středověké společnosti jako znamení příchodu Antikristova bychom neměli redukovat na jedinou možnost. Podle Le Goffova mínění je „chiliasmus, očekávající návrat zlatého věku, středověkou formou víry v příchod beztrádní společnosti, kdy stát nadobro odumře a nebudou už zase králové ani knížata, ani páni“ (Le Goff 1991:

199). Příchod Antikristův jako znamení konce je tedy podle Le Goffa prožíván nejen s úzkostí z blížící se apokalypsy, ale i s nadějí na příchod nového a spravedlivého Jeruzaléma. Srovnáme-li však s touto Le Goffovou do značné míry apodiktickou tezí materiál české husitské literatury, najdeme v ní již u citovaného Milíče z Kroměříže na počátku husitství zcela jinou naději nežli pasivní očekávání příchodu tisícileté říše spravedlnosti. Také Milíč soudí, že Antikrist již přišel, ale prožívá jeho příchod jinak nežli jako hrůzu přicházející apokalypsy a naději, že po ní bude křesťanům seslán nový a spravedlivý Jeruzalém. Jeho chiliastický prožitek nabádá k činu: „A nadto znamenám v srdci, že učiní-li pan papež podle rady výše uvedené, tu mu Kristus, klíč Davidův, otevře Apokalypsu, aby jí porozuměl, pokud se týká přítomného stavu církve“ (Milíč 1963: 61).

Odlíšné prožívání těch jevů, které byly obecně považovány za znamení příchodu Antikristova, není v české husitské literatuře ojedinělé. Podobně Jakoubek ze Stříbra, jak prokázal Amedeo Molnár, nepatřil mezi hlasatele eschatologické katastrofy, ale opět spojil své tušení Antikristova příchodu s aktivním požadavkem na změnu smýšlení soudobých křesťanů a hledal souvislost mezi přicházejícími „velkými hody“ a husitským požadavkem přijímání podobojí (Molnár 1983: 64). K jednoznačné akci proti těm, kteří jsou spojováni s Antikristem – soudobému kléru –, vyzývá dokonce i představitel světské moci neznámý autor husitské písně Antikrista tupiti (Výbor I 1963: 270–71).

Markantní je konečně specifičnost českého pohledu na příchod Antikristův a nastávající apokalyptickou katastrofu světa u Petra Chelčického. Představa o příchodu Antikristově se u Chelčického objevuje vždy znovu, nejvýraznější se však stává a přímo do centra jeho myšlení proniká v době, kterou prožíval jako bezpečné znamení blížící se apokalypsy. Chelčický sice polemizoval se všemi svými současníky, stejně s Janem Rokycanou, představitelem pražské strany husitství, jako s Mikulášem Biskupcem, který byl předním mluvčím tábořské strany, je však bezpečně možno prokázat (a sám Chelčický to napsal), že nejbližší měl k tábořským kněžím. Proto také porážku radikálního křídla husitství roku 1434 v bitvě u Lipan prožíval jako hlubokou krizi, souvisící s příchodem Antikristovým, a tento prožitek porážky radikálních husitských ideálů ho přivedl k napsání několika spisů, jejichž základním tématem je apokalypsa. Nejjasněji je eschatologické myšlení Chelčického, výrazně podnícené situací kolem bitvy u Lipan, formulováno ve dvou spisech *O šelmě a obrazu jejím* (Chelčický 1891), jejichž vznik klademe do doby nepříliš vzdálené roku 1433.¹

¹ Protože se vydání výrazně odchyluje od rukopisného znění, citujeme dále podle rukopisu Státní vědecké knihovny v Olomouci, sign. M I 164.

Podobně jako ostatní středověcí autoři zabývající se tématem Antikrista a konce světa podává Chelčický nejprve v široké míře soubor dokladů o tom, že současný stav církve a společnosti přináší nezvratné doklady o tom, že Antikrist a vše, co ho podle Janovy Apokalypsy provází, skutečně již přišel. Podrobně uvažuje o tom, co může soudobý křesťan chápat jako Antikrista, co jako Šelmu atd., a zcela v duchu středověkého pojetí alegorie neváhá spojit postavu Šelmy se zcela různými jevy dobové skutečnosti, na jedné straně například je to „lid pokrytý pod vierú. Kristu protivný“, ale jinde jsou to již jen mocní tohoto světa atd. Za největší nebezpečí považuje i později, v *Síti víry*, to, že Antikrist popupil zákony Kristovy a zavedl zákony své, takže lidé již nemají možnost poznat hřích, a proto Antikrist „otec hřiechuov jest, svými úřady a služebnostmi hřiechy rodí, a vyprázdnil z lidí zákon božie, postavil jest je ve všelikém přestúpení, aby jinak nemohli činiti než vždy hřešiti, přestupující zákon božie všemi cestami [...]“ (Chelčický 1912: 55). Proto se pokouší odhalit, v čem v soudobém světě spočívá dílo Antikristovo a dílo Šelmy, a uzavírá svůj rozbor pro své učení příznačnou hrozbou, že Žena sedící na Šelmě, která „z potu a z krve chudiny rozkošné bydlo má, pasúci se a opijéci se“ (Chelčický 1891: fol. 266a), je předobrazem světa bohatých, který bude zničen, a dovozuje podle sv. Řehoře, že „jakžto chudí sú nazváni churaví v Písmě, též bohatí slovú tuční a masití a ji ohněm spálé, tj. ohnivú a horlivú pomstú“ (Chelčický 1891: fol. 267a).

Myšlení Chelčického ovšem nesměřovalo primárně k uskutečnění tohoto pragmatického činu, který je ostatně podle Apokalypsy svěřen deseti rohům Šelmy, tj. deseti králům. Úvahy o Antikristovi a Šelmě v tomto díle i v ostatních spisech směřují především k jedinému cíli: odhalit Antikrista a vytvořit tak podmínky k tomu, aby se křesťané mohli postavit Antikristu a zabránit zkáze apokalypsy duchovním bojem.

Z dokladů husitské literatury, které jsme uvedli, je zřejmé, že existenciální prožitek konce epochy nabýval v husitství specifické podoby. Nevyústil v chiliastickou úzkost z konce světa a v pasivní čekání na seslání Nového Jeruzaléma, ale v kontextu formujícího se husitského boje za nové uspořádání církve a společnosti vůbec fungoval jako výzva, jako podnět postavit se Antikristovi a ubránit se vlastním činem příchodu apokalyptické katastrofy. U konkrétních autorů nabýval ovšem tento čin různé podoby. Zatímco pro Milíče byl spojen ještě s přesvědčením, že Antikristovi budou čelit nejvyšší představitelé církve a že v českém prostředí může být Nový Jeruzalém uskutečněn, a zatímco v písni Antikrista tupiti jsou podobně interpelováni představitelé světské moci, u Jakoubka ze Stříbra najdeme sice podobně jako u Milíče snahu o realizaci Nového Jeruzaléma v pražské obci, ale již vlastními silami, a zejména nově se připojuje

úvaha o nutnosti postavit se Antikristovi novým smýšlením v rovině individuálního života každého křesťana (Molnár 1983: 63). Zvláštní pak bylo pojetí tohoto činu u Chelčického, který z odhalení podob Antikrista a dalších postav Apokalypsy v soudobém životě čerpal podnět k úsilí o Antikristovu porážku v boji duchovním.

Ukazuje se tak, že specifická situace husitství v kontextu soudobého myšlení i společenského a kulturního života vedla ke specifické podobě existenciálního prožitku doby, vyúsťujícího ve fungování tohoto prožitku jako výzvy k činu, nikoliv jako úzkosti a vzdálené naděje. Je nezbytné, aby při hledání pramenů středověkého chiliasmu byla brána v úvahu i tato varianta, má-li být jako společenský i literární jev správně pochopen.

Literatura

LE GOFF, Jacques

1991 *Kultura středověké Evropy* (Praha: Odeon)

HOLEČEK, František J.

1999 „Rok 1000“, *Neon* 0, č. –3, str. 6–7

CHELČICKÝ, Petr

1891 *Menší spisy*, ed. J. Karásek (Praha: Comenium)

1912 *Sít' víry*, ed. E. Smetánka (Praha: Comenium)

MILÍČ z Kroměříže, Jan

1963 „Libellus de Antichristo“, in *Výbor z české literatury doby husitské I* (Praha: Nakladatelství ČSAV), přel. J. Vilikovský, str. 55–62

MOLNÁR, Amedeo

1983 „Poslední věci v pohledu Jakoubka ze Stříbra“, in *Směřování. Pohled do badatelské a literární dílny Amedea Molnára provázený příspěvky domácích i zahraničních historiků a teologů*, ed. N. Rejchrtová (Praha: Kalich), str. 61–66

VÝBOR I

1963 *Výbor z české literatury doby husitské I*, ed. B. Havránek, J. Hrabák, J. Daňhelka aj. (Praha: Nakladatelství ČSAV)

Vývojové podněty netradičních žánrů české literatury doby Karla IV.

VIKTOR VIKTORA

O české literatuře 16. století se nehovoří jako o literatuře renesanční. Je zřejmé, že ve svém celku nezískala podobu obdobnou západoevropským literaturám. Rovněž je zřejmé, že tato podoba není svědectvím o její nekvalitnosti nebo vývojové retardaci způsobené tvůrčí nemohoucností.

Je zmíněný stav přirozeným výsledkem českého literárního vývoje nebo lze předpokládat, že tento vývoj v sobě protorenesanční prvky choval, ale jistým zlomem je eliminoval? Jinak řečeno, daly by se v české literatuře vrcholného středověku nalézt protorenesanční tendence?

Problémem zůstává, jak obrysově vymežit renesanční literární dílo. Zatím převažoval taxativní přístup charakterizující bez rozlišení humanistickou i renesanční literaturu. Řada stanovisek se přitom vzájemně vylučuje. Například Ferdinand Seibt vzhledem ke kritériím, jež sestavil, vyslovuje pochybnosti o existenci českého prehumanismu. Pro humanistickou i renesanční literaturu považuje za rozhodující vědomé navazování na antický odkaz, novou „latinitu“ znamenající jazykový i myšlenkový základ humanismu, tvůrčí optimismus opírající se o sílu vzdělání, vznik společností a akademií, jež dokumentují organizační formy humanismu (Seibt 1988: 5–9).

Uvedený výčet nesporně humanistické písemnictví vymezuje. Stranou však ponechává specifické rysy uměleckého díla. V něm se především projevuje změna světonázorové orientace humanistické a renesanční osobnosti. Základní proměnou procházelo pojetí literární postavy. Projevilo se to ve dvou oblastech – v individualizaci a ve zřeteli k jejímu psychologickému rozměru. Je to například patrné na rozdílu pojetí postavy v exemplu, kde postava v podstatě slouží k demonstraci autorského záměru, a ve facetii, charakteristickém drobném prozaickém útvaru renesance, kde postava nabývá svých individualizujících rysů a stává se rozhodujícím dějovým činitelem.

Tuto proměnu postihl i Johan Huizinga ve zmínce o portrétech Jana van Eycka: „Tu máme špičatou, hubenou tvář jeho ženy. Tam strnulou, mrzutou, aristokratickou hlavu Boudouina de Lannoy, chorobnou netečnost berlínského Arnolfiniho [...] Všechny překrývá zázrak nejniterněji probádané osobnosti. Charakter je vizuálně

zachycen s co největší hloubkou“ (Huizinga 1999: 472). Renesanční literární postava se stává individualitou svým zjevem i nitrem. Ustupuje vliv charakteristických rysů, jež ji přiřazovaly k určité sociálně nebo ideově vyhraněné skupině.

Také konfrontace s ostatními postavami přesahuje schémata obvyklá pro středověkou literaturu. Tato postava také začíná vnímat svět okolo sebe a reflektuje jej. Pro literární dílo tak začíná být důležitým charakterizačním prvkem zobrazení prostoru. Není náhodné, že ve výtvarném umění se perspektiva stává základní záležitostí a že prostor se také stal důležitou kategorií filozofického uvažování. Bylo by tedy vhodné doplnit dosavadní vymezení humanismu a renesance v literatuře také o pojetí postavy, jejích interakcí a orientace v prostoru i dobové realitě.

Je obecně známý fakt, že nové vývojové prvky se většinou objevují v těch žánrech, jež nejsou formovány tradicí. Ony jsou nejméně náchylné zachovávat tradiční postupy a naopak jsou nejvíce otevřené postupům netradičním. V době Karla IV. se několik takových literárních žánrů v české literatuře objevilo – například zábavný rytířský epos, cestopis, zábavná próza.

Informace o zábavném eposu v Evropě prostředkovala českému prostředí německá literatura. Dosud byl tento epos hodnocen jako umělecky méněcenný, protože zábavnost v něm převažovala nad tradičním ideovým aspektem. Rytířství se tu netradičně dostává do konfrontace s erotikou, dobrodružstvím, fantastickou skutečností. Ustupuje jeho etický, hrdinský smysl.

Všimněme si několika rysů. Ve *Věvodovi Arnoštovi* konstatoval již E. Petrů (Petrů, ed. 1984: 16) jeho žánrovou přechodnost i zlomovou dějovou funkci dvou ženských postav, byť jsou tyto postavy epizodické. U obou se objevují dosud nezvyklé rysy. Arnoštova matka Adlička, jejíž sňatek s německým císařem vytváří první zlomovou situaci, je líčena v epizodě svatební noci:

Položit se ta krásnička,
ciesařova srdečnička,
anať jako snieh se bělejíce.
Tuť ciesař lehne na jejie ruce,
maje radost i veselé,
o němž nechci mluvit déle.

(Petrů, ed. 1984: 43)

Tato erotická epizoda se v německém textu nenachází.

Při své cestě se Arnošt setkal s indickou princeznou. Její podoba je črtána výraznými individualizačními rysy (podobá se luně, má přeběloucí líčko, růžovou

tvář, vlasy svítící zlatem, oči blýskající se jako oči raroha, zmíněny jsou ústa, brada, ňadra). V německém eposu nejsou charakterizovány vlasy ani oči. Lze tu tedy konstatovat prvky autorského domýšlení, ale také prvky individualizující podobu postavy. Sám Arnošt podobně popisován není. Patří do linie rytířských postav, individualizace do této tradiční linie nezasahovala.

V *Tandariášovi a Floribelle* má erotický vztah zásadnější funkci. Epos je v podstatě postaven na jeho půdorysu. Naprosto v něm převažuje vliv středověkého dvorského chápání milostného vztahu. Je tu však zřetelný okamžik, který už ukazuje jinak. Jde o situaci, kdy Tandariáš mimoděk prozradí svůj vztah k Floribelle. Krájí jí chléb, hledí jí do očí a nepostřehne, že mu nůž zajel do ruky. Tento okamžik lze chápat jako náznak psychologického pojetí postavy.

Tristram a Izalda s podobnými psychologickými náznaky nepracuje. Zato však ve vášnivé intenzitě překračující ovzduší kurtoazie líčí hluboké peripetie vzájemného vztahu a rovněž hluboké peripetie nevěry. Situace, v nichž se rytířská postava pohybuje, ji vymaňují ze středověkého dvorského úzu a kladou morální otázky širšího dosahu.

Přesahy zábavného rytířského eposu tedy signalizují náznaky vývojového posunu tvorby za hranice středověkého uměleckého chápání.

Cestopis se svým důrazem na poznání, orientaci, realitu vymyká alegoričnosti a mnohovýznamovosti středověké literatury. Marco Polo v letech 1298–1299 diktoval své zážitky z cest do Číny. Základní informace, které podává, jsou jednoznačné – vzdálenosti, půdorysy měst a staveb, sdělení o obyvatelích a jejich zvycích, výčty zvířat, rostlin, ale i informace o finančních soustavách, obchodu, cenách zboží. To je pohled prakticky uvažující osobnosti, jež se naprosto vymyká středověkému uvažování.

M. Polo patří do rané vlny italské renesance, byl Dantovým generačním současníkem. Překlad *Milionu* do češtiny pořízený okolo roku 1400 znamenal vznik dalšího díla vymaňujícího se z hranic středověké literatury. Objevují se v něm ony základní rysy, jež lze považovat za zásadní pro renesanční literaturu. Na rozdíl od zábavného rytířského eposu jde zde o jednoznačnost a věcnost popisu. Chán Kublaj je například popisován takto: „[...] jest velmi sličný, vzrůstu prostřední, také ani velmi malý, ani churavý. Tvář má červenou a svietlú, oči černé, nos velmi sličný a tak všech úduov svých způsobilý“ (Prášek, ed. 1902: 79). Popis Kublajova paláce: „Najprve vsecken palác v okršky má širokost [na] čtyři míle a jest na čtyři hraní, takže na každú stranu jest jedna míle. A jest zeď toho paláce hrubá velmi, jenž má výši deset kroků. A všickno zevnitřnie liče vsudy bielú a červenú barvú jest zmalováno. A v každém kútě tej zdi jest jeden krásný a veliký palác. A tak ve všem okršku zdi tej tiem obyčejem jest osm pa-

lácuov a v tiech chovajú oružie a odiení a jiné nástroje, což k boji třeba“ (Prášek, ed. 1902: 81). Popis sídelního města Kambalu: „[...] leží nad velikú řekú v tej zemi Kataj [...] Miesto to jistě na čtyři hrany jest, jenž za čtyři a dvacet mil v okrsku stáhlo sie jest tak, že každé čtvrti zeď má šest mil dly, zdi hliniené má, zevnitř zbielené, výši na dvacet kročejí od kumfešta, dole jest širší deset kročejí, ale čím výše, tím vždy tenčejší neb užší, tak že svrchu jest ta zeď na tři kročeje širší neb tlusčí. Má také to jisté miesto bran vietších dvanáste [...] Má také to jisté město ulice široké a na dly upřiemé, takže upřiemost ulice muož viděti od jednej brány k druhé. Pak v miestie mnoho krásniech palácov“ (Prášek, ed. 1902: 83–84).

Takto věcně, suše, ale přesně dokazuje Polův *Milion* pozornost a pozorovateľskou exaktnost. Dojmy, nálady, estetické zřetele tu nemají místo. Přesný překlad do češtiny představil dílo, které sice jiným způsobem, ale zřetelně přesahovalo hranice středověké literatury.

Dalším překladem je *Kronika trojanská*. Guido della Colonna rukopis dokončil v roce 1287. Byl členem skupiny sicilských básníků podporovaných císařem Friedrichem II. Barbarossou. Jeho tvůrčí činnost tedy není spojena se severem a tamními renesančními počátky. Pro *Kroniku trojanskou* našel podnět ve francouzském veršovaném románu Benoíta de Sainte-Maure. Nicméně tímto dílem, jež tvořil ke konci svého života, opět překračoval hranice středověku. Kronikou se dostal do blízkosti Dantovy i Polovy.

Ke slovu přichází antická tematika. V autorově přístupu je patrný dech nastupující doby. Trója je město, sebevědomí, hrdost i suverenita měšťanstva tu překonávají středověké žánrové obrázky městského života. Postavy jsou výrazně individualizovány. Náznaky individualizace patrné na indické princezně ve *Vévodovi Arnoštovi* se plně rozvíjejí v popisu Heleniny postavy: „[...] rdějící jasností rusejí se hustí vlasové, jako by všickni stkvúcím zlatem byli položeni [...] [líce] všie ozdoby krású ozdobenému, v nichžto přehladká rovnost přebielú skrovností velmi milú zardělost ústavně vyskýtáše [...] zúbkové rovní a skrovní a pevně spojení přemáhající svou jasností [...] [hrdlo] převýborné rovnosti, libé výsosti a přehladké okružlosti bielú jasností [okrášlené] [...] [ňadra] převýborné skrovnosti, na nichžto dva cecičky jablečné okružlosti biešta vyzdvižena [...]“ (Daňhelka, ed. 1951: 79–80).

Je patrná i autorova snaha individualizací nejen charakterizovat, ale i odlišit postavy. Alespoň příklad tří řeckých vojevůdců: „Achilles divné krásy a slušnosti, rusých a kadeřavých vlasuov, žlutých očí a velikých, jasného vzezření, širokých prsí i plecí, paže mocné i bedr vysokosti hodné [...] štědrý v dařiech a na zdravě rukotržný. – Tantalus velikého těla, velmi silný, rozličných očí, bie-

lý a zardělý, provořečný, pokojný, nemiluje sváruov, než spravedlivých bojův žádaje. – Ajax Ezileus bieše hrubý na těle, širokých plecí, hrubých paždí a velmi dluhých [...] ale nesmělý a snadný k mluvení“ (Daňhelka, ed. 1951: 92).

Guido věnuje pozornost i popisu Tróje, například opevnění: „A každá z těch bran bieše dvěma brannýma věžema osazena a rytými obrazy mramorovými okrášlena. Z nichžto každá svú krású přátelóm libé dáváše a nepřátelóm hrozné okazováše. Pak okolo všech zdí bieše roveň všady přetučšená a prostranná, trávníky rozkošnými a kvietím výborným i rozličným ozdobená [...]“ (Daňhelka, ed. 1951: 55).

Proti lakonickému M. Polovi se Guido představuje beletristickým tónem, který se ještě někdy nezbavil středověké obecnosti (zůstává u obecného konstatování – výborné kvítí, rozkošné trávníky), ale pokouší se ji překonat zmíněnými individualizačními tendencemi. Český překlad tentokrát redukuje znění originálu.

Zatím jsme byli svědky, jak přejetí několika děl vnášelo do českého literárního kontextu prvky, jež dosavadní tradici přerůstaly jako náznak možného budoucího vývoje. Podává to svědectví o rozhledu i souhlasných názorech českých autorů. Svě zpracování nepodřizovali dosavadní tradici. Jeden podnět však přicházel z českého prostředí. *Podkoní a žák* je skladba veskrze středověká. Například akademické *Dějiny české literatury* konstatují: „Báseň [...] znamená krok kupředu v umění názorně vykreslit postavu“ (Dějiny 1959: 145). Postřeh potřebuje dovětek. Oba aktéři jsou svým popisem „názorně vykresleni“, ale popis nesleduje individualizaci, pouze protagonisty vřazuje do jisté sociální skupiny. Autor neprojevuje zájem o interiér krčmy, promluvy mají svou trichotomickou argumentací středověký charakter.

Ve sporu se však objeví nový prvek – přeřeknutí. V zápalu sporu se oba debatěři přeřeknou a prozrazují skutečný stav toho, co kryjí. Student chválí dostatek stravy i pití a prozrazuje, že hlavně pijí jen vodu. Podkoní pochvaluje své postavení a prozrazuje, že ho pán bije. Podobně se podkoní prozradí, když líčí pohodlí svého lože a nevědomky se zmíní i o hnoji jako o lůžku. Oba svá přeřeknutí napravují, ale tím se dostávají do složité situace, a tak původní přeřeknutí potvrzují. Jde sice o epizodní záležitost, ale zde autor zasáhl citlivou psychologickou stránku lidské osobnosti – podvědomí, jež se v jistém okamžiku vymaní z volní kontroly. Tento autorův postřeh vnitřního psychologického vzhledu, byť mimovolný, by mohl být interpretován jako náznak jednoho z dalších projevů, které signalizovaly možný budoucí renesanční vývoj. Česká literatura pro něj mohla být alespoň obrysově připravena. Náznaky protorenesančních prvků jsou zřejmé. Následující období se však vývojově lomilo jiným směrem,

takže zůstalo u náznaků. V západní Evropě do literárního vývoje nezasáhly politické události tak, jako husitství do české literatury. Nelze popřít jeho demokratické a aktualizující rysy, ale nelze také popřít dočasnou obnovu pevné středověké vázanosti literární tvorby.

Literatura

DAÑHELKA, Jiří (ed.)

1951 *Kronika trojanská* (Praha: Čs. spisovatel)

DĚJINY

1959 *Dějiny české literatury 1* (Praha: ČSAV)

HUIZINGA, Johan

1999 *Soumrak středověku* (Praha: H + H)

PETRŮ, Eduard (ed.)

1984 *Rytířské srdce majíce* (Praha: Odeon)

PETRŮ, Eduard

1996 *Vzdálené hlasy* (Olomouc: Votobia)

PRÁŠEK, Justin Václav (ed.)

1902 *Marka Polova z Benátek Milion* (Praha: ČAVU)

SEIBT, Ferdinand

1988 „Gab es einen böhmischen Frühhumanismus?“, in *Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern* (Köln–Wien: Böhlau)

O jedné tradici české literatury – od Petra Chelčického do současnosti

SVĚTLANA ŠERLAIMOVOVÁ

Česká literatura přinesla do evropského a světového humanitního kontextu jednu vzácnou tradici, která má počátek v husitské době a i dnes je stejně živá a aktuální jako před půltisíciletím. Je svázána s dílem a osobností Petra Chelčického – velice svérázného náboženského myslitele a – nebo především? – skvělého spisovatele. V časech ukrutných válek a velikého prolévání krve dospěl k pevnému přesvědčení, že lidskou společnost nelze napravit násilím. Osaměle se postavil „proti všem“ – nejenom proti vnějšímu nepříteli, ale také proti husitským „božím bojovníkům“: jak proti učeným pražským mistrům, tak proti táborským kazatelům. Rázně vystoupil proti válce jako takové, hlásal, že pravý křesťan nemůže odpírat zlému zlem, ať se děje cokoliv.

Ovšemže nebyl první, kdo to prohlásil. Stojí to v evangeliu, toto přikázání vyznávali původní křesťané a mnozí náboženští činitelé před Chelčickým. Avšak on nejen hlásal, nýbrž i svou tvorbou názorně předvedl jiný než krvavý způsob boje proti zlu: celé jeho dílo mířilo proti válce jadrnou satirou.

V *Síti víry* napomíná pravého křesťana, aby „křivdy a škody nižádnému nečinil, a kteráž křivda a škoda jemu se stane od jiných, aby ji strpěl, zlého za zlé nečině podle přikázání Kristova“ (Chelčický 1950: 42–43). Avšak celá Chelčického osobnost byla ve zřejmém rozporu s jeho voláním po trpělivosti. Badatelé dosud ještě nedospěli k jednotnému názoru, kdo je v *Síti víry* míněn jako „mistr Protiva“. Nemůže však být pochyb, že podle své lidské povahy Chelčický určitě takový „mistr Protiva“ byl. Jedině Písmo svaté mělo pro něho neochvějnou autoritu, jinak měl na vše vlastní názor, opravoval svoje nejoblíbenější předchůdce, přel se náruživě se svými současníky. Náboženský výklad podporoval příklady ze života, které vůbec nesvědčily o tom, že by v čemkoli projevoval ochotu trpět zlo. Bojoval proti němu ostrým slovem, břitkou ironií.

Jako teolog a kazatel byl občas mnohomluvný, mohl se opakovat, ale když šlo o lidské věci, tu se v plné míře ukazovala „spisovatelská tvář“ (Vlček 1951: 142) Petra Chelčického a jeho osobitý sloh. Např. v traktátu *O trojím lidu* popisuje římského papeže takto: „[...] ta veliká nevěstka, jež sedí na římské stoličce, rozšířila své jedomatiny skrze tuto moc světskou [...] když ta okrášlená nevěstka

přijala všecku svou sílu a plnost od moci světské, tu zase, jak sluší její nestoudné oplzlosti, jala se onu moc líbat, milovat a k sobě přitulovat, žehnajíc ji, pochlebujíc, a činíc ji účastnu všech svých pobožností, a tak se všemi králi pozemskými smilníc, je svádějíc, neustále moc tu povyšujíc [...]“ (Chelčický 1945: 17). O Praze, kde se usídlila světská a církevní moc husitská, kterou musel krmít ubohý obecný lid, mluví s velkým sarkasmem: „[...] náramně množství žroutů má Praha: vždyť vedou válku o pravdu Boží“ (Chelčický 1945: 47).

Vlček soudí, že nejcharakterističtější Chelčického knihou je *Sít víry*: „Dojem její proti *Postile* je reálnější. Její vývody jsou doloženy životem a ilustrovány jeho zjevy. Mluvil-li v *Postile* hlavně teolog a kazatel, zde často rozpráví pozorovatel společnosti a posuzovatel vnějšího a vnitřního jejího útvaru“ (Vlček 1951: 161).

„Spisovatelská tvář“ husitského filozofa se nejlépe projevuje v druhé části *Sítě víry*, kde je řeč „o stavech, o každém zvláště“. Nemá žádného slitování s mocí světskou – „Protož nikde nemůže víra tak náramně pohaněna býti od pohanů ani od židů, jako od těch rodů na erbech založených a neprávem do víry přimíšených“ (Chelčický 1950: 213). Rovněž odsuzuje město – „Protož město jest nádoba jedu přerozmanitého“ (Chelčický 1950: 225). Krásně popisuje „stavy univerzitní“: „[...] oni svou učeností a svými důmysly pohanskými jsou nejsilnější moc Antikristova“ (Chelčický 1950: 245). „Není tedy pravda, že by se proto učili, aby víru a zákon Boží bránili, ale proto, aby víru kazili svou učeností lstivou [...]“ (Chelčický 1950: 247). Odsuzuje „roty farářské“ i jiné a jeho neúprosně kritický postoj a ostrá řeč připomínají nám známého ruského náboženského náruživce ze 17. století protopopa Avvakuma. Jen obecný lid, který nejvíce trpí a ještě všechny krmí, těší se Chelčického přízni, i když ani jej neidealizuje. A to, co tady říká o kultu svatých, platí i dnes o každém kultu: člověk velebí svatého, aby svatý pro něho něco udělal, místo aby sám člověk se o to přičinil.

T. G. Masaryk ve své *České otázce* praví o Chelčickém, že to je „lepší vzor muže českého – jasný, důsledný, neohrožený myslitel a pracovník a přece nepřítel násilí, Hus a Žižka v jedné duši. Člověk cele český, netknutý latinskou učenou scholastikou, ale nikoliv nepřítel pokroku, naopak vřelý jeho zastánce a šířitel“ (Masaryk 1948: 210). Chtěla bych tady zvláště podtrhnout slova „cele český“. Slabá znalost latiny měla u husitského filozofa i stranu pozitivní: neszavovala ho tradice učené scholastiky, psal, jak mluvil – živou českou řečí 15. století. Ale nemyslím si, že by Chelčický vůbec nebyl „dotknut“ učenou scholastikou. I když četl latinské spisy v českém překladu, působily na něho stejně jako na každého vzdělance té doby – a Chelčický byl člověk svým způ-

sobem velmi vzdělaný. Nepodléhal však tomuto vlivu, vybral z něj, co se mu hodilo, a zůstal vskutku „cele český“ – především v jazyce, kterým mluvil o soudobém životě, oslovoval své čtenáře a přesvědčoval je.

Osobitou řeč P. Chelčického velmi vysoko cenil Lev Tolstoj, který viděl v českém mysliteli svého duchovního předchůdce a zařadil úryvky ze *Sítě víry* do svého *Kruhu čtení pro lid*. Charakterizuje jazyk Chelčického jako „přesný, jasný“, slyší v něm sílu, srdečnost a hněv, „mužickou tvrdost“ a hořký posměšek. Slavista V. Jagić pokládal autora *Sítě víry* za vynikajícího spisovatele a jeho sloh za nejlepší zrcadlení tehdejší češtiny.

Snad nepůjde o velkou nadsázku, řekneme-li, že vrcholné Chelčického spisy, spíše publicisticko-umělecké než náboženské (v prvním řadě to platí o *Síti víry*), znamenaly rozkvět svérázné literární češtiny – jadrné, ostré, ironické. Po dlouhá staletí podobná řeč zůstane věrnou zbraní české literatury a českého ducha.

Známý lingvista A. Stich ve své knize *Seifertova Světlem oděná* vyslovuje názor, že „bez poznání Chelčického by chybělo cosi pro výklad Seiferta“ (Stich 1998: 101). Platí to jak ve smyslu lingvisticko-estetickém, tak i v nábožensko-filozofickém.

A ještě něco o *Síti víry* jako díle uměleckém. Obyčejně se soudí, že podle žánru jde o traktát. Chelčický tak toto dílo zamýšlel a psal a jeho současníci je také přijímali jako náboženský traktát, třebaže svérázný. Ale z hlediska dnešní literární praxe a dnešních literárněteoretických měřítek bychom mohli *Sít víry* pokládat za svého druhu román – didaktický, filozofický, mravoličný, dokumentární, panoramatický, polemický, satirický... Podle mého mínění to zasluhuje zvláštní bádání.

Český román, jehož rozkvět nastal až ve 20. století, se formoval na základě celoevropské literární zkušenosti, ale byly tu i dosti staré a mocné literární kořeny domácí. Mezi ně bezesporu patří zvláštní druh kazatelské prózy P. Chelčického.

Avšak teď nám jde o něco jiného. Satira existovala v české literatuře dávno před Chelčickým, ale účinnou zbraní v boji proti zlu a válce se stala právě v jeho vrcholných spisech, v *Síti víry* na prvním místě. Volal po trpělivosti, po neodpirání zlu, ale založil tradici boje se zlem a proti válce literárními prostředky.

V 17. století pokračuje tato tradice potírání zla prostřednictvím jeho satirického zobrazení v díle Jana Amose Komenského. Na rozdíl od Chelčického, tento „učitel národů“ latinské vzdělání měl a učil celou Evropu 17. století a ve svém pozdním, avšak nejlepším literárním díle *Labyrint světa* zcela v tradici Petra Chelčického satiricky líčí soudobý život, lidské hříchy a neřesti.

Přes *Labyrinth světa* pokračuje tato tradice k české literatuře národního obrození. Dosahuje nového stupně, nabývá nového smyslu a nové kvality v satirách Karla Havlíčka Borovského. Snad nejlépe ze všech Čechů své doby rozuměl Rusku a ruské literatuře, vysmíval se tehdejšímu ruskému životu a mravům, vystupoval proti panslavistickým teoriím, ale ve svém literárním díle mistrně spojil českou satirickou tradici se satirickou tradicí evropskou a ruskou (Gogol). Tak vznikl úplně nový typ osobité české satiry.

Chtěla bych ocitovat, co o Havlíčkově díle v roce 1936 napsal Karel Čapek, který, podle mého mínění, představuje ve 20. století právě tu linii české literatury, o níž je řeč. Čapek říká, že Havlíčkově dílo „stojí za čtení, jako by bylo psáno dnes, i dnes je aktuální ta jasná, neromantická, protiromantická kritičnost, to nebarokní, nepatetické, spolehlivé češství, ta politická chytrost a rozumovost rozeného aktivisty – ano, daleko spíše aktivisty než zásadního revolucionáře, ten všestranný a praktický rozhled nejskvělejšího publicisty, jehož zájem se s živou samozřejmostí nese stejně k literatuře, jako k hospodářským otázkám, stejně k politice světové, jako k úkolům domova, ten vtip a důvtip, ten západní racionalismus, ta česká posměvačnost, ten odpor k frázi a velkohubosti, to otevřené, bezohledné chlapství, ta svrchovaná svoboda ducha, který se neřídí slovy a hesly, ale poctivými a nezastíranými fakty, a nakonec ta čeština, živá a přesná a jadrná, ten jasný a rovný způsob, jak myslet a jak mluvit, – je toho nepřeberně, čím Havlíček žije, a záleží na tom víc, než čím zemřel. Několik stránek z Havlíčka denně by mělo být povinnou četbou našich politiků, žurnalistů a všech těch, kdo právem či neprávem si osobují mluvit jménem národa“ (Čapek 1986: 692–93).

Chtěla bych zvláště podtrhnout myšlenku, že Havlíček byl spíše aktivista než revolucionář. Totiž: autor *Křtu svatého Vladimíra* v jistém smyslu revolucionářem byl: chtěl radikálně zlepšit svět, ale – bez krveprolití. Stejně jako Chelčický Havlíček nikdy necouval před zlem a jeho nejmocnější zbraní byla, jak to přesně napsal Čapek – „jasná, neromantická, protiromantická kritičnost“, „vtip a důvtip“, „česká posměvačnost“, „odpor k frázi a velkohubosti“ „a nakonec ta čeština, živá a přesná a jadrná“. Satirická zbraň, kterou vytasil Chelčický v době husitských válek místo zbraně zabíjející, nabyla v Havlíčkově díle nové účinnosti.

V této tradici literárního boje proti zlu má svoje kořeny i Masarykova koncepce „literární revoluce“. Masaryk byl pevně přesvědčen, že „humanity se do bude jen humanitními prostředky – osvícenou hlavou a teplým srdcem“ (Masaryk 1948: 145). První československý prezident od mládí snil o nenásilí a věřil ve velké výchovné působení umění, zejména kritickorealisticke literatury, na lidskou společnost. Jako mocný „humanitní prostředek“ zlepšení světa navrho-

val „literární revoluci“ a věřil, že ten cíl je uskutečnitelný. V *České otázce* napsal: „Nová generace musí provést literární revoluci“ (Masaryk 1948: 162). Vzor pro mladou českou literární generaci viděl v ruském kritickém realismu, odmítaje rázně dekadentní směry.

Na konci 19. století Masaryk trval na myšlence nenásilí: „Násilí plodí násilí. Má-li se u nás šťastně skoncovat literární revoluce, musí se každý revolucionář především zřítí násilných prostředků“ (Masaryk 1948: 309). Pak přišla světová válka, revoluce v Rusku, vzniklo samostatné Československo. Masarykovy názory se nemohly nezměnit. V předmluvě k poválečnému vydání *České otázky* napsal: „Demokracie vznikla revolucí a revolucemi, naše republika a demokracie vznikly také revolucí: revoluce je oprávněna jako nutná obrana; její nutnost nastává, když všechny jiné prostředky jsou vyčerpány. O revoluci platí, co platí o válce: obrana je mravně dovolena“ (Masaryk 1948: XI). Ale i nadále zůstal věrný krásnému snu o nové velké české literatuře, která pomůže nenásilně změnit člověka a svět.

Ovšemže byla myšlenka „literární revoluce“ utopická, nebyla však zcela bezvýznamná a nebyla to náhoda, že se zrodila v Čechách.

Historikové různých zemí dodnes vedou diskuse o první světové válce, ale český spisovatel Jaroslav Hašek – přímý účastník této války i občanské války v Rusku – již na samém počátku dvacátých let výstižně popsal příčiny porážky Rakousko-Uherska ve svém románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Hašek sám byl – aspoň po určitou dobu – vojákem, komunistou, revolucionářem, ale jeho *Švejk* je snad nejlidovější protiválečný román všech dob, přesvědčivě ukazuje nesmyslnost každé války a tím svérázně rozvíjí tradici P. Chelčického.

Satirická tradice „odepírání válce“ pokračovala, v jiné umělecké a intelektuální podobě, v díle Karla Čapka. Cítíme ji i v české literatuře druhé polovice 20. století, např. ve *Zbabělcích* Josefa Škvoreckého.

Smysl Chelčického tradice netkví v trpělivosti vůči násilí nebo ve smíření se zlem. Právě naopak. Autor *Sítě víry* neúprosně odsuzoval každou lidskou špatnost, prolévání krve pak především. Svým příkladem učil hledat literární způsob boje proti zlu: neopěvovat válečné činy, porážet zlo britkým a jaderným slovem.

Že by literatura měla plnit především estetickou funkci? Ale Chelčický, Havlíček, Hašek, Čapek vytvořili vrcholná díla své doby i z ryze estetického hlediska, a právě proto jejich knihy pomáhaly humanizovat svět a člověka. Kdyby bylo – jak radil Čapek – několik stránek denně z Chelčického, Havlíčka a dalších povinnou četbou politiků, žurnalistů, obyčejných čtenářů, a to nejenom českých, možná že by byl náš dnešní svět o něco lepší a bezpečnější.

Literatura

ČAPEK, Karel

1986 *Spisy XIX. O umění a kultuře III* (Praha: Čs. spisovatel)

CHELČICKÝ, Petr

1945 *O trojím lidu* (Tábor: Sbor Husův)

1950 *Sít víry* (Praha: Čs. spisovatel)

MASARYK, Tomáš Garrigue

1948 *Česká otázka* (Praha)

STICH, Alexandr

1998 *Seifertova Světlem oděná* (Praha: Argo)

VLČEK, Jaroslav

1951 *Dějiny české literatury 1* (Praha: Čs. spisovatel)

Z labyrintu do ráje

Komenského dílo jako cesta poznání

SYLVIE RICHTEROVÁ

Labyrint světa a ráj srdce je pro českou literaturu snad nejdůležitějším Komenského dílem; je napsán v krásném jazyce a lze jej považovat za vynikající příklad barokní prózy.¹ Umělecké ocenění spisu však jako by paradoxně přispívalo k redukci jeho významu; moderní pojetí textu totiž může být pro přístup k alegorickému dílu anachronistické a ponechat bez povšimnutí většinu jeho významotvorných složek. To se týká jak pozitivisticky orientované literární vědy, tak marxistických pokusů vysvětlit mystického autora materialisticky. Osobně mne vždy doslova fascinovala v hojných obměnách se vyskytující marxistickovědná formule, jež autora víceméně omlouvá za to, že vzhledem k době, do níž se neprozřetelně narodil, nebyl s to najít originálnější vyústění díla než jakési přilnutí k Bohu.² Ideologické předsudky a z nich plynoucí interpretační schémata však nemůže neuvést v pochybnost základní metodologická otázka: Co zůstane z mystického díla,

¹ Tento příspěvek rozvíjí některé body studie napsané italsky pod názvem *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore di Jan Amos Komenský-Comenius*, uveřejněné ve sborníku *Filozofie a literatura v sedmnáctém a osmnáctém století* (Boccaro 1999). Zde předložená stať je zaměřena na otázky metodologického přístupu k literárnímu alegorickému dílu, shrnuje některé poznatky uveřejněné v první studii a rýsuje perspektivu další zamýšlené práce na dané téma.

² „[...] nachází [...] štěstí a ráj ve svém srdci, kde se spřátelí s Kristem a spojí s Bohem. Je to ovšem řešení idealistické, poznamenané leckde tendencemi soudobé českobratrské ideologie.“ čteme v úpravném vydání pořízeném Antonínem Škarkou pro široké publikum Odeonu v roce 1970 (viz i Škarkův doslov Nestárnoucí labyrint, 1960: 210). Pomyšlení, že něco tak nezaplněného mohl napsat o biskupovi jednoty bratrské badatel Škarkova formátu z vlastní vůle, se přičítá rozumu; kromě toho koluje pověst, že k hrůze i pokoření tohoto vědce „někdo“ podobné věty do jeho prací skutečně vplulo. Existuje-li pro to přímé svědectví nebo doklad, bylo by správné je vydat pro informaci generacím, kterým bude chybět příprava v odhalování ideologické cenzury (zde dvojí, Komenského a Škarky). Dostí průkazným důkazem podobných manipulací může být i textologické srovnání, jež snadno odhalí výroky třetici absurdně ze zasvěcených stránek nebo náhlé skluzy ve vědeckém názoru, projevivší se u některých autorů po roce 1948. Za těmito na první pohled čistě akademickými zájmovostmi se skrývá pravda o zcizování a znehodnocování české kulturní tradice, jejichž neblahé následky nemizí rychle ani snadno. Dovolujeme si kriticky vážit anachronistické metody týkající se *literárních* kvalit Komenského díla, protože blokovaly proces jejich poznávání. Docela jinou kapitolou je obrovská ediční, filozofická a pedagogicky odborná komeniologie, které vdčíme za mnohá poučení a jejíž hodnocení daleko přesahuje naši kompetenci.

když jeho pravé a hlavní určení zneuznáme, škrtneme či prostě ignorujeme? *Labyrinth světa a ráj srdce* je dnes už sice řazen do kategorie „románu zasvěcení“³, ale zkoumání textu odpovídající této jeho funkci je teprve na samém počátku.

Je-li původní funkce díla náboženská, je z jeho specifické povahy třeba vyvodit nezbytné metodologické důsledky: podmínkou adekvátního přístupu je v prvé řadě studium pravidel žánru, a nebo možná žánrů, k nimž dílo patří. V kontextu biblické, apokalyptické, alegorické, utopické i filozofické literatury se nabízí řada interpretačních klíčů, jejichž použití obohacuje a často i podstatně proměňuje dosavadní čtení.⁴

Způsob výstavby *Labyrinthu světa a ráje srdce* je typický pro alegorii a pro zasvěcencovskou literaturu: text komunikuje simultánně v několika sémantických rovinách, od realistické přes symbolickou po duchovní, a čtenář se v něm orientuje podle toho, jak jim rozumí, jak je rozpoznává, jak na ně reaguje. První velká definice literární alegorie je z pera Dantova a – podobně jako později Komenský – opírá rozlišení významových rovin o trojné či triadické pojetí. Dante rozlišuje smysl doslovný, přenesený, morální a duchovní – *anagogický*.⁵ Rozdíl

³ Termín použitý v této souvislosti Danielou Hodrovou ve svazku *Román zasvěcení* (1993; str. 71–73).

⁴ U příležitosti čtyřtého výročí narození Jana Amose bylo v kontextu současné světové hermeneutiky staré klíče o „učiteli národů“ definitivně odloženo ve prospěch jednotného filozofického pohledu na celé Komenského dílo. Na primární význam náboženského filozofického názoru u Komenského upozorňuje Marc Fumaroli (Fumaroli 1994), na přináležitost k apokalyptické literatuře Marta Fattoriová (Fattori 1997), na principy mojžišské filozofie Jean-Robert Armogathe („Jde o to ukázat, jak smysl a rozum odpovídají Písmu“, Armogathe 1996). V přístupu k literárnímu dílu se ovšem nelze spokojit s konstatováním, nýbrž je třeba použít interpretačních postupů adekvátních této perspektivě. Strukturální analýza Lubomíra Doležela, jež rekonstruuje triadickou kompozici textu, patří – svým způsobem paradoxně – k dosud nejadekvátnějším, postrádá však filologický a srovnávací rozměr (Doležel 1993). Velmi cenné jsou samozřejmě všechny bibliografické a textologické práce vzniklé od dob J. V. Nováka a J. Vlěcha po nedávné studie J. Skutila, Z. Kožmína, E. Petru a dalších.

⁵ Dante odborně komentuje *Božskou komedii* ve velmi často citované epístole císařskému vikáři Cangrandovi z r. 1312: „[...] istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur par litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur literalis, secundus vero alegoricus sive moralis, sive anagogicus.“ Jak zdůrazňuje editor textu Angelo Jacomuzzi, rozlišení smyslu doslovného a ostatních, „obrazných“ či alegorických, odráží věrně *ordo expositiois*, pravidla hermeneutického výkladu Pisma, jak je kanonizoval středověk. Dante také uvádí jako příklad biblický odchod Izraele z Egypta: „doslovný smysl se týká synů Izraele v dobách Mojžišových, alegorický znamená naše spasení skrze Ježíše, ve smyslu morálním je nám tu sdělováno obrácení duše ze smutku a bídy hříchu ve stav milosti, ve smyslu anagogickém se tu označuje odchod svaté duše z pout tohoto zkaženého světa do svobody věčné slávy. Ačkoliv bývají tyto mystické významy označovány různými jmény, můžeme je všechny nazývat alegorickými, jelikož se liší od významu doslovného či historického. Alegorie se totiž odvozuje od řeckého ‚alloon‘, latinsky ‚alienum‘ nebo ‚diversum‘“ (Dante 1986: 444–47, překl. S. R.).

mezi působením mystické literatury středověku, renesance a baroku a takzvané moderního umění je sice zásadní, na druhé straně však mnohem subtilnější, než se obecně předpokládá.

Adekvátní přístup k alegorickému dílu musí nezbytně vycházet z toho, že text je polyfunkční; pro literární vědu poučenou strukturalismem a sémiotikou ovšem není těžké nahlédnout Dantovo rozlišení textových plánů z hlediska jazykových funkcí: coby příběh má text jistou konkrétní referenční funkci historickou i autobiografickou, coby náboženský a filozofický traktát má výraznou funkci metaliterární a symbolickou, coby esoterické dílo má funkci náboženskou a mystickou. Jednotlivé funkce je samozřejmě možné rozlišit, nikdy však oddělit, neboť specifická je právě jejich propojenost. Mystik proniká v konkrétním historicky determinovaném čase a prostoru k univerzálním zákonům a hodnotám, význam svědectví plyne z jedinečnosti (i příkladnosti) jeho individuální zkušenosti. Přítomnost Dantem pojmenovaných sémantických plánů může také mít více funkcí, může být mj. jakýmsi vědomým zaštitěním textu proti nezasevěnému vnímateli; vzorem jsou podobenství, kterým v evangeliích může rozumět jen ten, „kdo má uši k slyšení a oči k vidění“. Z mystického hlediska je pak ještě důležitější vědomí, že všechny uvedené plány mají svůj existenciální rozměr; právě zasevěčené vědomí počítá s jejich simultánním působením a vzájemným ovlivňováním a interpretuje v souladu s jejich významem svou životní zkušenost.

Není pochyb, že materiál nadaný takovými vlastnostmi je pro teorii recepce díla nesmírně podnětný. Mystická skladba má ovšem i estetickou funkci, jež v autorském záměru nebyla dominantní.⁶ Z hlediska laické literární vědy je sice možné hierarchii těchto funkcí přeskupit a považovat za dominantní umělecký význam, dílo však nelze na tuto funkci redukovat, znamenalo by to metodologicky zabránit, aby vydalo svůj plný význam. Pozitivistická a po ní marxistická literární věda právě tuto formu vědomé i nevědomé cenzury *Labyrintu světa a ráje srdce* široce uplatňovala; pokud se však shodneme na definici estetické funkce jako způsobu organizace mimoestetických skutečností vstupujících do díla, je redukování významu mystického textu na umělecký opravdový protimluv a paradox.

Moderní „umělecká“ měřítká ale většinou nedovolí jít dál než k ocenění barvitěho jazyka *Labyrintu* a k vyzdvižení pokusu o dramatické vyprávění v epizodě Šalomounova pádu. (Příběh Šalomounova podlehnutí svodům a modlám

⁶ Máme-li se pokusit o pochopení Komenského estetiky, musíme mít na zřeteli, že tento kněz a pilný čtenář Augustina dobře znal a zásadně odsuzoval jev latinsky zvaný *concupiscentia intellectualis*, jakousi nemravnou intelektuální libostí (dle slovníkového hesla i chlípnost) nebo také samolibou a samoúčelnou intelektuální hru.

Komenský ovšem čerpá z První knihy královské; I Kr 11–12.) O zkoumání estetické funkce můžeme právem mluvit, pokud jím budeme rozumět studium dynamického fungování všech složek textu a utváření celkového významu. Tuto možnost apriorně vylučuje neblaze tradované oddělování barokně sytých („živých“) výjevů Labyrintu od duhověji zbarveného („modernímu čtenáři cizího“) Ráje srdce: teprve na základě konfrontace obou dílů se dynamika výstavby celého textu může vůbec začít rýsovat.

Redukce funkcí díla má totiž za následek redukované chápání *alegorie* jako takové; Komenský znal a volil alegorii jako exegetický, hermeneutický nástroj; k jeho vzdělání patřilo vědět, že – například v pojetí Tomáše Akvinského – je alegorie specifickým případem analogie, která dovoluje postupovat od poznání tvorů k poznání Stvořitele, a nejsilnější a nejbohatší tradici alegorie představovala literatura pro našeho autora nejdůležitější, totiž biblická. Nový zákon je z hlediska křesťanské hermeneutiky alegorickou exegezí Starého zákona, Zjevení svatého Jana alegorií evangelii a dílo Origenovo a dalších církevních učitelů pokračováním této tradice. Komenský se do ní *Labyrintem* vědomě vřadil nejen neustálými odkazy *in margine* k pasážím z Písma, nýbrž zejména obsahem svého díla, pojatým jako platný příspěvek do biblické literatury.⁷

Cílem tohoto příspěvku je představit *Labyrint světa a ráj srdce* především jako dobrodružství poznání a jeho podmínek (zaslepení i prohlédání, vidění i vědění).⁸ Cesta, již poutník koná, se odehrává současně jako pohyb v prostoru, jako pohyb myslí a jako pohyb duchovní; vidění a pohyb se vzájemně podmiňují.

Komenského poutník jde světem proto, aby viděl, hleděl, pozoroval i rozpoznával; dívá se holým okem a brýlemi, noří se do tmy a znovu prohlédá, dostává další brýle a dospívá k duchovnímu vidění. Cesta ze tmy ke světlu tvoří společný základ s biblickou a obecněji mystickou literaturou, otázka slepoty a vidění je jedním z klíčových témat Nového zákona vrcholícího Zjevením. Komenského fenomenologie vidění, a tedy poznávání, je ovšem poučena i vědeckou a filozofickou prací jeho současníků a – co je nejdůležitější – předzname-

⁷ Z rozsáhlé bibliografie týkající se alegorie biblické, středověké, barokní i moderní je nutno zaznamenat alespoň kritiku romantického a obecně moderního pojetí alegorie, kterou ve své monografii o vzniku německého dramatu formuloval Walter Benjamin. Právě Benjamin připomíná mimo jiné zjištění Johanna Heinricha Vosse, že ani Homérový epické skladby nejsou prostým vyprávěním odpovídajícím víře doby Nestorovy, nýbrž symbolickým znázorněním orfických mysterií egyptského původu (Benjamin 1974).

⁸ Významová hranice sloves *vidět* a *vědět* je rozptýlená v alegorii Komenského podobně jako v Bibli (či v Dantovi) a má i svůj etymologický podklad v indoevropském *weid* (v sanskrtu *vidya*, jak upozorňuje Bruno Cerchio v monografii *Dantův hermetismus* (Cerchio 1988: 53).

nává jeho vlastní univerzální didaktický projekt. Jeho *pampaedia* bude vyrůstat z pokusu převést mystické učení v univerzálně přístupnou školu, implicitní výchovná funkce alegorického díla se postupně stane gigantickým výchovným programem, který se pokouší jako Jákobův žebřík dosáhnout nebe a zpřístupnit všechny stupně poznání. Na rozdíl od navždy nehotového didaktického a teoretického díla je však esoterický text v sobě završený, ukončený, a zároveň otevřený, podobně jako katedrála či filozofické obydlí. Jako umělecké dílo i jako skutečný labyrint vybízí stále ke vstupu, k exegezi i k nové individuální, neopakovatelné a jedinečné zasvěcující zkušenosti. Možná se Komenský k *Labyrintu světa a ráji srdce* po celý život vracel právě pro tuto specifickou možnost alegorie.

Třem základním sémantickým plánům alegorie odpovídá trojí způsob vidění: realistický, metaforický a duchovní. Na rozdíl od srovnatelných alegorických poutí (zejména z pera Komenského učitele a přítele Johanna Valentina Andreae) obsahuje právě Komenského dílo nejen svědectví o nízkých a vysokých dimenzích světa, nýbrž i implicitní návod (zasvěcení), jak se z nízkých vymanit a do nejvyšších vzestoupit. V tomto smyslu lze číst *Labyrint světa a ráj srdce* jako příspěvek ke gnozeologii; komeniologické studie Jana Patočky nabízejí interpretační klíč právě v tomto směru.⁹

Na rozdíl od Descartesa a Bacona, kteří jako první oddělují vědu od víry, Komenský trvá na jednotě smyslu světa a ve víře shledává podmínku pravdivého poznání. Pro toto svoje přesvědčení byl donedávna chápán jako poslední středověký myslitel, po propadu pozitivistického a marxistického mýtu objektivního poznání se však tento „poslední“ filozof začíná jevit jako jeden z „prvních“ učitelů holistického nazírání vesmíru.¹⁰

Co se týče základního alegorického tématu, zaznamenejme, jak šťastnou ruku měl Jan Nivnicenský, když sáhl po labyrintu, který patří k nejstarším a univerzálním symbolům a zároveň k dnes nejrozšířenějším metaforám, například v teorii internetové komunikace: mohli bychom vlastně podle Komenského vzoru říci, že máme co dělat s *pankomunikací*. Hluboká se zdá být etymologická souvislost labyrintu s komunikační sítí, jež byla po americku nazvána *web*,

⁹ Klíčový význam má v tomto směru studie *Komenský a otevřená duše*, publikovaná poprvé v *Křesťanské revui* 1970, dnes zařazená do *Komeniologických studií II* (Patočka 1998: 337–51).

¹⁰ Při posuzování filozofického významu jeho díla je dobré mít na zřeteli, že kvantová fyzika se svou teorií indeterminace nevyklučuje sepětí poznávaného (předmětu) s poznávajícím (subjektem), že psychologie uznala zásadní důležitost citové inteligence (a tedy roli „srdce“) v procesu osvojování světa a obecně že se otázka jednoty bytí do filozofie vrací různými cestami (například známým spisem Jacquesa Monoda o náhodě a nezbytnosti, Monod 1970).

slovem skrývající i význam pavučina. Jméno Ariadny, jejíž nit zachránila Thesea z krétského labyrintu, je – zdá se – odvozeno od kořene slov pavouk, pavučina – *arachné*. Teorie elektronické komunikace ovšem operuje s představou labyrintu, který nemá žádný střed a do něhož je možné kdykoliv a odkudkoliv vstoupit (o tom, zda a jak libovolně vystoupit, prozrazuje *web* prozatím málo). Podivuhodným pojátkem těchto metafor je kabalistický symbol pavouka pohybujícího se po síti: značí vědomí. Také další klasický význam symbolu, *mozek*, prohlubuje význam základní dichotomie: architektonickému *labyrint/lusthaus* odpovídá fyziologické *mozek/srdce*.¹¹

Na první pohled nejžhavějším a nejchoulostivějším filozofickým aspektem *Labyrintu světa a ráje srdce* je z našeho hlediska otázka víry a její role v procesu poznání a možná že právě k tomuto tématu lze v Komenského díle najít podněty, které otázku posouvají k obzoru znovu aktuálnímu. Dějiny idejí ukazují, že víra může být idealistická i materialistická, vědomá i nevědomá, pozitivní či negativní, a především, že poznání vsutku podmiňuje; otázkou je pouze, jakým způsobem. Víra Komenského poutníka není lineární: poutník v první etapě důvěřuje slovům průvodců, ale všechno sám také bedlivě zkoumá a zakouší na vlastní kůži (v duchu Baconova požadavku *experientia*).

Labyrint světa a ráj srdce patří do žánru literatury apokalyptické, Komenský je přesvědčený milenarista a k jeho základnímu náboženskému pohledu na svět patří „očekávání zlatého věku“, vypočtené podle kabalistických klíčů a obecně rozšířené mezi jeho vrstevníky a kolegy.¹² Apokalyptický žánr opět znamená jistý návod k prozření, ke spatření věcí dosud skrytých, a je tedy už sám o sobě zvláštním případem gnozeologického pojednání: Komenského poutník v jednu chvíli odhrne dokonce závoj (roušku mámení?), totiž oponu dříve nepozorovanou, a tak jeho pouť je dobrodružstvím i ve smyslu řeckého *aletheia*, odhalení věcí skrytých, latentních, *nezakrytosti* v terminologii Heideggerově.

K tomu je možno poznamenat, že *zjevení* je navzdory tradičně negativnímu výkladu teoreticky vzato žánrem pozitivním, ne-li optimistickým, poněvadž vychází z přesvědčení o smyslu věcí a života vůbec a možnosti tento smysl poznat. Jinak řečeno: uzavírá kosmický příběh lidské existence chronicky opožděnou po-

¹¹ Původní verze titulu, *Labyrint světa a lusthaus srdce*, dovoluje předpokládat, že se Komenský inspiroval architektonickými symboly. Podivuhodným a z historického hlediska ironickým příkladem filozofického obydlí, které vykazuje analogickou projekci cesty k poznání je letohrádek – původně *Lusthaus* – Hvězda na Bílé hoře. (K esoterickému výkladu Hvězdy srov. Stejskal 1994.)

¹² Právě tomuto tématu věnoval celou monografii významný italský historik a editor Andreaeova spisu *Christianopolis* Enrico De Mas (1982).

slední kapitolou o spravedlivém naplnění. Takováto pozitivní hypotéza smyslu je obzvláště výmluvným příkladem souvislosti víry a poznání: je podmínkou, základním předpokladem nalezení smyslu; negativní hypotéza čili víra v nesmyslnost bytí (v *marnost nad marnost*) zjišťuje stejně zákonitě absurditu existence. V Komenského alegorii je poznání, odhalení pravé podoby světa, otázkou různých stupňů nazření; poutník se nejprve zmítá mezi důvěřivým přitakáním a zděšeným odmítáním a teprve setkání s Kristem je mu klíčem poznání „pravého“. Cesta od jednoho ke druhému se děje s nasazením celého života, a vyprávění se tak stává návodem, jak podobného zasvěcení dosáhnout. Z tohoto pohledu nabývá hlubšího významu známé autorovo upozornění: „Není báseň, čtenáři, což čísti budeš, ačkoli básně podobu má [...] než jsou věci pravé.“ Komenský takto předepisuje záruku pravého – nikoliv zavádějícího – poučení, skutečného, nikoliv iluzorního poznání a analogicky definuje v úvodu ke svazku *Orbis sensualium pictus* pravé učení jako to, které přináší věci užitečné životu.

Celkové rozvržení *Labyrintu světa a ráje srdce* je koncipováno podle biblického vzoru. Díl *Labyrintu* odpovídá – alegoricky – Starému zákonu, díl *Ráje* Novému, pozdější střední kapitoly týkající se Šalomounova selhání zdokonalují kompoziční členění podle triadického principu. Ze Starého zákona je nejsilněji přítomen Kazatel, Kohelet, z knihy připisované tradičně právě Šalomounovi. Poutník je jeho novým ztělesněním, Kohelet-Šalomoun promlouvá často jeho ústy, a ač prochází odlišnou historickou a fyzickou realitou, dospívá těžce mravní a duchovní zkušenosti. Ve šlépějích starozákonního proroka tak přichází, aby řekl: „Viděl jsem všecky skutky, kteréž se dějí pod sluncem / a aj, všecko jest marnost a trápení ducha“ (Kaz 1,14). Podle Koheletova vzoru se poutník zaobírá smyslem vědy, hodnotou rozkoši, otázkou vlády a spravedlnosti a stejně zaznamenává sociální nespravedlnost, „bezbožnost“, jež „kraluje, soužení, křivdy trpících“ a tak dál, jako on odsuzuje „kvaltování“. Ano, Komenského opakované a pohrdané *kvaltování* najdeme v *Bibli kralické* právě v Kazateli, stejně jako *marnost nad marnost*, již poutník zjišťuje na vlastní kůži, docházejе přitom Kazatelova poznání i v řadě dalších zkušeností, například v pohrnutí penězi, kterými se člověk „nenasytí“. Inspirativní je také „dělání knih mnohých“, jehož „žádného konce není“ (Kaz 12,12): starozákonní povzdech nás přenáší rovnou čarou do bizarní, poutníkem navštívené bibliotéky-apatyky; však také „čisti mnoho jest zemdení těla,“ praví Kohelet, zatímco poutník ohromeně pozoruje učence zkroucené pod tíží všelikých „krabic vědění“.

Srovnáním biblického textu a poutníkovy bolestného bloudění labyrintem vychází přímá inspirace zřetelně najevo a opravňuje k dalším hermeneutickým pokusům. Velké téma Kazatele se týká například mluvení, užívání slov, jemuž

Komenský věnuje zvýšenou pozornost, neboť „nebývej rychlý k mluvení“ a „hlas blázna množství slov“ (Kaz 5,1, 5,2). Kardinální význam má postava královny Moudrosti „zvané též Marnost“; i zde Kazatel napovídá: „neboť netr- vá památka moudrého jako i blázna na věky [...] ve dnech budoucích všechno v zapomenutí přichází, a že jakož umírá moudrý, tak i blázen“ (Kaz 2,16); a také se ptá: „kdo ví, bude-li moudrý či blázen?“ (Kaz 2,19). V jeho očích se moudrost a marnost sice diametrálně liší, nakonec se však přece jen stýkají: ne- pramení zde Komenského pojetí Moudrosti-Marnosti, dvou tváří téhož světa, ambivalence všeho hmotného? (Pavel z Tarsu, který se k poutníkovi přitočí v zámku královny Moudrosti-Marnosti, trvá na tomtéž: „Boží moudrost je li- dem bláznovstvím. [...] Neučinil Bůh moudrost světa bláznovstvím?“ – 1 Kor 1,18–20.)

Je-li poutník mladším bratrem Šalomounovým, neznamená to, že není kon- krétní postavou i symbolem křesťana putujícího do Jeruzaléma – jak ho znázor- ňují mozaiky prvních křesťanských labyrintů – a že zároveň není duší úpěnlivě hledající Boha. Je tím vším a žije v duchovní i literární společnosti dalších pout- níků křesťanské mystiky, jeho hlas zřetelně souzní například s Janem od Kříže.

Velmi rozšířený je názor, že nediskutovatelná autorita Písma znamená opa- kování daných dogmat či pouhé obměňování smyslu předem daného. V to- to bodě však hrozí dogmaticnost i laickému přístupu. Na jedné straně je jistě pravda, že moderní pojetí umění je v zásadě protikladné pojetí umění nábo- ženského: považuje umělecké dílo za konkretizaci teoreticky nekonečného množství artefaktů, připouští neomezené významové interpretace a – přede- vším – v jeho středu stojí člověk, nikoliv Bůh, jako subjekt i jako objekt po- znání. Náboženské dílo se hlásí k nejvyšší autoritě a je nekonečně opakova- ným pokusem se k ní přiblížit: teoreticky však i ono připouští nekonečné množství variant, konkretizací a aktualizací, jejichž ústředním hrdinou je ale opět potomek Adamův. A jelikož je v obou případech posláním díla hledání smyslu jinak nevyjádřitelného, tedy – podle klíčového termínu pražské lite- rárněvědné školy – jistě *sémantické gesto*, nemusí být zásadní rozdíl vždy pa- trný. Můžeme říci, že místem završení *sémantického gesta* je vědomí, či duše. Slovy poutníka absolvovavšího *Labyrint světa a ráj srdce* je toto tvrzení myš- leno doslovně vzhledem k tomu, že poutník duši alegoricky představuje a na- místo termínu *sémantické gesto* by Komenského současník asi užil spíše vý- razu *alchymie duše*.

Ještě upřesníme, že zatímco pro moderní umění je polysémie otázkou takří- kajíc demokratickou (nejzažší polohy v tomto ohledu došel Umberto Eco ve svém *Otevřeném díle*, v němž ponechává příjemci naprostou interpretační svo-

bodou a vůli),¹³ mystické umění charakterizuje hierarchické uspořádání jednotlivých významových rovin či plánů. Florentská neoplatonská akademie obnovila hermetickou představu světa jako boží knihy a o vesmírné knize hovoří i Galileo Galilei, který svým slavným užitím dalekohledu nepochybně přispěl ke Komenského symbolu „okulárů“.

To, co se nám jeví jako nepřeberné množství filozofického, teologického a symbolického materiálu, je v alegorickém díle koherentně uspořádáno v duchu tradice, na které spočívá vidění světa běžné pro kruhy, v nichž se Komenský pohyboval v Herbornu i v Heidelbergu a se kterým se možná setkal v rudolfské Praze po návratu ze studií, stručně řečeno pro kulturní prostředí, které F. Yatesová nazvala *rozenkruciánským osvícením*.¹⁴ Je-li moderní poznání spíše extenzivní, toto vidění je spíše intenzivní. Jeden předmět či slovo je nositelem všech významových vrstev alegorie a každý z těchto významů může zároveň odkazovat k dalším autorům i k autoritě Písma, přičemž jednotlivé znaky nejsou konotovány pouze sémanticky, nýbrž s sebou nesou ohromný citový náboj, živou složku náboženské recepcce díla.

Podle proveniencie můžeme klasifikovat materiál vcházející do Komenského alegorie jako biblický, filozofický (antický, křesťanský i soudobý – kde symbol labyrinthu náleží do všech těchto okruhů), a pak jako esoterický či hermetický. I pokud se už přesně nedozvíme, jaký byl Komenského přímý podíl na rozenkruciánském hnutí, je zřejmé, že do *Labyrinthu* jeho symbolika – stejně jako symbolika kabalistická – vstupuje.

Pro korektní porozumění není na škodu provést kontrolní zpětný překlad klíčových termínů zpět do latiny, v níž Komenský studoval a erudovaně myslel a jež prostředkovala kulturu, o které snil pro svůj milovaný národ; občas význam jeho slov osvětlí i překlad do řečtiny; ve světle univerzální terminologie totiž zřetelněji vychází najevo filozofický i náboženský plán díla a tradice, do níž je autor vědomě a poučeně včleňuje.

Jako příklad uvedme základní termín spisu, „summum bonum“, který Komenský v úvodu cituje latinsky a potom překládá do češtiny jako „vrch dobrého“ a v první kapitole obměňuje také jako „pohodlí“, „pokoj“ a „dobrá mysl“. Termín uvádí alegorii do souvislosti s křesťanskou i antickou literaturou na toto téma; v mottu autor cituje Jiřího Kavku-Colosina: „proto se do světa pouštím, abych sobě vyhlíd, co by v něm nejbezpečnějšího a nejpotešenějšího bylo.“ Do-

¹³ Lze říci, že v pozdějších teoretických pracích Eco svůj původní náhled do jisté míry relativizoval (Eco 1962).

¹⁴ *The Rosicrucian Enlightenment* (1972); viz zejména kapitola Komenský a rozenkruciánské vlivy v Čechách (Yates 2000: 188–201).

bovů čtenář bezpochyby věděl, že odpověď nemůže být jiná nežli „Bůh“. Anachronistické čtení však riskuje, že těmto slovům porozumí dokonce ve smyslu hledání dobrého bydla nebo pohodlí. Komenského „dobré“ lze číst také jako řecké *agathon*, *studium dobra*, specifickou disciplínu etiky a pilíř Platonovy filozofie; a v tomto kontextu se znovu potvrzuje skutečnost, že *Politheia* je jednou z předloh Komenského utopie „neviditelných křesťanů“.

Dalším příkladem promítnutí určitých filozofických a náboženských kategorií do konkrétní alegorické figury jsou postavy průvodců, které lze „dešifrovat“ hned na několika rovinách. V rovině biblické jsou to démoni, špatní andělé strážní, kteří budou v druhé polovině, v Lusthausu, vystřídáni Kristem a anděly strážnými božími. Jejich rady se rovnají našeptávání Antikrista: „starej se o svůj prospěch, nemysli na krátkost života [...] nedělej si hlavu kvůli druhým“, což je vskutku opakem křesťanské ideje bratrství. „Tlumočník“ neustále nabádá k chování opačnému, než jaké vede k osvětlení („s hněvem“ se například oboří na poutníka: „Také-li se pak tobě v tom světě co líbiti bude?“), avšak v duchu Písma vede k pravému prohlédnutí, pohrdnutí světem, *contemptus mundi*. Filozofové zas podle „tlumočníka“ „Boha přítele mají“, což je přesný opak bázně boží, tolik doporučované Koheletem-Šalomounem. Však také Všudybud otráveně konstatuje: „mysl mu náboženstvím zapáchá“.

V kontextu filozofickém zosobňuje Všezevd Všudybud se svou bohapustou zvědavostí Baconovu *vana curiositas*: „co k pravé světské moudrosti přináležejí, v mysl vkládám,“ praví Všezevd. Také Mámení aktualizuje nejen dávné vědomí šálivosti smyslů, ale i Baconův filozofický termín *idola*, přesně definovaný v textu jako „zastaralý při věcech zvyk, pravdy barvu šalbám světa dávající“.

Komenský často nazývá průvodce pouze „můj tlumočník“ – a není špatné vzít toto pojmenování doslova: „tlumočník“ funguje jako filtr mezi skutečností a světem. Jeho tlumočení spočívá v pokusu vsugerovat – po dobrém i po zlém –, co má poutník vidět jako „pravou moudrost, vrch vtipu lidského, rozkošnou práci“. V tomto smyslu představuje scestnou gnozeologickou metodu. Roland Barthes obnovil pro moderní terminologii řecké *doxa* ve smyslu názor, mínění, znak zastupující skutečnost, pokoušející se ji nahradit. Čili by se dalo říci, průvodci vnucují poutníkovi *doxa*, virtuální – částečně ideální a částečně banální – obraz světa, který poutník obvykle sdílí, dokud se dívá z dálky. Plodné by mohlo být i srovnání Komenského alegorické gnozeologie s obsahem dalšího řeckého, do moderní doby navráceného pojmu, totiž pojmu *simulacrum*.

Poutníkovu holému oku, pohledu zblízka, se skutečnost naopak jeví jako sled groteskních, strašlivých či stupidních výjevů. Toto vidění je jen domněle „prosté“; je sice konkrétní, obsahuje reálná fakta, je však hyperbolické, bizarní,

groteskní, vizionářské a jinak zvláštní, a zejména nedovoluje poutníkovi najít ve světě ono „dobré“, kvůli kterému své dobrodružství podnikl, ba ani mu nedává špetku naděje. V kontextu Komenského filozofického názoru o něm platí totéž, co Jan Patočka zjistil o jeho pojetí role *ratio* v didaktice: nikoliv čistý přirozený rozum, nýbrž „překročení vlastního přirozeného já“, umožňující poznání (Patočka 1998: 337–51).

Náš poutník překročí vlastní já a nabude třetího vidění teprve po symbolické smrti, pádu do propasti, následném probuzení v „komůrce srdce“ a po přijetí brýlí Kristových. Jak zřejmo, podle triadického principu je budována nejen kompozice spisu, nýbrž i výstavba významu.

Trojímu pohledu odpovídá trojí pohyb. Pochod městem-labyrintem v první části můžeme pokládat za pohyb horizontální, jakoby v dvourozměrném prostoru; jsou tu sice místa vyvýšená – hrad kněžky Fortúny a palác královny Moudrosti –, patří však stále k hmotnému světu. Duchovní dimenzi odpovídá teprve vertikální pohyb v „ráji srdce“; počíná se pádem poutníka do temnot a vrcholí zjevením slávy boží. Pohyb v Labyrintu je na první pohled stereotypní: poutník se pravidelně k pozorovanému předmětu přibližuje, „nahlédá jej“ a poté se odvrací a vzdaluje. Tento postup může působit schematicky, ovšem jen dokud si neuvědomíme, že – jak název díla již téměř čtyři sta let napovídá – jde právě o pochod labyrintem, kde nejjednodušší pravidlo pro orientaci přikazuje vstoupit po řadě do všech chodeb a každou prozkoumanou chodbu označit jako neprůchodnou. A přesně toto poutník dělá: přibližuje se v naději, že najde toužené dobro, nenachází, a tedy se vzdaluje. Jinak viděno, podléhá přitažlivosti (pokušení) slibovaného bydla, někdy na čas upadá v pokušení nabízený stav přijmout, ale po zevrubném průzkumu volbu zavrhne. Jeho pravidelná, nekompromisní a jednoznačná vyjádření odporu jsou pronášena v duchu evangelického: „Tvoje řeč budiž ano ano, ne ne.“

Zavržení světa a pád do tmy či duchovní smrt jsou podmínkou duchovního znovuzrození, Ariadninou nití je v tomto labyrintu samozřejmě Písmo. Vertikální pohyb je fyzicky, symbolicky i duchovně cestou úniku z labyrintu, počáteční pád či sestup do pekel je podmínkou následovného vzestupu; triadické pojetí pohybu odpovídá zasvěcenskému poslání alegorie.

I ústřední téma labyrintu funguje ve více sémantických rovinách; ve fyzické rovině je tu město, do kterého poutník vchází: vypadá jako labyrint, protože ulice jsou porušené, domy do sebe sesuté, cesty překřížené a zatarasené. A podobně jako se do sebe ve městě propadají a zakusují ulice, kříží se a proměňují v hybridy i pojmenování společenských institucí: „duchovní“ se zvrací v „důchodní“, „správa“ a „řízení“ v „dravá šizení“ atd., neboť hroucení se týká i jazyka. Z této perspektivy se labyrint jeví jako civilizační varianta chaosu, výsle-

dek porušení, zkaženosti a úpadku (*corruptio*): i tyto termíny patří do širšího filozofického a náboženského kontextu, zkažené „město“ stojí v protikladu k biblickému Novému Jeruzalému.

Řekněme tu ještě, že ve funkci metafory světa patří labyrint do slovníku Descartesova i Galileova, jako architektonicky zhmotněný symbol byl v renesanci rozšířen v podobě zahradních i zděných bludišť. Komenský však šel dál a konkretizoval labyrintický princip v literární žánr: vedle názvů *theatrum*, *amphi-theatrum* či *janua*, jež značí v jeho době zcela určité druhy slovesných prací, buduje velkolepě a originálně ještě právě *labyrint*. V literatuře 20. století se mistrem labyrintického literárního útvaru stane Borges a skrytěji jej bude pěstovat Kafka, zejména svým *Zámkem*, poučeně pak Umberto Eco ve *Jménu růže*. Ale před Komenským, ve středověké, renesanční i barokní literatuře je sice velmi rozšířený kompoziční a významotvorný princip cesty či putování, není však znám labyrint literární, takže otázka, nakolik se Komenský inspiroval nějakým literárním vzorem, zůstává pro nás otevřená.

Cesta „rájem srdce“ probíhá ve znamení proměněných poznávacích a obecně vnímacích schopností poutníka a prochází (jako po spirále) týmž okruhem jako první putování. Poutníková proměna se naplňuje stupňovitě, od prohlédnutí v temné komůrce přes překročení dříve nepozorovaného prahu vedoucího do společnosti neviditelných křesťanů. Proměněný subjekt objevuje nový svět, i smysly zaznamenávají namísto zápachu vůně a lahodné zvuky místo lomozu, nelze se však domnívat, že je to svět jiný. Smysl zasvěcení a návratu do světa se projevuje schopností jinak se orientovat, jinak poznávat a jinak jednat. Jednotlivá zastavení odpovídají situacím poznaným předtím v *labyrintu*: v kapitole II. poutník „vyšel z domu“, v kapitole XXXVII. „domu trefil“; v kapitole III. se „přitovaryšilo Mámení“, ve XXXVIII. „Krista za hostě dostal“. Ve IV. je opatřen „uzdou“ a „bryllemi“ ve XXXIX. je mu nabízeno „náboženství Kristovo“. A zatímco v V. kapitole „se z výsoka na svět dívá“, v L. je „jako proměněn“. Tematicky si tu odpovídají jednotlivé kapitoly i motivy a vytvářejí nový kontrast a nový stupeň poznání vzhledem k dvourozměrnému ano/ne prvního dílu.

Světským manželstvím tak odpovídá mystická či alchymická svatba duše s Kristem (*Chymická svatba Kristiana Rosenkreutze* Johanna Valentina Andreae pojednává o tomtéž), protipólem groteskního stavu učenců jsou svatí, zoufalé „kvaltování“ na „ryňku“ stojí v kontrastu ke svobodnému životu neviditelných křesťanů – tam, kde labyrint odhaloval nábožníky, očekává poutníka sláva boží atd., atd. Proti původnímu dvousměrnému postupu tam a zpátky nová cesta otvírá rozměr třetí. Obrazec, který takto vzniká, je velmi přesný. „Labyrint“ a „ráj“ si odpovídají v půdorysu i v jednotlivostech a teprve jejich konfrontací

nabývá putování – včetně prvotního bloudění – celého smyslu. „Ale byl jsem s tebou všude,“ prozrazuje Kristus poutníkovi, témuž poutníkovi, který vyděšeně a beznadějně prchl ze světa. Novým prohlédnutím se strašlivá fraška a bolestná zkušenost první pouti přestávají jevit jako omyl, jako nepřípustné nedopatření: zkušenost ambivalentního světa je v novém pohledu nezbytnou školou. Schopnost nahlédnout rozdíl *mezi dobrým a zlým*, která skandovala vstupy a výstupy z jednotlivých chodeb, byla podmínkou poznání, jíž bylo i nahlédnutí dvojznačnosti všech věcí, pohrdnutí statky a dokonce zoufalství, útěk a pád do propasti. Teprve nové, řádově vyšší poznání dává této škole, této zkušenosti, smysl. Poutníková cesta z labyrintu do ráje teď odhaluje možné východisko z každé jeho jednotlivé chodby. A ovšem četba sama je labyrintickým putováním, které vybízí k vyhledávání odpovídajících kontrastů a zjišťování triadického vztahu typu manželství nerovná – optimální ve světě na straně jedné a mystická svatba v království srdce na straně druhé, jejichž konfrontace a reflexe je zároveň návodem k životní, myšlenkové i duchovní praxi.

Vzhledem k tomu, že všechny motivy a témata propojují *Labyrint světa a ráj srdce* s obrovskou biblickou i filozofickou literaturou, může být literární putování labyrintem libovolně rozsáhlé a sotva kdy končící. Triadické členění přitom nečiní alegorický svět statickým: tak jako se proměněný poutník vrací do světa otevřeného pro něj hlubšímu poznání a kvalitnější práci, může se i čtenář k *Labyrintu světa a ráji srdce* stále vracet a na každém kroku odkrývat jeho přesnější a hlubší významy.

Literatura

ARMOGATHE, Jean Robert

1996 „La physica sacra de Comenius“, *Nouvelles de la République des Lettres* I

BENJAMIN, Walter

1974 *Ursprung des deutschen Tauserspiel* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

BIBLE

1979 *Bible*. Ekumenický překlad (Praha)

BIBLÍ SVATÁ

1942 *Biblí svatá*. Podle původního vydání kralického z let 1579–1593 (Kutná Hora: Česká Biblická práce)

- BOCCARA, Nadia
1999 *Filosofia e Letteratura tra Seicento e Settecento* (Roma: Archivio Guido IZZI)
- CERCHIO, Bruno
1988 *L'ermetismo di Dante* (Roma: Edizioni Mediterranee)
- DANTE, Alighieri
1986 *Epistole*, in D. A.: *Opere minori*, ed. A. Jacomuzzi (Torino: UTET)
- DOLEŽEL, Lubomír
1993 „Kompozice ‚Labyrintu světa a ráje srdce‘ J. A. Komenského“, in L. D.: *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Čs. spisovatel)
- ECO, Umberto
1962 *Opera aperta* (Milano: Bompiani)
- FATTORI, Marta
1974 „Introduzione e Note bibliografiche“, in *Comenio* (Torino: UTET)
1994 „Experientia ed encyclopaedia“, in J. A. Comenius: *Studi filosofici XVII* (Bibliopolis)
1997 „Profetismo e millenarismo“, in J. A. Komenský: *Il Labirinto del mondo, Storia e figure dell'apocalisse fra '500 e '600*. Atti del 4. Congresso internazionale di studi gioachimiti (Roma: Viella)
- FUMAROLI, Marc
1994 „Du Paradis du coeur au Collège de lumière“, in *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius*, ed. H. Jechová (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne)
- GALMICHE, Xavier
1991 „J. A. Komenský, ‚Majesté en fuite dans la littérature‘“, in J. A. Komenský: *Le labyrinthe du monde et le paradis du coeur* (Paris: Desclé)
1994 „Littérature et arts plastiques dans Le labyrinthe du monde et le paradis du coeur“, in *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius*, ed. H. Jechová (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne)

- KERN, Hermann
1981 *Labirinti* (Milano: Feltrinelli)
- KOMENSKÝ, Jan Amos
1978 *Labyrint světa a ráj srdce*, in J. A. K.: *Opera omnia* (Praha: Academia)
- MAS, Enrico De
1982 *L'attesa del secolo aureo* (Firenze: Leo Olschi)
1983 „Introduzione“, in J. V. Andreae: *Descrizione della Repubblica di Cristianopoli* (Napoli: Guida)
- MONOD, Jacques
1970 *Le hasard et la nécessité* (Paris: EST)
- PATOČKA, Jan
1998 *Komeniologické studie II* (Praha: OIKOYMENH)
- POIRION, Daniel
1985 „Allégorie“, in *Encyclopaedia Universalis I* (France S. A.)
- ROSENSTIEHL, Pierre
1979 „Labirinto“, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8 (Torino)
- SAVON, Hervé
1985 „Allégorique (exégèse)“, in *Encyclopaedia Universalis I* (France S. A.)
- STEJSKAL, Martin
1994 *Hvězda. Pokus o vymezení pražského letohrádku jako filozofického obydlí* (Praha: Volvox Globator)
- ŠKARKA, Antonín
1960 „Nestárnoucí labyrint“, in J. A. Komenský: *Labyrint světa a ráj srdce* (Praha: Odeon)
- YATES, Frances A.
2000 *Rozenkruciánské osvícení*, přel. M. Konvička (Praha: Pragma)

Apokalyptická konfesionalnost a tradiční zlomy v tradici

Česká literárně-náboženská kultura roku 1632 a roku 1994

HOLT MEYER

Věřím, že vlada věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český.

J. A. Komenský

*...et dixit mihi factum est ego sum Alpha et Omega initium et
finis ego sitienti dabo de fonte aquae vivae gratis
qui vicerit possidebit haec et ero illi Deus et ille erit
mihi filius...*

Apocalypsis 21,6–7

V mém příspěvku jde o určitou literárně-náboženskou figuru, kterou nazývám apokalyptickou konfesionalností.¹ Tuto figuru bych chtěl historicky a systematicky rozvíjet ve třech krocích. Hlavní tezí mých poznámek je, že česká konfesionalnost, tedy přístup české kultury k problému náboženského vyznání, má apokalyptický ráz.

V prvním kroku argumentace pod nadpisem „Apokalyptická konfesionalnost“ vysvětluji toto pojetí a poukazuji na českou specifiku a české podmínky, které úzce souvisí s významem roků 1632 a 1994.

V druhém kroku pod nadpisem „Tradice mimo tradici“ mi jde o paradoxální status tradice v kontextu náboženského vyznání a o to, jak určití čeští katoličtí spisovatelé ztělesňují tento paradoxální status.

¹ „Konfesionalnost“, která byla chybně uvedena jako „konfesiálnost“ v programu kongresu, rozumím určitý ráz křesťanského náboženského vyznání, resp., situaci křesťanského náboženského vyznání v určité společnosti v určitém období. Pokud předpokládám, že konfesionalnost má jako dříve mimořádně silný vliv na společnost a její znakové jednání (dnes možná dokonce silněji než dříve, a sice na základě faktu, že si sekularizovaná společnost neuvědomuje – přesněji: nerada uvědomuje – konfesionalní prameny vlastních názorů a jednání), považuji tento problém a tuto kategorii za literárněvědně a kulturovědně relevantní.

Ve třetím kroku pod nadpisem „Podmiňovat a podminovat“ charakterizují v obrysech rétorický problém katolického konfesijního diskursu 20. století. Analyzují krátce vztahy mezi pojetími přiznání a vyznání podél všeobecné hranice mezi vnitřkem a zevnějškem. Tezí této části poznámek je, že subjektivní pozice, která *podmiňuje* katolický konfesijní diskurs 20. století,² souběžně *podminuje* možnost formulovat křesťanské vyznání vůbec. Konfesijní *mínění* jako subjektivní *confessio* ve smyslu vnitřního přiznání se stává rétorickou *minou* pod českým křesťanským vyznáním moderního období, především pod katolickým.

Apokalyptická konfesijnost

V čem spočívá „apokalyptický“ ráz určitého textu či znaku? Na tuto otázku existuje několik stejně správných odpovědí. K této otázce se totiž mohou přiřazovat různé druhy čili kategorie odpovědí. Uvádím dva příklady, které považuji v tomto příspěvku za nejdůležitější:

1. Používání pojetí konce času nebo totožnosti absolutního konce s absolutním začátkem něčeho úplně nového a jiného.

2. Používání konkrétní tematiky čili určitých postav nebo motivů ze Zjevení sv. Jana (sedmkrát zapečetěná kniha, čtyři jezdci apokalypsy, apokalyptická žena, boj archanděla s drakem, Antikrist, poslední soud atd.).

Důležitost a význam apokalypsy pro mé téma – nehledě ke vztahu mezi apokalyptikou a všeobecným tématem druhého kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Česká literatura na konci tisíciletí) – spočívá ve spojeních těchto dvou druhů textové čili znakové apokalyptiky v historické konstelaci, která svažuje apokalypsu s konfesí.

Všeobecný vztah mezi apokalyptikou a vznikem západních náboženských konfesí 16. a 17. století je obrovské téma, o kterém psát v krátkém příspěvku nemohu ani začít.

Uvádím ještě jednu dva známé a pro tento příspěvek relevantní historické příklady: a) První příklad je diskursivní: Jan Hus považuje církevní interdikt za

¹ Pojetí „konfesijního diskursu“ je složitější, ale také konkrétnější než pojetí „konfesijnosti“. „Konfesijní diskurs“ předpokládá totiž veřejnost a určité institucionální podmínky, které tuto veřejnost umožňují a zabezpečují, a tímto způsobem ji i zmocňují. Status právě takových zabezpečení a zmocnění náboženského vyznání je v 20. století dosti ambivalentní, a dokonce zakladatel poststrukturalistické analýzy diskursu Foucault – i když analýza diskursu, jak zdůrazňuje Rieger (1999: 168), je „transcendentální historická věda“ – není prost antináboženských názorů ideologicky marxistického původu. Z tohoto hlediska, a nejen z tohoto, je nutno dekonstruovat Foucaulta. Důležitý v této souvislosti je spor mezi Derridou a Foucaultem o interpretaci Descartesa ve Foucaultových *Dějích šilensví* (srov. bibliografii sporu in Rieger 1999: 172).

vynález Antikristův a Luther nazývá papeže přímo Antikristem; na druhé straně katoličtí odpůrci protestantismu, např. jezuité jako Canisius,³ nepřestávají psát o tom, že považují protestantské hnutí za zjevení Antikrista.

b) Druhý příklad je ikonografický: všude v katolické střední Evropě vznikají mariánské sloupy podle vzoru mnichovského sloupu z roku 1638, např. pražský sloup z roku 1650. Jeho apokalyptický osud je všem posluchačům znám. Jeho původ je ale také apokalyptický: postava Panny Marie na mariánských sloupech – normálně buď *immaculata*, nebo „vítězná“ (německy „Maria vom Siege“) – je totiž vizualizací apokalyptické ženy z 12. kapitoly Zjevení sv. Jana.⁴

Lze tedy považovat konfesionalizaci křesťanství za aktualizaci apokalyptiky. Tato aktualizace tvoří v každém případě pozadí slov Komenského v *Kšaftu umírající matky jednoty bratrské* o Antikristovi, který jednal „chytrostmi svými na sněmu bazilejském“.

Kšaft umírající matky z roku 1650 je jedním ze tří textů, které jsou středem mého zájmu. Dále to je Komenského *Ráj církve se rozzelenávající* (*Paradisus ecclesiae renascentis*) z roku 1632 a sborník Martina Putny *My poslední křesťané* z roku 1994. Tím se vysvětlují data v titulu referátu.

Jak názvy textů signalizují, máme co činit u Komenského s figurami začátku a konce, alpha et omega, initium et finis, *Ráj* a *Kšaft*, ale u Putny jenom s figurou konce: *My poslední křesťané*. Jelikož apokalyptika popisuje ultimativní konec jako ultimativní začátek, texty jsou v apokalyptickém smyslu příbuzné.

Komenského *Ráj církve se rozzelenávající* je úvodem k didaktickému programu, který měl být aplikován po návratu bratrských emigrantů, který se zdál být možným v době vzniku textu. Byl totiž „koncipován pod dojmem vítězného postupu protestantských vojsk do Čech od podzimu 1631 do jara 1632 [...] Avšak po vítězství katolické strany v druhé polovině roku 1632 zanikly tyto naděje a s nimi zmizela i možnost uplatnit pedagogické záměry Komenského ve vlasti. Z plánovaného velikého pedagogického díla zůstalo jen rukopisné torso“ (Komenský 1973: 28).

³ Srov. např. mariologický traktát Petra Canisia (on uvedl r. 1556 jezuitu ke sv. Klimentu v Praze): *De Maria virgine incomparabile et Dei Genetrice* II. V. (Ingolstadt 1577). Už motto této knihy ze 13. kapitoly Zjevení („et aperuit [BESTIA] os suum in blasphemias ad DEUM blasphemare nomen eius, et TABERNACULUM eius, et eos qui in caelo habitant“; Zj 13,6) přímo ztotožňuje Antikrista s (antimariánskými) protestanty.

⁴ 12,1: „A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvádnácti hvězd kolem hlavy.“; 12,2: „Ta žena byla těhotná a křičela v bolestech, neboť přišla její hodina.“; 12,3: „Tu se ukázalo na nebi jiné znamení: Veliký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami [...]“ (cit. podle ekumenického překladu).

Z tohoto prohlášení záměrů Komenského cituji slovo o užítku projektované didaktiky: Komenský se ptá: „Komu se tuto poslouží pomocmi těmi?“ Má osm odpovědí: „1. Předně rodičům [...]; 2. Præceptorům [...]; 3. Dítěm samým [...]; 4. Školám [...]; 5. Obcím [...]; 6. Církvi [...]; 7. Národu celému [...]; 8. Nebi [...].“ Nejzajímavější je pátá odpověď:

Obcím, dle Ciceronova svědectví: Quod munus reipublicae afferre majus melius[que] possumus, quam si docemus atque erudimus juventutem? (2. De Divin.). Jaký prý větší a lepší dar obci přinéstí můžeme, jako jestliže mládež vedeme a cvičíme? Nebo správa obcí a společnosti lidské na lidí rozumných dostatku záleží. Protož i Melanchthon ad Cramerium napsal, že uměti mládež vésti více jest než Troje dobývati.

Český překlad této formulace Ciceronovy slouží jako motto Komenského *Velké didaktiky*. Zdůrazňuji v těchto slovech Melanchthonovo srovnání cílů didaktiky s dobytím Troje v souvislosti s pomocí obcím, tzn. *civitatibus*. Tento model má právě tento kvazistátní, kvazipolitický, kvazivojenský a kvazináboženský ráz, který se mi zdá specifickým prvkem české konfesionálnosti.⁵

Kšaft umírající matky jednoty bratrské dodává k této konfiguraci apokalyptický faktor. Jestliže Komenský začal psát *Ráj církve* v naději na aplikaci po návratu, *Kšaft umírající matky*, který vznikl po vestfálském míru, vyjadřuje zmiizení všech nadějí na návrat. *Kšaft* je text „dokonalého loučení“, jak Komenský píše, neboť z hlediska bratrské církve vestfálský mír znamenal vítězství katolického Antikrista v Čechách a na Moravě. Cituji klíčová slova:

§ 18 [s. 602] [...] Ó kéž všickni rozumíte, co to Pán náš řekl: Kralovství [sic] boží nepřichází patrně: nebo v vás jest (Luk. 17, 20.21). Item: Jednohoť jest potřebí (Luk. 10, 42). Abyste na to jedno (totiž na tu dobrou stránku, kterouž byla vyvolila Maria, tiše se u noh Páně posadivši, běhání a těkání zanechavši) všickni se vynaložíc, někdy aspoň, již aspoň trefili do toho, čímž by obveseleno bylo srdce Slitovníka našeho, kterýž se za všechny nás tak Otci modlil, aby (prý) všickni jedno byli, jako ty, Otče, ve mně a já v Tobě, aby i oni v nás jedno byli (Jan 17, 21). Abyšte všickni k domu církve se hlásající byli jeden toliko dům boží, dobře sám v sobě spořádaný a odevšád spojený! A jedna v jednom domu čeládka boží pod jednostejným řádem božím, v svornosti, lásce a pomáhání sobě vespolek stojící,

⁵ Vraccje se k problému analýzy diskursu, lze říci, že máme co činit s „míchaným diskursem“ nebo přesněji s „mícháním diskursů“, které působí estetizaci textů, vznikajících v rámci české konfesionálnosti.

jako jedno tělo, ač z mnohých oudů, avšak po všech kloubích přísluhování spojené k zrůstu a vzdělání svému v lásce (Ef 4, 16). Aby jednou aspoň křesťanské církvi a přitom anjelům čas přišel zpívat: Aj jak dobré jest a utěšené, když bratří v jednomyslnosti přebývají (Ž. 133)!

§ 19 [s. 602] Na tebe, národe český a moravský, vlasti milá, zapomenouti také nemohu při svém již dokonalém s tebou loučení. Nýbrž k tobě se nejpředněji obračejíc, tebe pokládů svých, kteréž mi byl svěřil Pán, nápadníkem a dědicem nejpřednějším činím: příkladem některých bohatých měšťanů římských i králů jejich pomezských: kteříž umírajíce, dědicem věcí svých obec římskou, vládu okršlku zemského ujímající, kšafty svými nařizovali.

Věřím i já Bohu, že po přejítí vichřic hněvu, hřichy našimi na hlavy naše uvedeného, *vláda věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český*. A pro tu naději tebe dědicem činím všeho toho, co jsem koli po předcích svých byla zdědila a přes těžké a nesnadné časy přechovala: nýbrž i v čemkoli dobrém, skrze práci synů mých a požehnání Boží, rozhojnění jsem přijala, to všecko tobě zcela odkazuji a oddávám.

Zejména napřed milost k pravdě boží čisté, kterouž nám před jinými národy prvé službou M. Husa našeho ukazovati začal Pán a kterouž on s pomocníkem svým i jinými mnohými věrnými Čechy krví svou zpečetil: a od níž Antikrist na onen čas chytrostmi svými na sněmu bazilejském, teď pak mocí válečnou ukrutnou tebe byl odvedl, já pak s syny svými, kteří za světlem jíti chtěli, posavád se přidržeti hleděla. Tvét to jest dědictví, tobě před jinými národy dané, ó vlasti milá! Ujmiž se zase práva svého jako svého, když tobě milosrdenství prokáže a pravdě své průchod navrátí Pán, Slitovník tvůj.

(Komenský 1978: 602)

Zdůrazňuji v těchto slavných slovech patetickou afirmaci *tradice a dědictví*: „Tvét to jest dědictví, tobě před jinými národy dané, ó vlasti milá!“ Zajímavé v kontextu mého tématu jsou vztahy mezi čtyřmi pojetími, a sice „vládou věcí tvých“, „pravdou boží čistou“, „návratem“, a „Antikristem“. Toto apokalyptické zarámování konfesionální otázky v souvislosti s husitstvím a bratrskou církví formuluje problém tradice specifickým způsobem. Husitství činí si nárok na čistou tradici, ke které se český lid má vrátit, ale Antikrist tomuto návratu zamezí. Až dosud je to normální protestantská argumentace, která podává zlom v tradici jako návrat do čisté tradice. Co ale je tato „vláda věcí tvých“? Je to prostě vyjádření konfesionální politiky podle zásady „cuius regio eius religio“, která platí např. v Německu a Polsku po válkách 17. století? Myslím, že ne. Zdá se

mi, že se tady objevuje dilema, které přidává české konfesionalnosti své specifické rysy až ke katolické pozici 20. století.

Tyto specifické rysy se objevují mimochodem také v kvazistátním, kvazipolitickém a kvazináboženském svržení mariánského sloupu na Staroměstském náměstí. Sloup povstal ve stejném roce, kdy vznikl Komenského *Křaft*. Jeho svržení v roce 1918 lze nazvat traumatem české konfesionalnosti 20. století.⁶ Toto trauma, tato rána je nejjasnější stopou specifické české apokalyptické konfesionalnosti, která stále chce setřít své apokalyptické stopy, ale tímto stíráním tvoří nové, markantnější apokalyptické znaky.

Poukazuji na první citát z Putnovy *Knihy Kraft* o mariánském sloupu:

Nikdy dřív mě nenapadlo, že i třetí listopad je výročí – až letos: výročí svržení mariánského sloupu roku 1918! Vzpomínková akce ovšem zkrachovala. Čeští a moravští katolíci brousili jednotlivě i po skupinách, my v trojici s Pužejem a Dandou [...] Staroměstským náměstím a nevěděli co. Demonstrace měla začít po mši svaté u Týna o půl šesté, jenomže vrata chrámu zavřena, na nich certlička, že P. Reinsberg „náhle onemocněl“. Jat náhlým nápadem píšu na list z bloku „Ve svatém Jiljí je mše v 18.30“, zastrčím na dveře, otočím se k odchodu – a z tmavého dvorku před vraty hups ven chlap s fotoaparátem, bleskne proti mému rozesmátému ksichtu a zase se zanoří do tmy.

(Putna 1996: 48)

Tradice mimo tradici

Sborník *My poslední křesťané* Martina Putny popisuje situaci katolické církve v Čechách po zániku komunismu, která v podstatě měla být situací „církve se rozzelenávající“, ale utváří se v Putnově popisu jako apokalyptický konec veš-

⁶ Souhlasím s míněním prof. Alexandra Sticha (sdělil mi ho ústně po mém referátu), že počet skutečných příznivců a zastánců znovuvybudování zničeného sloupu je poměrně malý. Jsem si rovněž vědom, že „církve tento problém nechápe jako téma dne“ – tak Daniel Herman, mluvčí České biskupské konference, vyjádřil stanovisko katolické církve (cit. v článku Michaela Borovičky, který vyšel několik dnů před mým referátem pod názvem *Mariánský sloup – pěkný spor pro 21. století* (2000). Přesto bych však dále nazýval svržení sloupu traumatem české konfesionalnosti, neboť je cítit v dnešních diskusích, včetně zmíněného článku, že „dědictví Franty Sauera“ (ibid.) je nepohodlné až trapné. Tato trapnost je podle mého názoru výsledkem pouze traumatizace, o které hovořím. Z tohoto hlediska není malý počet jednoznačných zastánců obnovení sloupu žádným důkazem marginálního významu problému, nýbrž naopak traumatu, které ohromuje jak konfesionalní, tak postkonfesionalní společnost. Ani tvrdé přesvědčení, ani nezvratitelná přesvědčivost, nýbrž naopak právě neschopnost jednat a působit je výsledkem tohoto traumatu.

kerého českého křesťanství. Figura, která mne nejvíc zajímá, je Putnova interpretace mariánských proudů v katolicismu 19. a 20. století jako zjevení Antikrista, tedy jako prvek osudového nebezpečí, které hrozí všem katolíkům.

Tuto figuru nacházíme ve všech Putnových spisech s náboženskou tematikou, např. v četných zmínkách v *Knize Kraft* proti papežovu mariánství („Už vím, už to vím, co mi vadí na Wojtyłovi samém: Jeho TOTUS TUUS: Jeho mariánství, jeho kladení Marie vedle Krista, protože k Ježíši je přece možno dojít i docela jinak, i bez Marie. Musí to jít. Musí“, Putna 1996: 101), ale nejvíc v textu *Antikrist*, neb studie mariologická, kde Putna mj. píše:

Katolicismus posledních dvou staletí je konglomerátem dvou náboženství: křesťanství, které jde od Krista a míří ke Kristu, a mariánství, které jde nominálně od Marie a míří – k Antikristu.

[...]

De Maria satis.

(Putna 1999: 215)

Poukazuji v tomto kontextu také na Putnovu definici „katolické restaurace“ z knihy *Česká katolická literatura*:

Pobývání církve ve světě však už není samozřejmé – je nutno znovu přemýšlet o způsobu komunikace se světem, je nutno hledat postoj k novým otázkám, požadavkům a tématům, kterými moderní společnost žije.

Teprve od tohoto okamžiku je podle našeho názoru možno hovořit o katolické literatuře. Katolická literatura je literatura katolíků, vyhraněné menšiny uvnitř sekulárního světa. Specifická „katolická literatura“, odlišná od „literatury vůbec“, je možná a myslitelná až ve světě, který přestal být katolickým.

[...]

Dostáváme tak tři modely vztahu církve a sekularizovaného světa [...]. K jejich pojmenování využijeme termínů Eduarda Wintera (1896–1982), českého církevního historika německé národnosti, posledního děkana katolické teologické fakulty pražské německé univerzity [...]

Pro onen „pozitivní“, o nalezení konsensu církve a společnosti usilující katolický proud volí Winter termín „katolické osvícenství“ či „reformní katolicismus“ [...]

Pro „negativní“, na předosvícenské církevní tradici lpící proud má Winter označení „katolická restaurace.“ [...]

V předmluvě k Winterově monografii o Bolzanovi želí Arne Novák, že se dosud nenašel historik podobně zdatný i pro třetí katolický proud 19. století, totiž pro onen proud sympatií „lidí ze světa“, „příchozích od daleka“ podle české barokní písně – pro *katolickou romantiku* [...]

Katolický reformismus, katolická restaurace a katolická romantika – takový je osudový trojúhelník, na jehož půdorysu se budou dějiny katolické literatury, a tedy i naše bádání, odehrávat.

(Putna 1998: 35–37)

Restaurace, návrat barokního katolicismu je hlavní nebezpečí velice české Putnovy konfesionalnosti.

I když Z. Neubauer píše, že jde u Putnových textů o „diskurs prorocký a žánr apokalyptický“ (in Putna 1999: 373), zdá se mi, že Putna nestojí v tradici konfesionalní aktualizace apokalyptiky, nýbrž v osvěcenské tradici, která odmítá platnost apokalyptiky v moderním křesťanství. Tím způsobem jsou Putnovy spisy symptomem paradoxální tradice české konfesionalnosti.

Třebaže Jiří Holý píše ve čtvrtém dílu *České literatury od počátků k dnešku* (Lehár ad. 1998: 923), že „aktivní kritik a esejista Martin C. Putna“ podporuje proudy literatury devadesátých let, které se upínají „k tradičním duchovním hodnotám“, a sice ve smyslu „upření postmoderní relativizace“, ptám se, o jakou tradici a o jaký tradicionalismus tady může jít, především vzhledem k složitosti náboženské tradice i k faktu, že Putna odmítá centrální pozici katolické tradice jako např. mariánství.

Konfesionalizace křesťanství jako ultimativní a nejnápadnější zlom v evropské duchovní tradici má jeden systematický a metahistorický aspekt, který lze nazvat apokalyptickým. Zavádí totiž tradici doslova ambivalentních zlomů v tradici. Tato tradice začíná u protestantů, kteří jsou takřka oficiálními zastánci zlomu v tradici jako tradici. Ale potom každé vyznání – možná dokonce především katolické – musí *per definitionem* být zlomem v tradici.

Putna popisuje tento zlom jako rozpad dvou katolictví:

Dvojitý český pravopis nám umožňuje rozlišit dvě věci, které obvykle v našem povědomí splývají: katholicitu a katolicitu. Poselství evangelia Kristova se vtělilo do konkrétní organizace, katolické církve, která se postupně stala v evropském prostoru jedinou držitelkou a prosazovatelkou pravdy. Ve středověké Evropě lze skutečně mluvit o tom, že katholicita a katolicita, tedy příslušnost k organizaci v čele s římským biskupem, jsou totožné. Přinejmenším od velkého rozkolu mezi východní a západní církví

v jedenáctém století však toto samozřejmé ztotožnění padá. [...] Římská katolicita prostě není a nemůže být katolicitou.

(Putna 1999: 65)

Zlom v tradici jako tradice je současně zvláštním druhem subverze. Putnova pozice je v určitém smyslu subverze uvnitř oné normální konfesionální subverze, ale především se v ní osamostatňuje a zesiluje tradiční česká konfesionální subverze, která per definitionem musí být zlomem v tradici.

Když Putna byl ještě rusistou, napsal knihu o ruské emigrační kultuře pod titulem *Rusko mimo Rusko*: v jeho postrusistických pracích jde o tradici mimo tradici.

Tradice mimo tradici je ale hlavním znamením apokalyptiky a apokalyptické konfesionality. Tady mluvím o konfesionálnosti ve dvou významech toho slova, za prvé ve smyslu náboženského vyznání po husitské a luterské reformaci, za druhé však doslova jako o vyjádření přiznání (confessio). Tím se dostávám ke třetímu, poslednímu kroku své argumentace.

Podmiňovat a podmínovat

Na prvním kongresu před pěti lety jsem mluvil o „Švejkově přiznání“ jako ozvláštňení písemných diskursů v domnělé ústní kultuře Haškových hospodských historik (Meyer 1996). Jde mi tady o analogický jev, totiž o náboženské vyznání a subjektivní přiznání jako nitkový kříž veřejných diskursů, které teoreticky mají funkci produktivního a afirmativního zarámování vnitřního vztahu osobnosti k Bohu a světu. Ve skutečnosti však tyto diskursy způsobují osamostatnění tradice, podmiňování a automatizování podvratné rétoriky, což lze sledovat v Putnových spisech.

Pokusil jsem se znázornit tento proces diagramem: subjektivní přiznání a mínění mají nahradit formální zpověď a tím způsobem podmiňovat moderní náboženství. Přiznání a mínění jsou sice adekvátní pro moderní dobu, ale souběžně podmiňují vyznání v tradičním katolickém smyslu, a vyznání tak zůstává v závorkách:



Putnův anti-mariánský katolicismus – i tehdy, když ho autor podává jako boj s Antikristem – lze popsat jako antitradiční tradicionalismus a rovněž jako subverzi vyznání přiznáním, neboť ztotožnění vyznání s přiznáním je právě tím protes-

tantským tahem v konfesijní hře v šachy, který katolicismus nesmí opakovat. Jinými slovy: nesubjektivní vyznání bez subjektivního přiznání je figurka, kterou katolík nesmí obětovat. Opakování toho, co se nesmí opakovat, je zase apokalyptická figura, neboť apokalypsa je opakování stvoření, které musí být úplně nové.

Komenského *Ráj církve* a *Kšaft* ztělesňují tuto apokalyptickou figuru. První text je obnovení ráje po konci říše Antikristovy, druhý je naproti tomu české apokalyptické dědictví, které klade za základ tradici v podobě zrušení a rozkladu.

Putnův zlom spojený s katolickou restaurací je současně zlomem v katolické koncepci tradice vůbec. Tento zlom se zlomem v tradici jako tradici je osudem české konfesijnosti. Z tohoto důvodu nazývám českou konfesijnost apokalyptickou.

Literatura

BOROVÍČKA, Michael

2000 „Mariánský sloup – pěkný spor pro 21. století“, *Lidové noviny* 1. 7., str. 21

KOMENSKÝ, Jan Amos

1973 *Opera omnia* 11 (Praha)

1978 „Kšaft umírající matky, jednoty bratrské“, in J. A. K.: *Opera omnia* 3 (Praha)

LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří

1998 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MEYER, Holt

1996 „Švejkovo přiznání“, in *Světová literárněvědná bohemistika II* (Praha: ÚČL AV ČR), str. 630–38

PUTNA, Martin C.

1996 *Knih Kraft* (Praha: TORST)

1998 *Česká katolická literatura 1848–1918* (Praha: TORST)

1999 *My poslední křesťané*, 2. vydání (Praha: TORST)

RIEGER, Stefan

1999 „Analýza diskursu“, in *Úvod do literární vědy*, ed. M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitze (Praha: Herrmann & synové), str. 168–72

Komenský na švédském zámku Skokloster

BLANKA KARLSSONOVÁ

I. Skoklosters Slott Zámek a kostel Skokloster

Ve švédském okrese Håbo, 17 km na jih od Uppsaly, je v jezeře Mälaren poloostrov, kde leží zámek Skokloster (Andren 1948: 11–15). Švédské jméno zámku v sobě skrývá slovo kloster – klášter a sko – bota, podkova (snad na základě půdorysu pozemku). Zámek byl postaven na místě původního cisterciáckého kláštera Sko, založeného kolem r. 1225. V r. 1527 převzal král Gustav I. Eriksson Vasa (vládl v letech 1523–1560) správu hospodářství a administrativy kláštera a ponechal nějaké statky jeptiškám (většinou ze šlechtických rodin) na dožití. Po r. 1588 přešel klášter úplně pod správu koruny. V roce 1611 král Karel IX. (1604–1611) věnoval klášterní pozemky kraje Sko sedmadvacitiletému Hermanovi Wrangelovi jako odměnu za věrné služby.

Herman Wrangel byl estonský šlechtic, který vstoupil před r. 1608 do švédských služeb, stal se polním maršálkem a říšským radou. V r. 1612 se na Stockholmském zámku oženil s Margaretou Gripovou, jež mu dala dva syny, Carla Gustava a Johana Mauritze. Po její smrti se oženil s Katarinou Gyllenstiernovou. Obě manželky byly z předních švédských rodů. Třetí manželka, Amalia Magdalena, pocházela z Nassau. První manželka dostala pozemky Skokloster a 19 statků darem od Hermana Wrangela. V r. 1624, když jedenáctiletý Carl Gustav Wrangel osiřel, zdědil po matce Skokloster, který byl pod otcovou správou. To již bylo za vlády Gustava II. Adolfa (1611–1632). Carl Gustav Wrangel se v r. 1641 stal jedním z předních švédských generálů, v r. 1645 nástupcem generála Torstenssona, v r. 1646 polním maršálkem válečné moci v Německu a několik měsíců poté říšským radou. V r. 1640 se oženil s Annou Margaretou von Haugwitz, která s ním zůstala v Německu a dala mu 11 dětí. Synové, kromě jednoho, zemřeli v dětském věku, tři dcery přežily své rodiče. Nejstarší z nich – Margareta Juliana – se v r. 1660 provdala za říšského radu Nilse Nilssona Braheho. V prosinci 1657 se Carl Gustav Wrangel stal říšským admirálem, čtyři roky poté říšským maršálkem a prezidentem Válečného kolegia. Dne 25. 6. 1676 zemřel v Německu, když byl

na cestě do Švédska. V lednu 1699 zemřel Nils Brahe a vdova – výše jmenovaná Margareta Juliana – napsala závět, v níž určuje zámek jako dědictví nejstaršího syna nebo dcery. Zámek pak přecházel na dědice rodiny Brahe až do r. 1930, kdy se stal posledním dědicem synovec (syn sestry) Magnuse Brahe Fredrik von Esen. V r. 1967 se stal zámek Skokloster majetkem státu.

Barokní zámek Skokloster – Skoklosters Slott – byl postaven v letech 1654–77 podle návrhu Caspara Vogela, Nicodema Tessina a Jeana de la Vallée a považuje se za jeden z nejzachovalejších svědků tzv. velmocenské doby švédských dějin, zejména období třicetileté války. Zámecké sbírky – tj. interiéry, zbrojnice, výstavní sály... – obsahují více než 50 000 exponátů.

Kostel Skokloster byl založen jakožto klášterní kostel pro cisterciácké jeptišky, ale i jako kostel přístupný lidem, což znamenalo, že tam sloužil kněz toho kraje. V roce 1820 došlo k restaurování krypty a rakví (celkem 24 rakví dospělých i dětí rodiny Wrangelů). Interiér i pohřební kaple jsou bohatě vybaveny uměleckými díly (Tuulse 1967).

Zámecká knihovna není jenom jedna, nýbrž několik v jedné, protože sbírky obsahují majetek šlechtických rodů Wrangel, Brahe, Bielke, Scheffer (Losman 1980, Lindberg–Losman 1968, Lindberg 1976). 30 000 knih je dnes uloženo v sedmi sálech zámecké knihovny v nejvyšším patře zámku a představuje kulturu, zájmy a intelektuální úroveň aristokracie švédské velmocenské doby. Po smrti Wrangelově měla jeho knihovna 2400 knih. Další generace majitelů – Brahe – přestěhovala svou knihovnu z Visingsborgu a ze zámku Rydboholm na zámek Skokloster. V 18. století přibýlo dalších 8000 knih ze zámku Salsta od rodiny Bielke a poslední knihovna přibýla od Magnuse Braheho.

Wrangel a Brahe ovšem nesbírali knihy na způsob nostalgického shromažďování titulů, nýbrž hledali čerstvou kvalitní literaturu, např. přes kupce ze severního Německa nebo přímo na knižním veletrhu ve Frankfurtu. Nákup knih probíhal na základě skutečného zájmu o jejich obsah, také však šlo o prestiž sociální pozice aristokrata ve společnosti. Souběžně s tím šlo o snahu majitele knihovny mít encyklopedický přehled v oborech.

Významná část sbírek – tzv. brahe-wrangelská – představuje čtvrtinu knihovny a obsahuje 18 000 titulů. Na začátku 19. století byla tato část zkatalogizována a zůstala tak až do ledna 1968. Pak došlo k novému rozdělení, jež se vracelo k původnímu pořádku podle toho, odkud knihy přišly. Při těchto rekonstrukcích se postupovalo podle metody O. Waldeho, který zmapoval literární válečnou kořist na půdě Švédska a zanechal o tom rozsáhlé vědecké dílo (Walde 1916).

V r. 1665 nechal Wrangel vypracovat katalog, kde byly knihy rozděleny do deseti oddělení – teologie, historie, topografie, přírodní vědy, právo, scholasti-

ka, ikonografie, medicína, ekonomie a oddělení knih románských jazyků. V r. 1681 provedl historik Samuel Pufendorf revizi a rozdělil knihy do čtyř skupin podle dědiců. V r. 1689 spojil Nils Brahe knihovnu Wrangelovu s knihovnou Visingsborgskou a knihy byly zkatologizovány do Velké a Malé knihovny v počtu 1825 titulů.

Na začátku 19. století došlo k další katalogizaci pod vedením uppsalského knihovníka J. H. Schrödera. Knihy z majetku tří Braheů byly rozděleny podle oborů bez ohledu na dřívější rozdělení. Hřbety knih byly opatřeny zlatými číslicemi na červené kůži, přičemž se původní signatury odstranily. Mnohé rukopisné knihy byly uloženy do Říšského archivu pod hlavičkou Sbírký zámku Skokloster.

V současné době probíhají další práce s katalogem, včetně prací na převedení katalogu do počítačové báze.

Obsah sbírek ukazuje výchovné cíle šlechtice v 16.–17. století. Tělo i duše byly vychovávány v harmonii, o tom svědčí složení knih z oborů vědy a umění. Luterská teologie, kartesiánská filozofie, právo, antické dějiny, poslední utopie, alchymie, astrologie, fyzionomie, knihy o hospodářství, cestopisy, knihy o člověku, zvířeti, rostlině, knihy o navigaci, lovu, šermu, stavitelství, zahradničení, atd.

Největší hodnota sbírek na zámku Skokloster spočívá v jejich celistvosti, protože jednotlivé obory zastoupené v knihovně mapují úroveň švédské společnosti velmocenské doby.

II. Komenský na zámku Skokloster

Komenského knihy se do Švédska dostaly díky své kvalitě buď nákupem, nebo darem. Právě exempláře *Brány jazyků* a *Orbisu* svědčí o tom, že to byly knihy oblíbené a používané při výchově šlechtických synků, ale i ve vzdělávání dospělých. V r. 1997 reprezentoval *Orbis* zámeckou knihovnu na snímku vydaném tiskem spolu s článkem v novinách. V témže roce byl *Orbis* snesen z knihovny dolů a umístěn ve vitrině v přizemních sálech při aranžování výstavy o dítěti na zámku. O popularitě *Orbisu* svědčí např., že exempláře jsou popsány pilnými poznámkami perem bezejmennými nebo neznámými čtenáři nebo dokonce obsahují kolorované obrázky.

Předkládaný popis komenian je proveden na místě s každou knihou v ruce. Jde o známá komeniana – celkem jedenáct titulů – 7 titulů *Ianua*, 1 titul *Vestibulum*, 2 tituly *Orbis*, 1 titul *Pansophiae prodromus*. Nejzajímavější jsou dva tituly švédského překladu *Ianua* a londýnské vydání *Pansophiae prodromus* z r. 1639. Londýnské vydání je hodnotné samo o sobě. Každý titul švédského překladu díla Ko-

menského nalezený na švédské půdě ukazuje sílu vlivu osobnosti Komenského. Čím více takových nalezených důkazů, tím více se tato síla potvrzuje. Jdeme-li v těchto úvahách dále, konstatujeme, že tyto švédské překlady pocházejí z knihovny Pera Braheho, mocného šlechtice velmocenské doby, v jehož knihovně nechybí Komenského dílo. Zájem Pera Braheho o pansofii potvrzuje stopu pansofického vlivu ve Švédsku, odpovídajícího Komenského přání.

III. Soupis komenian v zámecké knihovně Skokloster

1 – IANUA – šv., lat., něm. – 1640 – Stockholm

Johannis Amos COMENII Uplåste Gyllene Tungomåls Dör: Eller Alle Språks och Wettskapers Örtogårdh Thet är: En Geenstijgh/ till att lära thet Latiniske/ samt hwart och itt Språk/tillijsta medh alla Wettskapers och Konstners fundament/ under 100 Tittlar och 1000 Meningar författat här till Swenskan och itt fullkomligt Register bifogat Aff M. ERICO SCHRODERO Ubsal. En effterWichten/uthan Wärdet/ ädle Steenar achtas/ thesslijtes och så thenna Book/ af Wijse Mån betrachtas. Medh H.K.M.s uthi Swerige frijheet. Tryckt af Hindrich Käyser/ medh eghen bekostnat/ 1640,

J. A. COMENII JANUA LINGVARUM RESERATA AUREA: Sive SEMINARIVM LINGVARVM & Scientiarum omnium. Hoc est: Compendiosa Latinam (& qvamlibet aliam) Lingvam, una cum scientiarum artiumq; omnium fundamentis perdiscendi Methodus, subTitulis centum, periodis mille comprehensa. Addita Lingvae Sveticae Versione, Cum Indice locupletissimo. Studio & labore M. ERICI SCHRODERI. Uasal. jam pie defuncti. Aestimat, ut sapiens precio non pondere gemmas: Utilitate probat sic quoq; mentis opus. Cum Privilegio S. R. Maj. Sveciae HOLMIAE, excusa sumptibus HENRICI Käysers/ M.DC.XL.

12:0. [28] + 252 + [384] pp

[Poslední strana knihy je popsána inkoustem čtenáři jménem Christianus Schutte Nycopensis – tedy někdo z Nyköpingu, možná přímo z rodiny Schroderus-Schytte,¹ a Petrus Thun, Anno 1648. Obě jména jsou zapísána v katalogu knihy. V knize ležel vylišovaný čtyřlístek.]

¹ Johan Skytte (1577–1645) – před povýšením do šlechtického stavu pův. jménem Schroderus. Svobodný pán, říšský rada, učitel Gustava II. Adolfa, významná politická a kulturní osobnost své doby. Schroderus Ericus Benedicti (asi 1575–1647), tiskař, překladatel, spisovatel; mladší bratr J. Skytteho. Schroderus Ericus Johannis (asi 1608–1639), lexikograf, magistr filozofie, překladatel Komenského *Ianua*, autor první jazykové studie o tvoření slov ve Švédsku a prvního abecedního rejstříku švédských slov vůbec.

(Zíbrt V: 19001, 19007; Brtová–Vidmanová: 25; Paris BN X.: 9203; Blekastad: 740; Skokloster Carl Gustav Bielke IV.29.660.; BN XXXI 228 nr. 42; Collijn sp. 180²)

2 – IANUA – lat., šv., něm. – 1641–1643 – Stockholm

J. A. COMENII JANUA LINGVARUM RESERATA AUREA: Sive SEMINARIUM LINGVARUM & Scientiarum omnium. Hoc est: Compendiosa Latinam (& qvamlibet aliam) Lingvam, una cum scientiarum artiumque omnium fundamentis perdiscendi Methodus, sub Titulis centum, periodis mille comprehensa. Editio Tertia, Revisa emendatior & correctior in Lingva Svecica. Aestimatur, ut sapiens precio non pondere gemmas: Utilitate probat sic quoque mentis opus. Cum Gratia & Privilegio S. R. Maj. SVECIAE. HOLMIAE, Excusa sumptibus HENRICI Keyser/ M.DC.XLIII.

Johannis Amos COMENII Uplåste Gyllene Tungomåls Dör: eller Alle Språks och Wettskapers Örtogård. Thet är En Geenstijgh/ til at lära thet latiniske/ samt hwart och itt Språk tillijka medh alle Wettskapers och Konstners Fundamenter/ under 100. Tittlar och 1000 Meningar författat. Tridie Uplågningen/ På nytt öfwersedd/ och uthi thet Swenska Tungomålet corrigerat och förbättrat. En effter Wichten/ uthan Wårdet/ ädle Steenar achttas/ Thesslijstes och så thenna Book/ aff Wijse Mån betrachtas. Medh H. K. M.s uthi Swerige friheet Stockholm/ Tryckt aff Hindrich Keyser/ medh egen bekostnad/ Åhr 1643.

Prób. 8:0. [16] + 250 + [228] pp.

[Na začátku knihy je anonymním čtenářem inkoustem popsáno pět stran.]

Titul indexu následovně:

INDEX SVECICUS SECUNDUS In. Quo vocabula Latina Svecis e regione redduntur & respondent, cum alias toto Januae opere sparsa a Juventute studiosa magno temporis dispendio essent exquirenda. EDITUS, ut opera & impensis Ita & Typis HENRICI Kayser [viněta] STOCKHOLMIAE Anno 1641

[Dvě poslední strany jsou popsány neznámým čtenářem.]

(Zíbrt V: 19023; Brtová–Vidmanová: 30 – podle Brtové–Vidmanové je strana 250 označena jako 260, totéž zaznamenali ve Skoklosteru jako 250 /260/ – jde tedy o chybu tisku; Uppsala UB [120.352]; Skokloster Erik Brahe lott 4.8:0.Nr 168; Collijn sp. 181 – srov. pozn. č. 2)

² Knihovna Skokloster není v Collijnově bibliografii. Byla to knihovnice Elisabeth Westin-Bergová ze zámku Skokloster, která tuto knihu u Collijna našla.

3 – IANUA – lat., něm. – 1642 – Hamburg

JOHANNIS AMOSI COMENII JANUA LINGUARUM RESERATA AUREA Sive SEMINARIUM LINGUARUM ET SCIENTIARUM OMNIUM Hoc est; Compendiosa Latinam & quamlibet aliam linguam, una cum scientiarum artiumq omnium fundamentis, perdiscendi Methodus, sub Titulis centum, Periodis mille comprehensa. EDITIO NONA Prioribus omnibus castigatior, & circiter, bis mille vocabulis auctoriorum versione luculentissima, duplicique ac copiosissimo Latino ac Germanico, qua Titulorum; qua Vocum; Indice ut incipientibus Lexici alicujus instar esse possit: Adornata opera ac Studio JOHANNIS DOCEMII, p. m. Et ex eiusdem Autographo jam denuo revisa. CVM PRIVILEGII SAC. CAES. MAIEST. AD Decennium: HAMBVRGI Impensis TOBIAE GUNDERMANNI, Bibliop: ANNO M. DC. XXXXII.

Johannis Amos Comenij Eröffnete Guldene Sprachen Thür: oder/ Pflantz-Garten aller Sprachen und Wissenschaften. Das ist. Eine Kurze und Worteilhafftige Anleitung/ die lateinische/ und jede andere Sprache/ zugleich mit den Wissenschaften und Künsten wolzulerren/ in 100 Capittel/ und 1000 Sprüchen begriffen. Die Neunde Ausfertigung/ Keiner als alle die vorigen gedruckt/ und den zwentausend Wörter vermehret: Sampt einer viel richtigern Übersetzung/ und einem Duppleten und vollkommenen Lateinischen und Deutschen Register/ so wol der Capitteln/ als auch der Wörter/ dass es der Angehenden Jugend an stätt eines Aufschlagswörter Buchs mag gebraucht werden: Ausgerüstet durch Mühe und Fleiss Johannis Docemij Selig und jezt auss seinem eigenen beschriebenen Exemplar auff's New oversehen: Mit Röm. Keys. May. Freyheit auffzehnen Jahr. Hamburg/ In Verlegung Tobias Gundermans/ Buchh: Im Jahr 1642, Prgb. 8:0. [36] + [222] + [184] + [174] pp.

[Poznámky neznámého čtenáře v knize inkoustem – je to zapsáno i v katalogu.]

(Zibrt V: 19017; Brtová–Vidmanová: 27; Paris BN X 9192; BN Bibl. nationale XXXI, 226. 24.; Skokloster: Per Brahe fil 132)

4 – IANUA – lat., řec. – 1642 – Amsterdam

J. A. COMENII IANUA AUREA LINGUARUM, Et auctior et emaculatio quam unquam antehac, cum adjuncta Graeca versione. AUTORE THEODORO SIMONIO Holsato. Amsterodami, Apud Ludovicum Elzevirium, MDCXLII. [= 1642], Cum Privilegio.

Prgb. 12:0. [4] + 232 + 166 + 98 pp

(Zíbrt V: 19020; Urbánková: 267; Skokloster Nils Brahe appendix 509: BM: 125, sp. 660 – katalog uvádí formát 12:0, což závisí na tom, jak se skládá arch, podle českých bibliografií má tato kniha formát 8.0)

5 – IANUA – lat., něm., fr., it., řec. – 1644 – Frankfurt

I. A. COMENII JANUA AUREA QVINQVE LINGVARUM RESE-
RATA, SIVE Compendiosa Methodus LATINAM, GERMANICAM
GALLICAM, ITALICAM, & GRAECAM LINGVAM Perdiscendi, sub
Titulis centum, Periodis mille comprehensa, & Vocabulis, bis mille & plu-
ribus aucta, Hacq nova Editione a mendius impressionis Elsevirianae cor-
recta et emendata a NATHANAELE DHVEZ, In Idioma Gallicum et Ita-
licum. a THEODORO SIMONIO autem in Graeca traducta: Cum quinq,
indicibuss. FRANCOFVRTI, Impensis JOH. GOD. SCHONVVETTERI.
M. DC. XLIV. [=1644].

[Frankfurt]. Prgb. 12:0. [24] + 505 + [333] pp.

(Zíbrt V: 19034; Urbánková: 279; Skokloster: Nils Brahe appendix 419
– formát knihy je zde 12:0, české knihovny označují u této knihy formát
8:0)

6 – IANUA – lat., něm. – 1649 – Leszno

LATINAE LINGVAE JANUA RESERATA, Rerum & Linguae Struc-
turam exhibens ordine nativo. (Ad leges Methodi Linguaru novissimae)
Die offnene Thür der Lateinischen Sprach. Lesnae Typis Danielis Vetteri
1649. [Leszno = Lissa].

Prgb. 8:0. [16] + 299 + [5] pp.

[Poznámky neznámého čtenáře v knize inkoustem.]

(Urbánková: 289; Skokloster Carl Gustav Bielke IV.28.582 – „[...]
köpt på auctionen i Stockholm d. 14 sept 1751 [...]“ – koupeno na aukci
ve Stockholmu 14. září 1751)

7 – IANUA – lat. – 1659 – Schaffhausen

OMNIA SPONTE FLUANT
ABSIT VIOLENTIA REBUS
THEOLOGIA

IURIS PRUDENTIA
JOH. AMOS COMENI
JANUA LINGVAE LATINAE
ad Authore novissime adornata.

Editio secunda

SCHAFFHUSI, Typis & impensis Joh Caspari Suteri

MDCLVIII

MEDICINA

PHILOSOPHIA [Ett graverat titelblad som inte ingår i arket – podle knihovny je to titulní list mimo paginaci.]

JOHANN. AMOS COMENI ERUDITIONIS Scholasticae JANUA Rerum & Linguarum structuram externam exhibens: ab Autore novissime adornata, atque figuris aeneis illustrata, quarum usus etiam in ATRIO esse possit. Editio secunda. SCHAFFHUSII, Impensis JOHANN CASPARI SUTERI. Anno M. DC. LIX. [= 1659].

Prgb. 8:0 [24] +230 +[2]pp

(Zíbrt V: 18241; Urbánková: 191; Skokloster: Bielke IV. 28.581)

8 – IANUA – lat., něm. – 1678 – Leipzig

– VESTIBULUM –

JANVAE LATINITATIS VESTIBULUM, QVO PRIMUS AD LATINAM LINGVAM ADITUS TIRUNCULIS PARATUR: Cum versione interlineari Germanica EDITUM a JOHAN-AMOSO COMENIO, Deinde IPSIUS AUTHORIS CONSENSU Revisum, multis vero nunc in locis auctum & Indice Germanico instructum. CUM PRIVILEGIO SERENISS. ELECT. SAX. EDITIO NOVISSIMA. LIPSIAE, Sumpt. JOHANNIS GROSII & SOCII. Literis VIDVAE CHRISTOPHORI UHMANNI. ANNO M.DC.LXXVIII. [= 1678]

8:0. [16] + 100 x 2 + [41] pp

[Strany jsou očíslovány inkoustem neznámými čtenáři a všude jsou inkoustem poznámky ve švédštině, jako by šlo o vypsání slovíčka, která svědčí o důkladném studiu knihy.]

(Zíbrt: popisuje na str. 406 č. 18931, které je pozdější vydání – Leipzig z r. 1720; Brtová-Vidmanová popisují komeniana mimo naši republiku jen do r. 1670, to znamená, že tato *Ianua* tam není; Skokloster Carl Gustav Bielke IV 29. 649.)

9 – ORBIS – lat., něm. – 1678 – Norimberg

JOH. AMOS COMENII ORBIS SENSUALIUM PICTUS. Hoc est: Omnium fundamentalium in mundo rerum, & in vita actionum. Pictura & Nomenclatura. Editio auctior & emendatior; cum Titulorum juxta atq. Vocabulorum Indice. Die sichtbare Welt. Das ist: Aller vornehmsten Welt, Dinge-/ und Lebens Verrichtungen/Vorbildung und Benamung. Aufs neue aufgelegt/ und an vielen Orten verbessert; neben einem Titel- und Wörter Register. Cum Gratia & Privil. Sac. Cas. Majestatis, & Sereniss. Electoris Saxonici NORIBERGAE Sumtibus MICHAELIS & JOANNIS FRIDERICI ENDTERI ANNO Salutis M DC LXXVIII [= 1678].

Prgb. Dřevořezy. 8:0. [16] + 315 + [109]. pp
[Pozor – chyba tisku – str. 215 místo 315.]

(Zibrť V: 20361; Soupis: 577; Pilz: 31; Skokloster: NB app 399)

10 – ORBIS – lat., něm. – 1688 – Norimberg

JOH. AMOS COMENII ORBIS SENSUALIUM PICTUS. Hoc est: Omnium fundamentalium in mundo rerum, & in vita actionum. Pictura & Nomenclatura. Editio auctior & emendatior; cum Titulorum juxta atq. Vocabulorum Indice. Die sichtbare Welt. Das ist: Aller vornehmsten Welt, Dinge-/ und Lebens Verrichtungen/ Vorbildung und Benamung. Aufs neue aufgelegt/ und an vielen Orten verbessert; neben einem Titel- und Wörter Register. Cum Gratia & Privil. Sac. Caes. Majestatis, & Sereniss. Electoris Saxonici NORIBERGAE Sumtibus MICHAELIS & JOANNIS FRIDERICI ENDTERI ANNO Salutis M DC LXXXVIII [= 1688].

Prgb. Dřevořezy, 8:0. [16] +315 + [109] pp

[Některé obrázky jsou vybarveny neznámým čtenářem a inkoustem je všude mnoho poznámek.]

(Zibrť V: 20372; Pilz: 49; Skokloster Bielke IV 36.22)

11 – PANSOPHIAE PRODRAMUS – 1639 – London

REVERENDI ET CLARISSIMI VIRI JOHANNIS AMOS COMENII PANSOPHIAE PRODRAMVS, In quo admirandi illius & vere incomparabilis Operis, Necessitas, Possibilitas Utilitas, solide, perspicue, & eleganter demonstratur. Ei, quae nova hac editione accesserint, indicat prae-

fatio S. H. & proxima post cam pagina. LONDINI Typis M. F. Sumptibus L. Fawne, & S. Cellibrand, M.DC.XXXIX [= 1639]. Voenit in coemiterio Paulino sub signo serpentis aenei.

Prgb. 8:0. [12] + 288 pp

(Zíbrt V: 20734, 20806; Urbánková: 75; Skokloster Per Brahe fil. 131: BM i 125 sp. 666)³

Závěrem

Dílo Jana Amose Komenského zachované v knihovně ve švédském zámku Skokloster je ukázkou Komenského vlivu na švédské půdě. Vzhledem k tomu, že zámecká knihovna reprezentuje více knihoven mnoha generací mocných šlechtických majitelů a sbírek knih původně uložených na jejich různých zámcích ve Švédsku, je tato ukáзка silným dokumentem recepce Komenského díla ve Švédsku v časovém období od doby Komenského života až do dnešních dnů. Rovněž existence švédských překladů Komenského děl a jejich zachování jsou viditelným důkazem přijetí Komenského díla ve Švédsku.

Zachování londýnského vydání *Pansophiae prodromus* z r. 1639 v zámecké knihovně ukazuje zájem švédských mocnářů o Komenského pansofické myšlení.

Uvedené exempláře Komenského *Orbis pictus* a *Ianua* na zámku Skokloster obsahují pilné poznámky neznámého čtenáře psané inkoustem. Je vidět, že tyto učebnice používala švédská šlechta ve výuce svých potomků.

Švédské překlady Komenského díla *Ianua* – dva zachované exempláře v zámecké knihovně – jsou příkladem recepce Komenského učebnic ve Švédsku. *Ianua* se zde používala již v r. 1634 a první překlad vyšel v r. 1640; tento exem-

³ Zkratky v popisu komenian: pp – strany; fol - folio; r – recto (pravá strana folie); v – verso (levá strana folie); s nebo str. – strana; Paris BN – národní knihovna v Paříži; Skokloster – katalog na zámku Skokloster; BN – Národní knihovna v Paříži; sp – spalt (sloupec); Prgb – pergamentová vazba; Uppsala UB – Uppsala: univerzitní knihovna.

Isac Collijn vypracoval historickou bibliografii knih vydaných švédsky na švédské půdě (Collijn 1942–44). V německé bibliografii nebyla podobná pravděpodobně dosud vypracována, což potvrdili v Královské knihovně ve Stockholmu i ve Skoklosteru. Místo toho je možné nahlédnout do *Catalogue of Books printed in the German-Speaking Countries* (London: The British Library, 1994), kde jsou komeniana na třech stranách, a to č. K631 až K652. Popis komenian není tak podrobný, takže nelze knihy identifikovat s exempláři, které zde uvádím. Tak např. sign. K 639 by mohla být *Ianua* ze Schaffhausenu uvedená zde pod číslem 7. Další příklad velké bibliografie je *Catalogue general des Livres imprimes de la Bibliothèque Nationale* (Paris MDCCCVII), kde jsou komeniana ve sloupci 221–234, a *General Catalogue of Printed Books* (London: British Museum, 1962), kde jsou komeniana ve sloupci 654–675.

plář je na zámku Skokloster a ukazuje Komenského vliv na švédskou lingvistiku: překladatel Schroderus vypracoval znamenitý rejstřík švédských slov, který se považuje za první abecední rejstřík švédských slov vůbec. Schroderus je též autorem první vědecké jazykové studie o tvoření slov, jež je na konci lexikonu *Lexicon latino-scondium* (vyd. v r. 1637), a není vyloučeno, že byl ovlivněn Komenským.

Ani dnešní švédská generace na Komenského nezapomíná. Na zámku Skokloster uspořádali v r. 1997 výstavu Dítě na zámku a *Orbis pictus* byl vítaným exponátem dokumentujícím šlechtickou výchovu.

Literatura

ANDREN, Erik

1948 *Skokloster, ett slotts bygge under stormaktstiden* (Stockholm)

BLEKASTAD, Milada

1969 *Comenius* (Oslo–Praha)

BRTOVÁ, Bohuslava – VIDMANOVÁ, Anežka

1978 „Seznam děl J. A. K. zachovaných pouze v zahraničí“, *Studia Comeniana et Historica* 8

COLLIJN, Isac

1942–44 *Sveriges Bibliografi 1600-talet*, Band I, A–Q (Uppsala)

DUDÍK, Beda

1852 *Forschungen in Schweden* (Brno)

HEIDEMARK, O.

1995 *Eko av historien* (Trelleborg)

LAGERHOLM, Nils

1965 *Den svenska stormaktstidens högadliga begravningsskick 1650–1700* (Stockholm)

LINDBERG, S. G.

1976 „Biblioteket på Skokloster“, *Biblis*, str. 132–72

LINDBERG, S. G. – LOSMAN, Arne

1968 *Adelsböcker och stormansbibliotek* (Stockholm)

LOSMAN, Arne

1980 *Carl Gustav Wrangel och Europa* (Uppsala)

1994 „I grevarnas tid. En Brahe-historia genom 400 år“, *Skokloster-studier*, nr. 27

1996 „Adelsbiblioteket som intellektuellt landskap“, *Tvärsnitt*, nr. 4 Ansikten,

PILZ, Kurt

1967 *Die Ausgaben des Orbis Sensualium Pictus* (Norimberg)

RANGSTRÖM, Lena – SKERI, Karin – WESTIN-BERG, Elisabeth

1980 *Skoklosterslott och samlingar* (Uddevalla)

TUULSE, Armin

1967 *Skokloster kyrka* (Strängnäs)

URBÁNKOVÁ, Ema

1959 *Soupis děl J. A. Komenského v československých knihovnách...* (Praha)

WALDE, O. V. C.

1916 *Storhettidens litterära krigsbyten I, II* (Uppsala)

ZÍBRT, Čeněk

1912 *Bibliografie české historie V* (Praha)

Antická motivika a její funkce v renesanční a barokní literatuře

(V Dubraviově *Theribulii*
a Rosově *Discursu Lypirona*)

LIBOR PAVERA

*Kulturní dějiny moderních staletí neznají však epoch jednotlivých
a z jednoho kusu, inspiračně celistvých.*

Václav Černý: *Až do předsíně nebes*

V odborné literatuře býval velmi dlouho barokní styl charakterizován v opozici k renesančnímu. Nejčastěji prostřednictvím pěti dichotomických znaků (lineárnost – malebnost, plošnost – hloubka, uzavřená forma – otevřená forma, rozmanitost detailů – jednotnost celku, absolutní – relativní jasnost předmětnosti), které ve známé práci *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) vymezil Heinrich Wölflin (srov. Wellek 1963). Z takového ohraničení barokního stylu mnoho učenců vyvozovalo, že baroko bylo kulturněhistorickou epochou zcela protichůdnou renesanci. Tento názor dlouho přežíval rovněž v odborné literatuře o slovesném baroku. V ní se pak neřídka psalo o tom, že v barokní literární tvorbě nenajdeme antickou výbavu, nebo, jinak řečeno, nenajdeme ji tam v takové míře, jak je to příznačné právě pro renesanční umění. Takový úsudek nemá však žádné oprávnění, neboť barokní teorie i praxe pracovaly s antickými motivy vydatně a množství jejich výskytu u autorů 17. a 18. století je dokonce možno považovat za svého druhu měřítko „barokovosti“. Potvrzují to stále podnětná zjištění E. R. Curtia (1997), ale rovněž zahraniční bádání: „Myśl antyczna w barokowych tekstach religijnych jest na porządku dziennym. Wiele jest w nich odniesień do postaci lub wątków mitologicznych albo – rzadziej – postaci autentycznych z czasów starożytnych. Mamy do czynienia w tych wypadkach z dziełnictwem porenansowym, ale nie tylko – trzeba uwzględnić żywotne echa obiegu średniowiecznego. Poetyki szkolne opierały się na autorach starożytnych, uczono wyrażania pewnych myśli czy stanów przez stylizowane symbole, których podstawę znajdowano w tekstach antycznych“ (Maciuszko 1986: 85).

Materiálovým východiskem následující srovnávací studie se staly dvě významné literární památky starší české literatury – Dubraviova *Theribulia (Rada zvířat)*, tiskem poprvé vydaná v březnu roku 1520, a Rosův *Discursus Lypirona*, datovaný rokem 1651 a chovaný do počátku tohoto století pouze v rukopise. V uvedených spisech si povšimneme, jak frekventovaně jejich autoři využívali odkazu antiky, a to jak mytologické, tak historické povahy, a jakou úlohu tato antická motivika plnila v díle renesančním na straně jedné a barokním na straně druhé (srov. *Antika a česká kultura* 1978).

I.

V pořadí druhý tiskem vydaný Dubravioův spis náleží žánrově k formě zvířecí alegorické rady, která do etapy renesance přešla z literární produkce středověku. Zařadit jej lze do souvislé linie „rad“, „naučení“ nebo „zrcadel“, která má v naší literatuře početné zastoupení od středověku v tvorbě jazykově české i latinské (*Nová rada, Rada otce synovi*, spis Pavla Žídka *Jiří Správozna, Naučení rodičům, Zrcadlo marnotratných*, aj.). Tato díla se lišila nejen jazykem, v němž byla původně sepsána, ale také způsobem vyjádření rad, funkčním určením i společenským, sociálním a filozofickým ukotvením. Ve srovnání s *Novou radou*, připisovanou Smilu Flaškoví z Pardubic, odhalujeme v *Theribulii* značné množství antického aparátu, jímž humanisticky orientovaný autor obohatil původně středověké alegorické dílo.

Veškerou antickou výbavu v *Theribulii* lze rozčlenit na dva typy: jde jednak o odkazy na antickou mytologii, jednak o odkazy na historické osobnosti nebo jiné historicky věrné skutečnosti z antických dějin. Oběma typům antických reminiscencí je společné to, že vždy bývají patřičně zakomponovány do promluvy jednotlivého radícího zvířete a netvoří zvláštní oddíl. Král Lev na rady neodpovídá, neboť mu byla přisouzena úloha pasivního posluchače, adresáta všech rad, nicméně i přes tuto komunikační jednosměrnost prochází celým dílem vědomí o králově přítomnosti a přijímání rad.

Z mytologických reminiscencí v *Theribulii* lze jmenovat odkaz na Kalliopé, múzu eposu a hrdinského zpěvu, na Jupitera, jejího otce, na bohyni lásky, „nestoudnou“ Venuši, na mytického lýdského krále Tantara, dvakrát je jmenován řecký hrdina Herkules, v radách čteme i jméno krále Agamemnona, proslulého velitele Řeků v trojské válce, objevuje se zde i pozdně antický bůh Merkurius, bůh obchodu a zisku, jehož kult vznikl teprve v 5. století př. n. l. Tím jsme však téměř vyčerpali korpus mytologických postav, na něž Dubravius ve svém díle odkazuje.

Daleko větší počet antických postav a příběhů, s nimiž Dubravius ve své skladbě pracuje, pochází z historické éry řeckých a zvláště římských dějin. Hned několikrát odkazuje autor *Theribulie* na nejstaršího známého řeckého básníka Homéra, jinak se až na výjimky zabývá slavnými císaři, státníky, vojévůdci, řečníky, právníky a jinými významnými osobnostmi, které proslavily obor své činnosti nebo se jinak zapsaly do obecného povědomí.

Kvantitativně vyjádřeno odkazuje Dubravius ve své *Theribulii* daleko častěji (více než z osmdesáti procent) k historické antické skutečnosti než k mytologii. Toto dílčí zjištění, že svět antické mytologie je v *Theribulii* oproti historické antice v minoritním postavení, nám dovoluje konstatovat, že Dubravia zajímaly především historicky ukotvené osoby a vlastnosti, které tyto osobnosti osvědčily v praktickém životě.

Některé z historických postav dostaly u Dubravia přídomek, který velmi lapidárně podává jejich charakteristiku: tak Brutus tu představuje stálost a důslednost v dodržování zákonů (Dubravius připomíná i to, že Brutus dal odsoudit k smrti své dva syny, kteří se účastnili spiknutí proti republice), Cato zastupuje tvrdost, Fabius zase váhání, ap. Prostřednictvím této individualizace historických postav Dubravius nabádá panovníka, jakým se má učit být, nebo naopak, jakých vlastností se má ve vladařské pozici vystríhat. „Jsou to ovšem,“ píše J. B. Čapek, jeden ze znalců *Theribulie*, „jen stručné charakteristiky s didaktickým ostřím, nikoli básnické miniatury velkých osobností. Dubravius chce vyznačit souvislost antických suverénů s českými, polskými a uherskými králi co nejnázorněji, a proto se pokouší o srovnávání“ (Čapek 1936: 43). Odlišně vysvětluje Dubravianou tendenci k názornosti Josef Tříška, který soudí: „Protože *Theribulia* je určena pro velmi mladého krále, užívá vhodně afektivních deminutiv“ (Tříška 1990: 198).

U jiné skupiny historických postav zase Dubravius pro vykreslení dobré nebo špatné vladařské vlastnosti uvádí kratší příklad, z něhož vyplývá nějaké obecnější naučení, např. v radě Fénixově říká, že

[...] moudrý král nestrpí,
když vůle někoho pohání
k zločinu, hned však též nekárá
veřejně prohřešky a napodobí jen
vkusný druh jednání, jehož dbal Claudius,

a do Fénixových úst vsadil následující příběh, který tuto radu měl konfirmovat:

Byl kdysi stolovník, o němž se
věřilo, že tajně ukradl
v nádherném paláci nádobu
ze zlata. Při další hostině Caesar jen
jemu dal měsidlo hliněné.
Hrubě nic nevytkl a tak si
udržel dál jeho přátelství.

(Dubravius 1983: 79)

Četnost odkazů na významné římské vládcy (Julius Caesar, Augustus, Domiciánus, Claudius, aj.) dává tušit, že Dubravius jména těchto postav, jejich vlastností nebo příběhy z jejich života nezasazoval do *Theribulie* náhodně a bez záměru. Jeho *Theribulia* nebyla pouze politickou alegorií, ale svěbytným pokusem o definování vladaře a jeho vztahu ke společnosti, zejména ovšem ke dvoru. Dubravius si v radách všiml teorie a řízení státu (zejména v radách prvního dne) a osobních vlastností panovníka (zde využíval v podstatě zásad křesťanské morálky), méně pozornosti věnoval vztahu panovníka k bohu a k poddaným (Petřů 1983). Rovněž vztahy mezi ostatními vrstvami společnosti navzájem ponechával autor bez komentářů, resp. prostřednictvím zvířat vladaři radil:

Je-li to možné, pak vyhni se cizincům
a lidem, kteří jsou nízkého
původu, aby se nestalo,
že ti zle poradí a zcela
nákazou poskvrní Tvoji zem,
žijící v blaženství [...]

(Dubravius 1983: 79)

Vzdáleně jako by se tu ozývaly rady Aristotelovy jeho svěřenci Alexandrovi, které čteme o dvě století dříve ve staročeské *Alexandreidě* (srov. verše 202–300, *Alexandreida* 1963: 37–40). I tento nezájem o nižší vrstvy společnosti ukazuje na skutečnost, že v centru Dubraviova myšlení stál ideál renesančního vladaře, zakotvený svými vlastnostmi v osvědčených postavách pozdně antické společnosti. Renesanční uvědomění vedlo autora díla v nejednom případě k zanedbání zřetele na přirozenou nebo obecně uznávanou povahu zvířat; je tu, na rozdíl od Smila, patrný odklon od výkladů středověkých fyziologů. Velmi nápadné je pak zejména to, že Dubravius – podobně jako jiní renesanční myslitelé (srov. Čapek 1975 nebo Borowski 1992) – se přidržuje Platona a jeho učení o společ-

nosti. Ačkoliv na uvedeného filozofa v *Theribulii* odkazuje *explicite* jen dvakrát, z načrtnuté koncepce panovníka a uspořádání státu je velmi dobře patrné, že platonský model společnosti byl Dubraviovi vzorem a snad přímo ideálem. Platonovu filozofii poznal Dubravius nepochybně za svých studií na univerzitě v Padově, poznal ji však zřejmě v daleko větší míře, než je z jeho *Theribulie* patrné. Že na Platona neodkazuje častěji, je snad způsobeno tím, že jeho kontakt s Platonovým učením nebyl přímý, ale zprostředkovaný. Autorovi nicméně dal základní představu o fungování státu v platonském pojetí; představu, která měla v podstatě dvě podoby: v první fázi Platon hlásal, že vládce má být zákonem sám sobě, zatímco ve fázi druhé se jeho názor proměnil v tom smyslu, že stát by měl být řízen zákony, které již nemůže vytvářet vládce sám, ale je k tomu potřeba skupina předních lidí (filozofové, kteří jedině jsou schopni rozlišit spravedlivé od nespravedlivého), a teprve moudrý vládce a rádci vytvářejí dobrou obec (polis). Na vládnutí by se neměli v žádném případě podílet lidé „nižší“, ale výlučně aristokracie, tj. vláda nejlepších, vláda mudrců. Proto si Dubravius vybírá z Platona pro radu, kterou vložil do úst Leoparda, právě myšlenku, podle níž se

vládci mají stát
jen lidé vzdělaní, nebo ti, kteří vždy
učence milují.

Platonovy názory však Dubravius, člověk uvažující zásadně pragmaticky (srov. jeho činnost hospodářskou), značně zrelativizoval (o relativizaci platonismu u Dubravie srov. Petřů 2000). V *Theribulii* tak například připouští i možnost špatného vládce, o němž Platon neuvažoval. Dubravius, poměřující Platonovy předpoklady svou vlastní zkušeností (empirií), rovněž zjišťuje, že skutečnost je proti teorii mnohdy jiná, a dospívá k četným dalším korekturám Platonova modelu společnosti, které pak vtělil do podoby literárního díla.

Je překvapivé, že autor v jednotlivých zvířecích radách neargumentuje příběhy z bájně antické minulosti, ale daleko častěji praktickými příklady z antické historie. Dubraviovi, jak se zdá, byly i v tomto ohledu velice blízké Platonovy názory, že báje nemají ve výchově místa, neboť oslabují úctu k bohům, a že umění nemá rozněcovat vášně a podporovat lidské vady, ale má sloužit výhradně k účelům mravnosti. O úloze umění v životě člověka (panovníka nebo dvora) se však v *Theribulii* detailněji nerozepisuje.

Z toho, co zatím bylo uvedeno o *Theribulii* a funkci antických motivů, je možno učinit dílčí závěr. Nejen v přístupu k inspiračnímu zdroji a v jeho ideo-

vé a estetické proměně v souladu s estetickými konvencemi své doby, ale rovněž v pojetí panovníka a teorie i praxe vládnutí se přesvědčivě zrcadlí Dubraviovy humanistické tendence, ba dá se dokonce říci, že Dubravius v *Theribulii* svoji humanistickou učenost přímo vystavil na odív. Antickou motiviku autentického charakteru ve skladbě funkčně využil při formování podoby ideálního vladaře a při zkonkretizování jeho hledaných vlastností.

II.

V Rosově *Discursu* působí antický aparát daleko příznakověji nežli v latinsky psané *Theribulii*. Už jen proto, že Dubravius napsal svoji skladbu latinsky v tradičním antickém metru, zatímco Rosa užíval češtiny a až na jedinou výjimku sylabického versifikačního systému s oslabeným metrem jednotlivých veršů. Antické reminiscence v Rosově skladbě byly v podstatě dány – podobně jako u Dubravie – především autorovým klasickým humanistickým vzděláním, ale kromě toho i dobovou normativní poetikou a strukturou soudobého jazyka, přeplněného cizím lexikem.

Rovněž u Rosy lze rozlišit v zásadě dvojitý typ odkazů na antiku: jde opět o složku mytologickou a složku historickou. Zatímco v případě *Theribulie* jsme zjistili, že ve většině případů Dubravius odkazoval na historickou antiku, u Rosy konstatujeme výsledek opačný: mytologická antika je u něj v majoritním postavení oproti antice historické.

Nejčastěji Rosa připomíná známé antické bohy a bohyně (Amor, Kupido, Venúše, Diana, Aurora, Fortuna, Neptun, aj.), slavné heroje trojské války a potom ty mytologické postavy, v jejichž životě sehrála důležitou úlohu láska. Vůbec nejčastěji odkazoval Rosa na osvědčené milostné dvojice, jako byly např. Admétos a Alkéstis (aby byl Admétos, účastník výpravy Argonautů, zbaven ostnu smrti, musí se někdo z jeho blízkých obětovat, obětuje se tedy jeho choť, která se však nakonec díky své odvaze z podsvětí vrací na zem), Capaneus a Euadne (dvojice z antické pověsti Sedm proti Thébám), Aeneas a Dido (královna Dido se zamilovala do slavného trojského krále Aenea, když však Aeneas na přání bohů odplul do Itálie, usmrtila se), Pyramus a Thisbé (babylonští milenci, jejichž sňatku bránili rodiče). Kromě milostných párů, které mají oporu v antické mytologii, se v *Discursu* objevuje celá plejáda dvojic, jejichž jména i příběhy mají původ zcela nejasný (Benno a Bennina, Celtis a Cestilidis, Faros a Filomena, Lenofont a Larisa, aj.). Poslední vydavatelka Rosovy skladby Zdeňka Tíchá o jménech těchto párů soudila, že snad šlo o postavy „z módních románů,

či z literatury, kterou zatím neznáme a jež se možná ani nedochovala“ (Tichá, ed. 1968: 219). Naskýtá se pochopitelně i jiné vysvětlení přítomnosti těchto postav: lze je považovat za autorskou fikci.

Fiktivní antické postavy nás v barokní literatuře tolik neudivují, pokud si důkladně pročteme některou z barokních příruček poetiky, zvláště pasáže o poezii. Například barokní teoretik Balbín ve *Verisimiliích* považoval básně za fikci a fikci za duši poezie; „pro mne není nejlepším básníkem,“ uvažuje Balbín, „kdo ovládá největší počet zákonů poezie, nýbrž kdo buďto nejdokonaleji napodobí staré básníky, anebo sám dovede žít ze svého a s důstojnou vynalézatostí dělá umění“ (Balbín 1969: 99). Jde o novum: za autora je považován jak ten, kdo umění napodobuje, tak ten, kdo je tvůrčí osobností v dnešním smyslu a používá fikce.

Vedle mytologických a fiktivních dvojic však Rosa pracoval také s postavami z historické éry antických dějin, z nichž připomeňme např. slavnou dvojici Antonia a Kleopatru (tento milostný pár se paralelně objevuje také ve skladbě Svadební prstýnek z Michnovy *Loutny české*, což byla skladba duchovního charakteru). Za povšimnutí stojí, že skutečné antické postavy se u Rosy často vyskytují v přítomnosti postav smyšlených; tím jako by autor těm partiím, které by mohly být vnímány jako smyšlenka, dodával alespoň zdání skutečnosti. Význam tohoto sousedství pěkně vyjádřila Zdeňka Tichá, když napsala: „Tím, že se historické postavy objevují u Rosy ve společnosti postav mytologických, nastává složitější významová hra, která je důležitým znakem barokního umění vůbec, nejen světské poezie, ale i básnictví duchovního, výtvarného umění i hudby“ (Tichá 1974: 57). Zajímavé je, že oba typy antických motivů, postav a příběhů, mytologické i historické, se vedle sebe vyskytují bez toho, že by autor rozlišoval mezi pravdou a nepravdou, autenticitou a fikcí.

III.

Dobu vzniku *Dubraviovy Theriobulie* a Rosova *Discursu Lypirona* dělí od sebe jen málo přes sto let. Každá z obou skladeb vyrůstá z potřeb a poetiky jiné kulturněhistorické etapy. Zjistili jsme, že společným rysem obou skladeb je mj. časté používání antického aparátu, a to jak mytologické, tak historické povahy. Závěrem je nutno položit si otázku, proč pracuje Dubravius především s antickou historickou, zatímco Rosa naopak s mytologickými příběhy a postavami.

Při koncipování odpovědi lze vyjít opět z Balbínových *Verisimilií*, v nichž se objevuje požadavek podávat antiku křesťanským způsobem. Antika měla pro

barokní autory včetně Balbína výrazně poetický charakter. Pro barokního člověka šlo v případě antiky o něco „krásného“, „básnického“, poetického. Barokní autoři nemohli na jedné straně zastít, že antika byla pohanská, ale to jim na straně druhé v zásadě nebránilo, aby antiku oceňovali pro její přitažlivou básnivost, přímo „literárnost“.

Zatímco tedy u Dubravia má antická motivika funkci argumentační, u Rosy měla přispět k fantastičnosti a posloužila jako prostředek poetizace reality (důraz proto Rosa klade na mýtus, který pro něj byl daleko poetičtější než historie).

Závěr, k němuž jsme dospěli, vedle pozitivních zjištění nastoluje otázky pro další badatelské usilování. Další bádání v oblasti výzkumu funkce antické motiviky v barokní literární tvorbě musí především precizovat platnost úměry: čím větší distance od etapy humanismu, tím méně antických reminiscencí se nachází v barokním literárním díle. Z našich analýz vyplývá, že v české literatuře v 17. století ještě přežívaly některé tradice renesančního humanismu, ačkoliv postupně již byly rozrušovány a překrývány barokním viděním světa. Neplatí tedy v zásadě distinktivní znaky antitetické povahy, jimiž druhdy Heinrich Wölflin (srov. Wellek 1963) vymezil baroko proti renesanci. Z hlediska literárního procesu lze mluvit spíše o kontinuitě než o diskontinuitě mezi epochou renesance a baroka, jak na to nepochybně správně upozornil již F. X. Šalda (1935/36) ve známém eseji O literárním baroku cizím i domácím. Rozborem konkrétního literárního materiálu se navíc znovu podařilo ukázat, že literární proces nelze chápat jako mechanické střídání protikladných období, ale daleko spíše – řečeno slovy Eduarda Petrů – „jako vývojové kontinuum, které má povahu označitelnou Bergsonovým pojmem ‚trvání‘, a v němž se prostupuje literární minulost, současnost i budoucnost [...]“ (Petrů 1996: 294).

Literatura

ALEXANDREIDA

1963 *Alexandreida*, ed. V. Vážný, úvod F. Svejkovský, 2. vyd. (Praha: NČSAV)

ANTIKA A ČESKÁ KULTURA

1978 *Antika a česká kultura*, ed. L. Varcl (Praha: Academia)

BALBÍN, Bohuslav

1969 *Verisimilia humaniorum disciplinarum (Nástin humanitních nauk)*, přel. B. Ryba (Praha: Univerzita Karlova)

BOROWSKI, Andrzej

1992 *Renesans* (Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne)

CURTIUS, Ernst Robert

1997 *Literatura europejska i tacińskie średniowiecze*, tl. i oprac. A. Borowski (Kraków: Universitas)

ČAPEK, Jan Blahoslav

1936 *Alegorie Nové rady a Theriobulie* (Praha)

1975 „Paradox české renesance“, in *Annali del' Instituto universitario orientale, sezione slava* 16/17 (Napoli), str. 119–50

ČERNÝ, Václav

1996 *Až do předsíně nebes*, ed. J. Višková, doslov A. Stich (Praha: Mladá fronta)

DUBRAVIUS, Jan

1983 *Theriobulia – Rada zvířat*, ed. E. Petrů a M. Horna (Praha: Academia)

HRABÁK, Josef

1968 „Úvod“, in *Smutní kavaleři o lásce*, ed. Z. Tichá (Praha: Academia)

MACIUSZKO, Janusz T.

1986 *Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji* (Warszawa: Chrześcijańska akademie teologiczna)

PETRŮ, Eduard

1969 „Smutní kavaleři o lásce“ [recenze], *Listy filologické* 92, str. 93–96

1972 *Zašifovaná skutečnost* (Ostrava: Profil)

1976 „K humanistickému pojetí alegorie“, *Listy filologické* 99, str. 221–25

1983 „Jan Dubravius a jeho Theriobulia“, in *Dubravius 1983*, str. 23–32

1996 [1993] „Barokní humanismus ve slovanských literaturách“, in E. P.: *Vzdálené hlasy. Studie o starší české literatuře* (Olomouc: Votobia)

2000 „Dubraviova relativizace platonismu“, in *Studia bohémica VIII* (Olomouc: Univerzita Palackého), str. 13–18

ŠALDA, František Xaver

1935/36 „O literárním baroku cizím i domácím“, *Šaldův zápisník* 8, č. 3–8, str. 71–77, 105–26, 167–82 a 232–46

TICHÁ, Zdeňka (ed.)

1968 *Smutní kavaleři o lásce* (Praha: Academia)

TICHÁ, Zdeňka

1973 „Antické prvky v české poezii 17. a 18. století“, *Listy filologické* 96, str. 101–108

1974 *Česká poezie 17. a 18. století* (Praha: Academia)

TŘÍŠKA, Josef

1990 *Předhusitské bajky* (Praha: Vyšehrad)

WELLEK, René

1963 „The Concept of Baroque in Literary Scholarship. Postscript 1962“, in R. W.: *Concepts of Criticism* (New Haven–London)

WÖLFLIN, Heinrich

1962 [1915] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pol. překlad *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (Warszawa)

Česká literatura na Moravě přelomu 18. a 19. století

JIŘÍ FIALA, MARIE SOBOTKOVÁ

Termín „česká literatura“ lze, jak známo, chápat v širším i užším smyslu slova: zvláště ve starším období se do kontextu české literatury včleňují i díla psaná latinsky, pokud vznikla v českomoravském kulturním prostředí a obražejí se primárně k českému (moravskému) čtenáři, zatímco počínaje národním obrozením se české literární dějiny zpravidla omezují na literární díla, jež jsou česká nejen svou náplní, ale i svým jazykem. Třebaže se v poslední době projevuje tendence vřazovat do syntetizujících přehledů novodobé české literatury i tvorbu německy píšících autorů žijících na území Čech a Moravy, není to doposud běžný úzus. Proto se – rovněž v zájmu stručnosti našeho příspěvku – omezíme na charakteristiku česky psané literární tvorby, jež vznikla na Moravě přelomu 18. a 19. století, přesněji vzato během dvacetiletí 1792–1812. Jsou to sice mezníky dané událostmi více politickými než literárními, tj. počátkem a závěrem válek habsburské monarchie s revoluční a napoleonskou Francií, ale – jak se pokusíme ukázat – právě tyto události více či méně ovlivňovaly tehdy nejfrekventovanější formu českých slovesných aktivit – lidové paměti. Odtud rovněž plyne, že česky psanou literaturu na Moravě přelomu 18. a 19. století neomezujeme na tvorbu artistní, ostatně nijak bohatou, ale že pokládáme za plnoprávnou součást této literatury, výstižněji řečeno slovesnosti, rovněž tvorbu pololidovou a lidovou, pokud ovšem jsme s to ji datovat.

Přesto je rok 1792 významným mezníkem z hlediska českomoravské literární kultury – právě v tomto roce vydal Josef Dobrovský (1753–1829) v Praze *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur – Dějiny české řeči a literatury*, na nichž pracoval zejména v Olomouci během svého působení ve funkci vicerektora a rektora generálního semináře v Hradisku. Téhož roku se Dobrovský vypravil na výzkumnou cestu do Švédska a Ruska, aby podle vlastních slov „mohl objasniti historii a literaturu celého národa slovanského“. Vraceje se z Moskvy zastavil se Dobrovský dne 5. února 1793 v Olomouci, aby navštívil nejvýznamnější osobnost moravského osvícenství, profesora práv olomouckého lycea Josefa Vratislava Monseho (1733–1793). Zastihl však přítele na smrtelném loži a – jak napsal Jaroslav Vlček – „takřka stydnoucímú již musil ještě vykládati, kolik nakořtil“.

Smrtí Josefa Vratislava Monseho končí podíl olomouckého lycea na raných aktivitách českého národního obrození na Moravě; rovněž učitelé olomoucké stavovské akademie smýšleli na přelomu 18. a 19. století bez výjimky německy. Monse však ještě stačil předejmut osvětové záměry sedmera nejvýznamnějších moravských obrozenců tohoto období – Václava Stacha (1755–1831), Františka Poláška (1757–1818), Jana Aloise Hankeho z Hankenštejna (1751–1806), Josefa Heřmana Agapita Gallaše (1756–1840), Tomáše Fryčaje (1759–1839), Dominika Františka Kynského (1777–1848), Matěje Josefa Sychry (1776–1830), ve Slezsku pak Leopolda Šeršníka (1747–1814); zmíníme se dále podrobněji o aktivitách tří nejvýznamnějších osobností – Stacha, Hankeho a Gallaše. Roku 1785 publikoval Monse v Olomouci český překlad lidovýchovného spisku pařížského lékaře Cadeta de Vaux pod názvem *Ponavržení prostředkův k umenšení nezdraví takových přibytkův, které rozvodnění podrobené byly* a roku 1792 Monse pro hanácké sedláky z olomouckého okolí „přeložil do moravského jazyka“ a vydal Eckarthausenovu brožurku *Odkryté tajnosti čarodějnických kunštů k výstraze a vyučování obecního lidu v pověrách a škodlivých bludech*.

Na rozdíl od Josefa Vratislava Monseho, soustředěného na moravské právní dějiny a publikujícího až na uvedené lidovýchovné spisky latinsky a německy, měl Václav Stach, od roku 1786 profesor české pastorálky v generálním semináři v Hradisku u Olomouce, nejen nemalé lidovýchovné, ale i literární aspirace. Přispěl již jako studující bohosloví v Praze roku 1780 do Thámova almanachu *Básně v řeči vázané*, pro česky psanou literaturu na Moravě jsou však významné dvě Stachovy práce – jednak objemná *Příručka učitele lidu*, vydaná ve dvou dílech roku 1787 v Praze a Olomouci, jednak český překlad Roykovy *Historie velikého sněmu kostnického*, který Stach publikoval pod pseudonymem Václav Petrýn v letech 1785 a 1786 v Praze. Když Stach vydal roku 1791 v Olomouci české *Nábožné písně pro katolického měšťana a sedláka*, dočkal se roku 1795 od Josefa Dobrovského ironické poznámky o chatrných rýmech v této sbírce a ponořil se nato do rozsáhlých prozaických i veršovaných sebeobran. Tiskem vyšel v Praze roku 1805 toliko výbor ze Stachovy starší i novější veršované produkce pod titulem *Starý veršovec pro rozumnou kratochvíli*.

Shodně jako Josef Vratislav Monse domohl se bibliotékář olomoucké univerzity a lyceální knihovny Jan Alois Hanke z Hankenštejna nobilitace. Je třeba poznamenat, že přes Hankeho poměrně obsáhlou publikační činnost byl tento moravský iluminát autory *Lexikonu české literatury* opominut. Nejen Václav Stach, ale i Jan Alois Hanke z Hankenštejna byl povahy svárlivé a znepríjemňoval život Monsemu i Dobrovskému. Dokonce se Hanke snížil k denunciantství, když v červnu roku 1797 sděloval prezidentu moravského gubernia Aloisi

hraběti Ugartemu svá podezření o novém pokusu osvobodit z olomouckého vězení generála La Fayettea. Svá národohospodářská a politická pojednání psal Hanke německy, a to včetně *Doporučení české řeči a literatury (Empfehlung der böhmischen Sprache und Literatur, Vídeň 1783)*. V českém překladu se roku 1786 objevilo Hankeho pojednání o robotě, pod pseudonymem Jan z Kohútovic vyšly roku 1804 v Mikulově Hankeho *Mravné průpovědky pravdivými příklady utvrzené*. Roku 1800 odmřtilo moravskoslezské gubernium Hankeho nabídku, že ze studentů olomouckého lycea postaví dobrovolnický prapor o 500 mužích a sepiše pro ně válečný marš – ten také byl téhož roku v Olomouci vytištěn pod titulem *Polní píseň*. Jiné Hankeho skladby obdobného patriotického obsahu a sebraný materiál k pojednáním o hanáckých lidových obřadech a zvycích zůstaly v rukopise. Po bitvě u Slavkova jmenoval francouzský generál Mortier Jana Aloise Hankeho francouzským komisařem v Prostějově; před postihem ze strany rakouských úřadů po odchodu francouzské armády Hankeho zachránila jen smrt 26. března 1806 následkem tyfóvé infekce.

Zajímal-li se Jan Alois Hanke o hanácký folklor, pak Josefa Heřmana Agapita Gallaše upoutali Valaši. Z rodných Hranic, v nichž od roku 1791 působil po sedmileté službě vojenského lékaře v různých posádkách jako ranhojič, neměl ostatně do Beskyd daleko. Přehlížíme-li Gallašovy osudy, musíme souhlasit s Jaroslavem Vlčkem, podle něhož Gallaš „žil život trampotný“. Třebaže většina Gallašových literárních plodů zůstávala v rukopise – včetně sbírky nazvané *Osudné povolání básníka k bukolickému pění*, připravené do tisku roku 1803 a reflektující Gessnerovu pastorální lyriku –, pronikl Gallaš svými mravokárnými verši do Hromádkových *Prvotín pěkných umění* a konečně i do Jungmannovy *Slovesnosti*. Samostatně vyšla roku 1803 v Olomouci toliko Gallašova povídka *Tajemný dub*, oslavující vítěze nad francouzskými vojsky arcivévodu Karla. O obsáhlý výbor z Gallašovy tvorby se postaral Gallašův někdejší spolužák na olomouckém lyceu, brněnský kněz Tomáš Fryčaj, autor populární *Ouplné knihy duchovních písní katolických* z roku 1801, vydávané od roku 1805 jako *Katolický kancionál, Zrcadla výborného sedlského obcování představujícího život a příběhy Františka Vaváka (1807–1808)*, ale také českého protifrancouzského veršování vydaného roku 1796 pod titulem *Vzbuzení ku společnému ozbrojení obyvatelů moravských proti Francouzům*.

První díl Fryčajovy gallašovské antologie vyšel v Brně roku 1813 pod názvem *Múza moravská v patero odděleních, obsahující duchovní, mravní, polní, veskoobčanské a starovlastenské hanácké písně* a obsahoval vedle básní a písní Gallašových písňové skladby kojetínského kantora Jana Tomáše Kužníka v hanáckém dialektu – pokud to strofický rozměr písňových textů umožňoval, odkazoval je Fryčaj na melodie svého *Katolického kancionálu*. Dále v antologii

nalézáme dvě hanácké zpěvohry Josefa Mauritia Bulína, parodický dopis hanáckého sedláka synovi studujícímu na olomouckém lyceu a několik lidových písní. Druhý díl *Múzy moravské*, zahrnující Gallašovy překlady „parabol a paramythií“, byl vytištěn v Olomouci roku 1825, vydání zamýšleného třetího dílu se neuskutečnilo. S nepřízní osudu se bohužel setkalo i novodobé kritické vydání *Múzy moravské*, připravené olomouckým literárním historikem Jiřím Skaličkou pro nakladatelství Odeon; následkem ekonomického úpadku Odeonu česká tato záslužná edice na novou příležitost k vydání v editorově pozůstalosti.

Pro dnešního čtenáře ovšem může být Gallašovo veršování, zejména v *Oddělení čtvrtém* prvního dílu *Múzy moravské*, obsahující *Písně světské k ctnostnému obveselení mysle, o lásce, manželstvu a dětinském stavu*, zdrojem nechtěné komiky – malá ukázka z *Chluby ctnostné sedlské děvečky* postačí:

1. Ač jsem chudá děvčice,
jenžto pasu krávy –
nic méně tím více
mám drahého zdraví
a pannenské nevinnosti
než mnohá bohatá dosti.

2. Zdravá jsem jako ryba,
na mém celém těle
nenalezá se chyba –
srdce mám veselé,
přimorůstlá jsem jak svíčka,
co růže mi kvetou líčka.

3. Má kordulka zelená
pentlou za tři český
čistě vyobrazená
šatí mne dost hezky –
ňádra zdobí čerstvá kytky,
bílá sukně kreje lýtky.

(Gallaš 1813: 307)

Přejdeme nyní od Gallašovy idealizace života moravského lidu k moravské slovesné tvorbě pololidové a lidové, pokud ji můžeme vztáhnout k dvacetiletí 1792–1812. Válečné události se přirozeně nejvíce promítly do kramářsky šíře-

ných časových skladeb a lidových pamětí, jak mj. dokládá antologie *Novina z francouzské krajiny*, sestavená z této produkce olomouckým literárním historikem Jiřím Fialou a vydaná k 200. výročí Francouzské revoluce roku 1989. Moravští tiskaři ovšem přetiskovali kramářské písně různé provenience, jak např. učinil brněnský tiskař Karel František Siedler, když roku 1802 vytiskl *Píseň novou o nynějších rekrutích, která se na Francouze hrdinsky chystají, kuráže si dodávají*. Bitvy u Slavkova a jejích následků se týká kramářsky šířené *Loučení jednoho vojáka v batalii u Austrlic* a zejména obsáhlá *Nová píseň, vytištěná roku 1806*, jejíž neznámý autor zaznamenal i přesvědčení lidových vrstev, že českým králem se stane Francouz, jenž zruší robotu:

Já musím řícti dále,
že jsem sám slyšel ale
při kořalkách hlas znějící,
drželi v rukouch sklenici,
zněl sedláků stejný hlas,
že Francouz pobije nás.

Mnohý nechtěl věřiti,
jak by to mohlo býti,
by Francouz byl našim králem.
To se stane jako amen,
on sem musí přijíti, nás od robot zprostiti,
za to jej chcem chváliti.

(Fiala 1989: 137)

Pozoruhodné osudy měl text kramářské skladby hlásící se do roku 1805, vzniklé však zřejmě až po Napoleonově tažení do Ruska. Jak ukázal Bedřich Václavěk (1963: 214–215), stala se tato skladba východiskem známé zlidovělé písně složené Václavem Hankou na melodii Ludvíka z Ditrichů, nazvaná Hankou *Po-děbradská* a prohlášená za skladbu doby panování Jiříka z Poděbrad:

Moravo, Moravo, Moravěnko milá,
jak z tebe pochází chasa roztomilá!
Chasa roztomilá, poslušná, náchylná,
proti Francouzovi bojovati silná.
Ej ty koně vraný musej do Mandavy.
Kdo na něm pojede? Synáček z Moravy.

Synáček z Moravy musí bojovati,
dost mnohá matička musí zaplakati.
[...]

Přišlo nám na pomoc Moškvanů tuze moc,
škodu nadělali, Moravu vyžrali.
Nedaleko Brna blízko Rousínova
stala se tam velká patálie.

Lidu tam zhynulo, Moškvanů zůstalo,
jak se praví, že víc než šedesát tisíc.
To slavskovské město obleženo všecko,
a to od Francouze zrabováno všecko.
Když tam rabovali, brandsteyer zebralei,
a to ve dne v noci pořád tak dělali.

Sedláci sebrali a se radovali,
že tuto příhodu budou mít svobodu.
To jest ta svoboda sebraná od Boha,
vaše koně, vozy volajou ach Bože!
Pokoj se udělal, v Prešpurku dokonal,
Te Deum laudamus, že se tam nedostal.
[...]

(Fiala 1989: 131–32)

Moravské lidové paměti z dvacetiletí 1792–1812 nejsou doposud vyčerpávajícím způsobem evidovány a analyzovány. Připomeňme tu proto jen nejvýznamnější z nich, citované ve zmíněné edici *Novina z francouzské krajiny* – jsou to např. anonymní paměti z Frenštátu pod Radhoštěm, paměti Václava Fuksy z Třebětic u Hulína, Jana Kaluse z Frenštátu pod Radhoštěm, Jiřího Vrbase z Písečného u Bystřice nad Pernštejnem, Jana Čupíka z Olešnice u Kunštátu nebo rychtáře Martina Urbaníka z Velké Bystřice u Olomouce. Pro ilustraci stylu těchto pamětí ocitujme pozoruhodnou pasáž z pamětí Jana Zaoral z Lešan u Prostějova:

[...] A tu, jak šli Rusi ke Slavkovu, hned jich tam přivítal Bonapart, francouzský mocnář, naše vojsko dával nazad a ruský dobře zčesal, že nenechal ani muže jednoho naživě, krom toho, který se mohl ukrýt a utíkal pryč. Ona vojna byla tenkrát Bonapart s naším císařem Františkem a Rus mu šel na

pomoc. Ale když přišli Rusi ke Slavkovu, oni sobě dycky pravili, že jak vyhrají, když půjdou zpátky, že se osadějí v naší vlasti Moravě, a taky kdyby jim Bůh všemohoucí dal to vítězství, byli by mocně tady nás buď mečem vyhubili, anebo, jak by se bylo stalo, to žádný neví, než sám Bůh všemohoucí to tak zřídil, že to tak přišlo. [...] Dále, když šli Rusi zpátky plezírovaní moc, kteří mohli ještě do své vlasti jít, ti již krotcí šli jako kuřátka.

(Fiala 1989: 129–30)

Pozornost literárních historiků si zaslouží zejména česká veršovaná kronika, kterou v letech 1798–1804 sepsal evangelický duchovní v Jimramově na Jihlavsku Michal Blažek; dobové protíválečné postoje dokumentuje Blažek nad jiné otevřeně:

Až syn chromý, slepý, bídny žebrák sluje,
pak se nad nimi žádný z lidí neslituje...
Že by matky rajší to měly činiti:
své syny prasatům k zežrání hoditi,
než aby je dalu k stavu vojenskému [...]

(cit. podle Mejdřické 1989: 189)

Na bitvu u Slavkova dokázala reagovat tvůrčím způsobem i moravská lidová píseň. Téměř soudobý obraz moravského písňového folkloru poskytuje tzv. *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska* z roku 1819, ale relevantní písně obsahují až sbírky pozdější – Františka Sušila a Františka Bartoše. V roce 1982 uskutečnil soubor Hradišťan pod vedením Jiřího Pavlici významný počín v tomto ohledu, když nahrál na gramofonovou desku s názvem *Byla bitva u Slavkova* výběr moravských lidových písní z napoleonských válek. Je třeba poznamenat, že texty některých písní bohužel znetvořila předlistopadová cenzura – např. verš balady Pod Slavkovem, pod tú horú, jenž původně zní „pobil Francúz Rusa mnoho“, musel být změněn na „pobil Francúz vojska mnoho“. Rádi bychom závěrem našeho vystoupení uvedli v podání Hradišťanu píseň Tá mutěnská silnica, jež nad jiné dokládá propastný estetický rozdíl mezi písňovou tvorbou lidovou a tvorbou pololidovou i artistní, samozřejmě ve prospěch písně lidové:

Tá mutěnská silnica je velice úzká,
ja po ní mašíruje armáda francúzska.

To nebyli Francúzi, ja to byli Rusi,
oni leťá do Uher jak divoké husy.

Literatura

FIALA, Jiří

1989 *Novina z francouzské krajiny* (Praha: Naše vojsko)

1994 *Olomoucký pitaval* (Olomouc: Danal)

GALLAŠ, Josef Heřman Agapit

1813 *Múza moravská v patero odděleních, obsahující duchovní, mravní, polní, veskoobčanské a starovlastenské hanácké písně* (Brno)

MEJDŘICKÁ, Květa

1989 *Listy ze stromu svobody* (Praha: Mladá fronta)

SKALIČKA, Jiří

1996 „Novum Múzy moravské“, *Česká literatura* 44, str. 565–72

STÝSKAL, Jiří a kol.

1981 *Přehledné dějiny české literatury a divadla v Olomouci I. Od počátku do roku 1918* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

TRAPL, Miloslav

1977 *České národní obrození na Moravě v době předbřeznové a v revolučních letech 1848–1849* (Brno: Blok)

VÁCLAVEK, Bedřich

1963 „Napoleonský variant písně Moravo, Moravo“, in B. V.: *O lidové písni a slovesnosti* (Praha: Čs. spisovatel), str. 214–15

VAŇÁČEK, Michael

1965 *Francouzové a Morava v době Velké francouzské revoluce a napoleonských válek* (Brno: Muzejní spolek v Brně)

VETTERL, Karel

1994 *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819* (Strážnice: Ústav lidové kultury)

České obrození jako literární kánon

TAMÁS BERKES

Památce Vladimíra Macury

Literární kultura národního obrození zaujímá v sebereflexi moderní české společnosti – podobně jako ve společnosti maďarské – výjimečné místo. Vědecký pohled na literární vývoj první poloviny 19. století měl v obou případech dlouho rysy apologetické: přijal totiž za svou interpretaci, jež pocházela od samotných „národních buditelů“ a sloužila k obraně jejich vlastní činnosti.¹ Na starých schématech lpěli obzvláště tvůrci českého veřejného myšlení. Z dnešního pohledu je zřejmé, že literární vzdělanost českého obrození se do vědomí národa vpila mimořádně silně nejen proto, že jeho význam a duchovní kvalita měly bezesporu osobitý charakter, ale především proto, že pozdější kultura jeho svébytný ideologický rys dále prohlubovala a mystifikovala. Ve vědě po roce 1945 ještě zesílily ty prvky tradice 19. století, o které se mohla legitimita komunistického systému opřít jako o dědictví národní ideologie. Širší veřejnost dlouho znala českou kulturní tradici jen z pohledu školy Nejedlého a jejího „husitského marxismu“, který panoval v padesátých letech, ale latentně se prosazoval i později.² V této souvislosti je zřejmé, jak obrovský význam měla kniha Vladimíra Macury *Znamení zrodu*, která období národního obrození od základů přehodnotila.³

Nová česká kultura, vznikající v první polovině 19. století, byla subkulturou pomalu se utvářející intelektuální elity. Do společnosti pak tato subkultura pronikala silně filtrována přes instituce buditelského hnutí (Muzeum, Matice, církev, časopisy a ilustrované listy, školy atd.). Kánon neboli soupis klasických děl se zrodil během několika desetiletí, přičemž rozbor těchto děl byl neoddělitelný od „obrozenecké“ funkce literatury. Možnosti jejich interpretace byly tedy omezeny. Tento kanonický proces přísně uplatňoval jazykové pojetí kultury Jungmannovy generace a díla, která přijatý konsensus ohrožovala, byla vytlačena na

¹ Přednáška je krátkým shrnutím několika maďarských studií. Srov. Berkes 1991, 1998, 1998a, 2000.

² Otcem ideologického směru je Zdeněk Nejedlý, jehož díla sloužila jako povinná linie v české literární vědě po r. 1948. Srov. Nejedlý 1952, 1953.

³ Macura 1983 (2. vydání 1995).

okraj, prokleta nebo zcela opomíjena. V důsledku ideologické funkce literatury byla do šedesátých let 19. století díla, která se vládnoucímu pojetí vymykala, přijímána do kánonu jen ve velmi omezené míře. Relativizování kánonu a vytváření „protikánonů“ bylo zcela nemožné: konečná podoba „platnosti“ literární normy totiž neplynula z dialogického vztahu s publikem, potřebná byla i ověřující pečť buditelské inteligence.

Většině české inteligence 19. století se dostalo německé výchovy, německá kultura jí byla proto vlastní. Rozhodnout se pro českou identitu nebylo přirozené a nerozumělo se samo sebou, bylo výsledkem osobní volby. Jelikož se při definování pojmu národa vycházelo z jazykového pojetí německé romantiky, mohla být tato volba chápána jako výzva tehdejší tradici. Vůdci národního hnutí tím, že zavrhli zemský patriotismus, oddělili pojem národa od historického českého státu. Protože je však tížilo vědomí vlastní slabosti, omezili v zájmu vytvoření národa vlastní autentické pocity. Omezení umělecké identity vedlo nutně k rozpolcení struktury české kultury, jež se právě vytvářela. Tyto vůdčí síly zavrhly kult svobody romantického individua a domnívaly se, že vzniku české vzdělanosti prospívají tehdy, když napomáhají vybudovat kulturu, která vyhovuje požadavkům maloměšťáků, je stylově různorodá, má pedagogický charakter a rysy sentimentálně vlasteneckého biedermeieru.

Kollářův lyrický panslavismus, Čelakovského antologie lidové poezie a Hanckovy falzifikované rukopisy byly ve dvacátých letech povzbuzujícím vzorem při dozrávání české literatury, neboť právě ve „starožitnostech“ hledala věda bázi své legitimacy. Z těchto mystifikací se snažili vyčistit i původní charakter české „lidovosti“ – shodně s Herderovým požadavkem objevování lidové poezie. Pojem „lidovosti“ natolik splývá se skutečnými a mystifikovanými prvky českého obrození, že se v padesátých letech 20. století – kdy byla zpětně znovu kanonizována předpokládaná „hlavní linie“ české kultury – stává tento pojem vůdčím pojmem nacionalisticky zabarveného komunistického pojmání minulosti, jež prosazoval Zdeněk Nejedlý.⁴

Tento ideologický úkaz má samozřejmě svoje společensko-historické pozadí. Ožehavým bodem, který se česká věda dlouho zdráhala uznat, byla skutečnost, že etnicky různorodá společnost zemí české koruny si do poloviny 19. století uchovala vědomí zemského patriotismu, jenž i v době pomalého prosazování jazykového nacionalismu působil integrální silou. „Národní buditelé“, kteří vycházeli z jazykového základu, se před rokem 1848 marně snažili prosadit ideologii o konfliktu Čechů a Němců – dvou národních skupin žijících v jedné

⁴ Teze Z. Nejedlého vysvětlili odborným jazykem dva největší literární vědci své doby, Jan Mukařovský a Felix Vodička. Viz především Mukařovský 1954.

zemi, neboť ve skutečnosti se tyto národně organizované skupiny nacházely pouze na dvou extrémních pólech společnosti. Z komparatistického hlediska může být poučné, že se před rokem 1848 malá skupina české inteligence pokoušela „probudit“ společnost, která oproti uherské sice byla více měšťanská, avšak národní ideologií byla takřka nedotknuta.

Romantika a *biedermeier*

V hodnocení kultury českého obrození působí nejvíce zmatků nápadná skutečnost, že literatuře – a podobně i na novém základě definované národní kultuře – byl svévolně přisouzen určitý rys. Hlavní specifika krásné literatury byla vymezena národněobrozeneckým bojem a funkcí sebeuvědomování. Do středu emancipačního boje se dostala snaha Jungmannových stoupenců, jejichž cílem bylo, aby společnost přijala jimi vytvořenou kulturu za normu. Nové pojetí definovali jako morální otázku. V této souvislosti nejsou ani jazykovědné otázky pouhými předměty vědeckého zvažování. Nekonečné pravopisné a prozodické spory, které měly být klíčem k pochopení národního charakteru, jsou překvapivě podobné těm, které probíhaly v literatuře maďarské i v dalších středoevropských literaturách. Jazykozpytectví a filologizování, postupující celý region, souvisí s úsilím podepřít požadovanou novou národní identitu uměle zkonstruovanou kulturou. Z tohoto hlediska vykazují cíle českého obrození v porovnání s podobnými hnutími regionu nanejvýš kvantitativní rozdíl.

Podobně ani sakralizace jazyka není českým specifikem. Pro Jungmannovy stoupence jazyk není lingvistickým faktem, ale „hodnotou“. Ztotožňování „vlasti“, „národa“ a „jazyka“ lze jednoznačně vyčíst ze slavného Jungmannova spisu na obranu jazyka, publikovaného v roce 1806: „bez lásky k vlastenskému jazyku na lásku k vlasti, tj. k národu svému, pomysliti nelze jest“.⁵ Tato věta nebyla ve své době srozumitelná sama od sebe. Mimo jiné proto, že země koruny české – neboli „vlast“ – v sobě z jazykového hlediska zahrnovaly ne jeden, ale dva národy. Jungmann se však sklonil před jazykovým pojetím národa, odvozeným z lidového ducha, a veden myšlenkou slovanské jednoty povýšil vědomí jazykové soudržnosti nad tradiční patriotismus.

Z předcházejícího textu vyplynulo, že literární kánon českého obrození není totožný se žádným základním dobovým literárním směrem. Do konce dvacátých let 19. století byl určujícím normou klasicismus, stále silněji ovlivňovaný preromantikou (o čistém klasicismu nemůžeme prakticky mluvit ani v dřívějším

⁵ Srov. Macura 1982.

období). O to více se však v kultuře českého obrození projevoval sentimentalismus, protože ideologická nabídka Rousseaua, Herdera a ossianismu byla bezprostředně spojena s počátky národního hnutí. Sentimentalismus se po roce 1815 rozplynul: částečně splynul s preromantikou a připravil tak půdu romantice, částečně ovlivnil klasicismus, ale jako samostatný směr existoval dál ve formě *biedermeieru*. Karel Krejčí upozorňoval před třemi desetiletími na to, že *biedermeier* není nějaký „mezistyl“ uprostřed klasicismu a romantiky, ale že je prodloužením sentimentalismu v době revoluce romantiky (Krejčí 1968: 276).⁶

Pojem *biedermeier*, vypracovaný v dřívější odborné literatuře nejpodrobněji Vojtěchem Jirátem (Jiráť 1978: 24–32, 132–48), Macura opomíjí, respektive nahrazuje pojmem synkretismu (Macura 1983: 15–34). Synkretismus se jako jev objevuje prakticky ve všech střeoevropských literaturách.⁷ Vždyť západní proudy zde byly přejímány opožděně a téměř současně, takže si různé směry takřka šlapaly na paty. Pojem synkretismu však nemůže nahrazovat zkoumání jevu „*biedermeier*“, jak v poslední době dosvědčuje i pozoruhodný pokus Dalibora Turečka (Tureček 1993, 1994, 1996). Ve svých výzkumech se Tureček opírá o novější německou bohemistiku (Sedmidubský, Schamschula, atd.) a pod pojem *biedermeier* zařazuje nejen Macurou vzpomínanou „květomluvu“, ale také Čelakovského ohlasy a řadu dalších autorů – vedle Erbena a Němcové jsou to především Tylovy žánrové obrázky. O zařazení jednotlivých děl jsou samozřejmě vedeny spory, jednoznačně se však zdá, že od dvacátých let až do konce let padesátých je možné sledovat jeden určitý literární proud, který lze ze sémantického hlediska nejlépe obsáhnout pojmem *biedermeier*.

Biedermeier vystihuje především vládnoucí mentalitu všedního dne rakouského a českého měšťanstva v třiceti letech do roku 1848, jeho vliv však může sledovat v převážné části střední Evropy.⁸ Jeho původ bývá vysvětlován jednak z pohledu mentálního, jednak ze společensko-historického. Na jedné straně je snadno vysvětlitelný díky neustále se šířícímu maloměšťáckému vlastenectví, jehož prosazující se hrdina – odpoután od vesnického prostředí – si chce osvo-

⁶ Původně zaznělo na bělehradském kongresu AILC v roce 1967 jako přednáška s názvem *Les tendances pré-romantiques chez les Slaves*.

⁷ Je třeba poznamenat, že v maďarském odborném jazyce jsou výrazy „synkretismus“ a „směsice slohů“ označovány stejným pojmem.

⁸ Z maďarské odborné literatury do r. 1945 viz především Zolnai 1940. – Ve své dřívější knize se Zolnai v německém dodatkovém článku zabývá rysy *biedermeieru* u Vörösmartyho a Petöfiho: „*Biedermeier in Ungarn*“, in: Zolnai 1935: 124–30. – O interpretaci *biedermeieru* v odborné maďarské literatuře po r. 1989 viz tematická čísla časopisu *Helikon* 1991, č. 1–2.

jit ušlechtilé eklektický ideál: vyumělkovaně působící, sentimentální a zjemnělý styl vládnoucích tříd. Na druhé straně však zdrženlivost a rezignace postupující biedermeier pramení z mocensko-politického paradoxu, že cíle národních hnutí byly uskutečnitelné jen krok za krokem a ve velmi omezeném rozsahu. Tím se vysvětluje, že loajalita českých vědců vůči Vídni, i přes jejich sny o slovanských starožitnostech, zůstala navzdory všeliké dvojsmyslnosti až do roku 1848 nenarušena. Jejich maloměstsky vlasteneckým nebo všeslovanským představám nehrozila možnost realizace: rozšiřovali, ale neroztrhli rámec „böh-mischer Landespatriotismus“, přijatelného pro Kolovrata i pro Metternicha.

Nápadným rysem českého biedermeieru je, že jeho ústřední postavou není básník, ale spisovatel-publicista a vědec. Není výjimkou, že básník se občas stává vědcem – a naopak. Kollárova *Slávy dcera* přechází díky přepracovávání a rozšiřování do vědních oblastí archeologie a filologie. Původní básnický prožitek se v novějších vydáních díla vytrácí a jeho konečnou podobu – jak ukázal Macura – lze považovat za mytologický náčrt národněobrozenecké ideologie (Macura 1983: 93–100). Mladý Palacký a do *Slovanských starožitností* píšící Pavel Josef Šafařík začínali jako básníci a literární teoretici a jistý estetizující rys si zachovali i na vrcholu své vědecké dráhy. Literatura a věda se očividně prolínají v *Dějínách* historika Palackého, takže je lze pojmut i jako český národní epos (Macura 1983: 22). Zřejmě není náhoda, že mladý Palacký debutoval v desátých letech 19. století právě překlady *Ossiana*.

Existenci českého biedermeieru lze prokázat podrobným sémantickým rozbořem, jak v souvislosti s Erbenem učinil Jiráta a v souvislosti s Tylem Tureček. V jedné z následujících částí této studie uvádím argumenty pro „zařazení“ *Babičky* Boženy Němcové. Nejdříve bych však rád vyzdvihl význam profilu biedermeieru pro český obrozenecký kánon. A to tím spíše, že biedermeier bývá zvykem interpretovat jako „lehký hřích“ přinejmenším pochybné hodnoty, jako odklon od romantického nebo realistického kánonu. Vnitřní dynamika literárního kánonu se však při bližším pohledu jeví patřičně bohatší. Strnulý národně buditelský kánon, vytvořený Jungmannovou generací, se působením biedermeieru demokratizuje. Literatura se sice neosvobodila od povinnosti sloužit národně buditelské ideologii, ale zjištěním požadavků čtenářské obce uvolnila homogennost kánonu, a učinila tak první krok k tomu, aby byla chápána jako dialogická struktura. Přijetím biedermeieru už nebyl kánon tvořen pro věčnost, ale sloužil i praktickým cílům. Proto literární kánon, děděný po sto padesát let z generace na generaci, může za mnoho děkovat očekávání čtenářů, jehož vyjádřením byly rezignovaný přístup k životu městského občana před rokem 1848, ale i touha po idyle.

V souladu s tím se básníci českého *biedermeieru* přizpůsobili vznikající normě: působili jako šířitelé vzdělanosti a ukojovali řízeň po kultuře. František Ladislav Čelakovský, nejvýše ceněný básník tohoto období, avšak průměrného nadání, svou imitací lidové písně a dalších lidových žánrů – takzvanými „ohlasy“, prohloubil scestnou myšlenku, která spojila sentimentálně *biedermeierovskou* interpretaci folkloristické tradice 19. století s normativní definicí národního charakteru. Jeho druhořadí stoupenci – hlavní voj buditelské generace, tvořený konzervativními, katolickými kněžními-básníky (Sušil, Kamarýt, Kamenický, Jan z Hvězdy atd.) – z pozice amatérských folkloristů automaticky ztotožňovali „lidové“ s „národním“. Z kultu lidové spontánní tvůrčí schopnosti se paradoxně stává vyumělkovaná, strojeně prostá poetika. Tuto poezii tvoří estetikou zakrytá pedagogika, doplňovaná vesnickou idyloou, pijáckou písní a dalšími žánry, označovanými za lidové. Jde zde spíše o naivní představy pokojného a obyčejného člověka žijícího ve městě než o skutečný obraz vesnického života. Český *biedermeier* by tedy měl být pojímán jako dědictví a pokračování sentimentalismu: oproti romantice, jejíž sentimentalita se nespokojuje s kultem konvenčních a obecně prospěšných citů, ale – právě naopak – ve jménu individuální svobody je připravena štěstí a harmonii třeba i zničit.

Když se v polovině třicátých let 19. století dostaly modely *biedermeierovského* vkusu a sentimentálně vlasteneckého chování do konfliktu s romantickou vzpourou nové generace, dospěla česká literatura k mezníku. Téměř jednoznačně negativní přijetí Máchova *Máje* můžeme jen stěží považovat za náhodu. První moderní dílo, díky kterému se česká literatura začlenila do světové poezie, budilo dojem, že ohrožuje těžce vydobyté výsledky národního hnutí. Tento konflikt je jedním z největších traumat moderní české literatury a jeho interpretace přesahuje do 20. století.

Odvaha k metafyzickým úvahám je však v české poezii skutečnou novinkou. Při pátrání po dávném tajemství bytí se vroucí prožitek české vlasti – jenž byl do této doby největší hodnotou – zamlžuje a vyprazdňuje. Romantický hrdina poté, co patetickým gestem prolomil klenbu *biedermeierovského* světa, ztrácí počáteční jistotu a zděšen stojí mezi troskami (Jiráť 1978: 31). Takto vznikající poezie sice působí jako balzám a vyjadřuje záchvěvy duše, je však nepřeložitelná do jazyka společenského sebeurčení. Kompozice *Máje* je vymezena vnitřní strukturou obsahu, a nikoli nějakým vnějším schématem. Lyrismus, prostupující tragickou beznadějí konce básně, není možné číst jinak než jako popírání úcty tradici *biedermeieru*.

Jde tedy o paradigmatický konflikt, jehož vývoj je možné během uplynulého půldruhého století sledovat. Máchův duševní postoj byl odsouzen k porážce: nej-

prve je „ocejchován“, později přecházen mlčením – Máchova díla vycházejí až po 26 letech od jeho smrti –, než je bez hořkosti vnitřního přivlastnění přemístěn do národního panteonu (Vašák, ed. 1981). Přijetí *Máje* jako kánonu do českého kulturního vědomí si vyžádalo dobu delší jednoho století a až do konce bylo provázáno disonancí. Koncem padesátých let 19. století se nově nastupující generace sice odvážila programově hlásat Máchovo jméno, avšak jeho poezie se záhy dostává za obranné hradby národní kultury: je integrována a stává se všední... Když v roce 1936 při stém výročí Máchovy smrti pořádaly vůdčí osobnosti českého kulturního života vzpomínkové akce úředního rázu – jakoby ve znaku společenského statu quo –, čeští surrealisté se v čele s Teigem a Nezvalem pokoušeli v provokativním almanachu aktualizovat Máchovo původní dědictví (Nezval, ed. 1936). A o několik let později mělo přenesení básnickových ostatků vyjadřovat patetickou ochranu českých tradic jako výraz protestu proti německé okupaci. V dalším období pohlížela komunistická kulturní politika na Máchovu poezii opět s jistou rozpačitostí a do popředí postavila literární tradici reprezentovanou jednak buditelskými vědci, kteří směřovali k pokrokové „lidové“ tradici (Jungmann, Palacký, Šafařík), jednak jmény Čelakovského, Tyla, Erbena a Nerudy. Tento kanonický obrat se věrně odráží i v maďarské bohemistice, když jeden z jejích hlavních představitelů vymezuje „hlavní linii“ české literatury v „organické“ a „vroucí“ tradici lidové poezie a Máchu nazývá „bouřlivákem německé romantiky, jenž zabloudil do Čech“ (Dobossy 1973: 96).

Příklad Němcové

Obecně známou hypotézu, že v pobělohorském „nenárodním“ období zůstala původní česká životní forma zachována v lidové poezii a opětovně byla rozezvučena novou intelektuální generací na počátku 19. století, již není třeba vyvracet. Je však překvapující, že mytické pojetí světa, o které se opíralo národní obrození, dokázalo v polovině 20. století takřka automaticky ztělesnit kulturní ideály komunismu. V této proměně, která zasáhla i estetické dědictví vůdčího proudu českého obrození (neutralizovala nebo opomíjela novější tradice literární modernosti), sehrála klíčovou roli vlastenecká tradice stlačená do kategorie „lidovosti“.

Akademik Mukařovský, někdejší význačný představitel českého strukturalismu, věnoval v roce 1954 velkou studii – dle něho marxistickému vymezení – „lidovosti“. Vychází z toho, že „skutečná lidovost“ znamená „účast lidu na literární tvorbě“, a tato symbióza byla „základním kvasem ve vývoji literatury“ od dávných časů přes národní obrození až do současnosti (Mukařovský 1954: 193).

Pojem lidovosti, jejíž přesnou definici bychom hledali marně, se stává hlavním kritériem při hodnocení literárního díla, můžeme je podle právě aktuálních kulturněpolitických potřeb rozšiřovat nebo pozměňovat. Slabým bodem této konstrukce je, že okruh jejího působení lze na 20. století rozšířit jen velmi násilně. Středem hlavní literární linie se tak stává především „lidové“ dědictví, odvozené z tradice českého obrození a dosahující až k Jiráskovým historickým románům. Jde tedy o literární proud, který udává základní tón české kultury: citovým zabarvením podporuje – většinou přestylizované a zestylované – morální hodnoty vesnické životní formy, povýšené na národní ideál. Do středu takto chápané „živé tradice“ se dostává román Boženy Němcové *Babička* (1855), který se postupem doby stal oblíbenou četbou širokých vrstev.

Z hlediska žánru přísně vzato nejde o román, ale o volně spojené povídky, na nichž jsou patrné stylové znaky tehdy módní sentimentální krátké prózy. To však dílu ani trochu neubírá na čtivosti a na okouzující atmosféře, vždyť i v uměleckém rámci sentimentalismu – podobně jako u romantiky a realismu – může vzniknout estetická hodnota. Jenže podle literárněhistorické šablony byla *Babička* už před rokem 1945 vnímána jako předzvěst realistického zobrazení skutečnosti. Nálada biedermeierovské idyly, respektive duchovní uzavřenost díla, se stala normou pro realistickou prózu inspirovanou „lidovostí“. Zpočátku to neznamenal nic jiného než banální objev, že se „skutečnost“ díla rádoby přizpůsobuje empirické realitě, vnímané všedním vědomím. Avšak stěžít může být realistické dílo, které ve znamení Rousseauova učení považuje za míru realistického zobrazení „zdravé“ pojetí života zaostalé vesnické stařenky. *Babička*, s pravdivou a upřímnou vírou v Boha a charakterem, který nezkazila vyumělkovaná kultura a civilizace, je velmi konzervativní. Za nejvyšší hodnotu považuje tato „realistická povídka“ teplo rodinného krbu, rodinné štěstí a tichou radost srdce. O stylizovanosti svědčí i to, že podle této patriarchální idyly je prostá stařenka téměř důvěrníci kněžninou.

To, co česká literární historie kanonizovala jako realismus, nebylo nic jiného než biedermeierovská stylizace řádu lidových pohádek a venkovských zvyklostí, vymezených barokním konzervativismem. Vnitřní nerovnosti literatury – přerušování plynulosti – byly překonány kulturněpolitickými tezemi. Těžce protrpěné touhy Němcové po citovém úniku byly transformovány na rovinu úzce chápaného ideového významu. Susanna Rothová přednedávnem v souvislosti s mašinerií vytváření mýtů poznamenala, že kult Němcové vytvořený v padesátých letech tohoto století je natolik iracionální a natolik opomíjí estetická kritéria, že spíše vzbudí zájem psychologa než literárního vědce (Rothová 1992: 34).

Teorie „hlavní linie“ v literatuře nezmizela sice beze stopy – obzvláště ve výuce a v oblasti popularizující vědy –, ale tato konstrukce už definitivně

patří minulosti. Její zhroucení způsobila mimoděk poměrně svobodná činnost různých vědeckých škol. V šedesátých letech se opět stalo zřejmým, že česká národní tradice není nic jiného než konglomerát různých – vzájemně si i odporujících – kulturních směrů. Nejde zdaleka o nový objev, vždyt F. X. Šalda, největší osobnost moderního českého literárněkritického myšlení, roku 1936 konstatuje přerušovanost a rozdělenost národní kultury a navíc dodává, že česká literatura vychází z více a vzájemně odlišných tradic, než je tomu u harmoničtější se vyvíjející literatury francouzské (Šalda 1936/37). Upozorňuje též na to, že kulturu národního obrození není možné navléknout na stejnou nit: myšlení osvícence Dobrovského a Jungmannovy školy, odvolávající se na organické lidové dědictví, fungovalo podle různých principů. Šalda nepřináší ukázkou z 20. století, ale je zřejmé, že se tři velké tradice české literární moderny: symbolismus přelomu století, avantgarda dvacátých let a groteska šedesátých let nevážou bezprostředně k tradici 19. století, jejíž dědictví zasahuje do 20. století a ovlivňuje jeho kulturu. Výstižně píše Václav Černý – významný kulturní filozof, jenž navázal na učení Šaldovo –, že všechny národy, které se povznesly nad snahu pouhého fyzického sebezachování, nemají tradici jednu, nýbrž několik různých tradic, a ty „se střídají a prolínají, kříží a spolu zápasí, každá pokládá samu sebe za pravý a vlastní národní ‚smysl‘, a právě jejich zápolení propůjčuje národnímu vývoji napětí, dramatický ráz a samostatnou povahu života. Nadto není nikde psáno, že by národ ve svém historickém životě nemohl a nesměl svoje tradice měnit, přijímat z pudu sebezáchovy anebo i ze svého svobodného sebeurčení cíle a programy nové, a tím svému dějstvování i vtiskovat smysl dosud nevídaný a nedoložený“ (Černý 1992: 488).

V rámci této interpretace minulosti, která byla dlouho vytlačena na periferii, ztratila literatura českého obrození svůj normativní charakter. Kulturní paměť však historii kánonu tradice nesmazatelně uchovává.

Literatura

BERKES, Tamás

1991 „A cseh biedermeier“, *Helikon* 37, str. 124–27

1998 „A cseh újjászületés mint irodalmi kánon“, *Helikon* 44, str. 309–18

1998a „A csehnek is utat vesztettek valahol?“, *2000* 10, č. 4, str. 45–51

2000 „Közéletések Máchához“, in *Holtak gondolata*, ed. T. Berkes, E. Israel

(Bratislava: Kalligram), str. 243–51

ČERNÝ, Václav

1992 *Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon)

DOBOSSY, László

1973 *A közép-európai ember* (Budapest: Magvető)

JIRÁT, Vojtěch

1978 *Portréty a studie* (Praha: Odeon)

KREJČÍ, Karel

1968 „Preromantikus tendenciák a XVIII. és a XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában“, *Helikon* 14, str. 275–81

NEJEDLÝ, Zdeněk

1952 *O smyslu českých dějin* (Praha: Svoboda)

1953 *O literatuře* (Praha: Čs. spisovatel)

MACURA, Vladimír

1982 „Jazyk v jungmannovském projektu české kultury“, *Česká literatura* 30, str. 303–10

1983 *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ* (Praha: Čs. spisovatel)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1954 „Lidovost jako základní činitel literárního vývoje“, *Česká literatura* 2, str. 193–219

NEZVAL, Vítězslav (ed.)

1936 *Ani labuť ani Lůna* (Praha: Nová edice)

ROTHOVÁ, Susanna

1992 „Božena Němcová jako mýtus a symbol“, *Kritický sborník* 12, č. 1, str. 29–40

ŠALDA, František Xaver

1936/37 „O smyslu literárních dějin českých“, *Šaldův zápisník* 9, str. 203–14, 281–314

TUREČEK, Dalibor

1993 „Biedermeier a české národní obrození“, *Estetika* 30, č. 3, str. 15–24

1994 *Jistoty tichého domova*. Tylův jevištní *biedermeier*, *Tvar*, Edice Tvary, č. 11
1996 „*Biedermeier na českém obrozeneckém jevišti*“, *Estetika* 33, č. 3–4,
str. 73–83

VAŠÁK, Pavel (ed.)

1981 *Literární pouť Karla Hynka Máchy* (Praha: Odeon)

ZOLNAI, Béla

1935 *Irodalom és biedermeier*. La style „*biedermeier*“ dans la littérature (Sze-
ged: Acta Univ.)

1940 *A magyar biedermeier* (Budapest: Franklin)

Čas minulý a budoucí v ambivalenci očekávání konce a počátku století

Několik úvah, ke kterým daly podnět knihy V. Macury *Znamení zrodu a Šťastný věk*

NONNA KOPYSTIANSKÁ

V kulturním životě má očekávání konce jednoho a začátku druhého století větší význam nežli přelomové datum samo. Očekávání začíná v různě vzdáleném předcházejícím období a trvá i po onom datu, postupně přechází v nové očekávání. Tento stav je permanentní, jenom má různé fáze, náplň a intenzitu, která vzrůstá ke konci století.

Očekávání soustřeďuje v sobě celý komplex citů, myšlenek, dobových zájmů, nadějí a beznadějí, iluzí a deziluzí, filozofických a politických koncepcí, vědeckých studií a intuicí, předtuch i snů. Jeho odraz může být vděčnou látkou pro zkoumání příznačných rysů nejen každého umělce, ale i období v literaturách různých národů (jejich společných znaků a rozdílů), toho, co V. Macura vzhledem k českému obrození určil jako zvláštní *kulturní typ*.

V očekávání konce a začátku se spojuje v bodu současnosti minulost s budoucností, která přechází v minulost. Národ charakterizuje i to, jaké místo zaujímají aktuální (politické, sociální, estetické) potřeby doby a dále otázky věčnosti, potřeba duchovní obnovy v době, kdy reálný čas ustupuje do pozadí před časem přání a touhy.

Estetika doby závisí ve velké míře na časoprostorovém myšlení. Od konce 18. století evropský romantismus přináší velké změny v modelování, rozšiřování a apercepci času a prostoru. V tom značnou úlohu začíná hrát minulost. Čas minulý se stává svéprávným objektem zkoumání a zobrazování a také odlišujícím činitelem romantismu v jeho národnostní podobě.

České obrození v první fázi obohacuje především filologickou vědu, a ačkoliv se zapojuje do celkového evropského vývoje a postupně se stává jeho součástí, zůstává zvláštním kulturním fenoménem.

Vývoj žádné literatury není přímočarou kontinuitou, přesto však několikeré přerušení českého národního vývoje bylo naprosto katastrofické a zážitek diskontinuity zvláště silný a trvalý.

Jestliže byla pro takové národy jako francouzský nebo anglický existence národa a národního jazyka samozřejmá a nepochybná, čeští a slovenští buditelé pro to museli hledat nové a nové důkazy. Hledali je především v *minulosti* (dějinné, folklorní, etnografické, literární).

Postoj k minulosti je proto podřízen celkové obrozenecké ideologii, konkrétním úkolům současnosti, a je zaměřen do budoucna. Dějinná minulost se zřetelně dělí na období pobělohorské – temno, germanizace – a předbělohorské, které se představuje jako posvátná hodnota (proto se musí podávat s jistou idealizací).

Všechno, co se objevuje v národopisu, dějinách, kultuře a folkloru, se stává polyfunkčním a polyvektorním v poznávání činů a tvorby předků, kterými je možno se chlubit. Nebere se to jako vzor pro všechny časy, ale jako *záruka* skvělé kulturní budoucnosti. Tím filologická věda dostává nové impulsy, ale i pevná omezení, odmítá se totiž všechno, co nesouhlasí s touto ideou. Jestliže něco chybí v kulturní minulosti, může se to z vlasteneckých důvodů doplnit, dopsat. Vznik padělků a mystifikace čtenáře nejsou v této době ničím zvláště mimořádným, mimořádné bylo však to, že vědecké a politické debaty kolem *RKZ* trvaly skoro sto let a měly mezinárodní ohlas (včetně Ukrajiny – I. Franko). Avšak díky nim se začala s větší odpovědností zkoumat pravost všech dalších nálezů, což přispělo k rozvoji textologie, hermeneutiky a lexikografie.

Nesrovnalost mezi kulturou-ideálem a realitou vystupuje v romantismu zvláště výrazně. Ale česká kultura obrození nejenže nevychází z reality, ale pokouší se tvořit novou realitu podle své představy, ve které má být všechno stavěno nově.

Výjimečná situace je ve vývoji *jazyka jako můstku do minulosti*. Jestliže například ve francouzské kultuře šlo o to, aby se zbouraly přehrady, které brzdily vstup hovorové řeči do poezie, v Čechách se uměle, teoreticky vytvářel jazyk, kterým se psala básnická díla i vědecké práce a který bylo nutno vrátit do života jako jazyk ústního a písemného styku.

Vývoj nových tendencí začíná vždy od bourání a v tom, co převládá, zda rušení, nebo tvoření, zračí se také doba a národnostní ráz. V romantismu, zvláště francouzském, byl silný živel revolty, rozrušující monolit feudálního řádu a s ním i řádu v rodině, víru v krále a jindy i víru obecně. Romantismus byl agresivní vůči předchozímu období, ruší představu o vývoji kultury z jednoho pramene antického umění, místo stálosti vyznává neustálou měnlivost, místo pravidla jednoty času a prostoru – kolorit místa a času (V. Hugo, předmluva

k dramatu *Cromwell*), včetně národního, vystupuje proti estetice klasicismu, pravidlům a nahrazuje je volným experimentem.

V Čechách dominuje nad rušivým tvořivý prvek, nebo alespoň naděje na možnost tvoření, postoj ke klasicismu je klidnější, což je přirozené pro zrychlený kulturní vývoj a přechodné jevy.

Česká literatura nemůže přímo navázat na své tradice: ty, které se hledají v minulosti, jsou časově velmi vzdálené a ty blízké jsou vesměs spjaty s vývojem německého jazyka a kultury, od kterých se chtějí buditelé distancovat. Proto má pravdu V. Macura, když říká: „Téměř všechno, co cítíme jako příznačné pro českou obrozeneckou kulturu, nevzniklo navázáním na tradici, ale mnohem složitějším vztahem, jímž bylo samo navázání výslovně sice zdůrazňováno, zatímco vnitřně byl naplňován rozchod s minulostí“ (Macura 1983: 9).

Obrozenecká doba se vyhýbá pojetí konce, to se stane hlavním později. Proto se i počátek zrodu kultury odsouvá v dávnou minulost, splývá s ní, předstírá, že je to stálé trvání, pokračování a opakování. Jazyk a kultura se stávají poněkud sakrálními pojmy, nespjatými s dočasnou skutečností, ale s věčností.

V. Macura vyslovuje mínění, že „obrozenecký projekt české kultury spočíval především v nahrazení historického času temporálními modely mytologickými“ (Macura 1992: 105). Je to řečeno možná trochu příliš kategoricky, protože jednou z velkých novot romantismu je vznik historického uměleckého myšlení a české obrození se toho také účastní. Neustálý svár mytologického a historického konceptu má každá literatura, česká literatura má těch mytologických prvků možná více.

V. Macura píše: „[...] v 19. století probíhal v české literatuře v zásadě dvojitý proces. Jednu jeho složku představovalo sebestvrzování, [...] současně se však vrstvil proces emancipace od ‚obrozenectví‘, od modelu kultury jako mimočasového, ve své podstatě sakrálního produktu [...] V praxi to znamená směřování ke skutečně kulturnímu organismu [...] Současně to také znamená směřování ke kultuře, která si bude uvědomovat, že je faktem historickým a také historicky podmíněným“ (Macura 1992: 106).

Myslím, že kultura si to uvědomuje, jenom společnost musí projít určitou časovou cestu, aby si to uvědomila ze začátku citově a pak už rozumově. Alespoň ve vědě jsou důkazy takového uvědomění. Všeobecně se tvrdí, že pojem historie literatury zavedl F. Schlegel, ale Josef Dobrovský přece vydal *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* ještě dříve (1792).

Zvláštností české literatury tohoto období je *podřízenost žánrového systému*, výběru žánrů a tvoření žánrových modifikací stanoveným *vlasteneckým didaktickým postulátům*, jež mají dokázat rovnocennost Slovanů a formovat myšlení společnosti. Proto se Josef Linda pokusil o historický román; J. Kollár bohatstvím a krásou

jazyka ve velmi náročných útvarech sonetů a elegií polemizoval s těmi, kdo podceňovali český jazyk, Václav Bolemlr Nebeský napsal velmi náročnou filozofickou báseň *Protichůdci* atd. Vznikají také zvláštní žánrové modifikace, jako například deklamovánky (Rubešova sbírka v šesti svazcích) nebo „obraný“ českého jazyka.

V. Macura upozornil na postupování ústředních oblastí kultury s takovými kulturními jevy, jako je *dobová psychika* (citový model, přátelství, erotika, móda i etika). Je to velmi důležitý postřeh, protože právě tímto se česká literatura nejmíc odlišuje od jiných evropských literatur počátku 19. století.

Právě v charakteru dobové psychiky a mravního postoje můžeme nalézt odpověď, proč J. Kollár tvoří úplně samostatnou, nezvyklou, svou šířkou přímo encyklopedickou lyrickoepickou báseň a proč byronovská romantická lyrickoepická báseň přišla do Čech jenom s dílem K. H. Máchy a byla pochopena jako něco cizího.

Některé žánrové typy se vůbec neujaly, například pro francouzskou romantickou prózu příznačný „osobní a svěžitopisný sociálně-psychologický román“. F. R. Chateaubriand, B. Constant, A. Musset odhalili „chorobu století“ už na jeho začátku, rozčarování společenskými vztahy, a přinesli obraz syna svého času (který je poprvé ve vývoji literatury tak ostře pocítován jako „nemocný čas“). Otázka tělesné, duševní choroby, myšlenkové a citové rozervanosti, citové krize jedinice, mladé generace, lidstva jako takového bude se podrobně rozebírat blíže ke konci století, opakovat po svém v různých dalších obdobích a v různých literaturách, včetně české.

V čase kultivovaného obrozeneckého optimismu takové soustředění na osobní city, zážitky a zklamání nesouhlasilo s celkovými tendencemi. Tehdy se tvořil ideál Slovana jako plně rozvinuté osobnosti, vlastence ve všech citech a činech aktivně zasahujícího do občanského života. Symbol Slovanů jest „horlivý jinoch, jeho srdce je plné živosti, miluje pracovitost a jeho heslo: práce a naděje“ (Kampelík, cit. podle Macura 1983: 170). Zázračných úspěchů ve vědě a kultuře bylo dosaženo právě díky heslu: „třeba věřit a třeba jednat“.

Ani feministický román a otázka ženské emancipace, jak ji stavěly G. de Staël a G. Sand, nebyly možné v těchto poměrech. Tady byl jiný ideál ženy – vlastenky, pečlivé matky svých dětí, vzorné manželky a pomocnice svého muže.

Na začátku století se česká literatura výrazně liší svým zdravím od literatur, kde se kultivuje zobrazení nemoci. Poetizace chorobných stavů, sebeničení alkoholem, drogami, mravní zkázou, pojem nemoci celého uměleckého směru, jakým je například Heineovo ocenění německého romantismu, tvorba E. T. A. Hoffmanna a Novalise, hledání krásy v psychické a tělesné nemoci jako u Edgara Poea, přihlášení k nebytí, všechno, co je spjato s koncem, přijde se symbolismem, který mnohé z toho převzal od romantismu.

Zajímavé je podívat se, jak se během 19. století mění vize jeho konce. Na začátku století se tento konec představuje jako rozkvět slovanství, českého jazyka a kultury. Je to utopistické, ale i realistické, protože se o tom nejen mnoho mluví, ale se sebezapřením se i mnoho pracuje pro jeho uskutečnění. Ale čím bližší byl konec století, tím se sám ideál podrobuje přehodnocení, hasne.

Změna je připravována ne vlivem z venku, ale samotným vývojem české literatury. Tím se zase zapojuje do evropské literatury a literární vědy, tentokrát v jejím realistickém směru, ale zároveň se tady odrážejí rysy příznačné pro českou mentalitu: obava zdát se sentimentálním a patetickým, střízlivost a prakticismus, schopnost velmi kriticky se podívat nejen na jiné, ale i na sebe samé a nevšední smysl pro humor.

Zvláštní *humor* je charakteristický nejen pro českou literaturu, ale i pro českou literární vědu, což je velmi sympatické. Radko Pytlík roku 1982 napsal a sestavil unikátní dílo – *Malou encyklopedii českého humoru*. V této knize R. Pytlík nejen vydal dílka nebo fragmenty děl mnohých spisovatelů, ale přidal i vlastní komentář k osobnostem, žánrům, funkci humoru, který je neméně zajímavý nežli tato díla, a tím podal vývoj českého humoru od nejstarších dob až po dnešek.

Humor jako „jisté základní vidění světa“ (Čapek 1986: 669), jako „určitý způsob básnického nazírání“, jako „názor“, „humor není smáti se ale lépe vidět“ (Vančura, cit. podle Pytlík 1982: 87), takový humor je tím živlem, který ruší domácí nadšení nad minulostí, a to od začátku obrození. Během 19. století se humor a satira stávají čím dál tím více polyfunkčními, ale v literatuře fin de siècle to, co K. Čapek definoval jako čistý humor, na rozdíl od ironie a satiry, zaniká pod tíhou bezvýchodnosti.

Jednou z funkcí humoru doby obrození je konfrontace skutečnosti s neskutečností, jak v současnosti a v minulosti, tak i v představě budoucna. A to se zase odráží v žánrovém systému. F. L. Čelakovský rozšířil oblast epigramu na aktuální časová témata a jeden z největších epigramatiků, K. Havlíček Borovský, v epigramech (napsal jich okolo dvou set) zrcadlil dějinnou politickou a kulturní skutečnost své doby a vnesl „epigramatický styl“ i do jiných žánrů. Š. Hněvkovský prokázal vzácnou schopnost kriticky a humoristicky se podívat na oblíbené hrůzostrašné balady a napsal parodie na tento žánrový typ. Dokonce K. J. Erben vnáší humor i do pohádky (např. Tři přadleny). Humor se také používá jako záštita jedince a celého národa před nepřízní sociálně-historického času, před úsní a strachem, jako zbraň bezmocných.

Čím blíže ke konci století, tím se zvětšuje ambivalentnost očekávání. Vytváří se kritický postoj k současnosti i vůči idealizacím minulosti až k sebezapření, zvětšuje se kolísání mezi národním sebevědomím a sebeodhalováním. Přesto

otázka národní existence zůstává trvalou, žhavou a nevytěsnitelnou z českého nazírání života a vstupuje i na rozsáhlé jeviště světových dějin, globálních problémů v téměř kosmickém prostoru (J. Neruda, J. Arbes, V. Hálek, J. Vrchlický). Ale i v této době se vyskytují díla skvělého humoristického rázu jako *Výlety pana Broučka* od S. Čecha.

Ve vývoji literatury jsou paradoxy. Na jeden z nich ukazuje V. Macura: „Česká kultura se staví pevně na nohy vlastně gestem zpochybnění či přímo popření své existence“ (Macura 1992: 106).

Jestliže na začátku století má česká literatura výrazně odlišnou duchovní atmosféru, intelektuální a společenské klima, teď splývá s evropskou stejným znehodnocováním všech dosud uznávaných hodnot v umění, vědě, morálce i náboženství.

Myslím, že V. Macura trochu zveličuje význam literatury fin de siècle, když píše: „[...] česká kultura se v pocitech dekadence musela identifikovat, skrze ně vlastně objevila svou pravou realnost, právě s jejich pomocí nahlédla svou tvář“ (Macura 1992: 106–107). Dekadence byla jenom částí celkového vývoje, který byl velmi složitý. Možná, že tehdy se zmenšil pocit méněcennosti, rozšířila se problematika, ale ztratila se vnitřní energie vývoje.

Co se týče 20. století, jeho postoj k minulosti byl útočně zamítavý. Jenomže bylo vždy ideologickým protějškem toho předešlého. Do významových okruhů se dostávají kategorie začátku ze zdánlivého nulového bodu, návratu do něho a nadšení ideou budoucna, tvoření nových mýtů se střídá s očekáváním všeobecné záhuby. Vzniká nutnost revidovat a přezkoumat vztah k minulosti, ale i kriticky prověřit všelijaké předpovědi a prognózy. Vcelku je očekávání konce století a tisíciletí silou, která více bojí než staví.

Literatura

ČAPEK, Karel

1986 *O umění a kultuře III* (Praha: Čs. spisovatel)

MACURA, Vladimír

1983 *Znamení zrodu*. České obrození jako kulturní typ (Praha: Čs. spisovatel)

1992 *Šťastný věk*. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989 (Praha)

PYTLÍK, Radko

1982 *Malá encyklopedie českého humoru* (Praha: Čs. spisovatel)

Od baroka k osvietenenskému klasicizmu a preromantizmu

Literárnosmerové aspekty česky písanej poézie na Slovensku v prvej fáze národného obrodzenia

MILOSLAV VOJTECH

Prvá fáza národného obrodzenia na Slovensku, časovo vymedzená približne rokmi 1780–1815 je obdobím prechodu od staršej literatúry k literatúre novodobej. Z literárnosmerového aspektu je táto zmena literárnych epoch charakteristická rozkladom poslednej veľkej kultúrnej syntézy v našom literárnom a kultúrno-historickom kontexte – baroka a postupným etablovaním klasicizmu a preromantizmu. Táto výmena literárnych smerov však nemala v slovenskom (resp. česko-slovenskom) kultúrnom priestore charakter prudkého zlomu alebo jednorázovej výmeny, ale naopak, bola organická a postupná. Tento „moment prechodu“ je najlepšie pozorovateľný v poézii. Básnická produkcia slovenskej proveniencie z rokov 1780–1815 predstavuje poetologicky pestrý, ale aj úzko jazykovo a konfesionálne diferencovaný konglomerát textov, z ktorých veľmi početnú skupinu tvorí práve česky písaná básnická tvorba, ktorá bude predmetom ďalších úvah.

Po česky písaná básnická tvorba slovenských evanjelikov, ktorá časovo spadá do rokov 1780–1815, sa spočiatku veľmi ťažko zbavovala silných barokových formálnych i tematických rezíduí. Najtypickejším básnickým textom obdobia prvej fázy národného obrodzenia, ktorý ešte vychádza z ovzdušia barokovej literárnosti, je básnická skladba Augustína Doležala (1737–1802) *Pamětná celému světu tragoedia anebožto veršovné vypsání žalostného prvních rodičů pádu* (1791), ktorá je zároveň najrozsiahlejšou básnickou skladbou konca 18. storočia. Je koncipovaná ako rozsiahly dialogizovaný traktát, v ktorom sa formou rozhovoru medzi Adamom, Evou a ich synom Sétom riešia otázky teologického i filozofického charakteru: zaoberajú sa problémom hriechu a následného trestu, uvažujú o protiklade dobra a zla, o otázkach ľudského poznania

a podstate sveta. Skladba je síce poplatná baroku v rovine tematickej (nábožen-
sko-eschatologický rozmer skladby) i formálnej (použitie dvanásťslabičného
barokového sylabického verša), no na druhej strane sa tu už objavuje snaha
zmieriť vieru a rozum. Práve snaha zmieriť teologické a racionalistické chápa-
nie sveta vymaňuje túto skladbu z ovzdušia barokovej duchovnej atmosféry
a svedčí o jej inšpirácii osvietenou filozofiou (najmarkantnejší je tu vplyv fi-
lozofie G. W. Leibniza a CH. Wolfa). V *Pamětnéj celému světu tragoedii* sa Do-
ležal aspoň v ideovej rovine čiastočne vzdialil barokovému vnímaniu sveta. Bol
to však iba prvý nesmelý krok k prekonaniu barokovej literárnosti smerom
k osvietenému klasicizmu.

Výrazným literárnym fenoménom prechodného obdobia medzi barokom
a klasicizmom bolo rokoko, v našej poézii reprezentované poéziou anakreont-
ského typu. Táto konvenčná poézia vyznačujúca sa povrchnosťou, ľahkomysel-
ným pôžitkárstvom, idylickou hravosťou a úzkym okruhom ustálených tém, za-
siahla tvorbu česky píšucich básnikov na Slovensku veľmi intenzívne. S týmto
typom poézie sa môžeme stretnúť v básnickej zbierke Juraja Palkoviča
(1769–1850) *Muza ze slovenských hor* (1801), v štyroch zväzkoch *Poezye*
(1806–1812) Bohuslava Tablica (1769–1832) i v jeho samostatne vydanéj bás-
ni *Zuzana Babylonská* (1803). Oneskorené prejavy rokokovej anakreontiky ná-
jdeme aj v zbierke mladého Pavla Jozefa Šafárika (1795–1861) *Tatranská Mú-
za s lyrou slovanskou* (1814).

Rokokovo ladená anakreontská poézia na Slovensku vznikala v úzkom kon-
takte s poéziou Puchmajerových almanachov. Dokonca viacerí slovenskí spiso-
vatelia v týchto almanachoch publikovali: napríklad Štefan Leška (1757–1818),
obrodenecký spisovateľ a redaktor *Prešpurských novin*, uverejnil v *Nových bás-
ních Antonína Puchmajera* (1798) niekoľko vlastných básnických textov. S po-
éziou Puchmajerovej družiny česky píšucich slovenských básnikov spájal nie
len jazyk a prevládajúca rokoková anakreontská štylizácia veršov, ale aj dô-
sledné uplatňovanie Dobrovského zásad sylabotónického veršovania.

Rokoková anakreontika bola síce javom výrazne anachronickým, odtrhnu-
tým od súdobej reality, čo výstižne charakterizoval Jaroslav Vlček slovami:
„Byl to český *přežitek*, pozdní přežitek pařížsko-německo-polské módy, v pů-
vodní své oblasti dávno již vybledlý a vytuchlý“ (Vlček 1960: 55). Význam ana-
kreontskej poézie v našej literatúre, napriek jej konvenčnosti a anachronickosti,
spočíva najmä v tom, že odsúvala náboženské témy, prinášala svetské námety
a otvárala priestor prírodnej lyrike v básnickej tvorbe.

Vedľa tejto módnej a konvenčnej poézie možno u týchto autorov čoraz čas-
tejšie badať znaky a motívy typické pre nastupujúci klasicizmus: klasicistické

žánrové formy a strofické útvary, inšpiráciu osvietenským racionalizmom a vlastenecké motívy. Preto ich možno zároveň nazvať priekopníkmi básnického klasicizmu v slovenskej poézii. Skutočnosť, že klasicizmus sa v tvorbe česky píšucich básnikov v rokoch 1780–1815 iba formuje, dokazuje pomerne obmedzená žánrová skladba. Okrem konvenčnej rokokovej anakreontiky vzniká iba príležitostná a satirická poézia, epigramy, básnické texty so sklonom k moralizovaniu a prvé balady. Veľmi málo sú zastúpené ódy, hymny a chýba žáner typický pre klasicizmus – epos. V poézii prevažne dominujú žánre z hľadiska klasicistickej poetiky nízke, pričom vysoké žánre sú menej frekventované alebo úplne absentujú. Vrcholom umeleckých úsilí obdobia osvietenského klasicizmu v česky písanej poézii na Slovensku sú texty, v ktorých básnici postupne opúšťajú moralizátorský tón, anakreontskú štylizáciu a konvenčnú príležitostnosť. Sú to básne otvárajúce cestu hlbšej básnickej reflexii, básne so vznešeným poslaním, ktoré si kladú náročnejšie umelecké ciele: texty s vlasteneckou tematikou (spájajúce „klasické“ s „národným“) alebo s tematikou rodného kraja a autentickým zobrazením prírodnej reality. K takýmto básnickým textom patrí napríklad Tablicova programová báseň *Svobodné volení* (*Poezye* I, 1806) a báseň Spisovateľ (*Poezye* IV, 1812), v ktorých sa básnik zamýšľa nad poslaním umelca a básnickú činnosť povyšuje na spoločensky zodpovednú prácu, alebo Palkovičova *Óda na horu Sinec* (*Muza ze slovenských hor*, 1801), komponovaná na spôsob vznešenej klasicistickej ódy. Tieto básnické texty svojimi vyššími umeleckými ambíciami predznamenávajú obdobie vyvrcholenia slovenského básnického klasicizmu v rokoch 1815–1840.

Literárnosmerové súradnice česky písanej básnickej tvorby na Slovensku teda vytvárajú tri výrazné fenomény: doznievajúci barok, rokoková anakreontská poézia a klasicizmus v osvietenскеj podobe. Tieto tri literárnosmerové javy však nemožno od seba výraznejšie oddeliť, nakoľko sa vzájomne prestupujú v tvorbe jednotlivých autorov, ba dokonca synkreticky koexistujú vedľa seba v jednotlivých básnických textoch. U niektorých autorov k týmto trom literárnosmerovým javom v prvých dvoch desaťročiach 19. storočia postupne pribudol štvrtý – náznaky preromantizmu. Preromantické prvky sa vyskytujú najskôr vo forme izolovaných motívov, no neskôr nadobúdajú výraznejší charakter.

Typickou básnickou osobnosťou, ktorá svojou básnickou tvorbou spája všetky uvedené slohové javy, je práve Bohuslav Tablic. Táto básnická osobnosť najlepšie vystihuje proces prechodu od staršej literatúry k literatúre novodobej. Jeho básnické dielo, zhrnuté do štyroch zväzkov *Poezye* (1806–1812), je dôkazom toho, že Tablic vo svojej rozsiahlej tvorbe dokázal spojiť a literárne využiť najrozličnejšie podnety dobovej európskej literatúry a domácej literárnej tradície:

barokovú pololudovú tvorbu, rokokovú anakreontskú poéziu, osvietenké myslenie, formujúci sa klasicizmus i náznaky preromantizmu, ktorý sa ohlasuje v jeho baladickéj tvorbe a v niektorých lyrických piesňach. Tento literárnosmerový „rozptyl“ Tablicovej poézie sa pokúsime demonštrovať niekoľkými interpretačnými pohľadmi na niektoré jeho básnické texty.

Ako prvé si všimneme básne, v ktorých dožívajú staré barokové a rokokové tradície, ktoré spútvajú Tablicov lyrický subjekt do rámca básnických kliše, pričom jeho básnické „ja“ sa skrýva za konvenčné kulisy rokokovo ladenej anakreontskej poézie alebo sa obmedzuje iba na vyslovenie všeobecných mravných zásad a tiež s výrazným sklonom k neraz hrubozrnnému moralizátorstvu. V textoch, v ktorých dominujú barokové a rokokové poetické rezíduá, sa autor dostáva do silného zajatia staršej literárnej tradície, vyznačujúcej sa malým stupňom emancipovanosti vlastného básnického subjektu. Ako príklad tohto typu tvorby môžeme uviesť jeho báseň Užívaní života (*Poezye* III, 1809).

Už názov básne naznačuje tematické zameranie textu smerom k anakreontskej rokokovej poézii s očakávaním hedonistického prístupu k životu v duchu epikurejského „carpe diem“. Tento predpoklad sa však pri čítaní prvých veršov Tablicovho básnického textu nenaplní. Hedonisticky ladený nadpis básne sa dostáva do napätia (resp. do protikladu) s veršami, v ktorých nedominuje očakávaná anakreontská hravosť a túžba po pozemských pôžitkoch a daroch života, ale tematika pomínutelnosti a márnosti ľudskej existencie, v duchu barokového „vanitas vanitatum“ či „memento mori“. V básni teda dominuje baroková obraznosť – znepokojujúco a varujúco útočiaca na city čitateľa. V prvých troch strofách sú za sebou kumulované obrazy plynutia času („krátké má cíle zemský čas [...], trátí se světu jako hlas“; „měsíce, dnové, prchnou jak snové [...]“; „roky [...] jak kroky mizejí“; „věky se v světě trátějí“), pričom je tu batateľná tendencia k ich gradačnému usporiadaniu (hodinka – mesiace, dnové – roky – věky). Napriek tomu však prvé tri strofy vyznievajú iba ako stereotypné variovanie jedného motívu pomínutelnosti a plynutia času. Jediným oživením tohto stereotypného radu obrazov je bezozvenové zvolanie v poslednom verši druhej strofy („jak chceš křičí!“), ktoré má podčiarknuť a zdôrazniť pomínutelnosť ľudskej existencie a bezmocnosť ľudskeho individua voči zákonom tohoto sveta. Okrem toho, že Tablicova obraznosť pôsobí stereotypne, nie je ani originálna. Tento typ obraznosti bol veľmi frekventovaný v barokovej duchovnej lyrike. Podobnosti Tablicovej obraznosti s poetikou barokovej poézie svedčia o tom, že Tablic sa dostával zo zajatia barokovej senzibility veľmi pomaly. No napriek tomu je jeho básnický text poznačený istým racionalizmom, ktorý sa prejavuje úspornosťou vo vyjadrovaní a v porovnaní s obdobnými textami barokovej epo-

chy sa vyznačuje menšou dekoratívnosťou v obraznosti, vďaka čomu pôsobí stroho a bez väčšieho poetického vzletu. V tejto súvislosti platí konštatovanie Wylieho Syphera: „Keď barokovej obraznosti ubúdali sily, umenie upadalo ku gýčovitosti“ (Sypher 1971: 190). Táto gýčovitosť je pozorovateľná aj v Tablicovej básni, a to v jej ošúchanej konvenčnosti, v minimalizácii umeleckých ambícií a v jednoduchej a stereotypnej sylabickej veršovej forme. Po prvých troch strofách tematicky barokového ladenia, o ktorých sme sa už zmienili, nasledujú dve strofy, v ktorých dochádza k postupnému obratu. Tento obrat začína v štvrtej strofe, kde oproti pochmúrnej štylizácii predchádzajúcich veršov básnik preladiť na veselší a hravý tón: „Veseli budme, / aniž se trudme / starostí“, lebo „uplynu léta / s růžovou světa / radostí“. Teda básnik sa stáva vyznávačom tézy „užijme si, pokiaľ je čas“. Tento motív Tablic stereotypne zopakoval ešte v mnohých ďalších básňach zaradených do zbierky *Poezye*. Ako variácia na rovnakú tému vyznievajú napríklad verše z básne Společné k radosti se probuzování: „Budmež veseli, dokudž lampa svítí, / dokud květe nám, trhejme kvítí“ (*Poezye* II, 1807, str. 74–76).

Záver básne Užívání života vyznieva v rokokovo ľahkom a hravom tóne anacreontskej poézie ako oslava mladosti a hedonistického užívania si života, čím sa naplnil autorský zámer naznačený čitateľovi v nadpise. Tablic vo svojom básnickom texte vlastne realizoval jednu z barokových antitez, v ktorej stoja v opozícii pachtenie za pozemskými, svetskými radosťami na jednej strane a na druhej strane poukazovanie na pomínutelnosť, márnosť a ničotnosť pozemských vecí. V podobnom tóne vyznievajú i ďalšie Tablicove básnické texty (napr. Česání ovoce dne 8. září r. 1802; Nestálost života lidského a i.), v ktorých básnik striedavo mení „štylový kód“, počnúc barokovým moralizujúcim tónom a ľahkým a hravým idylickým tónom epikurejského vyznenia končiac.

Na druhej strane v programovej básni Svobodné volení zaradenej do prvého zväzku *Poezye* (1806) sa Bohuslav Tablic predstavil ako vysoko kultivovaný osvietenický básnik s čistou klasicistickou štylizáciou. Jednou z najznámejších a najčastejšie citovaných pasáží básne sú verše, v ktorých Tablic opisuje svoju ideálnu knižnicu a vyratúva spisovateľov, ktorí by mali byť jej súčasťou: „Voltér, Šekspír, Pop, Jung, Vítand, Lessing, Russov, / Géte, Garve, Šiller, Kant a Lomonosov / Velké okrasy by knihovny mé byli / S Řeky, s Latiníky, ježto všickni ctíli“ (*Poezye* I, 1806, str. 13).

Výber autorov, ktorých Tablic považuje za „velké okrasy“ svojej knižnice, pôsobí na prvý pohľad heterogénne. Valér Mikula k tomuto výberu poznamenal, že „ich zloženie nie je len čisto osvietenické, ale siaha pred i za osvietenstvo, a jednak sme vo sfére estetických preferencií, kde môže dôjsť k simultanzovaniu“

niu autorov (a s nimi stelesňovaných estetických kánonov), ktorí sú často od seba časovo i esteticky vzdialení“ (Míkula 1997: 25). Výber autorov samozrejme môže byť (a určite aj je) výsledkom Tablicových subjektívnych estetických preferencií vo vzťahu k európskej literatúre, no tieto individuálne preferencie sú do značnej miery ovplyvnené prevládajúcim dobovým vkusom, ktorý zároveň odzrkadľuje vzťah k súdobým literárnym smerom a prúdom. Ak by sme nad jednotlivými európskymi spisovateľmi uvedenými v Tablicovom „výbere“ uvažovali z hľadiska ich príslušnosti k literárnym smerom, ktoré sa v čase vzniku Tablicovej básne výraznejšie alebo iba náznakovo etablovali aj v širšom česko-slovenskom literárnom kontexte, mohli by sme Tablicov výber autorov rozdeliť (s istou dávkou tolerancie) do dvoch skupín: Prvú skupinu autorov v tomto rade tvoria osobnosti s dominujúcou osvietenско-klasicistickou orientáciou: francúzsky osvietenec, filozof a spisovateľ F. M. A. Voltaire; anglický klasicistický básnik A. Pope; nemecký osvietenec CH. M. Wieland, vo svojom diele spájajúci duch hravo elegantného, aristokraticky ladeného rokoka s intelektuálnou skepsou; nemecký osvietenec a klasicista G. E. Lessing; završiteľ osvietenскеj filozofie I. Kant a napokon osvietenec a zakladateľ ruského klasicizmu M. V. Lomonosov. Druhú skupinu tvoria osobnosti čiastočne heterogénnejšie ako autori prvej skupiny, no i napriek tomu ich možno zaradiť do línie označenej ako sentimentálno-preromantická: ideový tvorca sentimentalizmu J. J. Rousseau; anglický sentimentálny básnik E. Young a klasici nemeckej literatúry J. W. Goethe a F. Schiller, veľkým časovým oblúkom svojej tvorby spájajúci klasicizmus a preromantizmus (Sturm und Drang). S touto druhou skupinou má veľa spoločného aj tvorba časovo značne vzdialeného W. Shakespeara, ktorého Tablic takisto zaradil do svojej ideálnej knižnice. V súvislosti so Shakespearom treba podotknúť, že preromantizmus je typický tým, že prehodnocuje literárny odkaz minulosti, ktorý vďaka svojej prísnej normovanosti nemôže doceniť poetika klasicizmu. „V tomto prehodnocovanom procese najdôležitejšiu úlohu hrá práve objavovanie Shakespeara, ktorý pôsobí nielen genialitou svojej tvorby, ale aj tým, že sa jeho tvorba javí priamo ako antitéza klasicizmu, ako popretie estetiky Boileauovej“ (Krejčí 1975: 41–42). Takže aj renesančného W. Shakespeara možno zaradiť do druhej skupiny autorov, nie však ako bezprostredného predstaviteľa preromantizmu, ale ako autora preromantizmom objaveného a vyzdvihnutého. Felix Vodička v tejto súvislosti dokonca hovorí o preromantickom „kulte Shakespeara“ (Vodička 1948: 142). Tento „preromantický kult“ zasiahol aj Tablica, ktorý ako prvý z našich prekladateľov objavil pre slovenskú literatúru túto výnimočnú osobnosť, nakoľko – čo konštatuje aj autor Tablicovej biografie Rudo Brtáň – sa „predtým nikto zo Slovákov neodvážil prekladať z ang-

ličtiny ani prózu, ani verše a v našej literatúre bol Shakespeare celkom neznámy“ (Brtáň 1974: 149–50). Tablic predstavil Shakespeara prekladom z anglického jazyka v prvom zväzku *Poezyí* uvedením známeho Monologu z Hamleta Šekspirova, s úvodným veršom *Býti aneb nebýt, otázka jest vážná* (*Poezye* I, 1806, str. 16).

Príklad Tablicovej knižnice je dokladom toho, že klasicizmus sa do českého a slovenského literárneho kontextu nedostáva vo svojej čistej podobe. Udomáčuje sa tu, v porovnaní s Francúzskom, s takmer storočným oneskorením. Na uvedených príkladoch vidíme, že sa k nám dostáva vo svojej osvietenскеj podobe a v čase, keď bol v európskej literatúre už bežným javom preromantizmus. Preto je logické, že v našej literatúre sa obe tendencie prestupujú a viacerí autori považovaní za „osvietenských klasicistov“ pozvoľne vnášajú do svojej tvorby aj prvky preromantické. Preto je už prvá fáza nášho klasicizmu (v českej a slovenskej literárnej histórii označovaná ako „osvietenský klasicizmus“) modifikovaná istými sentimentálnymi prvkami, ktoré rozrušovali jeho pôvodné formy. U Tablica náznaky preromantizmu pozorujeme nielen v jeho individuálnom záujme o európskych preromantických autorov, čo dokazuje jeho ideálna knižnica v básni *Svobodné volení*, ale dokumentujú ich aj jeho rozsiahle prekladateľské aktivity – najmä preklad Goldsmithovej balady *Poustevník z Workworthu* (*Poezye* III, 1809), ktorá je „odrazovým mostíkom predromantických sentimentálnych nálad. Už cudzokrajná exotika severská a dramatická rodinná príhoda z kruhov šľachty, odohrávajúca sa v „hlubokém romantickém údolí“ (po prvý raz u nás použil v našej literatúre slovo romantický) bola vábivá a lákavo podnetná“ (Brtáň 1974: 180). Okrem prekladovej tvorby sa s intenzívnymi náznakmi preromantizmu stretneme aj v mnohých ďalších Tablicových básňach: v jeho silno moralizujúcich baladách (Lubinský z Lubiné a Rozyna Milovská. Nešťastné následky stracenej nevinnosti; Jakub Žibřid z Žibřidova. Výstražná báseň. Smutné následky zlého vychovávania, *Poezye* II), poplatných ešte barokovému jarmočnému vkusu, už presvitajú preromantické obrazy drsnej a nespútanej prírody a preromantická atmosféra tajomna (baladická atmosféra noci so žalostnými a tajomnými hlasmi, s húkaním sovy, burácaním vetra a pod.). Oveľa intenzívnejšie sa preromantická estetika ohlasuje v jeho básňach s tematikou stredovekých hradov: Orava, hrad Turzův (*Poezye* III, 1809) a Csövár. Hrad Raškův (*Poezye* II, 1807). Najmä báseň Csövár. Hrad Raškův je plná preromantického sentimentu nad ruinami kedysi slávneho hradu zbúraného Turkami a pútavých preromantických obrazov. Význam básne podčiarkuje aj skutočnosť, že ju ako ukážku (alebo vzor) elegickej básne publikoval Josef Jungmann vo svojom diele *Slovesnost aneb Zbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu* (1820, str. 24–26).

Bohuslav Tablic teda svojou básnickou tvorbou a prekladmi pomohol česky písanej literatúre na Slovensku preklenúť vývinový oblúk od zvyškov baroka cez osvietený klasicizmus až k preromantizmu a predznamenal jeho prejavy v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 19. storočia. Cestu preromantizmu po Tablicovi intenzívnejšie otvoril až devätnásťročný Pavol Jozef Šafárik (1795–1861) svojou básnickou zbierkou *Tatranská Múza s lyrou slovenskou* (1814), inšpirovanou nemeckou klasikou (F. Schiller), Jungmannovým prekladom Miltonovho *Strateného raja* i domácou literárnou tvorbou Juraja Palkoviča a Bohuslava Tablica. V zbierke je miestami ešte badateľný vplyv doznievajúcej konvenčnej rokokovej anacreontskej poézie, no na druhej strane tu možno pozorovať príklon k subjektívnejšiemu pociťovaniu skutočnosti a folklórnu inšpiráciu, čo svedčí o spojitosti Šafárikovej zbierky s preromantickými tendenciami. Tieto prvky vystupujú do popredia najmä v známych básňach *Slavení slovanských pacholkú* a *Poslední noc*. Práve v týchto textoch sa básnik úplne zbavil anacreontskej štylizácie, silnie v nich elegický podtón a do popredia sa dostáva ideál slobody a voľnosti, čím anticipoval vývin poézie smerom k romantizmu. Šafárikova zbierka svojim hybridným charakterom spájajúcim barokové rezíduá (prítomné najmä v básňach *Časové*, *Jiskra božství*), rokokovú anacreontiku a progresívne preromantické smerovanie je na jednej strane syntézou umeleckých snáh prvej fázy národného obrodzenia (1780–1815) a na druhej strane východiskom ďalšieho preromantického smerovania literatúry v dvadsiatych a tridsiatych rokoch, pripravujúceho umeleckú pôdu romantizmu.

Česky písaná poézia na Slovensku v období, ktoré literárna historiografia tradične označuje termínom „osvietenský klasicizmus“, spadá pod toto pomenovanie skôr problematicky. Básnická tvorba v klasicistickom duchu a s osvieteniskou ideovou bázou je len jednou častou štýlovo pestrej literárnej produkcie tohto obdobia. Obdobie rokov 1780–1815 sa nevyznačuje jednotným literárnym smerovaním, ale naopak, je preň typický literárnosmerový synkretizmus – splývavie a prekrývavie viacerých literárnych smerov, prúdov a tendencií súčasne, často v tvorbe jedného autora i v jednom umeleckom texte (čo sme sa pokúsili ukázať aj v našom príspevku). Dôsledkom tohto synkretizmu ako sprievodného javu každej obrodeneckej kultúry je podľa Vladimíra Macuru vnútorná slohová nevyhranenosť obrodeneckých kultúr, daná ich potrebou vyrovnáť krok s dobovým umeleckým vývojom komplexne, akoby naraz (Macura 1995: 14). Toto komplexné vyrovnávanie sa s európskym vývojom (a nie len s európskym vývojom, ale aj so silnou domácou literárnou tradíciou) sa prejavuje výskytom tzv. „syntetických osobností“, ktoré v sebe spájajú „celý komplex úrovní umeleckého vývoja“ (Macura 1995: 14). Takéto osobnosti nachádzame aj medzi česky píšucimi básnikmi na Slovensku. Na tvorbe autorov, akými boli Augustín Dole-

žal, Juraj Palkovič, Bohuslav Tablic či mladý Pavol Jozef Šafárik, vidíme, že v básnických textoch spojili jednak podnety vychádzajúce z literárnych smerov, ktoré zasahovali európsku literatúru už od druhej polovice 17. storočia (francúzsky klasicizmus) a v priebehu 18. storočia (osvietenská modifikácia klasicizmu, rokoko a v druhej polovici storočia sentimentalizmus a preromantizmus), s ktorými sa snažili „vyrovnať krok“, resp. „dobehnúť ich“, a jednak podnety vychádzajúce zo silnej domácej tradície, ktoré modifikovali tieto „vonkajšie“ literárnosmerové tendencie (doznievanie barokového typu literárnej tvorby, domáce folklórne tradície odrážajúce sa v tvorbe ľudovej a pololudovej). Preto poézii prvej fázy národného obrodzenia je potrebné chápať ako literatúru spájajúcu dve epochy – epochu staršej literatúry a literatúry novodobej, kedy sa stretávajú umelecké podnety doznievajúce i nastupujúce, ale najmä ako literatúru hľadajúcu cestu pre nový umelecký výraz. I keď toto hľadanie nespĺňalo vždy vysoké umelecké očakávania (v tvorbe viacerých básnikov často víťazila kvantita nad kvalitou, básnické kliše, stereotyp a regresívne barokové vplyvy), predsa len poézia týchto básnikov stála na počiatku modernej českej a slovenskej poézie, čo výstižne konštatoval už v roku 1820 v predhovore k vlastným zbraným básňam, *Fialkám*, Antonín Puchmajer: „Fialky naše jsou skrovné květiny, ale fialky, podlešky, chudobky a těm podobné drobné Flořiny dcery jsou přece zvěstovatelkyně jara“ (citované podľa Vlček 1960: 9).

Literatura

BRTÁŇ, Rudo

1974 *Bohuslav Tablic (1769–1832)* (Bratislava)

KREJČÍ, Karel

1975 *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (Praha: Čs. spisovatel)

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu* (Praha)

MIKULA, Valér

1997 *Od baroka k postmoderne* (Levice: L. C. A.)

SYIPHER, Wylie

1971 *Od renesance k baroku* (Praha)

VLČEK, Jaroslav

1960 „První novočeská škola básnická“, in *Z dějin české literatury* (Praha)

VODIČKA, Felix

1948 *Počátky krásné prózy novočeské* (Praha)

Zástoj českej obrodeneckej dramatiky pri formovaní a počiatkoch slovenského ochotníckeho divadla

JULIANA BEŇOVÁ

Ochotnícke divadlo vzniká na Slovensku v prvej tretine 19. storočia ako sprievodný jav národnooslobodzovacích úsilí, je osvieteniskou a buditeľskou pochodňou v rukách obrodencov. Vychádza zo vzorov a tradícií školských hier, z ľudového divadla, z divadla osvieteniského. Od polovice 19. storočia doň vstupujú prvky uvedomelej spoločenskej činnosti, začína plniť národnobuditeľskú misiu. Je „praktickou“ súčasťou slovenského národného obrodenia ako procesu vzniku a konštituovania novodobých národov, cieľom ktorého bol rozvoj samostatného a nezávislého života Slovákov. Postavenie Slovákov v Uhorsku bolo vystavené silnému odnáródňovaciemu tlaku, ba aj pokusom o ich likvidáciu ako samostatného osobitého národa, a preto sa stále naliehavejšie ukazovala potreba vytvorenia „divadelného stánku slovenského“, prezentácie vlastnej národnej kultúry ako jedného z atribútov novodobého národa. Divadlo sa stáva vynikajúcim prostriedkom na šírenie vzdelania a osvety, najsilnejšou zbraňou v boji za národnú kultúru, je živnou pôdou vlasteneckej agitácie a jeho účinok je intenzívnejší a má širšie pole pôsobnosti ako literatúra. Divadlo tak nadobúda obrovský význam v národnom uvedomovaní meštianstva a ľudových vrstiev, v zápase o novú spoločnosť.

Vlastný vznik slovenského ochotníckeho divadla súvisí s národnými pohybmi podmienenými určitou koncentráciou remesiel a škôl v mestách a mestečkách s prevahou slovenského obyvateľstva, no neobišiel sa ani bez istých vplyvov maďarských a nemeckých kočovných spoločností, ktoré boli v tom čase jediným šíriteľom divadelného umenia. Tento vplyv pocítujeme predovšetkým v oblasti inscenačnej. No nepomerne podnetnejší vplyv (v porovnaní s pôsobením cudzích kočovných spoločností) na vznik a celkovú činnosť prvých slovenských ochotníckych scén mal príklad vtedajšieho českého divadla a tiež pobyt slovenskej študujúcej mládeže v Prahe. Vedelo sa, že na českom vidieku sa s úspechom hrajú Štěpánkove a Klicperove veselohry, že sa zakladajú ochotnícke krúžky, že v roku 1786 vzniklo prvé čisto české divadlo Bouda (Vlastenecké di-

vadlo), že svoju činnosť rozvíja divadlo Stavovské. České divadelné vplyvy a česká dramatická tvorba predstavujú tak jeden zo základných kameňov pri budovaní a rozvoji slovenského divadelníctva po roku 1830.

Už Lope de Vega povedal, že k divadlu stačia dva sudy, dve dosky, jeden herec a jedna vášeň. A slovenské ochotnícke divadlo sa začína rozvíjať v analogických podmienkach, no potrebuje ešte jeden komponent – dramatický text. Studnica vlastenecky ladených hier písaných slovensky (vôbec hier písaných slovensky – v bernolákovčine či slovakizovanej češtine) bola takmer prázdna. Na jej dne ležali len Palkovičove *Dva buchy a tri šuchy*, Petrušov *Rajnoha*, Tablicove preklady z *Hamleta*, Šafárikove preklady Aristofana a Schillera a ojedinelé pokusy neznámych dramatikov, ktoré sa nikdy nemohli dostať k slovenským ochotníkom. Aby sa však divadlo mohlo rozvíjať, aby mohlo plniť svoju národnobuditeľskú úlohu, muselo najprv získať texty vyhovujúce jeho potrebám. Ako sme už uviedli, slovensky písané dramatické texty neexistovali, a tak sa „repertoárovou základňou“ slovenského divadelníctva stáva česká obrodeňská dramatika prvej polovice 19. storočia, ktorá jazykovo i tematicky vyhovovala potrebám a záujmom súdobej slovenskej spoločnosti – (ako „písané slovensky“ myslíme slovenčinu v podobe bernolákovčiny, slovakizovanej češtiny či jednotlivých typov kultúrnej slovenčiny toho obdobia).

Vznik slovenského ochotníckeho divadla viaže sa na Chalupkovo *Kocúrko*, keď sa v Liptovskom Mikuláši „dne 22. srpna 1830 provozovala na tomto divadle první, Slovákům zvlášť oblíbená veselohra Kocourkovo“, ktorou pod vedením Gašpara Fejérpataky-Belopotockého zahájilo svoju činnosť Divadlo slowanské Swato-Mikulášske (Kapitoly 1967: 218). Chalupka sa svojou satirickou hrou *Kocourkovo, aneb Jen abychom v hanbě nezůstali* (napísal ju podľa zaužívaného literárneho kánonu česky, no opiera sa o prax a bohatstvo hovorovej slovenčiny) pokúsil preklenúť rozpor medzi vysokými cieľmi obrodencov a skutočnosťou, chcel priblížiť literatúru životu, overiť teóriu praxou. Abdéru – antické *Kocúrko* adaptoval na slovenské pomery, aktualizoval a typizoval tu filisterský život slovenských malomiest. Postihol situáciu typickú pre všetky slovenské mestečká, ktoré najviac podliehali odnárodňovaniu, pranie-roval egoizmus, nevzdelanosť, kultúrnu plytkosť a zaostalosť. Hra ťala do živého, pôsobila ako hrom. Sám Chalupka píše, že mnohí sa cítili *Kocúrkovom* urazení, že nejaké paničky chceli autora žalovať, no na druhej strane, bol to text, prostredníctvom ktorého sa ľudia učili češtinu. A práve vďaka češtine, jazyku prístupnom a zrozumiteľnom Slovákom, vďaka téme a jej spracovaniu (slavista Bartolomej Kopitar nadšene píše Kollárovi: „Len povedz autorovi *Kocúrko*: nech reže, mláti do toho, gratulujeme Slovanom, že sa im narodil Voltaire“)

vybral si Belopotocký *Kocúrko* na otvorenie činnosti prvého slovenského ochotníckeho divadla (Pišút 1984: 226). G. Fejérpataky-Belopotocký ako prvý rozpoznal hodnoty a význam Chalupkovej predrevolučnej tvorby a všetky jeho hry uvádzal na líptovsko-mikulášskom javisku (*Všetko naopak* – 26. 4. 1832, *Trasoritka* – 23. 6. a 3. 7. 1833, *Starouš plesnivec* 28. 7. 1839, *Trinásta hodina* – 4. 7. 1841), išlo tu vôbec o ich prvé uvedenie. Vedel, že na šírenie vzdelania a osvety je najvhodnejším prostriedkom divadlo, ktoré môže na poli obrodeneckom vykonávať svoje poslanie účinnejšie a „okatejšie“ ako literatúra, ktoré ľuďom povie viac, ako tie „hromy a blesky“, čo z kazateľníc na nich dopadali. Bol informovaný a rozhladený v oblasti divadelnej, poznal vtedajšie nemecké a maďarské divadlo, no mikulášske orientuje na české prostredie, v ktorom cíti oporu (slovanské tendencie, slovenská mládež v Prahe, Stavovské divadlo). Hral, režíroval, zháňal rekvizity, prekladal (poslovenčil Chmelenského libreto k Škroupovmu *Dráteníkovi*), upravoval a tlačou vydával texty, ktorých výtlačky a odpisy boli zároveň aj prvým dramaturgickým materiálom celého slovenského ochotníctva. Aby dospel k tomuto stavu, nadviazal styky s českými kultúrnymi pracovníkmi, a tak prináša na Slovensko hry Klicperu a Štěpánka, ktoré postupne v Mikuláši uvádza, no siahajú po nich aj ďalšie slovenské ochotnícke scény.

Česká obrodenecká dramatika reprezentovaná tvorbou Jana Nepomuka Štěpánka, Václava Klimenta Klicperu a Josefa Kajetána Tyla predstavuje základný (častokrát aj jediný) kameň repertoáru jednotlivých slovenských ochotníckych scén, a to hneď z dvoch dôvodov. Prvým z dôvodov uvádzania hier českých dramatikov bola čeština – jazyk blízky a zrozumiteľný všetkým vrstvám slovenskej spoločnosti, druhým dôvodom ich inscenovania bol žáner a ideové poslanie hry. V najranejších začiatkoch slovenského ochotníctva zohráva tak český jazyk (v istých súvislostiach môžeme hovoriť o jazyku „československom“ ako zaužívanom spisovnom jazyku slovenských evanjelikov) pozitívnu úlohu v dvoch oblastiach: v oblasti národnobuditeľskej – zrozumiteľnosť jazyka umožňuje priblížiť sa k ľudu, dvíhať národné povedomie – a v oblasti dramaturgickej – rozvíňatejšia česká tvorba a české preklady cudzej dramatiky (predovšetkým preklady nenáročných nemeckých veselohier a frašiek reprezentovaných Kotzebueom – módnym autorom svojej doby, ktorý veľké efekty dosiahol vonkajšími prostriedkami) tvoria popri súbežne vznikajúcich Chalupkových hrách (písaných po česky) jediný textový materiál na realizovanie slovenských divadelných úsílí. Už samo šírenie „československého“ jazyka z javiska bolo vtedy relatívne revolučným činom. Aj z pohľadu tematického a ideového vyhovovala česká obrodenecká dramatika potrebám slovenských divadelníkov.

Klicperove a Štěpánkove frašky už z hľadiska žánrového typu komédie získavajú pevné miesto v repertoári slovenských ochotníkov – pracujú so situačnou alebo karikatúrnou nadsádzkou, zjednodušujúcimi typmi, vtípom, živo pôsobiacimi postavami. Ale predovšetkým sú to hry kritizujúce lakomstvo, filisterstvo, úradnícku nafúkanosť, plané vlastenectvo, propagujúce myšlienku tolerancie medzi národmi, ktoré boli blízke nielen Chalupkovej dramatiky, ale aj ľudovým a meštianskym vrstvám. V slovenskom prostredí sa často aktualizovali – vo Zvolene uviedli slovenskí študenti v roku 1839 Štěpánkove *Berounské koláče*, no premenovali ich na *Žarnovické koláče* (zaujímavosťou je, že zásluhu na uvedení tejto hry mal žiak Václava Klimenta Klicperu Matěj Mikšíček, ktorý zoznámia sa so slovenskými študentmi v Pešti stal sa organizátorom a režisérom ich divadelných podujatí), Štěpánkova hra *Čech a Němec* sa na Slovensku hrávala ako *Slovák a Nemec* (Kapitoly 1967: 263).

Z Tylovej dramatiky boli obľúbené hry zamerané na sociálne a národné problémy českej spoločnosti namierené proti odrodilcom, prospechárom a spiatočníkom, ktoré sa obsahovo zhodovali so súdobými spoločenskými pomermi na Slovensku. Najhrávanejšou Tylovou hrou bol *Nalezenec*, ktorého sa jeden pisateľ pokúsil dokonca „kriticky analyzovať“ v časopise *Orol tatránski*: „V *Nalezencovi* je všetko sám Nalezeneňec, a keď tento najde svojho šuhaja, musí celá hra dobrí účinok mať [...] *Nalezeneňec* je pôvodná práca Tylova. On ju podľa francúzskeho, ale inakšie veľmi výborne sporjadau“ (Orol 1846: 222). Česká obrodenecká dramatika nadobúda tak pevné a neotrásiteľné miesto v repertoári slovenského ochotníckeho divadla a možno povedať, že takéto postavenie si udržia i ďalších sto rokov (aj slovenské profesionálne divadlo sa k nej neustále vracia, do roku 1938 sa tieto hry uvádzajú v českej činohre SND po česky, po roku 1938 sa hrajú po slovensky).

Ako sme už uviedli, cestu českej obrodeneckej dramatiky na slovenské javiská kliesni G. Fejérpataky-Belopotocký, ktorý prináša na Slovensko hry Štěpánkove: *Žlutá zimnice*, *Štěkavec*, *Čech a Němec*, hry Klicperove: *Divotvorný klobouk*, *Lhář a jeho rod*, *Rohovín čtverrohý* (u ochotníkov obľúbená, lebo nemala ženské postavy), Tylovho *Nalezencia* a české preklady Kotzebuea: *Tři otcové najednou*, *Zmatek nad zmatek*.

Na pohyboch slovenského ochotníckeho divadla sa však oveľa mnohostrannejšie odrazila aktivita bratislavských študentov (študenti bratislavského evanjelického lýcea), ktorej pričinením sa utvorili dve divadelné centrá – najskôr v Sobotišti, neskôr v Levoči. Ohlasy Belopotockého divadelného podnikania vzbudili myšlienku podobnej činnosti aj v dome sobotiškého učiteľa Samuela Jurkoviča, neskôr notára v Brezovej, kde sa počas letných prázdnin schádzala

štúrovska mládež, poslaním ktorej bolo „budiť národ, dvíhať jeho národné povedomie“ – a ako najvhodnejší spôsob na vykonávanie tohoto posrania ukázalo sa slovo plynúce z javiska. Jurkovič vysvetľuje vznik sobotiškého divadla, ktoré do dejín vošlo pod názvom Slovenské národné divadlo nitrianske (založené 5. augusta 1841), takto: „jednak z cíle probuzení a rozšíření národností naší slovenské, jednak p. vlastencům v národním jazyku nevinnou zábavu způsobiti“. Svoju divadelnú činnosť ohlásili v časopise *Tatranka* a už v roku 1840 chceli hrať Tylovho *Nalezence*. Predstavenie sa však neuskutočnilo, lebo účinkujúci sa báli, že by sa o nich ako o „komediantoch a kejklíroch hovorilo“ (Kapitoly 1967: 222). Ale Tylovho *Nalezence* napokon predsa len na Myjave hrali. V roku 1846 sa Myjavci na *Nalezencovi* výborne zabávali, lež nie tak ako po minulé roky, tentoraz sa hralo skutočne slovensky, „bolo to prvý raz, čo sme slovenskuo slovo z brevjen slovenských počuli,“ píše sa v *Orle tatránskom*. „Naši herci a herkine sa naučili svoje úlohi púvodňe v českom jazyku spísanje, po slovenskí,“ vyznáva svoje nadšenie zo slovenčiny pisateľ (Orol 1846: 221). Vtedy sa však písal už rok 1846 a do povedomia sa dostávala štúrovska kodifikácia jazyka. No keď divadlo na „slovenských kopanicich“ začínalo, jediným spisovným jazykom bola bernolákovčina, ktorá však v evanjelickom prostredí Myjavy a Sobotišťa nenašla svoje uplatnenie. A tak aj prvé otváracie predstavenie nitrianskeho divadla *Starý kočíš Petra III.* od Kotzebuea bolo v „českoslovenčine“ – štúrovci používali živú podobu češtiny. V Jurkovičovej divadelnej kronike sa o ňom píše, že tu išlo o udalosť, kedy: „po první krát v svém národním jazyku zábavy účastno se stalo“ (Kapitoly 1967: 222). Tento zápis je však problematický, čo vyplýva z vtedajšieho chápania „českoslovenčiny“ ako spisovnej formy slovenčiny. Skutočne slovenské bolo až vyššie uvedené predstavenie Tylovho *Nalezence* z roku 1846. Pôvodne mal byť otváracím predstavením nitrianskeho divadla *Gróf Beňovský*, ktorého študenti bratislavského lýcea pripravovali ešte počas školského roku a chystali sa s ním na Myjavu. Predstavenie však stroskotalo na drahej výprave a na tom, že v hre sú dve ženské postavy a oni mali k dispozícii len jednu ženu – Aničku Jurkovičovú. V tejto komplikovanej situácii dali na radu J. M. Hurbana, ktorý im ponúkol iný Kotzebueov text (i keď prostoduchý, ale s piatimi mužskými postavami a jednou ženskou), a inscenovali tak frašku *Starý kočíš Petra III.*, čím konečne zahájili činnosť nitrianskeho divadla. Aj v ďalšej svojej divadelnej činnosti vychádzali z českej dramatiky alebo z českých prekladov. V októbri 1841 robili Klicperov *Divotvorný klobúk* a v marci 1842 konečne inscenovali *Grófa Beňovského čiže sprisahanie na Kamčatke*, v ktorom herci za oponou zaspievali pieseň *Kde domov můj*, aby podčiarkli slávnostný rámec predstavenia. Veľký úspech mala Raupachova hra

Nevolníci alebo Izidor a Olga, v ktorej sa v hlavných úlohách objavili Anička Jurkovičová a Ján Francisci. Na jeseň 1842 nacvičovali v Bratislave Klicperovu trojdejstvomú dramatickú bájku *Loketský zvon*, ktorú však napokon pre vonkajšie príčiny nehrali – nenašli miestnosť a predstaviteľky ženských postáv. V ďalších rokoch uviedli Klicperove *Dvojčatá* (1845) a už spomínaného Tylovho *Nalezenca* (1846).

Posledným významným centrom divadelnej činnosti tohoto obdobia bola Levoča, kam sa v roku 1848 uchýlila skupina študentov po odvolaní Ludovíta Štúra z funkcie námestníka profesora katedry reči a literatúry československej na evanjelickom lýceu v Bratislave. Francisci ako súkromný učiteľ založil tu neoficiálnu organizáciu Jednotu mládeže slovenskej. Jej činnosť rozdelil do dvoch foriem, teoretickej a praktickej. Súčasťou praktickej formy bolo divadlo, ktoré začína v Levoči ako súkromné cvičenia a zábava – chlapci hrali predovšetkým pre seba – a malo odviešť mládež od pijatiky a iných „planých“ zábav (Marták 1961: 146). V lone levočskej Jednoty začalo tak v októbri 1845 vyvíjať činnosť Levočské divadlo štúrovskej mládeže, ktoré malo hneď niekoľko zvláštností: za sedem mesiacov odhrali až 22 predstavení, ženské postavy tu hrali muži a divadlo malo predovšetkým súkromný charakter. Ich repertoár sa niesol v znamení veselohernom, dramaturgicky dominovala tvorba Chalupku a Klicperu, a to vďaka technicko-inscenačnej nenáročnosti, myšlienkovým hodnotám hier a zmyslu mladých pre humor. Svoju činnosť začali uvedením druhého dejstva Chalupkovho *Kocúrkova* (lesná scéna), ktoré uvádzali slovensky, ako sa dozvedáme zo zápisov o ich činnosti: „Prvô predstavenia sme mali 29. veľ. rujna, Študenti, II. dejstvo z Chalúpkovho *Kocúrkova* slovensky“ (Marták 1961: 147). Aj tento zápis je otázný, pretože inscenovali Chalupkovo *Kocúrkovo* napísané česky, ale práve v lesnej scéne je najviac slovenčiacich prvkov (stredoslovenské dialektizmy v reči zbojníkov), z čoho sa v zápisoch objavuje, že toto predstavenie bolo hrané slovensky. Tretím predstavením bola Klicperova hra *Veselohra na moste*, štvrtým jeho *Divotvorný klobouk* (obe predstavenia sa hrali česky), piatou hrou boli Klicperovi *Bratří*. K prvému dôslednejšiemu poslovenčeniu textu došlo až pri uvedení Chalupkovej hry *Starouš plesnivec* (kníže vyšiel v roku 1837 v biblickej češtine): „Tak sme 7. mal. sečna provozovali *Starúš plesnivec*, veselohru v 3. dejstvách, asíce slovensky. Nesnáze zvlášte s tým sme mali, že boli štyri role ženské, lež prekážky, keď bola chuť ľahko sa premohli“ (Marták 1961: 149). S ďalším poslovenčením sa stretávame v levočskom divadle aj neskôr, a to predovšetkým pri Chalupkovej tvorbe – *Všetko naopak*, *Trasoritka*, *Kocúrkovo*, ale aj pri Hýblovom preklade *Chytrúška*, pri českom preklade nemeckej pôvodniny *Starý kočiš Petra III.* a dokonca preložili aj hru

Chorvátska vernosť (preložil ju P. Dobšínský). Levočská mládež naliehavo zdôrazňovala popri zábavno-výchovnom poslaní divadla predovšetkým jeho umeleckú stránku (kritická recepcia jednotlivých predstavení v časopise *Život*).

Vplyv a význam divadelných podujatí štúrovskej mládeže sa levočskou činnosťou zďaleka nekončil – najmä počas prázdnin navštevovali študenti slovenský vidiek s predstaveniami pripravenými v škole, alebo nacvičovali už v samotnom meste v spolupráci so širokými spoločenskými vrstvami slovenského obyvateľstva. Ochotnícke divadlo sa rozširuje aj do ďalších slovenských miest: Martin, Brezno, Banská Štiavnica, Dolný Kubín a mnohé iné mestá tiež poskytujú svoj priestor pre vznik slovenských ochotníckych scén. Repertoár týchto divadiel však zostáva závislý od repertoáru českého divadla, ako ho v období národného obrodenia v Čechách reprezentovali Klicpera, Štěpánek, Tyl, Hýbl a iní zakladatelia novodobého českého národného divadla. Tento príklon k českému divadlu v jeho tvorivej a sprostredkujúcej oblasti je trvalým znakom slovenských divadelných snažení aj v ďalších rokoch.

Literatura

KAPITOLY

1967 *Kapitoly z dejín slovenského divadla: Od najstarších čias po realizmus* (Bratislava: SAV)

MARTÁK, Ján

1961 „Divadelná činnosť Jednoty mládeže v Levoči“, *Slovenské divadlo*, č. 2, str. 145–63

PIŠŮT, Milan

1984 *Dejiny slovenskej literatúry* (Bratislava: Obzor)

OROL

1846 „Zábava Slovenská“, *Orol tatránski*, č. 28, str. 221–22

Český „romantizmus“ očami J. M. Hurbana a L. Štúra

PETER KÁŠA

Začneme možno trochu zjednodušujúcim a všeobecne známym konštatovaním, že počiatky českého a slovenského národného hnutia majú veľa podobných znakov. Národnobuditeľský program bol v oboch prípadoch zakódovaný v zložitej trojčlenke: národ – jazyk – literatúra. „Dobové prameny totiž nevykazujú žiadny zásadný rozdiel v prístupe k problému romantizmu na Slovensku a v Čechách. Na oboch stranách se setkáváme s obdobně složitou situací, v níž vedle sebe koexistují postoje zcela protichůdné“ (Macura 1993: 28). Naviac, spoločný česko-slovenský kultúrny a ideový kontext bol v tridsiatych a štyridsiatych rokoch faktom, ktorý v princípoch rešpektovali obidve strany. Najmä Slováci (ba dokonca aj J. Kollár a P. J. Šafárik) to však nikdy nevnímali len v rovine „status quo“. Skôr naopak. Známe sú Kollárove pokusy o jazykové reformy ako aj Šafárikove „systémové vyčlenenie“ slovenského jazyka a literatúry z československej kmeňovej jednoty. Preto je celkom prirodzené, že s nástupom „romantického národovectva“ sa zintenzívňujú aj česko-slovenské diskusie a polemiky, ktoré celkom prirodzene a zákonite prenikajú aj do rovín literárnych či literárno-estetických.

Prvý vážnejší konflikt takéhoto charakteru možno zaevidovať už v roku 1836, keď J. K. Chmelenský publikoval svoje výhrady voči novovzniknutým slovenským almanachom (*Plody* a *Zora*) a časopisu (*Hronka*). V reprezentatívnom *Časopise Českého muzea* otvorene kritizoval najmä jazykové novátorstvo a snahy o „slovakizačné reformy“ češtiny, obhajujúc čistú „akademickú češtinu“ (Rosenbaum 1989: 39–40). Treba pripomenúť, že sa to stalo v čase prvých aktivít mladoslovenských národovcov na Bratislavskom lýceu, pričom všetky tri kritizované „tlačoviny“ mali pre mladú slovenskú intelektuálnu komunitu kľúčový význam:

1. Almanach *Plody* – prvé verejné vystúpenie tzv. štúrovského spisovateľského kruhu.

2. Almanach *Zora* – prvý pokus o zbližovanie konfesiónálne i jazykovo rozdelených slovenských vzdelancov.

3. Časopis *Hronka* – progresívny literárny časopis vydávaný K. Kuzmánym (protiklad konzervatívnej *Tatranky* J. Palkoviča), anticipujúci už aj nové ro-

mantizujúce tendencie (estetické state, prvé preklady A. Mickiewicza a A. S. Puškina).

Najväčší rozruch však vyvolala Chmelenského kritika na Slovensku všeobecne váženého J. Kollára ako aj povýšenecko-paternalistický tón tohoto vystúpenia: „My si roli dedičnou snad i bez Slovákov udeláme, oni bez nás musejí jiste slabnúť, nedejž to však Bůh! i snad hynouti“ (cit. podľa Rosenbaum 1989: 39). L. Štúr to komentoval v liste F. Palackému taktó: „Soud p. Chmelenského o našem Kolláru velice rozjitřil Slováky a jest se obávati konečného odtrhnutí [...]“ (Štúr 1959: 40). Nemenej dotknutý je aj vydavateľ *Hronky* K. Kuzmány. Na Chmelenského invektívy reaguje rozsiahlym článkom, ktorý vošiel do dejín česko-slovenských literárnych vzťahov v zúženej verzii ako známa „obrana“ Máchovho *Mája*. Kuzmány však venuje najviac miesta obrane Kollárových koncepcií „slovanskej vzájomnosti a slovakizovanej češtiny“. Verše *Mája*, na rozdiel od Chmelenského, prijíma ako poetologické nówum konvenujúce jeho estetickým názorom, ako typickú iracionálnu alternatívu voči tradičnému rozumovému klasicizmu: „[...] novou romantickou školu jen proto mnozí zatracují, že jejímu jinotajitelnému duchu nerozumějí“ (Kuzmány 1981: 75) alebo „v Máji je vylíčené krásno ledostudené ač nesmírně zajímavé jest proto, že tam se život naprotiumní líčí [...]“ (Kuzmány 1981: 100). Treba pripomenúť, že konzervatívny Chmelenský kritizoval v jednom čísle *ČČM* viaceré liberalizujúce tendencie: „českého“ Máchu, „slovenskú“ *Hronku*, „slovanského“ Kollára. Upozornil tak na negatívne a nebezpečné signály, ktoré vnášajú chaos do relatívne pokojného českého i česko-slovenského „vlastenecko-meštianskeho biedermeieru“. Kuzmányho reakcia bola teda naozaj „predevším apologie ‚jivosti‘ samé, která skrze Máchu mířila spíše v ústřety stále výrazněji tušené ‚jivosti‘ slovenské v československém kontextu“ (Macura 1993: 28).

Možno povedať, že v tomto období bola rezonancia Máchovej poetiky v slovenskom literárnom prostredí minimálna. Ako ukážeme v ďalšej časti, *Máj* nezapadal ani do štúrovsko-hurbanovskej koncepcie „slovanskej poézie“ zo začiatku štyridsiatych rokov. O výraznejšom obrate možno hovoriť až po roku 1846 (k tomu pozri: Gombala 1987).

Sľubné a nepochybne aj progresívne aktivity K. Kuzmányho sa však veľmi rýchlo rozplývajú. On sám sa už v roku 1838 sťahuje do úzadia. V tom istom roku, po dvojročnej existencii, prestáva vychádzať aj *Hronka*. V tom istom čase sa však už aktivizujú aj „mladoslováci“. Štúrovská generácia v priebehu niekoľkých rokov výrazne rozvíri kultúrno-spoločenskú hladinu, radikálne zdynamizuje a nečakane vyhotí aj česko-slovenské väzby a vzťahy. Generačná výmena nastáva aj v oblasti literárnej kritiky a vydavateľskej činnosti: *literárnokritické-*

ho estéta a vydavateľa K. Kuzmányho nahrádza literárnokritický ideológ a redaktor J. M. Hurban, ktorý literatúre pripíše nové atribúty a dá jej nový zmysel. Formulujú sa nové estetické programy, literatúra sa stáva kľúčovým znakom novej národno-vlasteneckej kultúry, „kde všetko estetické chcelo byť súčasne i spoločenské, spoločenské zase politické [...]“ (Čepan 1993: 63).

Mladému Hurbanovi však prináleží aj čestné miesto v rozvíjaní slovensko-českých vzťahov: „[...] on bol prvý, ktorý pre želanú jednotu medzi našimi národmi vytvoril v Květoch (1839) pojem a názov ‚Československo‘“ (Winkler 1997: 25 a Pražák 1925: 16). Zaujímal sa o českú literatúru a kultúru a bol hádam aj jediným Slovákom, ktorý koncepnejšie a systematickejšie komentoval dianie na českej literárnej scéne. Bol to však viac človek činu ako myšlienky, romantik pragmatického zamerania. Jeho názory boli bystré a pohotové, ale i prekvapivé a paradoxné. Pôvodný horlivý hlásateľ „bratskej jednoty“ prechádza až ku skeptickej dezilúzii: „[...] celá táto jednotu s nimi [Čechmi, P. K.] bez zjednotenia sa kmeňa samého v sebe, na čo bez jednoty v literatúre nedá sa ani myslieť, nie je nič iné ako pedantická konštrukcia, pre Slovákov neužitočná, Čechom zbytočná“ (Hurban 1973: 145).

Dôležitým dátumom v Hurbanovom živote je 2. júl 1839, keď ako dvadsaťdvaročný aktivista hnutia Mladé Slovensko je oficiálne vyslaný na „poznávaco-misijnú“ cestu do Čiech a na Moravu. Hneď po návrate predkladá cestovateľskému výboru povinnú správu z cesty, neskôr fragmenty publikuje aj v *Květoch*. Celý cestopis vychádza v Budapešti roku 1841 s príznačným názvom *Cesta Slováka ku Bratrům Slawenským na Moravě a w Čechách*.

Nie je to však jediný text, ktorý Hurban o svojej ceste napísal. Pre úzký okruh členov tajného spolku Vzájomnosť píše aj neoficiálnu tzv. *dôvernú správu*. Tento rukopis bol dlho neznámy a vyšiel tlačou až v roku 1960, spolu s kritickým vydaním slovenského prekladu „oficiálnej verzie“ cestopisu (z tohto vydania uvádzame všetky citácie). Tento „dvoj pohľad“ jasne dokazuje, že moravsko-české skúsenosti mladého slovenského národovca neboli jednoznačné a vyhranené. Vypovedá dvojakým „jazykom“:

1. *verejne* – *autocenzurovane* s typickým národnobuditeľským rétorickým pátosom;
2. *súkromne* – *necenzurovane* s netypickým vecným a realistickým pohľadom a bez ornamentov.

Cieľom a zmyslom Hurbanovej cesty bolo preniknúť do formujúcich sa českých „národno-vlasteneckých“ štruktúr, informovať a byť informovaný. Do určitej miery to mala byť aj forma „iniciácie a zasväcovania“ mladého adepta do tajov „ideálneho“ obrodeneckého sveta (o podobných praktikách píše Macura

1995: 118–29). Hurbanov cestopis možno charakterizovať aj ako túžobné hľadanie čistej „slovanskej harmónie“ a „bratsko-sesterských“ vzťahov medzi Čechmi a Slovákami, ktoré by sa mohli a mali stať takmer ideálnou alternatívou a východiskom z večného a nezmieriteľného česko-nemeckého a slovensko-maďarského etnického antagonizmu. To bola predstava, no skutočnosť už bola iná. Na ceste *Bratislava – Viedeň – Brno – Praha* sa rozpadla nejedna Hurbanova „mládenecká ilúzia“. Pocity skepsy a nesplnených nadejí však museli zostať ukryté a utajené alebo aspoň zakamuflované do falošného ornamentalizovania v biedermeierovskej štylizácii. Ako príklad uvidíme fragment z opisu rodiny Pospíšilovcov: „Spoločenský život je tu nepredstieraný, rázovitý, staročeský, tak hodne slovanský [...] pri dome je utešená, pekná záhradôčka ako malý raj [...] slečinka Marie pri gitare spievala české krakoviačky a vlastenecké piesne [...] spev sa menil na rečenie a toto na veľké vlastenecké úvahy [...]“ (Hurban 1960: 86–88).

Zaujímavo opisuje Hurban aj stretnutie s F. M. Klácelom, ku ktorému prichádza s negativistickým „aprioristickým“ postojom „že známy básnik a filozof je *hegelián* čiže ‚pomiešaná osobnosť‘“. „Ja si veru neželám, aby naši veľkí mužovia boli Shakespearmi, Schillermi, Goethmi, Kantmi a pod.! [...] My v umení i vo vede musíme mať Kollárov, Mladoňov, Šafárikov, Tomáškov – čiže čistých Slovanov!“ (Hurban 1960: 35). Odchádza však spokojný, lebo sa presviedča, že P. Klácel *nie je hegelián*, aj keď ako poznamenáva: „[...] pozná pochínanie, úsilie a snaženie tohto Berlínčana“. V „dôvernej“ správe tento „exkurz“ chýba a zostáva iba holé konštatovanie, že: „Klácel robí mnoho najmä medzi mládežou a kde je on, tam je život“ (Hurban 1960: 133).

V súvislosti s Hurbanovým cestopisom sa často pripomína, že v ňom vysoko hodnotil a ocenil najmä tvorbu *J. K. Tyla*. Bol to však jediný kompaktnější literárnokriticky orientovaný fragment, text v texte, či skôr *poznámky k novele Rozina Ruthardova*. „Oddýchol som si v tóni stáročného duba a sám pre seba som si čosi napísal o tejto poviedke [...] nemám iný cieľ, než lepšie oboznámiť nás Slovákov s duchom a prácami pána Tyla,“ píše v úvode a hneď dodáva príznačnú a jednoznačnú charakteristiku: „Pán Tyl je dnes najnárodnejší a preto aj najoblúbenejší československý románopisec. Jeho poviedky sú vonkoncom české“ (Hurban 1960: 89). Pripomína aj ďalšie diela s nevyhnutnou a typicky hurbanovskou poznámkou, že: „[...] námet si vždy vyberá národný“. Na Tylovu nezávislosť od cudzích vzorov sa upozorňuje aj pri poznámke o jeho zásluhnej práci pre rozvoj českého divadla, pričom jediným negatívom je pre Hurbana fakt, „že kvôli nedostatku času ešte nevydal veľké dieło [...] dôstojné jeho veľkému duchu“ (Hurban 1960: 90). V druhej časti sa

Hurban prezentuje aj ako citlivý analytický čitateľ a perspektívny literárny kritik. Čitateľom ponúka zaujímavú typologickú charakteristiku postáv nove-ly *Rozina Ruthardova*.

Ako som už naznačil, tento literárnokritický „exkurz“ je v cestopise ojedinelý. Problémy literatúry, literárneho života či knižnej kultúry sa otvárajú iba sporadicky a náhodne a takmer vždy ako forma „doplňku“ či východiska na budovanie syntetického obrazu národno-slovanskej kultúry. Aj preto sú pre Hurbana zaujímavejší a sympatickejší tzv. synkretickí obrodenci – E. Vocel, F. Klácel... ako „čistý“ literáti – K. H. Mácha, K. Sabina, K. J. Erben, ktorých v texte takmer ani nespomína. Od priateľov však dostáva text Máchovej balady, ktorý potom publikuje v almanachu *Nitra* (1842) s krátkym a trochu aj prekvapivým komentárom, kde Mácha je charakterizovaný aj takýmito prívlastkami: „mladý nejnadanejší básnik Čechie [...] tvorivý génius [...] s plamennou obrazotvornosťou (Hurban 1981: 158).

Zaujímavé sú Hurbanove topografické sondáže a opis tzv. „genia loci“. Je evidentné, že cestovateľa oveľa viac fascinuje brnensko-moravské literárne prostredie než pražsko-české, pričom tento protiklad je čitateľný najmä v neoficiálnej dôvernej správe: „O pražskom spoločenskom živote vám nemôžem písať veľa radostného, lebo je na zaplakanie, ako tam vyhasol všetok oheň a zápal spoločenského a družného života“ (Hurban 1960: 142). Kritizuje individualizmus, egoizmus a celkovú nevraživosť v spisovateľských kruhoch. Proti tomu „v Brne je celkom inakší život [...] Duch je tu krásny, ktorý sa zhoduje s duchom Slovákov, tunajší vlastenci si nemôžu dovoliť jednoduché literárčenie a najmä nie kriky kritikárov a recenzentov [...] Všeslovanstvo je im krásnym ideálom, ktorým sú naplnení ich duchovia, ustavične pracujúci na napravení predovšetkým svojho kmeňa [...]“ (Hurban 1960: 132).

Prekvapujúco kontrastný je aj „dvojobraz“ pražského literárneho života. Kým v oficiálne publikovanom texte sa ponúka takmer „suchý“ oznam: „Vo vlasteneckej kaviarni pána Šmillera som sa zoznámil s mnohými mladými českými spisovateľmi, s ktorými som sa po tieto dni aj stýkal a nimi som bol priateľsky a bratsky ako Slovan prijatý“, ďalej už nasleduje iba zoznam vyše desiatky mien (Hurban 1960: 82). „Dôverný“ opis tej istej komunity je nielen rozsiahlejší, ale výrazne emotívnejší, otvorenejší a najmä kritickejší: „Mladí spisovatelia sa schádzajú obyčajne v kaviarni a jednej krčme, ale tieto schôdzky sa líšia od našich formou i látkou. Vypije sa káva, nazrie sa do novín, sleduje sa biliard – a to je Salón literárny v kaviarni u pána Šmillera [...] u jedného ostýchavosť, u druhého pýcha, u tretieho samolúbosť, u štvrtého, piateho atď. diletantstvo a vlastné záľuby [...]“ (Hurban 1960: 142–43). V porovnaní

s „priateľským a našim“ Brnom sa Praha ukazuje ako priestor, ktorý „nepriťahuje“. Dokonca tu Hurban ani nemohol ukryť určité pocity „cudzinecťva“ – strateného Slováka, mladšieho brata v kozmopolitno-liberálnom prostredí pražskej bohémy. Preto nie je prekvapivé ani to, že mladý Hurban prejavuje viac sympatií „starým koryfejom“, ktorí „pracujú vo svojich príbytkoch na dieľach večnosti [...] a nie sú nakazení kritizantskou, redaktorskou a publicisticou chorobou“ (Hurban 1960: 142). Pripomíname, že meno K. H. Mácha sa nespomenie ani v jednom texte.

Horlivý národovec sa tak vracia do Bratislavy so zmiešanými pocitmi. Iluzórny obraz o „západoslovanských bratoch“ sa mu zrealnil a v mnohom aj skorigoval. Zaiste ho trápi aj veta „istého českého spisovateľa“, na ktorú si spomenul aj po niekoľkých rokoch: „My Češi bez vás Slováků být můžeme, ale vy bez nás nikoli“ (Hurban 1956: 317). Zdá sa, že „cesta“ nie celkom splnila jeho túžbu a predstavu.

Po tejto ceste sa doba mení rýchlym tempom a stále viac hektickou sa stáva aj pre skupinu „mladoslovákov“, združujúcich sa na Bratislavskom lýceu. Rovnako sa dynamizujú a zintenzívňujú aj Hurbanove aktivity: zakladá divadelnú spoločnosť, pripravuje almanachy, časopisy, angažuje sa v politike, píše recenzie, horlí za všetko, čo je nové a progresívne, je presvedčený konzervatívny slovanofil, ale rovnako patrí k najradikálnejším priekopníkom „slovenskej kmeňovitosti“. „[...] nech sa nediví žaden Čech, že zouplna Čechové nejsme, jako my se nedivíme, že Vy Slováci nejste,“ píše v roku 1841 J. Pospíšilovi, no o dva roky je už jeho stanovisko priamejšie a jasnejšie: „My sme Slováci, a nemáme zapotrebi svou individuálnost zapřít [...] My se už na své nohy stavíme, naše křídla sa doplňují (list F. M. Klácelovi, 1843).

Literárnokritické aktivity J. M. Hurbana začínajú síce už v rokoch 1837–38 posudzovaním prác spolužiakov, ale ako kritik sa verejne prezentuje až recenziou básnickej zbierky K. Sabinu *Básně*, ktorú publikuje v *Tatranke* roku 1841. Príspevok je zaujímavý z viacerých aspektov. Ide totiž o kľúčový text v kontexte slovenského romantického literárno-estetického myslenia a slovenskej literárnej kritiky: „[...] je to programová recenzia s teoretickou preambulou, v ktorej Hurban sformuloval základy novej estetiky“ (Chmel 1991: 51) alebo: „[...] je to programová kritika, ktorej zázemím sú romantické koncepcie“ (Kraus 1991: 52).

Tento text je však výnimočný aj tým, že slovenský recenzent prostredníctvom veršov českého básnika načrtáva estetiku novej slovanskej poézie. Je to paradoxné, ale *slovenská estetika sa buduje ako slovanská koncepcia cez texty českého básnika*. Sabinove verše vníma v ambivalentných polohách: „Dvojaký

ráz teda zaznamenávame pri týchto básňach, pôvodný slovanský a akýsi cudzí, neslovanský“ (Hurban 1973: 216), pričom tú prvú líniu vidí „v porovnávaní sa s prírodou [...] harmonizáciou lahodnosti a vážnosti, rozumovosti a citovosti“ a tú druhú v „smutnom pozeraní sa“, „stratení sa vo svete“, „trúchlení“ a pod. Jazyk, štýl i kompozícia veľmi rafinovane „pretvárajú“ recenzovaný predmet. Evidentné sú tendencie nadinterpretovania, ba až dezinterpretovania básní. Recenzent v interpretáciách „účelovo zrádza“ prvotný zmysel textu, čo potom „zneužíva“ na projektovanie vízie o novej slovanskej poézii. S podobnou interpretačnou metódou sa možno stretnúť aj pri analýze Mickiewiczovej *Ódy na mladosť* slovenským básnikom P. K. Hostinským. Hurbanova metóda sa však úplne zhoduje s konceptom, ktorý predkladá aj L. Štúr vo svojich bratislavských prednáškach. Aj tie sú postavené na opozícii: kritika *západného romantizmu* – idealizácia *slovanskej poézie*, ktorá, ako píše L. Štúr „[...] je zhrnutie všetkých poézií, je doplnením všetkého, čo je nedovŕšené, je oslávením Boha vo svete (Štúr 1987: 50). Tento projekt však treba vnímať aj v širších, nielen slovenských súvislostiach. V. Macura upozorňuje na to, že aj v českom kontexte dochádzalo k oddeľovaniu slovanskej poézie a romantizmu: „[...] ideál syntetické harmonické slovanske poezie zůstává explicitě či implicitě kritériem, jehož závažnost je uznávána zcela obecně“ (Macura 1993: 40).

Hurbanov text – recenzia je síce plný rétorizmu a ornamentálneho balastu, ale súčasne má až prekvapujúco jasne, logicky a presvedčivo vybudovanú kompozičnú štruktúru. Sugestívna je už (najmä) „teoretická“ preambula, kde autor formuluje zásadné tézy tak, že odpovedá na tri principiálne otázky:

1. čo je zmyslom slovanskej poézie;
2. aká má byť slovanská poézia;
3. aká nemôže a nemá byť slovanská poézia.

V druhej časti textu sa autor pokúša naplniť tento vlastný model básňami K. Sabinu, o ktorých vo všeobecnosti konštatuje, že: „sú osobné (subjektívne) [...] a básnik neprenikol do sfér ideálneho či absolútneho ducha“ (Hurban 1973: 214). V zmysle „novej estetiky“ sú to ešte texty nedokonalé. Dva momenty sú však v tejto recenzii dôležité a podstatné: 1. kritika Byrona, byronizmu a západného romantizmu, 2. relativizácia individuálnej básnickej slobody. Kritika Byrona sa tu formuluje v tradičnej „šablóne“. Paradoxne, v tejto otázke sa radikálny „mladoslovák“ úplne zhoduje s konzervatívnym J. K. Chmelenským. Porovnajme: „A pak, co nám do Byrona? – Pěj podruhé p. Mácha, jak se moc vyšší v jeho ňadrách ozývá, a neohřívěj své srdce a nerozplamenávej svou obraznost na nepřirozených výtvorech anglického lorda, s sebou vždy bojujícího [...]“ (Chmelenský 1981: 72). „Nechajme teda Byrona Byronom, vzory pofrančenej

školy nech majú svoju slávu. Byron bol ohnivý úkaz v ríši poézie, ktorý ohňom svojho blesku na dlhé storočia oslávil seba a energiou svojho ducha priviazal k sebe celý svoj vlastný národ [...] čo však urobilo slávnym jeho, tým si v Slovanstve nikdy nezískate zásluhy“ (Hurban 1973: 214).

Druhý moment, ktorý pripomína básnikom, že „individuálnosť (osobnosť) nikdy nemôže byť absolútna, vždy je vzťažná a pomerná (relatívna)“ (Hurban 1973: 212), sa realizuje opäť nepriamou kritikou istých tendencií nielen v básňach K. Sabinu, ale aj K. H. Máchu. Ekvivalent opäť nachádzame v Štúrových prednáškach: „U nás jednotlivec nemôže žiť len pre seba, ale stojí v službe pravdivej všeobecnosti [...] jednotlivca strasti nie sú predmetom našej poézie“ (Štúr 1987: 45). Tieto tézy sa priečia názorom S. Šmatláka, podľa ktorého „Máchu štúrovci integrovali do koncepcie slovanskej poézie“ (Šmatlák 1962: 12). Presnejšia a výstižnejšia je formulácia E. Gombalu, ktorý uvádza, že: „Štúr nepochybne veľmi dobre poznal Máchovu poéziu, ale ju považoval za neprijateľný príklad pre slovenské [aj slovanské, P. K.] básnictvo“ (Gombala 1987: 15). Dôkazom je aj často citovaný fragment Štúrovho listu V. Staňkovi: „Ale ani námi, ať Vám pravdu povím, nehýbá poezia romantická. Máchův Máj má mnoho romanticky pekného, ale nás docela zústavuje chladnými, ať mlčím o jiných klinkáních“ (Štúr 1987: 162).

Ešte v roku 1842 vydáva J. M. Hurban prvý ročník almanachu *Nitra* s českými príspevkami ako „dar dcérám a synům Slovenska, Moravy, Čech a Slezska obetovaný“. V almanachu sa ukázal jediný text od českého autora. Bola to *balada K. H. Máchu s názvom Píseň*, pri ktorej zostavovateľ J. M. Hurban uviedol aj to, že text sa mu dostal do rúk počas cestovania v Čechách a že je to „báseň nebohého Máchy, básnika mladého nejnadanějšího Čechie“ (Hurban 1981: 158).

Od toho času majú aktivity slovenských národovcov stupňujúcu tendenciu. Slovenské národné hnutie kulminuje v rokoch 1843–1848 (kodifikácia spisovnej slovenčiny, vznik spolku Tatrin, vydávanie novín a časopisov v novom jazyku, Žiadosti slovenského národa...). V tom istom čase však kulminuje aj česko-slovenský etnický konflikt. Počiatkové umiernené vzájomné invektívy postupne prechádzajú do ostrých slovných polemík a konfliktov. V mnohých slovenských textoch programového charakteru sa objavujú pasáže vysvetľujúce príčiny *jazykového a literárneho vyčlenenia sa Slovákov z jednotného československého kmeňa*.

Zlom nastal po vydaní „prvej knihy v novej slovenčine – druhého ročníka almanachu *Nitra*, tentokrát už so „zúženou dedikáciou“ ako „dar drahým krajanom slovenským obetovaný“. Bol to „obrat“ časti slovenskej intelektuálnej elity

od klasickej a strnulej češtiny k živej a prirodzenej slovenčine. Ako ukázali dejiny, tento krok „nebol ani tak aktom lingvistickým ako politickým (Kováč 1997: 39): „U nás teraz nejde tak o literatúru a o preslávanie sa jednotlivcov v nej, ako viac o obecný, zjavný, pospolitý život celého slovenského kmeňa,“ píše J. M. Hurban o tomto hektickom čase (Hurban 1973: 160). V almanachu *Nit-ra* II upozorňuje na „asymetriu v slovensko-českých literárnych vzťahoch: „My sme dosiaľ sebe nepomohli a boli sme v českej literatúre len taký dôvažok a taký akcidents literátov českých“ (Hurban 1956: 318). Hurban si v tomto príspevku (opäť) s trpkosťou spomína na istého českého spisovateľa, ktorý mu do očí riekol, že: „My Češi bez vás Slovákov byť môžeme, ale vy bez nás nikoli!“ (Hurban 1973: 317). Napriek tomu, že táto veta „bolela ho hrozne“, neobviňuje Čechov z *velikášstva*, ale kritizuje skôr vlastných Slovákov z *malosti a pasivity*: „Nemajme to za zlé týmto [Čechom, P. K.], ba radšej ďakujeme im za upozornenie nás na naše povinnosti, bo to už naozaj špatné bolo, že sme my Slováci ničoho nemali“ (ibid.: 318).

Ďalšou významnou aktivitou J. M. Hurbana bolo od roku 1846 vydávanie kultúrneho časopisu *Slovenské pohľady* (*Slovenskje pohľadi*, ďalej *SP*). V otváracom texte s názvom *Veda a Slovenské pohľady* sa okrem iného píše, že literárna časť bude zameraná najmä na slovenskú literatúru a že: „Slovanská literatúra iných kmeňov bude vyberaná s ohľadom na to, čo sa dotýka širších slovanských záujmov. Na českú ako najbližšiu nám Slovákom, na Slovensku, ako osudom rovním s námi spojenú, častejšie sa obracať budeme“ (Hurban 1957: 14). Treba povedať, že táto téza sa naplňovala len čiastočne. V časopise dominujú texty, ktoré sú zamerané buď *užšie proslovensky* alebo *širšie proslovensky*. O českej literatúre sa zväčša písalo len v krátkych informáciách alebo v „publicisticko-polemických“ článkoch, ktoré rozličným spôsobom „obraňovali a legitimizovali“ vytvorenie novej spisovnej slovenčiny. Najčastejším „objektom“ J. M. Hurbana bol *K. H. Borovský*, ktorému mnohí Slováci len ťažko mohli odpustiť, že v *Českej včele* nazval slovenčinu a slovenskú literatúru „tatarskou“ a Slovensko „prasadlom“. V práci *Slovensko a jeho život literárny*, ktorá bola na pokračovanie publikovaná v *SP*, prirovnal Hurban Borovského k „nehanebnému hubačovi, ktorý v Prahe české Pražské noviny spravuje, [...] a ktorý v šprihaninách a podlých, nečistých slintaninách povykýdaval na slovenský kmeň“ (Hurban 1973: 50).

Oproti tomu, kladne sa vyjadruje o časopise *Květy*, ktoré „ubíjajú K. H. Borovského zachránili českú češť pred Slovanstvom“. Rovnako však dodáva, že ani *Květy* nepochopili podstatu a zmysel „slovenských snažení“ (Hurban 1957: 72).

V súvislosti s tzv. pozitívnym prijatím Máchu na Slovensku sa ako argument často uvádza aj Hurbanov jubilejný článok k 10. výročiu smrti českého básnika. Bol by to však zjednodušený pohľad, keby sme za „poctou Máchovi“ nevideli aj širšie súvislosti. Článok vznikol v čase vrcholiaceho napätia v česko-slovenských vzťahoch, čo v podtexte a „medzi riadkami“ je jasne čitateľné. Cez „veľkého“ Máchu ukazuje Hurban slovenským čitateľom českú „malosť“: Česi si nevážili svojho básnika ani počas jeho života, ale nevážia si ho ani po smrti: „Smutné je to naozaj, že národ si svojho génia nevie ani po smrti uctiť [...] chytá nás žiaľ, keď si pomyslíme, že takto bez uznania a ocenenia hnijú kosti Pevca Mája,“ píše Hurban, komentujúc český článok o „nedôstojnom pomníku“ nad hrobom K. H. Máchu. Ďalej pokračuje: „Proti tomuto mladému básnikovi sa prehrešil i nebohý Chmelenský, proti ktorému ho náš Kuzmány bránil, Tomíček, ktorý vo Včele nevkusnú kritiku napísal, [...] ale najviac Máchovi uzblížil Tyl“ (ibid.: 74–75). Nezabudne dodať ani to, že ešte ako študenti sa veľmi hnevali a „pripravovali sa“ na Tomička, no kvôli iným povinnostiam „neprišlo ku skutku“ a čitateľov ubezpečuje, že my „ešte prehovoríme o Máchovi“. Je pravda, že po roku 1846 rastie popularita Máchu na Slovensku, ale na strane druhej hurbanovsko-štúrovská koncepcia slovansko-slovanského umenia žiadala nie „máchovské individuality“, ale básnikov oddaných slovanskej idey. Je to paradox, no nie jediný v slovenskom národnom hnutí. Zdá sa, že v tomto Hurbanovom článku treba hľadať aj korene *mýtu o slovenskom pochopení a prijatí* diela K. H. Máchu (k tomu pozri Otruba 1967: 142–56).

Vo všeobecnosti možno povedať, že názory a formulácie L. Štúra boli omnoho umiernennejšie ako J. M. Hurbana. Túto tendenciu však naruša jeden fragment z jazykovednej práce *Nárečja slovenskuo a potreba pisaňja v tomto nárečí*, ktorý je najostrejším a najradikálnejším výstupom proti niektorým tendenciám v českej „romantickej“ literatúre. Na začiatku formuluje Štúr dve tézy – *širšiu*: „Život náš je odchodný od českého, odchodný tak, ako nárečie ich od slovenského“ a *užšiu*: „V poézii českej ešte máločo je podareného a čo sa hlavne podarilo, cudzím duchom páchne [...]“ (Štúr 1957: 98). Ďalej nasleduje „javína“ pejoratívnych prívlastkov a charakteristík: „Dajte nám pokoj s tými mátohami cudzími, s tými šialami zúfanlivými [...] nevodte do nášho sveta zúfanlivých kadejakých vycivencov, zvodcov, to sú pre nás potvory, ktorých sme my u nás nevidali a nevidíme, nekazte náš pokoj [...] hnusnými cudzích svetov vyvrhlinami, ktoré náš čerstvý život kántria [...] my tej chovy nepotrebujeme a srdečne lutujeme, že do života bratov našich Čechov sa tieto vyvrhliny vpíjajú [...]“ (Štúr 1957: 98–99). Aj touto, až „démonizovanou“ negatívnou argumentáciou, chcel Štúr vysvetliť „nutnosť“ zavedenia domácej slovenčiny do života.

Je všeobecne známe, že tak Štúr, ako aj Hurban vystúpili proti „českým Hlasom proti slovenčine“ (ide o známu brožúru *Hlasové o potrebe jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Moravany a Slováky*, Praha 1846, ktorej vznik iniciovali práve etnickí Slováci J. Kollár a P. J. Šafárik). Vo vzťahu k literatúre boli ich „antihlasy“ zamerané najmä na vysvetlenie faktu, že slovenská literatúra nikdy nebola prirodzenou súčasťou československého celku, ale skôr akýmsi „príveskom“ či mladším bratom českej literatúry. Najpregnantnejšie a najkomplexnejšie formuluje tieto otázky J. M. Hurban v reakcii na „hlas“ P. J. Šafárika. Opäť sa argumentuje „asymetriou“: „[...] tá jednota bola len čiastočná [...] v celom tomto spojení nebolo primeranej korelácie, ale vždy bolo zreteľné len *české pestúnstvo a slovenská maloletosť* [zvýr. P. K.], znamenitosť a sláva Čechov, závislosť a núdza čakajúca milosť u Slovákov [...]“ (Hurban 1973: 170). V inej časti kritizuje Hurban českých spisovateľov, že ignorujú slovenské iniciatívy: „[...] ani sa len nechcú obzrieť nielen na túto našu slovenčinu, ale ani na nijakú slovenskú knihu [...]“ a ironicky poznamenáva, že: „[...] českí redaktori, celebriti spoločenských besied a bálav, ba aj koryfeji českej literatúry sa nemohli povzniesť nad česko-literársky entuziazmus“. Nezabudne dodať, že k nim patria „[...] ľudia od Havlíčka až po najslávnejších protislovenských žurnalistov“ (Hurban 1973: 146–47).

Hurban i Štúr s plnou intenzitou vypovedajú o tom, čo ešte pred pár rokmi možno ani netušili. Obaja vpadli do prúdu hnutí Mladej Európy. Obaja patrili k čelným predstaviteľom mladých Slovákov, ktorí kreovali podobu modernej novodobej „slovenskosti“ a postupne inštitucionalizovali slovenskú etnicitu. Tieto nové štruktúry sa vytvárali komplikovane a vo viacerých „rovinách“. V popredí vždy stál aj permanentný slovensko-český a česko-slovenský dialóg. Obraz, ktorý takto vznikol, sa často obojstranne skresľoval a zjednodušoval. Výsledkom boli aj tendencie a efekty, ktoré sme sa tu pokúsili naznačiť. Skutočnosť však bola omnoho pesterjšia a zložitejšia.

V druhej polovici 19. storočia nastáva ďalší „obrat“ slovenských intelektuálnych elít. Hurban i Štúr ako by prestávali veriť sami sebe a krokom, ktoré vykonali. Radikalizmus a entuziazmus strieda stagnácia a skepsa. Aj slovensko-české vzťahy postupne naberajú nové kontúry a dimenzie.

Literatura

ČEPAN, Oskár

1993 „Rázdelia romantizmu“, *Slovenské pohľady*, č. 1, str. 60–80

GOMBALA, Eduard

1987 „Recepcia diela K. H. Máchu a jeho romantická iniciatíva na Slovensku“, *Slovenská literatúra*, č. 1, str. 13–27

HURBAN, Jozef Miloslav

1956 „Prechádzka po považskom svete“, in *Nitra II*, faksimilovaná reedícia (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), str. 239–325

1957 *Slovenskje pohľadi*, faksimilovaná reedícia (Bratislava)

1960 *Cesta Slováka k slovanským bratom na Morave a v Čechách 1839* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry)

1973 *Životopisy a články* (Bratislava: Tatran)

1981 „Poznámka k otisku Balády“, in *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, ed. P. Vašák (Praha: Odeon), str. 158

CHMEL, Rudolf

1991 *Dejiny slovenskej literárnej kritiky* (Bratislava: Tatran)

CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav

1981 „Literatura česká roku 1836“, in *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, ed. P. Vašák (Praha: Odeon), str. 70–72

KOVÁČ, Dušan

1997 *Slováci & Česi – dejiny* (Bratislava: AEP)

KRAUS, Cyril

1991 *Začiatky slovenskej kritiky* (Bratislava: Veda)

KUZMÁNY, Karol

1981 „Slovo panu drovi Josefu Chmelenskému a jemu podobným českým recenzentům od vydavatele“, in *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, ed. P. Vašák (Praha: Odeon), str. 86–88

MACURA, Vladimír

1993 „Český a slovenský romantismus ve sporu s romantismem“, in *Český romantismus v evropském kontextu* (Praha: ÚČSL), str. 26–47

1995 *Znamení zrodu* (Praha: H & H)

OTRUBA, Mojmír

1967 „Karol Kuzmány a prijetí Máchy v české a slovenské literatuře“, in *Karol Kuzmány*. Zborník z vedeckej konferencie (Martin: Osveta)

PRAŽÁK, Albert

1925 *Československý národ* (Bratislava: Academie)

ROSENBAUM, Karol

1989 *Vzťahy slovenskej a českej literatúry v 19. a 20. storočí* (Bratislava: Obzor)

ŠMATLÁK, Stanislav

1962 „Nová kvalita vzťahov“, *Slovenské pohľady*, č. 3, str. 7–35

ŠTÚR, Ľudovít

1957 *Slovenčina naša*. Dielo V (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry)

1959 *Cestou života trnistou*. Dielo. Doplnkový zväzok – korešpondencia (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry)

1987 *O poézii slovenskej*, ed. P. Vongrej (Martin: Matica slovenská)

WINKLER, Tomáš

1997 *Perom a mečom* (Martin: Matica slovenská)

Ahasverský mýtus v básni V. B. Nebeského *Protichůdci* jako transformace jednoty života – smrti – nesmrtelnosti

NADJA POLIŠČUKOVÁ

Romantismus, podobně jako později modernismus a postmodernismus, nalezl pronikavě osobité vyjádření základních proměn uměleckého světonázoru, probíhajících v souvislosti s civilizačním procesem. Soudobý svět, plný politických převratů a změn ve způsobu života, se romantikům jevil jako cosi rozbitého a chaotického, dožadujícího se nového uspořádání (Janáčková 1998: 206).

Vnitřní podlomenost osobnosti, volné ve své individualitě, krajní pomíjivost jejího stavu s charakteristickým sklonem ke sféře iracionálního, předvídaného, tajemného v rámci romantické estetiky zrodily jednu z klíčových postav evropské romantické literatury – Ahasvera. V kontextu ahasverského mýtu, vytvořeného romantickým kánonem konce 18. a první poloviny 19. století, vyniká lyrickoepická báseň V. B. Nebeského *Protichůdci*. Poetický komplex věčného žida, proměňující se ve filozoficko-symbolické rovině básně, tvoří atmosféru nepomíjející otázky života a smrti, okamžiku a trvání, odhaluje ambivalenci univerzálních kategorií bytí: lásky a boje, dobra a zla, světla a tmy, intuitivního a racionálního.

Dějový motiv spojený s Ahasverem se realizuje v jeho hledání smrti na pozadí příhod dvou cestujících jezdců.

Báseň tvoří – v souvislosti s romantickou tradicí – časoprostor tajemství: očekávání události probíhá v nočním lese; tento časoprostor se drobí: noc se prohlubuje úplným ponořením do snového stavu, do ticha, v nepřítomnosti jakýchkoli zvuků a pohybů; nebe a země překonávají vertikální meze, splývajíce v jediný celek.

Symbol zavřených očí: měsíc ukrytý za černým obloukem se odchyluje od své tradiční úlohy němého, a přece živého svědka zločinnosti; hvězda – nebeské oko padá dolů – vzdává se pohledu na cosi úžasné a natolik nebezpečné, že dívat se je strašné. Otevřené oko se zbavuje strachu, avšak záměna pohledu za

sluchové vnímání zesiluje záhadné předtuchy: ne dýchání, ale vzdech stromů, tlumené šplouchání jezerních vod, mlčení znásobují pocit napětí při každém sotva viditelném šustotu. Zvěstovatelem bídy je kříž na rozcestí, můstek mezi minulým, přítomným – kříž jako znamení na paměť krvavého neštěstí, o němž sice není nic známo, avšak stalo se a stalo se na tomto místě – a budoucím: kříž jako ochránce před zlověstnou událostí v lese, tragédií, jež se zjevuje se smečkou hladových vlků napadajících bezmocného jezdce.

Tajemství nočního zločinu zůstane nepatrným pozůstatkem jediné noci, s příchodem rána stopy tragédie mizí, rozpouštějí se v denním světle, zůstávají jen v přírodním světě, v lidském však nikoli.

Obraz šarvátky s vlky má určité rysy boje s reálným soupeřem, které se vynořují v asociaci s líčením pocitů jezdceva koně: velikosti statečného odporu nepříteli, šílenství boje, simultánního rytmického tlukotu srdce, splynutí a úplného podvolení vojenské hudbě, kontrastu vysněné hrdinné smrti v boji za ideu s nerytířskou potupnou záhubou či se zmarněným hrdinstvím a nadarmo utracenou jinožskou vášnivostí v nesmyslném souboji s vlkem.

V předtuše nebezpečí pro život člověka, přitahovaného pachem možné smrti, vstupuje do boje mezi člověkem a přírodou Ahasver, nadpřírodní a nadlidská bytost, jež beznadějně doufá, že bude zbavena svého věčného mučivého utrpení neustálého putování po celém světě.

Zásah do smrtelného boje se stává dalším z řady pokusů skoncovat se životem. V básni se opakuje námět hledání vlastní smrti, který do poezie uvedl Schubart:¹ požár Jeruzaléma hříšníka nespálil, zříceniny Věčného města Říma žida pod svými troskami nepochovaly, v kruté bitvě se mu smrt vyhýbá, divoká zvěř lituje odpadlíka od Boha; les objatý plamenným živlem, vulkán, ale ani nové prvky – Niagarský vodopád, poušť, severní pól – nemohou nic změnit v osudu, jenž mu byl Andělem zvěstován jako trest za zneuctění Krista, vykupitele lidských hříchů. Ahasverovo prokletí, neklid, který nosí v prsou, nemožnost oddechu ani dočasného ve spánku, ani věčného v hrobě, ho odsuzuje jako „Poutníka, žíznivého po umírání, Lovce, ženoucího se v divém běhu za smrtí [...] Bez oddechu, bez tichého spaní (Nebeský 1844: 112; dále cit. jen číslem strany).

¹ Zvláštností díla V. B. Nebeského je básníkův přechod od osobního zoufalství osamocенého poutníka ke kosmickému měřítku tragédie lidstva, jejíž smysl tkví v nemožnosti přehlédnout vesmírný prostor, v nepostihnutelnosti hlubinných pocitů jak člověka samého, tak i celého světa – v nemožnosti poznat a pochopit záhady jsoucná. Nebeský tedy nepřerušuje tradici romantické postavy Ahasvera – trpitele (Schubart, Brentano, Arnim, Lenau, Hamerling, Žukovskij atd.) – ve svém pokusu o filozofický výklad problému nesmrtnosti (k Nebeského perspektivní zkratce ahasverského mýtu zřejmě přispěly jeho mimoliterární zkušenosti, zvláště jeho univerzitní studia filozofie – srov. Slovník 1964: 335, Macura 1983: 185) zaujímá práve místo vedle vynikajících zjevů západoevropského, a zejména anglického romantismu (Coleridge, Byron, Shelley).

Zoufalost jeho osudu se zesiluje smyslovým přetvářením konce všeho živého a neživého v symbolický obraz světového hrobu, jehož jediným a posledním svědkem a hlídačem zůstává věčný žid:

Až vše zhyne – hrob na hrobě všude –
Na hřbitově světa velkém bude
Bloudit zoufale od pólu k pólu,
V ňadrách nesa žhavé uhlí bolu
Smutnou země hlídat kostnici.

(111)

Když nesvede zemřít v bitvě s vlky, kteří při zjevení strašného starce žalobně zapláčou a utečou, chytá se příležitosti zemřít zbraní zachráněného jezdce,² avšak prokletí nebes nemůže překonat. Podle mého mínění je zde namísto zmínit ambivalenci „Kainovy pečeti“: znamení vypálené Bohem na čele prvovraha chrání hříšníka před smrtí, nedovoluje mu ukončit nesnesitelné trápení jeho bloudění; pokus připravit Kaina o život se obrací pro „ochránce“ v trest; ohnivý kříž na Ahasverových prsou nejenže nenapomáhá uniknout z věčného zajetí do smrti – drtí ostří kopí namířené na bohozrádce, nýbrž trestá jezdce otiskem rány v něm samém, ponecháváje Ahasvera, aby dále vykupoval svá provinění.

Zachráněný jezdec je ztělesněním ideje obyčejného pozemského usedlého života: je věrný Bohu a vlasti, za kterou je připraven důstojně a čestně odevzdat svůj život v boji s nepřítelem, člověk, jenž pospíchá ke své ženě a rodině.

Příchod druhého jezdce ztělesňuje protikladnou myšlenku, která se ohlašuje ve všem: nedoprovází ho zlověstné proroctví okolní přírody: přestože se vše děje ve stejném hustém záhadném lese, kde vládne ticho či jen vzdech boru a šustot ptáků, rozdíl je citelný: jestliže les v případě prvního jezdce zmlkl v předtuše čehosi příšerného, les při příchodu druhého jezdce je živý, třebaže pohroužen do spánku. Jezdec sám se dává do řeči s přírodou, naplňuje ji svým životem: tiše rozmlouvá s hvězdami, zpívá, vzpomíná na milované děvče; také les se otevírá jezdcovi: duby „se rozklenou“, měsíc „větve mi své stříbro pláče“.

Podobně jako oba lesy, jimiž hrdinové projíždějí, i oba mládenci stojí k sobě navzájem v protikladu; každý je zobrazen jiným způsobem: první jezdec je oddán

² Bereme-li v úvahu Nebeského zálibu v tvorbě N. Lenaua (Slovník 1964: 335), můžeme mluvit o převzetí motivu Ahasverova sebevražedného pokusu prostřednictvím onoho zbloudilého jezdce od tohoto rakouského romantika. V Baladě N. Lenaua Věčný žid (1839) vystupuje také myslivec, jehož stěla se rovněž odrazil od Ahasverových prsou, označených znamením.

rodině a vlastenecké povinnosti, druhý je plný lásky k životu ve všech půvabech, které pro mládence může mít: v myšlenkách se nechává unášet milostně-erotic-kými viděními lásky a hříchu, která přitahují a bouří horkou krev vášnivým živlem – jednou ho přenášejí do válečného světa, kde jako bojovník ukáže svou jinošskou moc, jednou do světa slávy a bohatství světského života (115–117).

Epické zobrazení těchto životních rysů vytváří protagonistu milujícího život, prociťujícího jeho projevy v úplnosti, prožívajícího krásu života celým srdcem; a proto jeho přírodní chápání světa nepojímá modlitbu jako rezignaci a pokoře-ní, jako znak umírání a negaci života samotného; přirozený je pak odpor k smrti a pomíjivosti, které odmítá s přáním zvítězit, cestuje lesem a hledá čaroděje ovládajícího černou magii, aby získal nápoj nesmrtnosti.

Putování lidí, kteří žijí po věčnosti, je symbolicky podáno ve výpravném ob-razu lidské smrti. I když konkrétní poukaz na časový průběh v básni není, pohyb v čase a probíhající změny se ukazují prostřednictvím proměn prostorových prv-ků: smrt, morní panna, již jezdec nevidí, ho doprovází na koni, rozsévá kolem se-be pláč, sténání a kletbu umírajících obětí jejího osudového rukyvztažení:

Kolikráte ona pokyne,
Tolik drahých žití zahyne,
Tolik domů v rupy smutné padne,
Tolik vřelých srdcí v jámy chladné,
Kudy kráčí kletba jejich stop –
Skryj se srdce před hrůzou těch slov –
Roste ze země za hrobem hrob

(118)

Ponořený do veselých, zářivých myšlenek o životě „žhoucím, štavnatém a ze-le-ném“, ve spěchu vlastním světské duši mládenec necítí blízkost smrti. Ta kráčí vedle něj a zpomaluje svou chůzi, když ji chlapec chce spatřit v jejím ničení a rozvracení. Tehdy stane přemožena bujnou květenou života, vlastnoručně zni-čena: vytrácí se, odstupuje od chlapce, který náhle pociťuje sílu darovanou ná-pojem nesmrtnosti.

Pohání ho vroucí přání získat bezcenný poklad nesmrtnosti, který mu po-skytne nezměrnou moc nad obyčejnými smrtelníky, povznese a proslaví ho ja-ko vládce nad celým světem. Je to však zároveň jeho slabost, vědomí životního konce, které z něj učiní nevolníka, zatemní mu rozum a postrkuje ho k strašné-mu zločinu, kterým ztrácí kouzelného dárce: „Sám jsem pánem, sám chci všec-ko žítí“ (122). Krátké setkání s Ahasverem bylo pro mládence výstrahou, jež

však nemohla splnit svou úlohu a ochránit chlapce před neštěstím, ve které se proměnilo neuhasitelné přání lidstva získat věčný život ještě během pobytu na zemi, jehož ztělesněním jsou nekonečná trápení věčného žida.

Jezdec se však zastavuje a činí to způsobem, který je pro čtenáře záhadný a pro romantického spisovatele charakteristický: jeho zastavení způsobí zásah tajemných nadpřirozených mocností do osudu člověka. Jde o běžný baladický žánr s námětem mrtvého ženicha, který je však v Nebeské básní významně proměněn: namísto obvyklého páru, živého děvčete a mrtvého ženicha, je zde pár protikladný – živý mládenec a mrtvé děvče. Neslučitelnost této transformace s mládencovou touhou (mladík chce zastavit smrt, aby prodloužil vychutnávání životní plnosti, dívka je smrt – protiklad všeho živého) se ještě zesiluje jezdcovými vzpomínkami na nedávnou náruč milovaného děvčete, jež se proměnila v objetí nevěsty-smrti v její děsivé krásě:

Věnc hoří, jasné jiskry prší,
Z oka černorudý kouř srší
Tvář je mramor, bílé roucho splývá
Z osudů mocných tisíceré řase
V ruce krvavý šat pozachvívá

(132)

Smrt vniká do chlapcova bezoblačného světa neobvyklým, pohádkovým způsobem: kouzelné a zároveň podivné děcko nalezené na rozcestí se v jezdcových rukou proměňuje v břemeno dábské moci, která se nevzdává své oběti. Přítomnost smrti ve světě (i v přírodě – „červa v boru hlodat, stébla vadnout“) opět přivolává Ahasvera, který znovu utrpí porážku a zůstane sám se svou neuhasitelnou žízni a trvajícím muky.

Nepozorovatelná jezdčyně rozsévá svými rukama smrt. Stvrzuje tím podřízenost slabého, tlejícího časového života. Obraz hromadné smrti celého mnišského řádu v symbolické půlnoční hodině působí strašně. Proniknutí jezdčyně do říše kvetoucího života, překypujícího štěstím, působí silným dojmem, čas jejího příchodu je charakteristický: svatební čas naplněný životodárným proudem radosti, světla, lásky, ještě zesíleným rodícím se ránem v přírodní nádhře – zárodkem nového dne a života, bohatého v rozmanitosti zrakových, sluchových, čichových vjemů a jejich odstínů, jež se slévají v jediný záchvěv radostného vnímání světa, otevřenosti přírody lidskému štěstí. Smrt je necitelná v ničení iluze plného prožitku, vyjádřené v žhavých, třpytivých a zářivých barvách, ve vášnivých tónech hudby a tance. Smrt přetváří člověka v bezmocnou bytost v okamžiku jeho nej-

většího štěstí, jehož pojem sám tak činí nejistým, téměř nepostižitelným, a proto nedosažitelným. Přesahujíc meze konkrétního lidského života, smrt se stává vládcem světa, panuje také v přírodě a určuje zákony jejího chodu a proměn. Metaforickou smrtí je podzim (129), podzim přináší vnímání života a smrti, přemýšlení o smyslu obou pojmů, o minulosti a cyklickém návratu všeho jsoícího. Ahasver se zjevuje jako symbol lidské zkušenosti, před jeho očima se jedny přeludy mění v druhé. Jeho vidění úpadku Římské říše, vlády, tvořené jak Bohem, tak i člověkem, následuje vidění zrodu a formování křesťanství, i když tajemství proměny od jednoho k druhému zůstane pro Ahasvera nevyzpytatelné, protože je nepřístupné duši bez citu, kde „pro dech ducha nemá v řadrech struny“.

Chod času se zvýrazňuje nejen v míjení – redukovaném do krátkého okamžiku – nezčíslných objektů v prostoru, které jezdec v náručí smrti přeskakuje. Pocit času uvádí také pozorování vnějších proměn jezdce samého, které provázejí jeho hledání odpovědi na otázku lidské existence ve světě. Zestárnout přece mládenec nemohl v jednom okamžiku.

Vniknutí do tajného světa smrti, odhalení života z hlediska jeho ohrožení a nakonec poznání smrtelnosti všeho živého mládenci vtisklo pečeť závažného poznání. Neobvykle bohatá zkušenost ho proměňuje v mudrce, který poznal svět a unavil se pod tíhou svých znalostí.

Jak byla síla, bujnost, krása, květ
Je teď obraz smrti bídný, zmdlený:
Tváře zbledly, zesinavěl ret,
Oči zhasly, zvadnul pružný sval,
A to tělo věčna žití chtivé
Bylo nyní umírání živé

(132)

V úsilí pochopit záhadu bytí se opět scházejí oba hledači, protikladní v založení svého chápání světa i lidské existence: druhý jezdec prahnoucí po pocitu plné rozmanitosti světa a Ahasver, unavený z marného putování tímto světem. I přes odlišnost touhy, která oba tuláky pohání na jejich cestě, přes mládí a starobu, radost a zármutek, přes námahu zastavit či naopak najít smrt, z perspektivy marnosti veškerých svých tužeb jsou oba stejní.

Ti dva muži z míru stánků hnaní,
V kletbu bludů závrativých daní,
Duše na protivách člověčenstva

Ve tmách, v pustách věčných krácející,
Ani jsou vymknuly se z kolejí
Naznačených Bohem veškerenstva:
Hrdě bloudíc na propastných drahách
Odervanci v hříšných klamných snahách
Přemožení teď se oba vracejí

(133)

Konec obou protagonistů Nebeského básně je tedy rovněž stejný: zbloudili v hledání nedosažitelného, unavení marností uchopit nedosažitelné, a tak, v překročení poznání člověku přiděleného a přístupného, proniknout za stanovenou mez, najdou boží odpuštění v darované smrti.

Pojem opozice, který tvoří jedno ze sporadických pojítek různých definic romantismu (Vašák 1993: 151), se stává předpokladem mnohaúrovňové struktury opozic v Nebeského básni:

1) Protiklad ideje zvykového usedlého života a vlastenectví (*první jezdec* – bohobojný ženatý člověk, věrný Bohu a Vlasti) a ideje vychutnávání životní plnosti (hříšná útěcha v něze lásky, vojenské hrdinství ve světě mládeneckých her či ve světě bohatství a slávy světského života ve vidění *druhého jezdce*).

2) Ambivalence nesmrtelnosti, touhy po ní v úsilí zastavit smrt, v hledání moci života (*druhý jezdec*) a ztělesnění její negativity prostřednictvím únavy z nesmrtelné existence, v pokusu o zrušení života a hledání osvobodivé smrti (*Ahasver*).

3) Transformace baladického motivu *mrtvého ženicha* a *milované dívky* v obrácený pár *mrtvé nevěsty* a *živého milovaného* ve fatálním objetí *druhého jezdce* a *smrti*.

4) Rozvrstvení přírody – čtvrté postavy v úloze němého svědka: buď zvyšuje napětí v předzvěsti neštěstí, jako předpověď a prožívání smrti, nebo vystupuje jako ochránce vitality v protikladu k okamžité smrti.

Motivické konfrontace a paralelismus děje a postav v tématu zániku, reflektovaném v řadě ústředních symbolů (noc, vlci, morní panna, podzim – Macura 1993: 42), jsou uchovány i v řadě jiných obrazů, souvisejících s centrální postavou – Ahasverem: symbol světového hrobu (konec všeho živého a neživého) i „Kainova pečeť“ (ohnivý kříž na Ahasverových prsou, symbol významného poznání – tíhy, symbol poznání smrtelnosti všeho kolemjsoucího) organicky zapisují *Protichůdce* do literární tradice mýtu věčného žida. Lyrickoepická báseň V. B. Nebeského, jež svým uměleckým vyzněním přesahuje do světového kontextu, stvrzuje svéráznost a originalitu české literatury.

Literatura

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1998 „Romantismus. Biedermeier“, in *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), str. 205–62

MACURA, Vladimír

1983 „Vlast“, in V. M.: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ* (Praha: Čs. spisovatel), str. 162–78

1993 „Český a slovenský romantismus ve sporu s romantismem“, in V. M.: *Český romantismus v evropském kontextu* (Praha: ÚČSL), str. 30–42

NEBESKÝ, Václav Bolemír

1844 *Protichůdci* (Praha: Jar. Pospíšil), str. 105–34

SLOVNÍK

1964 „Václav Bolemír Nebeský“, in *Slovník českých spisovatelů*, ed. R. Havel, J. Opelík (Praha: Čs. spisovatel), str. 334–36

VAŠÁK, Pavel

1993 „Komunikace romantika a romantismu“, in V. Macura: *Český romantismus v evropském kontextu* (Praha: ÚČSL), str. 150–80

Karla Havlíčka Borovského *Obrazy z Rus (1843–1846)* – nečtené stránky národního obrození

IRINA CERNOVA-BURGEROVÁ

Obrazy z Rus (1843–1846) je souhrnný název samostatných črt, které jako celek představují umělecko-publicistický cyklus. Jméno autora se zapsalo do česko-evropské historie a kultury. Karel Havlíček (pseudonym Borovský, 1821–1856) byl významný český novinář, spisovatel, básník, který není znám jen svým dílem, ale v první řadě svou společensko-politickou činností v revolučním roce 1848, kdy se proslavil jako horlivý zastánce práv českého národa.

Historická recepcce Karla Havlíčka, jeho krátkého, tragického života, se měnila a dále se mění s každou novou generací. V druhé polovině 19. století viděla česká společnost v Karlu Havlíčkovi národního hrdinu, umělci ho zobrazovali jako romanticky idealizovaného bojovníka za svobodu českého národa. Tomáš Garrigue Masaryk ve své monografii o Havlíčkovi rozvinul základní teze o politických a národních principech života československého státu (Masaryk 1896). V sedmdesátých letech 20. století si aktivisté pražského jara, českoslovenští intelektuálové, vyhradovali právo na svého Karla Havlíčka jako na disidenta, bojovníka proti zhrublé, neohebné a nepohyblivé státní mašinerii a její ideologii (Morava 1991). Zvláště Havlíčkovým *Obrazům z Rus* nepřálo štěstí. Tragická konstelace česko-ruského kulturního dialogu nutila chápat dílo výlučně skrz ideologické brýle. V Rusku dílo *Obrazy z Rus* nikdy nevyšlo, což je příznačné.

Karel Havlíček byl v Rusku od ledna 1843 do druhé poloviny července 1844. Do Moskvy přijel 5. února 1843 a opustil ji 6. července 1844. V Moskvě, a později v Praze, pracoval na črtách, které také publikoval v pražských časopisech *Květy*, *Česká včela*, *Časopis Českého muzea*. Cesta do Ruska umožnila Havlíčkům kontakt s českými, ruskými, polskými a ukrajinskými kulturními osobnostmi. Během svého skoro tříměsíčního pobytu ve Lvově se sblížil s Karlem Vladislavem Zapem. Právě v této době vydal Zap první díl sborníku *Zrcadlo života na východní Evropě* (Zap 1843). Zap byl přívržencem myšlenek Jana Kollára o slovanské literární vzájemnosti. On sám zastával názor, že ke vzájemnému obohacení rodného jazyka je nutno překládat z jiných slovanských jazyků. Zap překlá-

dal do češtiny Gogola a probudil u Havlíčka zájem o umělecký překlad; v Moskvě Havlíček přeložil právě publikovanou poému *Mrtvé duše*. Během cesty do Ruska a i v Moskvě se stýkal s Pogodinem. Michail Petrovič Pogodin byl profesorem historie na moskevské univerzitě a vydavatelem časopisu *Moskvitjanin*. Na Pogodinovy historické názory mělo silný vliv slovanské bádání Pavla J. Šafaříka, se kterým se Pogodin seznámil v srpnu roku 1835 při návštěvě Prahy. Bývalý Pogodinův žák Jurij Samarin vzpomínal na svého učitele jako na prvního vědce, který pohlížel na ruskou historii a ruský život vůbec novým, dosud nevídaným způsobem: „Před Pogodinem vládlo úsilí najít v ruské historii podobné body jako v historii západních národů. Nakolik je mi známo – vzpomínal Samarin –, Pogodin byl první, přinejmenším pro mě a moje přátele, kdo přesvědčil o nutnosti vysvětlení událostí ruského života z něho samého“ (Barsukov 1891: 4–5). Toto dokazuje i fakt, že Pogodin spolu s Jurijem Samarinem přeložil traktát Jana Kollára O literarnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečimi slavskými (Kollár 1836) a publikoval ho v roce 1842 v časopise *Otečestvennye zapiski*.

Havlíček žil v Moskvě u S. P. Ševyrjova, kde pracoval jako vychovatel jeho syna a synovce. V dnešní době je nutno přehodnotit doposud platné negativní mínění o Ševyrjovovi jako „odpůrci osvícenství“ („gasitel prosveščenija“), „monarchistovi“, „oficiálním narodnikovi“ atd.

Profesor ruské literatury Stepan Petrovič Ševyrjov (1806–1864) byl aktivním zastáncem výuky moderních literatur slovanských národů. V časopise *Moskvitjanin* Ševyrjov nejednou vysoce ocenil vymoženosti českého myšlení své doby. Ševyrjovův článek Pohled na souvěký směr ruské literatury vyšel v překladu do češtiny v Praze v roce 1843. V tomto článku se český čtenář, v našem případě možná i Havlíček, dozvídal o základních pilířích, které měly vliv na formování ruského národa a jeho literatury. „Každémuť zagisté giž dáwno známo, že literatura každého národa býwa věřým výrazem celého žiwota geho [...] Starodáwnná Rus obgewowala w žiwotě swém hlawně tři žiwly: prwnj, neyduležitégšj, žiwel cjrkwelj, čistý a dušewnj; druhý žiwel politicko-djgnj, čili wládnj (gosudarstwennyj), třetj národnj“ (Ševyrjov 1843). Tyto tři principy opakují triádu „pravoslavie – samoderžavie – narodnost“. Hrabě Sergej Semjonovič Uvarov, tehdejší ministr osvěty, vyzdvihl tyto základy ruského osvícenství v roce 1834. Prameny těchto myšlenek pocházejí z činnosti tajného společenství Ljubomudrů. Tento fakt je významný ve vztahu k Havlíčkovi, neboť kruh lidí, se kterým se setkával v Moskvě, byl složen z bývalých Ljubomudrů. I když formálně společenství sjednocovalo pět lidí, neformálně byli jeho členy i Ševyrjov, Pogodin, Uvarov, Ťutčev, Chomjakov a další představitelé moskevské mládeže dvacátých let 19. století. Povstání děkabristů dalo jejich filozofickému bádání nový směr. Ljubomud-

rové se nemohli stát bojovníky proti monarchii, ale byli sociálními reformátory jiné kvality, a sice národními osvícenci, kteří prosazovali konsolidaci a vývoj národních sil. Postupná vnitřní společenská transformace vyžadovala výchovu osobností. Tento nárok vyzdvihoval otázky vědomé sounáležitosti s ruským a slovanským historickým původem. Všeobecně uznávaný vůdce Ijubomudrů Dmitrij Veněvitinov míní: „Všechny samostatné národy vyvinuly osvícenství z původního vlastenectví. Rusko naopak dostalo vše zvnějšku.“ Na začátku čtyřicátých let 19. století národní myslitelé rozvinuli tuto myšlenku následujícím způsobem: ve staré době žilo Rusko u sebe doma, potom jako host západní Evropy, teď nastala doba vrátit se k sobě domů, obohaceni poklady evropského osvícenství. Nová perioda se má stát evropsko-ruskou. Jako protipól ruských přívrženců G. W. F. Hegela představitelé ruského národního filozofického myšlení cenili na národě jeho individualitu. Například V. G. Bělinskij nepřiznával malým národům právo na rovnoprávnost mezi evropskými národy a tvrdil, že se člověk s citem a rozumem nebude učit čuchonské literatuře. Jiná tendence ruské vzdělanosti, která je bohužel jen slabě zastoupena v ruské společnosti té doby, vycházela ze samostatnosti jako národní hodnoty. Havlíček byl představitelem právě tohoto myšlenkového směru, který byl společný ruským a českým činiteľům období národního obrození. Karel Havlíček přijel do Moskvy v jedinečné chvíli, kdy se otázky národního vzdělání a slovanské literární vzájemnosti diskutovaly ve společnosti. Po roce 1848 se duchovní situace v Rusku změnila. Havlíček se zaměřil na problémy, které byly téměř stejně naléhavé v českém soudobém společenském vědomí: jak vychovat vlastní smysl českého národa a přitom dosáhnout na vrchol evropské vzdělanosti? Jak reformovat vzdělávací systém, aby se občané mohli vzdělávat v mateřském jazyce a přitom nezískat znalosti „módní“, nýbrž nabýt vědomostí potřebných celé společnosti?

Havlíčkovy črty je tedy možné číst jako deklaraci principů českého národního osvícenství. Ruský materiál nás nemá uvést v omyl. Myšlenkové pochody Karla Havlíčka jdou dvěma směry. Za prvé Havlíček hledá možnost zachování národní samostatnosti, za druhé se zabývá myšlenkou, že bez podpory státu, bez ohledu na to, jak je stát koncipován (ve smyslu monarchie, nebo republika), jsou všechny pokusy reformovat systém vzdělání v národním duchu odsouzeny k zániku.

Zastavme se u první myšlenky. Havlíček zastával názor, že národ musí mít svou individualitu a svůj charakter, který vyplývá z jeho dějin. „Národem sluje v nejčistším a nejideálnějším smyslu veliký počet lidského plemene, jenž stejného původu jsa, svým zvláštním jazykem mluví, zvláštní obec (stát) tvoří, zvláštní své náboženství vyznává a zvláštními vlastnostmi a obyčeji od jiných patrně se rozeznává“ (Havlíček 1986: 106).

Za příklad takového národa dává Havlíček národ ruský. Vedle kritické sociální analýzy tehdejšího stavu Ruska (rozpad rodinných vztahů v ruských vesnicích, nerovnoprávnost, utlačování národů v Rusku) vyjadřuje mytologizované, povrchní představy o Rusku, o ruském národě. Tento fakt vypadá jako paradox, ale chápeme-li toto dílo jako dokument českého osvícence, je to jasné. Havlíček-novinář jako by sděloval svým krajanům: Neztrácejte svůj charakter, vytvořený během dějinného vývoje, nesnažte se být ani Němci, ani Rusy, žijte a dýchejte volně, nebojte se svých národních zvláštností, i když se zdají být zvláštními vašim sousedům. Buďte vnitřně svobodným národem, jen tehdy se dobudete politické svobody. Idealizovaný popis ruského národa, který vznikl v črtách, reprezentuje zájem dané koncepce. Havlíček jako pozorovatel ruského národa poznává „samorostlejší slova“, to znamená slova, jež mají smysl pouze v dané národní kultuře: „Popisovatel však cizích národů nemůže je nežli žehnati, protože mu jako ručky na rozcestí, pokazují na zvláštnosti, původní obyčeje a zajímavosti národní [...] Čím více který národ takových slov ve svém jazyku má, tím více povšimnutí ze stran jinonárodních zasluhuje“ (Havlíček 1986: 22). Slova jako „gulanje“, „kupčestvo“, „samovar“, atd. doplňuje idiomy a charakteristickými souslovími („mátuška Moskva“, „pověstná trojka udalaja“ atd.), která český autor čerpá přímo z ruských pramenů, z diskuse v Ševyrjovově okruhu, z četby časopisu *Moskvitjanin*, z Gogolova díla atd. Idealizované slavjanofilské obrazy Havlíček používá ke srovnání se situací v české společnosti. Například tvrdí, že základy rodiny, „krásná, srdečná rodinnost“, „rodinný ráz“, jsou společné všem slovanským národům, ale rodinné svazky Čechů byly zničeny vlivem cizí civilizace. Veselý svátek „gulanje“ také staví do protikladu s poněmčenými pražskými slavnostmi. Havlíček vypracoval a zmytologizoval z jiných pramenů myšlenku o tom, že civilizace ničí přirozené a veselé a průmysl s sebou nese hrozbu deformace národního charakteru.

Pravoslavná víra, která je podle Havlíčka organicky vlastní každému Rusovi, představuje projev ruské samostatnosti. „Pravoslavná víra však přece tak velmi v duši každého Rusa vkořeněna jest, že se mu ani možnou věcí nezdá, aby mohl jinou vyznávat, zdá se mu jako jazyk již přirozená jako by se s ní každý Rus již na svět rodil“ (Havlíček 1986: 28).

Výraz „ruská bystrost“ nese též polemický náboj. Tento výraz nachází v českém kontextu paralelu „zdravého českého rozumu“. Oba pojmy se stavějí do protikladu s nefungující scholastickou filozofií. Připomeňme si spor K. Havlíčka a Viléma Gablera s filozofem Augustinem Smetanou, přívržencem Hegelovým.

Propracování rozdílů mezi Moskvou a Petrohradem dosahuje u Havlíčka důležitosti větší než u samých Rusů. Na jedné straně stojí „mátuška Moskva“, na

druhé „Peterburk, město až posud cizozemské“. Havlíček vytváří dojem geograficky rozlehlého Ruska stejným způsobem, jak se o to snažili ruští národní myslitelé slavjanofilského směru – „obrovská“, „velikánská ruská říše“. Ba ještě více, Havlíček se připojuje ke gogolovskému obrazu prudce se vyvíjejícího Ruska: neúnavní kupci spojují obchodem různé konce země, veškerý obchod má „čistý národní ráz“, „původnost“. Připomeňme si, že ruští zapadníci té doby, kteří toužili dát život prázdnému prostranství, které ještě nenašlo princip svého bytí, popírali slavjanofilský obraz takzvané živé země.

Nejen Havlíček, ale i další jeho současníci psali o nedostatečně jasně vyjádřené individualitě svých národů. Jeden český autor si v roce 1843 stěžoval na stránkách časopisu: „Tyto myšlenky newyrostly wšecky w duši našeho národu [...] Geho indiwiduálnost byla slabá, zmořená, gešťe do sebe schoulená [...] Tudíž opanowala gakási cizota ducha i řeč. Našim wychowánjm se ta cizota gešťe wjce do nás sadjrá“ (Krátký přehled 1843: 2).

Druhá důležitá sféra myšlenek Karla Havlíčka se týká organizace národního obrození v rámci státního uspořádání. I zde měl co sdělit svým krajanům, pro které už sama četba časopisu v rodném jazyce představovala přímo epochální zážitek. První črtu Havlíček věnoval zkoušce z českého jazyka a literatury na moskevské univerzitě. Osip Maximovič Boďanskij vyučoval český jazyk a folklor a pozval Havlíčka na zkoušku. Ten fakt, že je na univerzitě možnost studovat slovanské jazyky, Havlíčka ohromil. V tu dobu byly na pěti univerzitách otevřeny katedry slovanských jazyků, což je nutno připsat úspěšné politice ministra osvěty Uvarova. Dalším efektem této nové vzdělávací politiky byla organizace stáží pro mladé vědce na území slovanského osídlení. *Žurnal ministerstva narodnogo prosveščenija* publikoval cestovní zprávy mladých slavistů, kteří cestovali po slovanských zemích. Jako projev národní politiky je možno chápat i pokus vydávat první všeslovanský časopis *Dennice* (1843–1844) ve dvou jazycích, rusky a polsky. O tuto myšlenku se zasadili ruští učení národní myslitelé. Bohužel pokus vytvořit diskusní fórum vědců a literátů různých slovanských národů skončil neúspěchem, neboť v ruských učených kruzích vládla přezíravá představa o slovanském osvícení. Samorostlí ruští zapadníci zastávali názor, že slovanská myšlenka je spojena se zkostnatělostí a s pokusem utvrdit ideologický diktát monarchie. V Rakousku nemělo české národní obrození vliv na učební osnovy univerzit. Osvícení ve státním měřítku neodpovídalo zájmům slovanských národů habsburské říše. Nové formy národní konsolidace byly vypracovány výlučně na stránkách časopisů.

V závěru je nutno připomenout fakt, který se týká obtíží se srovnáváním myšlenek K. Havlíčka s ruskými osvícenci. Havlíčkovi byla vlastní nedůvěra

k ruským šlechtickým ideologům. Domníval se, že nejsou schopni zastávat zájmy národa. Tím se vysvětluje i fakt, že Havlíček vůbec neuznával ani Ševyrjova, ani moskevské slavjanofily, a tím více opovrhoval představiteli šlechty, kteří se plně odcizili národnímu charakteru. V Rusku ale byli šlechtici nositeli nové národní ideologie. Havlíčkův vztah k ruské šlechtě komplikuje recepci a pochopení textu. Za těchto okolností se Havlíček snaží zakrýt fakt, že, i když on sám vystupuje proti ruské šlechtě, fakticky přebírá mnohé myšlenky od soudobých ruských šlechtických publicistů. Dokazují to skryté citáty z textů současníků, které najdeme v *Obrazech z Rus*.

Karel Havlíček se stal svědkem toho, jak si v Rusku klestila cestu myšlenka státní národní osvěty a myšlenka ruského slovanského vzdělávání. Kvůli pozdějším událostem, hlavně kvůli evropskému revolučnímu roku 1848, přesněji kvůli reakci carské vlády na události tohoto roku, nedošlo k realizaci výše uvedených reforem. Tehdy se fakticky ukázala bezmocnost ruských učených kruhů v otázce reformace státního národního vzdělávání. Spor o „národní“ a „všelidské“ v ruských dějinách probíhal tragicky. Ruská společnost nebyla připravena k řešení národních otázek v širším slovanském a všeevropském historickém kontextu.

Naproti tomu přinesly myšlenky Karla Havlíčka v českém kontextu pozitivní výsledky. Už Havlíčkovi současníci jeho činnost vysoko cenili. Sám Havlíček se tak stal symbolem národní konsolidace a historickou osobností.

Literatura

BARSUKOV, Nikolaj Platonovič

1891 *Žizň i trudy M. P. Pogodina*, kn. 4 (Sankt-Peterburg: Tipografija M. Stasjuleviča)

HAVLÍČEK Borovský, Karel

1986 *Obrazy z Rus*. Dílo II (Praha: Čs. spisovatel)

KOLLÁR, Jan

1836 „O literarnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečnými slavskými“, *Hronka*, sv. 2, str. 39–53

KRÁTKÝ PŘEHLED

1843 „Krátký přehled literatury české v roce 1842–1843“, *Noviny z oboru literatury, umění a věd*, č. 1, str. 2

MASARYK, Tomáš Garrigue

1896 *Karel Havlíček: snahy a tužby politického probuzení* (Praha: Jan Laichter)

MORAVA, Jiří

1991 *C. k. disident Karel Havlíček* (Praha: Panorama)

ŠEVYRJOV, Stepan Petrovič

1843 „Pohled na souvěký směr ruské literatury“, *Noviny z oboru literatury, umění a věd*, č. 11, str. 46–48

ZAP, Karel Vladislav

1843 *Zrcadlo života na východní Evropě*, sv. 1 (Praha: Jan Bohumír Calve)

Karel Havlíček Borovský jako Mickiewiczův příznivec i odpůrce

ZOFIA TARAJŁO-LIPOWSKÁ

Zdá se, že jakákoli interpretace Havlíčkova zjevu s sebou nese rozpor: například existuje Sabinova teorie „dvojího Havlíčka“ (liberálního a radikálního; Stich 1986: 21). Četné hypotézy se týkají jeho „skutečné povahy“, sestávající ze dvou nebo více odlišných složek (např. Chalupný 1929). Autorka tohoto příspěvku se pokusila aplikovat na jeho osobnost teorii polského filozofa Łeszka Kołakowského o existenci „kaplana ideje“ a jejího „šaška“, tedy utužovatele ideje a jejího zpochybnitele (Tarajło-Lipowska 1988). V tomto příspěvku je další problémový rozpor vyjádřen již v titulu.

Jedna z úloh, kterou v českých novějších dějinách sehrál Karel Havlíček Borovský, byla úloha národního věštce. Jak píše Alexandr Stich, atribut věštce byl připisován Havlíčkovi zásluhou mladočechů v čele s Juliem Grégrem a byl namířen proti Karlu Sabinovi, volajícimu po českém „věštci“, který by podobně jako polský věstec Adam Mickiewicz působil revolučně na národ. Volba K. Havlíčka jako věštce byla manifestačním odmítnutím „polské“ revoluční politiky. Takto začal být Havlíček pojímán jako protiklad Mickiewiczův, jeho antipod, a v takové celkové interpretaci pokračovali další jeho vykladači, jako například Herben a Masaryk (Stich 1986: 18–19). V „racionalistické, nemesianistické a antiromantické“ povaze Havlíčkově je spatřován jeho odpor k zjevu Mickiewiczovu.

Základní rozpor mezi českou společností a názory Mickiewiczovými (vyjádřenými například v pařížských přednáškách o slovanské literatuře) se týkaly koncepce slovanství, které čeští panslavisté chápali jako jednotu, zatímco Mickiewicz je viděl jako dvojí, spatřoval v něm antagonismus dvou myšlenek, odlišnost státního a náboženského uspořádání, a v tom smyslu líčil ruskou větev Slovanů odlišně od větve polsko-české. Přední čeští buditelé však nevívali úzké spojení polských zájmů s českými, zvláště v pohledu zvenčí, protože to v podtextu sugerovalo jakousi politickou neloajalitu vůči vládě nebo podezření z polského kulturního mecenášství.

Čechům se také příčil Mickiewiczův univerzalizmus, prahnoucí po svobodě pro všechny národy. Kollárova „vzájemnost“ předpokládala přátelské vztahy je-

nom pro národy zařazené podle kmenového kritéria, distribuovala peklo a ráj podle „slovanské zásluhy“. Za důvod národního úpadku Čechů Mickiewicz považuje kacířství, rozchod s katolicismem, buditelé však tvrdí, a tento názor se promítá do Havlíčkovy tvorby, že úpadek způsobili jezuité.

Podle dobových českých estetických kritérií neměl romantický vysoký styl, extrémní, velmi silné vyjadřování citů, příznačné pro Mickiewiczze-básníka, vždycky pozitivní ohlas. Ještě ve 20. století nazývá Julius Heidenreich Mickiewiczovu poezii „nádherným květem skleníkové kultury vileňských filomátů“ existující vedle „skromných sedmikrásek“ ohlasů lidových písní psaných básníky soustředěnými kolem Čelakovského (Heidenreich 1930: 15). Určuje to zvláštní kategorii pro každý „druh“ poezie, přičemž lze předpokládat, že skleník zaujímá jenom pečlivě oddělený kus prostoru, luhy se sedmikráskami se rozkládají všude.

Včlenění Karla Havlíčka Borovského do soudobého polského kontextu, zvláště jeho hlavního, romantického proudu, by nebylo možné – Havlíček převzal mnohé osvícenské myšlenky a s romantismem ho spojuje, kromě romantické transcendentní ironie heineovského typu, některé jeho překlady, především překlady Mickiewiczových básní a básnické prózy.

Poezie Adama Mickiewiczze byla pro Havlíčka hluboce prožívaným zážitkem raného mládí, jedním z důležitých bodů jeho publicistiky a předmětem překladatelské činnosti v období brixenském. Vášnivě ji četl jako mladík a čerpal z ní inspiraci ve vyhnanství – zájem o ni se proto stal jakýmsi rámcem jeho života.

První období jeho zájmu o Mickiewiczze jsou léta 1841–1842, kdy si Havlíček v sešitku nadepsaném *Přepisy z polské poezie* opisuje v polštině některé Mickiewiczovy básně (nebo si je také dává opisovat polskými přáteli), např. *Lilie*, *Widzenie się w gaju*, *Powrót taty*, *Kurhanek Maryli* nebo *Bołogostawieństwo* (Z Petrarki), spolu s vysvětlivkami ke sloům, kterým nerozuměl (většina ekvivalentů je česká, některé jsou německé). Překládá také úryvky Mickiewiczovy básnické prózy *Knihy národu polského* a Lamennaisova *Slova věřícího* (na základě polského překladu), snaží se také sám napsat podobný mysticky znějící, patetický text (*Modlitba vlastence*). Pod vlivem polských kolegů (viz Tarajło-Lipowska 1999) a prostřednictvím vlastní četby v polštině, které se pilně věnoval, nadchnutý myšlenkou obnovení českého národa, našel v mesianistické ideji vyústění svých prudkých mladistvých pocitů, způsob řešení rozpaků, které způsobil konflikt mezi náboženstvím a lojalistickým podřizováním státním zájmům, přejatým od rodičů a učitelů, a „slovanskou myšlenkou“, s jejím odporem vůči církvi a státní moci a s jejím antiněmeckým ostřím. Mesianistické proudy v tehdejší polském myšlení nabízely možnost sladění těchto dvou ne-

shodných tendencí, tj. možnost boje s utlačovateli, nepřáteli národa, leč „jménem Boha“, ba i „v zájmu Boha“.

Mickiewiczovy *Knihy národu polského* a *Knihy vyhnanství polského*, podobně jako Lamennaisova *Slova věřícího*, fungovaly tehdy jako „katechismy“ pro Poláky, od roku 1833 kolovaly v četných opisech mj. v Haliči a Velkopolsku – rakouská policie po nich urputně pátrala. Vzorem politickému demokratickému myšlení byly náboženské paraboly. Ztotožňování „volnosti“ a „víry“ vydatně přispívalo k utváření romantického patriotizmu. K těmto rozšiřovaným textům se záhy připojila třetí část Mickiewiczova romantického dramatu *Dziady*, kterou Havlíček také četl a překládal.

Stopy četby díla A. Mickiewicze jsou však patrné rovněž v Havlíčkově publicistice a v novinářské činnosti. Např. jakémusi panu Jelenovi vytýká, že „hraje roli Wallenroda“ (Havlíček 1986: 369), jeden z článků v časopisu *Slovan* nadepisuje *Temno všude, ticho všude, co to bude, co to bude?* a připojuje k tomu pramen citátu (dvouverší z druhé části *Dziadů*), ačkoliv obsah článku pouze volně navazuje na dílo Mickiewiczovo.

Společných motivů a názorů je určitě více: některé z nich souvisejí s dobovými problémy, zrcadí diskuse vedené v kruzích, které se zajímaly o politiku. V Mickiewiczově básni s incipitem *Gęby za lud krzyczące* (Huby jménem lidu křičící), jejíž vznik je datován do období 1832–1836, je obsažena hořká reflexe nad „vděčností“ lidu vůči jeho obhájcům (cituji úryvek ve vlastním překladu): „Ruce za lid bojující lid sám usekne / Jména lidu milá lid pozapomene“ (Mickiewicz 1986: 332). Velmi blízký je Havlíčkův názor vyjádřený ve *Slovanu*: „Když se lidu ujímáš, proň pracuješ aneb v nebezpečnosti se vydáváš, nesmíš nikdy za to očekávat, co jmenujeme v obyčejném životě vděčností [...] Jest to věc zcela přirozená a pošetilý jest každý, kdo očekává něco lepšího, neboť ošizen bude a trpce sklamán v nadějích svých každý, který hledá vděčností a odměny od lidu za své práce pro lid“ (Morava 1991: 163).

Druhé výrazné období studování polského básníka a věštce jsou léta internace v Brixenu, kdy vznikají české překlady básní Paní Twardovská a Tři Budrysovci. Balada litevská. Nejsou prosté polonismů, i když, jak to zdůvodnila K. Kardyni-Pelikánová, jsou zde patrné snahy o správnou recepci u českých čtenářů – pokus o adaptaci polských reálií na podmínky života české společnosti (Kardyni-Pelikánová: 1986).

Méně známý Havlíčkův překlad, který vznikl v téže době, je *Smotr Petrohradský* (Przegład wojska, čili: Prohlídka vojska, z *Dziadů*, části III, Úryvku). Díky tomuto je Karel Havlíček Borovský pokládán za prvního českého překladatele *Dziadů* Adama Mickiewicze (později je překládali Vrchlický a Halas).

Překlad Smotru Petrohradského vydal až v roce 1864 Jan Neruda v časopisu *Rodinná kronika*. Publikace byla ovšem cenzurována, z celkového množství 334 veršů jich vyškrtl vydavatel nebo cenzor 136. Šlo zejména o ty verše, které obsahovaly ostrý útok na carské Rusko. Celý text překladu vytiskl teprve deník *Tribuna* v roce 1923 a ve sbírce Havlíčkových básní se tento překlad objevil v *Knize veršů*, kterou připravil Miloslav Novotný, poprvé vydané v roce 1934.

Báseň *Przeгляд wojska*, ironickým a hněvivým tónem líčící přehlídku ruského vojska v carově přítomnosti, po které na náměstí zůstalo dvacet mrtvých vojáků, byla polskou badatelkou Marií Janionovou nazvána „ples despoacie“ (Janion-Żmigrodzka 1978: 199). Havlíček ji přeložil dosti věrně, i když český polonista Karel Oliva namítá, že překlad má vůči originálu větší statičnost obrazu (Oliva 1954). Oliva dodává, že jazyk překladu je stejně expresivní a ironický jako jazyk vlastní Havlíčkovy tvorby a také že se překladatel snaží uchovat ruský ráz textu, když např. překládá „przeгляд wojska“ rusismem „smotr“. Sloka „Cár byl v kabátě zeleném s portami / a klobouk s peřím; cár je vždy v munduře, / vojenský mundur, to je cárská kůže, / cár roste, žije, hnije s výložkami“ působí dokonce ironičtěji než Mickiewiczův originál (Kardyni-Pelikánová 1986: 48).

Do četných výborů z Havlíčkova díla, které v české literatuře nesou obvykle název *Cesta na Rus* nebo *Obrazy z Rus*, Smotr Petrohradský není začleněn, přestože pro celkovou perspektivu zde bývaly zařazovány překlady z Gogola nebo úryvky ze soukromých dopisů z Ruska. Havlíčkův vlastní literární obraz Ruska je ovšem jiný, neznamená to však, že je v rozporu s verzí Mickiewiczovou – spíše jde o jiný zorný úhel, jiný národní účel, jiné zkušenosti s Ruskem (ze strany Havlíčkovy v té době menší). Emanuel Chalupný srovnává cestopisné aspekty třetí části *Dziadů* a Havlíčkových *Obrazů z Rus* a konstatuje následující: „Mickiewicz i Havlíček stejně jsou dojati mohutností Ruska, stejně milují ruský lid (jakkoli jádro jeho, rolníky, důkladně nepoznal žádný z nich) a nenávidí carskou despoacii; stejně nevlídně se dívají na Petra Velikého a jeho překotné úsilí, převléknout Rusko v oděv civilisace západní; stejně se cítí v Rusku opuštěni, a vzrušení jsouce zalétají vzpomínkami do svého domova. Popisují i obdobné věci a události, jenže se základním rozdílem: Mickiewicz pozoruje severní, poevropštělý carský Petrohrad, Havlíček jižnější staroruskou Moskvu; Mickiewicz přichází do Ruska jako vězeň a mučedník, Havlíček jako nadšený cestující Slovan za dočasným povoláním [...] Jízda na Rus Mickiewiczovi jeví se zběsilým úprkem do divokého, bílého moře severních pustin, Havlíčkovi jako ‚vyražení‘ při letu mezi blátem, stříkajícím na všechny strany. Mickiewiczovi Petrohrad je metropolí, zbudovanou ďábelstvím, Havlíček v Moskvě a ruských městech vidí ‚pravý ráj‘. Největší obraz ruského života věnoval Mickie-

wicz úchvatnému líčení nelidského, hrůzného manévru (Přehlídka vojska), Havlíček popisuje zábavy o národních svátcích (Gulaňje), Mickiewicz věští carstvu zkázu ‚kaskády tyranstva‘ (pomník Petra Velikého) a temně napovídá pomstu budoucnosti (Oleszkiewicz), Havlíček radostně rozechvěn ‚Svátkem pravoslavnosti‘ tlumočí přání ‚pravoslavnému národu ruskému‘ i ‚pravým věrným Čechům‘: ‚mnohája léta!‘ (Chalupný 1929: 260–61).

Obrazy z Rus a Smotr Petrohradský obsahují některá podobná tvrzení, avšak vyjádřená zcela odlišným způsobem. V Gulaňju Havlíček vypráví lehkým vtipným tónem: ‚Nepochybujeme také, že se pán tak nemrzí, když kopne kůň takového kočího, jakoby se hněval, kdyby kočí kopnul koně‘ (Havlíček 1927: 55). Toto porovnání hodnoty člověka s hodnotou koně u Mickiewicze (v překladu Havlíčkově) zní mnohem vážněji a tragičtěji:

A dávno o tom vědí již Rusíni,
neb za dobrého koně gardistského
tam můžeš tři vojáky dobré koupit
a třikrát tolik za oficírského;
[...]
Císařské suché a zedřené herky,
i ty poslední, co vozí špitály,
když taxírují cárské kapitály,
cení se vždycky: klisna za dvě selky.

(Havlíček 1934: 260)

Lze předpokládat, že český básník tím, že *Przeгляд* vojska přeložil (stalo se to ovšem mnohem později, když už měl více životních zkušeností), vyjádřil souhlas s těmito Mickiewiczovými názory. Překladatel si volí k překladu text, který ho uchvátí, jehož smysl sdílí. Pokud jde o pořadí, *Smotr Petrohradský* je druhým v pořadí Havlíčkovým básnickým dílem, hned po *Křtu sv. Vladimíra*, i když ne dílem vlastním.

Z brixenského období pochází také cyklus epigramů přeložených z Mickiewiczovy sbírky *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena* (Tuchy a úvahy z díla Jakuba Böhma, Angela Silesia a Saint-Martina), zosobujících, jak píše Wiktor Weintraub, kontemplaci vztahu člověka k Bohu, především v tom ohledu, který zpochybňuje pozemskou životní moudrost a dokonce je jejím protikladem (Weintraub 1982: 329–30), tedy z díla, které se diametrálně liší od dosavadní ‚přemoudřelé‘ Havlíčkovy epigramatické tvorby. Tento cyklus maxim, který vznikl na mystickém ideovém zá-

kladě, se setkal se zájmem tehdejší české společnosti: František Ladislav Čelakovský z nich přeložil dvě, Havlíček třicet devět (jsou to asi dvě třetiny z celkového počtu epigramů, které přeložil). Mickiewiczovské epigramy navíc tehdy překládal Václav Štulc a pozdějších českých překladatelů bylo několik; jedním z nich byl Jakub Deml (Babler 1956).

Havlíčkův silný zájem o mystické epigramy Mickiewiczovy nevyhovuje známému portrétu hrdiny a spisovatele: portrétu střízlivého realisty, utilitaristy, jehož názory jsou hlavně přízemní a praktické. Lze předpokládat, že právě okolnosti brixenského exilu – spisovatelova izolace od prostředí, od věcí, kterými nejvíce žil – mu napomohly k zamyšlení nad „posledními“ věcmi a že možná byl veden četbou a překládáním epigramů *Zdania i uwagi*, když měl v úmyslu napsat lyrický cyklus O posledních věcech člověka (názor Mariana Szykowskiho). Napsal z něho dvě čísla: Hrob a Život věčný, ve kterých nekonečno a nesmrtelnost hodnotí materialisticky, nikoli metafyzicky – jako přeměnu jedné hmoty v druhou. Útěchou pro toho, kdo odchází do hrobu, nechť je perspektiva, že osladí kávu hezkým děvčatům, protože lípa zasazená na hrobě vykrmí včely, které dodají k tomuto účelu med, sugeruje autor.

Havlíčkův zájem o Mickiewicze a jeho pochopení (překlad musí být především co nejlepším pochopením díla) jsou nejen polemické, ale také obohacující. Przeгляд vojska tvoří kontrapunkt ke stále se měnícímu Havlíčkovu hodnocení Ruska: slovanofilská idealizace – zklamání – návrat k idealizaci, třebaže relativní a podmíněné. Rané překlady *Księgi narodu...*, jakož i překlady *Zdań i uwag*, pocházející ze zralého období, jej vedly do oblasti metafyziky, kterou šibalsky neodmítal, jako ve svých četných epigramech, nýbrž pečlivě zkoumal, přestože se sám přiklánil k tezi, že svět je uspořádaný a poznatelný ve svých přírodních cyklech.

Literatura

BABLER, O. F.

1956 „Adama Mickiewicza ‚Zdania i uwagi‘ w literaturze czeskiej“, *Pamiętnik Literacki* 47, č. 1, str. 239–47

HAVLÍČEK Borovský, Karel

1927 *Obrazy z Rus a jiná próza*. Vybrané spisy Karla Havlíčka Borovského II, upravil G. R. Opočenský (Praha)

1934 *Knihá veršů*, ed. M. Novotný (Praha)

1986 *Dílo* II (Praha: Čs. spisovatel)

HEIDENREICH, Julius

1930 *Vliv Mickiewiczův na literaturu předbřeznovou* (Praha)

CHALUPNÝ, Emanuel

1929 *Karel Havlíček. Prostředí, osobnost, dílo* (Praha)

JANION, Maria – ŻMIGRODZKA, Maria

1978 *Romantyzm i historia* (Warszawa)

KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, Krystyna

1986 *Karel Havlíček Borovský w kręgu literatury polskiej* (Warszawa)

MICKIEWICZ, Adam

1986 *Wybór poezji II*, opracował C. Zgorzelski (Wrocław: BN seria I nr 66)

MORAVA, Jiří

1991 *C. k. disident Karel Havlíček* (Praha)

OLIVA, Karel

1954 „České překlady Mickiewiczových Dziadů“, *Slavia* 23, č. 4, str. 537–39

STICH, Alexandr

1986 „Novinář Karel Havlíček očima následujících generací a očima dneška“, in K. Havlíček Borovský: *Dílo II* (Praha: Čs. spisovatel)

TARAJŁO-LIPOWSKA, Zofia

1988 „Czy postawy kapłana i błazna muszą być alternatywne? Przypadek Karla Havlíčka Borovskiego, czeskiego pisarza i bohatera narodowego“, in *Obraz kapłana, wodza króla w kulturach słowiańskich*, ed. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki (Warszawa), str. 121–28

1999 „Polski przyjaciel Karla Havlíčka Borovskiego“, in *Brněnská polonica I*, ed. L. Štěpán (Brno), str. 83–92

WEINTRAUB, Wiktor

1982 *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie u Mickiewicza* (Warszawa)

Pozdní nebo opožděný romantismus?

Česká poezie druhé poloviny 19. století a další vývoj romantismu v západní Evropě

ZDENĚK HRBATA, MARTIN PROCHÁZKA

Pozdní romantismus je problematický pojem. Podle některých romantiků, např. Friedricha Schlegela, je romantismus „progresivní univerzální tvorba“ věčně směřující ke svým ideálům. Podle některých vykladačů romantismu, např. Harolda Blooma, se „člověk prorokovaný romantiky“ stále jen rodí a ještě „neztělesnil své proroctví“ (Bloom, ed. 1970: 24). Z tohoto hlediska nemůže být žádný romantismus „pozdní“. Podle jiných kritiků, např. Paula de Mana, se romantismus vyznačuje ztrátou možnosti postihnout výsostný moment lidské existence, okamžik *parúsie*, nového příchodu posvátna a návratu celistvého Bytí.¹ Z tohoto hlediska je každý romantismus „pozdní“.

Pozdní romantismus je tedy literárněhistorická kategorie, kterou nelze vysvětlit pouze filozoficky nebo esteticky. Předpokládá určitý vývoj, existenci „raného“ a „vrcholného“ romantismu, na něž určitým způsobem „reaguje“. V tomto příspěvku však nepůjde o demonstraci příčinného mechanismu literárních dějin, nýbrž o zamyšlení nad *stylovými odlišnostmi* romantické tvorby v průběhu 19. století a zvláště v české literatuře, která se v době obrození vyvíjela v rámci různých národních romantismů, ale v níž se až na určité výjimky neprojevil romantismus vrcholný.

Základní tendencí vrcholného romantismu je poetizace světa prostřednictvím básnické imaginace, tvorby jednotlivce, hledajícího svůj hlavní smysl mimo společnost a její hodnotová měřítka, např. v platonské vizi, ve spojení s kosmickou energií, s „duší světa“, ale také v ironické hře. Tyto rysy nacházíme i u těch romantiků, kteří pěstují hrůzostrašné žánry, nebo u těch, jejichž tvorba má, jako v případě Máchově, silné existenciální ladění. Pozdní romantismus se vztahuje k vrcholnému romantismu v několikerém smyslu:

1) Zdůrazňuje ideálnost romantické poezie – zejména její prorockou nebo apokalyptickou povahu – s ohledem na exkluzivní společenskou roli básníka,

¹ Srov. de Man (1984: 62). Týž (1979: 40, 68, 69).

jeho posvátnou autoritu „věšce“ a „vizionáře“, ale také jeho odpovědnost vůči národu a celému lidstvu.

2) Zdůrazňuje nezávislost tvorby ve smyslu autonomie uměleckého jazyka, svébytnosti obrazů a symbolů. Báseň nemusí mít přímý vztah k básníkovu nitru nebo imaginaci.

3) Vyhrocuje ironickou reflexi základních romantických témat a postupů, jimiž se vyznačuje romantismus vrcholný. Tato reflexe nevede jen k pouhé parodii starší básnické tvorby, ale přináší nové tvůrčí impulsy.

4) Má však také formu určitého „zkrocení“ nebo útlumu revolty vrcholného romantismu. K tomu dochází v *biedermeieru*, české pozdně obrozenské nebo viktoriánské literatuře.²

Z těchto čtyř vztahů si budeme všimnout hlavně prvního a třetího. Zejména první se totiž výrazně projevuje v české epické poezii 2. poloviny 19. století vzniklé před obdobím moderny, a to především v tematice a stylu prorocké a apokalyptické poezie. Tou se bude zabývat první část příspěvku; druhá se pak pokusí ukázat, jak romantický profétismus postupně nahrazuje tendenci k ironickému přehodnocení romantických témat a postupů.

V Prologu ke *Zlomkům epopoje* (1886) Jaroslava Vrchlického se do básníka zatínají spáry Poezie, která ho unáší do nadoblačného prostoru. Touto personifikací je obětí i vyvolencem, neboť poezie znamená utrpení i krásu. Je-li jedno spjaté s druhým, není úniku. „Již stokrát děl jsem: Nechci, nechci [...] Ale nyní musím“ (Vrchlický 1950: 9, 12). Toto „nechci – musím“ vyjadřuje fátum romantického epického a ideového básníka, a tím více národně romantického básníka v Čechách. Vynesen do oblak poezie, získává až nadlidskou schopnost pohledu, vnímavosti, stává se jakousi metonymií lidstva, zahrnující všechny duše, osudy, děje. Z výšin poezie obhlíží dějiny země a lidstva, jejich přítomnost i budoucnost a přitom drží kahan Světla a Pravdy s jasným vědomím toho, co bylo, co je a co má být. Novodobá pansofie se prolíná s pan-básnictvím. Básník je nad světem i vším světem, obdobně jako Shakespeare ve vizi V. Huga. „Celý svět prochází jeho sítím, / Veškerý život svírá v strašné své ruce“.³ Jeho privilegované postavení neustále stvrzují slovesa, obvykle v první osobě, „vidět, zřít, slyšet, tušit“, jimiž se uplatňuje prorocký tón nebo ojedinělý dar proroka. Situace romantického básníka však není jednoznačná. Jakoby kolísá mezi – na jedné straně – zvěstovatelem a „rezonérem“ nadosobní poezie, tedy nejvyšších, ta-

² Srovnání *biedermeieru* a širě pojaté viktoriánské literatury, zahrnující i historický román Waltera Scotta, provádí Virgil Nemoianu (1984).

³ Báseň *Le poète*, 1835, in *Les Contemplations* (1928: 200).

jemných sil, a – na straně druhé – novodobým Prométheem, titánem a stvořitelem, případně Orfeem, tvůrcem umění, které v jistém slova smyslu ovládá přírodu. Obdařeni božskou přízní, básníci jsou platonskými interprety Múzy, avšak na rozdíl od dávných rapsodů nejenže tvoří umění, aniž u nich rozum zcela přenechával místo inspiraci, ale také disponují poznáním. V tónu i pozici romantických epiků se uplatňují oba vzorce, i když ani jeden jednoznačně: zvyšují závažnost poezie a podtrhují její poslání právě kolísavou, záhadnou variací předurčení, jež hraje na svrchované atributy tvorby. Ta je střídavě božským (božím) vnuknutím, střídavě vlastní božskou kreací.

Syntetický romantismus, romantismus epopéjí a idejí, se vyznačuje, jak známo, mohutnými slovy-granity a jim odpovídajícími frázemi, kterým obvykle chybějí diferencující, určující atributy. Básníci zcela samozřejmě vědí (není rozhodující, zda to opravdu vědí, ale ona samozřejmost), co je Světlo, Pravda, Právo, Spravedlnost, Svoboda, Lidskost, Pokrok, Práce, a naopak, co je Lež, Tma, Blud atp. Proto tyto entity mohou kdykoli oslovovat jako evidence, jejichž vymezování by bylo zbytečné nebo dokonce svatokrádežné, a vyzývat k jejich naplnění nebo dosažení. Mají cíl a pevnou víru, mohou tedy předkládat řešení, ukazovat směr, vyzývat k činu.⁴ Odtud známá naléhavost a kazatelství Čechovy ideové a epické poezie. Básník pobízí, protože musí a zná. Co zná? Především vidí rozvržení světla a stínů, pravdy a klamu, dobra a zla, lidskosti a nelidskosti, dokonce ví, že sny a utopie jsou nejen kolébkou, jak říká Lamartine, ale i skutkem budoucnosti. Tak Slávě-Slavii, Čechovu milovanému snu, „kyne / chvíle ona veliká“,⁵ mládež je vyzývána, aby vždy veslovala k „velikému cíli“, byla stále tam, „kde pokrok“, a směřovala za „hvězdou budoucnosti“.⁶ U těchto pokynů nelze nevnímat jistou vtíravou tajemnost velkých slov profétického a sociálního romantismu – tedy tajemnost pro nás, ne tak pro věštců a kazatelů, který se v osobě Svatopluka Čecha po svých výzvách k činu leckdy cítí, jak se to prorokům a mentorům stává, „v poušti kazatelem“.⁷ Pokud obrysy budoucnosti-cíle nesplyvají se selankou, jasně se rýsují a září právě díky těmto označujícím.

V *Legendě věků* Victora Huga je pojetí univerza manichejské. Cyklickou architekturou díla stoupá člověk, jakkoli po nepřímocáré dráze zvrátů a regresů,

⁴ Na tematiku posvěcení umění i umělce a profétismus v období romantismu se zaměřují práce Paula Bénichoua (1973, 1977).

⁵ S. Čech: *Zimní fantazie*, in *Jitřní písně* (1887), cit. vydání 1911: 38.

⁶ *Báseň Mládeži* (ibid.: 141).

⁷ *Ibid.*

od temnot ke světlu. V diptychu Širé moře, Širé nebe (1859), jedné z dominant *Legendy*, nenasytý Leviatan představuje fatalitu války, zatímco loď plující éterem symbolizuje konečné vítězství lidstva nad starým osudem. Velké apokalyptické téma střídá téma vykoupení. K hlavnímu rejstříku vizionářských romantiků patří apokalyptický tón. Je také znakem i zbrání básnických proroků, jimiž promlouvá boží hlas a kteří vidí „Ducha zrakem“.⁸ Tento tón do značné míry zakládá postoj a postavení těch, kdo jsou buď sami spásným majákem (V. Hugo), anebo ve skromnější české dikci těch, kdo neochvějně ukazují k spásnému majáku Pravdy a jejímu „nesmrtelnému zraku“.⁹ Výsledkem tónu, který často navozují slova jako „tuším, zřím, vidím, slyším“, je exaltovaná vize. Tu, jak připomíná Jacques Derrida, nazval Immanuel Kant smrtí veškeré filozofie (srov. Derrida 1983: 19 a n.). K ní by podle něj došlo, kdyby nad prozaickou filozofií, logickou metodou a jasnými koncepty převážil estetický způsob reprezentace, nad logem jakožto ratiem poetika připomínající Isidinu roušku. Pokud si však připomeneme pretenze romantických proroků a epiků (filozofie dějin a vývoje, nárok na pravdu nebo na její interpretaci), z jejich stanoviska Kantova obrana racionálního filozofického diskursu proti mystagogům mnoho neznamená, protože právě romantismus povýšil „pravdu uměleckou“ na pravdu globálnější, „vyšší“. Poeta, novodobý věštec, bard, se proto opravdu cítí být tím, proti komu Kant brojí: *philosophus per initiationem* nebo *per inspirationem*. Tato iniciace nebo inspirace svrchovaně opravňuje i dekretuje jeho čin: výrazný hlas a tón, takřka hlas a tón orákula, které nejsou figurami běžné rétoriky ani omšelými metaforami. Básník předvídá, tuší bouři, apokalypsu, stejně jako tuší, předvídá budoucnost. Čechova v bouři rozedraná loď Evropa (poéma *Evropa*, čas. 1878), na níž neustává boj myšlenek a představ, je nakonec zničena výbuchem. U Vrchlického zase jako by se neustále opakovala tato tematická řada: útlak – naděje – kataklyzma – obnova. Předpokladem obrody nebo vzkříšení je tu katastrofa jako totální očista. Podobné variace u českých pozdně romantických epiků spojuje eschatologický ráz, jehož součástí je apokalyptický tón. Naléhavě oznamují konec, krajní mez, něco posledního, „co přichází in extremis“ (Derrida 1983: 23). Čechův Václav z Michalovic pod kupolí chrámu sv. Salvátora, v nadzemské výši, v póze archanděla a několik okamžiků před svou smrtí plamennou řečí zjevuje rekatolizovanému lidu pravdu. Proroctví kazatelé nejenže tuší, nýbrž také anticipují, cítí hrozivou blízkost toho, co má nastat (konec, katastrofa, krize), jsou zjitřeni a zjitřují.

⁸ S. Čech: Václav z Michalovic (čas. 1880), cit. vydání 1910: 61.

⁹ S. Čech: Vlhy; *Nové písně* (1888), cit. vydání 1911: 237.

U českých epických a ideových proroků je pravda o konci spjata s pravdou o budoucnosti nebo o cíli, eschatologie se zcela přirozeně propojuje s finalismem, který je nejvýraznější u Svatopluka Čecha, podněcovaného všeslovanskou myšlenkou. Na rozdíl od Evropy doplňuje šťastně do přístavu loď Slavie (epos *Slavie*, čas. 1882). Básník-věštec tu zobrazuje ne-li pravdu, tedy alespoň cíl, jímž jsou touha a idea současně. Vidiny konců či konce nejsou protikladné vidinám určité budoucnosti. Jak jedny, tak i druhé jsou transcendentní a finalistické. Po kataklyzmatech, která si ovšem básník Čech osobně vůbec nepřaje, přichází Vrchlického obnova věčného života nebo Čechova budoucnost v modu idyly, jež se, jak známo, vyznačuje kruhovou temporalitou. Nepředvídatelné dějiny jako by se zastavily, neboť jejich hranice vymezila Pravda proroků, jediné řešení, jediná možnost. Tato pravda v apokalyptickém tónu znamená konec a instanci posledního soudu.

Od prorocké poezie Čechovy a Vrchlického se nyní vraťme k vystoupení májovců. Velkou úlohu zde vedle vztahu k českým romantickým vzorům – Máchově a Erbenově poezii – mělo i žánrové povědomí lyriky vrcholného evropského romantismu a zvláště lyrickoepické básnické povídky. Žánry vrcholného romantismu přitom májovci pouze nenapodobují, ale pokoušejí se je přehodnotit. Například v Hálkově poezii se vedle romantické autostylizace problematizují také ironické přístupy k realitě i k dílům vrcholných romantiků.

Jednou z nejdůležitějších a současně nejvíce vnímaných událostí nástupu májové generace bylo vydání Hálkovy básnické povídky *Alfréd* roku 1857. Základní dojem byl formován pocitem kulturního otřesu.¹⁰ Proti kritikům, kteří viděli v Hálkově poezii uspěchanost práce v moderní průmyslové době,¹¹ vystoupili ti, kdo Hálkovu autostylizaci beze zbytku přijali a začali ho považovat za „přirozeného básníka“, z něhož se „bezelstně a pravdivě“ linou „výle-

¹⁰ „Náš filologický národ slyší chvílemi volající hlas svého svědomí, že bude ztracen, pustili se historického základu v říši jazyka [...]“ napsal vzdělaný překladatel z moderních evropských literatur Josef Čejka v recenzi *Alfréda* (1858: 130 a n.). I když se „žádoucí individualnost, osobná fyziognomie citu a názoru nedá [...] nikterak zapřít“ (tyto rysy spojuje Čejka s Hálkovým erotismem: „pěkné naděje se z náručí ani vyvinouti nemůžeme“) a „věčně trvajících příroda odráží [...] v zrcadle mladého srdce s novým leskem“, je čtení básně utrpěním: „u nás zůstávají rychloperý spisovatel očištcovou muku čtenářů samému“. V recenzi básnické povídky *Mejrima a Husejny* přirovnával Jan Neruda Hálkovy první básnické knihy k elektrickým šokům mořské ryby, které se postupně vyčerpávají, „až konečně všechna síla ujde“ (1859: 237).

¹¹ Josef Čejka (Čejka 1858) považoval Hálkovu poezii pro její jazykovou heterogenost (spojení tradičního literárního jazyka s hovorovým, ale zároveň i individuálními neologismy) za výtvar „závratné rychlosti“ slovesné práce a přímo ji ztotožnil s povahou práce v moderní průmyslové společnosti.

vy citu“.¹² Ještě Jan Mukařovský se pokusil vyložit Hálek v podobném duchu jako „skutečného lidového improvizátora blízkého anonymní poesii lidové“.¹³ Je zajímavé, jakou píli věnoval Mukařovský důkladné transformaci a zároveň obhajobě Hálkovy lidovosti. Tvrdil, že Hálkova poezie měla ve své době podobný vztah k umělé lyrice jako lidová píseň v období preromantismu a romantismu.¹⁴ Hálek je podle Mukařovského „periferním“ básníkem (na pomezí literatury a folkloru, umění a kýče) reagujícím na „klasicistickou objektivitu“ předchozí generace. Proto je i předchůdcem poetismu, který – zejména ve tvorbě Nezvalově – navazuje na literární „brak“.¹⁵

Mukařovského rozbor je zajímavý tím, že se snaží obhájit pomeznost Hálkovy poezie pomocí „lidovosti“ paraliteratury, ale zároveň uznává, že taková literatura je kýčem, pouhým „vypínačem“ primitivního sentimentu.¹⁶ „Lidovost“ tu tedy vystupuje stále ještě v romantickém duchu – „lid“ je pozitivní hodnota za každou cenu, ať produkuje „křiklavou subjektivní expresi“, ať si žádá literární brak. Takový jednoznačný poměr k lidu a lidovosti nemají však ani mnozí vrcholní romantici.

Další problém předpokládané Hálkovy lidovosti představuje rys, který Mukařovský nazývá subjektivací „morální“ (v kontrastu k subjektivaci „lyrické“ v Máchově *Máji*).¹⁷ Tento erbenovský rys vypravěče se však vyznačuje, jak ukazuje Mukařovský, pouze stylovou podobností s Erbenovou poezií – Hálekův vypravěč nesdílí kolektivní étos lidového společenství, jak jej romanticky konstruuje Erben v *Kytici* a ve svých mytologických spisech. V určitém smyslu je *Alfréd* dokonce polemikou s Erbenem. V raných Hálkových poemátech se totiž

¹² J. V. Jaroš (Alfred Waldau): „O samoucích české poesie“ (*Obrazy života* 1, 1859); *Böhmische Naturdichter* (1860), str. 124. Citováno podle článku Jana Mukařovského (1948: 184–85).

¹³ *Ibid.*: 185–86.

¹⁴ Srv. *ibid.*: 184. Mukařovský cituje Waldauovu německou práci (viz pozn. 12).

¹⁵ *Ibid.*: 190.

¹⁶ *Ibid.*: 186–87. Podle Mukařovského působí „přirozený básník“ v oblasti „městské lidové poezie“, která „ochotně ssaje odpadky básnictví umělého“ a je schopna „umožňovat s automatickostí vypínače cirkulaci vzrušení primitivního a nediferencovaného, kterému právě říkáme sentimentalita“. Na rozdíl od „kolektivizovaného“ charakteru písně ve folkloru funguje píseň „v poesii pouliční jako křiklavá bezprostřední a subjektivní exprese“.

¹⁷ J. Mukařovský (1948a: 183): „vypravovatel neztotožňuje se totiž se žádnou z jednajících osob, nýbrž stojí nad nimi; svou přítomnost projevuje tím, že osobám radí, chválí je i kárá, uvažuje o jejich osudu.“

ukazuje, že mytický řád světa, v nějž věřila romantická folkloristika, není tak jednoznačný a závazný. V tomto smyslu lze skutečně mluvit o Hálkově subjektivaci romantické epiky.

Máchův a Byronův vzor má v této subjektivaci důležitou úlohu. Už v *Alfrédovi* je jasné, že Hálek se pokouší přepsat *Máj*. Později, zejména v poemě *Goar* (1864), však dochází k zásadní transformaci a zároveň trivializaci máchovského konfliktu. Upouští se od techniky fragmentarizace děje a zobecňující vypravěčská perspektiva se opírá o transhistorickou vizi, v níž básníkovi diktuje příběh „národů [...] duch strážný“ (Hálek 1864: 10). V Byronově orientální epice však tato perspektiva zcela chybí, např. romantické helénství invokované na počátku *Džaura* (1813) je pojata ironicky jako iluze života v nehybném těle mrtvé dívky.

Hálkovy romantické básnické povídky rozměňují formální, dějovou a myšlenkovou výstavbu povídky máchovské i byronovské, aby posléze vytýčily jasná ideová, vlastenecká hesla. Důležitým článkem v tomto procesu je idealizace a sublimace erotické lásky. Již ve *Večerních písních* (1859) přestává být Hálkova erotika pouze oním sentimentem lidového popěvku, o němž píše Mukařovský, a stává se autoritou, z níž vyplývá posvátné poslání národního básníka, který je „knězem lidstva spásy“ (XLI)¹⁸ a dokonce i apokalyptickým Mesiášem, soudcem lidských hříchů a odměňovatelem ctností (XLIII). Tento národní pěvec je darem od Boha (XLIV), ale zároveň – „jak ptáci“ – hlasem přírody (XLV). Je však zajímavé, že i při této nejvyšší sakralizaci se Hálkův text nezříká žánrové formy lidového popěvku. Mesiášův návrat není zvěstován s úzkostí v posvátném písmu, nýbrž je stylizován jako slib milého jeho „panence“, že se k ní někdy vrátí ze širého světa. Křesťanská, vlastenecká a erotická láska i láska k folkloru se v posledním čísle *Večerních písní* (XLVI) slévají v jedno, v ideologii a zároveň sentimentalitu romantického nacionalismu.

Sebereflexivní ironie, která např. Byronovi umožňuje kriticky rekapitulovat tematiku orientálních povídek v komické poezii *Beppa* a *Dona Juana* (1818–24), v Hálkově poezii zcela chybí. Její místo zaujímá vypjatý romantický profétismus, jenž se však neopírá o teleologii či apokalypsu lidských dějin, ale zdůrazňuje ideální hodnotu básnické vize, schopnost vyjádřit „ladný nelad“ („dialektiku“) přírody. Ani v tomto smyslu není však Hálkův romantismus „pozdním“ – vzpomeňme na Čelakovského *Růži stolistou*. Je spíše romantismem „opožděným“, který se rozpolcenost romantického postoje snaží překonat raně romantickým návratem k jednotě přírody a básnické tvorby.

¹⁸ V. Hálek (1905: 135). Reference k dalším citacím jsou v textu a udávají číslo básně v závorce.

Nicméně „opožděnost“ Hálkova romantismu může být také značně poplatná jeho době. Sublimaci erotiky a její spojení s idealizovanou přírodou lze rovněž považovat za diskursivní formace Foucaultovy „bio-moci“, která funguje uvnitř aliančních vztahů měšťanské společnosti ve formě „strategického rozvinutí sexuality“ (Foucault 1990: 98–102). Ani v žánru pouličního popěvku není tedy Hálkova poezie periferní záležitostí, vypovídá o něčem, co pojme- noval teprve naturalismus. A v tomto smyslu lze i dnes nazvat Hálda básní- kem-prorokem.

Literatura

BÉNICHOU, Paul

1973 *Le sacre de l'écrivain* (Paris: Corti)

1977 *Le temps des prophètes – Doctrines de l'age romantique* (Paris: Gallimard)

BLOOM, Harold (ed.)

1970 *Romanticism and Consciousness* (New York: Norton)

ČECH, Svatopluk

1910 *Sebrané spisy Svatopluka Čecha VI* (Praha: F. Topič)

1911 *Sebrané spisy Svatopluka Čecha X* (Praha: F. Topič)

ČEJKA, Josef

1858 ref. V. Hálek: Alfred, *Časopis Českého muzea* 32, str. 130

DERRIDA, Jacques

1983 *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (Paris: Galilée)

FOUCAULT, Michel

1990 *The History of Sexuality 1*, přel. R. Hurley (New York: Vintage Books)

HÁLEK, Vítězslav

1864 *Goar* (Praha: Ed. Grégr)

1905 *Sebrané spisy Vítězslava Hálda 2*, ed. J. Vlček (Praha: J. Laichter)

HUGO, Victor

1928 [1856] *Les Contemplations* (Paris: Charpentier)

MAN, Paul de

1979 „Shelley Disfigured“, in *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press)

1984 „The Intentional Structure of Romantic Image“, in P. de M.: *The Rhetoric of Romanticism* (New York – London: Columbia University Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda)

1948a *Kapitoly z české poetiky III – Máchovské studie* (Praha: Svoboda)

NEMOIANU, Virgil

1984 *The Taming of Romanticism* (Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press)

NERUDA, Jan

1859 ref. V. Hálek: *Mejrima a Husejn, Obrazy života* 1, str. 237

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1950 *Zlomky epopeje. Básnické dílo J. Vrchlického* 7 (Praha: Melantrich)

Fin de siècle a zmatky našeho konce století

JASNA HLOUŠKOVÁ

„My pozdě narození jsme přestali věřit v pravdu,“ napsal ve svém debutu *Chopin und Nietzsche – Zur Psychologie des Individuums*, vydaném v Berlíně v roce 1892, jeden z výrazných reprezentantů evropské moderny Stanisław Przybyszewski. „Přišli jsme až tehdy, když už se všechno důležité pro svět i pro lidi stačilo odehrát. Ocitli jsme se mimo historii,“ řekla v r. 1995 v jednom interview mladá polská autorka Ołga Tokarczuková, která žije a píše v malé obci na česko-polském pomezí. Mohlo by se tedy zdát, že pocity „pozdní doby“, jak ji nazývá Václav Bělohradský, trvají již více než celé století.

Noetická skepse a všeobecně pocítovaná deziluze byly koncem minulého století reakcí na selhání pozitivistické vědy. Namnoze souvisely s rozpadem do té doby platných hodnotových kategorií (sociální hnutí, emancipace žen, úpadek tradičního modelu rodiny), s krizí racionalismu a vůbec se změnami v celé struktuře společnosti od ekonomiky a politiky přes oblast mravů až po nové chápání role umění.

Současný konec století s sebou zřejmě přináší rovněž rozčarování, tentokrát z faktu, že v oblasti kultury už stěží lze – alespoň podle některých – něco zcela nového očekávat nebo vytvořit. Mimo to, tak jako kdysi selhal historický optimismus pozitivistů, zjišťujeme i my, že náš svět je příliš komplikovaný, než aby se dal jednoduše pochopit či uchopit. Žádný univerzální model nefunguje, ani nejnovější vymoženosti špičkové techniky či informační exploze problémy nevyřeší. Přestože ve sféře umění a mravů je téměř „vše dovoleno“, nelze se vyhnout zklamání, neboť na druhé straně „nic neplatí“. Sociální inženýrství se ocitlo ve slepé uličce, velikášské kolektivistické představy se zhroutily, individuum je ponecháno samo sobě, a jak se ukazuje, často nedokáže unést ani svou svobodu, ani odpovědnost. „Proč ustoupila důvěra v modernu [rozuměj v širším, nikoli pouze literárním slova smyslu, J. H.] všeobjímající stísněnosti?“ táže se filozof Łeszek Kołakowski v eseji příznačně nazvaném *Moderna na lavičce obžalovaných*. A pokračuje: „Lhostejno na jakou oblast života pomýšlíme, stále v nás přirozený instinkt budí otázku: Co tady nehraje? Co není v pořádku s Bohem, s demokracií, s socialismem, s uměním, se sexem, s rodinou, s hos-

podářským růstem? Zdá se, jako bychom celý čas žili v pocitu všezahlcující krize, aniž bychom byli schopni jasně postihnout její příčiny, pokud odhlédneme od laciných, zdánlivých řešení a hesel. Může být pár optimistů, kteří nacházejí dychtivé publikum a stávají se rychle populární. Mezi intelektuály to vzbuzuje smích. My dáváme přednost tomu, vidět to černě“ (Kolakowski 1992).

Snad tu spolupůsobí i jakýsi mýtus konce století – představa konce věku inspiruje lidskou fantazii, takže se objevují analogická gesta jako v době fin de siècle: fascinace proroctvými, zejména o očekávaném konci světa, okultními vědami, tajemnými médii, jako byla kdysi slavná madam Blawatská. Krize hodnot zároveň vyvolává potřebu alternativního duchovního hledání, lidé se opět zajímají o východní nauky, o astrologii, množí se nejrozmanitější sekty a úspěchy slaví léčitelé všeho druhu. V opozici k oficiálně uznávané vědě či školní medicíně tak nastává obrat k osobitě pojaté metafyzice, vzrůstá vliv rozmanitých subkultur, které chtějí nahradit obecně vžitě modely nebo je přímo negují.

Ovšem stejně tak jako shledáváme podobnosti, mohli bychom mezi oběma konci století nalézt i rozdíly. Odlišné je např. postavení umělce a vztah umělce a společnosti – znak pro fin de siècle tak významnými a samotnými symbolisty a dekadenty opakovaně akcentovaný. Charakteristickou formací moderny byly umělecké bohémy, které svým nevázaným životním stylem přitahovaly pozornost a jítily představitost spořádaných občanů. Připomeňme alespoň berlínskou bohému s legendárním Peterem Hillem a jeho přítelkyní Else Lasker-Schülerovou, německo-skandinávskou bohému, která se scházela v berlínské hospůdce Zum Schwarzen Ferkel a k níž náleželi Meier-Graefe, Przybyszewski, Munch a Strindberg, křesťanskou bohému Hanse Jaegera a Christiana Krogha, proslulou konfiskacemi skandálních románů a soudními procesy, či konečně krakovskou bohému, soustředěnou kolem Stanisława Przybyszewského a časopisu *Życie*.

Tito lidé se bez ohledu na národnost vzájemně stýkali, psali si, přispívali do těchže časopisů, četli navzájem svá díla. Určité motivy a symboly se – jak je notoricky známo – vyskytovaly v tvorbě celé evropské moderny, jak literární, tak výtvarné. Vezměme už samotné názvy – *Confiteor* je titul Macharovy sbírky i Przybyszewského manifestu v *Życiu*, týž Przybyszewski píše *Androgyne* stejně jako Péladan, *Salome* nacházíme u Wildea, Kasprowicze, Muncha, Gustava Moreaua, M. Klingera či T. F. Šimona. Pozoruhodnější však je, že i pobouřené reakce na modernu byly bez ohledu na zemi původu analogické. Tak např. Machar je po vydání *Confiteor* označen za „literárního bídáka“, který „lidské společnosti neméně nebezpečný jest svým perem než anarchista, socialista, nihilista dýkou, olovem, dynamitem“ (Nedvídek 1886/87). Stanisław Tarnowski, pro-

fesor Jagellonské univerzity, se zase po vydání v Krakově nesmírně populárních Tetmajerových veršů táže: „Co by řekl pan Tetmajer, kdyby se někdo nadchl pro jeho ideály, polil mariánský kostel benzinem a zapálil?“ (srov. Boy Želeński 1983). A Wilhelm Feldman, vydavatel krakovské *Krytyky*, oproti *Życiu* značně umírněné, je obviněn z propagace „vláště nebezpečné socialistické doktríny zvané dekadencí“. Autoři od Maeterlincka po Przybyszewského jsou v tisku přirovnáváni k narkomanům a chovancům psychiatrických léčeben (Weyszenhoff 1891: 124), k hysterikům, blábolícím v horečce (Jeske-Choinski 1895: 161), či rovnou nazýváni zvrhlíky, darebáky, opilci, co kazí mládež, „která spolu s Tebou [tj. Przybyszewským] pila, sváděla cizí ženy nebo je střílela“ (Niemojewski 1902).

Takové vášnivé reakce by jen stěží současná literatura, jakkoli nekonvenční a třeba i protispolečenská, dokázala vyvolat. Spisovatel už není onen estét a kacíř, který pobuřoval měšťáky, pohrdal profánním davem a za jedinou nedotknutelnou věc považoval své čisté, neslužebné, individualistické umění nejlépe s velkým U. Literaturou lze dnes společnost jen těžko šokovat. Jedno však mají dnešní mladí autoři s tehdejšími umělci přesto společné – a to je důraz na subjektivitu, individualismus a autobiografičnost, která je někdy až nemilosrdně upřímná a otevřená. Autoportrét pisatele (např. u Třešňáka, Topola, Boučkové či Viewegha, kteří se liší postoji i stylem) je samozřejmě jiný než na konci 19. století, ale propojení vlastní existence a tvorby a hledání nových způsobů narace o sobě samém jsou do jisté míry obdobné.

Obdobný je i akcentovaný vztah k Evropě a evropanství, téma v posledním desetiletí tak frekventované. Koncem minulého století již Sládkův a Vrchlického *Lumír* „otvíral okna do Evropy“. Moderna tuto základní orientaci znovu artikulovala. Už v prvním dopise Procházce z 9. října 1895, v němž Przybyszewski kladně odpovídá na žádost o autorizaci překladu stati *Chopin und Nietzsche* a současně prosí o uveřejnění několika slov o *De profundis* v *Moderní revui*, čteme: „Koncem měsíce vyjde má práce, tištěná v omezeném počtu exemplářů. Není to nic pro veřejnost. Jenom pro pravé Evropany. Poněkud ve stylu *Totenmesse*, ale mnohem odvážnější“ (Przybyszewski 1997: 179). V následujícím dopise odpovídá na Procházkův dotaz ohledně nové norské literatury: „Doporučoval bych Vám nejevropštějšího jedinice z mladé generace – Monse Lie [...]“ (ibid.: 180). Také *Moderní revui* hodnotí Przybyszewski vždy v evropském kontextu: „Vždyť takhle pěkné, tak plnohodnotné, po všech stránkách umělecké číslo nevydal žádný evropský časopis,“ píše Procházce na podzim 1896 (ibid.: 194). V září 1896 sděluje Alfredu Mombertovi: „O Vaší nádherné knize jsem napsal delší esej, který vychází zároveň německy i česky, V *Die Zeit*

a v *Moderní revui*, jednom z nejkrásnějších evropských časopisů.“ A posléze Mombertovi referuje: „[...] moji stať o Vás otiskl nejlepší evropský časopis, jistá česká revue“ (ibid.: 270).

Przybyszewski si všimá i českých básníků, Zeyera, Hlaváčka a zejména Březiny. V dubnu 1896 děkuje Procházkovvi za nejnovější čísla *Moderní revue* a táže se: „Kdo je to Otokar Březina? Zdá se, že je to velice zajímavý, velice nadaný člověk. Řada jeho věcí mne silně zasáhla“ (ibid.: 185). Na jaře následujícího roku čteme v dopise Macieji Szukiewiczovi: „Březinu znám velmi dobře [...] Je to skutečně mocný a nezvyklý talent, a především veskrze originální“ (ibid.: 200). V listopadu 1897 chválí Procházkovvi Březinovu knihu, vydanou nákladem *Moderní revue*, a v květnu 1898 v dopise z Paříže si mu stěžuje na tamní uměleckou scénu a dodává: „Váš Březina je mnohem lepší než oni všichni dohromady. Jeho básně v *Moderní revui* – to je arcidílo“ (ibid.: 215, 222).

Kupodivu je to i naopak – Březina projevuje překvapivé pochopení pro Przybyszewského. V dopise S. Bouškovi z 18. října 1896 píše: „Przybyszewského článek v 1. č. *MR* je krásný. Przybyszewski je duch podivuhodně hluboký, chorobně hluboký, chcete-li, ale má místa prudké, démonické sugesce, se svítícími ohnisky, z nichž vyzarují nesmírně dlouhé paprsky. Musím to z uměleckého hlediska přiznat, třeba bych o některých věcech měl jiné mínění. Jeho koncepce duše, jak ji fixoval na některých místech ve studiích *Neznámý a Chopin a Nietzsche*, náleží k nejpronikavějším a nejsmělejším pohledům do hlubin, s nimiž se můžeme setkat v mladé literatuře. To jsou věci, kde zájem umělecký s vědeckým jsou v rovnováze“ (Holman 1997: 57). Březina zůstal věren i *Moderní revui*, Procházku považoval za přítele a nikdy mu nezapomněl, že jako 2. svazek *Knihovny MR* vydal *Tajemné dálky* v době, kdy o ně jiní nakladatelé nejevili zájem. „Umělci kolem *MR* jsou mladí lidé, kteří probíhají svou evolucí. Mnozí z nich mají nepopíratelný talent, všichni skorem lásku k umění. Nikdy nezapomenu, že byli první, kteří mi svým časem stiskli ruku,“ odpovídá v prosinci 1896 Bouškovi na dotaz, proč píše do *Moderní revue* (ibid.).

Moderní revui skutečně dělali velice mladí lidé – Procházkovvi bylo v době jejího založení pětadvacet, Karásek byl ještě mladší. Dnes se vše jeví jako jasné, ale na své současníky mnozí z nich působili jako outsideři, jejich práce byly čteny v úzkém okruhu. I později uznávaný Březina po vydání *Tajemných dálek* zažíval nezájem a zklamání a nedělal si iluze ani o připravované sbírce *Svítlání na západě*: „[...] ukázky z ní nebudou, jak myslím, nikterak na závadu. Upozorní na ni těch několik lidí, kteří se o mou poezii zajímali, a jiný mou knihu tak jako tak nekoupí,“ píše na jaře 1896 Procházkovvi. Navíc, jak dokládá svědectví F. V. Krejčího, bojovnost projevovali mladí umělci spíš ve svých

kritikách a manifestech nežli v reálném životě: „Byla to generace hned od počátku nesmírně vážná a smutná [...] Její společné projevy nerodily se z bouřlivého bohémského rozmaru u stolů v kavárnách a vinárnách [...] Její představitelé byli lidé žijící v ústraní, zčásti i zapadlí na venkově, s letorami pramálo světáckými, lidé svým chimérám propadlí, jen ve světě idejí výbojní a neústupní, ale vůči světu skutečností celkem pasivní a nepraktičtí. Byli spíše plaší, nedůvěřiví a svým vlastním já absorbováni než společenšší, osobně se mnoho neznali a k hospodské kamaraderii, která bývala povždy specialitou českého literárního života, nikdy nedospěli“ (Krejčí 1901). Podobně to cítil i Karásek: „Podnes je mi záhadou, kde se vzala ve mně pojednou ta kritická odvaha, v hochu celkem nevýbojném, plachém, stranou lidí žijícím [...]“ (Karásek 1994: 33). Přesto okruh *Moderní revue* vytvořil na sklonku 19. století časopis, který v tehdejší středoevropském kontextu (třeba ve srovnání s vídeňskou *Die Zeit*) působil svým obsahem, výtvarnými materiály i grafickou úpravou zcela mimořádně – a stejně tak to platí i o převážné většině tvorby generace devadesátých let.

Literatura

BOY ŹELEŇSKI, Tadeusz

1983 *Znasz-li ten kraj...* (Wrocław–Kraków)

HOLMAN, Petr

1997 „Březina v Moderní revui“, *Literární archiv*, č. 28, Z času Moderní revue, str. 49–68

JESKE-CHOINSKI, Teodor

1895 *Maurycy Maeterlinck*. Rozłam w zyciu i literaturze (Warszawa: Studium)

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří

1994 *Vzpomínky* (Praha: Thyrsus)

KOŁAKOWSKI, Łeszek

1992 „Moderna na lavici obžalovaných“, *Tvar*, č. 10, str. 13

KREJČÍ, František Václav

1901 „Deset let mladé literatury“, *Rozhledy* 11, č. 1–6

NEDVÍDEK, Josef

1886/87 „Confiteor“, *Vlast*, str. 566

NIEMOJEWSKI, Andrzej

1902 „Prorok wykołjenców“, *Głos*, č. 5

PRZYBYSZEWSKI, Stanislav

1997 *Paměti, korespondence* (Praha: Aurora)

TOKARCZUKOVÁ, Oľga

1995 „Zdarzyło sie i juz“, *Polityka–Kultura*, č. 5, str. 1

WEYSSENHOFF, Józef

1891 *Nowy fenomen literacki* (Warszawa)

„Duše“, „život“ a „krása“ v moderní české literatuře přelomu 19. a 20. století

LUDMILA B. HANKÓOVÁ

Jsou dějiny kultury závislé na letopočtech? Proč máme konce století vnímat jako apokalypsu? Když Arnošt Procházka ve své úvaze o soudobé české poezii řekl v roce 1896, že konce století jsou vždy kalné a kolísavé, zdůraznil zároveň, že rozhodující není „počet roků, vyměřených jednomu věku“, ale důvody vnitřní, to, že stará kultura se vyžila, že je třeba vyznačit nové cesty. Z nejistot s tím spojených pochází kolísání, tápání. Tady snad můžeme hledat i zdroje pocitů tradičně označovaných jako pocity fin de siècle, které měl Procházka, když hovořil o novém moderním umění, zřejmě na mysli a které ve značné míře ztvárnila především symbolistická dekadentní literatura. Takové pocity můžeme sledovat nejen u vyloženě dekadentních básníků, u Karla Hlaváčka nebo Jiřího Karáska, ale například i u Otokara Březiny nebo Antonína Sovy.

Pocity rozkolísanosti, smutku, splínu vyjadřují i substantiva uvedená v nadpisu této práce. Ta jsou značně frekventována v dobové poezii, próze i esejistice. Jejich významové proměny se budu snažit sledovat na vybraných ukázkách od konce 19. století do prvních let století 20. Pro nedostatek času a místa se zaměřím zejména na poezii, a to na verše Karla Hlaváčka, Otokara Březiny, S. K. Neumanna, Karla Tomana a Fráni Šrámka.

Domnívám se, že přelom století neznamená jen zánik starého, ale i vznik nového, nových nadějí, nového, nadějného umění. Tatáž slova, která v kontextu dekadentních nálad vyjadřovala zemdlenost, prázdnotu a smutek, se v kontextu moderní poezie prvních let nového století stávají nositeli radostnějších pocitů.

Substantivum duše je v moderní české literatuře devadesátých let, zejména v její symbolistické části, značně frekventováno a akcentováno. Na stránkách *Moderní revue* se vyskytuje zejména v nietzscheovském pojetí duše vyvoleného individua.¹ Tato duše je trpící, umdlená, zlomená, popravená, jak ji zobrazil např. Karel Hlaváček na kresbě *Poprava duše* v cyklu *Prostibolo duše* (1897). Příznač-

¹ „Hodina se blíží: ó duše, vyššího člověka duše, bdíš? tato řeč jest pro jemné uši, pro uši tvé – půlnoci ducha neslyšíš?“ (Nietzsche 1995: 293)

ně stejný (*Prostibolo duše*) je i název jediné básnické sbírky Arnošta Procházky z roku 1894/1895.² Duši tvůrčího individua v umělecké kritice zdůrazňuje na stránkách *Moderní revue* Jiří Karásek. Kritikovu duši chápe jako samostatnou tvůrčí individualitu, kritik je podle něho „umělcem, který na cizích duších dává poznati duši vlastní, který na cizích zrcadlech ukazuje vlastní tahy, vlastní rysy, vlastní tvář“ (Karásek 1995: 291). Zlomenou duši má hrdina lyrickeopické skladby Antonína Sovy (*Zlomená duše*, 1896). Zahořklá duše tohoto mladého muže je zraněna ztroskotáním milostného života i zklamáním v životě společenském.

Jeden z nejvýznamnějších básníků sdružených kolem *Moderní revue*, Karel Hlaváček, vyvolává ve sbírce *Pozdě k ránu* (1896) náladu spojenou s prožitkem přírodních dojmů, v nichž „duše zlákána svou fixní ideou [...] vstříc do mlh vybíhá [...]“ a pak „tesklivě se zpět vždy navrací“ (Hlaváček 1964: 16). Je to duše aristokratického, jemně cítícího a jemně vnímajícího intelektuála, jehož duševní stav je v souladu s přírodními vjemy podzimního šera, bledého měsíčního svitu, zamřzeného rána apod.

Duše revoltujícího poety S. K. Neumanna, který se vzpírá veškerým konvencím, se sice také vyskytne (ve sbírce *Jsem apoštol nového žití*, 1896) ve spojení s dobovým dekadentním atributem „duše umdlené“, ale zároveň tyto atributy odmítá a staví proti nim hodnoty pozemského života:

Jsou duše umdlené, jež toužebně hledí v dáli.
Jsou močály, jsou tmy...
Leč pochodně jen sem! Hurá mládí.

(Neumann 1955: 30)

V *Satanově slávě mezi námi* (1897) a ve *Snu o zástupu zoufajících* (1903), ve kterém se střídají básně vyjadřující kolektivní cestu zástupů bratrů k nalezení smyslu života (zejména v titulní básni *Snu...*) a básně oslavující „pohanskou“ radost z pozemského života, se už význam tohoto substantiva mění a získává příznačné atributy „nepokojná“, „pyšná“ apod.

Obrovskou frekvenci má slovo duše v poezii největšího českého symbolistického básníka, Otokara Březiny. Opakuje se téměř v každé básni všech pěti jeho sbírek od *Tajemných dálek* (1895) až po *Ruce* (1901). Březinova duše je, zejména v *Tajemných dálkách* a ve *Svítání na západě* (1896), naplněna bolestí,

² Individuální, osamělou, tajemnou duši géníů (F. Rops, F. M. Dostojevskij, J. K. Huysmans, E. Munch) zdvihuje v druhé polovině devadesátých let na stránkách *Moderní revue* i Stanislav Przybyszewski, překlady jehož textů se jeden čas vyskytovaly téměř v každém čísle a jehož vliv na moderní českou literaturu devadesátých let, zejména na její „satanistickou“ část je nesporný.

utrpením: „V mé duši smutek dlí a hořké vůně teskné“ (Březina 1958: 39). „Mám v duši lítost spoutaného v loži, / Mám v duši lítost zchudlého vládce nesmírných rozloh, / Mám v duši lítost vězně v den slavností májových“ (ibid.: 78–79). „Jdu, teskný, duši svou, kde setba noci zraje“ (ibid.: 15).

Ve *Svítání na západě* však můžeme sledovat i přechod od singuláru k plurálu, od „duše“ k „duším“. V tomto plurálu, tj. v bratrství spřízněných duší, je utajena síla a schopnost porozumět i tajemství smrti. V básni *Vladaři snů* jsou vladaři „bratři, jichž duše klekají vedle duše mé [...]“ (Březina 1958: 104). V závěrečné skladbě této sbírky, ve *Víně silných*, je vyjádřeno, že smrt „podobná výkřiku všech písní, skrytých ve všech minulých i budoucích duších a světech“ (ibid.: 122) je – při zachování kontinuity – nadějným spojením pozemského života s životem věčným. Tyto poněkud optimističtější tóny spolu se zesílením frekvence plurálu, vyjadřujícího bratrství stejně věřících a směřujících k Nejvyššímu, tj. k Bohu, jsou nápadnější v dalších Březinových sbírkách, ve *Větrech od pólů* (1897) a v *Stavitelích chrámu* (1899). Duše lidí sice i nadále trpí bolestmi pozemského života, ale bratrství, láska a společný cíl dosáhnout „Nejvyššího“ poskytují radostnější perspektivu, až „v úsměvu vašem tisíce úsměvů zasvítlí z tisíce duší [...]“ (ibid.: 166).

Do duší stavitelů chrámu proniká bolest, žal a utrpení, ale duše těch, kteří nejvíce trpěli, snad může dojít smíření ještě na této zemi. Závěrečná báseň této sbírky, hymnická skladba, oslava jara v duších bratří, vyznívá téměř optimisticky:

Pozdravujeme jaro! Vítáme netrpělivost duší!

Třesení křídel zesílených! Odvahu zraku zjasnělého!

(Březina 1958: 212)

Také v poslední (páté) Březinově sbírce *Ruce* (1901), v níž ruce bývají chápány jako symbol kolektivního sjednocení lidí, se substantivum duše vyskytuje téměř výhradně v plurálu, a to jak ve verších poukazujících na tragickou existenci na této zemi – „Jdou naše duše v tisíciletích exilem země, slepci osleplí mystickou vínou narození“ (Březina 1958: 220), tak v básních oznamujících radostné naplňování společného cíle na společné cestě k věčnosti:

Však jejich ruce duchové k hvězdám se rozpjaly,
miliony duší na zemi a ve všech světech objaly.

(Březina 1958: 254)

Také substantivum život je v české literatuře přelomu století akcentováno. Už manifest *České moderny* (1895) požaduje umění spjaté se životem a myslí tím

umění svébytné, vyjadřující umělcovu vnitřní pravdu. *Moderní revue*, jak známo, se sice stavěla proti České moderně a v mnohých článcích – zdůrazňujíc výlučnost tvůrčího individua a výlučnost umění – stavěla umění nad život, ale dokonce i Jiří Karásek v eseji Sociální užitečnost umění z roku 1895 píše, že rozkvět umění je zakořeněn v individuálním nitru umělcově, který má sice všedním, povrchním životem pohrdat, nakonec se však má dopracovat „k syntéze života, a tím i k nejvyššímu ideálu každého umělce, k syntéze Umění“ (Karásek 1995a: 293).

V symbolistické dekadentní poezii je substantivum život o něco méně frekventováno než substantivum duše. U Hlaváčka, pokud se vůbec vyskytuje, bývá v kontextu slov označujících smutek nebo dokonce smrt. V textu Sklon inteligenta k pavoučímu charakteru ze sbírky *Pozdě k ránu* píše básník o smutku z jiného života. Ve čtvrtém oddílu *Mstivé kantilény* hovoří o očích, „jimž se neslibuje dlouhého života, neb páchnou hořkou a smrtící vůní bohlavu“ (Hlaváček 1964: 59).

V poezii S. K. Neumanna, která i v jeho symbolistickém období a v době jeho úzké spolupráce s *Moderní revue* byla ve srovnání s ostatními symbolisty méně spirituální a už tehdy spíše „pozemská“ či „satansky provokativní“, je substantivum život časté. Ve sbírkách *Jsem apoštol nového žití* a *Apostrofy hrdé a vášnivé* se vyskytuje v kontextu hédonistických požitků: „Leč zpívej o životě, bruneto sladká, a víno ať tryská“ (Neumann 1955: 33):

v náručí lásky hýřil jsem v rozkoše mohutném jase,
zkájen polibky života –

(Neumann 1955: 50)

V *Satanově slávě mezi námi* je v provokativní básni Credo povýšen na život s velkým Ž Satan: „Věřím v Satana, jenž Pýcha jest a Vědění a Život“ (Neumann 1955: 100). V titulní básni *Snu o zástupu zoufajících*, když se zástupy, hledající smysl existence, odvrátí od prázdného božského trůnu a vydají se na cestu k trůnu Satanovu, nacházejí za pomoci Satana smysl žití už na této zemi. Život, který i tu zůstává s velkým Ž, je totožný se satanskou vzpourou: „Já [= Satan, pozn. L. H.] však jsem Život, já jsem síla a rozkoš a pýcha a vzpoura“ (Neumann 1955: 116). V básni Jarní apostrofa slunce (*Sen o zástupu zoufajících*) se substantivum život ocitá v souvislosti se slovem krása a výrazně předjímá radostnou atmosféru budoucí *Knihy lesů, vod a strání*.

V Březinově mystické poezii, která vyjadřuje rezignaci na život pozemský a směřuje k absolutním hodnotám božským, má slovo život jiný význam než

v pojetí Neumannově. V prvních Březinových sbírkách bývá spojeno se slovy noc, hvězdy, smrt apod.:

Dýchali jste na mne životem těch podivných květů,
jež zavřeny slunci otvírají se slavnému mlčení hvězd.

(Březina 1958: 75)

Ve *Větrech od pólů*, kde směřování k Věčnému, Nejvyššímu, Tajemnému Bohu nabývá výraznější perspektivy, je i slovo život spojeno s pojmem věčného Boha.

Ó, Věčný! V té chvíli, když ruce mé bez vlády klesly, zesláblé láskou,
vlastní tvůj život viděl jsem, změněný neznámým světlem.

(Březina 1958: 137)

Sjednocení bratrských duší v lásce a v poznání Věčného znamená i sjednocení životů – „a uzříte zástupy nesčíslných životů vcházející v jediný život“ (Březina 1958: 166). Odtud zbývá už jen krok k vyjádření radostného smyslu života v kolektivním směřování všech lidí k nejvyššímu ideálu, jak je vyjadřuje refrén „sladko je žítí“ v básni Kolozpěv srdcí ze sbírky *Ruce*.

Krásu pokládám – navzdory všem teoriím o estetice ošklivého – za základní kritérium umění. (Ne nadarmo vznikala kdysi slovní spojení typu krásná literatura nebo složená slova jako krasověda, krasořeč apod.)

V esejistice *Moderní revue* se slovo krása často vyskytuje v souvislosti se slovem život: „Syntéza krásy a života je metou umění budoucnosti,“ píše Bohuslav Chaloupka ve stati *Budoucí umění* už v roce 1894 (Chaloupka 1995: 288). A o sedm let později shrnuje Miloš Marten, že „nemá umění jiné snahy, než aby převedlo život, jeho nezaručený hyb a var, na vzorec krásy jedině jistý [...]“ (Marten 1995: 312).

Je zajímavé, že v Hlaváčkově křehké poezii, naplněné dojmy a krásou přechodů dne v noc a noci v den, se pojem krásy vyskytuje výhradně v adjektivní podobě jako atribut k tělesné kráse: „krásnými prsty“, „její krásná a nešťastná ňadra“. V lyrické próze *Má Ithaka* ze sbírky *Pozdě k ránu* se tato krása postupně zbavuje tělesnosti: „zpívala svým krásným a měkkým starořeckým altem“, až se zcela abstraktňuje v podobě „Krásné Touhy“ (Hlaváček 1964: 21–22).

V Neumannových *Apostrofách hrdých a vášnivých* je krása ještě dekadentně unylá: „Bys v bouřlivou píseň dnů mých přinesla nový tón unylé krásy“ (Neumann 1955: 59). O něco později, v *Satanově slávě mezi námi*, se stává pozem-

sky a „pohansky“ vyzývavou: „Ó Pane písň, velký Pane lásky, já jsem jí líbal krásu tvého jména“ (ibid.: 95), až předjímá atmosféru slavné modlitby z budoucí *Knihy lesů, vod a strání*: „Ve jménu krásy immorálně, ve jménu života, jenž kypí nám v žilách“ (ibid.: 90).

Pro Otokara Březinu je krása – v souladu s celkovým zaměřením jeho poezie – krásou ne z tohoto, ale z onoho, věčného světa: „Hrou třípytných konstelací se nebes krása stkvěla“ (Březina 1958: 43). Pojem krásy je u Březiny spojen s pojmem duše, jen duší lze vnímat skutečnou krásu: „[...] Ó, rci, zda duši se ve sním / v duh krásu, jež leží v hrobě bílého světla“ (ibid.: 60).

I Březinova poezie se na začátku století, ve sbírkách *Stavitel chrámu a Ruce* – podobně jako Neumannova ve *Snu o zástupu zoufajících* – kolektivizuje, ale na rozdíl od Neumannovy „hmotnosti“ zůstává důsledně duchovní. Krása – i ve spojení se slovy jaro, láska, ba i žena – zůstává symbolem vyšších hodnot, k jakým na tomto světě dospět nelze. Avšak v bratrství spojených duší k nim lze směřovat, nacházet cestu z tohoto bolestného světa do světa neznámého, tajemného, tj. božského a věčného. Březinův kolektiv je duchovního rázu, substantivum krása je v něm odhmotněno, zduchovněno: „V úsměvech krásy i v přítulných pohledech věcí hořelo pro nás hrobové světlo našeho zasvěcení“ (Březina 1958: 245).

Všeobecně se však v prvních letech 20. století slova život a krása více zhmotňují, zakotvují na tomto světě a stávají se nositeli radostných, optimistických nálad. Je snad možné i říci, že předjímají českou avantgardu, jak se utvářela začátkem dvacátých let. Připomenu jen Teigeovu závěrečnou stať z *Revolučního sborníku Devětsil* (1922), v níž se zdůrazňuje, že „krása nového umění je z tohoto světa“ a úkolem umění je „všecky krásy světa“ vyzpívat.

Březina po sbírce *Ruce* (1901) další básnické knihy nevydává. Vedle symbolismu a impresionismu se v české poezii začínají uplatňovat nové směry, například naturismus a vitalismus, jak je reprezentují zejména verše Karla Tomana, Fráni Šrámka a S. K. Neumanna. Slovo duše se z poezie postupně vytrácí, slova život a krása nabývají nových významů. V roce 1905 vychází pod názvem *Boje o zítřek* kniha esejů v té době už vůdčího literárního kritika F. X. Šaldy. Tam v eseji *Nová krása: Její geneze a charakter* formuluje autor svá nejnovější estetická kritéria. Život a krása jsou tu rovnocenné a vzájemně se podmiňující pojmy: „A básníci [...] rozmnožující říši života rozmnožují říši krásy“ (Šalda 1941: 117–18).

Bezprostředně na přelomu století vstupuje do české poezie Karel Toman (1877–1946). V erotických básních jeho druhé sbírky *Torzo života* (1902), kterou můžeme chápat i jako rozloučení s dekadencí, jsou substantiva život a krása ještě spojena s bolestí, smutkem, ba i se smrtí.

V tvou korunu, živote,
v tvůj smutek, ó ženo,
krvavé korály nasázím,
své bolesti věno.

(Toman 1953: 21)

„milovat toho, který sílu měl ilusi krásy smrtí život dát“

(Toman 1953: 45)

Ve slovníku další Tomanovy sbírky, v *Melancholické pouti* (1906), jsou zdůrazněny barvy, květy, zdobnost, tj. slova příznačná pro dobové secesní umění. I slova život a krása se uplatňují v tomto kontextu:

Je málo květů po Čechách pro tvoje černé vlasy
a v žádném nekrvácí nach
hodný tvé snědé krásy.

(Toman 1953: 50)

Sbírka *Sluneční hodiny* (1913) bývá srovnávána se Šrámkovým *Splavem* (1916) a Neumannovou *Knihou lesů, vod a strání* (1914). Za společné rysy se pokládají smyslově názorné obrazy přírodních jevů, hmotné pojetí skutečnosti, nalezení životního kladu v splynutí se zemí a s přírodou jako se zdrojem životní energie. Verše těchto sbírek, zejména Šrámkova *Splavu* a Neumannovy *Knihy lesů, vod a strání* bývají označovány za naturistické a vitalistické, tj. vyjadřující dynamiku života a zdůrazňující jeho kladný smysl a krásu. Na rozdíl od mlhavých jiter, šerých podvečerů, zamžených podzimů, chorých hvězd, černých stínů dekadentní poezie devadesátých let dominují ve výše uvedených sbírkách obrazy sluncem zalitých luk v poledne, jásavá, životem naplněná jara, kvetoucí stromy, zurčící potoky apod. Místo vyjádření pocitů smutku a bolesti vystupuje do popředí radost z lásky, z erotiky, z krásy, ze života. Více citově založený Fráňa Šrámek oslovuje svého dospívajícího hrdinu, „včerejšího a pošetilého“ Jana Ratkina v závěru románu *Stříbrný vítr* (1910): „Ty, který jsi volal krásu – a před krásou jsi zastřel oči. Ty, který jsi volal život – a při první jeho písni potřhal jsi struny“ (Šrámek 1953: 238). Ve sbírce *Splav* pak vtěluje básník své erotické sny do obrazů rozmachu jarní přírody:

Já si tě vyprosil na první bouře. Dar
krásný jsi, utkaný z par.

(Šrámek 1960: 43)

Slavná Neumannova *Kniha lesů, vod a strání*, jejíž verše vznikaly už od roku 1908, je zahájena Vstupní modlitbou „Ve jménu života i radosti i krásy“. V jiné básni vítá autor březnové předjaří a oslavuje životadárnost země:

Země, zítra se zazelenáš!
Země, zítra nám rozkvetěš!
[...]
dechem života naplníš plíce mi.

(Neumann 1950: 44)

Zdroj a smysl života nachází básník ve spojení se zemí a přírodou:

Tu trochu klopýtal jsem v měkkém mechu
omámen vůněmi a ptáků jásosem;
však pryskyřice dodaly mi dechu:
se zemí srůstaje svým žiji životem.

(Neumann 1950: 86)

Tento v podstatě bergsonovský „élan vital“ je i zdrojem umění a krásy:

zde živoucí krásy a naděje, zvěř, květiny, mechy a ručeje
pohanské pudy chválí písní majestátního klidu

(Neumann 1950: 84)

Závěrem bych chtěla zdůraznit, že z hlediska vývoje umění a jeho proměn je určující spíš myšlenkový svět umělcův, umělcův vztah k životu a k společnosti, než letopočty a přelomy století samy o sobě. Pokusila jsem se to ukázat například na rozdílném typu symbolistické poezie Otokara Březiny a S. K. Neumanna, která vznikala přibližně ve stejné době, na konci devadesátých let. „Únava“ z konce století, vázaná k proměně 19. století ve 20. století, mohla být, alespoň do jisté míry, i záležitostí dobové módy. Společností i kulturou více oťrásl rok 1914 a celá první světová válka, která způsobila i přerušování kontinuity vývoje českého moderního umění. Vzhledem k ní a k dalším ozbrojeným konfliktům a válečným tragédiím, které pak celé 20. století provázely, se přelom 19. století ve 20. století jeví, jak ve společnosti, tak v rozkvétajícím moderním umění a v bohatství rozmanitých směrů a stylů, skoro idylicky. Oprávněně a zasvěceně nahlížel na běh událostí tohoto století Max Brod, když napsal: „Kdo nežil před rokem 1914, neví, co je sladkost života“ (Brod 1966: 76).

Literatura

BROD, Max

1966 *Život plný bojů* (Praha: Mladá fronta)

BŘEZINA, Otokar

1958 *Básně* (Praha: Čs. spisovatel)

HLAVÁČEK, Karel

1964 *Pozdě k ránu. Mstivá kantiléna* (Praha: SNKLU)

CHALOUPKA, Bohuslav

1995 „Budoucí umění“, in *Moderní revue 1894–1925* (Praha: TORST), str. 286–89

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří

1995 „O kritice jako žánru uměleckém“, in *Moderní revue 1894–1925* (Praha: TORST), str. 290–91

1995a „Sociální užitečnost umění“, in *Moderní revue 1894–1925* (Praha: TORST), str. 292–93

MARTEN, Miloš

1995 „Kritérión života“, in *Moderní revue 1894–1925* (Praha: TORST), str. 310–13

NEUMANN, S. K.

1950 *Knihy lesů, vod a strání* (Praha: Svoboda)

1955 *Knihy mládí a vzdoru 1895–1902* (Praha: Čs. spisovatel)

NIETZSCHE, Friedrich

1995 *Tak pravil Zarathustra* (Olomouc: Votobia)

PROCHÁZKA, Arnošt

1995 „Glosa k ‚České moderně‘“, in *Moderní revue 1894–1925* (Praha: TORST), str. 293–95

ŠALDA, František Xaver

1941 „Nová krása: Její geneze a charakter“, in F. X. Š.: *Boje o zítřek* (Praha: Melantrich), str. 111–44

ŠRÁMEK, Fráňa

1953 *Stříbrný vítr* (Praha: Čs. spisovatel)

1960 *Splav* (Praha: SNKLHU)

TOMAN, Karel

1953 *Básně* (Praha: Čs. spisovatel)

Teze k pojmu (české) literární secese

MILAN EXNER

1. *Vymezení a omezení tématu.* Text této přednášky představuje *teze* k pojmu literární secese v českém jazykovém prostředí. Nejde (tedy) o kompletní studii, k níž spíše jen ukazuje cestu. Jako takový je v permanentním vztahu k možné antitezi, která by představovala negaci zaváděného termínu. Pojem české literární secese přitom formují pomocí dvou přesahů, totiž do oblasti *německé* literární vědy a do oblasti (českého) *uměnovědného* diskursu. Tyto přechody by mohly zaručit širší platnost pojmu secese. Moje sonda má přitom některá omezení. Za prvé vyvozuje pojem secese z poezie, když prózu nechává stranou, a za druhé odhlíží od umělecké hodnoty jednotlivých děl. To první je (vedle omezených možností autora) motivováno skutečností, že vedoucím žánrem secesního období je lyrika, to druhé okolností, že platnost literárního díla je v našem případě čistě modelová. Stranou zůstávají i aspekty versologické, tropologické a lingvistické.

2. *Secese a modernita na přelomu století.* Pojem (literární) secese chápu v první řadě etymologicky a historicky. Půjde tedy o odštěpení a odloučení nastupující literární generace od celku staršího umění, tedy v podobném smyslu, jak se pojímá v oblasti architektury a výtvarného umění. Secesní období pro mne začíná Macharem a predekadenty a končí gellnerovskou generací včetně. To je nejširší možné vymezení, přičemž vymezení užší (vlastní devadesátá léta) je možné; vymezení „nejužší“ (secesní „prvky“) považuji za nefunkční. Sociální dimenze poezie přitom prochází složitou transpozicí, která nabývá charakteru odboje proti buržoazní societě, její nacionální intence však je přitom spíše zastřena než zrušena. Pojem modernismu chápu jako předstupeň avantgardismu, s nímž není totožný. Modernismus v (modelovém) součtu s avantgardismem je pro mne tím, čím pro W. Welsche moderna v užším smyslu.

3. *Zúžené pojetí secese.* Fenomémem výtvarné secese ve vztahu k literatuře se naposledy synteticky zabýval Karel Krejčí (Novoromantismus a secese, 1975). Krejčí podává výčet charakteristik secesního výtvarnictví (flóra a fauna, linie a barva, pocitovost a erotika) a soudí, že poezie nevytvořila ucelený secesní názor jako výtvarnictví. Mluví příznačně o secesních prvcích: „Secesi proto nemůžeme sice vydělit jako zvláštní samostatnou *etapu* v české literatuře, [...] ale její hlubší nebo povrchnější *stopy* shledáváme u četných básníků na rozhraní století.“ K po-

dobnému výsledku dochází už J. Mukařovský (Mezi poezií a výtvarnictvím, 1941). Významná je pro nás Šaldova charakteristika umění tohoto období: „Všecka umění zvolna osvobozují se ze svého osamocení hmotné uzavřenosti a pocítují intenzivněji a intenzivněji, že jejich základ a kořen jest *ornamentální* a *symbolický* a účelem jejich že jest pracovati na ozdobě života, pracovati na celku a sloužití *celku: styl* jako nejvyšší kulturní hodnota, jednota umění a života, stává se předmětem našeho doufání“ (Etika dnešní obrody aplikovaného umění, 1903).

Šalda v uvedeném citátu upozorňuje na podstatný vztah mezi ornamentem a symbolem, a to pro soudobé umění obecně. Ornamentálnost je stylovou kvalitou, která se snaží syntetickým způsobem obsáhnout celek. Celek díla přitom nějakým způsobem koresponduje s celkem světa a bytí. „Čím více mizí z umění kult romanesknosti a fantastičnosti, tím více mystiky do něho vtéká,“ říká Šalda. Ve výtvarném světě je pro nás v těchto souvislostech paradigmatickým zjevem J. Preisler. Vůči popisu, jak ho podal K. Krejčí, lze přitom namítnout, že vychází ze *zúženého* pojmu secese. Podle Krejčího jde o umění bulváru (světové výstavy, korza, kavárny a kabarety), tedy o ekvivalent definice ve smyslu art nouveau a jugendstil architektů a designérů užitého umění. Tato definice zastarala jak v uměnovědném, tak (symetricky) v literárněvědném diskursu, navzdory tomu, že Šaldova intuice otvírala dveře k univerzálnímu pojetí.

4. *Pojem secese v českém výtvarnickém diskursu.* To, co se ve výtvarnickém diskursu označuje jako art nouveau nebo jugendstil, představuje jen nejnápadnější formu secesního výtvarného názoru. Výtvarná secese je dnes definována komplexněji a širěji. P. Wittlich modeluje pojem výtvarné secese na dvou osách: *fyzioplastické*, která je ve znamení naturalismu a ornamentalismu, a *ideoplastické*, která je ve znamení symbolismu; symbolická tendence přitom podle Wittlicha do výtvarnictví proniká z poezie. Připomeňme si v těchto souvislostech, že literáti devadesátých let se často věnují výtvarné kritice (odtud i název *Almanach secese*, signující těsnou propojenost obou oblastí umění). Vnitřní situaci secesního výtvarného umění modeluje Wittlich jako trojúhelník (ABC), jehož jednotlivé vrcholy obsazují A – *naturalismus*, B – *symbolismus* a C – *ornamentalismus*. Jde o různá těžiště ve svých východiscích jednotného uměleckého *hnutí*. Nejde (tedy) o výtvarný *směr*. Secesní umění může být vyhoceno směrem k naturalisticko-impresionistické, ornamentálně-dekorativní nebo figurativně-symbolické složce. Tyto tendence mohou působit separátně, vedou však k požadavku integrace v jednotě stylu a mohou vystupovat ve více či méně vyvážené podobě. Jednota (výtvarného) stylu je přitom fundována skrytou ornamentálností; art nouveau je z tohoto úhlu pohledu spíše obnažením univerzální tendence secesionismu. Vnitřní plochu či těžiště (*t*) modelového trojúhelníku

ABC chápeme jako to, co je všem směrům společné z historického hlediska ve smyslu etymologie pojmu *secese*.

5. *Modifikace výtvarnické terminologie*. Pojem symbolu a symbolismu je v základním konceptu, který pomíjí specifické problémy, srozumitelný; nejde o terminologický transfer z uměnovědné oblasti, nýbrž o návrat do oblasti literárněvědné. Spory by mohly být kolem pojmu *naturalismus*, který v oblasti literární označuje metodu slovesného zobrazení, nikoli (přírodní) téma. Budeme tedy v literárních souvislostech hovořit raději o *naturismu*, který je méně konfuzní. Pokud jde o ornamentálníismus, jde o terminologický transfer z neliterární oblasti, a musíme proto objasnit, co jím v literatuře rozumíme. Literární ornament je pro nás identický se stylizací, která má výrazné vizuální, event. jiné smyslové prvky. Hlaváčkovy verše „Svou violu jsem naladil co možno nejhloběji / a tichý doprovod k ní pozdě za večera pěji“ jsou ornamentem daným stylizací lyrického subjektu do hráče a zpěváka, který na hlubokých tónech violy preluduje (a tichým hlasem zpívá) smutnou melodii do pokročilého večera. Řada sémantických charakteristik Hlaváčkovy básně má vizuální charakter; v tom se odrážejí jeho výtvarné aktivity a kriticismus. Ornamentálnost stylizace Hlaváčkovy básně je podtržena návratem některých motivů a výskytem částečných synonym. Stylizace je tedy specifickým ornamentem v čase, ornamentem sukcesivním, literárním. Stylizaci musíme pojmově odlišit od autostylizace. Tou je v uvedeném příkladu jen stylizace autorského subjektu v lyrický subjekt (hráče na violu). Poezie je vždy více či méně ornamentem. V poezii secesní však tyto charakteristiky sílí kvantitativně i specifickou kvalitou.

6. *Pojem secese v německém literárněvědném diskursu*. V podobné komplexnosti chápe pojem *secese* v rámci literárněvědného diskursu U. Karthaus (*Impresionismus, Symbolismus und Jugendstil*, 1977). Pojem literární *secese* považuje za termín s neurčitými konturami, přesto se ale (v protikladu k určování *secesních* „elementů“ jako poslední možné úrovně sledování – což je obsahové určení) kloní k pojetí *secese* jako obecného dobového *stylu*.

Nejobecnější linie vyznačuje Karthaus tematicky, a to podle antologie Josta Hermanda *Lyrik des Jugendstils*: tanec a závat (Tanz und Taummel, též opojení), opojení životem (Lebensrausch), velký Pan (der große Pan), monistické spojení (monistisches Verwobensein), pocity jara (Frühlingsgefühle), čarovná síla květů (Blütenzauber), rybník a člun (Weiher und Kahn), labuť (Schwäne), sen a šero (Traum durch die Dämmerung, též soumrak a úsvit), dusná hodina (schwüle Stunde, též dusivá, těžká, parná), zázrak těla (das Wunder des Leibes), umělé ráje (künstliche Paradiese), k nimž přiřazuje nietzscheovskou renesanci s jejím kultem nadčlověka; jsou tu však i styčné body s novoromantismem (postoj zaměřený proti industrializaci, technizaci a pozitivní vědě). Někteří autoři

hovoří podle Karthause také o „elementech“ literární secese ve smyslu preference barev (kontrast červená – bílá), typu postav (femme fatale, femme enfant) nebo metafor (např. vodotrysk jako projev ambivalence stoupání – klesání). Podobné charakteristiky můžeme najít i u Krejčího.

Stylové charakteristiky období secese jsou často protikladné, jak v *Muži bez vlastností* popsal R. Musil: *nadčlověk i podčlověk, víra i skepse, robustnost i morbidita, přirodnost i preciozita, sen i realita*; dobový pocit byl však podle Musila jednotný a všechny secesní „elementy“ byly slity do jediného třpytivého smyslu („zu einem schimmernden Sinn verschmolzen“). Pro českou jazykovou oblast můžeme Musilovy charakteristiky secesionismu přijmout beze zbytku, obsahové „elementy“ (dobové symboly) mohou být proměnlivé; v základní orientaci se však budou s oněmi krýt. Jde o významové pole velmi dynamické, rozprostírající se dialekticky mezi *určitými* extrémními protiklady a tendující tu ke krajní expozici některého z nich, tu k vyváženosti mezi nimi a jejich zastřenosti.

7. *Exteroceptivita a interoceptivita secesního gesta*. Takto chápaný komplexní styl pro nás zakládá charakteristiky literárního hnutí, které se příklonem k tomu či onomu „vrcholu“ modelového kontinua etabluje jako určitý literární směr. Literární symbolismus, impresionismus, realismus či naturismus jsou pro nás derivacemi nadřazeného pojmu secese, který je zastřešuje. Máme-li k dispozici syntetizující termín, který spojuje zdánlivě disparátní položky určitého období, je třeba ho zavést a používat, aby příslušná doba vystoupila ve své přirozené *jednotě* a (zároveň) vnitřní *pluralitě*. Na existenci dvou postojů moderny, které jsou dvěma stranami téže mince, upozornil B. Svozil (1987). Básníci téhož období se v poslední instanci liší jen tím, zda v jejich díle převažuje centrifugální či centripetální (N. Frye) čtenářský kód; J. A. Greimas by hovořil o sémantické exteroceptivitě a interoceptivitě. Machar je v rámci našeho modelu básníkem centrifugálním, Březina centripetálním; že od sebe nesmíme exteroceptivitu a interoceptivitu odtrhávat, je v rámci předkládaného modelu samozřejmé. Spojujícím znakem generace je i individualismus, u kterého centrifugalnost a centripetalnost vyznačují jeho angažovanou a únikovou variantu.

8. *Synchronní model kompletní heteronomie: ABC/t*. Paradigmatem je dílo Stanislava K. Neumanna let 1895–1902. Vzhledem k nutné stručnosti a z důvodů názornosti budeme postupovat tak, že jednotlivé složky významového pole secesní poezie heslovitě přiřadíme k formálním symbolům, které jsme přidali k Wittlichovu modelu (A, B, C, t); tímto způsobem budeme postupovat ve všech dalších modelových topografiích, reprezentovaných různými autory. V Neumannově poezii je t obsazeno buřičstvím omladinářským i satanským a erotismem volné lásky, přičemž obojí je zahroceno proti buržoazní societě; A – les, zahrada, léto, slun-

ce, borovice, přírodní kulisa vůbec, „stráň chudých lásek“; B – Satan, faun, Nero, Adonis, Múza a celá řada autorských trópů; C – stylizace satanská, nadčlověčská, dekadentní, inspirace výtvarnem (Rops), vedení epické linie v *Snu o zástupu zoufajících*, secesní gesto rukou: „tady ležím s rukama rozepjatýma“. V dalším Neumannově vývoji sílí A (*Knihla lesů, vod a strání*), poslěze C (*Nové zpěvy*), což koreluje s geometrizací secesního výtvarného ornamentu, aby později obojí negovala a akcentovala *t* v obnažené, ideologicky vyhocené podobě (*Rudé zpěvy*). Celý Neumannův vývoj je ve „svinuté“ podobě signován vnitřní heteronomií secesního postoje, který právě on reprezentuje v jeho kompletnosti.

9. *Diachronní model kompletní heteronomie: A-B-C/t*. Paradigmatem je dílo Antonína Sovy let 1890–1906. O secesním sémantickém gestu Sovovy poezie můžeme mluvit od proklamace „vyrovnat bídu za cíl věčný kladu“ *Realistických slok*, která znamená (už) rozchod s nadtřídně strukturovanými sociálními ideály lumírovců při plné (ještě) závislosti na Vrchlického poetice. Souřadnice *t* Sovovy poezie pak přechází do představ o nutných změnách duševních, změnách v sexuálních vztazích i změnách sociálních (poetický mesianismus). Ve svých počátcích je Sovova poezie žánrově realistická a naturistická (A). Pokud jde o naturismus, jde především o první část *Květů intimních nálad* a sbírku *Z mého kraje*. Výčet Sovových přírodních motivů by byl nošením dříví do lesa. Problém diference mezi literárním realismem a impresionismem dáváme do závorky a zdůrazňujeme toliko jejich vzájemný průnik, který však akcentuje potřebu jim oběma nadřazeného pojmu. Tím je pro nás secese, přičemž secesní realismus není realismem generací předchozích. Impresionismus je pak v českém výtvarnickém prostředí plně integrován do secesního rámce. Sovův vývoj směřuje od A k B. Specifické problémy literárního symbolismu musíme opět ponechat v závorce. Tak v knize *Ještě jednou se vrátíme* těžko rozlišujeme mezi symbolismem na jedné a realismem a impresionismem na druhé straně. Řada básní je symbolických jen konvenční dohodou, tj. ve svém centripetálním čtení. Hranice mezi oběma oblastmi (centrifugální / centripetální) je opět recipročně propustná. Také tato situace akcentuje potřebu nadřazeného pojmu. Secesní stylizace Sovovy poezie (C) je evidentní u jeho symbolismu, méně v realisticko-impresionistických slokách, kde se překrývá s pohledem na objikovanou krajinu. Stylizace Sovových impresí je však secesní s ohledem na jejich *t* (sociální únik lyrického subjektu). Jde (tedy) opět spíše o souvislosti v řádu logickém než syntaktickém. Syntagma tu čteme skrze paradigma, získané konvenční dohodou.

10. *Dílčí model s akcentem naturistickým: A(BCt)*. Paradigmatem je Antonín Sova impresionistický. K tomu viz odstavec č. 8, včetně konfuzí a přechodů k realismu a symbolismu.

11. *Dílčí model s akcentem symbolickým: B(ACt)*. Paradigmatem může být poezie Březinova. Její *t* je akcentováno vytvářením toho, co by Karthaus označil jako künstliche Paradiese, což znamená nepřímé, avšak razantní odmítnutí současné society, přičemž *A* je úměrně tomu oslabeno; přírodní pak vystupuje jako čistý symbol, může však příležitostně nabývat charakteru impresie. Secesní ornament je u Březiny zřejmý a tvoří podobně jako u Sovy substrát pro distribuci dílčích symbolů, když specifickou stylizací jsou všechny názvy Březinových sbírek, představující jejich úhrnné sémantické gesto. Sukcesivní ornament je u Březiny tvořen četnými smyslovými charakteristikami: například verš „A hlubiny květů k nim vášnivě vykřikly vůni“ obsahuje charakteristiku vertikálně prostorovou, vizuální, akustickou, citovou a čichovou. Symbol tu vzniká personifikací a následnou metaforizací smyslových kvalit, uspořádaných sukcesivně do výrazných linií.

12. *Dílčí model s akcentem ornamentálním: C(ABt)*. Paradigmatem je poezie Karla Hlaváčka, o níž podrobně píše T. Vlček. Rámcová situace je přitom taková, že *B* je kladeno na *C* (nebo: *C* je „rukopisně“ tvořeno prostřednictvím *B*). Rezervoár ornamentálních motivů je u Hlaváčka vzhledem k malému rozsahu díla úžasný; jejich výčet nechme pro jejich evidentnost stranou. Hlaváček může být považován za téměř čistě „jugendstilového“ básníka. Jeho *B* i *A* jsou přísně podřízeny *C*.

13. *Dílčí model s akcentem společenským: t(ABC)*. Paradigmatem je poezie Macharova, jíž jsme mohli náš modelový přehled začít. Machar je v rámci secesionistického modelu básníkem téměř ryze exteroceptivním, přičemž u něj najdeme všechna témata, o nichž pojednávají básníci symbolističtí, impresionističtí i jiní: bolest a zoufalství, splín a nuda, prchavost času a smrt; kult hudby, feminismus, naturismus; revoltu a identifikaci se čtvrtým stavem, nacionalismus, protikřesťanství. Vnitřní svět je znakově simplifikován, diagnostikován a centrifugován. U Bezruče sílí *t* v závislosti na realismu; ten je uprkovsky regionalistický a folkloristický, přičemž k lidové epice se vztahuje jedinečná (kompoziční i výrazová) fraktura jeho veršů. Akcentované *t* vede k *B* (symbolizaci) Bezručových obrazů se zřetelným *C* (ornament), tvořeným folkloristickou frakturou, stylizací a autostylizací. Z regionalismu a folklorismu plyne i Bezručovo *A* (příroda a prostředí).

14. *Závěr*. Secese jako pojem nadřazený dobovým literárním směrům představuje hnutí, jehož vyhocení do realismu na jedné a symbolismu na druhé straně je závislé na centrifugálnosti či centripetálnosti sémantického kódu, v jehož rámci se jednotlivé „ismy“ jeví jako různé akcenty vnitřně jednotné plurality literární generace, jejíž sémantické gesto směřuje k výrazné stylizaci významového pole.

Některé paradoxy vztahů mezi českou dekadentní a avantgardní poezií

LUDMILA BUDAGOVÁ

Česká dekadence a poetismus jsou svým způsobem protinožci, protipóly českého kulturního prostranství. Spadají sice do období kulturně-historických přelomů, byly to však přelomy dvojího druhu. V jednom bylo více zoufalství, v druhém více naděje; v jednom převládá pocit „kaldného a kolisavého“ konce století (A. Procházka), v druhém pocit začátku nového dějinného období. Oba zjevy (směry, hnutí) vznikly na různorodých půdách, které ovlivnily jejich charakter.

Dekadence hledala východisko z krizové dobové situace „nejistoty a tápání“ „v odporu proti banalitě denního bytí, [...] v unikání a vzletání do volných a vonných [...] krajů Psychy“, ve věnování se Duši, v orientaci na výlučnou individualitu „vyvolených, vybraných“, nedbajících „blběho pokřiku mozkové lůzy“ (Procházka 1896: 73).

Poetismus byl vitalistickým přilnutím k životu. Hájil umění vyhraněně demokratické, neopovrhující davem, „mozkovou lůzou“, apelující na ně, „všem dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky“ (Teige 1971: 555).

Pokud byla dekadence „poezií úpadku“, pak byl poetismus poezií vzestupu. Zrodil se „ve světě, který se směje“. Chtěl se realizovat jako „strůjce obecného lidského štěstí a krásné pohody“, jako „dráždidlo života“ schopné „ventilovat deprese, starosti, rozmrzelost“ a být „duchovní a morální hygienou“ (Teige 1971: 560).

Poetismus se stal v určitém smyslu antitezí k tezi dekadence, vyměnil některé její snahy a myšlenky za zcela opačné. Avšak v jejich programech se projevovaly rysy a záměry, které dávají možnost poukázat na ambivalentnost jejich vztahů. Poetismus, navzdory svému protidekadentnímu patosu, šel v leccem i ve stopách dekadence.

To, co je spojovalo, se týkalo především zaměření k deideologizaci, depolitizaci poezie, k redukci jejích služebných funkcí, k emancipaci básnického projevu od naléhavých společenských požadavků, spoutávajících subjektivní svobodu. Jen ve vysokých vývojových stádiích umění se tato potřeba začíná pocítovat jako nezbytný předpoklad tvůrčího aktu. Dekadence a poetismus svědčily o dosažené vysoké úrovni české poezie zřetelněji než jiné dobové směry.

Tendence k suverenizaci (autonomizaci) umění, které se oživily na konci 19. století, se tradičně spojují s krizovou situací, se ztrátou ideálů a orientace v post-obrozenecké, postpozitivistické, rozladěné společnosti. Ale tyto vnější, mimo-umělecké podmínky jenom pomohly těmto vnitřním procesům se projevit, byly jejich katalyzátorem, nikoliv příčinou. Dekadentní nástup proti „nacionálním a politickým a jiným kterýmkoliv všívým požadavkům a potřebám“ (Procházka 1896: 73) s novou vervou prodloužil poetismus v nových historických podmínkách, kdy nešlo o žádnou společenskou a uměleckou krizi a kdy měli avantgardní umělci k dispozici mnoho orientačních východisek.

Tyto pro dekadenci a avantgardu společné emancipační tendence v nich podměnily různou argumentací: v dekadenci uznání primátu ducha nad hmotou, umění nad životem, čisté poezie nad „nečistou“, zašpiněnou společenskými tužbami, v období poetismu materialistickou teorií rozdělení práce ve vyvinuté společnosti.

Představy „čisté poezie“ se také lišily. Podle dekadence měla být královstvím Ducha, Duchovná, Krásy, poskytovat možnost ještě za života překročit jeho hranice a nahlédnout do hvězdného světa věčnosti. Podle poetismu se neměla vznášet nad skutečností a měla se soustředit pouze na její pozemské, zároveň však nevšední stránky. Dekadenti a poetisté nahrazovali mimetické funkce umění komplementárními. Dekadence je spojovala s mysticismem a spiritualismem, poetismus s hédonismem a felicitologií, což značí poskytovat chybějící radostí života, vyvolávat atmosféru moderního epikureismu.

Jak dekadenci, tak i avantgardě byly vlastní antropologické snahy zdokonalit lidskou bytost, zjemnit a obohatit její citový život. Šly k tomu sice různými, ale interferenčními cestami. Dekadence přes kult aristokratismu ducha, přes rafinovanost citů, myšlenek, obrazů, způsobu tvorby. Avantgarda usilovala probudit v každém člověku básníka, tvůrčí potence. Nevzdává se svých demokratických nálad a sympatií k proletariátu, poetismus (a posléze český surrealismus) chtěl „odproletarizovat“ lidské city, což znamená rozšířit okruh duchovní aristokracie.

Spojuje je i nechuť k diletantismu, navrácení slovu „umění“ jeho původní smysl odvozený od slovesa „uměti“ (vyznat se ve věcech, rozumět, dělat dokonale). Dekadence a ještě víc avantgarda se hodně věnují zdokonalení estetické funkce české poezie, zvýšení její sugestivnosti.

Karel Hlaváček, tento „nejtypičtější básník české dekadence“, si bral za vzor vysoké umění hudby a malířství, přirovnával svůj nástroj k jejich nástrojům: „Třel jsem nejdělikátnější nuance barev, vodil svou ruku k nejsubtilnějším tathům, zkoušel harmonie nejhlubších mollových akordů a komponoval v nejnebezpečnějších klíčních a předznamenáních, než jsem přikročil k realizaci svých

vizi“ (ze vstupní básně ke sbírce *Pozdě k ránu*). Nezval, nejtýpčtější básník poetismu, zbožňoval lidové zábavy, kočující divadlo, cirkus. Metaforou básně (poezie) se stal pro něj „papoušek na motocyklu“. Ale v podstatném se nelišili: oběma šlo o zdokonalení poezie a prohloubení jejích magických možností.

Vztahy mezi dekadencí a avantgardou (konkrétně mezi českou dekadencí a poetismem) jsou dynamické. Sbližují se v některých zásadních myšlenkách a cílech a rozcházejí se v jejich odůvodnění a způsobech realizace.

V rysech je spojujících lze spatřovat projevy imanence umění, vnitřních zákonitostí jeho vývoje, které se projevují i na zdánlivě nesourodém materiálu.

Svého času N. S. Trubeckoj vytýkal R. Jakobsonovi, že zařadil do jedné řady, do jednoho vývojového proudu Puškina, symbol ruské klasiky, a Chlebnikova, výstředního futuristu, „zaumnika“, a že rozdíl mezi nimi viděl jen v míře užití strukturně-sémantických inovací, v míře nezvyklosti, jako by nebyl tento rozdíl mnohem zásadnější, odůvodněný různými básnickými poetikami (systémy), které tito básníci zastupovali. Trubeckému uniklo, že to nebyla Jakobsonova chyba. Byl to Jakobsonův záměr soustředit se z pozice imanentismu právě k tomu, co spojovalo avantgardistu a klasika, který svého času působil na čtenáře jako skutečný avantgardista. V obou se geniálně (a po svém) uplatňovala nezdolná snaha poezie, jejích forem, k obnovení za pomoci nové látky, prvků hovorového jazyka, iracionálních básnických struktur (Jakobson 1987: 287).

Ale vraťme se do Čech. Za paradoxy vztahů mezi dekadencí a poetismem (za jejich společnými a odlišnými rysy) se ukrývalo napětí mezi vývojovými dominantami české poezie a specifikou jejích projevů a realizací v různých kulturně-sociálních podmínkách. Zdroj tohoto napětí tvoří „zásahy vnějška do autonomie umění“, jeho „souvztažnosti“ – jak řekl Mukařovský – s „jinými vývojovými řadami, s nimiž umění přichází ve styk“ (Mukařovský 1966: 17). Dá se říci, že avantgarda se nejvíce shodovala s dekadencí v některých nejzásadnějších uměleckých myšlenkách a rozcházela se ve způsobech jejich uplatnění a ve způsobech tvorby vůbec.

Avšak česká avantgarda převzala z tvorby českých dekadentů mnohem více, než by mohlo vyplývat z jejich vztahů na úrovni koncepcí.

Vztahy avantgardy k dekadenci na úrovni bezprostředních čtenářských kontaktů byly mnohem těšnější, příznivější než na teoretické úrovni. Vždyť dekadentně symbolistická poezie patřila ještě k školním láskám a zálibám poválečné básnické generace, která nezůstala lhostejna ani ke konkrétním výbojům a podnětům svých předchůdců.

Chtěla bych to ukázat na vztahu Nezvala k Hlaváčkovi, na jednom příkladu z Nezvalovy tvorby.

Hlaváček nepřítahoval Nezvala jako „nejtypičtější básník české dekadence“, nýbrž, a především, jako – podle Šaldovy definice – „nejvýšlovnější [...] lyrický talent moderní naší generace“ (Pešat 1985: 11), bytostně blízký Nezvalovi. Na konci třicátých let, když píše *Historický obraz*, básnický ohlas na mnichovskou dohodu, dělá Nezval zřejmý krok k Hlaváčkově, jehož vlivu se v mládí bál, protože by byl mohl potlačit Nezvalovu vlastní individualitu. Mám na mysli první, nejlepší a nejspontánnější, část jeho historické trilogie, uveřejněnou ve sbírce *Pět minut za městem* (1940).

Hodně se zde opřel o strukturu, intonaci a obrazy *Mstivé kantilény*. Její druhý zpěv se stal rytmickou základnou Nezvalovy skladby. Místo Hlaváčkově jambu sice Nezval použil trochej, Hlaváčkovu intonaci však vzkřísil důsledně drženými trojveršími s jednotvárným rýmem. Srovnej:

Hlaváček: „Do pusté naší krajiny ni měsíc nezasvítí, / vše bez vůně je, bez tepla, a marno něco síti – / jen tiše, tiše, Geusové – prý musí to tak býti.“

Nezval: „Mezitím co táhnou zmoklé davy po ulicích / Pod kahany lamp jež sedí v jejich prázdných lících. / Z města do města zní hlas za nářku žalujících.“

Hlaváčková *Kantiléna* jako by proltnula *Historický obraz*, předala mu svou tóninu, náladu, kolorit. Přestože roční doba, kterou měl na mysli Hlaváček, je dost neurčitá, zatímco Nezval ji označuje přesně (konec září, doba Mnichova), v obou básních panuje nepohoda odpovídající subjektivním prožitkům obou básníků, společenským náladám konce století a konce třicátých let a tragické tematické obou cyklů. U Hlaváčka nálady zoufalství a beznaděje znázorňují a zesilují deštivý soumrak, rozmoklá pláň, večer sychravý, večer v mracích, černé mraky, u Nezvala analogické denotativy a konotace: deštník noci, zčernalé průchody, soumrak, chmurná pole, chmurné jitro, chmurný večer. Podobná (shodná) je symfonie zvuků nad zemí gézů, kteří bezúspěšně chtěli vydobýt svobodu, a nad Nezvalovou vlastí, která svou svobodu ztrácí. U Hlaváčka se skládá z pláče varhan a lkání Istivého Kyrie mdlých zvonů, chorálů, basových hlasů, štěkání nemocných psů; u Nezvala z modlícího se hlasu, hukotu varhan, Ave Maria, z kletby zvonů, srdcervoucího křiku, vytí zatoulaných psů.

O tom, že měl Nezval, když psal své „obrazy“, vědomě či podvědomě před sebou Hlaváčkův cyklus, svědčí i jiné, ještě příznačnější lexikální shody. Hrubost zašlých dob a dávno žijících lidí Hlaváček ztělesňuje synekdochou „zarostlé prsty“, „zarostlá ruka“. U Nezvala se objevují „ruce s chlupy“. Hlaváček i Nezval používají neběžné obrazy „lých žen“. Proč jsou v *Kantiléně* ženy lysé, není dost jasné: snad z módy nebo z bídy (Hlaváček: „To bylo Istivé Kyrie za naše mladé ženy lysé“). Nezval toto epiteton odůvodňuje prozaicky – deštěm (Nezval: „Hlavy žen jež splihly v dešti jak by byly lysé“).

Konečně, v deváté básni *Historického obrazu* (a je jich tam dvanáct jako v *Kantiléně*) se objevují Flandry, jedna z nizozemských provincií, vlast gézů, jejichž ústy Hlaváček zpíval svou píseň pomsty: „Už je konec turnajů a olympijských her / Skřípot zubů nezadrží strašný skřípot per / Po němž vstoupí neslychaný smutek do Flander.“

Nezval projasňuje mlhavost některých konkrétních detailů převzatých z Hlaváčka, ale přidává nejasnost a mlhavost hlavním motivům. Aktuální události, které daly impuls k tomuto dílu (situace před Mnichovem, během Mnichova a po něm) a které sarkasticky interpretuje jako hru v karty, v níž se rozehrává osud celého národa („Rozhodne se bratři o váš osud u karet“), přenáší do neurčitého časoprostoru, jenž nese příznaky středověku a dnešního dne, doby pověr a moderní doby. Absolutně jednoznačnou situaci zahaluje tajemnou atmosférou podivných předtuch. Strach svých současníků před novou válkou, před vpádem nepřátelské armády, před novou nesvobodou Nezval zobrazuje jako strach před přírodními kataklyzmaty (pádem „strašné komety“, povodní), před kletbou boží, před něčím, co není v lidských silách zastavit. A do tohoto očekávání blížícího se neštěstí zapojuje městské ulice, krčmy, lány, hrady, krámy, průjezdy, náměstí, davy, muže, ženy, děti, vysloužilce – celou zem a celý národ, jeho minulost a přítomnost.

Nezvalův cyklus je rytmicky a intonačně jednotvárnější než Hlaváčkova skladba. V *Historickém obrazu* panuje jediná melodie, zatímco v *Kantiléně* se střídají různé melodické kresby. To se však vykupuje u Nezvala bohatstvím motivů, obrazů, dojmů, dějů, vnitřní dynamikou. V jeho obrazech davy táhnou, spěchají, posel cválá, chodec chvátá, zpráva letí, koně se vzpínají. Aktivita a city gézů jsou zatajené („jen tiše tiše, Geusové, jen ztište svoje přání“). Připravují se ke svým činům potajmu (plíží se, plazí se). U Nezvala je všechno zapojeno do nepřetržitého a zjevného ruchu. A z tohoto chvatu vzniká pocit čehosi nervózního, zoufalého, ireálního. Symbol neštěstí – žena bloudící městem a kohosi hledající – vyjadřuje svou úzkost a zoufalství tím, že „běží tryskem přes vesnice běží přes nádvoří [...]“.

U Hlaváčka byly stesk a zoufalství spojeny se stonavostí, slabostí, mdloubov, vysíleností. U Nezvala, dítěte dynamického století, podobné city a nálady znázorňovaly protikladné stavy, spojené s nervózními projevy hysterické energie. Možná, že Nezvalovi šlo i o představu Apokalypsy, která v sobě také nese energii, strašlivou energii rozpadu.

Nezval se vzdává ve své skladbě znamení avantgardního slohu – „osamoostatňování“ „významových úseků vybavených ze vzájemné závislosti“ (Mukařovský 1966a: 284), vzdává se spojení nespojitelného, alogismů. Převládají lo-

gické kombinace slov a smyslu běžných syntagmat. Pocit ireality, záhady, tajemství sugeruje jednak zasnoubením současnosti s minulostí, jednak přímými znaky dekadentně symbolistické poezie: tajuplnými postavami (mezi nimiž jsou noční posel, noční chodec, žena běžící do neznáma), záhadnými hlasy, o nichž nevíme, komu patří, neurčitými zájmeny a příslovci (kamsi, kdesi, kdosi).

Ale Nezval se nevyhýbá ani přímému konstatování – pojmenování příčin všeobecného zmatku a zoufání, které na konci třicátých let, když píše svůj *Historický obraz*, básnický ohlas na mnichovskou smlouvu, přepřelují *Historický obraz*. Mlhavá a mnohoznačná situace, tísnivé ovzduší krystalizují v jasných a jednoznačných slovech, mnohokrát opakovaných. Vyhýbaje se rétorice, Nezval si bere za příklad Hlaváčkovu „lexikální monotonii“ (termín J. Mukařovského, Z. Pešata), jenže ji primitivizuje a zjednodušuje. Celé řádky *Historického obrazu* se skládají z téhož slova (mezi slovy, která se zmnožují, jsou „běda“, „zle je“, „zrada“, „válka“, „čas“ a jiná).

Hlaváček pomocí opakování slov, slabik, fonémů zesiloval hudebnost a náladovost verše, jeho krásu, i když šlo o věci nepěkné, jako například o krysaře, který „a v krajině bázlivé, v krajině temné, a v krajině dusné [...] / jel na herce vychrtlé, na herce zpocené, na herce hnusné [...]“. Nezvalovi šlo o to, aby pojmenoval věci jejich jmény. Jeho monotonie jsou sice jednotvárnější a hrubší než u Hlaváčka, vyplývají však z celkové atmosféry skladby a jí také odpovídají. Klíčová slova se opakují jakoby v zmateném nervózním stavu nebo v bezvědomí. Verše, které toto opakování vyznačuje, znějí buď jako somnambulický projev, jako zaklinadla, jako proroctví, nebo jako řada výstřelů.

A tu vyvstává otázka, proč se Nezval opřel v bezprostředním ohlasu na Mnichov a konec první republiky o Hlaváčka, o jeho *Mstivou kantilénu*? Především snad proto, že její nálada odpovídala náladě Nezvalových současníků. Mimo to dávala možnost postavit moderní situaci do historického kontextu. Nezval nevedl otevřenou analogii mezi koncem 19. století a koncem první republiky, mezi současností a středověkem. Udělaly to za něho rozmnožené intonace, rýmy, rytmy, obrazy *Mstivé kantilény*. Evokovaly v skladbě z roku 1939 atmosféru devadesátých let zašlého věku a ještě hlubší minulosti, kdy gézové prohráli své povstání. Svou beznadějí a silou lyrického prožitku jedno z nejtragičtějších děl české poezie pomohlo optimisticky založenému básníkovi ztělesnit jednu z nejtragičtějších stránek českých dějin.

A konečně ještě jedna, hlubší příčina. Opora v Hlaváčkovu dávala při zbásnění aktuálních politických událostí absolutní garanci, že do poetického textu nepronikne publicistika, rétorika, deklarativní prvek. Právě poetika dekadentně symbolistické poezie ve spojení s mimořádným Hlaváčkovým talentem („nej-

větším lyrickým talentem naší generace“) bylo takovou zárukou. Tato symbióza jako by vládla tajemstvím „čisté“ (ve smyslu „absolutní“) poezie, která je s to – jak ukázala *Mstivá kantiléna* – lyricky přetavit i nejžhavější materiál, zvládnout i společenskou tematiku ryze poetickými prostředky. Poetika náznaku, neurčitosti, tajemství, kterou využil i Nezval, tomu napomáhala.

Literatura

JAKOBSON, Roman

1987 „Novejšaja ruskaja poezija. Nabrosok I.“, in R. J.: *Raboty po poetike* (Moskva: Progress)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 7–65

1966a [1938] „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hra“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 380–99

PEŠAT, Zdeněk

1985 „Protikladnost a jednota poezie Karla Hlaváčka“, in Z. P.: *Dialogy s poezií* (Praha: Čs. spisovatel)

PROCHÁZKA, Arnošt

1896 „K poslední fázi české poezie“, *Almanach secese* (Praha: S. K. Neumann)

TEIGE, Karel

1971 [1924] „Poetismus“, *Host* 3, str. 197–204, knižně in *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda)

O symbolismu v ruské a české poezii

VIKTORIE KAMENSKÁ

V krátkém referátu není možno podat podrobnou analýzu tohoto problému. Proto se pokusím označit jen jeho nejmarkantnější aspekty a především shodné a rozdílné rysy symbolistického básnictví v Rusku a v Čechách.

Rozhraní 19. a 20. století se vyznačuje krizovou situací v evropské kultuře, což se muselo nevyhnutelně odrazit v literatuře, jmenovitě v poezii. Andrej Bělyj v článku *Symbolismus a současnost* z r. 1910 konstatoval hluboce charakteristické jevy předchozích desetiletí – estetismus, vliv Schopenhauerův a Nietzscheho na evropskou společnost a obrat k vnitřnímu zření, k duchovnímu poznání na pozadí „materializace vnějších podmínek života“, „rostoucí mechaničnosti, stírající osobnost“ (Bělyj 1994: 156).

Význačným jevem v evropské literatuře se stal symbolismus. Když se určují literární prameny tohoto směru, setkáváme se, v několika variacích, se stejným jmenným výčtem: Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck, Verhaeren, ve filozofii Kant, Schopenhauer, Nietzsche. To však vůbec neznamená, že ruští a čeští symbolisté byli epigony nebo přímými pokračovateli symbolistů západoevropských. V mnohém se opírali o národní tradice. Podle Jana Máchala nepokládal Vjačeslav Ivanov vliv evropského symbolismu při zrodu symbolismu ruského vůbec za rozhodující, nýbrž hledal jeho kořeny v ruské půdě (Tutčev, Vladimir Solovjev). Zárodky symbolistického básnického myšlení našel již u Puškina, Baratynského, Lermontova (Máchal 1935: 137). Podobný vztah měli Březina, Sova a Hlaváček k Máchovi.

V Rusku a v Čechách byli teoretikové a kritikové, kteří zdůvodňovali teoretické základy symbolismu: v Rusku především Vladimir Solovjev, Vjačeslav Ivanov, Andrej Bělyj, v Čechách F. X. Šalda.

Je zcela přirozené, že vývoj ruského a českého symbolismu byl v něčem podobný, v něčem se lišil.

V Rusku se symbolismus zrodil v r. 1892, když Merežkovskij přednesl referát O příčinách poklesu a o nových směrech v soudobé ruské literatuře. Dalším mezníkem byl Minského článek *Starý spor* z r. 1894.¹ V následujícím roce se objevila první básnická sbírka Valerije Brjusova *Chefs d'oeuvre*, posléze do dě-

¹ Viz také Kšicová (1998: 11–12), Maximov (1986: 33–36), Minc (1989).

jin ruské poezie vstupují Merežkovskij, Gippiusová, Sologub, Balmont, méně významní A. Dobroljubov, Ellis, Baltrušajtis a později „mladší symbolisté“, kteří uveřejnili své první sbírky na počátku 20. století: V. Ivanov, A. Bělyj, A. Blok. Pak se objevilo velké množství jejich napodobitelů a epigonů. V české poezii je symbolismus jevem časově omezenějším a reprezentovaným menším počtem básníků. Je to především Otokar Březina, jehož čtyři symbolistické sbírky vyšly během několika let; je to Antonín Sova, jehož symbolistické období je reprezentováno jen dvěma sbírkami; je to Karel Hlaváček, který brzy zemřel a stačil vydat jen dvě symbolistické sbírky; a je to řada méně významných básníků z okruhu *Moderní revue* (Jiří Karásek ze Lvovic, Emanuel Lešehrad) a Katolické moderny (Xaver Dvořák). Někteří literární vědci sem řadí též S. K. Neumanna, avšak jeho poezie tohoto období by se dala charakterizovat spíše jako dekadentní. V r. 1894 vyšlo první číslo časopisu *Moderní revue*, budoucí bašty dekadence a symbolismu v Čechách. V r. 1895 byl uveřejněn manifest České moderny. I když označoval symbolismus, stejně jako dekadenci, jen za efemérní módní heslo, byl to důležitý mezník českého symbolismu, protože za hlavní účel umění označil vnitřní pravdu. Mezi signatáři najdeme Březinu a Sovu. Březina, Hlaváček a Karásek ze Lvovic byli zastoupeni rovněž v *Almanachu secese* (1896). Na rozdíl od ruských básníků, kteří svou tvůrčí cestu započali přímo v rámci symbolistického směru, Březina a Sova získali básnické renomé ještě před začátkem své symbolistické periody.

V tvorbě největšího českého básníka konce 19. století Otokara Březiny symbolismus vzniká bez zvláštních senzací. V r. 1892 dostává tvorba O. Březiny, který již vydal knihu *Tajemné dálky*, pod vlivem francouzské poezie a F. X. Šaldy jiný směr. Symbolistou se stává také A. Sova, jehož první tři sbírky rovněž nijak zvlášť nevybočovaly z tehdejšího všeobecného básnického úzu. „Případ Sovův není bez podoby s případem Březinovým [...] Oba překonávají svou prvotnou melancholii v vyšší stylovou formu; oba dorůstají z prvotné dojmovosti a náladovosti vizionářského patosu jedinečné síly výrazové (Šalda 1947: 123). Snad právě proto, že už byli oba známými básníky, nepotřebovali nijak okázale získávat čtenářskou pozornost, zatímco ruští symbolisté, aby získali popularitu, začínali literárními provokacemi (známá Brjusovova jednověšková báseň *O zakroj svoji blednyje nogi*, apologie zlého a ošklivého, byla ve sborníku *Russkije symbolisty* z r. 1895 vytištěna na samostatné stránce; provokoval také už sám název jeho první sbírky).

Ruští i čeští symbolisté pociťovali odpor ke své době, byl jim společný tragický pocit. Nejméně je to cítit v Březinově poezii. O první symbolistické sbírce Sovově Šalda napsal: „Mravní hodnota *Vybouřených smutků* jest v jejich nesmlouvavém a nepodplatném pesimismu, jak vede k němu jen zraněný idealism, který nezná

a nepřipouští kompromisů a polovičatosti“ (Šalda 1947: 125). Bolestí a beznadějí z předtuchy bližící se smrti jsou přeplněny sbírky Karla Hlaváčka *Pozdě k ránu* (1896) a *Mstivá kantiléna* (tato sbírka vyšla v r. 1898 jen několik měsíců před jeho smrtí). Hlaváček, pocházející z nižších společenských vrstev, podle slov F. V. Krejčího: „Došel k dekadentnímu umění ne z přesycení, ale z hladu“ (Krejčí 1898: 867). V závěrečné básni jeho předsmrtné sbírky čteme tyto tragické verše:

Po polích sirné plameny nad mrtvolami svítí –
oh moje Manon ješitná – hle konec, konec žití.

(Hlaváček 1898: 100)

Také u Karáska ze Lvovic, básníka méně samostatného, tvořila základní motivy jeho lyriky z devadesátých let témata osamocení, zkázy, odporu k životu. Knihy jeho veršů a prózy mají pochmurné názvy: *Bezcestí* (1893), *Zazděná okna* (1894), *Sodoma* (1895), *Stojaté vody* (1895).

V letech rusko-japonské války, v předvečer první ruské revoluce a po ní, dosahují pesimistické tóny v poezii ruských symbolistů opravdové tragičnosti, její ráz a vyznění jsou apokalyptické. Vladimír Svatoň píše o tomto období v dějinách ruské literatury: „[...] není to ochablost a nedostatek zodpovědnosti, ale naléhavý pocit, že všechny racionální činnosti jsou špatně založeny. Z téhož pocitu vychází pak apokalyptické očekávání konce očekávání ‚konce‘ nynějších pořádků a ‚vzkříšení‘ nového člověka [...]“ (Svatoň 1998: 42). Právě díky tomu Rusko, které bylo všeobecně pokládáno za „zemi zaostalou“, patřilo „k ohniskům nejmodernější problematiky“.

Předtucha tragických událostí v blízké budoucnosti určuje myšlení ruské inteligence. Krizový stav ve společnosti a kultuře se odráží v tvorbě všech symbolistů. „[...] zazněla slova D. S. Merežkovského o apokalyptické mrtvolnosti evropského života, který slibuje zjevení Velkého Cháma,“ píše A. Bělyj v článku *Apokalypsis v ruské poezii* (Bělyj 1994a: 377).

My – plenennyje zveri
golosim, kak umejem
Glucho zaperty dveri
my otkryt ich ne smejem, –

(Sologub 1975: 313)

Tak zachycuje F. Sologub tragičnost osudu své generace. Vidina zkázy lidstva, bližící se katastrofy je příznačná pro ranou tvorbu V. Brjusova. Pesimistické ná-

lady, oslava smrti – to jsou hlavní témata Z. Gippiusové a prvních sbírek K. Bal-monta. Trochu později, v letech porevoluční reakce, se objevují apokalyptické motivy také v tvorbě „mladších symbolistů“ A. Bělého a zvláště A. Bloka. Bě-lého sbírku *Popel* (1909) otvírá pesimistická báseň Zoufalství, jejíž začátek zní:

Dovoľno: no ne ždi, ne nadejsja –
Rassejsja, moj bednyj narod!
V prostranstvo padi i razbejsja
Za godom mučiteľnyj god!

(Bělyj 1940: 96)

Ještě tragičtější je Blokův cyklus *Strašný svět*. „Lhostejný [...] ,strašného světa‘ – to je úplné vítězství smrti nad životem a lidským štěstím,“ píše Z. G. Minco-vá. „Člověk ,strašného světa‘ také ztrácí všechny duchovní hodnoty, jmenovitě svobodu“ (Minc 1999: 203, 257).

Za dábelského původce mystického zla současnosti Blok, stejně jako mnozí jiní ruští symbolisté, pokládá měšťáckou civilizaci, velkoměsto. To je vůdčí mo-tiv básnických cyklů *Město*, *Strašný svět*, *Odplata*. V známé Brjusovově básni *Kůň bílý*, která líčí obraz mystického města budoucnosti, se ozývá apokalyptická zvěst o blížící se všeobecné zkáze:

Ulica byla kak burja. Tolpy prochodili,
slovno ich presledoval neotvratimyj Rok.
Mčalis omnibusy, keby i avtomobili
Byl neisčerpajem jarostnyj ljudskoj potok...

(Brjusov 1955: 213)

Toto město, na tehdejší Rusko fantastické, je symbolem zkázonosné techniky. Podobný ráz má také Blokova báseň *Poslední den*.

Apokalyptická tematika v ruské poezii na začátku 20. století měla reálné zdůvodnění v historických předtuchách ruské inteligence.

Ruští symbolisté byli většinou obyvateli velkoměst – Petrohradu a Moskvy. Tím se vysvětluje jejich většinou městská tematika. Tím je také vyvolána touha řady symbolistických básníků (Balmont, V. Ivanov) nechat město za zády a jít do polí a lesů. Do přízračné mystické dálky utíká z města mladý Blok ve *Ver-ších o krásné paní*.

Jiný poměr mezi městem a vesnicí je v tvorbě českých symbolistů. Zdaleka ne všichni z nich jsou obyvateli velkoměsta. Po celý život dlel na venkově Oto-

kar Březina. Dětství a jinošství strávil na venkově Sova. Obrazy přírody, jeho kosmické vize, jsou nezbytným prvkem březinovské symboliky. To je zvlášť patrné v takových básních, jako jsou *Příroda a Láska* z knihy *Větry od pólů* (1897) a *Zpěv staletími bloudící...*, *Pozdravujeme Jaro!* nebo *Stavitelé chrámu* ze sbírky *Stavitelé chrámu* (1899). U Sovy patří rustikální motivy spíše do pre- a post-symbolistických etap tvorby. Jsou zvlášť charakteristické pro jeho rané sbírky *Květy intimních nálad* (1891) a *Z mého kraje* (1892). Zatímco ruští symbolisté se jen zřídka obracejí k přírodě, jak to bylo příznačné pro ruskou klasickou poezii 19. století, Březina a Sova jdou v tomto směru po stopách českých klasiků, především K. H. Máchy.

Existuje ještě jeden rozdíl mezi ruskými a českými symbolisty. První ruští symbolisté se vyznačovali vypjatým individualismem, který např. proklamoval Brjusov v básni *Mladému básníkovi*: „nikomu ne sočustvuj, sam že sebja poljubi bezrazdelno“ (Brjusov 1955: 68). „Já“ je u ruských symbolistů – dokonce i u tzv. „mladších“ Bloka a Bělého – ve středu jejich světového názoru. V tvorbě symbolistů českých se od počátku odrážely problémy okolního světa, všelidské a sociální ideje, témata práce a porobeného proletáře. „Pro Březinu jest velmi charakteristické, že jeho sen, touha a pojetí vykupitelského lidství nebyly nikdy individualistické, nýbrž hned od počátku hromadné“ (Šalda 1947a: 141). Později také ruští symbolisté stále více opouštěli individualistické postoje a sblížovali se s potřebami lidu, se sociální problematikou. Touto sociální problematikou se ruský a český symbolismus liší od západoevropského, kde se podobná témata vyskytují jen výjimečně (Verhaeren).

Ruští a čeští symbolisté značně obohatili a obnovili poetiku a básnický jazyk. Měli nový vztah ke slovu, k jeho magii. Bělyj napsal o Brjusovovi: „[...] Překvapuje jeho jasná, jednoduchá, lakonická mluva“ (Bělyj 1994: 285). Šalda vidí v Březinově jazyku výraz básnickovy filozofie. V každém slově je skryto tajemství. Vnější, materiální svět splývá se světem vnitřním, duchovním v kosmické vidině. Tím se vysvětluje metaforičnost jeho poezie, množství neobvyklých nových slovních spojení (Šalda 1947a: 147).² Slovo tu má symbolický význam. Tak např. u Bloka je slovesná tkáň jeho první symbolistické sbírky propojena motivem setkání s Krásnou paní – Věčným Ženstvím.

Symbolisté zhudebnili verš. „Symbol probouzí hudbu duše“ (Bělyj 1994a: 207). To dosvědčuje např. Bělého báseň *Serenáda* ze sbírky *Zlato v azuru*, melodické *Blokovy básně* (Ravenna, Svirel zapěla na mostu a další), Brjusovův *Asargadon* s kovovým zněním. Melodičností se vyznačuje poezie K. Hlaváčka.

² Jako překladatelka Březinovy poezie to mohu dosvědčit: překlad žádného českého básníka není tak těžký, protože u Březiny je každé slovo spojeno se symbolickým významem básně.

V básni Hrál kdosi na hoboj vytváří opakování „hrál kdosi na hoboj“, „hrál dlouze na hoboj“, „hrál smutně na hoboj“ smutnou a *kouzelnou mollovou hudbu*. Sklon k takovému opakování u Hlaváčka konstatoval J. Mukařovský (1941: 294–302). Ruští a čeští symbolisté všestranně využívali možnosti eufonie, obnovovali rým, obohacovali básnický rytmus. Zvláště je třeba zdůraznit jejich zásluhu jako průkopníků volného verše. Arthur Rimbaud napsal volným veršem báseň *Marine* již v r. 1872. V Čechách volný verš ustavili Březina a Sova (Mukařovský 1941a: 282–85). Poměrně mnoho pokusů o volný verš najdeme také u „mladších“ ruských symbolistů, zvláště u Bloka (Volnyje myslj, *Ona přišla s moroza...* aj.). Dalším krokem byla rytmizovaná próza („symfonie“ A. Bělého).³

Ruský symbolismus a ruský stříbrný věk byly do značné míry spojeny s rozkvětem náboženské filozofie. Právě tato filozofie přitahovala i symbolisty české. 29. března 1912 napsal Šalda překladatelce z ruštiny a angličtiny Žofii Pohorecké k jejím překladům z Merežkovského knihy *Tolstoj a Dostojevskij* a překladu článku I. Annenského *Co jest poezie*: „[...] nejprve opožděný, ale proto neméně upřímný dík za Merežkovského; že jsem četl jej mistry s utajeným dechem, nemusím Vás jistě ujišťovat. Vůbec: dnešní Rusko – tak pomlouvané, a přece při všem chaosu jedinečné, prostě jedinečné. Kdybych si mohl dnes volit vlast, zvolil bych je a jen je.“⁴ Článkem Innokentije Annenského *Co jest poezie* nejsem již tak nadšen – snad proto, že všecko, co se tam vykládá, promyslel jsem již před lety a jest mně samozřejmé jako vzduch a voda“ (Šalda 1969: 252). Je velice příznačné, co Šalda píše o náboženských a filozofických názorech Březinových: „[...] nejbližší bývaly tyto jeho názory ruským konzervativním myslitelům teokratickým, ať Solovjevu, ať Berďajevu. Ale – pozor na to a rozum do hrsti! – těchto myslitelů *neznal* Březina mladý, když psal své básnické dílo veršem; a přece v něm in nuce jsou! Ty poznal až v pozdních letech, namnoze studiem z originálů, když se byl, myslím, že z podnětu lektora ruštiny na české pražské univerzitě Morkovina, naučil rusky. A nyní k stáru, když je poznal, hle, co se mu neobjevilo: že jeho dílo básnické je s nimi v lecčems podstatném spřízněno; že má týž myslitelský podklad, totéž myslitelské klenutí jako dílo teokratických myslitelů ruských, že má s nimi společný týž hodnotící a interpretující pohled na svět a společnost lidskou. To, co vyslovil v stáří v některých svých esejích prózou a co našel v stáří u těchto Rusů, neodporovalo nikterak tomu, co instinktivně našel a vyslovil veršem ve svém mládí“ (Šalda

³ Nechávám zde symbolistickou prózu stranou. Omezují se pouze na konstatování, že největší význam v českém symbolismu mají eseje, v ruském román.

⁴ Obdobný vztah měl k Rusku na rozhraní století i R. M. Rilke.

1987: 14–15). Avšak pro Březinovu poezii příznačný kosmismus nemá v ruském symbolismu obdobu. Vyskytuje se jen zřídka (u Balmonta, u Litevce Baltušaťtise). V tomto ohledu má Březina snad nejbliže k litevskému malíři a hudebnímu skladateli Čiurlionisovi.⁵

Čeští symbolisté měli všeobecnou představu o ruském symbolismu (Kamenškaja–Malevič 1993, Kšicová a kol. 1997: 92–95). Ruští symbolisté se o českém symbolismu dozvěděli ex post prostřednictvím K. Balmonta, který v emigraci dosvědčil příbuznost ruského a českého symbolismu. K jeho nejoblíbenějším českým básníkům patřili Březina a Sova.⁶

Ruský a český symbolismus jsou významnými jevy nejen v poezii obou zemí, ale i v měřítku světovém. Evropskou slávu získal Alexandr Blok, do německého prostředí pronikl Březina, který byl několik let nejnadanějším českým kandidátem na Nobelovu cenu, a myslím, že širší popularitě jeho poezie brání jen její obtížná převoditelnost.

Literatura

BALMONT, Konstantin

1927 „Obrazci češskoj poezii“, *Volja Rossiji*, č. 4, str. 29–44

1929 „Iz Otokara Bržeziny“, *Rossija i slavjanstvo* 2, č. 49

1929a „Iz Otokara Bržeziny“, *Rossija i slavjanstvo* 2, č. 54

BĚLYJ, Andrej

1940 *Stichotvorenija* (Leningrad: Sovetskij pisatel')

1994 *Kritika. Estetika. Teoria simvolizma* I (Moskva: Iskusstvo)

1994a *Kritika. Estetika. Teoria simvolizma* II (Moskva: Iskusstvo)

BRJUSOV, Valerij

1955 *Izbrannyje sočinenija v dvuch tomach* I (Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo chudožestvennoj literatury)

BŘEZINA, Otokar

1929 „Vino silnych. Perevod K. Balmonta“, *Rossija i slavjanstvo* 1, č. 35

⁵ O příbuznosti Březinovy poezie s tvorbou mladších symbolistů viz Kšicová (1998: 206–12).

⁶ Viz Balmont 1927, 1929a; Březina 1929; Červinka 1930; Vinařová 1972; Kšicová 1978; Laptěva 1997.

ČERVINKA, Vincenc

1930 „Dva Balmontovy překlady básní O. Březinových“, *Listy filologické* 57, str. 299–302

HLAVÁČEK, Karel

1978 *Hrál kdosi na hoboj* (Praha: Čs. spisovatel)

KAMENSKAJA, Viktorie – MALEVIČ, Oleg

1993 „Blok v Československu“, in *Aleksandr Blok. Novyje materialy i issledovanija* 5, Literaturnoje nasledstvo 92 (Moskva: Nauka), str. 453–58

KREJČÍ, František Václav

1898 „Za Karlem Hlaváčkem“, *Rozhledy* 7, č. 19, str. 867

KŠICOVÁ, Danuše, a kol.

1997 *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR* (Brno: Masarykova univerzita)

KŠICOVÁ, Danuše

1978 „Balmontovy překlady Jaroslava Vrchlického“, *Slavia* 47, č. 4, str. 411–18

1998 *Secese. Slovo a tvar* (Brno: Masarykova univerzita)

LAPTĚVA, L. P.

1997 „Slavjanskije svjazi Adolfa Čornogo“, *Slavia* 66, str. 204

MÁCHAL, Jan

1935 *O symbolismu v literatuře polské a ruské* (Praha: Slovanský ústav–Orbis)

MAXIMOV, D. J.

1986 *Ruskije poety načala věka* (Leningrad: Sovetskij pisatel')

MINC, Zara Grigorjevna

1989 „Staťja N. Minskogo Starinnyj spor i jejo mesto v stanovleniji ruskogo symbolizma“, in *Blokovskij sbornik* (Tartu: Tartuskij univerzitet), str. 44–57

1999 „Lyrika Aleksandra Bloka“, in Z. G. M.: *Blok i ruskij simvolizm* (Sankt Peterburg), str. 2–332

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1941 „Poezie Karla Hlaváčka“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky 2* (Praha: Melantrich), str. 291–302

1941a „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky 2* (Praha: Melantrich), str. 279–90

SOLOGUB, Fjodor

1975 *Stichotvorenija* (Leningrad: Sovetskij pisatel)

SVATONĚ, Vladimír

1998 „Masarykovo myšlení a Rusko“, *Svět literatury* 15, str. 35–45

ŠALDA, František Xaver

1947 „Antonín Sova, sensitiv a visionář“, in *Soubor díla F. X. Šaldy 2* (Praha: Melantrich), str. 117–30

1947a „Vývoj a integrace v poezii Otokara Březiny“, in *Soubor díla F. X. Šaldy 2* (Praha: Melantrich), str. 131–56

1969 in Bohumír Lifka: „F. X. Šalda a Žofie Pohorecká“, *Literární archiv* 3/4, str. 238–77

1987 „O smyslu literárních dějin českých“, in F. X. Š.: *Z období Zápisníku 2* (Praha: Odeon), str. 9–29

VINAŘOVÁ, Milena

1972 „Dopisy Konstantina Balmonta J. S. Macharovi z let 1933–34“, *Literární archiv* 7, str. 95–114

Eschatologický hlas z konce 19. století

(Jakub Arbes: *Poslední dnové lidstva*)

BOŽENA PLÁNSKÁ

Součástí, a mnohdy i určujícím proudem české i světové literatury konce 19. století, doby v Evropě celkem klidné a hospodářsky prosperující, je pocit nesnesitelnosti a marnosti života, tušení blízkého konce, prognostika nadcházejících nutných změn, jejichž očekávání je poznamenáno jak nepodloženými nadějemi, tak i takřka beznadějnou skepsí. Soudobý svět se v literatuře jeví jako místo nepřející životu, kde vše, bytosti, názory, myšlenky, postoje i vztahy, které by podle přirozeného lidského cítění měly růst, vzkvétat, nabývat na prostoru i respektu, naopak hynou, jsou ničeny či alespoň vysmívány.

Arbesovo předposlední romaneto z roku 1895 *Poslední dnové lidstva* do tohoto scénáře zapadá svým dějem, nikoliv svým významovým vyústěním. Nazvali jsme svůj příspěvek eschatologickým hlasem, abychom naznačili, že text romaneta se nepropadá do frenézie zmaru, ale strukturuje segmenty katastrofy do změny, a tedy do východiska, jež ve své materiální podobě (změna chemického složení vzduchu) je jistě utopickou konstrukcí, i když ve významu změny atmosféry obklopující lidský život svou nepopíratelnou funkcí má, ve svém myšlenkovém vyústění, v němž formuluje nejpřednější povinnost člověka: „[...] žít a působit dle jedině správného kompasu života: nepředpojatého názoru v světě...“¹, může snad být i pro současnost inspirující.

Většina Arbesových romanet, ale i celá řada jeho jiných děl, se až s obsedantní vytrvalostí vrací k roku 1848 jako k nejdůležitější a za dobu jeho relativně dlouhého života nikdy nepřekonané naději na společenskou proměnu, jejímž základem jmenovatelem by měl být zřetel k lidskosti společenských poměrů, respekt k člověku, jeho duchovním i materiálním potřebám, jeho svobodě a důstojnosti.

Snad právě předčasný a hlavně násilný zmar těchto nadějí, nemožnost, aby se myšlenky, které se zde objevily, mohly střetnout s každodenní praxí a buď potvrdit svou oprávněnost, nebo jako nerealistické a neodpovídající organickému vývoji společnosti být překonány či opuštěny, způsobil, že dalších padesát let je

¹ Jakub Arbes: *Poslední dnové lidstva*, Praha, Vyšehrad 1985, str. 238. Další citáty podle tohoto vydání.

osmačtyřicátnické období Arbesem vnímáno jako nezhojená rána, jejíž důsledky přetvořují a především znetvořují přítomnost. Nízké hodnocení a stísněné prožívání přítomnosti tedy jako by volá po úvahách o nápravě, eventuálně i po nápravných činech.

Úběžnou, divinační postavou romaneta *Poslední dnové lidstva* je historická osoba hraběte Jiřího Buquoye. Šlechtický přírodovědec, národohospodář a filozof představuje jistou metu, sumu; šíří svých zájmů a hloubkou vzdělání vytváří pravděpodobnostní rámec budoucí proměny lidské společnosti na základě pochopení přírodních i lidských zákonitostí a potřeb. Jako osobnost je Buquoy schopen jak politického vystoupení při pádu Metternichově, tak i kontemplativního samotářského života.

Jeho myšlenky, postoje a názory představují v textu jistou maximální míru, to nejlepší, nejhodnotnější, co lze v daném okamžiku, ale i v širší historické perspektivě nalézt, s čím se ztotožnit, a vytvářejí tak prostor, folio, kterým jsou poměřovány ostatní postavy.

Dobový názorový eklekticismus, spoléhající se na ne vždy přesně pochopené spekulativní metafyzické filozofické koncepce a konstrukce, zosobněný kavárenskou stolní společností mladých literátů a studentů, se ve vizi jednoho z debatérů podobá oživlé hře v šachy mezi Faustem a Mefistem. „Úšklebné vítězná slova“ (140) Mefistova jako by glosovala marnost troufalých vzletů lidského ducha, jenž odmítá vidět svá omezení. Ukončení rozpravy samotným stárnoucím Buquoyem poukazuje na prvořadost praktické politické a společenské práce a důležitost „pocitivé snahy po vystižení pravdy“ (147).

Bezprostředně či zprostředkovaně se Buquoyův vliv a odkaz týká čtyř postav, jejichž prolínající se osudy tvoří vlastní obsah romaneta. Bratři Vamberečtí, Filip a Ondřej, učitel a kněz, nejmenovaná, společensky relativně vysoce postavená žena a personální vypravěč. Každý z nich představuje zvláštní vztah k buquoyenskému, tedy eschatologickému tématu, tedy k problému konce a proměny, konečné proměny, jež zahlazuje rozpory vnitřní i vnější. Každá z postav se této proměně blíží, míra a způsob jejich selhání pak jsou korelátem jejich lidské nedokonalosti.

Všichni čtyři protagonisté jsou doslova dětmi roku 1848. Mají totiž dětský či mladický zážitek ostřelování Prahy, jsou tedy formováni obrazy násilí, zmaru a smrtelného nebezpečí, které zažili pospolu na stejném místě. Jejich druhé setkání, kterým romaneto začíná a od něhož se děj romaneta rozvíjí, se odehraje asi po třiceti letech v pražském kajetánském chrámu, kde ovšem již nežijící Filip Vambeřický je pouze vzpomenut při záměně za svého bratra.

Každá z této čtveřice postav má svou vlastní psychickou kresbu a životní běh, přesto svým převážným tíhnutím a zase mezerami ve svém povahopisu se

vzájemně pozoruhodně doplňují, jako by tvořily jednu bytost, jejíž rozum, citění, vnímání a intuice, a to jak v jejím plném projevu, tak i v deformaci, je zvlášť zosobněna v každém z nich. Nejde o to, že by Arbesovy postavy byly symboly těchto základních lidských mohutností, spíše jsou „člověkem citu“, „člověkem rozumu“ atd. Míra či způsob pokřivení či selhání těchto mohutností pak dávají obraz Arbesovy představy o podobě dobově podmíněné existenciální nouze lidské bytosti, nouze, která nedovoluje, aby se člověk plně a svobodně rozvinul ve všech svých latencích.

Vůdčími, určujícími postavami čtveřice jsou bratři Ondřej a Filip Vamberečtí, jejichž křestní jména jsou hned v prvním výjevu romaneta uvedena do souvislosti s biblickými apoštoly. Zmínku o obou nacházíme v Janovi:

Někteří z poutníků, kteří se přišli o svátcích klanět Bohu, byli Řekové. Ti přistoupili k Filipovi, který byl z Betsaidy v Galileji a prosili ho: „Pane, rádi bychom viděli Ježíše.“ Filip šel a řekl to Ondřejovi, Ondřej a Filip to šli říci Ježíšovi. Ježíš jim odpověděl: Přišla hodina, aby byl oslaven Syn člověka.

(J 12,20–23)

Jsou to tedy ti, kteří neznalým příchozím, cizincům, zprostředkovávají poznání pravdy či nejvyšších skutečností.

Ondřej Vambeřický, člověk rozumu, úsudku, ale i skepse, je knězem, dokonce členem tovaryšstva Ježíšova. Právě jemu se dostalo přímého intelektuálního zasvěcení od samotného Jiřího Buquoye, pro kterého nějaký čas pracoval jako tajemník a jehož odkaz ve formě starého, těžko čitelného rukopisu předává dál. Vypravěč v roli vnímavého posluchače se sice nechává unést knězovou charismatickou osobností, neujde mu však, že knězův černý talár nemůže zakrýt často opakovaný charakteristický pohyb páterovy ruky, která jako by ve chvílích bezděčného bubnování o podložku představovala jakousi odloučenou, o sobě nevědoucí část jeho osobnosti. Je to také právě tato ruka, jejíž pohybové kreace při zpovědi jsou výrazem knězovy neschopnosti pochopit druhého člověka jinak než jako pouhý objekt experimentu, která je zasažena smrtícím bleskem. Jistý rys selhání Ondřejovy životní volby i osobnosti je obsažen i v žádosti jeho řádových spolubratří, aby za důvod jeho smrti byla prohlášena mrtvice. Způsob jeho smrti je mu tedy odcizen, stejně tak, jako on sám byl odcizen živé přírodě a volnému životu.

Druhý z obou bratří, Filip, se narodil, když jeho starší bratr „rozum bral“, je tedy asi o patnáct let mladší, a zároveň spolu s nepojmenovanou ženou a vypravěčem tvoří vrstevnický trojlístek. Filip je učitel, jehož cit do hloubi raněný

smrti milované ženy nachází svůj výraz v hudbě a posléze v přátelství k ženě. Právě on přináší do textu romaneta myšlenky o nevztahovačné a neprojekční podobě lidského štěstí:

Nechť namlouvá si bláhový člověk sebezpřesvědčivěji, že štěstí jeho závisí na té nebo oné libůstce, vždy dožije se zklamání, vždy dříve nebo později se přesvědčí, že všechny tretky života fyzického neuspokojují nežli dočasně – mnohdy jen na chvíli a začasté na pouhý okamžik; přesvědčí se, že vždy dostavuje se posléze únava, rozmrzelost a roztrpčenost. Nechť pachtí se člověk po čemkoli toho druhu, nikdy nedojde upokojení; neboť člověk nemůže být šťastným nežli sám v sobě [...]

(86)

Nejnáročnější postulát svého života, že totiž blaho druhého člověka je pro něho blahem nejvyšším, je však schopen přijmout jen v estetické rovině. Postaven v životě před tento nárok, zklamává sebe i druhého člověka, svůj život láme do nebytí smrti, ženin život do ještě hrůznějšího nebytí šílenství. Jeho rudé vlasy signalizují schopnost oběti, ale i schopnost obětovat druhé.

Šedý závoj a opojně šustící černé hedvábné šaty ženy beze jména kryjí tvořivou intuici zmarněnou a zneužitou jak společensky ctižádostivým manželem (ne nadarmo se jmenuje Karel), tak i ne dost ohleduplným a vcítění schopným přítelem. Šílenství, vnějšně projeveno nevhodně koketní červenou kamélií ve vlasech a bílými, na nevěstu marně upomínajícími šaty, je hlubší o ženinu neschopnost oprostít od společenských i citových předsudků své mateřství a jako své životní poslání přijmout do svého života syna, ať již je jeho otcem kdokoli. Její bezjmennost je právě výrazem tohoto sebedestruktivního životního postoje.

Vypravěčově vnímavosti lze máloco vyčíst. Provádí čtenáře po příběhu s citem pro tvar i míru, s intuicí odhalující skrytá hnutí lidského nitra, traktuje myšlenky s břitkou inteligencí i přesným výrazem. Jeho chvíle slabosti přichází až po skončení příběhu, kdy jako jediný dosud žijící ze čtyř aktérů romaneta drží v ruce těžko čitelný Buquoyův rukopis a je na něm, aby jeho rozluštěním uchoval myšlenky v něm ukryté i budoucím generacím.

A právě v této chvíli se náš vypravěč a bedlivý pozorovatel noří do sladkého spánku, do snu, v němž si nechává zdát o ráji na zemi, kde jsou lidé k sobě ohleduplní a vstřícní, kde žádný problém člověka nezneklidňuje či neotupuje. Až varovné snové zjevení pátera Vambeřického jako připomenutí úkolu, který ještě na vypravěče čeká, jej probere z luzných, ale skutečnosti vzdálených vidin.

A poselství Jiřího Buquoye – a tedy Arbesova suma?

[...] já vím, miliony vzdělců a učenců, kteří slouží státu nebo církvi, domnívají se žít a působit dle diktátu nepředpojatého názoru v světě, a zatím při všech svých vzácných vědomostech žijí a působí – dle vyrudlých tradic a šablon [...] Ba více – já jsem přesvědčen, že největší část hoře, žalů, útrap a bolestí společenských a jiných připravuje lidstvu necitná ukrutnost oněch, kdož osobují sobě a budou sobě i nadále osobovat právo zasáhat do přirozeného rozvoje kultury lidské – s předpojatým názorem v světě [...]

(239)

Vypravěčovo závěrečné postesknutí, že tato slova jsou již osmdesát let zapomenuta, je zajisté vyrovnáno faktem, že on sám právě svým romanetem je z tohoto zapomenutí vyzvedá.

Julius Zeyer na konci století a tisíciletí

DRAHOMÍRA VLAŠÍNOVÁ

„Co hledám v tomto století, které nemiluji, pro které nemám smysl?“ ptá se s jistým patosem Julius Zeyer sám sebe v dopise adresovaném svému překladateli do Polska Miriamovi, když hodlá hledat klid za zdi kláštera někde u Krakova (Korespondence Julia Zeyera 1980: 107).

V devadesátých letech 19. století, kdy se takřka celá ruchovsko-lumírovská generace ocitla v tvrdé kritické palbě dozrávající generace realistické a nastupujících modernistů, Julius Zeyer, do té doby kritikou ne zrovna hýčkaný („Rozumět mu není tak lehké. Proto tak často mu bylo ubližováno“ – Vilém Mrštík ve stati *Julius Zeyer a česká literární kritika*, viz Mrštík 1902), se naopak ocitá v centru zájmu alespoň části nové generace, soustředěné kolem časopisu *Moderní revue*, aby byl jimi považován za předchůdce dekadence.

Dekadenty uctíván, konzervativním či jinak literárně naladěným křídlem z téhož důvodu zatracován, obhajován příslušníky své generace. Tak např. Jan Voborník, smýšlením lumírovec, napsal první knižní kritickou studii o Juliu Zeyerovi, nazvanou *Poezie Julia Zeyera* (Voborník 1897). Tento útlý a zvetšely spisek je v knihovnách takřka nedostupný, a proto se u něho zastavím. Titul je poněkud zavádějící, neboť Voborník neuvažuje toliko o poezii. Do výkladu zahrnuje výběrově i značnou část Zeyerovy prózy, poněvadž pod pojmy poezie a báseň rozumí spíše poetičnost a básnivost (v duchu těchto intencí pak za nejpoetičtější považuje Zeyerovu knihu *Amparo a jiné povídky*, která je podle něho „poezií prvního řádu“ a „poezie jeho [roz. povídky, D. V.] jsou čarokrásné lastury perlonosné“.

Poněkud toporně a zjednodušeně polemizuje s faktem, že je Zeyer zařazován k dekadenci. V této souvislosti si klade otázku týkající se zdraví. Bez argumentů tvrdí, že Zeyerovo umění je ve všech ohledech zdravé, tudíž nikoliv úpadkové, a do dekadentního proudu nenáleží. Tvrzení hodně zjednodušené, ale dobově příznačné, zvláště nahlížíme-li na ně skrze gejzír polemik, který doslova vybuchl v souvislosti s recepcí díla Ěmila Zoly v naší literatuře (např. v nekrologu Eliška Krásnohorská 1902).

Zeyer se pro tehdejší mladou generaci nestal veteší a pyramidou papíru jako jeho generační druh Jaroslav Vrchlický, neměla pro něho posměšné přezdívky

jako např. pro E. Krásnohorskou (Panna orleánská naší idealistické poezie – Machar). Nebyla to však jen skupina dekadentů, k Zeyerovi se hlásili i příslušníci Katolické moderny (viz korespondence s Karlem Dostálem-Lutinovem in *Přátelství básníků* 1997) a v hojně míře i polští novoromantikové, soustředění v hnutí Mladé Polsko (Korespondence Julia Zeyera 1980).

Zeyerův život se završil na samém začátku nového století (29. 1. 1901). V témže roce vyšla o něm monografie od jednoho z protagonistů moderny a čelných kritiků devadesátých let, Františka Václava Krejčího, nazvaná *Julius Zeyer* (Krejčí 1901), kritická studie, aplikující po metodologické stránce Hennequinovu estopsychologii na celou Zeyerovu osobnost a tvorbu. Krejčí se v krátkém úvodu esejistickým stylem s příměsí patosu staví do čela vznikajícího zeyerovského kultu, vytrysknuvšího bezprostředně po básnickově smrti v četných nekrologích a poté i v dalších studiích, s různou intenzitou procházejícího literaturou následujícího století.

O peripetiích tohoto kultu jsem mluvila v minulém roce na Bezručově Opavě (Vlašínová 2000). Nyní se chci zaměřit na příčiny tohoto kultu a vysledovat, jaké předpoklady pro něj pramení ze Zeyerova díla a jak, skrze jaké prostředky, nás toto dílo oslovuje i dnes, na konci 20. století.

Zmíněná monografie F. V. Krejčího dedikuje: „Smrtí Julia Zeyera zhasl poetický ohňostroj, jaký v také čaromoci a duhobarevném žáru nebyl dosud zaplál v naší literatuře. S ním propadl se do hlubin věčné noci celý svět postav, fantomů a dějů, které plnily v tak hemživém množství tuto úrodnou hlavu, vyvolávány v celých zástupech magickou mocí jeho obraznosti a slovy z pohřebišť všech snad mrtvých kultur, které kdy kvetly v této zemi. Básník odešel, s ním je mrtev i svět jeho fantazie, ale co z něho bylo vtěleno v literární dílo, zůstává a žije jako bohatá kořist – plod jiných, žárnějších exotických slunci – z jeho celoživotní výpravy za tajuplnou modrou květinou“ (Krejčí 1901: 5).

Zeyer do české literatury uvedl plody jiných, žárnějších a mnohdy velmi exotických kultur (abychom použili slovní ekvilibristiku Krejčího), látky staroegyptské, čínské, japonské, buddhistické, biblické. Adaptoval či obnovoval, jak sám svou metodu pojmenoval (povídky *Obnovené obrazy*, 1894), mýty keltské, staroislandské, inspiroval se látkami staroruskými, především však bohatě těžil z pokladnice kultur románských, z nichž nejzřetelněji vystupuje fascinace náměty starofrancouzskými, španělským středověkem a italskou renesancí. Románské země Zeyer důkladně znal ze svých cest (podobajícím se útěkům z vlastní země, v níž se cítil cizincem). K rozsáhlým vědomostem o jejich kultuře a literatuře přinášel i vlastní poznatky o mentalitě národa a svéráznosti krajiny, do které vkládal děje svých prací. Vždyť i svá nejživotnější díla, považovaná za první skuteč-

né romány ze současnosti v české literatuře, vystihující pocitový svět tehdejšího intelektuála, ponořil do scenerie Věčného města a italské Campagne (*Jan Maria Plojhar*, 1891) či do uliček Paříže (*Dům U tonoucí hvězdy*, 1897). Zeyer svou fantazii a obraznost napájel nejen četbou literatury a cestováním, ale i vizuálními podněty z výtvarné kultury. Japonské malované vázy, obrazy, výšivky se staly inspirací k románu *Gompači a Komurasaki* (1884), obrazy spatřené ve světových galeriích (v palazzo Barberini podobizna Beatrice Cenci či obraz prerafaelistického malíře Burne-Jonese, zobrazující severského krále Kofetua) jsou inspirací k fyzické podobě postav či jejich životních příběhů.

Vedle silné exotičnosti je dalším příznačným a do jisté míry i velmi přitažlivým rysem Zeyerovy tvorby fantastičnost, provázená tajemstvím s prvky okultismu. Jedna z *Fantastických povídek* (1882), nazvaná Opálová miska, má i mnohem filozofičtější dosah, uvažuje o smyslu existence člověka, o jeho poslání na této zemi. Hrdina, bytost ahasverovského typu, putuje odedávna dějinami, aby zachytil slzy lidské bídy a utrpení. Do jeho misky z opálu skanula slza Buddhova, krůpěj bolehlavu, který byl podán Sokratovi, krev z ran Ježíšových, jiskra z hranice Husovy a slza Jany z Arku. Povídka je tak malou epopejí lidstva, plná symbolických náznaků, kde opálová miska ztělesňuje svět, slzy či jiskry z hranice pěti mučedníků symbolizují utrpení lidstva, ale současně tvoří pěticí pilířů, na kterých, podle Zeyera, stojí dějiny, neboť „není možné nad lidským pokolením zoufati, dokud patero těch nehynoucích jmen v něm zníti nepřestane [...]“. Záhrobní život, mrtví, kteří žádají spravedlnost pro své činy, za života nespáchané, zádušní mše, víra v magii, kabalou a telepatii, tajemné, magií naplněné obrazy a knihy, luzný přízrak druidské kněžny Chiomáry, okultismus jakožto důkaz nesmrtnosti lidské duše, osudová předurčenost lidských činů, to vše ve spojení s bujnou fantazií, vsazeno do exotických prostředí a vyjadřováno kultivovaným až překultivovaným jazykem se subjektivně lyrizovanými vstupy, můžeme považovat za předimenzované prvky novoromantismu, za jehož čelného a v této podobě i jediného představitele v české literatuře můžeme Julia Zeyera právem považovat.

A ještě je to mystika a zanícení pro mytologii a mýty, co prostupuje s menší či větší mírou celou Zeyerovu tvorbu a odráží vývojovou linii, kterou Zeyer ve svém uvažování o světě prošel: od pohanských mýtů k orientálním vírám, přes buddhismus k okultnímu vědám a poté vyústění do ryze citového křesťanství, naznačeného v *Janu Maria Plojharovi*, vrcholícího ve *Třech legendách o krucifixu* (1895) a v *Zahradě mariánské* (1903). Plojhar, co se pocitové sféry týče nejautobiografičtější ze Zeyerových postav, se takto zpovídá: „[...] nejsem, co se nazývá dobrým katolíkem, ba nejsem ani úplně věřícím křesťanem. Nedovedu

Boha tak si představovat, jak tomu učíte, ač v něj neurčitě věřím, a proto jsem jej také nikdy milovati nedovedl, ač jsem často po tom prahl. Zůstal mi abstrakcí. Krista miluji, protože mu rozumím“ (Zeyer 1950: 35).

Plojharův vztah ke Kristu je vztahem trpícího člověka k trpícímu bohu, jeho utrpení jej spojuje s člověkem, a proto je Plojharovi srozumitelný. Tento trpící bůh, který miluje chudé a opovrhované, který odpouští křivdy na sobě spáchané a odměňuje šlechtnost srdce, je spojnicí příběhů soustředěných ve *Třech legendách o křížifixu* (1895), jednom z oněch vrcholných a životných děl Zeyerových.

Zeyer však psal i díla postavená na pohanských mýtech (např. *V soumraku bohů*, 1898), v nichž vystupovali hrubí, krvežízniví a neurvalí hrdinové, kde ženy byly rozněcovatelkami nenávisti, spojeny s temnými mocnostmi, nešťastné ve své krutosti a zběsilosti, neboť i láska mezi těmito bytostmi prostoupenými divokým pohanstvím měla podobu zápasu. Tyto kroniky starých časů (do této linie např. patří i obsáhlý *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, 1880) jsou doslova nabyty dějem, postavami, mnohdy je prudký spád na újmu vlastní myšlenky díla, kterou je zápas dvou kultur, dvou světů – pohanského s křesťanským.

F. X. Šalda, který sledoval Zeyerovu tvorbu se zájmem a věnoval jí nejednu recenzi či delší stať, zprvu dosti kritické, teprve ve zralém věku dovedl Zeyera ocenit. V jednom dopise Růženě Svobodové napsal: „[...] dopsal jsem dnes studii o Zeyerovi a je mi z ní strašně smutno. Vyrostl jsem na ní víc, než jsem myslel. A je mi smutno, že se mi zdá, že jsem pronikl smysl jeho tragiky a že je myslím ozvěnou mého srdce. Zdá se mi, že rozumím jeho figurám, které nemohou dát nikdy víc, než krajní cit, buď krajní lásku, nebo krajní nenávist, které se angažovaly do života celé a poněvadž není návratu, hynou jako víly po ránu. Měří nit absolutní vírou a nedoměří se nikdy, poněvadž smrt je realitou a jen realitou. Všichni jsou zde na zemi přeurčení k smrti a hledají jen jedno, dost velkou propast, kam se vrhnout. Je to k smrti smutná historie, stále v jádře táž – co je velké a krásné, hledá svůj skon“ (Tíživá samota 1969: 204).

Ze Zeyerových figur (jak jim Šalda říká) byly často monograficky analyzovány Jan Maria Plojhar, Rojko (z *Domu U tonoucí hvězdy*), Inultus, Samko (ze *Tří legend o křížifixu*), Radúz (z dramatu *Radúz a Mahulena*) a byla konstatována jejich pasivita, introvertnost, neschopnost čelit nepřízni života. Zeyer byl pro citovost, lyrismus a vypjatou emocionalitu svého díla často označován za básníka ženy. Však také ženské hrdinky mají v jeho díle početní, ale mnohdy i charakterovou převahu nad postavami mužskými. Zeyer hluboce ctil svoji vzdělanou matku, po celý život se obklopoval vzdělanými a duchaplnými ženami (sochařka Z. Braunerová, sestry Kalašovy, K. Světlá, aj.). Soubor korespondence s nimi je rovněž součástí jeho díla. Svou korespondencí také vzdal hold

ženě, kterou chápe moderně, vymaněnou z konvencí vžitých na konci století. Tyto ženské figury převážně oscilují mezi dvěma základními archetypy: na jedné straně andělsky čistá až éterická bytost milující a odevzdaná až do krajnosti a odhodlaná se pro muže obětovat (Catarina v *Plojharovi*, Mahulena aj.), na druhé straně typ démonické ženy, u níž lásku nahrazuje nenávisť, dobro krutost, morální čistota prostopášnost (paní Dragopulos z *Plojhara*, Flávia ze *Tří legend o krucifixu*, Runa z *Radúze a Mahuleny* aj.) K nim se přičleňují četné postavy chův – žen z lidu, vyznačujících se moudrostí, přejícností a obětavostí. Pochopitelně všechny tyto vlastnosti jsou u nich hyperbolizovány. Můžeme jim vytknout jakousi až sošnou strnulost, jednorozměrnost, přímočarost, faktem však zůstává, že s takovou intenzitou a svým způsobem i glorifikací ženy se sotva v souměřitelné míře setkáme u autorových vrstevníků. Ve výčtu všech těchto charakteristických rysů a aspektů, které v mnohém korespondují se vkusem a zálibami dnešního čtenáře, či spíše diváka televizních seriálů a filmů (mytičnost, mystika, exotičnost, ženský aspekt aj.), nemůže zůstat stranou Zeyerova záliba v oněch „obnovených obrazech“. Spočívá ve využívání textů starších, které vstupují do nového textu formou parafráze, aliterace, aluze, adaptace, kdy podle předlohy původní vzniká text nový. Ostatně secese, byť užívání tohoto termínu v oblasti beletrie se ještě v plné míře nevžilo, bývá svým způsobem považována za předchůdkyni postmoderny, v níž právě intertextovost hraje podstatnou roli.

V recenzi *Tří legend o krucifixu* říká F. X. Šalda: „Zeyer je jistě nejcelejší spisovatelský charakter z naší staré generace, shoda mezi životem a dílem jeho je úplná a celá. Zde přestává všechna kritická diskuse. A po této stránce zaslouží jistě sympatii mládeže, zaslouží, aby se jím inspirovala jako krásným duchem, vroucím a oddaným srdcem“ (Šalda 1950: 38–58).

Literatura

KORESPONDENCE JULIA ZEYERA

1980 *Korespondence Julia Zeyera s polskými spisovateli* (Praha: Academia)

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška

1902 „Za Emilem Zolou“, *Osvěta* 32, str. 1019–1025

KREJČÍ, František Václav

1901 *Julius Zeyer* (Praha: Hejda a Tuček)

MRŠTÍK, Vilém

1902 „Julius Zeyer a česká literární kritika“, in V. M.: *Moje sny* (Praha), str. 339–88

PŘÁTELSTVÍ BÁSNÍKŮ

1997 *Přátelství básníků* (Brno: Host)

ŠALDA, František Xaver

1950 *Kritické projevy* 3 (Praha: Melantrich)

TÍŽIVÁ SAMOTA

1969 *Tíživá samota*. Korespondence F. X. Šaldy a Růženy Svobodové, ed. J. Loužil, J. Mourková a J. Wagner (Praha: Odeon)

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra

2000 „Proměny hodnocení Zeyerova odkazu“, in: *Návraty k velkým*, ed. E. Formánková (Praha–Opava: ÚČL AV ČR a Slezská univerzita), str. 59–64

VOBORNÍK, Jan

1897 *Poezie Julia Zeyera* (Litomyšl: Augusta)

ZEYER, Julius

1950 *Jan Maria Plojhar* (Praha: Vyšehrad)

Obraz chycený letmo v zrcadle

Zrcadlo a zrcadlení v díle Jiřího Karáska ze Lvovic

GINKA BAKARDŽIJEVOVÁ

Jestliže se uvedený název zdá někomu nějak povědomý, je to tím, že je parafrázi jednoho Karáskova verše.¹ Měl by sloužit nejen jako východisko k následujícím úvahám nad básnickovým obrazem, ale i jako odkaz k tvůrčím potenciím metafory zrcadla.

Diskrétní, ale systematická přítomnost *zrcadla* jako sémioticky organizující princip a jako hranice mezi „naším“ a „cizím“ světem (ve všech z toho vyplývajících opozicích: vnitřní–vnější prostor, Já–Jiný, zdejší–tamní život aj.) nabízí zajímavou orientaci v interpretaci Karáskovy tvorby. Mezi tradiční konotace, doprovázející bohatou symboliku zrcadla, patří nepochybně snaha o poznání. Pojetí zrcadla jako stimulatoru myšlení prostřednictvím pozorování je podmíněno nejen logikou jazyka,² nýbrž i jeho fyzickými charakteristikami, které do značné míry předurčují směry jeho symbolických realizací.³ Pojmy, na nichž spočívá katoptrická sémantika,⁴ jsou inverzní a lehce mění své hodnotící konotace. Základní opoziční dvojice tady tvoří: stálost/pomíjivost, hloubka/plocha, nositel pravdy/prostředník lži, klam/podstata. Každý z uvedených komponentů

¹ „V těch sadech Minula, na stezce zapadlé, / kde nikdo nechodí, směs barev, tónů zmizí / jak obraz chycený jen letmo v zrcadle.“ Mrtvé přátelství (Karásek 1995: 23)

² V současných evropských jazycích je slovo zrcadlo svým původem příbuzné latinskému *speculum* od *specular*, které znamená „pozorovat, zkoumat“, nebo pozdně latinskému *miratorium* od *miror* se základními významy „divit se, chtít vědět“ (srov. např.: *miroir* – fr., *mirror* – angl., *Spiegel* – něm., *specchio* – it.). Přídavné jméno spekulativní (rozvášňný, rozjímavý z latinského *speculatio*, kterému odpovídá řecké *theoríai*), navazuje na zrcadlo (jakož i negativní označení téhož slova – srov. spekulace, spekulování). Většina pojmenování ze slovanských jazyků *zerkalo* (rus.), *zrcadlo* (čes.), *ogledano* (bul.) poukazuje na slovesa *zref*, *zřítí*, *gledam* – srov. ve slovnících: DW (1905: 2222), EDEL (1924: 378), ESRJ (1975: 89), LR (1976: 639), Machek (1997: 718).

³ Podrobněji viz Eco 1993: 223–49.

⁴ Termín katoptrika zahrnuje vědecké zkoumání odrážení, jakož i „teorie obrazů“ (Lindberg 1976: 219).

tohoto maximálně zjednodušeného schématu⁵ potenciálně předpokládá dvojí interpretaci. Navrstvení významů by mohlo dále pokračovat v unikátní možnosti, kterou zrcadlo poskytuje člověku, aby pozoroval a poznal sám sebe, aby zřel nejenom na sebe, ale i do sebe. Přisuzované magické vlastnosti zrcadla, vyplývající z jeho neprůhlednosti, předpokládají schopnost ukazovat na podstatu, skrytou za zdánlivostí, což zákonitě vede k tématu dvojníka, stínu a snů, k jiným neznámým světům a k proroctvím.⁶

Tradiční význam metafory zrcadla, spojovaný s aktem sebepoznání, se důsledně projevuje i u J. Karáska, počínaje archetypální situací zrcadlení ve vědě, zadanou mýtem o Narcisovi. Z rozmanitých směrů, ve kterých se toto téma rozvíjí,⁷ se v jeho tvorbě aktualizuje varianta zahrnující problém osobní identifikace. Zrcadlení nabízí subjektu možnost objektivního poznání sebe sama, čímž by se měl utvrzovat jeho pocit reality. Jenže vnímání vlastní osoby jako něčeho jiného, odlišného od obvyklých vnitřních představ o sobě samém prudce rozkolísává důvěru ve vlastní vnímání. Při vzájemném zaměňování pozic mezi subjektem a objektem se projevují základní epistemologické paradoxy reflexe. Obraz odrážející se v zrcadle je současně i sám sebe pozorující subjekt i danost, která je vnější a cizí vůči němu. V situaci zrcadlení se individuum rozpolcuje – na jedné straně mezi úlohami subjektu a objektu, na straně druhé – mezi interním a externím hodnotícím hlediskem. Formální rozpolcenost mezi fyzickou konkretizací a zrcadlovým odrazem dále provokuje psychologickou rozervanost, vyvolanou simultánně probíhajícím utvrzováním a zamítáním vlastní identity. Tím se uvádí paradoxní perspektiva, v níž zrcadlí se subjekt jako by přecházel za zrcadlo a pozoroval se z jeho vnitřní strany. Paradox tohoto zvratu, při němž se najednou octneme uvnitř zrcadla, připomíná dávnou domněnku, že tajemství zrcadla je dosažitelné jen zevnitř, že ten, kdo se je snaží odhalit, se nevyhnutelně dostane do pasti zrcadlového prostoru.

Rozpačitý dojem, který vzbuzuje báseň *Narkissos* (Karásek 1922: 30), vzniká z významové kontaminace paradigmatu voda – zrcadlo – čas (a jí konstituované magnetické optické iluze). Odraz nabývá schopnosti zjevovat jinak nedostupné významy, jako by z nedohledných hlubin těžil na povrch hluboce zatažované podstaty.

⁵ Uspořádanou systematizaci sémiotických potenci zrcadla nabízí Levin (1988: 8–11). O rozmanitých funkcích zrcadlové metafory v jejích literárních a metadiskursivních aspektech viz Procházka (1996).

⁶ Viz statě o zrcadle a s ním spojených pojmech (stín, dvojník) v encyklopedických slovnících: Biedermann (1992), Cirlot (1962), Chevalier–Gheerbrant (1995), Daemrich (1987), Jobses (1962), MNM (1980), Signoret (1988).

⁷ Viz Vinge 1967, Kristeva 1987: 102–21, Nolan 1990.

Tatáž báseň, viděna prizmatem eventuálního, nebo spíše nezbytného mezitextového porovnání s Undinou (Karásek 1984: 93), podléhá též psychoanalytickému výkladu zrcadla jako etapy ve vytvoření vlastního Já. V souladu s ním obě díla jeví znaky protikladných, avšak současně probíhajících reakcí pozbývání a nabývání pocitu sebe sama při doteku se svým vlastním zrcadlovým odrazem. V Undině, stejně jako v Narkissovi, je ztvárňován obraz prvotního lidského strachu před ztrátou identity. Tento význam se aktivizuje povahou vodního zrcadla, které varuje před nebezpečím rozplynutí nebo pohlcení toho, kdo se nad ním sklání: „v hlubinu černou stáhnu tvoje tělo“ (Undina, Karásek 1984: 93); „zrcadlo zná tajemný vchod pouze / do chmurné brány zoufalství [...]“ (Narkissos, Karásek 1922: 32).

V těsné spojitosti s pojetím zrcadla jako znaku sebeuvědomění je jeho tradiční navazování na tajemné a záhadné, na magii a divy, které se vyskytují i u J. Karáska. Podle logiky této tradice zrcadlo by mohlo odebrat nebo darovat život. Tím se obsahově naplňuje zaměření, ve kterém se rozvíjí základní hypostaze zrcadla – stín (který se dá ukrást anebo může nabýt samostatného bytí) a dvojník (známý nebo neznámý, ale vždy děsivá projekce subjektu).⁸

Ve svých reprezentativních dílech J. Karásek rozpracovává i jednu z jejich nejvýraznějších modifikací – motiv rozpolcení duše (Návštěva, Karásek 1995: 97), který generuje ty sémantické konkretizace zrcadla, jež obsahují ideu záhadného, démonického negativu. Téma dvojníka výrazně vystupuje v Baladě o dvojníku (Karásek 1984: 140), kde je doslova řečeno: „a v duše pocitech se roztržštěných zhlížíš / jak v střepech zrcadla“.⁹ Přitom se dá rozeznat i další významová nuance – snaha o překonání rozervanosti, způsobená zmítajícími se protiklady, a současně uvědomění předurčenosti podobného úsilí. Na dosvědčení tradiční symboliky zrcadla, podle níž je setkání s dvojníkem nebezpečné a často i předzvěstí záhuby, dílo končí slovy: „cos odlučuje se, cos padá do hlubiny [...] / A cítím, vraždě jej, že vraždím sebe sám!“

Zdvojený a přitom jednotný je právě zrcadlový obraz zamítnut básníkem jako agent harmonického souladu a přirozeného poznání, avšak kompenzačně nahrazován hloubavou a trýznivou sebeanalýzou a pokusem o dosažení iracionálního a nevyzpytatelného.

Ve stejném směru lze analyzovat i situaci, pro Karáskovu poezii invariantní, která napodobuje stání před zrcadlem (Zrcadlo, Karásek 1921: 27). V tomtéž

⁸ Pozoruhodné svou důkladností jsou Dějiny dvojníka, které nabízí Otokar Fischer (1965: 64–104).

⁹ Omračující hra dvojníků neomezených putováním v čase, hledání vymaňující se identity, je základní mechanismus, na kterém je budována i svěrázná trilogie *Romány tři mágů* (*Román Manfreda Macmillena*, 1907; *Sca-rabeus*, 1908; *Ganymédes*, 1925)

kódu se dají rozluštit vykrucující se „setkání“ – s matkou (Má matka, Karásek 1984: 44), s podivným portrétem (Portrét, Karásek 1995: 49), s přítelem (Poslední přátelství, Karásek 1984: 48), s chimérickou láskou a s písní (Písně na moři, Karásek 1984: 132), setkání vždy zahalená atmosférou záhady. Tato setkání, která naplňují značnou část Karáskovy tvorby, jsou současně bolestně ozařující. Efekt zrcadlení se objevuje nejenom v případech autoreflexe, ale i v nekonečných autostylizacích (Jsem dítě Sodomy, Karásek 1984: 29).

Reflexivní schéma „tváří v tvář“ se multiplikuje motivem snu a snění, který je stejnovýznamovým diskursivním analogem zrcadla (Nahota snů, Karásek 1995: 157).¹⁰ V básni Záchvěje mrtva (ibid: 107) se projevuje i další pozoruhodná modifikace tohoto motivu – sebezdnání. Sen, ve kterém se objevuje vlastní osoba, je v přímé sémiotické souvislosti s ireálným sémantickým komponentem zrcadla, při němž se odrážený obraz zjevuje jako předzvěst záhuby. Zmíněná báseň je pozoruhodná i tím, že sen–předtucha dostává svou personifikaci zjevením stínu:

Zdá se mi, že mám sen neurčitého života, který byl jednou pravdou.
Sen života, tam někde dole, nezměrně dole, kam vzpomínka má klesá
teď jako olovnice v tůň mořskou, nenacházejíc dna.

Mám vidění stínu, který jde mimo mne, a který se vrací zase ke mně.
A je mi, jako bych poznával toho, kdo vkročil mi v cestu.

Záchvěje mrtva (Karásek 1995: 107)

Paradoxní setkání–vidění virtuózně opřádá implikovaný obraz významovým pořadím strnulá maska – stín mlčí – tvář jiného života – hledí v mé zraky – sen klesá – v propadlišť Času. Tendence k rozrůstání sítě, obsahující sugestivní obrazy, které dublují už jednou naznačený motiv zrcadla, se projevuje systematicky i v dalších dílech. Tak např. v básni Hlas z minulosti (Karásek 1984: 94) pulsuje řetězovité navazování zraků čistý kov se zkalil – v tůni bezdnou mizíš – kouzla mrtva jsou – jdou jak máry mrtvých snů mračna šedivá – slunce klesá v hrob – v hlubinách duše – hlas vždy v prázdno šel. Z toho vzniká rozpačitý dojem jako při pozorování zrcadla, které odráží sebe samo. U Karásky jsou tyto sebeodrážející struktury nekonečné a svým způsobem děsivé – zrcadlo zrcadlící se do jiného zrcadla uvádí hrůzostrašnou perspektivu.

¹⁰ Jen letmo bych zmínila, že paralela mezi zrcadlem a sněním se v úplnosti realizuje v románu *Gotická duše* – deníku „chimérických výprav“ snílka, „jenž chtěl se opítí životem a kolem něhož sen života vlál stále jako neodstranitelný závoj“ (1991: 9). Ve zmíněném románu se splétá rozsáhlá síť všemožných lyricko-tematických reminiscencí a aluzí, a tím se stává svérázným zrcadlem tvůrčího subjektu.

Kdybychom pokračovali v tomto směru, zjistili bychom, že se zrcadlový efekt projevuje jako základní kompoziční princip i na rovině textové struktury – buď implicitně, nebo vjemově dostupně. Systematičnost, s kterou se jednotlivé části zrcadlí mezi sebou, hra pozitivu a negativu, při níž se navazují významové nitě textu, dodatečně zpochybňuje principy, na kterých spočívá křehké bytí básníkovy světa. Diskrétní, ale všudypřítomný zrcadlový efekt působí na všech architektonických rovinách a je charakteristický nejen pro kompozičně ustálená díla jako např. rondelový cyklus ze sbírky *Zazděná okna* (Karásek 1995: 25).¹¹ Leitmotivní princip, který se vyskytuje skoro bezvýjimečně, vyvolává tentýž dojem odrážení. Mechanismus opakování však není tak jednoduchý, jak se na první pohled zdá – útvary se neshodují úplně, přičemž se mezi částmi vzájemně se zrcadlícími vytvářejí další významové akcenty.

Už z těchto postřehů je patrné, že se v Karáskově tvorbě motiv zrcadla realizuje pomocí dvou sémantických vrstev. Jedna obsahuje aktivní zamítání schopnosti harmonického odrazu, ta druhá vyrůstá z kompenzačních hypostází motivu. Na tomto hraničním pásmu pohybujícím se mezi nazvaným a nenazvaným, zamítnutým a utvrzovaným vyrůstá básníkův mnohovýznamový vesmír.

Karáskova lyrika je pozoruhodná svou důslednou negací schopnosti přirozeného a harmonického zrcadlení. Podobný dojem je způsoben navrstvením záporů, vnucován vtíravým opakováním znaků, jejichž stálým denotátem je matné, neodrážející zrcadlo nebo jeho zvukový ekvivalent – nepřítomnost ozvěny jako překlad zrcadlové metafory do jiných smyslových koordinát.

To, co podněcuje čtení ve směru katoptrického efektu, jsou nekonečné a hladké plochy, které předpokládají zrcadlení. Avšak každý pokus o objevení nějakého pravděpodobného odrazu v nich se zdá marný. Vody, přeměňivše se do kalného zrcadla (Choré jaro, Karásek 1984: 83), pozbyly svou reflexivní schopnost a straší svou pohlcující neprůhledností. Svou lhostejností neproniknutelné je nebe – mrtvé zrcadlo (Hořec, *ibid*: 89) a „mrtvě svítí slunce, pobledlá hýřilova tvář“ (Krajina v duši, *ibid*: 34).

Snad právě v aktivním odmítání reflektivní schopnosti je skryt klíč k rozluštění řady složitých a nepochopitelných momentů v Karáskově tvorbě a k dosažení identity jeho básnického vidění. Vesmír vytvořený v jeho poezii je ponurý a temný. Kontury tohoto básnického světa se rozplývají v noci, v soumraku,

¹¹ Kompozice románu *Gotická duše* připomíná gotickou katedrálu právě důsledným odrážením celku v každém z jeho prvků. Ve stejném směru působí i svérázné zrcadlení událostí, jejichž pomocí se protagonista snaží zrekonstruovat uplynulé chvíle, znaky věci, které jsou jedinou realitou pro Karáskova reka. Portrét příbuzného, který zemřel v náboženském šílenství, toulky Prahou, při nichž klášter karmelitek láká neodolatelnou démonickou silou, návštěva u staré tety, setkání s vysněným přítelem – všechna tato obsahová jádra explikují tentýž konceptuální model, reprezentovaný zrcadlením.

v šeru, v kalném západu, v mlčících a chladných vyšínách, v mlhách, v kouři, v popelu, v prachu. Tma je tak všemohoucí, že „oko nerozliší, kde nebe šedivé, kde země šedá“ (Spleen, Karásek 1984: 31). Je to ohluchlý svět, v němž „vše tichu podléhá“ (Hudba siesty, *ibid*: 34), aby vládlo „jen mlčení a němý spánek“ (Meditace v kapli svatováclavské, *ibid*: 75). Asi právě proto zde místo obrazů víří stíny, které se uplatňují jako negativní alternativa normálního, jasného a harmonického odrazu.

Tento vesmír je též nepoznatelný, protože je neproniknutelný (z této perspektivy specifického významu nabývají názvy jako Poznání, Karásek 1995: 110, a Hnus poznání, *ibid*: 159). Nedosažitelnost tohoto světa předurčuje výjimečně závažnou funkci, kterou získávají v Karáskově lyrice pojmy Záhada, Tajemství, Neznámo. Na druhou stranu to způsobuje v jeho poetickém slovníku hojný výskyt slov jako: zastřený, ponurý, kalný, zavřený, zazděný, neproniknutelný, bezedný, pochmurný, prázdný, mlčenlivý, vybledlý...

Neprůhlednost, tma a ohluchlost jako dominantní charakteristiky bytí se objevují u Karáska v nerozlučné spojitosti. Výrazný úkaz jejich simultánnosti nalzáme v sonetu Příšerná loď (Karásek 1995: 18):

V neznámých mořích neznámých zemí
na mrtvých vodách hluboký klid:
v zsnalém nebi měsíční štít
bez lesku, bez barvy, smutný a němý.

Tento vesmír odsuzuje k slepotě, protože se v něm světelné paprsky rozptylují a tonou, aniž se mohly odrazit a znásobit záři a třpyt. Paralelně s motivem oslepení se v Karáskově poezii rozvíjí i téma hluchoty. Jediný zvuk v tom vysněném světě je vlastní výkřik, který, dříve než se dočkal ozvěny, je zavražděn tichem („ticho vraždí můj výkřik“ – Záchvěje mrtva, Karásek 1995: 107). Oči jsou mrtvé a zbavené schopnosti vnímat („v mé mrtvé zraky svítí slunce, nestvořené pro mé oči“ – *ibid*.). Méněcennost smyslů je korelátom vjemové nedosažitelnosti tohoto vesmíru výrazných nepřítomností – zbaven světla a ozvěny, zbaven směrů a dimenzí.

Tim se dostáváme k dalšímu projevu potlačované schopnosti odrážení – k zradlu očí. Metafora založená na přenosu očí–zrcadlo jako možnosti harmonického odrazu a jako pramení záření má za sebou dlouhou a, zdá se, už zbanalizovanou tradici. V Karáskově poezii je však i tato metafora převrácena a provokuje svým netradičním významovým registrem. Vnímání zazděných oken jako „otvory příšerné a plné pavučin [...] jak oči slepců“ pozvolna nava-

zuje na zhaslé navěky „v rakve zavřené, v hrobech zasypané oči“ (Oči, Karásek 1995: 54). Vzbuzeny k životu, pohlcují toho, kdo se v nich zrcadlí: „utonulý jsem v jich průsvitavé hře“ (Zelené oči, Karásek 1995: 131), aby se nakonec samy staly vyhaslým a matným zrcadlem: „zraků čistý kov se zkalil pojednou“ (Hlas z minulosti, Karásek 1984: 94).

Z kompenzačního hýření obrazů, které navazují na představu zrcadla a poskytují rozmanité sémantické perspektivy motivu, vyplývá paradox důsledně se v této poezii projevující – vnučovaná nepřítomnost odrazu. Jedna ze základních sémantických funkcí zrcadla v Karáskově tvorbě je označení prázdna, pustoty a smrti. Jeho zjevení v prostorách prázdných a opuštěných jejich obyvateli explikuje z hlediska katoptrického myšlení epistemologický rozpor – co by mohlo odrážet zrcadlo, nastaveno k prázdnému prostoru, a zda by mohl existovat zrcadlový odraz za nepřítomnosti pozorujícího se subjektu.

U Karáska se tento paradox představuje komplikovanou variantou dvojsmyslné negace. V Rekviem (Karásek 1995: 56) se „v zrcadle paměti“ zjevují rysy umírajícího bratra, které postupně zmizí jako bledý stín. V Benátských zrcadlech (ibid: 51) odrážející plochy chovají obrazy minulých dob jako svérázný odpor proti času, který všechno obrací v prach. V obou básních je schopnost odrážení předem rozkolísaná. Benátská zrcadla jsou „kalná a šerá a mdlá“ a slepou v chvějivém přítmí; v bezcitné noci Rekviem je hladina šerá, nemá a mrtvá. Nezachytitelná logika a enigmatika vytvořených konfigurací problematizují základní existenciální axiomata a zpochybňují kritéria k orientaci v záhadě bytí. Ztotožňuje se zrcadlové a mentální, hranice mezi skutečným a pomyslným se ztrácí. V kontextu ostatních děl téže sbírky obě básně nabývají dalších významových perspektiv: přes svou obsahovou rozmanitost se v nich důsledně objevují katoptrické metafory, které se rozjímají jako nevysvětlitelná záhada. Přesto zrcadla nejsou sjednocujícím tématem těchto děl. Přes velký zájem, který básník o ně projevuje, základním – i když málokdy přímo vysloveným – problémem v nich je Čas.

Proč si Karásek zvolil zrcadlo k promyšlení ideje času, se na první pohled zdá nepochopitelné. V ustáleném pojetí je zrcadlo tak stabilně vázáno na představy prostorové, že pokus o jeho zakotvení v temporální perspektivě by se zdál jako hloupá provokace. Existuje však tradice, která spojuje zrcadlo s časem – jeden z jinotajných významů zrcadla je, že ukazuje minulost nebo budoucnost. Idea temporální asymetrie zrcadlového odrazu je v přímé souvislosti s chápáním, že zrcadlo neukazuje viditelnost věcí, ale jejich podstatu, resp. je to „vševidící zrcadlo“, ve kterém se zjevují obrazy i z těch nejodlehlejších míst. Všechny tyto modifikace, týkající se znakového paradoxu zrcadla, podmiňují poruše-

ní v systému axiomat zrcadlení (v konkrétním případě se ruší axioma synchronie mezi odrazem a zrcadlícím se subjektem).¹² Iluze o spolehlivém a přímém spojení mezi představami a tím vším, co se všeobecně považuje za reálné, je zamítnuta. Karáskova zrcadla nenabízejí pravděpodobnostní reprodukci skutečnosti. Jejich základní charakteristikou je, že pohlcují čas. Proto ani obrazy se nepoddávají jednoznačnému popisu – jsou současně prchavé i ustálené. Jejich nedůslednost je především temporální.

V básni Benátská zrcadla temporální perspektiva vzniká mezi modifikující se rétorickou otázkou „Kde jsou...?“ a její refrénovitě se opakující odpovědí: „Dávno tu, dávno již smutno a ticho.“ Stav mezi minulostí a budoucností, nepoddajný popisu nebo definici, se naznačuje zvrtnými body utvořenými mezi rozmanitými odrazy, které se zjevují v zrcadlech: hladké parkety podlahy, tančící nohy, dmoucí se řadra, shrbená postava starého klíčníka.

Karáskovo zrcadlo odmítá ukázat nějaký fixovaný obraz, poněvadž se podrobuje záměru vyhledat podstatu, nikoli klamnou zdánlivost. A tato nedosažitelná identita není konkrétní obraz, ale paměť, chápaná jako most nad propadlístěm času. Realita se promítá do minulosti. Její koordináty se rozkládají v čase. Propletení zrcadlové metafory s temporálními významy se uskutečňuje v tom ideovém systému, ve kterém se identita hledá v dějinách s nadějí zrekonstruovat původní spojitost a celistvost bytí z jeho roztržštěných fragmentů. Avšak čas, který by měl uspořádat problematickou realitu, je neodvratný a tajuplný.

Z temnot jsem vyšel, v temnoty jdu.
Ó duše, chápeš tu záhadu?

Nechvěj se, zraku, pohlédni v tmou,
V černý ten otvor, z hrobu jenž zeje!
Nevidíš tvary, jak se tam vlní?
Necítíš závrať tušení?
Utiš se, duše, a naslouchej zbožně.
Uslyšíš z temna v úzkostech
Zádumčivý rytmus zeslablé hudby,
Ztlumený nápěv nejspodnějších vod,
Tam dole, tam dole, tam dole,
Zvlněné akordy váhavé písně.
Propadlé v hroby staletí.

Z temnot jsem vyšel (Karásek 1995: 100)

¹² Podrobněji o axiomatice zrcadla viz Levin 1988: 8–11.

Proto není nic divného na tom, že se v Karáskově tvorbě zrcadlo projevuje i jako obraz záhady, kterou v sobě skrývá čas. Záhada se však nedá pozorovat, mohla by se jen prožít iracionálními poetickými transformacemi – v zrcadlovém světě měnících se perspektiv, v nerozlučnosti vědomí a podvědomí, v navrstvení kulturních symbolů. Obrazy, které „vystupují z dávno mrtvých dob“ (Meditace v kapli svatováclavské, Karásek 1984: 75), se střídají a splývají jako v děsivém snu, vynořují se jako hrozný hybrid různorodých mytologemat, v němž se duševní křeč kříží s paradoxními, ale svou podstatou logickými asociacemi (Monsalvat a Graal, Sedm mečů, Křížování, Hekaté s vlasy hadův).

Problematika bytí se interpretuje základní opozicí čas – věčnost a dále se převádí do kódu prostorového. Podobná souvztažnost se objevuje v jednom z nejpozoruhodnějších a enigmatických projevů zrcadla – v básni Umění (Karásek 1984: 46). V ní se touha po nedosažitelném zrcadlovém světě, jako korektiv nicoty a trýzně reality, konkretizuje znázorněním nekonečného pádu do prostoru za zrcadlem, označeného jako věčnost. Ozařující chvíle se u J. Karáska soustřeďují v prudkém, nepojmenovaném přechodu přes hranice mezi zdejšími a tamními prostory zrcadlové hladiny:

Já okna zazděná jsem přece přelomil
a v oči paprsek jsem přijal věčných světů.

Umění (Karásek 1984: 46)

Zkoumání motivu zrcadla v Karáskově tvorbě nalézá své odůvodnění nejen z hlediska literárních dějin. Analýza obrazu, který má podstatnou sémiotickou úlohu v estetice modernismu ve všech jeho rozmanitých směrech a který dostává svou rovnocennou realizaci i u jiných autorů (J. Zeyer, A. Sova, O. Březina, K. Hlaváček, J. Opolský, J. Kvapil, O. Auředníček aj.), umožňuje spatřit Karáskovo místo ve vztahu k českému a evropskému modernismu jiným způsobem, než byl zatím ustálen.

Na základě předložených, nebo spíše perspektivně navržených úvah by mohla dostat další vysvětlení i otázka vztahu mezi J. Karáskem a jeho předchůdci. Paradoxní přítomnost/nepřítomnost zrcadlení by se dala objasnit i kategoricky prohlášeným odstupem od předchozí tradice, uvědomělým zamítáním všeho, co se hodnotí jako cizí vliv, přesto se však vrací do jeho tvorby – neodbytně a potajmu – v modifikovaných a těžko rozeznatelných variantách.

Charakteristické pro J. Karáska je, že tajemnými vchody, temnými branami, zazděnými okny s dušemi mrtvých přichází nepojmenovaná, ale mocně působí-

cí dominanta jeho poezie. V ní se projevují jeho svérázné názory, jimiž se realizuje básníková unikátní tvůrčí podstata, a objevují se koordináty pro vymezení jeho nejednoznačné pozice v české literatuře.

Literatura

BIEDERMANN, Hans

1992 *Lexikón symbolov* (Bratislava: Obzor)

CIRLOT, J. A.

1962 *A Dictionary of Symbols* (New York: Philosophical Library)

DAEMRICH, H. S.

1987 *Themes & Motifs in Western Literature* (Tübingen: Frenke Verlag)

DW

1905 *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. X, Abt. 1 (Leipzig)

ECO, Umberto

1993 *Semiotika i filosofija na jezika* (Sofie: Nauka i izkustvo)

EDEL

1924 *An Etymological Dictionary of the English Language* (Oxford)

ESRJ

1975 *Etimologičeskij slovar ruskogo jazyka II*, vyp. 6 (Moskva)

FISCHER, Otakar

1965 „Dějiny dvojníka“, in O. F.: *Duše, slovo, svět* (Praha)

CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain

1995 *Rečnik na simvolite* (Sofie: Petrikov)

JOBES, Gertrude

1962 *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols* (New York: The Scarecrow Press)

- KARÁSEK ze Lvovic, Jiří
1921 *Sodoma* (Praha: Aventinum).
1922 *Endymion* (Praha: Aventinum).
1984 *Ocúny noci* (Praha: Odeon)
1991 *Gotická duše* (Praha: Vyšehrad)
1995 *Básně z konce století* (Praha: Thyrusus)

- KRISTEVA, Julia
1987 *Tales of Love* (New York: Columbia UP)

- LEVIN, J. I.
1988 „Zerkalo kak potencialnyj semiotičeskij objekt“, in *Zerkalo: Semiotika zerkalnosti*. Trudy po znakovym systemam (Tartu: Tartuskij universitet), str. 8–11

- LINDBERG, D. C.
1976 *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago–London: University of Chicago Press)

- LR
1976 *Latino-russkij slovar* (Moskva)

- MACHEK, Václav
1997 *Etymologický slovník jazyka českého* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

- MNM
1980 *Mify narodov mira. Sovetskaja enciklopedija* 1, 2 (Moskva)

- NOLAN, Edward
1990 *Now Through a Glass Darkly* (Ann Arbor)

- PROTOCHRISTOVA, Kleo
1996 *Prez ogledaloto zagadkata* (Šumen: Glauks)

- SEIGNORET, J.-Ch. (ed.)
1988 *Dictionary of Literary Themes and Motifs* (New York etc.: Greenwood Press)

VINGE, Louise

1967 *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early
19th Century* (Lind)

Sovova *Zlomená duše* a literární kontext devadesátých let

JIŘÍ SVOBODA

Málokdy jsme v literárních dějinách svědky tak intenzivní konfrontace postojů i názorů jako v devadesátých letech 19. století. Na jedné straně se tu dovršoval vývoj, který jsme mohli sledovat už od nástupu májovců, současně se otevíraly nové tvůrčí možnosti a kladly se základy české literatury 20. století. Šlo tedy o čas proměn, které se neodehrávaly jen v literatuře, ale vyvěraly přímo z evropských kulturněhistorických procesů. S tím souvisí nejen vliv francouzské literatury, ale i působení literatury ruské a literatur severských. Odtud i zvláštní postavení české literatury v našich poměrech: na straně jedné byla nápadná její výlučnost projevující se v kultivované poetice a na straně druhé úzké až důvěrné sepětí s každodenností prožívané pod tlakem problémů sociálních a politických. Je přirozené, že v tomto čase, kdy jedna epocha končí a druhá se rodí, objevují se aktéři, kteří cítí potřebu sehrát důležitou úlohu v literárním dění; patří zpravidla k těm, jejichž tvorba žije z podnětů dané chvíle. Doba na konci století dala šanci hned několika tvůrcům tohoto druhu a jedním z nich byl nepochybně Antonín Sova. Je pozoruhodné, jak se úlohy těchto autorů, i když šlo o vyhraněné osobnosti, doplňovaly a jak v konfrontaci svých poetik tyto osobnosti určovaly linii tehdejšího vývoje. Toto dění nebylo omezeno jen na literaturu, závažným impulsem tu byly myšlenky o smyslu české existence, hodnota literatury se poměřovala vztahem k národnímu bytí. Jestliže Schauer založil své úvahy na analýze stavu společnosti a upozornil na naléhavost otázek spojených s přítomností a budoucností národa i jeho kultury, Šalda postoupil dále, když v eseji *Syntetism v novém umění* odmítl popis skutečnosti a zdůraznil jako hlavní cíl v umění čistou ideu; umělecká tvorba podle něho směřuje vždy k „utajenému významu [...] a k duševnímu nazírání předmětu“ (Šalda 1949).

Od konce osmdesátých let se stále zřetelněji prosazovala tvorba schopná obhádnout pomocí znaků a symbolů složitou podobu světa. Šaldova esej byla nejen obhajobou jeho vlastní tvorby, ale sledovala záměry a cíle, k nimž směřovala nová generace (Sova, Machar, ale i Karásek, Hlaváček). Počínaje Sovovými prvními verši, zvláště pak od *Realistických slok* (1890), *Květu intimních nálad* (1891) a *Z mého kraje* (1893) můžeme rozpoznat tendence, které je odlišují od poetiky

Vrchlického i Sládkovy a které dosvědčují v tomto období básníkovu úlohu nejen mezi nastupujícími autory, ale i mezi epigony předchozí generace (Klásterský, Červinka). Sova vnímá krajinu konkrétněji než oni, má nejen smysl pro detail, jeho sepětí s ní má hlubší motivaci, ovlivněnou rodovým zakotvením. Není věcný a racionální jako Machar, nepojmenovává tak přesně a lapidárně věci a jevy jako on, je však vnímavější pro blízkici se konec epochy. „Vím, zemře století jak stařec churavý,“ konstatuje v jedné ze svých básní. Toto zneklidňující vědomí prostupuje Sovův svět, je zdrojem nejen senzitivní obraznosti, ale dává základ i jeho epice. Příběh krystalizuje u Sovy všude tam, kde je vystaven náporu reality („Moderní život vlnou zvíří vzduch“) nebo zaskočen její novou podobou („svět otvírá se tobě náhle cizí“). Tento vývoj dovršuje sbírka *Soucítí i vzdor* (1894), ve které impresionistické ladění vzniká polaritou prožitků, jejichž původ lze nacházet v Sovových krizích. Básníková duše se prezentuje jako dějiště, v němž se střetávají nejen pocity bolesti, ale i chvíle štěstí (odtud oddíl *Balady duše*).

Vývoj poezie Sovovy se však neodehrával jen jako osvobozování od poetiky Vrchlického, básníkovu odlišování od něho začalo v okamžiku, kdy byl vtahován do situace vzniklé v devadesátých letech. Jeho vnímavost pro dobové podněty byla silnější než vliv literární tradice. Od prvních okamžiků, kdy přišel po středoškolských studiích do Prahy, se ocitl ve společnosti, která myslela jinak než lumírovská generace. Měl blízko k Schauerovi, Šaldovi, Karáskovi, Krejčímu, ne náhodou patřil do okruhu těch, kteří připravili manifest České moderny. Mezi sbírkami *Soucítí i vzdor* a *Zlomená duše* (1895), v krátkém čase let 1894 a 1895, se odehrál tvůrčí proces, v němž se definitivně odpoutal od lumírovské poetiky. „Má-li kdo ve své duši boj, sám v sobě, boj silný, stačící k důsledné akci, musí mít také tolik přímosti, říci dnes a zítra slova tomu všemu, od čeho se chce emancipovat... co mu nedalo pravý duchovný život za tolik let marného čekání,“ napsal na okraj manifestu, vnímal ho tedy jako projev vlastního přesvědčení, tužeb a přání (Sova 1896: 252).

V této souvislosti je třeba vnímat proměnu, která nastala v Sovově poetice. I když *Zlomená duše* znamená přirozené vyústění básníkovy tvorby, jde o dílo nové, a to nejen tím, že se tu poprvé rozvinula jeho epika, ale především nově svým duchovním obsahem. Sova takřka naráz vstřebal do sebe nálady z konce století, realizoval svoji schopnost vnímat a přetvářet podněty nových literárních směrů, stal se básníkem, který „stojí na křižovatkách cest a věří po všech větrech“ (Šalda 1950). Promluvil v něm nejen vystřízlivění z tehdejších iluzí o vědě, pokroku a svobodě, ale i touha jediným činem přemoci vznikající skepsi. V jeho básni *Podzim lidstva* čteme: „Filozofie, nač rtů koutky svíráš v skepse pohledu / láskou a silou nakloň všechny bídne svým snům! / Silní a velcí přijdou

z rozhnětlého bláta mas“ (Sova 1894/95: 7). Ve *Zlomené duši* sehrály úlohu dvě tendence: poznání, že světu schází vzdor schopný čelit jeho nepravostem, a volání po silné osobnosti, která by našla východisko z této situace. Vládl tu kult umění a tragická vize zániku, současně však do myšlení mladých pronikl „živel analýzy“, který se stal počátkem „krystalizace [...] nového, skutečného umění“ (Krejčí 1901: 9).

Skutečnost, že *Zlomená duše* se ocitá v blízkosti manifestu, potvrzuje nejen Sovovo sepětí s vývojem devadesátých let; ukazuje se, že jde o dílo, které otevírá hlubší proces: je blízké nejen autorům kolem *Moderní revue* (Karáskovi, Hlaváčkovi), ale dává impuls k tvorbě dalším, především Neumannovi, Dykovi a Bezručovi. A nelze opomenout, že tento vývoj zavedl Sovu ke konci devadesátých let do blízkosti Březinovy. Zdaleka však nelze *Zlomenou duši* omezit pouze na domácí kontext. Sova reflektoval nejen české literární poměry, ale přímo seismograficky zachytil širší souvislosti. Byl tu vliv ruské literatury, Turgeněva a zvláště Dostojevského, ještě silněji se projevilo působení severských autorů, pravděpodobný je vliv Garborgova románu *Umdléné duše*, který v roce 1895 vyšel v českém překladu. Hlavní postava tohoto románu Gabriel Grama představuje typického dekadenta, nerozhodného jedince, nacházejícího nakonec východisko ze svých krizí ve víře v boha. I když ve *Zlomené duši* nemáme postavu s ním zcela identickou, je motivace jejich hrdinů značně podobná, rozpolcenost jejich světa je stejného druhu. Že nejde jen o módní stylizaci, potvrzuje Masarykova studie *Moderní člověk a náboženství*, která je psychologickým rozbořením *Umdléných duší* a dokazuje, že moderní člověk ztratil svou „rovnováhu, protože ztratil duchovní střed [...] boha“ (Masaryk 1896–98: 36). Masaryk postřehl ještě jednu skutečnost: Garborg se mu jeví jako osobnost rozpolcená mezi Tolstojem a Nietzschem.

Koncepce *Zlomené duše* vychází z podobné motivace: její hrdinové se děsí prázdnoty a bezvýchodnosti svých situací. Příběhový rámec, ve kterém sledujeme osudy hrdinů, je autobiografický; každá ze skladeb evokuje autorovu zkušenost: Kapitola z mládí, První láska, Pražský román i další. To, co tvoří celek díla, je inspirace literární. Je-li Sovovi vlastní sociální cit, který vyvěrá z jeho zkušenosti, posilované typicky českou tradicí (např. Chelčického, která souvisí se Sovovým zakotvením v jihočeské krajině), ideový plán díla má charakteristické znaky duchovního života na konci století. Sova nezapře svůj obdiv k silné osobnosti, snaha přiblížit se k ní mu umožňuje vnímat skutečnost jinou optikou. „Jak dravec já visel přibitý / v nesmírné výši / a dole jsem pozoroval s úsměvem / epopej myši,“ čteme ve verších psaných na okraj *Zlomené duše*. Vlastní struktura díla je vytvářena postupováním dvou světů: první vychází z intimního pro-

žitku básníkovy, druhý se odvíjí z procesů vnějších, literárních a filozofických. Sovův kritický vztah k realitě vycházel z konfrontace mezi původním světem dětství, jeho rodné krajiny, a městskou realitou, naplněnou lidským utrpením. A současně mezi hodnotami, vnímanými jako něco daného, co neseme v sobě jako dědictví, a světem moderního myšlení, který Sovu fascinoval.

Tomu odpovídá i vývoj „vnitř“ *Zlomené duše*: od ryze osobních motivů v prvních třech skladbách směřuje stále zřetelněji k nadosobním ideám. Intenzita těchto proměn se projevila i v kompozici skladeb a v uvolněné formě (např. ve střídání metra, v kolísání mezi volným a vázaným veršem). Vypadá to tak, jako by dynamika prožitků a autorovo zaujetí pro palčivé otázky přímo diktovaly podobu verše, jako by prudký děj vyvolaný spontánními konflikty přetékal hranice určené tvůrčím záměrem. Jestliže v prvních třech skladbách je protihráčem hrdinů žena a ze složitého vztahu k ní vyvěrá i dějové napětí skladeb, pak po Smetanově kvartetu *Z mého života*, kde je nastolen svár tvůrce a doby, se otevírá pohled do utajeného světa moderního člověka. Lze zde rozlišit několik tvůrčích poloh: *meditativní* (Smutek peripatetika), ironicky glosující život současné společnosti, *dramatickou* (S rozpitvanými nervy), kde se znovu vyjevuje tragédie člověka vystaveného dravému světu, a *sarkastickou* (In urna perpetuum ver), pramenící z básníkových bolestí a prožitků. Bolestný sarkasmus pak prostupuje text díla a má v něm integrující funkci. Řekne-li v první skladbě jeden z protagonistů „mne mrzí život! Nemá pro mě ceny“, pokračuje i v dalších skladbách zvažování tzv. ceny života a do popředí se dostává existenciální problém. V závěru vyústí *Zlomená duše* do tragického povzdechu: „Jak mne bolí zřítí krev propadlou odcizení“. V naléhavosti problémů a ve způsobu, jak autor proniká k podstatě věci, nutno hledat úspěch *Zlomené duše* u mladé generace. Dosvědčuje to pozdější Dykovo svědectví: „Nelze znázornit dojem, který tyto verše budily tehda [...] Čekalo se s napětím osvobozující slovo. A pro nás, kteří jsme ho čekali, byla *Zlomená duše* a *Vybouřené smutky* takovým slovem. Všechny pochyby, všechna vzrušení, všechen odboj, všechna skrytá touha po velikém hýřila v těchto verších“ (Dyk 1905/06: 18). Přesně podstatu díla i osobnosti Sovovy postihl Šalda, když napsal, že Sova je „moderní duše, duše plná protiv, duše udýchaná a horečná a současně skeptická“ (Šalda 1950).

Rok 1895 znamenal v Sovově tvorbě okamžik tvůrčí exploze, nešlo jen o *Zlomenou duši*, ale také o básně, které vznikaly souběžně s ní a vyplňovaly básníkovy tvůrčí snažení v následujících letech, tedy o sbírku *Vybouřené smutky* (1897). Třeba říci, že v ní se dovršuje tvůrčí proměna a krystalizuje symbolická rovina Sovovy tvorby, zde uzrávají podněty manifestu České moderny a potvrzuje se platnost Šaldova názoru o nutnosti odmítnout vše popisné a vnější, zfor-

mulovaném v Syntetismu. Sova v tomto duchu rozvíjí metaforickou složku a vytváří báseň jako složitě členěný symbolický obraz, v němž intimní svět básníkův se prostupuje se světem lidí. Zdá se, že rovina intimní je metaforicky původnější; zvláště tam, kde Sova volí tragickou motivaci, dosahuje hutného výrazu (Agónie, Pastorale, Vězeň bolesti). „Jsem věznem své bolesti,“ přiznává se a postihuje tak vlastní existenciální situaci. Podobně jako ve *Zlomené duši* i nyní se uplatňuje autobiografická motivace, která umožňuje alegorické zobrazení tématu, např. v básni Řeka. Sovova krajina dostává nyní na rozdíl od impresionistického ladění předchozích sbírek severskou podobu, fascinuje svou strnulostí a zsinatostí, Sova ostatně sám se k této orientaci přiznává v básni Umění severu. Jde o zřetelný posun k ideji silného jedince a k obdivu tragické krásy, která umožňuje rozvíjet emocionálně i myšlenkově bohatší obraznost. Nová symbolika svým duchovním obsahem vstupuje do jeho básní (Květ nesmrtelnosti) a vyjadřuje pocit osobní bolesti nebo vypovídá o smutcích své doby. Zvolna se tak rodí Sovova sociální symbolika, která sehraje v české poezii později svoji roli (jde o básně Duše a luza, Moderní Betlém, Smutek Satanův, Dvě noci aj.). Sova se nyní přibližuje k Březinovi, jenže jeho symboly (zvláště sociální) nejsou vždy založeny na dokonalé jednotě ideje a tvaru, nemá filozofický rozmach Březinův. Ale i tak ho poezie *Vybouřených smutků* přibližovala k poezii Neumannově, inspirovala sarkastický výraz Dykův a tragický životní pocit Bezručův.

Sovův vývoj v devadesátých letech by nebyl úplný, kdybychom se nezastavili u sbírek *Ještě jednou se vrátíme* (1900) a *Údolí nového království* (1900). Potvrzuje se, že Sova jako básník žije ze střetávání odlišných tendencí. Pro *Zlomenou duši* a *Vybouřené smutky* je dominantní individualismus ovlivněný názory manifestu České moderny a *Moderní revue*, přitom takřka paralelně od poloviny devadesátých let vznikala Sovova tvorba inspirovaná harmonickým vztahem k přírodě i k ženě (*Ještě jednou se vrátíme*). Lze na ní pozorovat, jak impresionistická kresba přestává být závislá na smyslovém vnímání a dostává hlubší duševní rozměr. Akcent na silnou osobnost je překonáván v básních *Údolí nového království*. Zakotvení ve společenství, jehož stmelující silou je národní vědomí, vytváří nyní nové východisko Sovovy poezie. To, co ho fascinuje, je utopická vize nového světa, jeho vývoj možno charakterizovat jako cestu od výlučnosti a individualismu k všelidsky pojatému náboženství. Motiv návratu k lidem se prezentuje vírou, že po všech utrpeních přijde vláda Duše, která nebude vládnout mocí a silou jedince, ale z vůle všech. Volněji to můžeme vyjádřit tak, že individualismus nietzscheovské ražby ustupoval postupně ryzímu demokratismu.

V té vůli po novém světě, v té pronikavosti básnického pohledu do nového století poznáváme již Sovu sbírek *Dobrodružství odvahy, Zápasy a osudy*

(1910), *Žně* (1913) a *Zpěvů domova* (1918), ale to je jiná kapitola Sovovy tvorby, neméně důležitá pro pochopení moderní české poezie.

Literatura

BRABEC, Jiří

1960 „Doslov“, in A. Sova: *Květy intimních nálad* (Praha: Čs. spisovatel)

1961 „Doslov“, in A. Sova: *Dobrodružství odvahy* (Praha: Čs. spisovatel)

1962 „Doslov“, in A. Sova: *Soucítí i vzdor* (Praha: Čs. spisovatel)

1964 *Poezie na předělu doby* (Praha: ČSAV)

ČERVENKA, Miroslav

1966 *Symboly, písně a mýty* (Praha: Čs. spisovatel)

DYK, Viktor

1905/06 „O Zlomené duši A. Sovy“, *Přehled* 1, str. 18

KREJČÍ, František Václav

1901 „Deset let mladé literatury“, *Rozhledy* 12, str. 9

MASARYK, Tomáš Garrigue

1896–98 „Moderní člověk a náboženství“, *Naše doba* 4–6, str. 36

PEŠAT, Zdeněk

1998 „Česká moderna“, in Z. P.: *Tři podoby literární vědy* (Praha: TORST)

SOVA, Antonín

1894/95 „Podzim lidstva“, *Moderní revue* 1, sv. 1, str. 7

1896 „K Zlomené duši“, *Niva* 6, str. 252

SVOZIL, Bohumil

1987 *Česká básnická moderna* (Praha: Čs. spisovatel)

ŠALDA, František Xaver

1949 [1892] „Syntetismus v novém umění“, in F. X. Š.: *Kritické projevy* 1 (Praha: Melantrich), str. 11–54

1950 [1897] *Kritické projevy* 3 (Praha: Melantrich), str. 249–58

**„[...] tisíci rukou bořiti,
tisíci rukou stavěti“:
Březinův sémantický model světa
mezi dekonstrukcí a konstrukcí /
konstrukcí a dekonstrukcí
(1899–1910)**

JOSEF VOJVODÍK

Miroslavu Červenkoví

Již sám název Březinova čtvrtého básnického cyklu z roku 1899, *Stavitelé chrámu*, signalizuje novou kvalitu v básnickově tvůrčím vývoji: dynamiku aktivní účasti člověka na dokončení tvůrčích procesů v podmínkách žitého světa a žitého času. Cílem těchto tvůrčích procesů je syntéza umění a života jako podmínky dosažení eschatonu, jehož denotátem je dokončená stavba chrámu. *Umělecké tvoření* se v sémantickém modelu světa *Stavitelů chrámu* stává korelátem *tvůrčího života*. Je tedy nejen objektivizováno, ale také existencializováno. Tato koncepce je kritickou, zároveň však produktivní reflexí vlastní estetické koncepce uměleckého tvoření z období dekadentního symbolismu *Tajemných dálek*. Existenci tvůrce zredukoval Březina ve svém prvním básnickém cyklu na důsledně estetizovanou existenci v autonomní, do sebe hermeticky uzavřené a od okolního světa izolované říši krásna, pro niž se básník vzdává existence ve světě mezilidských vztahů: „Nečekám ničeho od života, poněvadž můj život mi nepatří. Patří jen umění, jehož jsem nedokonalým médiem,“ píše Březina příteli Bauerovi (Březina 1929: 190).¹ Březinův rekurs na vlastní dekadentní mytologii umění, její integrace do zcela odlišného hodnotového systému, však neznamená její negaci. Eschatologizací uměleckého tvoření získává dekadentní životní postoj svůj konkrétní tělos. Také iracionální, alogické, disonantní a zdánlivě úpadkové aspekty uměleckého tvoření se mají stát nedílnou součástí *bytí-ve-světě*. I dekadence – v nejširším slova

¹ Dopis z 21. V. 1893.

smyslu – tvoří nyní strukturální prvek *procesuální tvorby umění*, která je zároveň tvorbou *života*:² „Ale práce, již vykonává umění, je touž prací, k níž směřuje veškerý život země. [...] Nemůže tedy býti umění proti životu. Není proti životu ani umění hrůzy, ani umění, které oživuje soumračná místa mezi dnem a nocí“ (Březina 1996: 43).

Již ve *Stavitelích chrámu* se tedy ohlašuje zvláštní napětí, které je jednou z významově konstitutivních intencí Březinova závěrečného básnického cyklu *Ruce* i jeho posledních básní a esejů z počátku století. Je to napětí mezi *konstrukcí* a *dekonstrukcí* vytvářející, jak se zdá, dynamiku moderny vůbec. V komplementárnosti konstrukce a dekonstrukce, „zrození i hasnutí“ (Dithyramb světů), v představě zhroucení, kolapsu a *zruinování* „starého“ světa se také u Březiny manifestuje, ostatně právě na prahu nového století, vědomí *přelomu* epochy a nového začátku, jako v básni *Hvězdy hasnou tisíce* (1899), rozvíjející představu tvůrčí účasti člověka na díle „nejvyššího tvůrce“ až k vizi spektakulární sekularizované utopie budoucnosti lidstva: „Co ze sopečných černých kamenů Gehenny podzemské jsme stavěli, / ať padne do ssutin! Krásnější města, nežli naše jest, / viděl zraky proroků. [...] Řetězem magickým zlé síly spoutáme. / A donutíme zem, by rozkvetla, jak ještě nekvetla / až mezi růžemi vstříc půjdem nesmrtnosti“ (IV, 1–3, VII, 2–4).³ Napětí mezi konstrukcí a dekonstrukcí, dynamikou a statikou, entuziasmem a skepsí je vystupňováno v Březinově posledním uzavřeném básnickém cyklu *Ruce* (1901). Dynamika tvůrčích procesů, zaujímající v axiologii *Rukou* dominantní pozici, je ve srovnání se *Staviteli chrámu* radikalizována nápadným zdůrazněním jejich *hmatově tělesné* sémantiky. V této souvislosti možno mluvit přímo o návratu *žitého těla* do Březinova poetického modelu světa, jak naznačuje již sám, pro Březinovu poetickou sémantiku až překvapivě konkrétní a „somatický“, titulní motiv celého cyklu. Fenomenologie tělesnosti, zájem o „řeč těla“ s jeho pohyby a gesty, o tělo jako prostředníka *výrazu* a *formy*, je pro umění, filozofii a kulturu kolem roku 1900 jev velmi příznačný. Zcela jedinečný význam je přisuzován *hmatu*, smyslu bezprostřednosti poznávajícího

² Dynamikou Březinova tvůrčího vývoje, sémantickými modely jednotlivých tvůrčích fází se zaměřením na mytopoetické aspekty estetické výstavby básnických textů se podrobně zabývám ve své práci (Vojvodík 1998).

³ Stavba chrámu (její dokončení) je eschatologickým motivem prvořadého významu. V Březinově básnickém cyklu je možné jej interpretovat ve vztahu k helénské (Filon z Alexandrie) i novozákonní tradici. Jde o sémanticky variabilní veličinu (stavba chrámu, věže, stavba jako taková atp.), disponující kosmogonickými, gnostickými, antropologickými, novozákonními, hereticko-zednářskými konotacemi. Z novozákonní tradice pochází dialektika *stavby* (chrámu) a *destrukce* na konci věků, jak prorokuje Ježíš (Mt. 24,1–3) a proroci.

života, kontaktu se životem a jeho tělesností jako fenomenální realitou. V teorii a dějinách umění přelomu století zdůrazňuje Alois Riegl význam haptického podílu na vytváření i vnímání uměleckých děl konstrukcí komplementárního pojmového páru *haptický – optický*, s nímž pracuje ve slavné monografii *Die spätromische Kunstindustrie* (1901). Není náhodné, že svoji tezi o významu bezprostřední účasti těla na vytváření umělecké formy exemplifikuje Riegl na uměleckém řemesle. Souvisí to nejen s rehabilitací *rukodílnosti* v umění secese,⁴ ale především s myšlenkou, fundovanou ve filozofii života (*Lebensphilosophie*) přelomu století, že v architektuře a uměleckém řemesle „je člověk sám tvůrčím. Zde nemá vůbec žádný vzor, zde tvoří cele sám ze sebe. [...] Proto jsou architektura a umělecké řemeslo ve vyšší míře uměním než [umění] ostatní“ (Riegl 1966: 254).⁵ V téže době rozvíjí také filozof Melchior Palágyi svoji teorii primátu hmatového vnímání jako prapůvodního, plně rozvinutého smyslu a vitální podstaty vnímání a prožívání sebe samotného i okolního světa (Palágyi 1924: 129). Hmatové vnímání, hmatová komunikace se v sémantickém modelu světa Březinových *Rukou* stávají médii všech tvůrčích procesů, jako procesů *vitálních* v podmínkách „země bolestné“ (Chvíle slávy). Jejich cílem je zduchovnění kosmu v procesu „slití“ vitálního a duchovního pólu života. Život sám o sobě je však „beztvarým“; proto musí být naplněn něčím trvalým: formou, duchovním obsahem. Tato myšlenka je symbolizována motivem „jediné duchové ruky gigantické“, formující „v mučivé křeči tvůrčí“ (Zpívaly vody, 38–44) stále znovu hmotu života: metafora duchovního sjednocení lidstva a zároveň syntézy duchovního a tělesného pólu. Ovšem teprve protiklady života, vyvěrající ze života samotného, vytvářejí jeho celistvost: život a forma, život a smrt, vznikání a zánikání. „Všechny formy, jež uhnětl život, metá génius ve svou výheň jako slévač v horečce dřla“ (Březina 1996c: 110). Možno říci, že Březinovo dualistické pojetí života je určováno ideou kontinuální transcendence a sebebe-transcendence jako koloběhu *konstrukce a dekonstrukce*, jako vytváření protikladů života. Tyto protiklady, které na jedné straně život konstituují, je však třeba na druhé straně překonat směřováním a stupňováním k duchovní rovině života, kterou Georg Simmel nazývá „Leben-Mehr-als-Leben“ (Simmel 1918:

⁴ Ostatně také v díle Březinova přítele, sochaře a grafika Františka Bílka, autora výtvarného doprovodu *Rukou*. V užitém umění se Bílek zabýval především keramikou.

⁵ „[In Architektur und Kunstgewerbe] ist der Mensch selbst schöpferisch. Hier hat er gar kein Vorbild, hier schafft er ganz aus sich selbst heraus [...]. Insofern sind Architektur und Kunstgewerbe in höherem Grad Kunst als jede andere.“

24).⁶ Veškeré bytí chápe Březina jako neustálé vytváření nových forem života a zároveň jako jejich neustálé ničení („zničení tvarů“; *Šílenci*, XIV, 5), nikoli tedy jako bezproblémové lineární směřování ke kosmické harmonii v duchu evolučního optimismu. V básni *Vedra* rozvíjí Březina ve třech syžetových sekvencích různé formy destrukce a kolapsu kosmického řádu. Podobně jako v již citovaném verši z básně *Hvězdy* hasnou tisíce objevuje se také ve *Vedrech* motiv ruiny jako emblém dekonstrukce, zhroucení, ztroskotání a přelomu: „Poslední vegetace ohně na zříceninách!“ (29–30). Sémantika ruin a s ní spojené pocity zhroucení, závratí, mdloby, kolapsu, dezintegrace, stejně tak jako vědomí konce a nového začátku, charakterizují, jak ukazuje Gérard Raulet (1996: 179), všechna moderní údobí zlomu. Tato, pro přelom století charakteristická, neurotická „dispozice“, jejíž etiologie souvisí s prožitkem rozpolcenosti mezi Já a světem, životem a formou, duševním a tělesným pólem osobnosti, proniká také do Březinova díla kolem roku 1900, jako např. v básni *Chvíme se nad mocí vůle*: „Tvář naše zdobnělá, dle rodných, dědičných příznaků / modelovaná smrtí / jak v nervosních dotecích dláta / a zase duševní [...] / v zrcadlo dechem zamžené v stříbrných liniích sváta“ (III, 1–4). Prožitek zhroucení, zruinování a dekonstrukce na přelomu epochy však anticipuje novou konstrukci. Explicitně vyjadřuje Březina dialektiku života a smrti, dekonstrukce a konstrukce v básni *Vše zachvátit...* (z roku 1901): „vše nezrozené z noci vyvolat, obejmout v jásoť / a všechno mrtvé v nový žár navrátit k životu! // [...] tisíci rukou bořiti, tisíci rukou stavěti, / zahrady nadějí tisíci obrazností rozežhavěti!“ (VI, 3–4; VII, 3–4).⁷ *Život*, přesněji

⁶ Život je podle Simmela neustálý vývoj a stupňování. Toto životu imanentní stupňování přesahuje život samotný (o jehož pozvednutí usiluje) a konstituuje tak nové formy, tvořící protiklad života. Ty se však nakonec stávají strnulými formami, které jsou překážkou neustálého pohybu života. Život jako „více než život“ („Leben-Mehr-als-Leben“) znamená stupňování života v duchovní rovině. Formou života je v Simmelově pojetí také individualita, která vzešla z velkého celku nadindividuálního života, nadaná vlastní dynamikou, již se stává uzavřeným útvarem. Přesto zůstává spolu s dalšími jedinci a jevy zapojena v kontinuitě (nadindividuálního) života. Čím vyhraněnější individualita, tím je diskrépance k životu větší. Podle Simmela je lidský život určován právě snahou o zachování individuality, aniž by však byla narušena souvislost s životem v jeho celistvosti. Dosažení tohoto ideálu je dáno výjimečným tvůrčím osobnostem, jakými podle Simmela byli Rembrandt nebo Goethe, kteří žili kvazi mimo společnost a její normy podle vlastních individuálních norem, daných „tvůrčí silou“ života samotného. Zůstali tak vyhraněnými individualitami, aniž se však vzdálili životu, s nímž byli spojeni tvůrčím principem. V „moderním člověku“ přelomu století vidí Simmel předstupeň „nového člověka“, jenž by mohl uskutečnit podobný model života (Simmel 1917: 25). Koncepci života jako harmonické jednoty tvůrčí individuality a „bratrského množství“ rozvíjí Březina v *Rukou* (přímo paradigmatickou básní jsou *Odpovědi*) a zejména ve svých esejích, ale předznamenána je již v básni *Stavitel chrámu* postavou tvůrčích a zároveň vůdcích osobností.

⁷ Podobně v esejí *Skruté dějiny* (kolem 1910): „Z trosek chrámů, z děl krásy, zázrakem vyrvaných ohní, z každého úlomku dávného díla v zasutých hrobech zazáří dílo člověka s úsměvem bratrské příbuznosti, schopné znovu roznitit tvůrčí snění“ (Březina 1996c: 111).

prožitek života, je centrálním paradigmatem Březinova modelu světa v jeho díle z let 1900 až 1910, kdy Březina v podstatě uzavřel druhý soubor svých esejů. V jeho pojetí se život konstituuje – jak již naznačeno – z nejextrémnějších protikladů jako vznik a zánik, tvoření a ničení, kontinuita a individualita, život a smrt. Souhra těchto životu imanentních protikladů tvoří jeho podstatu. Již ve známé básni *Kolozpěv srdcí!* je proslulý refrén „Sladko je žítí!“ přiřazován, jak upozornil Miroslav Červenka, paradoxně k motivům životních porážek a tragédií (Červenka 1990: 252). Vědomí imanence smrti v životě symbolizuje Březina také v úvodním verši své poslední tištěné básně *Tisíce srdcí pělo v srdci tvém* (1907) – „Šla životem tvým smrt a mlčeními vládla“ – a zejména ve svých esejích v počátku století: „Ale najednou, uprostřed cesty, po níž jsme tisíckrát šli ve svých myšlenkách obrácených k věcem této země, udeří do naší bytosti úžasná jistota, že jdeme k smrti. [...] Ke každému vyššímu, širší obzory života objímajícímu pohledu jde se řadou smrtí. [...] Smrt uprostřed díla, v květu lásky, ve zpěvu žní [...] zůstanou vždy spojeny s životem“ (Březina 1996a).

Život je plodivou a zároveň ničivou silou, která sama potencuje svůj nejsilnější protiklad, smrt,⁸ aby jej překonala ve všeobsažné jednotě absolutního života. Smrt ohraničuje sice individuální život, nikoli však život absolutní, pojímající a soustřeďující v sobě všechny jevy, bytosti, ale také protiklady, jako v citované básni *Vše zachvátit*. Jako destruktivní sílu, stupňující život a spájající individuum co nejtěsněji se společenstvím druhých, chápe Březina – podobně jako řada umělců a myslitelů počátku 20. století – také válku;⁹ totiž jako záruku dynamického obnovování strnulých forem, v níž se, tak jako ve smrti, zjevuje podle Březiny pravá cena života: „Jasnovidní vidí válku, hořící jako neviditelný požár obětí, udržovaný střídající se stráží nocí a dní; démonický boj, přijatý jako zákon života [...]. I válka je cesta k spojování bytostí, vytváření vyšších společenstev“ (Březina 1996a). Březinovo dualistické pojetí života, sjednocujícího v so-

⁸ „Je-li třeba, život, vždy vítězný, moudrý zkušeností všech světů, jež připravovaly tento svět, vyvolává choroby, které směřují k vyššímu zdraví, tvoří kult čistoty, rozumu, citového chladu, kdy rozkoš a jedy ohrožují rod, a smrt je v jeho sadech jako zahradník“ (Březina 1996b: 88).

⁹ Ve vitalistickém chápání války jako jedné z cest k obnově dynamické jednoty života vycházeli Rudolf Ch. Eucken (*Die sittlichen Kräfte des Krieges*, Leipzig 1914) nebo Georg Simmel z „krize kultury“ přelomu století, jejíž příčinu spatřovali ve strnulosti společenských a kulturních struktur a forem, v rozpolcenosti světa civilizační moderny a ve stále expanzivnější vývoji techniky. Pro Simmela je válka rovněž nositelkou naděje v příchod „nového člověka“ („neuer Mensch“), jehož zásadní vlastností by byla „celistvost“ („Ganzheit“), schopná v sobě harmonizovat nejpříkřejší protiklady (Simmel 1917: 27 a n.). Třebaže si Simmel plně uvědomuje hřízu války, přisuzuje jí význam „organické síly“, schopné mohutného obnovení strnulého života a kultury. Z podobných pozic obhajoval válku ve své době také Thomas Mann (viz jeho úvahu „Gedanken im Kriege“, *Neue Rundschau*, 1914).

bě jedince i „milióny“, život a smrt, vznikání i zánik, konstrukci a dekonstrukci, má blízko k filozofii života moderny kolem roku 1900 (Dilthey, Simmel, o něco později Scheler),¹⁰ postulující stupňování života až k jeho nadindividuální, nejvyšší formě, koncentrující v sobě duchovní sféru (myšlení a vědomí) stejně tak jako organické bytí.¹¹ Pojetím uměleckého tvoření jako tvorby života, myšlenkou komplementarity konstrukce a dekonstrukce, zaujímá Březina zásadní postoj k vlastní dekadentní minulosti, nikoli však ve smyslu „překonání“ dekadence, jak bývá zvláště ve starší březinovské literatuře často zdůrazňováno, nýbrž ve smyslu její produktivní *integrace* do sémantického systému vitalisticko-eschatologického modelu světa. Je příznačné, že kontrastní významovou fólií Březinovy revalorizace života jako centrálního paradigmatu závěrečné tvůrčí fáze kolem roku 1900 je negace a irealizace života v tvůrčí fázi jeho dekadentního symbolismu. Tvůrčím principem *Tajemných dálek* je princip rozdělení a izolace pod

¹⁰ Václav Černý se mýlí, když v souvislosti s Březinovou sbírkou *Ruce* mluví o „moderní monistické fantastice přírodovědeckého původu“ Haeckelova směru (Černý 1993: 485). Panteistický monismus postuluje sice jednotu všeho živoucího, jeho výchozím bodem je však *právě* přírodovědný (a svou podstatou materialistický) názor, že živá i neživá příroda, organické a anorganické mají svůj původ v jedné a téže prazákladní hmotě, v jednoduché pralátce, která dala základ jednotlivým druhům. Vliv darwinismu je zde zcela evidentní a Březinovu myšlení, jeho koncepci směřování k vyšší *duchovní* formě života, cizí. Zásadní rozdíl mezi přírodovědným monismem a filozofií života, pro Březinovu koncepci vysoce relevantní, vystihuje Georg Simmel: „Básník stejně jako prorok směřuje k jednotě vyššího života; směřuje vzhůru; panteista nebo monista směřuje však dolů k osamocnosti jako jednotě s nejnižším bytím. [...] k tupému smíšení místo k vědomé harmonii (cit. Joel 1912: 154).“

¹¹ Zvláště pozoruhodná je Březinova myšlenka vědomí smrti jako jedné z hybných sil lidské existence; tato myšlenka, jak jí Březina rozvíjí především v esejí *Dílo smrti*, předznamenává s až překvapivou zřetelností pozdější Heideggerovu definici existence jako „*Sein zum Tode*“ („bytí k smrti“): „A přece jasné vidění smrti je jedním z nejtajemnějších objevů člověka na zemi, královská a tragická výsada, která ho staví nad všechny bytosti tvorstva. [...] Jasnost a intenzita tohoto poznání liší se dle síly, s níž pocítujeme život. [...] Milióny lidí umírají, aniž okusili právě chuti smrti, jako umírají, aniž poznali lásku a skrytou nádheru světa, ježž opouštějí. [...] heroism začíná teprve tam, kde duch volá smrt pozemskou vědomě, s plným, mocným, oslňujícím věděním její ceny, aby jí sloužil dílu života“ (Březina 1996b: 89–90). Podle Heideggera utváří vědomí smrtelnosti, ohraničenosti existence smrtí, zcela zásadně náš život, neboť člověk se neustále, i nevědomě, vyrovnává se smrtí. Skutečnost, že mnoho lidí si „nejdříve a povětšinou smrt neuvědomují“ (Heidegger 1957: 251; podobně Březina: „Milióny lidí umírají, aniž okusili právě chuti smrti [...]“), není rozhodně důkazem, že by „bytí k smrti“ nepatřilo k existenci. „Bytí k smrti“ znamená přijmout smrt jako „možnost“ („*Möglichkeit*“) zaujetí postoje, nikoli únik před neodvratným koncem; je existenčním ideálem, protože „bytím k smrti“ dosahuje člověk „pravé existence“. Zásadní rozdíl mezi existenciálním (Heideggerovým) a Březinovým pojetím života spočívá však v myšlence dynamického směřování života k celistvosti a tím ke sjednocení protikladů a hlavně v předpokladu, že pozemský život nekončí pouhým „vhozením“ („*Geworfenheit*“) do nepřátelského světa, nýbrž že pokračuje a dále se rozvíjí jako vyšší, čistě duchovní, transcendentní modus bytí ve sféře „vyšších duchovních světů, s nimiž náš svět je spojen“ (Březina 1996c: 113).

nadvládou thanatu: „Jsem básníkem světél, tónů a tajemného života, jenž dýchá z věcí. A stínů a smrti“ (Březina 1929: 191).¹² Odmítání života jako *prožívání* existence ve světě mezilidských vztahů je v básních *Tajemných dalek* podmínkou dosažení *estetické* existence, která nachází svůj ideální výraz ve vytváření autonomních uměleckých artefaktů. Život, *vitalní* intenzita jeho prožívání v *přítomnosti*, nemá pro básnické Já žádný význam a cíl. Jediným – ovšem iluzorním – cílem zůstává „tajemství“, které básnické Já touží poznat a proniknout (také smrtí, jako v Modlitbě večerní), které však zůstává skryté a nedostupné v nepřekonatelné, vyčerpávající „věčné dálce“. Právě v nemožnosti bezprostředního prožívání života spočívá mimořádná estetická hodnota prožitku umění. *Smrt* je v *Tajemných dálkách* postulována jako vědomá destrukce nedokonalého života, jako důsledná negace jsooucná, této překážky na cestě k dosažení postulované estetické existence *mimo* imanentní svět. V závěrečné tvůrčí fázi Březinova díla kolem roku 1900 je *smrt* naopak do života integrována jako jeho vitalizující součást, stupňující prožívání života v *přítomnosti* světa smyslových jevů: „Nezestlábl život na zemi, jak se domnívají příliš unavení mezi námi. Veškerá velikost minulosti i budoucná utajena jest v přítomnosti [...]“ (Březina 1996b: 82). Nikoli náhodou pojmenoval Březina tento svůj poslední za života publikovaný esej z roku 1908 *Přítomnost*. Jeho sémantickou a kompoziční konstantou není však pouze *přítomnost*, tedy *časovost* jako jedna ze základních existenciál bytí, ale také s ní bezprostředně související *tělesnost*, somatický pól osobnosti, paradigmaticizovaný již v *Rukách*. Ve svých eseích z prvního desetiletí 20. století zdůraznil Březina zvláště naléhavě myšlenku *vitalní* struktury člověka, jejímž pulsacím podléhá, tedy myšlenku *tělesnosti* jako jednu z podmínek *duchovní* existence: „A poslední objev, k němuž počíná se blížit člověk na zemi, tělo... Tělo ve svých bolestech, chorobách a ve svém zrání, hodnotitel a soudce věcí, tvůrce a ironický plenitel iluzí, tělo-duch, vidoucí dále než náš rozum, tělo-básník snů [...]“ (Březina 1996b: 84). Bytí v *přítomnosti* není od smyslového světa a tělesnosti jako takové oddělitelné. *Přítomným* je člověk právě ve své *tělesnosti*. V tomto pojetí se tělesnost stává principem duševního bytí a duch, jak naznačuje Březinův derivát „tělo-duch“, horizontem tělesné přítomnosti člověka *ve světě*. „Tělesnou“ je v Březinově pojetí také fantazie („tělo-básník snů“) a myšlení vůbec, neboť v hlubokém pohroužení do myšlenek, dokonce i ve snu a fantaziích, zůstává člověk *ve světě*, ať již přítomným, minulým nebo budoucím, reálným nebo imaginárním. Březinovo pojetí těla a „zákona na zemi“ je produktivním přehodnoce-

¹² Dopis Františku Bauerovi z 21. V. 1893. Ve svém posledním dopise Bauerovi z 26. VII. 1901, který bezprostředně předcházelo vydání *Rukou* (počátek srpna 1901), Březina píše: „Vím, že největší a nejtěžší umělecké dílo je život“ (Březina 1929: 215).

ním dekadentní irealizace života jako tělesné přítomnosti v reálném světě. Z této perspektivy se vývojová logika Březinova díla jeví jako historie opakovaných pokusů o tvůrčí a produktivní reflexi vlastní dekadentní minulosti.

Literatura

BŘEZINA, Otokar

1929 *Dopisy Otokara Březiny* I. Františku Bauerovi (Praha: Fr. Borový)

1933 *Básnické spisy*, ed. M. Hýsek (Praha: Melantrich)

1996 [1902] „Zasvěcení života“, in O. B.: *Eseje* (Olomouc: Votobia), str. 40–44

1996a [kolem 1910] „Dílo smrti“, in O. B.: *Eseje* (Olomouc: Votobia), str. 89–104

1996b [1908] „Přítomnost“, in O. B.: *Eseje* (Olomouc: Votobia), str. 82–88

1996c [kolem 1910] „Skryté dějiny“, in O. B.: *Eseje* (Olomouc: Votobia) str. 105–113

ČERNÝ, Václav

1993 [1967] „Stavitel chrámů“, in V. Č.: *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon), str. 484–90

ČERVENKA, Miroslav

1990 „Otokar Březina – Ruce“, in *Slovník básnických knih* (Praha: Čs. spisovatel), str. 250–53

HEIDEGGER, Martin

1957 [1927] *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer)

JOEL, Karl

1912 *Seele und Welt*. Versuch einer organischen Auffassung (Jena)

PALÁGYI, Melchior

1924 [1907] *Naturphilosophische Vorlesungen über die Grundprobleme des Bewußtseins und des Lebens* (Leipzig: Barth)

RAULET, Gérard

1996 „Die Ruine im ästhetischen Diskurs der Moderne“, in N. Bolz (ed.): *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp), str. 179–214

RIEGL, Alois

1966 [1897–98] *Historische Grammatik der bildenden Künste* (Graz–Köln: Böhlau)

SIMMEL, Georg

1917 *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*. Reden und Aufsätze (München–Leipzig)

1918 *Lebensanschauung*. Vier metaphysische Kapitel (München–Leipzig)

VOJVODÍK, Josef

1998 *Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz*. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina (München: Sagner)

Březina 2000

PETR HOLMAN

Nedávna připomínka posledních významnějších březinovských jubileí už mohla proběhnout ve zcela jiné společenské, politické a duchovní atmosféře než kdykoli dřív. Přinesla s sebou také řadu podnětů k zamyšlení, už i proto, že poslední knižní vydání Březinových veršů bylo uspořádáno před více než pětadvaceti lety (Březina 1975) a je dnešnímu čtenáři, stejně jako edice předchozí, prakticky nedostupné. A přece jde o dílo čelného představitele symbolismu a zároveň jednoho z významných tvůrců moderní evropské literatury vůbec, které bylo už v době svého vzniku se zcela zřejmými a viditelnými sympatiemi přijímáno doma i za hranicemi, a to navzdory všem ideologizujícím, politizujícím, nábožensky uměle zabarvovaným nebo leckdy až úmyslně pejorativním výrokům o esoterické výlučnosti a nesrozumitelnosti tohoto díla.

Na první pohled by se mohlo zdát, že současná pozornost – a jak často už v historii k podobné situaci docházelo! – je spíše než dílu věnována životu básníkovu a všem těm jeho momentům, které ještě nebyly a ani dosud nejsou uspokojivě vysvětleny. Nikoliv bez zjevného překvapení, s očima doširoka otevřenými a jen s nadlidskou námahou tak po sto letech můžeme číst jakési zmatené a podivně nelogické konstrukce a bez jakýchkoliv skrupulí jediné správné interpretace básníkovy domnělé homosexuální orientace... Zdá se ale také, že napříště už nebudeme nikým nuceni prohlížet pouťově řvavé barvotiskové obrázky typu Březina – pravověrný katolík, Březina – antisemita, Březina – národní socialista, bolševik nebo komunista, básník-mystik a chaosem dne *vyrušovaný kontemplátor* či meditovat před staticky nedůvěryhodným obrazem Mistra zpodoběného jako téměř ortodoxního hinduistického nebo buddhistického mnicha.

Březinovo dílo – a tedy i jeho obsahově i formálně mimořádně pozoruhodné a obsáhlé, avšak stále ještě jako celek nevydané korespondence – vznikalo především na konci století, avšak je konstantně velmi přítomné i v našem přechodném čase. Nepostrádá ani dnes onu stále vzácnější vlastnost zaujmout i současného čtenáře svou dynamickou mnohotvárností, nikdy neustávající hrou pozemských i kosmických metamorfóz a přesvědčivostí svých mnohdy velmi originálních řešení základních otázek po smyslu existence člověka i světa. A to

i čtenáře zhýčkaného a věčně znovu znepokojovaného postmodernou a její obtížně uchopitelnou mixturou nejvyššího i nejnižšího.

V několika existujících a stále ještě fragmentárních náčrtech březinových biografii se mnohdy zdůrazňuje únavně ostinatí tvrzení, že básníkův každodenní praktický život, navenek a pro nezasevěné až příliš jednotvárný, ducha ubíjející a dokonale postrádající jakékoliv vnější vzruchy, probíhal v přímém protikladu k oslňujícímu bohatství metaforičnosti díla, vyjadřujícímu pocit životní plnosti ve všech jeho nespočetných, stále se proměňujících, a tedy neuchopitelných formách. Tyto známé skutečnosti tu nechceme dokonce ani citovat, natož pak je znova opakovat; soustředíme se pouze na to, co je novější a prozatím méně známé, a co by tedy snad mohlo být ještě jaksi přitažlivé.

O faktu, že poslední edice Březinova básnického díla pochází z poloviny sedmdesátých let, i o její nedostupnosti jsme se už zmínili. Nicméně právě v poslední době byly kromě obvyklých časových článků publikovány také některé závažnější práce a překlady, které dokládají konstantní, ne-li rostoucí zájem o básníka a jeho odkaz mimo území Čech. Dostatečně známá je např. italská disertace Alberta di Paoly (1976), Zarekova polská práce týkající se esejí (1979, srov. také 1988) nebo reprezentativní výbor překladů poezie i prózy do maďarštiny, který připravil Béla Hap (Březina 1983). Co se týká právě maďarské bohemistiky, je nutné připomenout březinovské vystoupení na budapeštské konferenci Koncepce subjektu v literatuře střední a východní Evropy v září 1996 (srov. např. Tomiš 1997) a pozdější souhrnnou studii T. Berkese (1999).

Březina byl v průběhu let s větším či menším úspěchem překládán do mnoha jazyků. Většina těchto starších překladů je dobře známá (viz např. Březina 1970), chystají se překlady další. Ukázky nových ruských překladů Březinových básní pořízené O. Malevičem a V. Kamenskou mohly být prozatím uveřejněny pouze časopisecky (Březina 1994). Zcela neznámé ale zatím zůstaly solitérní a pravděpodobně historicky vůbec jediné známé překlady do esperanta (Březina 1968–69, 1982) a podobně i překlad eseje Oslnění svobody a básně Příroda do makedonštiny, vzniklý zásluhou J. Stojčevski–Zdichyncové (Březina 1990), která také rovněž průběžně pracuje na úplném makedonském překladu básnického i esejistického díla.

Detailnímu, i když stále ještě neúplnému soupisu překladů Březiny do němčiny byla věnována samostatná kapitola už dřív (Nezdařil 1985: 254–73). Tu je nyní možné doplnit například novější švýcarskou antologií z roku 1990 (Březina 1990a) nebo dnes už více než desetiletými překladatelskými aktivitami

U. Heftricha.¹ Poněkud méně známé jsou (nepublikované) francouzské překlady jednotlivých esejů *Hudby pramenů* H. Voisine-Jechové, připravované výhradně jako studijní texty pro posluchače českého jazyka a literatury na Sorbonně, nebo publikované překlady E. Abramsové (např. Březina 1988, zde rovněž ukázky z díla J. Demla, L. Klímy, J. Durycha, V. Holana, B. Hrabala). Překladem Březinových esejů do francouzštiny se v současné době zabývá Xavier Galmiche, známý kromě jiného svými výzkumy českého expresionismu, surrealismu a zájmem o život a dílo J. Váchala (nejnověji Galmiche 1999). Historicky první úplný anglický překlad *Skrytých dějin* byl pořízen C. M. Bulkinem a knižně vydán v Praze (Březina 1997, srov. i ukázku – eseje *The Present, The Work of Death, Hidden History* in Březina 1996: 182–228, viz i Tognazzini 1998, Partridge 1999). O dva roky později, rovněž v Praze, vyšla poslední verze Naughtonova anglického překladu básně Ruce (Březina 1999).² Prozatím poslední publikovanou knihou překladů (úplná *Hudba pramenů* a výbor z veršů), kterou za přispění Ministerstva kultury České republiky pořídila a v Buenos Aires v řadě Colección Ars Bohemiae vydala H. Voldanová, byl Březina vůbec poprvé významněji uveden do španělsky mluvících zemí (Březina 1999a). A můžeme-li tu už o překladech, je nutné znovu připomenout a znovu vyzdvihnout výjimečný, naprosto ojedinělý a dosud nedoceněný počin brněnského J. Šprincela, samizdatový a dosud stále ještě nepublikovaný překlad kompletu Březinových básnických sbírek do latiny.³ Jednotlivé ukázky (Motiv z Beethovena přetištěn několikrát) byly koncem roku 1968 vydávány převážně v katolických časopisech ve Francii a v Německu (*Vox Latina, Vita Latina* aj.).

¹ Jednotlivé překlady Březinových básní společně s překlady veršů J. Zahradníčka a V. Holana a s články a recenzemi týkajícími se např. J. Haška, K. Čapka, B. Hrabala, L. Mňáčka, J. Skácela, M. Holuba nebo I. Klímy byly od roku 1991 průběžně uveřejňovány v literárních přílohách významných novin, např. *Neue Zürcher Zeitung* nebo *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; byly také vydávány jako příležitostné soukromé sborníčky.

² Jedna z prvních verzí tohoto překladu byla roku 1991 věnována autorovi tohoto článku.

³ Ottacarus Březina: *Opera poetica 1–6*. 1. Longinquitates arcanae, 2. In occidente dilucescit, 3. Venti a polis flantes, 4. Architecti templi, 5. Manus fratrum, 6. Fragmentum sexti libri poetici. E Boemo in Latinum vertit Ioannes Šprincl. Brna 1983 (strojopis, 40 + 34 + 35 + 38 + 36 + 27 str.). Pravděpodobně nejrozsáhlejší ukázka z tohoto překladu, 13 básní z *Rukou* (Horarum famam novi, quando; Musica caecorum; Dolor hominis; Oceanus mutus; Horresco, quid queat ipsa voluntas; Dementes; Mane purum; Loci harmoniae et placationis; Carmen carminum; Feminae; Responiones; Nox verna; Tempus), byla u nás pod titulem *Manus* publikována in Březina 1975a. Další ukázky (*Mea mater, Cum veneris sperata., Mediae noctes magicae. Dolor hominis, Canebant in te mille corda*) společně s překlady do mnoha jiných jazyků in Březina 1970.

K dalším počínům v oblasti cizojazyčně vydávaných prací posledního desetiletí patří Heftrichova monografie⁴ zabývající se detailním srovnáním filozofických, estetických i etických východisek Březinovy tvorby s dílem Schopenhauerovým a Nietzscheho a v mnohém rozvíjející průkopnickou práci R. Havla z třicátých let (Havel 1949). Roku 1993 byl v Německu (česky, s německým překladem úvodní studie) vydán také dvoudílný frekvenční slovník Březinova básnického díla, první takto pojatá práce z oboru matematické lingvistiky svého druhu v Čechách vůbec.⁵ Básníkovo jméno je rovněž společně s F. X. Šaldou, O. Fischerem, V. Černým a V. Havlem zastoupeno v encyklopedii světové esejistiky (Encyclopedia 1997). V roce, kdy uplynulo 130 let od básníkova narození, byla publikována další pozoruhodná, zcela nově a samostatně koncipovaná a množství nových pohledů a interpretací přinářející monografie J. Vojvodíka (1998, srov. i Červenka 2000).

Také v Čechách se v posledních letech objevily některé publikace i časopisecké studie, které přinesly řadu dalších nových poznatků. Více nebo méně zdařile napsané učebnice, slovníky, slovníkové příručky atd. vydané u nás i v zahraničí po roce 1989 a obsahující více nebo méně zdařile zpracované heslo Otokar Březina pro tuto chvíli pominene; výjimku představuje *Slovník básnických knih* započatý v sedmdesátých letech a vydaný až o třicet let později.⁶ Vedle této a některých dalších rozsáhlejších prací se objevily i speciální studie věnované např. Březinovu působení v Jinošově (Pěničik 1988), básníkovu vztahu k ruské literatuře a kultuře (Jehlička 1996) nebo historii českých kandidatur na Nobelovu cenu za literaturu včetně sedminásobné kandidatury Březinovy (Michl 1995). Detailně byl zkoumán vztah básník – překladatel v případě E. Saudka (Binder 1997), M. Červenka uveřejnil studii Březinův výklad *Svítání na západě*, provedl vzorový rozbor Modlitby za nepřátele a později zásadním způsobem osvětlil situaci kolem prvních českých překladů Maeterlincka (Červenka 1979/1991, 1989/1991, 1999). Znovu byla také otevřena otázka Březinovy metafory a metaforizace (Jílek 1997).

Velmi potěšitelná je skutečnost, že mezi autory těchto a mnoha dalších prací už dnes najdeme nejenom literární teoretiky a historiky, ale také například filozofy, sociology, teoretické matematiky a fyziky, biology, lékaře nebo psychology, což

⁴ Heftrich 1993 – původně disertační práce (1991). Recenze např. J. Holý (1994), R. B. Pynsent (1997), A. Mokrejš (1997). Část Heftrichovy práce in Heftrich 1992. Další práce – Heftrich 1994, 1996. Nejnovější příspěvek k březinovské tematice viz Heftrich 1999: 26–37.

⁵ Holman (1993) – původně jako samizdat (1974–1986), 9 exemplářů. 6 sv. Recenze: J. Holý (1994), M. Těšitelová (1995), R. B. Pynsent (1997).

⁶ Srov. Červenkovy rozборы Březinových sbírek (Červenka ad. 1990: 250–53 [Ruce], 301–303 [Stavitel chrámu], 311–14 [Svítání na západě], 316–18 [Tajemné dálky], 358–60 [Větry od pólů]).

kromě jiného znamená i doklad o výrazném posunu k obecnější a vpravdě transdisciplinární snaze zachytit a fundovaně analyzovat i takové aspekty, které stále ještě v jistém smyslu izolované skupině literárních vědců až dosud nebyly a ani nemohly být přístupné. Leccos se změnilo také v oblasti vydávání březinovských publikací. Jenom několik příkladů: kromě dvou vydání úplného souboru Březinových esejů (Březina 1989, pozn. aparát rozš. a dopln. 1996a) byly objeveny a vydány rukopisy vzpomínek E. Lakomé (Lakomá 1991/1992),⁷ korespondence Březina–Bouška (Březina–Bouška 1989/1996, ke korespondenci a esejům srov. též Literární archiv 1989), listy Dostál–Lutinov–Zeyer–Březina (Přátelství 1997), Dopisy Otokara Březiny Růženě Svobodové (Březina 1990b), nové doplňující příspěvky ke korespondenci Šaldy Březinovi (Šalda 1990/1991), nejprve menší výbor a později i úplné vydání vzájemné korespondence s E. Lakomou, onou jedinou skutečnou ženou Březinova života (Březina–Lakomá 1996/1999, srov. i Slomek 2000, Lukeš 2000), studie Březina v dopisech Anny Pammrové Marii Ježkové (Holman 1992), neznámý rukopis A. Pammrové (Pammrová 1995/1998) a tak podobně. Příspěvky z vůbec prvního a prozatím bohužel i posledního březinovského sympozia byly včetně výběrové bibliografie z let 1989–1996 publikovány jako samostatný sborník (Březina 1996). Studie týkající se Březinových prací publikovaných v *Moderní revui* byla otištěna roku 1997 a znovu byly také shrnuty základní pohledy na básníkův vztah ke Katolické moderně (Holman 1997, 2000). Poslední a vůbec nejnovější monografie D. Ž. Bora (Bor 2000) „překvapivě přibližuje život a dílo největšího básníka českého symbolismu. Dotýká se citlivě mnoha míst, jimž se většína dřívějších kritiků, apologetů a pamětníků snažila vyhnout“. Na tomto místě je obzvlášť nutné znovu připomenout, že esoterické dílo má funkci mystickou...

Z těchto několika náhodně vybraných příkladů je zcela zřetelně vidět snaha o stále nové hledání a interpretace, které se týkají nejenom Březinova díla, ale i některých dalších, téměř by se chtělo říci praktických i praxi přesahujících

⁷ Rukopisný Věcný rejstřík k Úlomkům hovorů Otokara Březiny, jehož originál byl věnován Muzeu O. Březiny v Jaroměřicích nad Rokytnou, pořídil na podzim roku 1999 E. Černý. Na stejném místě uloženy i další rukopisné práce téhož autora, většinou texty výběrových přednášek na Lékařské fakultě Masarykovy univerzity v Brně: Medicínské aspekty v díle Otokara Březiny (1992), Přínos díla Otokara Březiny moderní medicíně (1993 – otisk in Březina 1996: 41–48), Organismus a choroba v pojetí Otokara Březiny, Fenomén smrti v díle Otokara Březiny a v moderní přírodovědě (1994), Vidmo bolesti v díle Otokara Březiny (1995), osobní memoárový text Otokar Březina v mém životě (1996), Působnost lásky v díle Otokara Březiny (1997), Zamyšlení lékaře nad zdravím a smrtí Otokara Březiny (1998). Dále viz Dodatky k Úlomkům hovorů Otokara Březiny (Box 1994: 40–47); zde rovněž M. Mrázová: František Bílek a Otokar Březina (4–13); A. Filip: Múza bolest v příběhu Tvůrce (14–19); S. Batůšek: Demlovo Slovo k Otčenáši Františka Bílka (20–22), Katolická moderna II, Otokar Březina v revui Nový život (82–83); V. Vokolek: Obrana básníka, Otokar Březina (23–25); Vzpomínky rodiny Krulovy na Otokara Březinu (26–38); V. Durych: Otokar Březina a Jaroslav Durych (78) aj.

aspektů jeho osobnosti. A zmiňujeme-li se o praxi, nebude neúžitečné připomenout, že v posledních letech se podstatně rozrostl březinovský fond Literárního archivu Památníku národního písemnictví, kam se mimo jiné dostala i rozsáhlá část přijaté korespondence a v poslední době i soubor originálů dopisů Březina–Lakomá. Podrobný soupis a zpráva o tomto fondu byly zpracovány a publikovány M. Zahradníkovou (Zahradníková 1997).

Současně se však objevuje množství nevyřešených otázek, tím naléhavějších, že některé z nich byly vysloveny už před desetiletími. Jak jsme už před lety naznačili, chybějí spolehlivé edice doposud známých, nově objevených a stále ještě nově objevovaných souborů básnickovy korespondence. Podrobná bibliografie cizojazyčných překladů doposud neexistuje. Vyčerpávající kritický životopis dosud nebyl napsán. Citelně je pocítován nedostatek komparatistických studií, které by postavily Březinovo dílo vedle dalších vynikajících osobností světové literatury. Neexistují studie, které by prokázaly, jak Březinovo dílo působilo na generace našich básníků, jak se jeho transformace objevují například v dílech J. Demla, J. Zahradníčka, B. Reynka, V. Nezvala, V. Holana, V. Renče, K. Bednáře, ale i u B. Fučíka, S. Vodičky a některých dalších.

Zdá se, že tedy až teď, na konci tohoto podivně zmateného století a tisíciletí a na začátku tisíciletí nového, začíná definitivně ztrácet platnost ironická formule, že jubilejní hlahol se ozývá především tam, kde není stálého ohlasu básnickova díla. Opět budou vycházet marné novinové a časopisecké články a učebnice a opět budou jen opakovat to, co už bylo řečeno nesčetněkrát. Rozhodně však není možné stále jen opakovat totéž. Domníváme se, že v budoucnu půjde především o to, aby na základě všech známých i nově zjištěných skutečností byl lidský i umělecký obraz básnickovy osobnosti skutečně objektivně a kriticky zhodnocen. Znovu, stejně jako kdykoliv dřív, tedy chápeme tyto řádky jako novou a konstantně platnou výzvu.

Na závěr mi dovoluťe citovat z nedávno objeveného dopisu, který 12. září 1928, tedy k básnickovým šedesátým narozeninám, do Jaroměřic adresoval tehdejší student, později literární historik a autor výjimečné březinovské monografie O. Králík: „Mistře, přijměte v den svých narozenin blahopřání od akademika, snad více než akademika v otřelém slova smyslu, trochu žáka Platonova, který by však rád imaginární háj heroa Akadema zaměnil za sad v odlehlém koutu Moravy s géniem, jehož slova neprošla několika abecedami, nýbrž vnikají do duše se všemi vůněmi přítomnosti.“

A jak asi o čtyřicet let později připomněl týž O. Králík – také tato zásadní slova byla při různých příležitostech citována už vícekrát, můžeme si tedy dovolit zopakovat je po dalších více než třiceti letech –, stále na nás ještě čeká úkol

nad jiné důležitý a v naší současné nepřehledné realitě až bolestně aktuální, přečíst a vyložit Březinovo dílo očima dneška a pro dnešek.

Literatura

BERKES, Tamás

1999 „Otokar Březina v českém a maďarském kontextu“, *Česká literatura* 47, str. 63–70

BINDER, Hartmut

1997 „Ein vergessener Literatur-Vermittler: Emil Saudek als Březina-Übersetzer“, *Germanoslavica* 4 (9), č. 1, str. 81–125

BOR, D. Ž.

2000 *Dítě andělů*. Otokar Březina – život jako dílo (Praha: Trigon)

BOX

1994 *Box* 1

BŘEZINA, Otokar

1968–69 *Por konsoli la fratroj mi kantis...*, edice České granáty (Jaroměřice nad Rokytnou: Museum Otokara Březiny a Osvětová beseda)

1970 „Symfonie bratrských hlasů. Poezie Otokara Březiny v cizích jazycích“, příloha in *Stavba ve výši* (Brno: Blok)

1975 *Básnické spisy* (Praha: Čs. spisovatel)

1975a „Manus“, *Zprávy Jednoty klasických filologů* 17, č. 2–3, str. 1–18

1982 *La konstruado en alto* (Třebíč: Esperanto-Klub)

1983 *Rejtett történelem* [Skryté dějiny] (Budapest: Európa Könyvkiadó)

1988 „Le mystérieux dans l'art“, *Nota bene, Revue de littérature internationale*, č. 20–21–22, str. 49–53

1989 *Hudba pramenů a jiné eseje* (Praha: Odeon)

1990 „Zasenuvanje na slobodata. Priroda“, *Kulturen život*

1990a „Der Glanz der Freiheit“, in *Tschechische Erzähler des 19. und 20. Jahrhunderts*. Auswahl, Übersetzung aus dem Tschechischen, Nachwort und Anmerkungen von P. Sacher (Zürich: Manesse Verlag), str. 411–25

1990b „Dopisy Otokara Březiny Růženě Svobodové“, *Česká literatura* 38, str. 534–48

- 1994 „Stichi“, *Diapazon* 1, str. 223–34
1996 *Otokar Březina a současnost*. Materiály ze sympózia konaného v Jaroměřicích nad Rokytnou 21.–22. října 1995 (Třebíč: Fibox)
1996a *Eseje* (Olomouc: Votobia)
1997 *Hidden History* (Prague: Twisted Spoon Press)
1999 „Hands“, *The New Presence*, March, str. 26–27
1999a *Música de manantiales y selección de poemas* (Buenos Aires: EKUMENE, Comenius Cultural Center)

BŘEZINA, Otokar – BOUŠKA, Sigismund

- 1989/1996 *Literární archiv* 23, str. 7–134, knižně in *Vlídne setkání. Vzájemná korespondence Otokara Březiny a Sigismunda Boušky* (Olomouc: Votobia)

BŘEZINA, Otokar – LAKOMÁ, Emilie

- 1996/1999 „Jediná láska, jediný život...“, *Česká literatura* 44, str. 193–211, knižně in *Jediný život, jediná láska* (Praha: Trigon)

ČERVENKA, Miroslav

- 1979/1991 „Březinův výklad Svítání na západě“, *Wiener Slavistischer Almanach* 4, str. 225–38; in M. Č.: *Styl a význam* (Praha: Čs. spisovatel), str. 32–46
1989/1991 „Modlitba za nepřátele“, *Proměny* 26, č. 1, str. 107–24; in M. Č.: *Styl a význam* (Praha: Čs. spisovatel), str. 11–31
1999 „Vrchlického překlady Maeterlincka a počátky symbolismu“, *Slovo a slovesnost* 60, č. 3, str. 176–85
2000 „Nová interpretace Březinova díla“, *Česká literatura* 48, č. 1, str. 97–102

ČERVENKA, Miroslav – MACURA, Vladimír – MED, Jaroslav – PEŠAT, Zdeněk

- 1990 *Slovník básnických knih* (Praha: Čs. spisovatel), 6 vyřazených hesel in *Česká literatura* 37, 1989, str. 247–50, 257–65

DI PAOLA, Alberto

- 1976 *Otokar Březina. Il profilo critico* (Roma: rukopis)

ENCYCLOPEDIA

- 1997 „Otokar Březina“, in *Encyclopedia of the Essay* (London–Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers), str. 101–103

GALMICHE, Xavier

1999 *Facétie et illumination*, L'œuvre de Josef Váchal, un graveur écrivain de Bohême (1884–1969), (Paris–Prague: Université de Paris–Sorbonne–Paseka)

HAVEL, Rudolf

1949 [1935] *Březina a Schopenhauer*, disertační práce (Brno: Masarykova univerzita), *Listy filologické* 73, č. 2–3, str. 100–108; rovněž jako separát

HEFTRICH, Urs

1992 „Otokar Březina und seine Auseinandersetzung mit Nietzsches Philosophie“, *Mesotes* 2, č. 4, str. 450–65

1993 *Otokar Březina. Zur Rezeption Schopenhauers und Nietzsches im tschechischen Symbolismus* (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter)

1994 „Die Fülle des Leeren. Zu Schweigen und Stille in der modernen Poesie“, *Litteraria Pragensia* 4, č. 7, str. 1–17

1996 „Otokar Březinas Gedicht *Mit dem Tode sprechen die Schläfer*. Versuch einer Rehabilitation“, in *Otokar Březina a současnost* (Třebíč: FIBOX), str. 81–94

1999 „Nietzsche jako vychovatel: Otokar Březina“, in U. H.: *Nietzsche v Čechách* (Praha: Hynek)

HOLMAN, Petr

1992 „Březina v dopisech Anny Pammrové Marii Ježkové“, *Česká literatura* 40, str. 393–409

1993 *Frequenzwörterbuch zum lyrischen Werk von Otokar Březina. Teil I–II* (Köln am Rhein–Weimar–Wien: Böhlau Verlag)

1997 „Březina v Moderní revue“, in *Literární archiv* 28, Z času Moderní revue, str. 49–66

2000 „(Ne)katolík Březina“, in *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život /1896–1907/* (Praha–Brno: Argo–Moravská galerie v Brně), str. 223–48

HOLÝ, Jiří

1994 ref. Heftrich 1993 + Holman 1993, *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Band 40, str. 181–83

JEHLIČKA, Miloslav

1996 „Ruské zdroje inspirace Otokara Březiny“, *Svět literatury* 6, č. 12, str. 51–67

JÍLEK, Rudolf

1997 „Metaforizace v Březinových sbírkách“, *Česká literatura* 45, str. 16–27

LAKOMÁ, Emilie

1991/1992 *Úlomky hovorů Otokara Březiny* (Brno: Arca Jimfa–Jota), ukázky in *Proglas* 7, 1991, str. 34–38

LITERÁRNÍ ARCHIV

1989 „K historii vzniku a vydávání Březinových esejí“ + „Březinovské korespondence v přehledu“, *Literární archiv* 23, str. 135–85, 187–200

LUKEŠ, Jan

2000 ref. Březina–Lakomá 1999, *Literární noviny* 11, č. 25, str. 16

MICHL, J. B.

1995 *Laureatus, laureata* (Třebíč: Arca Jimfa)

MOKREJŠ, Antonín

1997 ref. Heftrich 1993, *Filosofický časopis* 45, č. 1, str. 155–63

NEZDAŘIL, Ladislav

1985 *Česká poezie v německých překladech* (Praha: Academia)

PAMMROVÁ, Anna

1995/1998 *Anagogické meditace*. K snazšímu porozumění poezie Březinovy podává Alfa (Praha: P. Holman), přetištěno v pamětním sborníku k 60. narozeninám I. M. Havla, samostatně in *Logos* 1–2, 1998, str. 16–19

PARTRIDGE, James

1999 „Otokar Březina: Hidden History“, *The New Presence*, March, str. 25–26

PĚNČÍK, Josef

1988 *Otokar Březina v Jinošově* (Jinošov: MNV)

PŘÁTELSTVÍ

1997 *Přátelství básníků*. Vzájemná korespondence Karla Dostála-Lutinova s Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou (Brno: Host)

- PYNSSENT, Robert B.
1997 ref. Heftrich 1993 + Holman 1993, *Slavonic and East European Review* 75, No. 3, str. 522–26
- SLOMEK, Jaromír
2000 „Všecko bude plné nádhery“, *Lidové noviny* 13, 25. 5., č. 121, příloha Kultura, str. 20
- ŠALDA, František Xaver
1990/1991 „F. X. Šalda Otokaru Březinovi“, *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 3–4, str. 534–48, knižně vyd. P. Holman (Petrovice)
- TĚŠITELOVÁ, Marie
1995 ref. Holman 1993, *Jazykovědné aktuality* 32, č. 1–2, str. 38–43
- TOGNAZZINI, Anthony
1998 „Heavy Food for Thought“, *The Prague Post* 8/9, 15. 9., č. 36, příloha Night & Day, str. 4
- TOMIŠ, K.
1997 „Konferencia o zrode modernizmu“, *Slovak Review* 6, č. 1, str. 81–82
- VOJVODÍK, Josef
1998 *Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina* (München: O. Sagner)
- ZAHRADNÍKOVÁ, Marta
1997 „Zpráva o literární pozůstalosti Otokara Březiny“, *Literární archiv* 28, str. 159–61
- ZAREK, Józef
1979 *Eseistyka Otokara Březiny. V kręgu dylematów symbolisty* (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum)
1988 „Die Symbolisten Otokar Březina und František Bílek“, *Germanoslavica* 5 (10), č. 1, str. 71–78

Konec Hackenschmidův Viktora Dyka

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Na začátku 20. století vydal Viktor Dyk dvojici románů, v nichž zachytil osudy a mentalitu své generace, generace, která se formovala v průběhu devadesátých let a byla poznamenána náladami konce století. Byla to ovšem také generace, jež byla vtažena do dobových politických bojů a šarvátek, o jejichž existenci a průběhu se Dyk sáhodlouze a zcela konkrétně zmiňuje už v úvodu k románu *Konec Hackenschmidův* (1904). Z dvojice románů (druhým z nich byl *Prosinec*) měl *Konec Hackenschmidův* pronikavější kritický ohlas, který se převážně zaměřil na etiku a objektivitu tohoto díla. Nejedna z výhrad byla však zacílena i vůči jeho uměleckým hodnotám. Nejkrasnější soud v tomto směru pronesl F. X. Šalda, který shledal Dykův román jako veskrze nedostatečný. Napsal: „Za několik let vystoupí všechny díry a rozstoupí se všechny trhliny v románě p. Dykově a zbude z něho to, čím jest: hromádka kamení – trochu obširný traktát, politicko-literární causerie. Neboť opakuju, není *stavbou*, není *uměleckým celkem*“ (Šalda 1905: 276). Cílem následujících řádků je dokázat, že *Konec Hackenschmidův* je stavbou a že tvoří umělecký celek. Dokonce umělecký celek velmi výrazný.

Konci Hackenschmidově dal Dyk podobu architektonické dyády, to znamená, že jej rozvrhl do dvou částí, jež oddělil dvěma intermezzy. Dvojice architektonických jevů (části a intermezza) má dvojí korespondenci – koresponduje s dvěma díly proponované tetralogie, jež jako jediné byly realizovány, a dále s dvěma hlavními příslušníky Čertova kopyta, kteří v románě skončí smrtí.

Zvláštní postavení mají v *Konci Hackenschmidově* obě intermezza, jež jsou z hlediska tvárného příznačná – první svou dějovostí a druhé nedějovostí. Jejich tvárný charakter plně odpovídá charakteru celého románu, jenž je dynamický a statický zároveň.

Prvním prostředkem, který svazuje Dykův román v umělecký celek, je motiv, konkrétně motiv zla, jenž důsledně prochází celým dílem, doslova od první do poslední kapitoly. V závěru 1. kapitoly autor konstatuje, že kdosi neznámý vyryl do trámu dřevěného domku nápis: „Zlo se vrací.“ Druhou variantu motivu vložil Dyk do 13. kapitoly první části a představuje ji ta složka Hackenschmidovy rozmluvy s Pavlou, v níž pronese zcela záhadná slova: „Jsem viní-

kem, a mám jedinou omluvu: zlo se vrací. – Zlo se vrací a přemůže nás. Kdybych se kupříkladu zbavil Hilaria, vrátil by se zase. A to je tragické, ta věčnost zla, není-li pravda, slečno?“ Pavla se v 16. kapitole první části k tomuto rozhovoru ve své myslí vrací a opakuje si, co Hackenschmid řekl: „Zlo se vrací. Hilarius se vrací!“ V 6. kapitole druhé části se děj dostává do dřevěného domku ze vstupní kapitoly, v níž se znovu objeví nápis o vracejícím se zlu – před zraky venkovských dívek jej do trámu vyryje Hackenschmid, prvotní neznámý je tak konkretizován. V závěru románu se motiv zla završuje vraždou Hilaria a sebevraždou Hackenschmidovou.

Motiv zla je v románě spjat s Hackenschmidem, jehož rozháranost a zakomplexovanost jsou nejen zdrojem zla, ale také příčinou jeho násilného životního konce. Motiv takto vedený je motiv signální.

Motiv vracejícího se zla ve své době nejplněji docenil Jaroslav Hilbert, který jej považoval za osnovnou složku *Konce Hackenschmidova*: „Neslyšel jsem už dávno pod románem znít hlubšího průvodního motivu než je tento; neslyšel jsem ho dávno *hlouběji* znít než právě tuto. Neslyšeli-li ho jiní, je to jejich ztrátou, avšak v díle jest. A dává tomuto svěžímú a mladému románu základ tak těžký, že jej nic neskácí, a jeho vrchní stavba, vzněty jeho hrdin, viděna odtud, nabývá zcela jiných forem, než jakými se bez tohoto dostřehu zdají“ (Hilbert 1905). Hilbert se v tomto případě projevil jako vnímavější čtenář a kritik než Šalda.

Motiv zla se objevuje i v ostatní Dykové tvorbě, např. v *Baladě z Nocí chirméry*: „Ve stylu tragickém hrdinná psaní. / Smysl je zlý a záhadný.“ Navíc má Dyk povídkovou knížku s názvem *Zlý vítr*, vyšla sice roku 1922, ale napsána byla 1905, *Konec Hackenschmidův* vyšel 1904.

Dominantní postavou románu je Hackenschmid, jenž má v den příchodu do Romanova, tj. na začátku románu, třicet let. V tento výroční den si zároveň uvědomuje svoji životní zbytečnost, v místním hostinci o tom jinému příslušníkovi Čertova kopyta říká: „Nastal dnes slavný v historii den: před třiceti lety užel jsem světlo světa. Třicet let, Tuzare, není to malá věčnost? Třicet let. A nejsem ničím. Nejsem nic.“ Pocit marnosti přivede Hackenschmida nakonec k vraždě a sebevraždě. Protikladná souhra výročního dne s pocitem beznaděje má charakter signifikantního času.

Rovněž druhá část začíná ve významném signifikantním čase – Kopulent vážně onemocní ve výroční den Heleniny smrti, smrti své nevlastní sestry, čemuž zejména paní Severová přikládá velký význam: „Je to *onen den* – je to podivné, právě *ten den*.“ Signifikantní čas první a druhé části je navzájem spjat svými hlavními postavami, neboť Hackenschmid a Helena byli v minulosti nejen milenci, ale navíc je mělo navždy spojit i pouto společné smrti.

Speciálním signifikantním časem je tzv. signifikantní den, v *Konci Hackenschmidově* je to nešťastný den, dies nefastus. Opět se vztahuje k Hackenschmidovi, jemuž se jeví neblahým dnem ten den, kdy se spolu s Helenou Ronzovou rozhodnou k společné sebevraždě, kterou Helena uskuteční, kdežto Hackenschmid se jí vyhne. Když se později setká s její nevlastní sestrou Pavlou, dvakrát si s výčitkou opakuje: „Dies nefastus, dies nefastus“ (7. kapitola první části).

Životní příběh Hackenschmidův a Helenin Dyk v románě transponuje jako Goethův příběh odehravší se v Sesenheimu. Děje se tak v Hackenschmidově neúměrně rozsáhlém sebezpytujícím monologu v noci před Hackenschmidovou vraždou a následující sebevraždou. Hackenschmid začne vyprávět o Goethově milostném vztahu k pastorově dceři Friderice, jenž se odehrál v Sesenheimu. Hackenschmid tento příběh zasvěceně vypráví a během jeho vyprávění se Goethe začne proměňovat v Hackenschmida a Friderica v Helenu. Transpozice je dokonána.

Námět transpoziční scény je v textu Dykem připraven – studující Týc se ve svých zápiscích zmiňuje o rozhovoru s Hackenschmidem, jenž ve svém roztěkaném monologu připomene rovněž Goetha a besídku v Sesenheimu: „Goethe byl veselý patron; on sahal velmi často do plných životů; ať žijí římské elegie, ať žije veselý Výmar, ať žije besídka v Sesenheimu.“ Tuto nápověd umístil Dyk do 2. kapitoly druhé části, transpoziční scénu samu pak do 16. kapitoly téže části.

Transpoziční scénu vložil Dyk zároveň do nejrozsáhlejší kapitoly románu, která má v prvním vydání 38 stran, scéna sama pak 9 stran. Transpoziční scéna je podtržena také temporálně – Hackenschmid ji začíná krátce po půlnoci: „Dvanáct hodin, jaká asociace! Dvanáct hodin – pamatuješ se ještě – bije na scéně v staré schicksalstragoedie zvané Vina. Dobrý Müllner! Ale kdyby přece bylo něco ve vzduchu, stíny bytostí neviditelných a zázračných? Snad slyšely naše slova – jako pozdní smutek pro ně, kdyby ještě nyní litovaly! Dvanáct hodin, nejkrásnější chvíle noci!“

Šestnáctá kapitola druhé části obsahuje vedle transpoziční scény také scénu variační, přesněji řečeno její první složku. Podstatou této variační scény je Hackenschmidův pobyt v hostinci s dívkou, oba milenci se přitom domluví, že spáchají společně sebevraždu. V 16. kapitole druhé části pobývá v hostinci s Helenou Ronzovou, která jako jediná spáchá sebevraždu. Scéna je zprostředkována formou vyprávění – Hackenschmid ji vypráví spícímu Tuzarovi. Ve 20. kapitole druhé části dlí Hackenschmid v témže hostinci s Marií Brandlerovou, jejich setkání skončí sebevraždou toliko Hackenschmidovou. Na rozdíl od předchozího výjevu je příběh s Marií zachycen bez prostředkujícího činitele. Příbuznost obou scén prohloubil Dyk tím, že Hackenschmid v druhém výjevu neustále myslí na Helenu a dokonce ji před Marií nahlas oslovuje.

První složka variační scény tvoří s transpozicií jeden celek, přesněji řečeno variační scéna je přímým vyprávěním v první osobě, jež navazuje na nepřímou goethovskou transpozicií.

Dyk ve svém románě nejen transponuje a variuje, ale rovněž anticipuje. Hackenschmid a Tuzar narazí v hostinci na vraha, který rekapituluje svůj vražedný čin. Hackenschmid komentuje jeho počínání slovy: „Ten chlap dole, všim jsi si ho? Zkázil mně už docela náladu. Ať umře chlap, nemá-li čemu žít. Stále nositi v srdci někoho mrtvého! Takový *pozůstalý*, který už nemůže zapomenouti. Stalo se – a snad se nemělo leccos státi. A snad se vraždilo – budiž. Ale vléci se stále, s tím balastem – žel, neustále přibíráme balastu [...] nepozorovatelně, tiše [...] Kteréhosi dne to praskne! Není už sil ho nésti! Prokletý chlap. Proč trpíme tak na své minulosti? Důvodu to nemá [...]“ Uvedené věty jsou přímou anticipací Hackenschmidovy vraždy a sebevraždy. Jeho zmínka o nošení někoho mrtvého v srdci se vztahuje nejen na vraha, ale také na něj, neboť nepřímo zavinil Heleninu smrt. Jde o důslednou anticipaci, neboť je vložena hned na začátek románu, do jeho 4. kapitoly.

Na jiném místě, v 5. kapitole druhé části, spatří Kopulent mezi Hilariem a Hackenschmidem Tacita, mrtvého příslušníka Čertova kopyta. Kadeřábek, jejich dávný druh, kdysi řekl, že Tacitus se objeví vždycky, když má někdo z nich zemřít. Zmíněná scénka je přímou anticipací Hilariovy a Hackenschmidovy smrti. K předpovědi a k zjevení přitom dojde v noci ve zříceninách hradu, tj. v situaci a v atmosféře příznivé pro úkony a výjevy tohoto druhu.

Obdobnou atmosféru má i vichřice v přírodě, která tvoří kulisu k zmatkům v Pavlině nitru, jež v ní vyvstanou, když sezná, že její sestra se důvěrně znala s Hackenschmidem. Během nich dojde k vnitřní proměně v Pavlině psýše. Podobný proces probíhá v tutéž dobu v Hackenschmidovi. Bezděčným svědkem jeho vnitřních zmatků se stává student Týc, který je zaznamenává ve svých zápiscích: „Té chvíle, kdy se nejvíce vzpírala bouře o skály, přísné a nepohnuté, kdy ohromné stromy chvěly se jako stébla trávy, jako osika – té chvíle potkal jsem pana Hackenschmida. Neviděl mne. A nikdy jsem ho neviděl tak rozčileného. Šel rychle a skoro jakoby utíkal před někým. Byl bledý, nesmírně bledý, jeho oči byly tupě do prázdna upřeny a na zkřivených rtech byl nepřijemný, zlý úsměch. Celý jeho zjev nesl znak nesmírného utrpení. Vrásky zbrázdily jeho čelo; šel s šíjí trochu sehnutou, velmi sklíčeně, typ deprese duševní.“

Výjev s Pavlou a Hackenschmidem představuje romantickou přírodní kulisu, zabírající prostor tří kapitol (7. až 9. kapitolu druhé části). Romantická kulisa souzní s romantickou prapodstatou V. Dyka, neboť on to byl, kdo znovustvořil takové romantické postavy, jakými jsou Krysař a don Quijote.

Už v 1. kapitole cituje Dyk záznam z Kopulentova deníku, tímto záznamem zároveň naznačuje jednu z technik, již ve svém románě použil. Kratičkový úryvek z deníku přeroste později v deníkovou formu, uplatněnou v podobě zápisů studenta Týce ve čtyřech kapitolách – konkrétně v 11. kapitole první části, v 2. a 9. kapitole druhé části a v epilogu. Týcovy zápisky jsou jistým korektivem ke krajním názorům a postojům Hackenschmidovým a Hilariovým. V epilogu pak podává již postarší Týc svědectví o Kopulentovi. Čtveřice kapitol měla v posledním svazku předpokládané tetralogie přerůst do deníkového románu vůbec. Měl mít stejný název jako epilog *Konec Hackenschmidova* – Zápisů Týce, politika.

Všechny výše uvedené prvky mají dynamický charakter, vedle nich však román zahrnuje také prvky vysloveně statické. Jsou jimi především obsáhlé promluvy postav, někdy dokonce několikastránkové. Nejmarkantnější je v tomto směru blok kapitol ze závěru první části, kapitola 22. až 25. Největším mluvkou je v nich Hackenschmid, který řeční během cesty na místo vraždy (24. kapitola) i na místě samém (25. kapitola). Statické prvky tohoto druhu jsou však v románě záležitostí podružnou.

V závěru první části jdou příslušníci Čertova kopyta ohledat místo dávné vraždy. Ve 24. kapitole se v souvislosti s touto vraždou praví: „A ta vražda jako by se hrozila opakovati.“ V názvu 25. kapitoly pak stojí, že „pojednává o právu vraždit“. Obě tyto zmínky tvoří součást koncovky první části, v koncovce druhé části se pak hrozba vraždy i problematické právo vraždit naplní.

Jiná dvojice koncovek je spjata s postavou Kopulenta. V 26. kapitole první části prožívá Kopulent vidění, které končí jeho mdlobou; v epilogu se Týc zmiňuje o svém podivném střetnutí s Kopulentem. V obou koncovkách vystupuje přítom Kopulent osamocen. Explicit románů zní: „Byl to přece asi pan Kopulent.“ Svou významovou roli zde sehrává i podmíněčné „asi“, znejistující závěr románů a dilogie vůbec (*Konec Hackenschmidův* vznikl a byl vydán před *Prosincem*, dějově však navazuje na něj).

Jednají-li koncovky o vraždě, pak zarámování pojednává o sebevraždě. V 1. kapitole padne zmínka o sebevraždě Helenině (Helena zde není ještě označena jménem); v 16. kapitole druhé části spáchá sebevraždu Helena a ve 20. kapitole téže části Hackenschmid. Stejně tak sebevraždou končí Dykův *Prosinec* – na život si v jeho závěru sáhne Kadeřábek.

Rámující a námětový prvek sebevraždy nepochybně souvisí s T. G. Masarykem. *Konec Hackenschmidův* je totiž polemickým ohlasem jeho *Sebevraždy*, která vyšla německy roku 1881 a česky v téměř roce jako *Konec Hackenschmidův*. Román navíc obsahuje protimasarykovské intermezzo o vyběrači kosů.

Ze všech zmíněných prostředků má poněkud výjimečné postavení transpoziční scéna, která se v české literatuře vyskytuje jen zcela sporadicky. Pro Dyka je příznačné, že si pro svou transpozici zvolil příběh o Goethovi. Volba jeho příběhu zapadá do řádu autorových zájmů, neboť o několik málo let později se Goethův Faust stane jednou z postav *Krysaře*. Milada Součková, jež třicet šest let po Dykovi použila téže kompoziční techniky, uplatnila ve svém *Odkazu* pohádkový námět o Smrti na verpánku. Spisovatelka intelektuálního založení vědomě sáhla po lidové látce (což ostatně plně odpovídalo románovému ději situovanému do českého maloměsta). Volba látky obou autorů je jedna věc, pro frekvenci transpoziční scény v české próze je daleko závažnější prohlubeň třiceti šesti roků.

Dobová kritika význam a dosah Dykovy transpoziční scény nepostřehla, většinou se zaměřila na autorovu závislost na cizích předlohách; dva z kritizujících, T. G. Masaryk a F. X. Šalda, poukazovali zejména na závislost na Bourgetově *Žákovi* (Masaryk 1905; Šalda 1905). Karel Krejčí napsal dokonce na toto téma obsáhlou, byť problematickou studii (Krejčí 1975: 358–78). Trojice posuzovatelů se při porovnávání Dyka a Bourgeta zaměřila především na faktory tematické a ideové (na ideové pak zejména), tvar románu a jeho výstavba zůstaly v jejich výkladech převážně opomenuty. Paul Bourget patří k čelným představitelům francouzské psychologické prózy, jeho *Žák* (1889) je proto pln sebezpytování na úkor plynoucího děje, výsledkem toho je, že je do značné míry statický. Paul Bourget byl tradicionalista, a to nejen ve sféře ideové, ale také v oblasti umělecké. Dyk svým románem představuje pravý opak: přes dílčí statické prvky je dílem s větším množstvím stavebných principů a postupů, jež přispívají k jeho dynamice a tvárné celosti. Z hlediska tektonického je Bourgetův *Žák* vybudován na dvou stěžejních postupech – na figurální dvojici učitele a žáka a na deníkové formě. Figurální dvojici učitele a žáka Dykův *Konec Hackenschmidův* postrádá (i když Karel Krejčí ji v Dykově románě posléze shledává; Krejčí 1975: 371). Oba autoři použili deníkové formy, ale každý z nich jiným a nezávislým způsobem. Dyk ji uplatnil ve čtyřech oddělených a navzájem vzdálených kapitolách, kdežto u Bourgeta tvoří deníkový záznam jádro románu – v českém překladu Emanuela z Čenkova z roku 1890, jenž zahrnuje 332 stran, má zpočátku deník hlavního hrdiny 206 stran. Stěžejní problém vložil Paul Bourget právě do deníku žáka Gresloua. Příbuznost mezi románem Paula Bourgeta a Viktora Dyka je velmi volná a v podstatě byla shledávána a vyzvedávána Dykovými ideovými odpůrci (Masarykem a Šaldou). Podstatné je to, že Dykův *Konec Hackenschmidův* Bourgetova *Žáka* umělecky převyšuje, a to především větším počtem stavebných komponentů, jež jeho románovou výpověď umělecky zvýrazňují a tvárně docelují.

Literatura

BOURGET, Pavel

1890 *Žák* (Praha: Nové proudy)

DYK, Viktor

1904 *Konec Hackenschmidův* (Praha: J. Otto)

HILBERT, Jaroslav

1905 „Konec Hackenschmidův, román od V. Dyka“, *Moderní revue* 16, str. 342–43

KREJČÍ, Karel

1975 *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (Praha: Čs. spisovatel)

MASARYK, Tomáš Garrigue

1905 „Realism a Dykův Hackenschmied“, *Čas* 20. 6., č. 167, str. 2–3; 21. 6., č. 168, str. 2–3; 23. 6., č. 170, str. 2–3; 24. 6., č. 171, str. 2; 27. 6., č. 174, str. 2; 30. 6., č. 177, str. 2

ŠALDA, František Xaver

1905 „Kritické slovo o Konci Hackenschmidově“, *Volné směry* 9, str. 256–67

Dekadentní sliznice

Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora*

ROBERT B. PYNSENT

Dnes se mladý Čech, který chce objevovat tajemství sexuální stránky lásky, může obrátit k všelijakým rádobý vědeckým příručkám nebo třeba k románům Ivy Peckárkové, v nejhroším případě k dílu Barbary Nesvadbové. V posledním desetiletí 19. století až do začátku třetího desetiletí století 20. se mladý Čech obracel k tehdy mezi odborníky i laickou veřejností nejoslavovanější sexuologické studii svobodného pána Richarda von Krafft-Ebing (1840–1902) *Psychopathia sexualis* (1886; 17. vyd. 1924; dále cit. jen iniciálami a číslem strany). V prvním vydání mělo dílo pouze 110 stránek, avšak v posledním vydání redigovaném autorem samým mělo už stránek 437. Toto 12. vydání vyšlo v r. 1903, tj. v stejném roce jako román Karla Sezimy (1876–1949) *Passiflora* (dále cit. jen iniciálou a číslem strany). Popularita Krafft-Ebingova díla měla trvalý společenský důsledek – díky němu začínalo být normální, že vzdělaní lidé debatovali nejen o sexualitě, ale i o aspektech sexuálního života, které předtím většinou zůstávaly tajemstvím bordelů.

Krafft-Ebing byl na svou dobu vlastně liberální. Považoval sice za perverzi každou pohlavní činnost, která by eventuálně nemohla vést k početí, ale na druhé straně se zastával homosexuálů, pokud byla jejich homosexualita podle něj vrozená, a nikoli naučená a pokud nebyla doprovázena pedofilií nebo jinou perverzí, která by mohla tělesně nebo duševně ubližovat jiným. Muže, o nichž usoudil, že v jejich případě jde o homosexualitu naučenou, se snažil vyléčit. Každá úchyłka od obyčejného manželského pohlavního styku pochází podle něj z vrozené nebo zděděné nemoci, popř. z onanismu. Jinými slovy, člověk většinou „trpí“ perverzí proto, že jeho rodiče, případně prarodiče byli sami sexuálně perverzní nebo to byli opilci, morfinisté, epileptikové anebo souchotináři. Krafft-Ebingovi pacienti, stejně jako pacienti kolegů, které cituje, byli „zatíženi“. To znamenalo, že byli zjevy úpadkové.

Krafft-Ebing byl totiž nadšeným přívržencem mýtu úpadku, degenerace,¹ mýtu, jehož silný vliv započal již Herderovými adaptacemi filozofie dějin

¹ Srov. Krafft-Ebing (1997: 35, 65-66, 177-78).

Giambattista Vica na konci 18. století a byl prohlouben, resp., rozšířen prostřednictvím darwinismu. Mýtus úpadku leží samozřejmě někde blízko středu myšlení literárního trendu dekadence. Podle dekadentů se evropská civilizace blížila svému konci a jen mimocivilizační síla ji mohla zachránit, totiž obrodit, ať už prostřednictvím bílých barbarů, ženy, nebo žida. Krafft-Ebing však nepřítahoval dekadenty pouze svým úpadkářstvím, ale spíše tématem, jehož používal k vyjádření čili osvětlení mýtu úpadku. Dekadenti hledali nejen nové, neotřelé výrazivo, ale také nová vysvětlení lidských emocí. Chtěli studovat lidskou mentalitu v krajních situacích, a jelikož romantická láska už byla passé pro ně stejně jako pro soudobé feministické realisty, ale i pro některé naturalisty, sexuální psychologie se nabízela jako nejpřístupnější a nejsubjektivističtější téma, kterému se mohli věnovat při experimentálním rozboru civilizačního úpadku.² Krafft-Ebing jim ukázal, že holá sexualita bez příkras je středobodem lidského života. Z této premisy vycházelo těch málo dekadentních filozofů, jakými byli: raný Freud, Ladislav Klíma a krásně bláznivá Anna Pammrová.

Nechci tvrdit, že Krafft-Ebing jitiřil imaginaci jen dekadentům. V úvahu přichází kupř. Šlejhar, masochistická extáze v závěru románu *Peklo* nebo sadistický poměr k člověku a ke zvířeti, jak jej vidíme v pozdějším *Vražděni*. Nejen fatalistický nemocniční rámec, ale i obraz Prahy jako pařeniště emocionálního úpadku v Mrštíkově románu *Santa Lucia* ukazuje na Krafft-Ebinga s jeho postromantickým pojetím velkoměsta coby líhně perverze (K-E: 63, 118, 103, 290, 373, 422). Totéž platí o Merhautově románu *Bahnitá luka*, jehož děj je zasazen do Brna. Těžko si představit, že humoristická povídka Vikové Kunětické z r. 1891 Staří mládenci se nezakládá na Krafft-Ebingových popisech fetišistické záliby v dámském prádle. U Krafft-Ebinga může být tento fetišismus namířen buď na specifickou ženskou osobu, anebo na ženy vůbec. Když tři staří mládenci z povídky už nesmějí více vídat a čichat spodní prádlo slečny Tyldy, které zavěšují po svém bytě, koupí prádlo náhradní, to je však už nevzruší. Bez znalosti Krafft-Ebinga není možné zcela porozumět drastické veršované povídce Lily Bubelové Dítě, v níž matka prodá panenství své šestileté dcery syfilitickému muži za deset korun.³ Od Krafft-Ebinga se dovídáme, že v Evropě vládla pověra, že z venerických nemocí se dá vyléčit pohlavním stykem s malými děvčaty (K-E: 422).

² Podle Krafft-Ebinga je sexuální hyperestézie, eretismus (který prolíná texty tolika dekadentů) úkazem úpadku (K-E: 62).

³ Lila B. Nováková (její dívčí jméno, pod kterým většinou publikovala, bylo Bubelová), *Nad její drahou zachmuřenou* (Nováková: 1912: 30 a n.). Název sbírky pochází z posledního čísla Macharovy feministické sbírky *Zde by měly kvést růže...*

U dekadentů není rovněž možné porozumět jejich typickému olfaktornímu senzualismu bez Krafft-Ebinga anebo, abych byl opatrnější, měl bych snad říci, že po obeznámení s Krafft-Ebingovým učením o pachu bude naše chápání dekadentního výraziva dokonalejší. Vynechám pro tuto chvíli, než se dostanu k Sezimovu románu, jiné patrné vlivy německého lékaře (např. úvodní báseň Karáskových *Zazděných oken lze číst jako mikrorejstřík k *Psychopathia sexualis**). Nemusíme např. znát Krafft-Ebinga, abychom pochopili, že se Hlaváčkův měsíc v *Mstivé kantiléně* vysiloval při onanii (tak má mimochodem jeho měsíc blízko Máchově narcistické luně), ale pomůže nám to, abychom porozuměli básni o varhaníku. Čtenáři je jasné, proč lžou svíce a obrazy svatých v kostele, avšak již nikoli, proč lže i vůně levkojí mimo kostel. V prvním případě jde (aspoň prvoplánově) o selhání náboženství. V případě levkojí však jde o další téma cyklu, selhání pohlavního ukojení, o téma sexuálního hladu, kterým Bůh trestá gézy.

Anatom Zuckerkandl údajně potvrdzoval Krafft-Ebingovo mínění, že „si pohlavní a čichové sféry mozkové kůry jsou prostorově blízké, popř. jsou spojeny silnými asociačními cestami“ (K-E: 24). Už v r. 1826 psal francouzský badatel Cloquet o tom, že vůně květin má moc člověka sexuálně vzrušovat; dále rostocký profesor Most vypráví o zkušenosti mladého sedláka, který často dokázal svést cudná děvčata tím, že si při tanci držel kapesník v podpaždí a pak jím sušil potíci se dívce tvář (K-E: 26). Naopak ženy, které mají nemocné genitálie nebo procházejí klimakteriem, často trpí čichovými halucinacemi; autor pochybuje, že by čichové vjemy hrály důležitou roli při pohlavním vzrušení „normálních lidí“ (K-E: 27). Na druhé straně, ženy, které se oddávají excesivní sexuální činnosti, mívají často zánět nosní sliznice; masturbanti bývají dost nasálně nemocni a trpí abnormálními čichovými vjemy. Podle Krafft-Ebinga existují určité fyziologické sympatie mezi sliznicí nosní a vaginální, a ještě k tomu je prý zajímavé, že nosní sliznice má též erektilní funkci. Vůně může vést ke ztopoření pyje či poštěvážku stejně dobře jako dusné počasí, teplá postel, drogy nebo pepř (K-E: 28). Jeden z Krafft-Ebingových pacientů, který jinak dosahuje erekce pouze při gymnastice, si potřebuje vymýšlet masochistické fantazie, kde hrají svou úlohu různé pachy; představa ženské pochvy ho vede pouze k touze pít její moč (K-E: 110). Jiný pacient, masochista, potřebuje k masturbaci vůni kožených bot a při pohlavním styku s prostitutkami musí dámský střevíc spolu s ním do postele (K-E: 136–37). U dalšího pacienta dojde vždy k erekci v květinářství, když kupuje růže; když leží v posteli, hladí své genitálie růžemi; ejakuluje při snech o vůni růží (K-E: 222). Snad již těchto několik příkladů postačí, abychom pochopili, proč bývají texty mladých českých dekadentů – i jejich staršího souvěrce Julia Zeyera – tak těžce provoněné.

Než přejdu k roli vůni v Sezimově *Passifloře*, je nutno, abych řekl něco o románu samém a o jeho recepci. Z literárněhistorického hlediska je důležitý, protože je vůbec prvním českým literárním dílem, které analyzuje sexuální perverzi. (Samozřejmě, že není nejstarším textem, v němž by člověk našel perverzní prvky. Čtenář si ihned vzpomene na moravského masochistického autora *Života svaté Kateřiny* ze 14. století i na duchovní masochismus Fridricha Bridela a již za života Sezimova tu máme např. sexuálně nacionalistický sadomasochismus Zeyerova *Inulta a rozkoš ze zločinu*, kterou prožívá Rojko v románu *Dům U tonoucí hvězdy* téhož autora.) Soudobá kritika si někdy tohoto významného faktu všimá, jindy zase nikoli. Karásek kupř. napsal, že *Passiflora* „podala historii učené ženské duše z jiné stránky, než je obvyklá erotická šablona. Ukazuje onen strašlivý rub erotických vztahů mezi mužem a ženou“. Jako by to psal sám Krafft-Ebing, tvrdil Karásek o hlavní ženské postavě, že v ní Sezima „ztělesnil [...] problém přirozeného *masochismu* ženské bytosti vůči onomu, z něhož udělal Sacher-Masoch perversi“.⁴ Karásek stále ještě jako zuřivý dekadent viděl v románu takřka exemplární výklad trvalého boje mezi mužstvím a ženstvím:

Jako rozkoš *mučiti* zdá se býti nezbytně přimíšena do každé rozkoše *milovati*, tak je zase přimíšen do pocitu *milovánu* býti nezbytně také pocit *mučenu* býti. Nejsilněji je tento cit vyvinut u žen, a přesahuje-li rozkoš mučenu býti rozkoš milovánu býti, blíží se ovšem již k tomu, co se nazývá perversí a co není než drobnou epizodou z velikého vzájemného boje mezi pohlavími, z oné obrovské sexuální gigantomachie, kde přemožení jako děti Gajiny sopečným ostrovem zasypané stenají pod tíhou vlastní vášně brutalně je pohřbívají.

(Karásek 1903: 149–50)

Nejlépe porozuměl *Passifloře* poněkud moralizující kritik v *Besedách Času*, který si uvědomil jedinečnost románu: „moderní erotika je rafinovaná erotika. Rozkoš smyslné lásky sama o sobě už nestačí, zostřuje ji pocity bolestnými, představami příšernými a zločinnými. Sezimovým románem takto rafinovaná erotika objevuje se u nás poprvé jako propracovaný životní systém. Román nezná jiné formy lásky než tu“ (V. Šv. 1903). Po přečtení *Psychopathie sexualis* má čtenář dojem, že ctitel kognitivní, neanimální lásky Krafft-Ebing vidí před sebou svět, hlavně velkoměstský svět, ovládaný pohlavní degenerací. Kritik

⁴ Krafft-Ebing byl tvůrcem termínu „masochismus“ (pojem existoval dříve jako „pasivismus“) na základě své četby Sacher-Masocha (*Venus im Pelz* atd.).

z *Besed Času* měl zřejmě podobný dojem z autora *Passiflory*, s kterým zřejmě souhlasil: „Nepokládá [své postavy] za výjimky, které se objeví a zase zmizí, nýbrž za pravidelné exempláře, v nichž naše člověčenství odhaluje svou tvářnost.“ F. X. Šalda, který chválil Sezimův druhý román *V soumraku srdcí* (1913), odmítal *Passifloru* pro „konceptci cele fatalistickou a zápornou, založenou na dvojím osudném bludu erotickém“. Jeho shrnutí děje kontrastuje nápadně s Karáskovou dekadentně mytologickou interpretací, Šalda nevidí typičnost, již našli Karásek a kritik z *Besed Času*: „mladý muž slabé vůle a podrytých pudů životních miloval tam marně sensitivní churavou ženu, která milovala stejně marně jiného muže, svého zvrhlého manžela. Tedy dvojí erotická kletba, dvojí erotické očarování, z něhož nebylo vykoupení mimo smrt a zoufalství“ (Šalda 1954: 258). Pro Šaldu jsou tedy dvěma hlavními postavami Klára („churavá žena“) a Pavel Braun/Mára („mladý muž“),⁵ kdežto pro Karásku je hlavní postavou Klára a pro kritika z *Besed Času* Mára. Sám považuji za hlavní postavu Máru, protože se psychicky vyvíjí vlastně jedině on a protože, ačkoli jde o román v Er-formě, téměř vše je interpretováno či vnímáno jeho očima. Nejmladší kritika *Passiflory*, kterou jsem našel, byla otištěna v tzv. akademických *Dějínách*; autor, František Buriánek, vidí v románu pouze dobový topos: „motiv brutálního mužského sobectví, jež rozbíjí manželský vztah a naruší nervovou rovnováhu senzitivní ženy“ (Mukařovský 1995: 61).

Karel Sezima nebyl nikdy plnokrevným dekadentem, ačkoli jeho první knížka, próza *Kouzlo rozchodu* (1898), poněkud schnitzlerovská studie o prchavých láskách v luxusním letovisku, oplývá typickými dekadentními popisy a metaforami a zobrazuje ovzduší emočního úpadku. Žena dvorního rady je tu předobrazem Klářiny matky, paní Terézy, v tom, že „vypíjí“ svého muže; portrétem staré panny se Sezima ztotožňuje s Krafft-Ebingovým názorem, že žít bez pohlavního styku je téměř tak perverzní jako excesivní sex. *Passiflora* je dekadentní román, nikoli však úplně. Vypravěč se vůbec nekochá v úpadkovosti, kterou popisuje. Výrazivo je povýtce dekadentní, pojetí sexuality jako hlavního smyslu života je dekadentní, Klářini rodiče jsou typicky dekadentními postavami, stejně tak Klára sama má alespoň něco z chování dekadentního hrdiny. Co je však ještě důležitější – koncepce románu odpovídá hlavnímu dekadentnímu makrotoposu interstatality; je to román o umírání. Dále je to frustrace, co motivuje většinu děje, přesně tak, jak to odpovídá dekadentnímu dílu.

S výjimkou tvorby Luisy Zikové a Karla Kamínka je pro českou dekadenci základní situace *Passiflory* i velké většiny Sezimovy beletristiky netypická. In-

⁵ Původně se jmenoval Braun, ale ve vydání poslední ruky, tedy ve třetím, se jmenuje Mára; rovněž Klářin muž, původně Nell, se jmenuje Stach. V tomto příspěvku se držím třetího vydání (Sezima 1927).

telektuál přijíždí na venkov nebo do provinčního městečka (obvykle podbrdského), kde zažije erotický vztah, který mění jeho život, někdy celý svetonázor (*Hudba samoty*, 1926). V Sezimově nejrozsáhlejším románu *Dravý živel* (1924) jde o vzdělanou ženu, žijící na statku blízko městečka, která odjíždí na Podbrdsko, kde ji čeká onen zážitek, jenž změní její názor na sebe samu tak radikálně, že se zabije. Tento román je pozoruhodný proto, že ač se v jednotlivostech podobá Šlejharově *Lípě*, tvoří předobraz Lustigovy *Dity Saxové* a, dalo by se říci, i Hrabalova *Obsluhoval jsem anglického krále*. Hrabalův román však patří k jiné, poněkud krvavé tradici české literatury, k onomu tzv. baroknímu kontinuu, v němž ambiciózní hlavní postava zažije všelijaké utrpení a konec svých dní tráví v jakémsi ráji srdce (např. *Život sv. Kateřiny*, přes Komenského k Zeyerovu Inultovi nebo Čechovu *Ikarovi*). Považujeme-li Kláru za hlavní postavu, patří k této tradici rovněž *Passiflora*.

Klára je masochistka jako její otec Lutna; její matka, paní Teréza, je sadistka jako Viktor (*sic!*) Stach, jehož si Klára vezme za manžela. Literární kritik a gymnazijní suplent Pavel Mára je chladný pozitivista, který se dobrovolně zřekl pohlavního života, ale vyprávění o Stachově chování ke Kláře natolik dráždí jeho jinak mrtvou imaginaci, že se stane sám na jeden den sadistou a snaží se Kláru znásilnit. Pozitivistu Máru je bezpochyby morálně odpornější člověk než brutální Stach, jenž reprezentuje typ, který Krafft-Ebing ironicky označuje za „pohlavního nadčlověka“ (K-E: 62). Sezima, jako by byl důsledný dekadent, používá čichových vjemů k popisování sexuálních vztahů, zpravidla projevů tělesné přitažlivosti. Jde vždy jen o přitažlivost ženy, krafft-ebingovsky řečeno, o asociaci nosní a poševní sliznice. Když Mára působí jako Klářin vychovatel, totiž když je Klára poloprobuzenou ženou, typickým příkladem typu *femme enfant*, který představoval téměř posedlost pro malíře a spisovatele *fin de siècle*, Sezima líčí jejich skrytý pohlavní vztah takto: „důvěrná bílá vůně střela se mezi nimi“ (S: 17). Že jde o vůni erotickou, je jasné z další zevšeobecňující metafory, která se objeví o sto stránek později: „ta bílá vůně mladých citů před první láskou“ (S: 126). Když se Klára začíná zamilovávat do Stacha, „všechno kolem ní náhle zmizelo v šeré vonné mlze hedvábné jemnosti; lákalo ji to odtud k němu jakoby tisíci tichých roztoužených hlasů, neodolatelně“ (S: 69). A dále: „Bílá záplava snů jež jí dosud rozpředená stála kolem čela, zhustila se v jeho šerý přízrak; dusně vonným, tmavým a teplým, ohromujícím mrakem zahalila dívčí mozek“ (S: 71). Že autor nepoužívá vůni nahodile či šablonovitě, bude jasné, když srovnáme dva olfaktorní popisy Klářiných vlasů. Když byla Klára ještě Márovou žačkou, „pil lehkou broskvovou vůni jejích rtů, šefíkové výdechy vlasů, resedový parfum dívčího šatu“ (S: 16). Potom, co utekla od Stachovy

brutality domů k matce: „Vlas uvadlý malátného lesku jako teplé pavučiny [...] šířil mdlou vůni suché máty“ (S: 40). Suchá rostlina představuje suché genitálie masochistky, která ztratila sadistického partnera.

Když uslyší o smrti svého manžela, pustí se do tance smrti a tu hraje vůně také svou úlohu. Literárněhistoricky je zajímavé, že v recenzi k románu Karásek píše, že Klára „dá se v šílený tanec, připodobňujíc se Salomé tančící o hlavu Jana Křtitele!“ (Karásek 1903: 151). Zajímavé proto, že Karásek sám popisuje podobný *danse macabre* v povídce „Smrt Salomina“ (*Posvátné ohně*) a v dramatu *Apollonius z Tyany*. Samozřejmě, že Krafft-Ebing má také případ tance smrti jako výrazu sexuální degenerace. V tomto případě jde sice o tuberkulózní lesbičku, která se beznadějně zamiluje do Rusky, o níž záhy sebe samu klamně přesvědčuje, že je nihilistka: „tančila, jásala, prohlásila, že je muž a z císařské rodiny, žádala návrat dřívějších milenek, utekla v mužských šatech z domova, aby pak byla vedena ve stavu erotomanského vzrušení do blázince“; umírá půl roku po onom tanci (K-E: 312) – přesně jako Sezimova tuberkulózní Klára. Neméně důležité je, že Klářin lékař, když se o jejím tanci dovídá, považuje ho za výraz epileptické hysterie, tudíž za příznak pohlavního úpadku. Sezimův popis Klářina tance nabízí dvojí interpretaci: Klára je sexuálně posedlá, ale zároveň mučednice – mučenka – *passiflora* – jak vlastní posedlosti, tak i manželovy hyperbolické mužskosti:

Tančila bez ustání, avšak tanec její měl teď něco ze zoufalé beznaděje modlitby. Podobalo se, že síla nějaká, stejně trýznivá jako nezdolná ji pohání, a že její celá bytost volá kohosi, jenž jí stále unikal...

Její smích vítězky ztrnul v heroickém úsměvu mučednice. [...] Rozvírajíc paže, byla Klára jako veliký smutný motýl, třešticí bolestí a láskou.

A veškerá smrtelná krása touhy, všechna morbidezta utrpení byla v jejích liniích a temná zastřená vůně z ní proudila. Něco jako zahluchlé výrony nočních fial s temně granátovými a žlutě žihánými květy... nervosní výdechy drahocenného klavíru, otevřeného zprudka a rozbouřeného pod prsty dábělského hráče v parné síni koncertní [...]

(S: 112–13)

Sezimovo použití slova „výrony“ nám zase připomíná vaginální voňavost. Po skončení tance „šířila rozkošné rozčilující aroma, subtilní vůni rekonvalescence, rozprchlou pokojem jako rozvanutý sen“ (S: 124).⁶

⁶ Rekonvalescence je samozřejmě příklad dekadentního topos interstuality, srov. např. Hlaváčkovu báseň *Rekonvalescence* anebo Rojkův stav v *Zeyerově Domě U tonoucí hvězdy*.

Klářina matka, která má předchůdkyni třeba v Zeyerově paní Dragopulos nebo v Lešehradově paní Modrovousce, je méně asociována s vůní jen proto, že hraje v románu daleko menší úlohu než její dcera. Nicméně podle taineovských zákonů dědičnosti a milieu spoluurčuje Klářinu sexualitu. Zdá se, že otec Lutna, jakožto masochista, se zajímá spíše o nosní než o vaginální sliznici: „Z bílých dychtivých rozevřených chřípí paní Terézy, z velikých rudých jejích rtů, vyběhlých v náruživě rudý květ, dýchal život jako prudká, podmaňující vůně“ (S: 23). Vypravěč analyzuje tento negenitální poměr poněkud melodramaticky, skoro barokně: „Byla by ho chtěla zničit, sama svou silou, udolat ho, vyssát až na slupku. Vysoukat mu nervy z těla, vystřebat mozek z lebky. Mít ho tak před sebou docela prázdného, svíjejícího se jako červ pod její patou. To byl sen, který živila v sobě [...], sen, jehož uskutečnění nebylo snad daleko ani tužeb jejího muže [...]“ (S: 25). Že tu jde o pohlavní pud a dokonce o lásku, je jasné z olfaktorických metafor, jichž Sezima používá, aby znázornil Terézin stav po manželově smrti na tuberkulózu, kdy ji už ani nebaví mít milence, protože tím již nikoho nemučí. Jako manželka chtěla vysát manžela, jako vdova se ocitá ve stavu vysátosti: „Hubená postava se zdála jakoby sžírána tajným žářem, hlodajícím v suchém morku jejích kostí. [...] ústa dosud jak stvořená ke krutým hlodům, ale chabá, ztrnulá, rty plné, ale bez vůně jako tuhý květ georgin“ (S: 47). Věžná sexuální frustrace vdovy po masochistovi je vyjádřena snad ještě silněji v následujícím: „Lem její sukně zavadil o Máru. Vůně jako nahnílych oranží se dotkla jeho chřípí“ (S: 116), což má asi také vyvolat Mářův odpor k sexualitě paní Terézy.

Ačkoli se paní Teréza a Klára zdají být takřka opozičními silami, může mít i Klára – snad nejen následkem „vychování“ manželova – téměř sadistické pocity. Je to patrné z toho, že obě ženy cítí rozkoš ze zločinu (le bonheur dans le crime). Co se týče paní Terézy, „za života mužova měla pro ni vášně k jiným mužům kouzlo zločinu“ (S: 48). Když se Stach sadisticky miloval s Klárou, která byla právě v devátém měsíci těhotenství, „poznala svůdné kouzlo hříchu, skryté, ale vábné propasti zločinu [...] síly požitku, měřeného hloubkou děsu, nad jehož jícnem se pocituje“ (S: 80). Stejně jako Huysmansův Des Esseintes anebo bezejmenný hrdina Karáskovy *Gotické duše* je paní Teréza poslední ze šlechtického rodu. Degenerovaný šlechtic je dobový topos, v dekadentní české literatuře představuje hyperbolickou zjemnělost, v realistických dílech spíše zkaženost (kupř. u Čapka Choda). Krafft-Ebing jako člen nižší šlechty nepodléhá žádné protišlechtické ideologii, takže jednoho svého šlechtického pacienta, důstojníka, který, aniž je aktivním homosexuálem, má fetišistickou zálibu v mužských botách a sexuálně ho vzrušují boty sluhů a mužských akrobatů, považuje za vyléčitel-

ného. Ačkoli se v jeho rodině už po tři generace uzavírají sňatky mezi bratřenci a sestřenicemi prvního stupně a rodinu ovládají různé neurózy a psychózy, má tento šlechtický pacient normální genitálie, žádná část jeho těla není degenerovaná, jen oči mají neurastenický výraz (K-E: 272–74). Maďarská hraběnka Sarolta je však nevyléčitelná lesbička a měla již různé opletačky s policií. Zajímavé na jejím případě je, že ji prvně svedla k homosexualitě „rudovlasá Angličanka“ (K-E: 325), zajímavé proto, že se v raném 20. století považovalo za nesporné, že Angličanky tíhly k lesbismu (kupř. u Růženy Jesenské nebo u Adolfa Hoffmeistera). Čtenář lituje v té době ještě žijící hraběnku snad nejvíce proto, že Krafft-Ebing popisuje do detailu její genitálie, které „zůstaly na vývojovém stupni desetileté dívky“ – má ji ovčí (K-E: 325). Paní Teréza je výbojně heterosexuální, ale tím, že je sadistka, tvoří podle učení Krafft-Ebinga výjimku, ačkoli duševně sadistická žena v podobě osudové ženy je sotva vzácným zjevem v dekadentní literatuře. „Monstrózní sadistické činy“ prý konají „daleko častěji muži než ženy“ (K-E: 73), což nejde dohromady s faktem, že autor udává tolik příkladů mužského masochismu. Nutno však přiznat, že jsou to větším dílem prostitutky, ženy placené za své výkony, které provádějí sadistickou činnost pro mužské masochisty. Krafft-Ebing však uznává, že ženský vampyrismus existuje a zřejmě už dlouho, obzvláště na Balkáně. Jeden z jeho pacientů s mnoha jizvami na paži mu vysvětluje: „Když se chci přiblížit ke své poněkud ‚nervózní‘ mladé ženě, musím si nejdříve pořežat ruku. Ona pak saje krev z rány, po čemž u ní vzniká pohlavní vzrušení vysokého stupně“ (K-E: 103). Paní Teréza chtěla Lutnu „vyssát až na slupku“. Je samozřejmě rudovlasá, má „vlas barvy ohnivých lilí“ (S: 24) a má literárně otřelé vlastnosti: „nádherná šelma“ (S: 22) „Gorgona“ (S: 30) a „Medusa“ (S: 116). Přitom jedině zajímavé je, že nám její „rudá hřívá“ (S: 24) připomíná vlasy varhaníka v *Mstivé kantiléně*; to je důležité kvůli vlastnostem, které Sezima připisuje Lutnovi.

Portréty paní Terézy zdůrazňují její šlechtictví i její civilizační jinakost, je v ní skutečně něco balkánsky orientálního jako u Zeyerovy paní Dragopulos: „V [jejích rtech] se soustředila celá nenasytnost její duše i všecka bezuzdnost těla, všecka její nezkrocenost a posedlost. Ale i všecko bohatství rasy žilo v tomto skvostném granátovém výkroji, všecka hrubá vášeň a brutální svůdnost vedle vrozené nenapodobitelné gracie“ (S: 23–24). Její profil „měl cos byzantského v příkré lomené křivce [...]. Jako rozmařilá orientálka se protahovala v hlubokých hedvábech podušek na pohovkách“ (S: 24). Jako ženy na obrazech mezi dekadenty oblíbeného Gustava Moreaua se paní Teréza věnuje luxusní péči o své luxusní tělo; tu je důležité, že se její sadismus implicitně spojuje s abnormální soběstředností:

Vysoká, neotřesná ňadra [...] boky plné elektrických jisker [...] ruce knížecí, mdle bílé se štíhlými prsty a opálovými nehty, ale s tahy dravčími.

S tímto tělem, jemuž jedině sloužila a které jedině dovedla zbožňovat, provozovala pravý umělecký kult, hříšný a rouhavý. Milovala dlouhé hodiny mdlých, vřelých koupelí, lenivé chvíle česání, kdy mohla rozpuštěnými vlasy halit královský majestát svých beder jako drahocenným pláštěm a polonahé boky šlehat jako řřavými kovovými hady.

(S: 24)

Její narcistická sobeckost se projevuje spolu s duševním sadismem melodramaticky evidentně, když Lutna umírá:

Proud krve z jeho úst potřísnil paní Teréze bílý letní šat, v němž měla za chvíli uvítat hosty k [...] dýchánku. [...] Pak si rozčileně jala upravovat vlasy před zrcadlem. [...] Opět spatřila krvavé skvrny na svých prsou, vztek znovu jí zalomcoval tělem, zalitým oranžovou září říjnového odpoledne. [...] A hledíc přes rameno na agonii svého muže, zasykla mu v tvář poslední slovo, poslední urážku na cestu neznámem.

Lutnův ztrhaný a vyhasínající zrak naposled lačně sál její obraz. Stočil se k ní jako oko ubitého zvířete, lízajícího zbraň, která ho proklála.

(S: 29–30)

Nějaký čas po jeho smrti se oddá téměř nekrofilské sentimentalitě, kterou Krafft-Ebing občas spojuje s fetišisty a masturbanty. O něco později se tato sentimentalita zvrátí v jakýsi sadismus vůči vzpomínce na manžela, který svou smrtí zradil její erotickou touhu. Posílá do pohřebního ústavu pro máry, na nichž nesli jeho rakev ke hřbitovu, a dá je postavit na místo, kde dříve stála Lutnova postel v jejich ložnici – „kterou dala celou potáhnout černým sukem“ (S: 47). Když ji tento postelní smutek přestane bavit, nechá zahradníka stlouci z marhoupačku. Žádá Máru, aby ji na této morbidní hračce houpal: „Rozohňovala se: „Divoce, divočeji houpejte –! Z nudy do bolestí [...] ze smrti do rozkoše!““ (S: 116). Svou frustraci projevuje ještě tak, že pěstuje huysmansovsky „nepřirozené“ květiny, samozřejmě květiny bez vůně, které však mají krásné bodliny, jež vyjadřují rozkoše sadismu:

[...] ve skleníku pěstovány k jejímu přání monstrózní druhy kaktusů. V neforemných [...] bednách živořily dužnaté jejich tvary, plné ostnů a laloků, veliké elipsovité lupeny, beztvárné tupé homole a nabobtnalé choboty. Ji-

né jako zkomolené ohony podivných plazů anebo šupinatá kopí z rozpu-
kané hroší kůže [...] civěly do slunečního světla, ztlumeného a zpola po-
hlceného sklem přístropí, a ssály vlhko z pařlívě, zchoulostivělé atmosfé-
ry klenuté prostory. Bylo to nekonečné pučení bez krásy a harmonie, ztě-
lesněná ohyzdnost a banalita.

(S: 47)

Obraz kaktusů představuje též nestvůrný vývoj její vášně a, paradoxně, sterilitu sadismu. Kaktusy jsou chorobné, tvoří takřka nádor na těle oné opravdové lás-
ky, které stejně ve světě tohoto románu není. Představují paní Terézu jako „tri-
umfující pohlaví“.⁷

Krafft-Ebing definuje sadismus jako prožívání sexuální rozkoše až po orgas-
mus při konání krutostí či pohledu na ně; tyto krutosti se mohou páchat na člo-
věku nebo i na zvířeti; jde tu o nutkání k pokořování a ubližování žijící bytosti
(K-E: 69). Považuje sadismus za poměrně častou perverzi v úpadkové Evropě.
Vypráví o milionáři, který obvykle nosil růžový župan. Objednal tři nevěstky;
jedna musela před ním klečct, aby do ní vrazil kolem sta jehliček, pak při-
špendlil kapesník k jejím ňadrům, strhl ho, aby krásně krvácela, potom ji bičo-
val a teprve pak s ní souložil; během celé procedury mu zbylé dvě nevěstky su-
šily pot (K-E: 400–401); sadismus vůči zvířatům se vyskytuje hlavně na ven-
kově a oběťmi bývají krávy a kozy. Jeden případ je zvláště relevantní: jde o mla-
dého muže, jehož rodiče sice byli zdraví, ovšem jeho dva bratři zemřeli na tu-
berkulózu a sestra trpí konvulzemi. Tento mladý pán bere ptáky za zobák a má-
vá jimi ve vzduchu; pohled na takto trpící tvory mu přivádí erekci (K-E: 402).
Paní Teréza chová papoušky: „Učila je žvatlat nejstrašnější blasfémie na něhu,
lásku a vášeň [...] a zpíjela se paradoxně rozkoší jejich naučenými cynickými
monology“ (S: 49). Po smrti jejího sousadisty Stacha nechala papoušky „něko-
lik dní zcela bez pokrmu. Potom však vydráždila hladové ptáky k divokému zá-
pasu o hrst kukuřice [...] Boj, který se rozpoutal před jejím zrakem, byl tak zu-
řivý, že většina ubohých zvířat od utržených ran zhynula“ (S: 115). Potom si
koupila skupinu cvičených opic a odívala je způsobem, který čtenáři připome-
ne Čechova *Hanumana*, ale Sezima končí román dřív, než se dovíme, jak se s ni-
mi paní Teréza vypořádá.

Viktor Stach má podobný sadistický poměr ke zvířatům. Je vášnivý lovec
a „působilo mu vždy rozkoš hledět do stočených očí ubitého zvířete a hledat
v nich podobu a výraz žen, jež svedl a odkopl“ (S: 75). Jako muž nepotřebuje
papoušky, aby ženě říkal rajcovní prasečinky: „Šeptal [Kláře] slova, která jsou

⁷ Tak ji charakterizuje Karásek (1903: 152).

jako polibky v polibcích, krutá a zvrhlá slova, rozplameňující vášně“ (S: 72). Postelové prasečinky jsou podle Krafft-Ebinga typické pro sadisty; je to druh pokořování, který se může projevit jinak, třeba při žádosti, aby si žena pošpinila před souloží ruce sazemí, anebo poléváním dívek močí či lejnem. Tato perverz se blíží sadofetišismu (K-E: 91–92). Paní Teréze se Stach samozřejmě líbí a je si intuitivně vědoma, že odhalí Klářinu zatím skrytou masochistickou vášeň. Je „zušlechtěný dravec“ (S: 70), „širokých prsou a rozložitých ramenou, ale držení jemného, pohybů svědčících o síle a eleganci zároveň“ (S: 68). „Temný vášnivce, absolutní a nezkrotný temperament, srdce šeré a beze snů, žil Stach jen nevyčerpatelnou, neuhasitelnou smyslností. Měl divokou krev a studený mozek, dovedl chtít, chtít chladně a ze všech sil“ (S: 75). Funguje vůči Kláře jako rafinovaný zasvěcovatel do tajemství masochismu, aby ji znesvětil jako člověka. Podobá se majiteli nevěstince v legendě o Marii Egyptské nebo i Maxenciu v legendě o Kateřině z Alexandrie. Jeho melodramaticky podané chování tvoří součást kvazimytického pojetí románu. Tento přednosta železniční stanice je provinčním Modrovousem a umělcem vášni: „Chladně a vypočítavě, jako by hrál o krev na šachovnici, rozvazoval [Klářiny] pudy“ (S: 71); „Vysiloval ji hypnotisujícími doteky, krutým laskáním, které působí jako déšť jehel na citlivou páteř a v tepnách vyvolává zamrazení téměř světelná jako pavučinově jemný elektrický proud ztrnulými údy. Krůpěj sladkého jedu za krůpěj jí vstříkával do krve jako morfiové injekce“ (S: 72). Bez pachu by to samozřejmě nešlo a tak: „Koupal vysílené smysly v rosách její krve, opíjel se nardovou vůní pleti a vlasů své oběti. Překonával brutalitou bolestný její úžas, nedbaje proseb jejích očí, horečně rozšířených úzkostí znásilněného dítěte [...] Plnil její tělo i duši“ (S: 73). Jakmile otěhotní, začne ji bít „po prvé bez úmyslu rozněcovat její touhy“ (S: 79); časem se Klára stále silněji obává, že mu těhotenstvím klesne na ceně – „sama by si byla rvala klíčící zárodek z těla“, a při všem tom týrání, jímž chce Stach dosáhnout, aby potratila, Klára pocítila „hrůzy a bolesti [...] ale i strašné rozdíravé rozkoše, stupňující se až v extasi“ (S: 80). Dítě se narodí znetvořené a zemře, když se Stach zrovna někde toulá; Klářina rebelie začne teprve tehdy, když se Stach vrátí domů a chce mrtvé dítě rozdupat; uteče však až poté, když se jednoho dne objeví s opilými kamarády a kamarádkami a začne ji před nimi zneužívat. Hned po svém posledním sadistickém činu, kdy způsobí železniční nehodu, při níž zemře na sto osob, se Stach zastřelí.

Klára však nepřestane toužit po brutalitě, které unikla. Idealizuje ji a v neklidném spánku člověka umírajícího na tuberkulózu mívá ideálně masochistické sny. Podle Karáska dovedl Sezima Klárou „vyzdvihnouti z dna duše [...] všechno bezvědomé, atavistické, animální, co dříme v nejtajnějších záhybech ženské bytosti“

(Karásek 1903: 153). Klára tedy zosobňuje jakousi podstatu ženství. Krafft-Ebing si tím není jist, ale tuší, že by bylo možno chápat masochismus jako „patologické bujení specificky ženských psychických prvků, jako chorobnou gradaci psychosexuálních rysů ženy“, totiž „ženského pudu se podrobovat“. K tomu ještě dodává poznámku: „U všech slovanských národů se ženy nižších stavů prý cítí nešťastně, když je jejich muži nebíjí“ (K-E: 152). A skutečně, Kláru lze interpretovat národně-politicky, přibližovat ji k Zeyerovu Inultovi. Na začátku se zdá, že Mára má perverzně sentimentální názor na ženu vůbec: „Žena se mu objevila něčím, co je samo o sobě, svou kletou trpností a věčným podrobením muži, předurčeno k martyrii. Celou kletbou svého zajetí a uvěznění ve fyzickém, kterou vyřkla nad ní příroda a kterou nelze zlomit, pokavad se v ženě samé něco nezlomilo [...] Tvor, jenž trpí a hyne v plnění svého určení“ (S: 55). Ale o něco později se to upřesňuje nacionálně mesiášským způsobem: „Na mysl [Márovi] vstoupilo slovo o *heroismu otroctví* [...] slovo, jímž Mickiewicz vystihl slovanskou raču“ (S: 57). Když už začíná upadávat do jakési náboženské mánie (jako hlavní hrdina Karáskovy *Gotické duše*), nabývá mesiášských sklonů: „V mé duši,“ říká Márovi, „jsou hřeby i trnová koruna. Nosím tak v sobě nástroje svého umění jako ony květiny, v jejichž ústrojí rozeznáte symboly martyria Vykupitelova“ (S: 128–29). A jsouc blízko smrti, kdy vypadá trochu jako Berniniho Tereza v římském kostele sv. Marie Vítězné, vplyne z těchto sklonů jakési frustrované mesiášství:

„[...] Je mi smutno z pomýšlení, jak všecka má bolest zůstane neplodnou.“

Oči jí temněly, jako by se ponenáhlu plnily veškerým lidským trudem. Šije se napínala v bolestné něze, jako by se chtěla položit pod čepel smrti – za obět pro hříchy ostatních.

(S: 168)

Stejně barokní je, že se jí najednou zalíbí raně novověká svatá, Veronica Giuliani (1660–1727 – svatořečená v r. 1839, tudíž žádná blahoslavená, jak tvrdí Sezima), která přijímala stigmata a napsala desetisvazkový deník: „Měla teď důvěrné pochopení pro legendu o blahoslavené Veronice Julianě, jež z lásky k božskému beránku brávala k sobě jehňátko pozemské a zmírajíc blahem nebeské extase, dávala mu ssáti z panenských svých prsou“ (S: 136).

Klára masochismus zcela zřejmě zdělila. Její otec, o dvacet let starší než paní Teréza, je „bytost trpná“, „jemný znatel života a žen“, „numismatik a sběratel starožitností“ (S: 23). Je také krafft-ebingovsky zatížen degeneračními fyzickými a psychickými vlastnostmi: „časem trpíval krvácením z plic a nespavostí, proti níž se stále častěji utíkal k morfiu“ (S: 23). Až sem vypadá poněkud

jako klišé – zženštilý typ z období fin de siècle –, Krafft-Ebbing je víceméně přesvědčen, že masochismus u mužů představuje určité effeminatio, zženštění (K-E: 162). Pan Lutna je však kompozitum z *Mstivé kantilény*, vtělená dekadentní aluze. Je „galantní abbé [...] s jistou staromódní, skorem rokokovou lehkostí“ (S: 23), který v jedné Klářině vzpomínce má „v rukou vzácnou violu, křehkou jako ze skla a zladěnou hluboce, tak nějak duševně hluboce“ (S: 134). Jednou dokonce „zlomil kantilénu violy“ (S: 135). Není nic mystického v Lutnově masochismu, spíše něco estétského. Na základě toho všeho snad můžeme Lutnu interpretovat buď jako ztělesnění selhání dekadentního estétství vůči lidské animálnosti, tj. vůči síle vášně, obzvláště ženské vášně, anebo jako ironizaci slovanské dekadence. Jeho masochismu totiž chybí vášnivost masochismu Klářina, je to, jako by chodil k paní Teréze jako k prostitutce, a je pravda, že Terézín otec ji prostituoval, když ji provdal za Lutnu, aby zaplatil dluhy a zachránil jméno rodiny. Lutnovy zážitky s paní Terézou vypadají jako menší slátanina ze dvou tří Krafft-Ebbingových případů; čtou se téměř jako parodie:

Pan Lutna skláněl pokorně hlavu pod spárem této sametové tygřice jako nevolník [...]. Bylo mu zvláštním, mrazivě jímavým požitekem, ovinula-li mu paní Teréza kolem šíje jeden ze svých dlouhých vrkočů, jehož zlatý konec dala hrýzti jeho zubům a smyčku takto utvořenou stále pevněji utahovala kolem jeho krku. Nechával se bez hlesu škrtit strašným tím pouťem [...] bičovat jezdeckým bičíkem, mrskat důtkami, šlehat knutou na psy [...] šlapat po sobě jejím drobným nožkama v černých hedvábných punčochách a intenzivně bílých střevících s vysokými podpatky.

(S: 25)⁸

Proti dekadentnímu Lutnovi stojí nízce pozitivistický literární kritik Pavel Mára, perverzní tím, že „toužil vymanit se vůbec z poroby slepých pudů“ (S: 36).

⁸ Je snad zajímavé, že i později opakuje Sezima obraz ženských vlasů jako smyčky, totiž v románu *Hudba samoty*, při jedné schůzce intelektuálního vypravěče s mladou chudou venkovankou, do níž se zamiloval: „Potěžkám na dlani prstenec toho temného krouživého zlata. Pak si jej kladu kolem hrdla. / Než se naději, přehazuje mi kol něho i druhý. A hbitě zaplétá smyčku, utahuje... / Chvilí mám poněkud úzkostlivý pocit, jako bych měl býti rdošen“ (Sezima 1926: 86). Co se týče pozdějších děl, je snad relevantní, že v předcházejícím románu autor naznačuje, že každý muž má sklon k sadismu. Když se notář Urban obává, že může ztratit Vandu, uvažuje ve frustrovaném hněvu takto: „Zmocnit se jí třeba neomaleným tělesným objetím, se vsí sveřepostí mužské přírody [...] Sevřít její teplé tělo, až by se jí zrak zlomil studem [...]; a potom ji třeba rozbit jako loutku.“ Tento Urban je cynik („Je-li někdo věrný jako pes, sdílí psí osud: je kopán“), jeho opak představuje Bludský, u nějž se však také projeví schopnost brutality, aspoň vůči Urbanovi: „Vždyť i jeho [Urban] bych nejraději téměř rukama zardousil, rozlámal, rozdrtil jako loutku“ (Sezima 1924: 231, 208, 302).

Co se tohoto eseje týče, zajímá mě Mára do jisté míry proto, že představuje prvek sadismu z frustrace, když se snaží znásilnit Kláru, hlavně však z jiného hlediska, jež není přímo relevantní k otázce vztahu Krafft-Ebinga a české dekadence. A přece je Mára důležitý. Naznačil jsem už, že je z Krafft-Ebinga cítit silný kulturní pesimismus. Tomu člověk neunikne při tak pevné víře v mýtus úpadkovosti, i když tento mýtus v sobě vlastně zahrnuje svůj rub, mýtus zlatého věku. Krafft-Ebing píše o „zkažených“ ze zkaženého světa. Mára jde dál uvědoměle máchovským způsobem. Láska představuje kletbu lidstva, a je v podstatě vždy úpadková. Jako Máchův Vilém vidí Mára „pokolení spoutané k pokolením okovem zděděné viny“ (S: 171); hmota stále vítězí nad duchem. Mára se ptá sebe sama jako Vilém: „Nespěje celý ten disharmonický život jen k širému temnému rozkladu, k nekonečné Nicotě?“ (S: 171). A konečně nás vypravěč informuje o tom, že Klára na úmrtním loži „na všechno zapomínala. [...] Na všechnu dravost i obojetnost smyslů, na chvilková poblouznění i na věčné klamy srdce a lásky“ (S: 173). Recenzent z *Besed Času* vidí v tomto máchovsky erotickém pesimismu poselství románu.

Mára spolu s vypravěčem ho dovedou dál než cokoli, co Krafft-Ebing tvrdí v *Psychopathia sexualis*. Tím nechci najednou tvrdit, že Sezima nenapsal *Passifloru* pod přímým nebo nepřímým vlivem znalostí a názorů, kterými Krafft-Ebing obdařil dvě generace českých spisovatelů. Nerad bych onen vliv nadhodnotil. Nechci kupř. konstatovat, že epizoda z *Gotické duše*, v níž homosexuální hrdina slyší a komentuje pražské zvony, naráží na případ šestnáctiletého s „hysteroepileptickou“ matkou, který se rád dopouští sodomie na králicích a při pokusu potlačit tento chtíč slyší zvonění kostelních zvonů (K-E: 423). Nechci rovněž tvrdit, že onen vliv trval déle než ve skutečnosti trval. Existují samozřejmě shody okolností: zmínil bych případ těžkého masturbanta, který se oddal náboženskému entuziasmu. Chtěl spáchat sebevraždu, ale kamarád, kterého poslal pro jed, mu dal místo jedu projímadlo. Nepředpokládám, že tu lze hledat původ obdobné scény v Kunderově *Žertu*. A na závěr, abych skončil tam, kde jsem začal, nemyslím si, že se Krafft-Ebing skrývá za epizodou, kdy odporná Karla polyká místo antikoncepční pilulky prášek na spaní – totiž v *Řízkařích* Barbary Nesvadbové.

Literatura

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří

1903 *Impresionisté a ironikové*. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých (Praha: Kosterka)

KRAFFT-EBING, Richard von

1997 *Psychopathia sexualis* (München: Matthes & Seitz)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1995 *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*
(Praha: Victoria Publishing)

NOVÁKOVÁ, Lila B.

1912 *Nad její drahou zachmuřenou* (Praha: Reis)

SEZIMA, Karel

1924 *Dravý živel* (Praha: Vilímek)

1926 *Hudba samoty*. Román a skutečnost (Praha: Vilímek)

1927 *Passiflora*, 3., upravené vyd. (Praha: Vilímek)

ŠALDA, František Xaver

1954 „Karel Sezima: V soumraku srdcí“, in F. X. Š.: *Kritické projevy* 9.
1912–1915 (Praha: Čs. spisovatel), str. 258–66

V. Šv.

1903 „Román moderní erotiky“, *Besedy Času* 8, str. 372–73

Čapek Chod „postmoderní“

VERONIKA HEÉOVÁ

Naše působení na literaturu se ubírá dvojím protichůdným směrem: na jedné straně se snažíme zvládnout obrovský materiál, který nám dlouhá staletí odkázala, a proto vytváříme myšlenkové konstrukce: jednotlivé jevy zařazujeme, hierarchizujeme (zjišťujeme, který je důležitý a který je vedlejší z hlediska literárního „vývoje“ nebo procesu), dáváme je na jejich místa – a tím je vlastně umrtvujeme, měníme je v články řetězu samy o sobě už málo zajímavé. Autor, pro kterého jsme mohli bezpečně najít škatulku, kam patří, pozvolna odumírá na stránkách literárních dějin.

Na druhé straně však zkoušíme vyrovnat neblahý výsledek našeho umrtvujícího zjednodušování, kterému se ovšem při vědecké práci nemůžeme vyhnout. Vykonáváme, nebo bychom měli vykonávat, popularizační práci a usilovat o to, abychom autory, kteří si to určitě zaslouží, zpřístupnili a udrželi při životě. Vždyť díla dobrých či velkých autorů mohou vždy oslovit čtenáře alespoň trochu citlivého. Myslím si, že tuto svou druhou funkci dnešní věda žalostně málo plní. Na popularizační činnost hledíme jaksi spatra, zatímco se nám ztrácejí čtenáři a literatura společně s vědou o ní se stává záležitostí malé hrstky zasvěcenců.

Jedním takovým velmi zajímavým a vysoce hodnotným jevem na pokraji zapomnění je literární tvorba K. M. Čapka Choda. Je zajímavé, jak tento vynikající, suverénně myslící spisovatel širokého rozhledu, vzácného a mnohostranného vzdělání stál a stojí na periferii zájmu domácí literární vědy. Jediné souborné vydání jeho děl se uskutečnilo ještě ve dvacátých letech, potom následoval osmisvazkový výbor z jeho děl až v letech padesátých a sem tam byl vydán některý jeho román (nejčastěji *Turbína*) nebo ojediněle nějaký povídkový soubor. V posledních desetiletích byla o něm napsána jediná náročnější studie ještě v roce 1985. V té zjistila Dobrava Moldanová, že chybí kritické vydání jeho děl, neexistuje ani výběr z jeho bohaté publicistiky, není zpracována jeho literární pozůstalost a nemáme ani důkladnou monografii jeho tvorby. Od té doby se zde, pokud vím, skoro nic nestalo. Jediný důkladnější pokus o rozbor Čapkovy tvorby pochází od R. B. Pynsenta (1985), tedy cizince, který dokonce zorganizoval v Londýně r. 1984 symposium o jeho tvorbě (srov. Pynsent 1985). V nově vy-

daných domácích literárních dějinách¹ je Čapek Chod i nadále – jako dříve – pevně zařazen mezi naturalisty. Toto zařazení je sice všude specifikováno poukazem na jeho grotesku a někde i na expresionistické tendence v jeho dílech, ale v podstatě se opakují poznatky dřívější odborné literatury a zformulování těchto poznatků je takové, že čtenáře neznalého Čapkova díla nejspíš odrazuje od jeho poznání.

Je to i tím, že naturalismus nemá dnes vysokou prestiž. Je spojen s překonanými vědeckými poznatky, jako jsou biologický a sociální determinismus, nebo s lpěním na množství vnějškových detailů atd. Jeho vyhraněné sociální zaměření, které v době jeho vrcholu na konci 19. století znamenalo prohloubený smysl pro – byť někdy drsnou – pravdu života, dnes páchne dogmatismem. Označit tedy dílo za naturalistické vyznívá značně pejorativně. Z nejlepších českých autorů, kteří jsou v různé míře spojeni s naturalismem (J. Arbes, K. V. Rais, V. Mrštík a A. Stašek), nejhorší osud asi postihl Karla Matěje Čapka Choda, který je už samým označením za nejvýznamnějšího českého naturalistu vlastně zařazen mezi druhořadými autory.

Z hlediska současných nároků na epiku by se ovšem mohlo zdát, že se v Čapkově tvorbě vynikající části střídají s průměrnými a ledabylými, ba snad i nevkusnými – jak mu to vytýkali někteří jeho současníci (hlavně F. X. Šalda, který se jeho tvorbou často zabýval). Mínění tehdy vyslovená se tradují dodnes v literárních dějinách. Je ovšem pravda, že celkový charakter jeho stylu ho, přes některé překvapivé formální experimenty, spojuje s prózou 19. století, a tak jeho věty místy působí – po téměř sto letech a po čtenářských zkušenostech s moderní, experimentální prózou – snad dojmem zastaralým až těžkopádným, někdy romanticky květnatým.² Přes tyto nedostatky se jeho próza celkově „čte dobře“, na vrcholných místech dokonce dovede být strhující. To nesouvisí se stylovými vlastnostmi jeho prózy, ale s jeho autorským postojem a nazíráním na svět, a tyto jsou v jeho nejlepších dílech rozhodně moderní, ba postmoderní.³

¹ *Lexikon české literatury* I, 1985; *Panorama české literatury*, 1994; *Dějiny české literatury* IV., 1995; Lehár–Stich–Janáčková–Holý: *Česká literatura od počátků k dnešku*, 1998.

² Rozpor mezi poměrně zastaralým způsobem uměleckého podání a moderností myšlení jinak můžeme zjistit i u několika jiných vynikajících autorů z konce 19. století, jako jsou Arbes, Stašek nebo Julius Zeyer.

³ Tento velice rozvětvený termín má hodně aspektů i podle jednotlivých kulturních sfér. Zhruba by se snad dalo říci, že zatímco v západním světě je ideově větší důraz na ironickém odporu proti zkomercionalizovanému modernismu, v postkomunistických státech, kde modernismus byl dlouho potlačován, jde více o obnovení kontinuity a aktualizace modernistických tradic. Obě kulturní sféry spojuje však z jedné strany nedůvěra vůči „bezpečným“ ideologiím sloužícím k prospěchu lidstva a také – řečeno Lyotardovým výrazem – vůči „velkým

Některé přednosti jeho umění uznávali i současníci. Čapek Chod je vynikajícím pozorovatelem současného života, s velkou přesností a životností představuje mentalitu a řeč nejružnějších společenských skupin – tato schopnost ho spojuje s jinými dobovými realisty a naturalisty (především s A. Staškem, ale i s K. V. Raisem, J. Herbenem, J. Holečkem, I. Herrmannem aj.)

S naturalismem ho zdánlivě také spojují určité tematické zvláštnosti, jako jsou např. vynikající znalost a někdy zevrubné líčení prostředí, ústřední role erotické přitažlivosti, velký výskyt rysů chorobnosti a tělesných deformací aj. Funkce těchto prvků v Čapkových dílech se však naturalismu vzdaluje. Tyto prvky svou vypjatostí a nesrovnalostí jsou totiž důležitými nositeli grotesky. Vzhledem k mnohoznačnosti Čapkova směřování ke grotesce musíme brát s rezervou i tvrzení o Čapkově determinismu nebo dokonce o jeho skeptickém fatalismu. Čapkova groteska se zdá z dnešního hlediska nejvzácnější vlastností jeho tvorby, která ho spojuje ze současníků nejvíce s Haškem a s Kafkou – ovšem s každým jinak.

Dnes bychom měli ocenit jiným způsobem i tzv. „vady“ v Čapkových příbězích a charakterizaci postav, u kterých autor „až ostentativně setrval“ (Kovářna 1936: 20). Jsou to nápadně často se vyskytující náhody, násilné obraty, nahromadění zvláštních, extrémních, odpuzujících nebo bizarních vlastností aj. Můžeme mít někdy dojem, že si autor s těmito prvky zahrává, některé se dokonce stěhují z jednoho díla do druhého (jako jsou např. často se vyskytující tělesné vady: chybná schůze, slepota, hrb; krásná žena nebo muž s větší či menší tělesnou vadou,⁴ podvojnost nebo dokonce znásobenost postav: dokonalý džentl-

vyprávěním“, z druhé strany ironicky eklektické používání všech dřívějších ideologických, morálních, kulturních a literárních tradic. Zatímco se moderna loučila vyzývacím vzdorem s měšťanským světem, a to buď aristokratickým odporem, nebo levicovým radikalismem, postmoderna zpochybňuje smysl obou gest, ale má pro ně – jako pro důkazy lidské pošetilosti – posměvačné pochopení a ironicky smířlivým způsobem si pohrává s jejich tradicemi. Mohli bychom říci, že rozpor mezi ideály a skutečností, který doprovází literaturu od doby romantismu a který je ve vichřech revolucí, válek a nastolení totalitních režimů neustále se vracejícím mučivým zážitkem, jako by byl ke konci tisíciletí u konce a převládalo jakési ironické smíření s danostmi lidské existence. V tom smyslu představitel grotesky raného 20. století (Kafka, L. Klíma, Pirandello, do jisté míry také Witkiewicz, Joyce nebo Musil aj.) mohou být považováni za rané předchůdce postmoderního myšlení. Čapkova tvorba víceméně může být zařazena do této skupiny. S postmodernou ji spojuje intenzivní pocit groteskosti lidské existence a ironický odpor proti všemu intelektualismu, zatímco sám Čapek má ke skutečnosti vysoce intelektuální přístup (odtud pramení neustálé, mnohdy překvapující posuny a náhlé změny zorného úhlu a jeho skvělá sebeironie).

⁴ Viz např. *Antonín Vondřejc*: Ada v Mírosteřižích napadá na jednu nohu, kotník Anniny sestry Izy porušuje její dokonalou krásu; *Experiment*: dr. Slaba též napadá na nohu; jiná tělesná postižení se vyskytují skoro všude: bohatý výčet typů a výskyt takových vad obsahuje výše uvedená studie R. B. Pynsenta.

men ve více exemplářích,⁵ dvojice sester velmi podobných⁶ aj.). Tyto zvláštnosti vyvolaly u kritiků odpor a nepochopení, viděli v nich svévoli, pozérství nebo i neumělost. Právě tvrdošijné autorovo lpění na některých momentech tohoto druhu a jejich zdůrazněné opakování však upozorňuje na to, že zde jde o víc než o autorské vrtochy. Jsou to prostředky, kterými autor neustále vyvrací čtenářovo ustalující se mínění o věcech podaných, porušuje jeho konvenční představy nebo zklamává jeho očekávání. Nevidíme-li tedy v těchto vlastnostech porušení věrohodnosti realistického podání, ale svérázný způsob autorského výrazu, budeme více nakloněni hodnotit je jako náběhy vynikajícího realisty-naturalisty k obnovení prózy groteskou.

I když se u Čapka Choda z těchto groteskních prvků nevytvářel tak jednotný styl jako u Kafky, některé jeho postavy a situace se svou záhadnou neskutečností dostávají do blízkosti kafkovských vizí.

1. Z Čapkových postav je z tohoto hlediska nejzajímavější dr. Freund v *Antonínu Vondřejcovi* (vůbec jeden z nejsložitějších a nejzáhadnějších Čapkových charakterů) a v menší míře např. i Evička, kvazimanželka hlavního hrdiny románu *Vilém Rozkoč*, jejíž postavu Šalda – s požadavkem psychologické věrohodnosti – označil za „neživotnou“ a „mrtvolnou“, za „voskovou pannu z paoptika“ (Šalda 1964: 111).

2. Ovzduší děsivé fantastičnosti (jejíž kořeny jdou až k romantikům)⁷ často ovívá konec jeho povídek, které po citově silně vypjatých momentech vrcholí sebevraždou, vraždou nebo jinou podivnou smrtí (Zpověď naturalistova, Humoreska, Kdo s koho, Experiment, Nedonošený aj.). Takový bývá i konec některých velkých scén v jeho románech (např. konec slavnosti v novém domě Mr. Moura způsobený prasknutím honosně velkého okenního skla, zřícení turbíny v románu *Turbína*, konec večírku umělecké společnosti Upanišad s trapným sebeodhalením opilého *Vondřejce*, děsivě groteskní Rozkočův definitivní rozchod s manželkou aj.).

(Mimoходом, zvláštní studii by si zasloužila Čapkova groteskní pojmenování jeho postav, charakter a rozsah jejich asociačního pole – Vystyd, Hejhola, Nezmara, Zouplna, Rozkoč aj.).

3. Skoro každé hodnocení Čapkovy tvorby se zmiňuje o roztržitosti jeho románové formy. Tato výtka je oprávněná především u románu *Antonín Vond-*

⁵ *Jindrové*: otec a syn; *Vilém Rozkoč*: sedmičlenná družina paniců-džentlmenů inženýra Nezmary, zvaná Adam a synové.

⁶ Anna a Iza (*Antonín Vondřejc*), *Jindrové*, *Řešany*.

⁷ Viz tzv. gotický román, díla S. T. Coleridge, E. T. A. Hoffmanna, E. A. Poea; v české literatuře pěstoval hlavně J. Arbes svérázný typ této atmosféry – avšak jen ojedinele s příděchem grotesknosti (*Sivooký démon*).

rejc. Román totiž nese stopy svého vzniku z povídkového cyklu a mezi prvním a druhým dílem je značný zlom. Zatímco první vypravuje trampoty titulní postavy v její kariéře a lásce, druhý podává její umírání a smrt. Přitom v obou dílech najdeme rozsáhlé odbočky, několik samostatných výjevů má rozsah novely. Nejdelší mezi nimi je večírek umělecké společnosti Upanišad, který se sám rozpadá na menší výjevy, v jejichž rámci účastníci vyprávějí anekdoty značně různé kvality. Další makropovídkou je básníkova svatba na smrtelném loži, která svou sémantickou bohatostí, geniálním spojením rozmanitých citově náladových vrstev s častými nečekanými či jemnými zvraty mezi nimi, v rozpětí od bolestné tragičnosti a smutku přes omrzelost, výsměšnou grotesknost a trivialitu až k chvilkovým pocitům pohody a štěstí, je jedním z vrcholů Čapkova umění. Tato zdánlivá neukázněnost a rozbujelost je vadou jen z hlediska žánrových požadavků vyvozených z forem realistického románu 19. století (na jejichž základě byla současnými románová tvorba Čapkova posuzována). Ale z hlediska starších románových útvarů (hlavně románu 17. a 18. století pikareskní provenience, jako jsou *Don Quijote*, *Robinson*, *Tom Jones*, *Jakub Fatalista*, *Candide* a sterneovské grotesky aj.) nepůsobí dojmem nedostatku nebo neumělosti. Podobně je tomu i z perspektivy vývoje románu 20. století. Jinak Čapek Chod v dalších románech (hlavně v *Turbíně*, v románu *Jindrové*, ale i ve *Vilému Rozkočovi*) vytvořil sevřenější, a tím také tradičnější formu.

Charakteristický je i Čapkův postoj ke kritikám jeho děl. Jednak se svrchovaným klidem přijímá označení „naturalisty“ a ironicky si s ním pohrával (*Nejzápadnější Slovan*, Zpověď naturalistova), jednak uštěpačnou ironií i sebeironií důsledně hájil svou metodu (nejvydatněji v závěrečných poznámkách *Viléma Rozkoče*, které vyvolaly Čapkovu urputnou polemiku s Šaldou (Šalda 1964: 111), dále pak ve svém „autoanalyticko-syntetickém“ románu *Větrník*, ve kterém provádí – nepřilíš zdařilý – největší formální experiment pirandellovského typu). Oba případy ukazují na vysoce uvědomělého umělce, který svým snažením vybočuje z tradice realistické prózy. Toto vybočování se však netýká oblasti formy (v té je Čapek více méně tradiční), nýbrž je ideového rázu. Celkový ráz Čapkových děl je důsledkem autorova postoje k životu a tento postoj je v zásadě protiteoretický a zavrhuje všechny institucionalizované představy (Pynsent 1985). Toto odmítání však není statické, nýbrž se děje, rozvíjí se v konkrétních situacích v řetězu ironizujících opozic. Tak se vlastně vytváří Čapkovo groteskní vidění světa, často uvádějící do rozpaků svou nevypočitatelností a ambivalencí.

Spisovatel neustále balancuje na rozhraní přitažlivosti a odpudivosti, hned miluje, hned nenávidí své postavy, kterým dává klopýtat řadou trapných a ně-

kdy až zoufale směšných situací. Jeho nejhlubší sympatie se znenadání může změnit ve výsměšný odpor – nebo naopak. I charakter jeho postav je často problematický: šlechetné vlastnosti a záměry se mísí s podezřelými, odpuzujícími, ba podlými: obětavost a něžnost s vypočítavostí, moudrost s omezeností, hrdinnost se směšností atd. Toto všechno je však nedegraduje ani nepovznáší, protože se postavy pohybují ve skutečné či zamýšlené pasti vnějších nebo vnitřních nutností, jsou vydány na pospas společenským zábránám, osudu a hlavně nepremožitelným (erotickým) vášním. Tuto vnitřní nebo vnější determinovanost postav známe z naturalismu, ale u Čapka Choda jde o něco jiného. Více než na determinaci lidského osudu je důraz na nahodilost i na nečekanost, na tom, že jakkoli jednají tyto postavy, výsledek ironicky vyvrací jejich snažení. Právě tímto rysem se odpoutává autor od naturalismu v úzkém slova smyslu a v jeho nejlepších dílech se otevírají perspektivy k věčným, existenciálním otázkám samého lidského bytí.

To se uskutečňuje především v jeho ideově nejnáročnějších románech, v *Antonínu Vondřejcovi* a v *Jindrech*. První z nich se od tragikomického (nebo přesněji komicko-tragického) prezentování životních možností slabého, tápajícího typu umělce na sklonku 19. století dovede povznést k monumentální vizi substanciální absurdity lidské existence.

K mnohoznačností tohoto Čapkova románu přispívá i jeho jemně ironická polemika se dvěma slavnými dobovými romány s pocitem deziluze, impresionisticky naturalistickou *Santa Lucií* Viléma Mrštíka a dekadentně novoromantickým *Janem Mariou Plojharem*. Na rozdíl od těchto románů, které mají jednotné ladění, se *Antonín Vondřejc* vyznačuje bohatou stupnicí nejrůznějších, mnohdy docela protichůdných nálad. Málo úspěšný básník a novinář, smolař v kariéře i v intimním životě při stálé ironické sebeanalýze prožívá jako základní životní pocity trapnost a hnus nad sebou samým, jichž se dovede zbavit až těžce nemocen, ve stavu úplného tělesného rozkladu na smrtelném loži, až tehdy se smíruje se svým osudem a prožívá hluboké životní štěstí. Mladší Jindra projde podobným očistujícím procesem: osleplý, poté, co bylo jeho štěstí rozvráceno, se smíří s otcovským duchovním dědictvím a s vlastním osudem, těsně s ním spjatým.

V románu *Jindrové* se vyjasňuje, jak důležitou funkci hrají právě nahodilosti. Fungují totiž tak, že jsou vlastně vykonavateli jakési docela přízemně fungující vyšší spravedlnosti, která působí v pudových základech člověka, která groteskním a nečekaným – pro člověka někdy značně krutým – způsobem zařizuje osud a trestá člověka právě tam, kde je základ jeho domýšlivosti, zaslepenosti či pýchy: doktor Freund je zavřen do psychiatrického ústavu (*Antonín Vond-*

rejc), zhýčkaná kráska ztloustne (*Turbína*), oční lékař Jindřich Pavák oslepne (*Jindrově*) atd. Lidská pýcha pyká ve své bezbrannosti vůči erotické vášni, domýšlivost ducha pyká v těle a pomyslná vznešenost společnosti pyká v přírodních zákonitostech. Hmotu lze tedy v Čapkově tvorbě brát jako korektiv ducha, který se neoprávněně dere příliš vysoko. Zatímco tedy člověk zaslepeně sleduje své ne vždy (nebo snad málokdy) kalé zájmy, veden spoustou falešných představ, život bez ohledu na člověka uspořádá věci spontánně podle svého. Malé lsti člověka jsou přelstěny velkou lští neurčité moci – osudu či přírody –, která panuje nad člověkem. Vůči této mocnosti jsou všichni, mocní i slabí, moudří i hloupí stejně bezbranní.⁸ Jelikož nikdo není bez provinění, každý pád je koneckonců zasloužený a přízemní spravedlnost osudu vlastně funguje po právu.

V naší době, kdy už máme mnohem méně idealistických představ než generace na začátku století, tvorba Čapka Choda vlastně nepůsobí pesimisticky, ba dokonce má utěšující tón. Čapkův autorský postoj je totiž založen na vidění starého, moudrého intelektuála, kterého už nic nepřekvapuje, který bere svět, jaký je, a má zásadní nedůvěru, ba odpor k všelijakým životním teoriím. Přes všechny kruté tragédie život jde dál a stále se obnovující lidský experiment je k dispozici novým a novým generacím. Tímto moudrým, a přece nedogmatizujícím, volným postojem je Čapek Chod naším současníkem a je stále překvapivě aktuální.

Literatura

KOVÁRNA, František
1936 *K. M. Čapek-Chod* (Praha)

PYNSENT, Robert B.
1985 „Čapek-Chod and the Grotesque“, in *Karel Matěj Čapek-Chod: proceedings of a symposium held at the School of Slavonic and East European Studies in London, 18–20 September, 1984*, ed. by R. B. Pynsent (SSEES Occasional Papers)

ŠALDA, František Xaver
1964 *Kritické projevy* 13 (Praha)

⁸ Ať už se učil Kundera od Čapka Choda či nikoliv, jeho postoj v období *Směšných lásek* a *Zertu* je tomuto Čapkovu vidění velice blízký.

Jak „Češi bojovali s negativními rysy svého charakteru“ aneb Recepce českého expresionismu ve Francii a příklad Hanuše Jelínka¹

XAVIER GALMICHE

Jak byl přijímán český literární expresionismus ve Francii? Tato otázka se může zdát zbytečná, pokud je pravda, že česká literatura je, ostatně jako téměř všechny literatury střední Evropy, ve Francii – a v západní Evropě vůbec – příliš málo rozšířená, a tedy příliš málo známá.² Vlastní koncept expresionismu je navíc i v českém kontextu nesnadno uchopitelný a česká literární kritika ho začala užívat s velkou opatrností. Paradoxně to jsou právě tyto metodologické potíže, které danou otázku činí zajímavou. Definice a analýza expresionismu se nedotýkají pouze faktické historie kulturních kontaktů, nýbrž zahrnují i širokou oblast reprezentací v celé jejich složitosti: jde o téma, v němž se odrážejí vzájemné představy Čechů o Francouzích a naopak.

Literárním expresionismem chápeme odraz určité tendence překračující hranice jednotlivých disciplín (hudba, výtvarné umění atd.), která zdůrazňovala výraz, nadsazené a přehnané postupy, aby dospěla k estetice exaltace, karikatury a někdy i grotesknosti. Jestliže můžeme poměrně bez potíží hovořit o expresionistické literatuře německé, není tomu tak v případě české literatury, neboť se toto – byť reálné – hnutí dotýká skupiny děl, jejichž autory lze sotva pokládat za

¹ Za pomoc při převodu do češtiny – včetně citátů Jelínkových i Novákových textů – děkuji M. Theinhardtové a B. Bukovinské.

² Otázky recepce české literatury ve Francii se dotklo málo studií. Připomeňme nicméně dokumentaci věnovanou francouzským překladům českých autorů, kterou shromáždila Nathalie Zanellová (1998) a sborník *L'image de la Bohême dans les lettres françaises*, uspořádaný Hanou Jechovou, Presses de l'Université Paris-Sorbonne; připraveno k vydání.

členy určité ustanovené školy. Takto věnoval Jindřich Chalupický celou sérii zásadních studií, později shrnutých do svazku nazvaného *Expresionisté* (Chalupický 1992) individualitám natolik izolovaným, jakými byli Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma a částečně též Jaroslav Hašek. Jistou podobnost těchto autorů lze spatřovat v jejich hledání expresivnosti, ale liší se v estetické intenci a v kontextu, do něž patřili: k avantgardě a Richardu Weinerovi bychom mohli připojit Vladislava Vančuru, stejně jako bychom k „neobarokní“ literatuře blízké Jakubu Demlovi mohli přičíst Jaroslava Durycha; k literárnímu korpusu českého expresionismu ostatně můžeme bez váhání přidat také prózy mladých bratří Čapků.³

Naším cílem není stylistická analýza této expresivnosti, nýbrž pokus o vymezení určitých jevů a jejich hodnocení kritikou. Z tohoto hlediska můžeme odlišit dvě období: přibližně v průběhu první poloviny 20. století je český literární expresionismus viděn koncepčním prizmatem zabarveným ideologicky; je představován s určitými potížemi a rozpaky, za cenu často složitých perifrází. V průběhu druhé poloviny a hlavně v poslední čtvrtině století byl tento expresionismus nově zhodnocen – především se o něm více ví, tudíž je také lépe pochopen. To je ovšem také výzvou pro Francouze, aby zásadně přehodnotili svůj pohled na českou literaturu jako celek. V předložené studii bychom se však chtěli zabývat prvním obdobím.

Zastíraný expresionismus

Kritický zájem o expresionismus se zakládá na skutečnosti, že jeho výklad byl determinován národním původem – byl pojímán jako hnutí německého původu, nebo dokonce jako vlastní výraz německé národní podstaty. Lionel Richard (1974) popsal překážky, které zabraňovaly pronikání německého expresionismu do Francie – a můžeme říci, že tento proud byl rovněž v Čechách chápán jako estetický výraz jednoho z aspektů německé filozofie, poznamenané nietzscheánským a nihilismem, a tudíž (jakožto politický prvek) jako zdroj konfliktů a hledisek daleko přesahujících čistě estetickou diskusi.

Dá se říci, že tato ideologická identifikace vykonala v českých zemích své: jisté momenty života avantgardy před první světovou válkou lze interpretovat jako boj mezi vlivem „německého“ expresionismu a „francouzského“ kubis-

³ *Literární skupina*, jež se zformovala pod vedením Čestmíra Jeřábka a jejímiž výraznými postavami byli především Lev Blatný a František Götze, se výslovně hlásila k expresionismu; byla to však skupina velmi diskrétní, málo známá i českému publiku, nemůžeme proto téměř vůbec hovořit o její recepci v zahraničí.

mu. Takovéto černobílé vidění vyvolalo četné komentáře.⁴ S podobným „zastřacím manévrem“ se ještě daleko zřetelněji setkáváme v textech určených k poznání českých autorů v zahraničí. Ve Francii se tohoto poslání ujal především Hanuš Jelínek (1878–1944). V jeho pozoruhodných dílech, psaných francouzsky (kritické práce: *La littérature tchèque contemporaine* [Současná česká literatura], 1912; *Études tchécoslovaques* [Československé studie], 1927; a hlavně *Histoire de la littérature tchèque* [Dějiny české literatury], 3 díly: 1930, 1932, 1935; antologické práce jako *Anthologie de la poésie tchèque* [Antologie české poezie], Paříž, 1935), je kapitola věnovaná expresionismu jakýmsi kamenem úrazu. Jelínkova politická orientace (byl zetěm spisovatele Aloise Jiráska a členem delegace při mírových jednáních roku 1919) ho možná předurčovala k jisté rozpačitosti vůči hlubšímu významu expresionismu a jeho zakořeněnosti v německé filozofii, ať již v jejím pesimistickém nebo vitalistickém vyznění. Z tohoto hlediska je představitelem odmítavého postoje, nebo lépe instinktivního odporu k nietscheánství, sdíleného Masarykem a jeho okruhem (k tomu srov. Heftrich 1999).

Nejvýraznější projev expresionismu nachází Jelínek v osobnosti Richarda Weinera, kterého si vysoce váží mimo jiné pro jeho činnost dopisovatele *Lidových novin* v Paříži a ke kterému pocituje i přátelství, jež se odráží ve vzájemné a poměrně rozsáhlé korespondenci. Tři husté stránky, které Jelínek věnuje Weinerovi ve své *Histoire de la littérature tchèque*, jsou pozoruhodné tím, že autor velmi rafinovaným způsobem popisuje expresionistický styl, aniž tento pojem přímo pojmenoval. Rozbor začíná přehledem Weinerových básní:

M. Weiner [...] publia en 1916 *La souriante renonciation, d'une sensibilité irritée qui se maîtrisait pour arriver à une tendresse un peu timide et mélancolique* ; [...] dans ses *Carrefours* (1918), il se tord de douleur sous le poids d'une faute mystérieuse, tout en aspirant à la simplicité et à la bonté. [...] On dirait qu'il lutte, corps à corps, avec la langue qui est, sous sa plume, souvent dure, rebelle, rocailleuse et tourmentée. [...] Tout cela, exprime dans une langue savante, dans des vers heurtés, concis jusqu'à éclat-

⁴ S výhradou, že je celá záležitost daleko složitější: Jocelyne Fritschová hovoří po vzoru R. Grebeníčkové (1984) o „expresionistických“ inscenacích Molièrových her Karla Hugo Hilara: „toute sa vie, Hilar se défend de devoir l'expressionnisme de ses réalisations à une influence allemande [...] On peut se demander dans quelle mesure les classiques français traités sur un mode expressionniste ne servent pas à blanchir ce que l'expressionnisme peut avoir de couleur germanisante“ [„Hilar se bude celý svůj život hájit proti nařčení, že jsou jeho expresionistické realizace poplatné německému vlivu [...] Můžeme si položit otázku, do jaké míry právě volba francouzských klasiků mohla sloužit k očištění expresionismu od všeho, co by mohlo zavánět germánstvím.“] (Fritsch 1997: 75 a n., zdūr. autor).

ter et jusqu'à devenir sinon obscurs du moins hermétiques, d'un hermétisme mallarméen.⁵

Je příznačné, že si Jelínek dovoluje srovnávat Weinerovo básnické umění jenom s francouzským hermetismem. Skoro okázale vyloučí německy psanou literaturu (nezapomeňme, že první díl *Histoire de la littérature tchèque* vychází v roce 1930), vyhýbá se například všem narážkám na prózy Franze Kafky, přestože byly v českých zemích již známé. O Kafkovi totiž v rozsáhlém svazku třetího dílu *Histoire de la littérature tchèque* (skoro 500 stran) není ani jediná zmínka. Dnešnímu čtenáři se však zdá, že toto srovnání je samozřejmostí, hlavně tam, kde se Jelínek zmiňuje o stylu Weinerových povídek:

Ce conflit de la raison et du subconscient [...], on peut le suivre dans la prose de M. Richard Weiner, qu'on a pu qualifier de cubiste à cause de sa faculté de dissociation et d'analyse. [...] Les récits de *Les Furies* (1917), [...] évoquent et analysent avec une puissance presque hallucinante certaines aberrations mentales, certains problèmes du subconscient, compliquant ces cas psychologiques par une sensibilité morale presque malade. [...] Cette impression de cauchemar s'accroît encore dans le récent livre de proses *Jeu pour tout de bon* (1933) où la vie et la mort se mêlent dans une grotesque sarabande d'horreur ; c'est d'un intellectualisme effrayant qui voit le néant au fond de toute chose, qui dissèque tout avec une fureur et une logique destructives et presque inhumaines.⁶

(Jelínek 1935: 308–309)

S pozoruhodnou jasnozřivostí vytyčuje Jelínek hlavní témata Weinerových próz: síla podvědomí, síla viny, šílenství, zlého snu, přitom však potlačuje některé evidentní vlastnosti těchto textů. V tomto citátu připomíná, že Weinerovy

⁵ Pan Weiner vydal v roce 1916 *Usměvavé odříkání* zjitřelé citlivosti, která se přemáhá, aby vyústila do trochu nasmělé a melancholické něžnosti; v textu *Rozcestí* (1918) se ale kroutí bolestí pod tíhou tajemné viny a přitom touží po prostotě a dobrotě. [...] Rekló by se, že bojuje s jazykem, jenž je v jeho podání často tvrdý, zarputilý, kostrbatý a ztrápený. Toto vše vyjadřuje básník v učeném jazyce, v rozsekávaných verších, tak zhuštěných, že skoro pukají a stávají se ne-li temnými, tedy alespoň hermetickými; jde o jistý hermetismus „à la Mallarmé“.

⁶ Konflikt rozumu a podvědomí [...] můžeme sledovat v próze pana R. Weinerja, kterého by leckdo mohl označovat za kubistického spisovatele pro schopnost disociace a rozboru. [...] Povídky *Litice* (1917) rozebírají se skoro halucinační silou určité duševní úchytky, určité problémy podvědomí, a spojují tyto psychologické případy téměř chorobnou morální citlivostí. Pociť jako z noční můry vrcholí v nedávno vydané *Hře doopravdy* (1933), kde život a smrt splývají v groteskní tanec hrůzy. V tomto textu převládá strašlivý intelektualismus, který spatřuje nicotu v podstatě všech věcí a který pitvá vše s destruktivní a skoro nadlidskou vášní a logikou.

texty byly psány v duchu kubismu, ale neodvažuje se je explicitně přiřadit k nihilismu, snad jen pouze tímto málo zdařilým opisem: „strašlivý intelektualismus, který spatřuje nicotu v podstatě všech věcí“.

K tomu by jistě bylo třeba navíc provést zvláštní analýzu způsobu, jakým Jelínek komentuje ostatní spisovatele daného zaměření, obzvláště Klímu, Demla a Karla Čapka, ale již na tomto místě můžeme vyzdvihnout společný rys jeho náhledů: je jistě pozoruhodné, že se Jelínek snaží nalézt – a to pokaždé, když představuje tvůrčí dráhu těchto spisovatelů – takový interpretační nástroj, který mu umožní uvažovat o jejich díle z neliterárního nebo mimoliterárního hlediska. Můžeme zde hovořit, tak jako ve filozofii, o fenoménu redukce: Jelínek volí takovou interpretaci, která mu dovolí vyčlenit z expresionismu vše to, co pokládá za překážku. Tuto eliminaci provádí zvláště ve dvou směrech: ve směru filozofickém a etickém.

a) Následujícím způsobem redukuje Jelínek dílo Ladislava Klímy na náhražku filozofické rozpravy:

C'est un tragique personnage que le malheureux Ladislav Klíma [...] l'histoire de la philosophie ne prend pas trop peu sérieux son égocentrisme exagéré et le nihilisme individualiste de cet original ; il mérite cependant quelques lignes dans une histoire de la littérature. Parti de l'idéalisme volontariste de Schopenhauer poussé à l'extrême, il aboutit, en passant par Berkeley et Nietzsche, au culte de la force physique accompagnée de beauté, dont le félin offre le plus bel échantillon, l'homme étant, à ses yeux, un être en décadence.⁷

(ibid.: 279)

Jak je vidno, Jelínek odmítá začlenit toto dílo do kapitoly *dějin filozofie*; jistým způsobem však sám sebe popírá, neboť jeho veškerá analýza spočívá na filozofické analýze Klímova nietzscheánství. O překážkách, které znemožňují obšírnější poznávání velkých českých básníků ve Francii, výstižně psal Arne Novák: „Všechny osobnosti [Hus, Palacký, Březina], ač patří k pilířům české literatury, působí mimo svou zemi více silou myšlení než uměleckou sugescí vlastního díla.“ Podobně

⁷ Nešťastný Ladislav Klíma je vskutku tragickou postavou [...] dějiny filozofie neberou příliš vážně přehnaný egocentrismus a individualistický nihilismus této výstřední osobnosti; přesto si zaslouží několik řádek v dějinách literatury. Vyšel z přehnaného voluntaristického idealismu Schopenhauerova a dospěl přes Berkeley a Nietzscheho ke kultu fyzické síly, nadané takovou krásou, již je šelma kočkovitá nejlepším příkladem – člověk je v jeho očích upadající bytostí.

Ize říci, že tam, kde Jelínek píše o autorech, kteří se dají považovat za expresionistické, soustřeďuje se více na „sílu myšlení“ než na „uměleckou sugesci díla“.⁸

b) Jelínek je rovněž schopen omezit literární expresionismus na odraz morálního stanoviska; to je případ mladého Karla Čapka. Od roku 1910 Jelínek hovoří o „robustnosti“ stylu mladého autora: „j'aurais dû m'arrêter pour parler du robuste talent de Monsieur Karel Čapek, auteur très original et d'un *talent robuste chez lequel le procédé naturaliste est étrangement mêlé à la caricature grotesque*“ (Jelínek 1912: 238).⁹

Slovo expresionismus zde není proneseno – a možná, že tento koncept nebyl kritikovi tehdy ještě znám. Teprve v případě *Zářivých hlubin* (1916), sbírky, kterou Karel napsal spolu se svým bratrem Josefem Čapkem, si Jelínek uvědomuje „revanche du lyrisme sur le rationalisme logique“ [pomstu lyrismu na logickém racionalismu] a rozeznává, že Josef sleduje stejnou cestu ve svém díle *Lelio* (1917), „livre d'un pessimisme lyrique et halluciné; le critique M. Rutte y voit une œuvre caractéristique de l'expressionnisme tchèque“ [knize plné lyrického pesimismu a přeludů; kritik M. Rutte v něm spatřuje typické dílo českého expresionismu] (ibid.: 293). Pro Jelínka má tedy tento směr morální a psychologické vysvětlení:

Ils [les frères Čapek] quittent le terrain de l'intellectualisme pour s'arrêter devant les abîmes inconnus du cœur humain, devant le mystère de la fatalité [...] Ils sentent alors que la littérature n'est pas seulement à faire d'esprit, de métier, de forme, et qu'elle est une grande affaire de conscience et de foi.¹⁰

(ibid: 292)

Víme, že se bratři Čapkové, zvláště Karel, koncem první světové války a začátkem první republiky orientovali na zcela jinou filozofickou a estetickou atmosféru. Jelínek to uvítá:

⁸ „Toutes ces personnalités, bien qu'elles comptent parmi les piliers de la littérature tchèque, agissent en dehors de leur pays plutôt par la force de leur pensée que par la suggestion artistique de leurs œuvres.“ „Le génie de la littérature tchèque“ (francouzský text: O. Šimek a J. Pasquier – podle německé verze – Novák 1930/1931).

⁹ [...] měl bych se pozastavit u jaderného talentu pana Karla Čapka, velmi původního autora, nadaného robustním talentem, u něhož se postup vlastní naturalismu podivuhodně mísí s groteskní karikaturou [...]

¹⁰ [Bratři Čapkové] opouštějí půdu intelektuáliství, aby se zastavili před neznámými propastmi lidského srdce, před tajemstvím osudovosti [...] Dobře cítí, že literatura není pouhým cvičením v duchaplnosti, cvičením profesním, formálním, nýbrž že jde o velkou věc svědomí a víry.

[...] il [Karel Čapek] était difficile de pousser plus loin dans cette voie de l'analyse du subconscient lesquels conduisent tout droit au nihilisme intellectuel à la négation universelle [...]

(ibid.: 194)

[...] il [Karel Čapek] comprend admirablement la volonté titanique de l'homme mais son scepticisme n'admet pas la victoire de cette tendance à percer tous les mystères. Avec une humble résignation qui n'est pas dépourvue de pessimisme, il prêche la soumission, l'humble travail etc.¹¹

(ibid.: 305)

Jelínek pocituje jakousi úlevu, když shledává, že se Karel Čapek odvratil od expresionismu ve prospěch unanimumu a umírněného humanismu, jež poznamenají spisovatelovo zralé dílo. Jelínek nám zde předkládá obraz jakéhosi spásného rozchodu s násilným uměním Čapkova mládí.

Právě tento obraz se ustálí v pojednáních francouzské kritiky o Češích, a zvláště o Karlu Čapkovi, známějším z obou bratří. Stane se jakýmsi topos komentářů o české literatuře – tak mohl v úvodu k překladu *Továrny na absolutno* z roku 1945 Jean Danes napsat:

Čapek réunit harmonieusement l'ironie des Tchèques, cousine germaine de l'humour anglo-saxon, la rêverie et la fantaisie des Slaves et une facture parfois toute française [...] Ce Slave a, en effet, très certainement appelé plutôt que subi une double influence occidentale: celle du pragmatisme anglo-saxon de James qui a conduit Čapek et nombre de ses contemporains tchèques à rompre avec le titanisme de la précédente génération avec la littérature du désespoir du pessimisme et du nihilisme et à s'orienter vers un humanisme souriant.¹²

(zdůraznil autor, Danes 1945)

¹¹ [...] bylo mu [Karlu Čapkovi] zatěžko ubírat se ještě dál touto cestou analýzy podvědomí, která vede přímo k nihilismu a popírání světa [...]; [...] obdivuhodně dobře chápe [Karel Čapek] titánskou vůli člověka, ale jeho skepticismus nepřipouští vítězství této schopnosti proniknout všemi záhadami. S pokornou rezignací, jež není prosta pesimismu, káže odevzdanost, pokornou práci atd.

¹² Čapek harmonicky slučuje českou ironii, sestřenku anglosaského humoru, slovanskou snivost a fantazii s místy čistě francouzskou fakturou [...] Tento Slovan spíše sám vyhledával než pouze trpně přijímal dvojitý západní vliv: anglosaský pragmatismus Jamesův, který přiměl Čapka a četné jeho současníky *rozejít se s titanismem předchozí generace, její literaturou beznaděje pesimismu a nihilismu, a zaměřit se k úsměvnému humanismu.*

Adolf Hoffmeister tento rys ještě zvýraznil, když o několik let později napsal:

Karel Čapek aboutit à une profonde reconnaissance de l'homme, individu laborieux et d'esprit simple [...] *Les Tchèques ont combattu ainsi les traits négatifs de leur caractère* ; de nos jours en Tchécoslovaquie la littérature vivante est la littérature socialiste. Elle ne peut rien être d'autre parce qu'elle jaillit de la grande métamorphose des hommes et des femmes. Elle n'est socialiste ni par contrainte ni par utilitarisme, mais par de saines racines slaves de tradition ancienne.¹³

(Hoffmeister 1965)

Souhrnně lze říci, že to, co bylo v chápání fenoménu expresionismu u Jelínka obezřetná rozpačitost, se u pozdějších kritiků, kteří ho téměř karikaturně napodobovali, proměnilo v předpojatý názor na kulturní dějiny, založený na čistě ideologických a nacionálních hodnotách. Jistě by nebylo těžké sledovat podobný vývoj na základě srovnání předmluv k různým vydáním díla Jaroslava Haška: z *Osudů dobrého vojáka Švejka*, nihilistické a anarchistické frašky o absurditě války, mnozí komentátoři vyvodí ideologickou interpretaci zabarvenou nacionalismem – rovněž jádro této interpretace musíme hledat u Jelínka.

Závěr: zhodnocení expresionismu

Jak již bylo řečeno, zastírání českého literárního expresionismu je zřetelnější v textech určených pro zahraničí než v domácí diskusi. Je příznačné, že studie Františka Götze, přitom tolik inspirovaného francouzskou kulturou, byt by to bylo často v polemickém smyslu, zůstaly ve Francii naprosto neznámé. Přes všechny snahy publikovat překlady výstižných prací Arne Nováka získal Jelínek postavení jediného „oficiálního rozšiřovatele“ české literatury ve Francii.¹⁴ Setkáváme se zde se zajímavým fenoménem schematizace analýzy v textech určených pro „export“, s potlačováním nuancí a diskusí, které se odehrávaly v zemi samé. Tento fenomén je navíc posílen skutečností, že v meziválečném období byli překladatelé a kritiko-
vé, kteří zajišťovali šíření české kultury ve Francii, na rozdíl od lingvistů a histori-

¹³ Karel Čapek dospěl k hluboké úctě k člověku, pracovitému a prostému jedinci [...] *Takto Češi bojovali s negativními rysy svého charakteru*; dnes je v Československu živou literaturou literatura socialistická. Ani nemůže být jiná, neboť přímo tryská z velké proměny mužů a žen. Není socialistickou ani z donucení, ani z utilitarismu, ale díky zdravým kořenům staré slovanské tradice.

¹⁴ O tom viz příspěvek Oblas A. Nováka ve Francii, symposium v Brně, říjen 2000.

ků, většinou Češi: byli to frankofilové dokonale ovládající jazyk. Nelze se zbavit dojmu, že to, co vybírali pro zahraničí, bylo preduřeno jejich představou o očekávání publika. Často promítali do autorů nebo umělců, které uváděli, hodnoty, pro něž se nadchli u Francouzů a o kterých předpokládají, že ve Francii vzbudí nadšení. Tak se vytváří bludný kruh vzájemně se zrcadlících obrazů, který se autenticitě a hodnotě předávaných informací pochopitelně stal osudovým.

Tento bludný kruh byl však možná již přerušen. Je příznačné, že se obroda zájmu o českou literaturu, k níž došlo v sedmdesátých a osmdesátých letech, netýkala pouze „politických“ textů (Patočka, Havel, Vaculík), ale že docházelo též k objevování či znovuobjevování autorů, kteří byli tehdy představováni jako marginální. K tomuto pozdnímu objevu došlo díky několika osobnostem, které nevycházely z českého světa, hlavně však díky Ericě Abramsové, které se nespočetnými překlady, tvrdošíjně nabízenými francouzskému nakladatelskému světu, podařilo přimět veřejnost, byť i nepočetnou, k četbě tak náročné, jako jsou práce Richarda Weinera, Jakuba Demla a hlavně Ladislava Klímy. Všechna tato díla můžeme více či méně zařadit do široké kategorie expresionismu. Erica Abramsová se dokonce podílela na znovuobjevení díla Ladislava Klímy u českého publika, řídila totiž vydání jeho sebraných spisů; první vydání *Českého románu* vyšlo ve francouzštině (pod názvem *Le Grand Roman*).

Když odhlédneme od nakladatelského aspektu, můžeme právem předpokládat, že šíření těchto velmi originálních děl české literatury počátku 20. století podnítilo přehodnocení celkového pohledu na českou literaturu. Tato díla totiž dávají zaznít neharmonickým hlasům v kulturním koncertu Čech a obraz literatury ve znamení moudrého, smířlivého humanismu, který byl vytvořen první československou republikou, je tím narušen. Ve skutečnosti se zdá, že otázka expresionismu může obsahovat daleko víc než prostou otázku literárního vlivu. Vyvolává totiž tázání po bytostné jinakosti jsoucna uvnitř české literatury a je z tohoto hlediska nadána značnou polemickou silou.

Literatura

DANES, Jean

1945 „Úvod“, in K. Čapek: *La fabrique absolu* (Paříž: Nagel)

FRITSCH, Jocelyne

1997 *Relations culturelles et théâtre: la France et la Bohême Moravie (1881–1994)*, doktorská práce

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1984 „L'expressionnisme tchèque et les structures dramatiques“, in *L'expressionnisme et le théâtre européen*, ed. CNRS, str. 279–84

HEFTRICH, Urs

1999 *Nietzsche v Čechách* (Praha: Hynek)

HOFFMEISTER, Adolf

1965 „Úvod“, in *Nouvelles tchèques* (Seghers–UNESCO), str. 9–15

CHALUPECKÝ, Jindřich

1992 *Expresionisté* (Praha: TORST)

JELÍNEK, Hanuš

1912 *La littérature tchèque contemporaine*

1935 *Histoire de la littérature tchèque III* (Paris)

NOVÁK, Arne

1930/1931 „Der Geist der tschechischen Literatur“, *Slavische Rundschau* 2, str. 561–79, přetištěno in *Revue Française de Prague* 1931, str. 141, přel. O. Šimek a J. Pasquier

RICHARD, Lionel

1974 „Sur l'expressionnisme allemand et sa réception critique en France entre 1910 et 1925“, *Arcadia* 9, str. 166–89

ZANELLO, Nathalie

1998 „La littérature tchèque en France, traductions et réception“, *Štěpánská* 35, č. 1–3, str. 20–30

Volání lidí se hlasy literatury roznořých zítel

1911 - 1912 - 1913

II.

Vzdalující se hlasy literatury minulých století

HANA ŠMAHELOVÁ

Fascinace koncem tisíciletí nemíjí – jak je vidět – ani literární vědu, a to i přesto, že právě historici, lépe než jiní, by měli vědět, jak málo znamenají čísla odkazující k pouhému plynutí času. Vždyť zlomy a předěly, bez nichž nelze stvořit dějiny jako příběh, ať již má zachytit epochu, autory, texty či jednotlivé jevy, vyvstanou teprve až z toho, čím je tento čas naplněn, jak je prožíván a hlavně – jak bude reflektován. K střídě názorů v tomto ohledu dochází sice stále a bez ohledu na onu „magickou hru čísel“ v letopočtu, to však neznamená, že nemá smysl ptát se čas od času, *v čem vlastně spočívají a kde se nacházejí předěly, které vyznačují zásadní změny paradigmatu, do něhož je situováno naše literárněvědné poznání.* Tato otázka, udávající směr následující úvaze, není náhodná ani jubilejně příležitostná. Reaguje jednak na obecné, epistemologické problémy literární vědy, jednak na skutečnost, že současné historické uvažování je podmíněno, a do značné míry ve svých výstupech i předurčeno, předcházejícími koncepcemi literární historie. Právě z této tradice přebíráme jakýsi „základní obraz literatury“, který však není jen sumou poznatků, nezbytnou faktografickou výzbrojí historika, nýbrž také *komunikačním modelem* s určitými sémantickými vazbami a dispozicemi pro významovou a hodnotovou klasifikaci zkoumaných jevů. Nespokojíme-li se tedy jen s uznávanými jmény a známými tituly, ale budeme-li se také ptát, co je to za cestu, na kterou jsme jako historici vrženi, za jakých okolností, s jakými záměry a k jakému cíli byla kdysi vytýčena, ptáme se v podstatě na své vlastní možnosti otevřít dialog, v němž by i vzdalující se hlasy literatury minulých století zněly živě a pro dnešek smysluplně.

První syntetický obraz dějin české literatury, tedy svým způsobem zavazující i pro následovníky, vyvstával postupně z díla badatelské generace, která působila právě na přelomu 19. a 20. století. Postupná proměna metod, jakož i výsledky široce založené heuristiky, vyvrcholily dějinami J. Vlčka, J. Jakubce a kolektivním dílem *Literatura česká 19. století*. Při reflexi těchto děl stála dosud stranou otázka, *jakou roli při kladení základních kamenů českého literárního dějepisectví pro 20. století sehrálo národní obrození.*

Do dějin vstoupila tato doba již Jungmannovou *Historií literatury české* (v rozš. vyd. 1848). Doba „vzkříšení“ byla zde pojednána stejně jako předcházející etapy – přehledem produkce, v jejímž komentáři nechybí ocenění dosavadních výsledků obrozenských snah. Jakkoli to pro českou kulturu znamenalo nesmírně mnoho, s evropským dějepiscetvím reprezentovaným díly C. G. Gerwinuse, J. Micheleta, A. Thierse aj. se Jungmannovo pojetí míjelo. Přitom různě formované koncepce ideji jako nositelů dějinného vývoje – od Herdera až po Hegela – nebyly u nás ničím neznámým (lze se o tom dočíst např. u Nebeského, Hurbana, Šmídka, Sabiny).¹ Vytvořit obraz českých dějin v tomto duchu dokázal však pouze Palacký. Není divu, že dobové úvahy o českém literárním dějepisovi vyjadřují nespokojenost s dosavadním stavem, ale také představu, jaký smysl a cíl by měla tato činnost mít: „[...] historie literatury jest skutečně kolébkou našeho nového písemnictví,“ říká Sabina ve stati *Literatura a literární dějepis* (1866), „ona zajisté nám objevila, že jakýs udržující princip všemi pohromami nejtrudnějších dob nás provázal, oživuje postup života a národního ruchu našeho“ (Sabina 1916: 371). Právě tento „princip“ jako by se historikům stále nedařilo vystihnout, a překonat tak pouhou bibliografickou popisnost literární produkce. Důvody toho, že literární dějepis u nás „výše se nepovznul“ (ibid.: 369) vidí Sabina v krátkosti času na vědeckou přípravu takové práce. Jeho vlastní neúspěšné pokusy stejně jako dějiny Tieftrunkovy nebo Šemberovy² však naznačují, že tento problém byl patrně složitější a nepochybně by zasluhoval pozornost i současných historiků.

Mnohem výraznější a zformovanější podobu měla představa o tomto období v utvářejícím se společenském vědomí a dění. Nebylo snad veřejné aktivity, od hasičských spolků, Sokola až po pěvecké sbory a čtenářské kroužky, které by se nedovolávaly národních idejí konkretizovaných již předtím v procesu národního sebeuvědomování.³ To, co dříve tvořilo mytologizující aspekty tohoto procesu a ideově stmelovalo činnost buditelů na počátku 19. století, v šedesátých letech stále více nabývalo podoby mytologického příběhu, jenž má své aktéry – hrdiny, nepřátele, vzory a mučedníky, své emblematické kulisy („české chaloupky“) i příznačné výjevy (objev „nejsvětějších českých památek“ – *Rukopi-*

¹ Přehled o vlivu evropské filozofie dějin na české historiky v 19. století podává např. A. Pražák (1922: 3–6); srov. též A. Novák, J. V. Novák (1995: 617–22).

² Srov. K. Sabina, *Dějepis literatury československé staré a střední doby* (1861), A. V. Šembera, *Dějiny řeči a literatury československé* (1858–68, 3 sv.), K. Tieftrunk, *Historie literatury české* (1874).

³ Tyto projevy jsou sledovány a interpretovány zejména v pracích V. Macury (1998), J. Raka (1994) a ve sbornících z plzeňských sympozií, vydávaných od roku 1983 ÚČSL ČSAV a NG v Praze.

sů, Havlíčkovo zatčení). Hlavně však byl tento mytický příběh schopen postihnout hodnotu, význam a dramatičnost „zázračného vzkříšení“ národa. Prostřednictvím patetických básnických figur v poezii ruchovské generace stejně jako rétorikou slavnostních proslovů a veřejných přednášek (J. Barák, K. Sladkovský, E. Grégr)⁴ byl zapřádán do jazyka a myšlení doby, aby se stal jedním z nejvýznamnějších faktorů nacionální ideologie.⁵

Ani mysl a citění historiků nemohly být tohoto vlivu ušetřeny. V dějepiscetví se mýtus národního obrození projevoval příznačnou frazeologií, hlavně však zapouštěl kořeny do mikrosvěta biografických studií o jednotlivých osobnostech. Pracemi, jako jsou například Sojkovi *Naši mužové*, monografie V. Zeleného *Život J. Jungmanna* nebo Rybičkoví *Přední křisitelé národa českého*, lze doložit, jak se postavy obrozenských aktérů nenásilně přesouvají z roviny společenského mýtu do oblasti historiografie a jak se tím zároveň začínají tvořit kontury axiologického přístupu k dějinám národního obrození. Nicméně tyto dílčí, byť heuristicky velmi cenné, životopisné sondy nestačily, aby se obrozenský mýtus, kolektivně sdílený jako společenský postoj a výraz vědomí obnovené národní identity, proměnil v ideu dějin české literatury.

Teprve v osmdesátých letech nastal zlom, jehož rozsah a důsledky nás opravňují mluvit o konci paradigmatu národního obrození, o rozpadu mýtu, kterým žila společnost druhé poloviny 19. století, a o vzniku nových idejí, jimiž a z nichž bude žít česká literatura (alespoň její část) v příštích desetiletích. Útok na *Rukopisy*, který podnikli vědci a publicisté na stránkách časopisu *Athenaeum*, se stal symbolem těchto změn. Podstatné ale je, že zde nešlo jen a v první řadě o vědeckou stránku sporu: „Neběžít pouze o pravost nebo nepravost rukopisů,“ psal Masaryk, „ale o to, aby volno bylo každému vědecké své přesvědčení kdekoli a o čemkoli přednésti, [...] jde teď o to, smí-li se v národě klidně a rozvážně nejen mysliti, ale veřejně i mluvit i o záhadách národa se týkajících, jde o to, jsme-li již tak vzdělaní, že sneseme mínění různá, ať je podává kdokoli a kdykoli [...]“ Důraz, jež Masaryk zřetelně a jednoznačně položil na mravní aspekt rukopisné-

⁴ V přednášce Meč, kniha, rádo popisuje J. Barák českou minulost takto: „Genius národa nemilosrdně svržen z prestolu svého majestátu a matka vlast ubohá, tisíckrátě do krve zraněná a zbodaná, svíjela se v bolestech, o šat její metán los a již již hlásili se nepřátelé, aby umíráčkem odzvonili národu ztýranému. A on přece nezemřel, jen strnulý byl – a zázračný lék, jež mu podávala činnorodá láska malého hloučku našich věrných synů, našich buditelů, život uhasínající opět probudil [...]“ (Barák 1884: 6).

⁵ Ze Sojkova životopisu V. Hanky: „Tak činili ti mužové našeho věku, tak činil i Hanka náš a láska jejich vlastenecká, hle! – nové vyloudila světy. Požehnána byla práce jejich [...] velký roj horlivců se vyřítit – dejž Bůh! aby na základech prvními apóstoly našimi položených z rumu a popele vyvstalých, skvěle se vznesla budova národní“ (Sojka 1862: 69).

ho podvrhu, byl přesně tím úderem, který mířil do bodu, na němž celá mytologizující nacionální koncepce spočívala. Bouřlivá odmítavá reakce společnosti to jen potvrdila. Vítězství argumentů vědecké kritiky, od filologie až po paleografii, v případě *Rukopisů* otevřelo mladé generaci historiků cestu k interpretaci obrozeneckého hnutí mimo rámec vládnoucí nacionální ideologie.⁶ Jestliže tedy rozbitím mýtu ztratil národ něco z iluzí o sobě samém, věda naopak získala možnost reflektovat dějiny národní kultury s kritickým nadhledem a jeho prostřednictvím se postupně dobírat oně stále chybějící vývojové ideje.

I v tomto ohledu razil cestu mladé badatelské generaci osmdesátých let Masaryk. Jeho hledání smyslu českých dějin představovalo právě tu životadárnou otázku, s níž se přítomnost obrací k minulosti: na místo představ o zázračném vzkříšení slávy českého národa, zplanělých ve frázích, zprofanovaných a rozdrobených ve službě partikulárním zájmům, bylo třeba postavit vizi, jež bude adekvátní přítomnosti a také dostatečně nosná, aby vystihla historický smysl existence českého národa. Masaryk to vše našel v ideji humanity a reformovaného náboženství. Její kořeny shledával sice až v husitství, ale zapojil do ní i aktéry národního obrození: v kontinuitě humanitních tradic vyzdvihl proti Jungmannovi Dobrovského, ocenil Kollára, Bolzana, Šafaříka, Palackého a zejména Havlíčka. Jestliže v dílech a činnosti těchto osobností vrcholila idea humanity,⁷ jež – podle Masaryka – stojí nad ideou nacionální, dostává v tomto aspektu i proces národního obrození širší, lze říci evropský význam cesty za vyššími ideály lidstva. Na dosahu této myšlenky nemění nic ani skutečnost, že Masarykova historická konstrukce vyvolala řadu polemik a z hlediska odborné kritiky v lecčems neobstála.⁸ Rozhodující bylo, že *demytizace obrození odblokovala cestu k historické reflexi celé minulosti české literatury*: jakmile přestaly o hodnotě a významu obrození vypovídat hlavně sny, iluze a frustrace ztělesněné mýtem o vzkříšení, mohla být tato doba zasazena do širších a reálných historických

⁶ J. Herben v doslovu k vzpomínkám na rukopisné boje: „Rukopisný boj znamenal nám boj vědecké pravdy s tzv. zdravým instinktem národa. Národní instinkt prohrál v boji rukopisném. Vyhrálo přesvědčení, že národ má mít pro všecku svou práci, pro svůj život a pro svou víru poznatky zdůvodněné, že jejich konání nemůže být fetězem nahodilých nálad a kolísání od domněnky k domněnce“ (Herben 1911: 89).

⁷ „Idea humanity se nezastavila před celními a politickými šraňky, před těmi šraňky i za nimi lidé všude stejně mysleli a šplhali k stejným cílům volnosti a lidskosti. U nás však všecky tyto tužby evropského myšlení docela přirozeně se pojily k snahám naší české reformace, a právě proto naše znovuzrození je historický vývoj zcela přirozený a část všeevropského vývoje vůbec“ (Masaryk 2000: 20).

⁸ Několikaletou diskusí, kterou vedli čeští historikové nad Masarykovou koncepcí, přibližuje sborník *Spor o smysl českých dějin 1895–1938* (Havelka 1995).

souvislostí. Z nich se potom začal vytvářet i její obraz jakožto vrcholné fáze ideového vývoje české literatury.

Tyto možnosti nebyly využívány hned a u každého historika. V devadesátých letech však již bylo zřejmé, že nová koncepce, tak jak ji vyjadřovala díla Vlčkova a Jakubcova, ponese hlavní linii historického zkoumání, jež se u většiny badatelů soustředilo příznačně zejména k době obrozenské (J. Hanuš, J. Máchal, v mladší generaci potom např. A. Novák, M. Hýsek, A. Pražák). V jejich pojetí dějin české literatury zaujímá právě obrození klíčovou pozici etapy, která obnovuje onu předpokládanou vývojovou kontinuitu a v níž také dochází k novému rozkvětu, který národní literatuře otvírá cestu do kontextu moderních evropských literatur.

Tím však problémy nekončily, nýbrž začínaly. V pevném rámci „příběhu“ dějin české literatury bylo možné snáze otevřít konkrétní otázky, např. problém periodizace, literárních směrů, zkoumání baroka i vlivů náboženských, bez předpokladů zvažovat roli německy psané literatury (viz. práce A. Krause, O. Fischera, S. Sahánka, E. Wintera, J. Vašici, V. Jiráta). Je přirozené, že s takto konkrétně zacíleným zkoumáním se objevovaly i nové metodologické otázky. V polemikách a úvahách objevujících se během třicátých a čtyřicátých let tak krystalizoval nový teoretický základ literárněhistorické koncepce, jež kladla těžiště dějinného pohybu literatury do specifické zákonitosti její umělecké struktury. Třebaže kritika z řad Pražského lingvistického kroužku mířila přitom i na vědeckost a objektivitu metod, s nimiž pracovali následovníci Vlčkovi a Jakubcovi, samotný obraz dějin literatury vytvořený na přelomu století nebyl těmito spory zpochybněn.⁹

Zneškodněním obrozenského mýtu tím, že byl učiněn součástí předmětu vědeckého poznání, nezmizely jeho stopy a ohlasy. V povědomí společnosti přežíval (a přežívá) dál jako *obecný kulturní fenomén*, který reprezentuje národní tradici a umožňuje oživit ji podle potřeby v konkrétní, obecně sdělné podobě známých postav, charakteristik či emblémů. O zachování této kontinuity se postaraly nejen školní čítanky, ale také mnohé veřejné projevy, v nichž šlo o národní reprezentaci (jubilea – např. v negativním vymezení reakce surrealistů na máchovské oslavy;¹⁰ o tři roky později však už „národní manifestace“ při pohřbu Máchových ostatků na Vyšehradě). Zvláště výrazně a mnohostranně se obrozenský mýtus uplatnil v době okupace, kdy obava o národní identitu obracela po-

⁹ Srov. Mukařovského polemika s A. Grundem (1971), diskuse v PLK nad Mukařovského studií Polákova Vznesenost přírody (Vodička 1969: 319).

¹⁰ Kritickou reflexi obrozenského mýtu a jeho role v kulturní tradici národa vyjadřuje zejména stať K. Teiga Revoluční romantik K. H. Mácha v jubilejním sborníku vydaném surrealisty *Ani tabuť ani Lána* (1936).

zornost básníků, vědců i čtenářské veřejnosti k zápasu našich buditelů, jakož i k dílům i životu klasiků 19. století.

I když se role „mytického“ a „vědeckého“ příběhu dějin oddělily, nebyla literární historie zcela chráněna před rizikem, že prostřednictvím latentně existujícího obrozenského mýtu bude manipulována určitou ideologií. Již ve dvacátých letech se toto nebezpečí ohlašovalo v interpretacích obrozenských osobností u Z. Nejedlého. V jeho výkladech se však nevracely jen patetické tóny rétoriky sedmdesátých a osmdesátých let, nýbrž i známá „mytická“ schémata hodnotových opozic: například nálepky uvědomělého vlastenectví na jedné straně a protilidové nečeskosti na druhé postavily proti sobě Tyla a Klicperu, buržoazní liberalismus oslaboval význam J. Jungmanna, zatímco literární postava babičky B. Němcové byla povýšena na největšího českého filozofa.¹¹ Schematickou klasifikaci, která mříž z literatury do problematiky společenské a politické, využil J. Fučík (1951), když například B. Němcovou proměnil z mučednice v bojovnici za společenský pokrok, zatímco Rettigové vymezil místo ve zpátečnictví *biedermeieru*.

Tyto pokusy oživit obrozenský mýtus v historickém diskursu a využít ho na podporu názorů, které přesahovaly rámec literární tvorby a jejího historického zkoumání, neměly by patrně větší význam, kdyby nedošlo k poúnorové politické a společenské změně. Jakmile se však totalitní ideologie zmocnila duchovního života společnosti, učinila z literatury, stejně jako z literární historie, svůj vlastní nástroj.¹² Pro tento komunikační model se obrozenský mýtus hodil především svou sémantickou strukturou využívající opozic. Ty potom umožňovaly ideově správně a jednoznačně dané jevy určit, například jako nepřátele českého lidu proti obětavým vlastencům, vyhrotit protiklady materiální bída a duchovní velikosti, odlišit sobectví privátních zájmů od osobní oběti pro zájmy kolektivu.¹³ Celkový obraz obrození stačilo potom již jen obsahově upravit tak, aby odpovídal základní tezi, podle níž nejde pouze o jazykovou a kulturní obrodu národa, nýbrž hlavně o změnu celého společenského řádu.¹⁴ Odtud byl již jen krok

¹¹ Odkazují na stati ve sborníku *Zdeněk Nejedlý o literatuře* (1953).

¹² Z. Nejedlý, *O úkolech naší literatury* (1949): „My potřebujeme socialistickou literaturu, ne jakýkoli realismus, ale socialistický realismus. Literatura je jeden z nejmocnějších prostředků, jímž možno vychovávat, vést, vzdělávat lid a národ [...] Literatura nepoučuje jen, nepůsobí jen na mozek, zachvacuje celé myšlení lidí [...]“ (Nejedlý 1953: 19).

¹³ Z. Nejedlý (tamtéž): „Nezapomínejme ani na chvíli, že u nás, a právě v kultuře, jsou stále ještě dvě fronty: socialistická a reakční. [...] Kde jde boj, tam není žádného středu, a jako ve všem, tak i v kultuře a tedy i v literatuře jde dnes boj, ostrý, houževnatý“ (Nejedlý 1953: 34).

¹⁴ Z. Nejedlý, *Sociální idea u obrozenských spisovatelů* (1922): „Proto hlavní idea českého obrození jest povznést a tím osvoboditi tzv. malého člověka“ (Nejedlý 1953: 96).

k vytvoření analogií s realitou padesátých let. V. Macura v knize *Šťastný věk* mluví v této souvislosti přímo o tom, že „obrození se stává metajazykem popisu aktuální kulturní situace“ (Macura 1992: 63), do níž se promítají zkušenosti z války, nadšení z osvobození – „vzkříšení“ stejně jako opojení z kolektivity a z vize lepšího světa. Zejména tuto perspektivu socialistických „šťastných zítřků“ pomáhal obrozenský mýtus přibližovat, konkretizoval ji (události a aktéři byli vzory) a svou vlastní kulturní a etickou hodnotou, v národě zažitou již v předválečném období, jistým způsobem sakralizoval.

V rámci literární historie se neo-obrodičský mýtus (Otruba 1969: 239–41) proměnil v oficiální verzi historického „příběhu“, jenž zároveň vyjadřoval novou ideu vývoje. Obrození se tak opět stalo jakýmsi hodnotovým rozhraním, které určovalo světla a stíny literatury předcházejících období a předjímalo pokrokové cíle budoucího směřování. Z širšího hlediska dobového diskursu to znamenalo, že na místo konstruktů dějin, k němuž historik dochází v intencích svého svobodného (byť často chybujícího) poznání, byla dosazena ideologická šablona z vulgarizovaného marxismu, která tvořila jádro nového mýtu o 19. století. Důsledky této proměny v *paradigmatu literární historie* se neprojeví jen pokleslou historiografií, jež se rozbuje zejména v popularizujících výkladech, v učebnicích a příručkách, v komentářích k edicím klasiků apod. Zasaženy jí byly i práce nejvýznamnějších osobností literární vědy: Mukařovský, který již nedlouho po únorovém převratu naznačil svou kritikou strukturalismu loajalitu ideologii nahrazující svobodu myšlení, odpovídal za marxistickou koncepci tzv. akademických *Dějin české literatury*.¹⁵ Pojetí, v němž je literatura výsledkem třídně společenských zápasů, není v tomto díle jen verbální proklamací úvodů k jednotlivým svazkům, nýbrž skutečně reprezentuje vývojovou ideu a závazný úhel pohledu. Protiklad revolučního radikalismu a buržoazního konzervatismu vystupuje zde zvláště výrazně právě v uvozujících partiích dvou dílů věnovaných 19. století. Dá-li se mluvit o výjimkách, potom k nim patří kapitoly o počátcích obrození od F. Vodičky. To však nic nemění na věci, že právě jeho průkopnická teorie o vývoji struktury dějin mohla v této době přežívat už jen v modifikované podobě jako teze o „úkolech“, jež je třeba v zájmu společensky pokrokového vývoje řešit.¹⁶

¹⁵ O tom, co v předválečném díle Mukařovského předjímalo jeho „metodologický obrat“ v pozdějších letech, pojednává studie H. Šmahelové (1998).

¹⁶ V roce 1942 publikoval Vodička syntetizující a programovou studii *Literární historie*, její problémy a úkoly, v níž byly formulovány hlavní teze strukturalistické koncepce dějin literatury. V padesátých letech toto pojetí určitým způsobem revidoval s ohledem na marxistické teorie vnášené do literární vědy, aniž však přistoupil na dogmatické zkrslování této metodologie. Tento svár i prolínání obou koncepcí jsou patrné zejména v knize *Cesty a cíle obrozenské literatury* (1958).

Důsledkem možnosti využívat konjunkturálně ideový potenciál literatury 19. století byl i zvýšený zájem badatelů o toto období. Paradoxně, právě díky tomu začaly z díla mnohých, kteří v mezích svých možností nerezignovali na vědecké poznání, vyvstávat kontury poněkud jiné historie, než byla ta, jež se dala vtěsnat do schémat dobové ideologie. Svědectví o tom najdeme v řadě monografií, ve sbornících, v komentářích k edicím (zejména v Knihovně klasiků). Bez většiny těchto prací se dnešní studium neobejde. A v tom je právě problém: neboť s poznatky, které obohacují horizont našeho vědění, přebíráme i jistou ideovou koncepci, v níž se zrodily. Její nebezpečí – právě v tom se tato koncepce liší od jiných historických či teoretických konstruktů – spočívá v tom, že paradigma literárněvědného myšlení zejména v padesátých a dílem i v šedesátých letech bylo zbaveno intelektuální svobody a vychýleno z etické normy vědeckého poznání.

V praxi to předurčovalo dva typy postojů. *První* akceptoval z vnějšku dosažený ideologický rámec a cíl zkoumání. V tomto schématu bylo možné nejen přežít, ale i pěstovat si v jeho rámci malý svět vlastních zájmů a neškodných témat, aniž bylo nutné ověřovat si epistemologický dosah a smysl takové práce. *Druhý postoj* se více či méně vědomě vůči tomuto vnucovanému schématu vymezoval, reflektoval ho a činil – byť nepřímou – předmětem zkoumání – například jako obecný teoretický problém (srov. studie např. M. Otruby, M. Červenky, F. Vodičky ze šedesátých a sedmdesátých let). Tímto usilovným hledáním alternativy byl však i tento postoj poznamenán dobovou ideologií, neboť ji vtahoval do hry, právě tím, jak se jí snažil nahradit něčím protikladným, tedy v první řadě „objektivním“, jako je například logická kauzalita, systémový popis, model apod. Důraz na exaktnost („nezneužitelnost“) metod, spojený s vírou v objektivitu poznání, jsou zde tedy z velké části konstruovanými argumenty v dobovém „tichém sporu“ vědy s účelovostí ideologie.

Mezi oběma postoji je však ještě jeden zcela zásadní rozdíl. *První typ* dal vzniknout jakési šedé zóně literárněvědného myšlení, které rozhodně nelze upřít odbornou erudicí a v jednotlivostech mnoho dobrého. Tato linie však, právě s odkazem na své zásluhy, v podstatě znormalizovala to, co ve vědě nikdy normální být nemůže: odřeknout se možnosti pochybovat, reflektovat svůj vztah ke světu a vzít na sebe odpovědnost za vlastní volbu. V české literární vědě se tak vytvořila tradice respektu před autoritami a náchylnosti k schématům, jež si lze osvojit a reprodukovat. Na místě mocenského diktátu ideologie, který ji formoval v počátcích, střídají se dnes aktuální trendy a uznávané osobnosti. V jejich stopách lze jít stejným způsobem jako kdysi za ideologickou direktivou a opět bez velkých rizik proplouvat provozem současné vědy. Naproti tomu *druhý typ postoje*, jenž po svém vzdoroval vnějším tlakům, udržoval – zejména prostřednictvím úzké vazby

k předválečnému strukturalismu a také otevřeností vůči novým podnětům (sémiotika, recepční estetika) – kontinuitu vědeckého myšlení.¹⁷ Prácními badatelů, kteří na tuto linii během sedmdesátých a osmdesátých let navázali, osvobodila se literární věda z moci ideologie. Svědčí o tom i úsilí historiků vypořádat se s mýtem, na němž založila svou koncepci dějin poúnorová marxistická historiografie.¹⁸ Téma národního obrození se tak opět ocitlo v centru procesu, který svým významem přesahoval literárněvědnou problematiku 19. století.

V Macurově knize *Znamení zrodu* je dění v době národního obrození zachyceno sítí sémiotických vztahů vytvářejících určitý kulturní model. To podstatné však je, že do této struktury jsou – dokonce jako její nosné pilíře – začleněny sémantické vazby pro příběh obrozenského mýtu. Tím, že se takto stal předmětem zkoumání, ztratil i svou moc z vnějšku dosazované ideologizující ideje: už to není kanonický příběh, který určuje, jak se na věci dívat a hlavně jak je hodnotit, ale sám je manipulován v intencích hry, ať už v režii historika, či umělce. Zpředmětněním jako by mýtus pozřel sám sebe a uvolnil tím veškerý prostor historikovi. Dnes už lze říci, že těmito změnami se před dvaceti lety zakládalo *nové paradigma literární historie*. Od samého počátku s ním byla spojena důvěra historika v možnost odstupe od předmětu svého zkoumání, a tím i v imunitu vůči jakémukoli mýtu. Tenkrát šlo o přirozenou reakci na stav historiografie a literárněvědného myšlení vůbec. Je však taková nezávislost vůbec možná? – ptáme se dnes, kdy pracujeme s obrazem literatury, jenž v této víře vznikal.

V sémiotickém vztahu k minulosti se jednotlivosti historické skutečnosti pořadají do skupin, jež mohou být podány jako znaky toho či onoho obecného jevu. Nezaujatá objektivita takového analytického postupu – a s ní i emancipace historika – ale končí, jakmile přichází na řadu určení významového horizontu pro tyto znaky. Do jeho podoby se totiž promítá vše, čím jsme zasazeni do dějin: jako historici jistě v prvé řadě kontinuitou poznání,¹⁹ jako osobnosti pak individuální zkušeností, nepřenositelným viděním světa, svými vizemi i deziluzemi. I když tedy těžko může být takový referenční horizont objektivní, nadčasový a nadosobní, liší se přeci jen od jiných konstruktů: není totiž dosazen z vnějšku, nýbrž *vzniká uvnitř v procesu semiózy* – je to výsledek otevřeného a reflektovaného dialogu s minulostí. Ve snaze po demytizaci a odideologizování národního obrození do-

¹⁷ O roli strukturalismu viz ve studii Kontexty současného literárněvědného myšlení (Šmahelová: 2000).

¹⁸ Zejména v díle V. Macury, ale také dalších, i neliterárních historiků dostávala literatura 19. století novou podobu, v mnohém odlišnou také od prototypu ustaveného na počátku 20. století.

¹⁹ V Gadamerově hermeneutice je tato zakotvenost v tradici poznání vyjádřena jako „předporozumění“ (předchůdné vědění), které předjímá a vymezuje „hledání pravdy“. Srov. Grondin (1997: 141–42).

spěla tedy česká literární historie k proměně přístupů, které sice nemohou vést k „objektivnímu“ poznání, které však střeží jeho „pravdivost“ (v hermeneutickém smyslu) reflektováním konstruovanosti dějin a historikova postavení.

Jestliže dnes navazujeme na tuto koncepci, která staví na racionalitě a zpředmětnění, neznamená to, že jsme vyvázáni z ambivalence vztahu k dějinám: iracionalita mýtu, iluzivnost různých idejí, to vše, co se také dožaduje svého nároku na příběh, avšak „vědeckou historiografií“ je zavrhováno, dostává svůj prostor *ve hře*, která může být románovou fikcí, parodií i happeningem.²⁰ Zdá se, jako by se dějiny literatury a literatura sama snažily o totéž: vtáhnout do svého středu to, čím mohou být manipulovány, a potom, ať už analytickou reflexí vztahů, konstruováním paradigmat, nebo i fiktivním obrazem či smíchem, tyto jevy uchopit, pojmenovat, a tak vlastně svým způsobem zneškodnit jejich ideologický potenciál. České literární vědě je takový přístup zvlášť potřebný: pro kletbu, jež ji stihla v minulosti, a hlavně pro živý dialog se vzdalujícími se hlasy literatury v budoucnosti.

Literatura

BARÁK, Josef

1884 *Přednášky Josefa Baráka* (Praha: J. Otto)

GRONDIN, Jean

1997 *Úvod do hermeneutiky* (Praha: OIKOYMENH)

HAVELKA, Miloš (ed.)

1995 *Spor o smysl českých dějin 1895–1938* (Praha: TORST)

HERBEN, Jan

1911 *Boj o podvržené rukopisy. Zpomínky po 25ti letech* (Praha: Tiskařské a nakl. družstvo Pokrok)

MACURA, Vladimír

1992 *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha: Pražská imaginace)

1995 *Znamení zrodu* (Praha: H + H)

²⁰ Příznačná pro to je například skutečnost, že V. Macura ztvárnil dobu národního obrození zároveň také v románové fikci. Souvisejí s tím i hry dalších autorů s historií a historií, jako např. M. Urban (*Poslední tečka za Rukopisy*).

1998 *Český sen* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MASARYK, Tomáš Garrigue

2000 *Česká otázka – Naše nynější krize – Jan Hus* (Praha: Masarykův ústav AV ČR)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 „Protichůdci“, in J. M.: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čs. spisovatel), str. 203–20

NEJEDLÝ, Zdeněk

1953 *Studie o literatuře* (Praha: Čs. spisovatel)

NOVÁK, Arne – NOVÁK, J. V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české* (Brno: Atlantis)

OTRUBA, Mojmír

1969 „Obraz otevřený“, in V. Tille: *Božena Němcová* (Praha: Odeon)

PRAŽÁK, Albert

1922 *Josef Hanuš a jeho zásluhy o českou literární historii* (Bratislava: Matica slovenská)

RAK, Jiří

1994 *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy* (Praha: H + H)

SABINA, Karel

1916 *Články literárně dějepisné II. Studie literární* (Praha: J. Laichter)

SOJKA, Jan Erazim

1862 *Naši mužové* (Praha: A. Renn)

ŠMAHELOVÁ, Hana

1998 „Dílo J. Mukařovského v letech 1945–1948 jako problém odpovědnosti“, in *Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948. Materiály z konference* (Praha: ÚČL AV)

2000 „Kontexty současného literárněvědného myšlení“, *Česká literatura* 48, str. 115–31

VODIČKA, Felix

1958 *Cesty a cíle obrozenské literatury* (Praha: Čs. spisovatel)

1969 *Struktura vývoje* (Praha: Odeon)

Dějiny dějin české literatury

ANTONÍN MĚŠŤAN

Dvě staletí – devatenácté a dvacáté – přinesla značný počet dějin české literatury. Jejich zevrubné prostudování je velmi svízelný, přitom však naléhavý úkol. Přejmenším tři základní poznatky by měly ze srovnání a studia dosavadních dějin české literatury vyplynout a pomoci zejména dnešním a budoucím historikům české literatury: 1) jaké metody použili při syntetickém výkladu o dějinách české literatury literární historikové v minulosti; 2) jaký princip byl využit při dělení výkladu na úseky či kapitoly, tzn. jakou periodizaci autoři těchto dějin volili; 3) jaký korpus literárních děl je společný různým dějinám české literatury a která díla se dostala pouze do jedné syntézy dějin české literatury.

Český literární teoretik a historik René Wellek, který většinu života strávil ve Spojených státech, vydal v letech 1955 až 1965 monumentální dílo *A History of Modern Criticism*. Ostatně – touto tematikou se zabýval i v dalších pracích. Literární historie, v anglosaských zemích označovaná jako „criticism“, začíná podle Welleka v polovině 18. století. René Wellek má ovšem na mysli tzv. velké literatury tehdejší doby, k nimž nepatřily slovanské literatury – a už vůbec ne česká literatura 18. století. V Německu je značně rozšířen názor, že teprve práci Georga Gottfrieda Gervinuse (1805–1871) *Geschichte der poetischen Nationalität* v pěti svazcích z let 1835–42 je možné považovat za dějiny německé literatury, odpovídající přísnějším kritériím, jaká se kladou na syntetické zpracování dějin určité národní literatury.

Poměry v české literární historiografii a českém kulturním životě vůbec sotva umožňovaly předběhnout v našem oboru Němce nebo s nimi i jen držet krok. Bylo by proto málo plodné srovnávat vývoj bohemistické literární historiografie s vývojem literární historiografie německé. Daleko poučnější jsou shody a rozdíly českého prostředí a situací polskou. A to tím spíše, že Poláci byli od začátku 19. století v mnohém ohledu po značně dlouhou dobu Čechům vzorem, především v různých filologických disciplínách. Dnešní dějiny národních literatur mají za úkol podat výklad o vývoji písemnictví širším vrstvám zájemců. Vedle rozsáhle koncipovaných děl literární historiografie především pro zájemce z řad tzv. humanitní inteligence se píše a vydávají dějiny české literatury pro střední školy a náročnější zpracování – často jako skripta – pro vysokoškolské

studenty filologie. Zvláštní případ jsou dějiny české literatury vydané v cizích jazycích – obvykle v cizině – pro informaci cizojazyčného publika. Zdá se přirozené, že se autoři a vydavatelé dějin národní literatury snaží oslovit příslušníky toho národa, v jehož prostředí ona literatura vznikala a vzniká. To tedy znamená, že dějiny české literatury se píší převážně pro Čechy, a tudíž česky.

Přítom na začátku různých pojednání o dějinách české literatury obvykle stojí dvě německy psaná díla Josefa Dobrovského: *Geschichte der böhmischen Sprache* z r. 1891 a knižní podoba tohoto textu z r. 1892 s významně doplněným názvem *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur*; výklad zde byl doveden do r. 1526. A je příznačné, že také další dvě Dobrovského publikace o české literatuře vyšly jen německy: *Böhmische Literatur auf das Jahr 1779* a *Böhmische und mährische Literatur auf das Jahr 1780*. Ostatně, Dobrovského předchůdce František Faustin Procházka (1749–1809) vydal v letech 1784–85 rovněž německy třísvazkovou publikaci *Miscellaneen der böhmischen und mährischen Literatur*.

U Pavla Josefa Šafaříka a také u Karla Sabiny byly jejich německy psané literárněhistorické práce vedeny zřejmou snahou vzbudit o české písemnictví zájem v cizím, především německém jazykovém prostředí. Šafaříkův spis *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* z r. 1826 a Sabinova práce *Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfänge des 19. Jahrhunderts* z r. 1877 jsou dokladem toho, že se česká kultura – včetně literatury – dostávala do světa především německým prostřednictvím a pomocí němčiny. V minulosti, do začátku 18. století, se k tomuto účelu užívala latina. V českém prostředí však nemáme latinsky psané obšírné lexikony českých autorů. U Poláků můžeme uvést jako příklad kompendium o polských autorech z pera Szymona Starowolského *Scriptorum polonicorum Hecatontas seu Centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae* (vyšlo v Benátkách v r. 1625, značně rozšířeno pak 1627).

Německy vydal také r. 1907 Arne Novák *Die tschechische Literatur der Gegenwart*; další, přepracované vydání pak v r. 1913 spolu s Janem Jakubcem. A konečně i já jsem v době svého exilu na naléhání kolegů z řad německých profesorů slavistiky vydal v r. 1984 *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*; česká, poněkud změněná verze vyšla r. 1987 v nakladatelství manželů Škvoreckých 68 Publishers v Torontu pod názvem *Česká literatura 1785–1985*.

Zatímco Josef Dobrovský považoval za přirozené psát o české literatuře a jejich dějinách německy, další dějiny české literatury v němčině byly psány vědomě jako propagační doplněk literárněhistorické bohemistické produkce v češ-

tině. Je ostatně zajímavé a příznačné, že dodnes proti dosti četným německým dějinám české literatury od českých literárních historiků stojí jen málo dějin české literatury z pera českých bohemistů vydaných v jiných jazycích. Nad touto skutečností by bylo třeba se důkladně zamyslet. Stálo by za to uvážit, zda by nebylo záhodno spojit výklad o české národní literatuře s výkladem o německy psané literatuře v minulosti českých zemí, zejména v Praze; v náznacích jsem se o to pokusil ve svých dějinách z r. 1984.

Obvykle se uvádí, že první česky psané dějiny české literatury vydal v r. 1825 Josef Jungmann pod názvem *Historie literatury české aneb Soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvícenství a jazyka*; jak známo, značně rozšířená verze této práce vyšla po Jungmannově smrti péčí V. V. Tomka v r. 1849. Při vši úctě a zaslouženém obdivu musíme konstatovat, že Jungmannovo dílo nebylo ještě syntetickými dějinami české literatury podle dnešního chápání. Ani Jan Ignác Hanuš (1812–1869) se v práci *Dodatky a doplňky k Jungmannově Historii literatury české* z let 1869–71 stále ještě nepropracoval k syntéze dějin našeho písemnictví. František Doucha (1810–1884) svou práci z r. 1865 správně neoznačil jako dějiny české literatury, nýbrž ji nazval *Knihopisný slovník česko-slovenský aneb Seznam kněh, drobných spisův, map a hudebních věcí vyšlých v jazyku národa česko-slovenského od roku 1774 až do nejnovější doby*.

Někteří Němci považují za počátek skutečné literární historiografie v oblasti germanistiky zmíněnou Gervinusovu knihu z let 1835–42. Zdá se však, že by se přece jen mělo uvažovat o daleko pozdějších historiografických germanistických pracích jako začátku skutečné německé národní literární historie. U Poláků je zřejmé, že teprve na začátku 20. století vycházejí literárněhistorická díla podávající výklad dějin polské literatury syntetickým způsobem. Je sice pravda, že už v roce 1830 vydal Maurycy Mochnacki knihu *O literaturze polskiej w wieku XIX*, ta však byla spíše esejistické povahy – a kromě toho mohla samozřejmě pojednat pouze o prvních třech desetiletích 19. století. Další autoři, jako byli Edward Dembowski, Kazimierz Władysław Wójcicki nebo Wacław Aleksander Maciejowski, kteří své dějiny polské literatury vydali v letech 1845 a 1846, měli rovněž hodně daleko k napsání syntetického výkladu. Je ironií osudu, že právník Włodzimierz Spasowicz napsal *rusky* pro publikaci vydanou v r. 1865 v Petrohradě první přece jen uspokojivé dějiny polské literatury. Vyšly v polském překladu v r. 1885, tedy o dvacet let později, pod názvem *Dzieje literatury polskiej*. Teprve první desetiletí 20. století přineslo několikery skutečně významné dějiny polské literatury. Hned v r. 1900 vyšla *Historia literatury polskiej* od Piotra Chmielowského, v letech 1900 až 1907 vydal rektor Jagellonské

univerzity Stanisław Tarnowski dílo se stejným názvem *Historia literatury polskiej* a Wilhelm Feldman uveřejnil v letech 1902–05 knihu *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu* – do r. 1930 vyšla celkem osmkrát. Ignacy Chrzanowski vydal v r. 1906 dílo *Historia literatury niepodległej Polski* a Antoni Potocki v letech 1911–12 práci *Polska literatura współczesna*.

V českém prostředí se jen málo let před Poláky začíná s psaním závažných, synteticky pojatých dějin české literatury. Jaroslav Vlček (1860–1930) vydal jako pětadvacetiletý v r. 1885 *Přehled dějin literatury české*; jeho důkladné *Dějiny literatury české* pak začaly vycházet v r. 1892 a vycházely do r. 1921. Druhý významný historik české literatury, Jan Jakubec (1862–1936), vydal první verzi svých *Dějin literatury české* v r. 1911 – druhé, rozšířené vydání vycházelo v letech 1929–34. O generaci mladší Arne Novák (1880–1939) vydal ve věku třiceti let *Stručné dějiny literatury české* (1910). Vlček, Jakubec a Novák, toto trojhvězdi českých literárních historiků vydalo tedy své práce mezi lety 1892 a 1921. Některé vycházely v přepracované podobě z třicátých let a různým způsobem doplněné ještě v druhé polovině 20. století. Tato díla, vzniklá před osmdesáti až sto lety, byla sice mezitím materiálově překonána, nikdo je však nepředstihl koncepcí a celkovým pohledem na vývoj naší literatury. V desetiletí 1930–40 tito tři historikové české literatury zemřeli a za posledních šedesát či sedmdesát let je nikdo plně nenahradil.

Od r. 1826, kdy Šafařík vydal své německy psané dějiny literatur slovan-ských národů, se tradice psát souhrnná kompendia přece jen málo příbuzných slovanských literatur udržela překvapivě dlouho. Tak v letech 1922–29 vydal Jan Máchal (1855–1939) své úctyhodné *Slovanské literatury*. A ukrajinský filolog Dmytro Čyževskij (1899–1977), po celá desetiletí působící v ČSR, Německu a USA, vydal v němčině ještě v r. 1968 ve dvou svazcích stručnou publikaci *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*.

Dějiny národní literatury psali především erudovaní badatelé jako jedinci. Zvládnout látku několika staletí vyžaduje dnes už téměř nadlidské úsilí. Koncem 18. století mohl neobyčejně pracovitý Josef Dobrovský přece jen látku svědomitě zpracovat, o dvě století později se nedá očekávat, že by jednotlivec mohl sám odpovědně vybrat z nepřeberného množství titulů díla, o nichž ve svých dějinách literatury pojedná. V českém prostředí se poměrně brzy, na začátku 20. století, začaly psát kolektivní literárněhistorické práce. Jde o publikaci *Literatura česká 19. století*, která vyšla ve čtyřech svazcích v letech 1902–1907, v přepracované podobě pak v r. 1929 a dále v r. 1934. Jistě není třeba připomínat kolektivní tzv. akademické *Dějiny české literatury*, vydané v letech 1959–61 ve třech dílech; čtvrtý díl, pojednávající o českém písemnictví od konce 19. stole-

tí, pak po desetiletí nemohl z ideologických důvodů vyjít, ačkoli práce na něm byly vlastně ukončeny.

U Poláků vyšly kolektivní *Dzieje literatury piękiej w Polsce* v r. 1918 a pak v úplně přepracované verzi v letech 1935–36. Po druhé světové válce se v Polsku k vydání kolektivně napsaných dějin polské literatury nepřikročilo. Je to překvapivé, neboť polští komunisté u moci – stejně jako čeští a jiní komunisté – velmi stáli o to, aby se všude zřídily kolektivy odborníků také v oblasti společenských věd, a aby tudíž i dějiny literatury vycházely z dílny kolektivů, pokud možno složených z komunistů a jejich souputníků. V Polsku se však opakovaně dostal ke slovu nemarxistický historik literatury Julian Krzyżanowski (1892–1976). Ten vydal v r. 1939 knihu *Historia literatury polskiej*, která pak vyšla v pozměněných vydáních v letech 1953 a 1966. V tradici svého učitele Chrzanowského vydal Krzyżanowski v r. 1969 zcela nově pojatou knihu *Dzieje literatury polskiej*. V době, kdy za tzv. normalizace v Československu nemohly vyjít ani marxisticky zaměřené dějiny české literatury, zejména čtvrtý díl tzv. akademických dějin, vyšly v sousedním Polsku sociologicky a pozitivisticky, nikoli však marxisticky zaměřené dějiny polské literatury jediného autora. V r. 1985 měla tato kniha už páté vydání. Dva v emigraci žijící polští autoři vydali po válce na Západě rovněž dějiny polské literatury: v r. 1945 to byla kniha Manfreda Kridla *Literatura polska (na tle rozwoju kultury)*. Vyšla v New Yorku a její anglická verze *A Survey of Polish Literature and Culture* vyšla pak v Haagu v r. 1956. Ve stejném roce jako Krzyżanowského kniha ve Varšavě vyšla v Londýně publikace pozdějšího laureáta Nobelovy ceny za literaturu Czesława Miłosze *The History of Polish Literature* – po zhroutilí komunistického režimu vyšla pak v polské verzi ve Varšavě v r. 1993.

Nepodařená byla práce, kterou v r. 1978 u nás pod názvem *Průvodce po dějinách české literatury* vydali Josef Hrabák, Dušan Jeřábek a Zdeňka Tichá. Vyznačovala se zejména velkými mezerami, způsobenými hlavně tehdejší neostaliniistickou atmosférou v zemi. Snaha českých marxistů o výklad dějin české literatury nepřinesla ostatně nikdy velké úspěchy. Už v knize Bedřicha Václavka z r. 1935 *Česká literatura 20. století* se ukázaly slabiny marxistického přístupu – a tyto slabiny v pracích vyšlých po r. 1948 a pak po r. 1968 ještě zesílily. Spíše pamfletem než literárněhistorickou prací byla kniha Jana Petrmichla *Patnáct let české literatury 1945–1960* z r. 1961 a politickému traktátu se blížily knihy Františka Buriánka *Česká literatura 20. století* z r. 1968 a zejména *Česká literatura první poloviny XX. století* z r. 1981. Mimo oblast vážné literární historie se ocitla práce Vítězslava Rzounka *Nástin poválečné české literatury* z r. 1984.

Od začátku 20. století do dneška, tzn. po dobu jednoho století, se všude na světě psaly a píší dějiny literatury v podstatě metodou, kterou by bylo možné označit za pozitivistickou či sociologicko-pozitivistickou. Oprávněně vytýkají teoretici z řad školy formalistů, strukturalistů a některých jiných směrů dosavadním dějinám literatury několik věcí. Především je zřejmé, že je často neúměrně mnoho místa věnováno biografii jednotlivých beletristů, takže se takové dějiny mění vlastně v kompendium životopisů autorů literárních textů s dodatkem informací o některých jejich dílech. Je ovšem příznačné, že Roman Jakobson, jedna z vůdčích osobností nejprve ruské formální školy, pak skupiny českých strukturalistů a nakonec i americké školy New Criticism, nikdy nepsal žádné dějiny literatury. Mohl přece názorně ukázat, kudy vede cesta ze začarovaného kruhu biograficko-sociologických dějin literatury. Ti přívrženci formální školy a pak směru strukturalismu, kteří práce z oblasti dějin literatury napsali, nakonec kapitulovali a použili vyzkoušenou šablonu pozitivistických či sociologicko-biografických dějin literatury. Jako příklad je možné uvést jak Čyževského, tak i Mukařovského – ten pouze okrášlil své texty toho druhu marxistickou frazeologií.

Na jedné vzrušené diskusi po vyjití mých německy vydaných dějin české literatury 19. a 20. století, která se konala v Německu koncem osmdesátých let, mě jeden z mladých, tehdy velmi početných, konvertitů na víru militantního strukturalismu napadl slovy: „Ve vašich dějinách české literatury se nějaký autor narodí, napíše různá literární díla a pak zemře.“ Měl pravdu, a tak jsem mu odpověděl, že tomu tak zpravidla skutečně na světě je, aspoň já neznám žádný případ, kdy by došlo k obrácenému vývoji. Když jsem se pak diskutujícího mladíka zeptal, jak se mají tedy dějiny literatury psát, nedostal jsem samozřejmě žádnou odpověď. Zatím jsem nečetl dějiny literatury, které by byly napsány jinak. Zřejmě se budou takovýmito způsobem psát i v budoucnu – dlouho nebo možná pořád. Napsat dějiny zejména novější literatury bez kratších či delších pasáží o autorech zřejmě nejde. Je ovšem pravda, že někdy se přestřeluje – tak v německy psané recenzi na anglicky vydané dějiny polské literatury od Czesława Miłosze jsem v roce 1970 autorovi vytkl, že barvitě vylíčil život polského autora 19. století Teodora Tomaszeho Jeze, přitom však neuvedl ani jedno literární dílo tohoto romanopisce (recenze vyšla v časopise *Die Welt der Slaven* 15, 1970, č. 3, str. 301).

Dosavadní dějiny české literatury se v mnohém ohledu neliší od dějin jiných národních literatur, jaké se píší jinde. Zdánlivě nepřilíš významný problém periodizace vývoje literatury je vždy spjat s otázkou, zda literární historik chápe vývoj literatury jako produkt, doplněk či ilustraci sociálního a politického – po-

případě i ekonomického – vývoje národa, nebo zda na vývoj písemnictví pohlíží jako na v podstatě autonomní oblast národního života, vyznačující se vlastními předěly a mezníky. Je snadno zjištělné, že se v dosavadních dějinách české literatury obě stanoviska prolínají. Periodizace dějin české literatury se zpravidla přidržuje periodizace českých politických dějin a jen občas se tato periodizace opouští a jsou zaváděny mezníky určované pouze literárním vývojem.

Neobyčejně ztížená možnost na prahu 21. století odpovědně zpracovat dějiny celé české literatury silami jednotlivce vede k závěru, že napříště by fundované, vědecky závažné dějiny našeho písemnictví měl zpracovat poměrně početný kolektiv autorů. Dosavadní české i jiné kolektivně psané dějiny literatury však trpí nedostatkem, který se zřejmě nedá odstranit: nemají – aby se tak řeklo – žádnou chuť, jsou bezbarvé, a tudíž také nepřilíší čtivé.

Některé národy, mezi nimi i český národ – se neustále vracejí v úvahách příslušníků intelektuální elity k otázce po smyslu svých dějin. Tuto historiosofii pěstují jen v menší míře odborní historici v oboru politických dějin. Zato snaha postihnout tzv. vývojovou linii v dějinách národní literatury se stala doménou zejména některých literárních historiků. To nutně vede ke snaze najít údajné specifické vlastnosti dané národní literatury, odlišující ji zřejmě od jiných národních literatur. Tato literárněhistorická historiosofie se u nás naštěstí vyskytuje zřídka, což ovšem nemusí znamenat, že se v budoucnu neprojeví se zvláštní silou. Ani střízliví literární historikové, tíhnoucí k sociologicko-pozitivistickému výkladu dějin národní literatury, nejsou imunní proti historiosofii, spjaté s přisuzováním různých naprosto kladných charakterů daného národa, zřejmě chybějících u jiných národů. Polský literární historik Julian Krzyżanowski v několikrát citovaných literárních dějinách *Dzieje literatury polskiej* z r. 1969 na závěr napsal: „Ve srovnání s literaturami jiných národů polská literatura zdůrazňuje život individua a od samých začátků zároveň věnovala pozornost životu kolektivu. Výrazem těchto rysů je postava Mickiewiczova *Konráda*, žijícího nejen vlastním životem, nýbrž také životem národa. Je-li tomu skutečně tak, pak se potvrzuje stanovisko Chrzanowského. Rozdíl je jen v tom, že to, co on označoval za vlastenectví, my považujeme za politický a sociální prvek polské literatury. A tak závěrečné zjištění zní: polská literatura, která prošla všemi vývojovými stupni, známými i v jiných literaturách, se od nich liší tím, že nad otázky života jedinců klade otázky kolektivního, politického a sociálního života. Tím se stává literaturou budoucnosti“ (Krzyżanowski 1969: 652, přel. A. M.). Jak je vidět, u Krzyżanowského jde o pseudofilozofickou úvahu, která může přesvědčit některé Poláky, na české a jiné literární historiky však nutně působí nepřesvědčivě a vlastně trapně. Domnívám se, že úvahy o charakteru vlastního

národa, o smyslu jeho dějin, o specifické vývojové linii dějin národní literatury a o jejích zvláštních hodnotách jsou nejčastěji neověřitelné spekulace, kterým je lépe se vyhnout.

S psaním dějin jakékoli národní literatury – a tedy také české literatury – je spjat problém stanovit datum, kdy končí dějiny literatury a kdy začíná jev nazývaný současná literatura. Nejjednodušší by bylo, kdyby literární historik nebo kolektiv literárních historiků dovedl výklad do chvíle, kdy se rukopis dějin literatury odevzdá do tisku. Jestliže se takto nepostupuje, je otázkou, u kterého dřívějšího data se výklad má ukončit. Je to deset, dvacet či padesát let před okamžikem, kdy rukopis dějin literatury jde do tiskárny? V impresu zmíněné knihy Juliana Krzyżanowského *Dzieje literatury polskiej* je uvedeno, že se sázením textu v tiskárně se začalo dne 1. února 1968. Rukopis knihy byl tedy dokončen nejpozději koncem roku 1967 nebo snad v lednu 1968. Přitom výklad dějin polské literatury autor dovedl do r. 1939 (s některými údaji o nečetných polských autorech a dílech z doby po r. 1945). To znamená, že Krzyżanowski ponechal stranou vývoj polské literatury v posledních osmadvaceti letech. Zřejmě období od r. 1939 pro něho už nepatřilo k dějinám polské literatury, byla to tedy doba současné polské literatury. Je ovšem možné, ba dokonce pravděpodobné, že Krzyżanowski nepsal o polské literatuře v době po druhé světové válce proto, že by musel brát ohled na ideologické hodnocení autorů a děl komunistickými politiky.

Podobně jako Julian Krzyżanowski postupovali a postupují četní jiní historici literatury v různých zemích. Je ovšem jisté, že veřejnost zajímá především literatura posledních desetiletí, takže dějiny literatury končící výklad tři desetiletí před vydáním knihy nutně musí čtené zájemce zklamat. A dále: není možné dělat si iluze, že by informace o literárních dílech, obsažené v dějinách literatury, ve většině případů vedly k tomu, aby si čtenář těchto dějin předsevzal uvedená beletristická díla přečíst. Z třicetileté zkušenosti profesora na freiburské univerzitě vím, že i studenti filologických oborů – dokonce i germanistiky – přicházejí na německou vysokou školu s poměrně malými znalostmi starší německé literatury – přečetli z ní v podstatě to, co jim bylo uloženo na gymnáziu v rámci tzv. povinné četby. Je tedy třeba počítat s tím, že literární díla starší než padesát nebo dokonce sto a více let se jen ojediněle těší čtenářskému zájmu. To znamená, že velké množství informací o literárních dílech několika staletí také v dějinách české literatury zůstane pro naprostou většinu uživatelů oněch dějin jediným kontaktem s těmito díly. Je to skutečnost dobře známá učitelům češtiny na středních školách, kteří vědí, že žáci a žákyně v naprosté většině čtou – víceméně z donucení – pouze texty tzv. povinné četby a o jiných starších čes-

kých literárních dílech mají v nejlepším případě ty znalosti, které se dají vyčíst z používaných dějin české literatury na dané škole. Ostatně – je známo, že ani u středoškolských učitelů češtiny se nedá předpokládat, že by znali z vlastní četby všechna díla starší české literatury, o nichž při vyučování mluví.

Je tedy třeba odpovědět na otázku, pro koho a s jakým cílem se vlastně mají psát dějiny české literatury. Je zřejmé, že zájemci, kteří si koupí dějiny české literatury nebo si je vypůjčí v knihovně, jsou – a nadále budou – převážně příslušníky vrstvy označované jako inteligence. V naprosté většině případů budou uživatelé hledat v dějinách české literatury především poučení o českých literárních dílech posledních desetiletí a o jejich autorech. U děl vyšlých před poměrně dlouhou dobou se jen zčásti dá předpokládat, že uživatel dějin české literatury bude povzbuzen k tomu, aby se snažil tato díla si přečíst. U děl starších než sto nebo dokonce sto padesát let se pravděpodobnost čtenářského zájmu na základě informací v dějinách české literatury blíží nule. Nejsem zřejmě daleko od pravdy, předpokládám-li, že průměrný uživatel dějin české literatury výklad o vývoji našeho písemnictví od středověku do konce 18. století jen zběžně pročte či spíše prolístuje. Pojednání o období 1800 až 1900 si pročte pečlivěji a období po r. 1900 už značně podrobně, přičemž nejen u mladších generací největší zájem vzbudí výklad o českých literárních dílech vydaných po r. 1945.

Autor – jednotlivec či autorský kolektiv – dějin české literatury samozřejmě ví, že zájem tzv. širší veřejnosti se soustřeďuje na dějiny českého písemnictví od r. 1800 a v ještě větší míře od r. 1900 nebo dokonce od r. 1945. Zkušeni literární historikové se podle toho zařídí. Několikrát zmíněný Julian Kryžanowski ve své knize z r. 1969 ze 650 stran textu věnoval období do r. 1800 asi 220 stran, kdežto období od r. 1800 do r. 1939 asi 430 stran. Posledním 140 letům dějin polské literatury, o nichž ještě pojednal, určil tedy ve své knize 66 procent textu, tzn. celé dvě třetiny.

Politické dějiny určitého národa, stejně jako dějiny jeho literatury a ovšem také jeho výtvarného umění, hudby aj., musí každá generace nově zpracovat, přičemž je výhodné, vyjdou-li různé práce tohoto typu ve stejné době nebo v krátkých časových odstupech. Práce o dějinách čehokoli nejsou samozřejmě nikdy definitivní. V oblasti dějin české literatury se nedá očekávat, že by se v nejbližší době vyskytl nový Jaroslav Vlček, nový Jan Jakubec nebo nový Arne Novák. Moderní, do nejnovější doby dovedené dějiny české literatury však naše společnost nutně potřebuje. Nebude nakonec rozhodující, zda jednotlivé verze zpracují samostatně pracující literární historici nebo různé kolektivy literárních historiků. Předem se ovšem ví, že každé zpracování bude mít různé nedostatky. Nejlépe by bylo, kdybychom se brzy dočkali trojích, čtverých nebo

i vícerych konkurenčních dějin české literatury. Trojí vzájemně si konkurující dějiny české literatury jsme měli už před sto lety. Výhodou je, že nedostatky jednoho zpracování se do určité míry vyváží uveřejněním jiných dějin literatury.

Velmi by prospělo, kdybychom jednou měli dějiny dějin české literatury neboli dějiny české bohemistické literární historiografie. Vyslovovat přání, stejně jako konstatovat potřeby, je samozřejmě snadné – jejich realizace je zato velmi pracný, nevděčný úkol. Nikoli z vlastní iniciativy jsem se skoro před dvaceti lety pokusil v exilu zpracovat dějiny české literatury 19. a 20. století a dovést výklad do tehdy nejnovější doby. Ze zkušenosti vím, jak pracná a nevděčná je úloha synteticky podaných dějin literatury. Nikdy se nedočká obecnějšího souhlasu. Až dosud byly každé dějiny české literatury ostře kritizovány – zčásti oprávněně, často však malicherně a neoprávněně. Byla by to dost kuriózní a pro kritiky často zahanbující četba, kdyby někdo sestavil přechetné negativní kritiky různých dějin české literatury od práce Josefa Dobrovského do dneška. Budoucí autoři dějin české literatury určitě po této stránce nedopadnou lépe než jejich předchůdci v 19. a 20. století. Přesto nové dějiny české literatury musí nadále vycházet – a naštěstí zcela určitě vycházet budou.

Literatura

KRZYŻANOWSKI, Julian
1969 *Dzieje literatury polskiej* (Warszawa)

O klasickém období české literatury

OLEG MALEVIČ

Existuje tradiční představa, že českými klasiky jsou spisovatelé 19. století. Když se však podíváme na českou literaturu 19. století nepředpojatě a porovnáme ji se světovým literárním vývojem, budeme nuceni tento tradiční názor revidovat. Nebo spíše poněkud změnit v tom smyslu, že v 19. století česká literatura sice měla své klasiky, nedosáhla však, na rozdíl od české hudby, svého klasického období.

V *Příručním slovníku jazyka českého* se adjektivum klasický určuje jako „řecký n. římský, antický“ anebo jako „mající vlastnosti antického umění, nepodléhající proměnám vkusu, uznávaný za vzor, vzorný, dokonalý“ (Příruční slovník 1937–38).

Již Palacký a Šafařík ve svých úvahách *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (1818) vytkli české poezii úkol povznést se na úroveň poezie řecké. Josef Jungmann věnoval tomuto tématu úvahu *O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české* (1827). Vyvozuje pojem „klasický“ z latinského „prvotřídní“ a píše: „Tato klasičnost jest jakoby květ neb raději ovoce dlouho zrostajícího štetu národní literatury. Pravý genius ovšem činí i zde výminku; on předbílá věk svůj a jímaje své souvěké mocí neobyčejnou, dává spolu budoucímu věku zákony: ale doba klasická literatury a jazyka nepovstává jedním nebo druhým spisovatelem vynikajícím, ani vzděláváním prospěšným jednoho neb druhého pole literatury, např. básnictví, anobrž znamenitým množstvím spoluvěkových, výtečných původních hlav, a zdařilým vzděláváním všech, anebo skoro všech hlavních forem spisovatelských – básnictví, prostomluvy a řečnictví“ (Jungmann 1869: 39). Klasické období národní literatury je tu traktováno nejen jako perioda všestranného rozkvětu literatury samotné, ale také jako doba, kdy se toto vyšší stadium literárního a jazykového stává základem všeobecného národního vzdělání.

Když mluvíme o klasickém období nějaké literatury, vždy máme co dělat s tím, co Francouzi označují slovem „Pléiade“. Obdobná literární souhvězdí vznikala v období renesance v Itálii, Anglii, Španělsku, Portugalsku, v Německu. Přitom měla v různých zemích různé žánrové dominanty – poezii a prózu ve Francii, prózu v Německu a Nizozemí, dramatiky v Anglii. Poměrnou rovnováhu poezie, dramatiky a prózy pozorujeme v Itálii, Portugalsku a Španělsku. Mů-

žeme také mluvit o renesančních plejádách v Polsku (Jan Kochanowski a jeho následovníci) a Chorvatsku (Ivan Gundulić a jeho škola). Navzdory velkému významu české humanistické literatury především pro vývoj češtiny sotva můžeme toto literární období pokládat za klasické. I v tomto bodu zcela souhlasím s míněním Jungmannovým: „[...] epocha literatury [...] obyčejně zlatým věkem zvaná, znamenitá jest plody rozličnými v poli historickém, lékařském, právnickém a zvláště bohosloveckém, ale básnictví její, co do krásy, za starším věkem zůstalo“ (Jungmann 1869: 45). Čeští literární géniové pocházejí spíše z epochy barokní (J. A. Komenský, B. Bridel). Ale klasické období literárního vývoje v Čechách a také v Rusku zřejmě patří do doby pozdější.

Avšak právě porovnání s ruskou literaturou dovoluje dívat se na českou literaturu 19. století jako na období předklasické. V citované úvaze uvádí Jungmann jako ruské klasiky Děržavina a Karamzina. Oba však patří do předpuškinské, totiž předklasické periody ruské literatury. Šlo by k nim přiřadit také Krylova. Dokonce i sám Puškin, pokud by byl jen autorem *Ruslana a Ludmily*, pohádek a *Písní západních Slovanů*, patřil by rovněž k tomuto předklasickému období ohlasové literatury.

Když J. M. Lotman přemýšlel o zvláštnostech tohoto období ruské literatury, které pociťoval jako klasické, snažil se určit, v čem tkví jeho organická jednota. Ani toto období nebylo statické, šlo o zvláštní uzavřený úsek dynamického procesu. Tuto dynamiku však podle Lotmana neurčoval protiklad mezi romantismem a realismem nebo – dodejme – zapadníky a slavjanofily. Důležitější a celé toto období sjednocující byl protiklad mezi binárním estetickým systémem Lermontovovým, Gogolovým, Dostojevského a estetickým systémem Lva Tolstého. V prvním případě byl svět ztělesněním dobra a zla, sil andělských a démonických a cesta k dobru vedla přes krajní stupeň zla. V triadickém systému existuje nejen svět dobra a zla, ale také svět obyčejného života. Je to svět bez morálního hodnocení, má však cenu sám o sobě jako základ lidské existence. V Puškinovi, kterým toto klasické období začínalo, a v Čechovovi, kterým se uzavíralo, vidí Lotman koexistenci obou systémů (Lotman 1996).

V české literatuře 19. století neexistuje podobný základní estetický konflikt, který by ji zcelil jako organický a uzavřený úsek dynamického procesu. Je tu spíše několik historických epizod, samostatných dějinných úseků. Po ohlasové etapě (proslulá falza, Čelakovský) se do popředí dostává protiklad mezi máchovským rozervancem a tylovským vlastencem. Mácha, který v obrazné struktuře *Máje* předešel vývoj české poezie nikoliv o třicet, nýbrž o sto let, ztělesňuje binární estetický systém, spojující středověk a romantiku. Próza Tylova a poezie Kollárova patří ještě do osvícenské racionalistické a nedialektické představy

o člověku a světě. Tato etapa se uzavírá uprostřed 19. století Tylovou dramatikou, Erbenem, Němcovou a Havlíčkem. Je to dočasná syntéza světovosti a vlastenectví na lidovém základě. Svého druhu klasické období, ale příliš krátké. Skutečná moderní literatura nemohla vzniknout ani z lidové písně, ani z lidové pohádky, ani z lidové balady. Na tomto základě však vznikly umělecké hodnoty, kterým se většinou v zahraničí nedostalo patřičného ocenění. Např. v ruštině dosud neexistuje adekvátní překlad Čelakovského *Ohlasu písní českých*, Erbena dobře překládal Asejev v polovině 20. století, Havlíček, jehož *Křest svatého Vladimíra* byl v Rusku zakázán až do únorové revoluce 1917, byl dobře přeložen rovněž až sto let po smrti. Sotva však je klasikem z hlediska celoevropského.

Zvláštní případ představuje tvorba Boženy Němcové. „Všecko dílo Boženy Němcové jest pohádka [...],“ napsal Šalda (1959: 73). Vysvětloval jeho idyličnost rousseauovskou vírou v přirozeného dobrého člověka. Tentýž rys viděl u Vitězslava Hála a posuzoval jej přísněji. Šalda psal o vumělkovanosti záporných postav u Němcové a u Hála. U ruských spisovatelů, včetně těch největších, byli tzv. kladní hrdinové vždy problematictí. Gogol, Gončarov, Turgeněv se občas museli obrátit k postavám neruského nebo ne zcela ruského původu (Kostanžoglo, Štolc, Insarov). Masaryk asi oprávněně vytýkal nevhodnost postavám knížete Myškina a Aljoši Karamazova. U mnohých českých spisovatelů (např. u Karolíny Světlé a dokonce občas u Karla Čapka) je to obráceně. Nevím, zda to není spojeno s demokratickou základnou české literatury 19. století a s příslovečnou „holubičí“ povahou, rozhodně nikoli slovanskou, možná však českou. Počínaje J. K. Šlejharem se tento v základě rousseauovský názor střetává s názorem naturalistickým. Vzniká tak prapodivná symbióza.

Hlavní hrdinkou Boženy Němcové nebyla ani tak babička, která Němcovou snad staví i nad G. Sand, jako přirozená česká mluva, jejíž kvality se v překladu ztrácejí. Současná literární ruština byla kodifikována Puškinem. Doposud vlastně překládáme světovou literaturu všech dob, přes ojedinělé pokusy o archaizaci, do řeči, již vytvořil. Je to norma, na jejímž pozadí jsou možné i všelijaké modernistické experimenty. Mám dojem, že skutečným kodifikátorem literární češtiny byl až Karel Čapek a stal se jím až ve dvacátých letech. Čapkem počínaje zní nejen autorská řeč, ale také jazyk všech odvětví písemnictví zcela přirozeně a nestrojeně. Jako strojenou a zastaralou vnímám nejen suchou řeč předválečných spisů T. G. Masaryka, nýbrž také přebujelou metaforiku F. X. Šaldy. Snad právě zastaralost jazyka a zastaralost veršových systémů v poezii vedla k tomu, že čeští klasikové tak rychle ztráceli svou autoritu a čtenářský zájem o ně opadal. Mé české přátele překvapovaly obrovské, mnohatisícové náklady románů a povídek Karolíny Světlé v Petrohradě na sklonku 20. století. To

se asi vysvětluje nejen tím, že v Rusku dosud existuje čtenářská obec, jejímuž vkusu Světlá vyhovuje, ale také tím, že se dílo české spisovatelky překládá do současné literární ruštiny. Bělinskij zaživa pohřbil Marlinského a Benediktova. Proto se nestali klasiky. Před Macharovou kritikou však neobstáli Hálek, Vrchlický a Čech. Brzy potom neobstál sám Machar. Neobstál ani Jirásek. Největší, ale možná také jediný skutečný český klasik druhé poloviny 19. století Jan Neruda ční nad těmito literárními zříceninami jako skála nad mořem. Neruda však, stejně jako Mácha, přešel svou dobu. Snažil jsem se to ukázat ve svém článku Jan Neruda a F. M. Dostojevskij (Malevič 1968).

Generace májovců, ruchovců, lumírovců, České moderny, *Almanachu na rok 1914*, i když každá z nich tvořila vnitřně diferencovaný estetický systém, se střídaly příliš rychle. V ruské literatuře 19. století (stejně jako v anglické a francouzské) byl přece určujícím směrem realismus. Zrod modernismu už znamenal konec klasického období. V české literatuře se romantismus a modernismus spojily v tvorbě Julia Zeyera. O. Hostinský stačil sotva ohlásit a zdůvodnit příchod realistické éry, když už Šalda a pak Čapek realismus pohřbívali (všichni tři pokládali právě ruskou literaturu klasického období za zcela zvláštní literární jev).

Můžeme opravdu pokládat českou literaturu 19. století za zlatý věk a českou literaturu první polovice 20. století jen za věk stříbrný. Z hlediska světového literárního vývoje to tak není. Právě ve 20. století se česká literatura dostala do světového povědomí, a to nejdříve Březinou, dlouhou dobu nejnadějnějším českým kandidátem na Nobelovu cenu.

Je příznačné, že dva tak odlišní literární kritikové jako F. X. Šalda a B. Václavek svorně předpokládali, že jen „v prvních desetiletích XX. věku se rozhodne, budeme-li mít literaturu ve vyšším slova smyslu: literaturu jako svět hodnot a hodnot svých. Literaturu ne jako náhodu a výjimku, nýbrž jako řád a metodu, kulturní útvar a organism“ (Šalda 1961: 42). Tímto citátem ze studie *Moderní literatura česká* (1909) začínal totiž Václavek v r. 1937 svou knihu *Česká literatura XX. století* a dodával: „Dokončuje se boj o vytvoření literatury skutečně původní a vlastní, když se, po dlouhém přerušení jejího vývoje v 17. a 18. století, dlouho a neorganicky přebíraly cizí vzory; bojuje se o vytvoření literatury samostatné a umělecky vyšší; hledá se metoda a řád této tvorby, hned experimentální prací básnickou, hned v živém spojení s vývojem doby, aby se tak literatura začlenila jako svérázný kulturní útvar do celkového sociálního a kulturního vývoje doby“ (Václavek 1976: 17). Také Jan Mukařovský kladl až k počátku 20. století období, kdy česká literatura, zbavená funkčního přetížení z úkolu „být těžištěm národních snah“ (Neruda), „začíná zdůrazňovat svou osobitost vůči vlivům literatur cizích“. Je paradoxní, že k tomu dochází

v době, kdy se tato literatura vědomě vzdala snahy „uvažovat o své literární problematice ze stanoviska specificky českého“ (Mukařovský 1948: 237–38).

Všestranný rozkvět české literatury, který se stává „pevným základem veškerému duchovnímu i mravnímu vzdělání a mluvč“ (Jungmann 1869: 39), pozorujeme až v době tzv. první republiky. Začátek tohoto skutečně klasického období vývoje české literatury můžeme bezpečně stanovit: je to datum obnovení české samostatnosti. Tehdy vystoupila na veřejnost plejáda vynikajících básníků a prozaiků. Navíc se v nových podmínkách radikálně změnil charakter tvorby řady autorů (J. Hašek, K. Čapek). Vznikl poetismus jako básnický směr specificky český (předtím k tomu směřoval civilismus a literární kubismus Josefa Čapka a mladého Vančury). Tehdy se česká próza vyrovnala ve svém postavení s českou poezií, tehdy česká dramatika začala sklízet úspěchy v zahraničí.

Právě tehdy dosáhla česká próza ve svých vrcholných zjevech opravdové epické šíře. Lvovský profesor A. V. Čičerin se stal autorem hypotézy o existenci nerudovské etapy v dějinách kritického realismu (Čičerin 1965). V Nerudovi, Maupassantovi a Čechovovi spatřoval představitele určité etapy světového realismu, která se liší od etapy velké epiky Balzacovy, Dickensovy, Gogolovy. Jenže antimonumentalistická próza Čechovova a Maupassantova následovala za etapou velké epiky. Čechov a Maupassant uzavírali svou tvorbou klasická období ve vývoji ruské a francouzské literatury (druhá jmenovaná měla těchto klasických období několik). Neruda ještě nenašel v českém městském životě půdu pro velkou epiku (na materiálu vesnickém pokročily dále Němcová a Světlá) a ve svých *Povídkách malostranských* k ní hledal cestu. Byl předchůdcem klasického období české literatury. Jeho prózu můžeme porovnat s *Bělkinovými povídkami* Puškinovými, Gogolovým *Pláštěm*. Dostojevského *Chudými lidmi*.

Tím, že Šalda stál na předělu mezi předklasickou, obrozeneckou, a klasickou, moderní etapou ve vývoji české literatury, se vysvětluje podivná možnost analogie mezi jeho kritickou činností a kritickou činností Bělinského (Malevič 1986). Na vrcholu klasického období ve vývoji české literatury, v letech 1934–35, připravoval Šalda kolektivní dílo *Duch české literatury* a napsal několik článků, v nichž prosazoval myšlenku středu: „Střed, který zachycuje všechnen národní život v celé šíři jeho rozvlnění, měl by být spisovatel, a ne exponent nějaké politické pravice nebo levice“ (Šalda 1934/35: 106); „Tedy: ani východ, ani západ, ani levice, ani pravice, nýbrž střed, a to je, mimo jiné, i soustředění své osobnosti do tvůrčího ohniska. Postav se tam, kde je střed světa“ (Šalda 1935/36: 150). V přednášce s typicky masarykovským názvem *K filozofii dějin české literární historie* (9. března 1936), která byla, rovněž v masarykovském duchu, namířena proti přemrštěnému historicismu a kladla důraz na to,

co trvá, mluvil Šalda nikoli o jedné národní tradici, nýbrž o celém komplexu národních tradic (Šalda 1935/36a). František Kautman si všiml toho, že Masaryk a Šalda ve svém zralém věku akceptovali „pluralitu tradic“ a v jejich duchu o tradici české kultury napsal: „A tu je zřejmé, že součástí této tradice je idea cyrilometodějská a sv. Václav a sv. Vojtěch, česká gotika, vrcholící v době panování Karla IV., Štítný i Hus, Žižka i Chelčický, Balbín i Komenský, Dobrovský i Jungmann, Jungmann i Bolzano, Mácha i Čelakovský, Březina i Holeček a kdybychom rodokmeny tradic prodloužili ve dvacátém století až po naše dny, byl by to Nezval i Deml, Seifert i Zahradníček, a ovšem i Masaryk i Šalda a Masaryk i Pekař a koneckonců i Jan Patočka i Václav Černý“ (Kautman 1990: 55). Chybí tu Jan Mukařovský a řada dalších vynikajících jmen, ale celkem to vystihuje v syntetizující zkratce ráz klasického období české literatury.

Když Šaldova přednáška vyšla tiskem v nezkrácené podobě v *Šaldově zápisníku*, měla název O smyslu literárních dějin českých a tradovala vlastně celou českou literaturu jako ternární estetický útvar. V klasickém období české literatury navíc existuje komplex binárních a ternárních individuálních estetických systémů se zřejmou převahou ternárních (K. Čapek, J. Hašek, V. Vančura, J. John aj.).

Na rozdíl od jiných literatur neprobíhalo klasické období v české literatuře, právě kvůli této pluralitě a polaritě tradic, ve znamení jediného literárního směru. Když se Eva Strohsová snažila určit hlavní vývojové tendence české literatury v letech 1918–29, psala o modifikacích románu psychologického (Olbracht, Benešová) a naturalistického (Čapek Chod, Tilschová), o vitalismu, expresionismu, avantgardismu (Strohsová 1996). Jiří Brabec, který psal v tzv. akademických *Dějínách české literatury* o následujícím desetiletí, se setkal s ještě větší diferenciací uměleckých postupů a individuálních tvůrčích orientací a musel se spokojit s konstataváním existence „estetických struktur extrovertního (Vančura, Nezval aj.) nebo introvertního typu (Hora, Holan, Halas, Hostovský aj.)“ (Brabec 1996). Mám dojem, že za společného jmenovatele tak špičkových a přitom navzájem si nepodobných autorů, jako byli J. Hašek, K. Čapek a V. Vančura, můžeme pokládat zcela zvláštní postmodernismus. Hašek neměl na své tvůrčí cestě žádné modernistické období, ale byl ve stále vnitřní opozici k modernismu předválečné a poválečné generace. Budoval *Dobrého vojáka Švejka* na perziflovaném antickém a renesančním základě. Neměl vůbec na mysli nějaký lidový dadaismus nebo existencialismus, ale zobrazoval absurdní a groteskní svět a tato absurdnost a grotesknost pronikla do jeho díla. Karel Čapek ve dvacátých letech vědomě zavrhl svůj modernismus nebo magický realismus z období *Božích muk* a orientoval se na širší čtenářskou a diváckou obec, využívaje efektních prvků lidového a masového umění (pohádka, román pro služky, vědecká fantastika, detektivky, novinářství, biograf). V tomto bo-

dě měl hodně společného s devětsilskou generací, včetně Vančury, Wolкера, Nezvala. Ve třicátých letech Čapek částečně pokračoval v tomto směru *Apokryfy, Válkou s mlouky, Bílou nemocí*, částečně šel k syntéze realismu a modernismu (filozofická trilogie, *První parta, Matka, Foltýn*). Návrat ke starším literárním tradicím, jejich vědomé využití nebo parodování charakterizuje také Vančuru. Ve vrcholném stadiu klasického období české literatury vznikl tak pevný a bohatý základ a poklad, že jej nebyly schopny zničit ani dva po sobě jdoucí totalitní režimy.

Šalda psal o kardinálním rozdílu mezi syntézou a eklekticismem: „Je neomylný znak pravé syntetičnosti: je jen tam, kdy z ní vzniklo *dílo*, které osvědčilo svou životnost tím, že dalo vznik řadě nových děl, která uhájila se ctí své právo na život a na slunce“ (Šalda 1987: 11). A pak konstatoval: „Vývoj u nás je abruptní. Málokterý útvar vydá všechny své možnosti a dospěje svého vrcholu. Ve Francii je vývoj cyklický a souvislý, německý vývoj je také přerývaný, ale náš ještě víc“ (Šalda 1987: 27). Nicméně právě u největších zjevů české literatury druhé polovice 20. století vidíme přímou návaznost na literaturu první republiky. Např. u Hrabala je to haškovská tradice a tradice poetistická nebo surrealistická, u Kundery manifestovaná spojitost s tvorbou Vančurovou a zamlčovaná, tajená spojitost s tvorbou Karla Čapka (Malevič 1998, 1999).

V r. 1946 přednesl na sjezdu českých spisovatelů Jan Mukařovský referát *Zúčtování a výhledy* (Mukařovský 1948). Mluvil o minulosti, přítomnosti a budoucnosti české literatury z hlediska jejího funkčního zaměření. Jenže to, co pokládal za definitivně minulé, se ještě jednou zopakovalo. Totalitní režimy vždy chtějí, aby jim literatura sloužila, pokud se jim však nepodaří zapřáhnout ji do svého jařma, ponechají jí jen tu „zábavnost“. Protože však literatura nechce ani sloužit účelům, které jsou cizí její podstatě, ani být prostředkem pouhé zábavy, přebírá jiné funkce a je funkčně přetížena jako za obrození. Nicméně uvolnění tohoto zatížení v době, kdy literatura přestává plnit mimoestetické funkce, znamená zároveň nebezpečí, že se literatura stane nejen nevázanou, nýbrž také nezávaznou. Nedošlo k tomu za první republiky, i když se takové náznaky vyskytly. Došlo k tomu po sametové revoluci, která s sebou paradoxně přinesla konec klasického období české literatury.

Literatura

BRABEC, Jiří

1996 „Česká literatura v letech 1929–1938. Základní vývojové tendence“, in *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing), str. 443

ČIČERIN, Alexej Vladimirovič

1965 „Nerudovskij etap v istorii kritičeskogo realizma“, in A. V. Č.: *Ideji i stil* (Moskva: Sovetskij pisatel'), str. 269–86

JUNGMANN, Josef

1869 *Sebrané drobné spisy veršem i prózou I* (Praha: Kober)

KAUTMAN, František

1990 *Masaryk. Šalda. Patočka* (Praha: Evropský kulturní klub)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1996 „O ruské literatuře klasičeského období“, in *Iz istoriji ruskogo kulturnego nasledija* 5, XIX věk (Moskva: Jazyk ruskogo literatury), str. 429–44

MALEVIČ, Oleg Michajlovič

1968 „Jan Neruda i F. M. Dostojevskij“, in *Češko-ruskije i slovacko-ruskije literaturnyje otnošenija* (Moskva: Nauka), str. 300–322, 449–53

1986 „Literární snění F. X. Šaldy a V. G. Bělinského“, *Česká literatura* 34, str. 307–27

1998 „Milan Kundera a česká literární tradice“, in *Pocta k 650. výročí založení Univerzity Karlovy I* (Praha: FFUK), str. 85–91

1999 „Mrtvý předchůdce nebo mrtvý rival?“, *Svět literatury* 17, str. 118–22

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Zúčtování a výhledy“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Svoboda), str. 235–44

PŘÍRUČNÍ SLOVNÍK

1937–38 *Příruční slovník jazyka českého 2*, „klasický“ (Praha: Státní nakladatelství), str. 118–19

STROHSOVÁ, Eva

1996 „Česká literatura v letech 1918–1929. Hlavní vývojové tendence a literární směry“, in *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing), str. 157–59

ŠALDA, František Xaver

1934/35 „Stát a ulice“, *Šaldův zápisník* 7, č. 4, prosinec 1934, str. 101–107

- 1935/36 „Tedy o tom individualismu a kolektivismu“, *Šaldův zápisník* 8, č. 5/6, leden 1935, str. 141–52
- 1935/36a „O smyslu literárních dějin českých“, *Šaldův zápisník* 8, č. 7/8, 9/10, duben, červen 1936, str. 203–14, 281–314
- 1959 „Božena Němcová“, in F. X. Š.: *České medailony* (Praha: SNKLHU), str. 71–85
- 1961 *Soubor díla F. X. Šaldy* 8. Studie z české literatury (Praha: Čs. spisovatel)
- 1987 *Z období Zápisníku 2* (Praha: Odeon)

VÁCLAVEK, Bedřich

1976 *Česká literatura XX. století* (Praha: Čs. spisovatel)

Dialog století

Veseloherní žánry na českém jevišti 19.–20. století

LUDMILA TITOVÁ

Dnes, na rozhraní století je zřejmá nutnost pochopit souvislost jednotlivých kulturních vrstev, žánrů a uměleckých směrů různých období.

Jedním z projevů této tendence je snaha porozumět vzájemným vztahům 19. a 20. století v kulturním prostoru jednotlivých národů a v měřítku evropském. Zdá se, že se nejvíce pozornosti věnuje konfliktům, střetávání obou epoch, jejich nepodobnosti, kontrastům, méně však už návratnosti pozoruhodných jevů, myšlenkovým paralelám těchto období.

Přelom epoch jako by vždy volal po shrnutí, zdá se, že právě tato doba skýtá možnost objektivněji a hlouběji zkoumat tyto složité souvislosti. To se vztahuje i na sféru české divadelní kultury. Výzkum jejích dějin a charakteru dovo-luje konstatovat, že dramatická tvorba zaujímá zvláštní místo v systému literárních žánrů. V jednotlivých etapách literárního vývoje vystupuje do popředí, přičemž poezie a próza jako by zůstávaly v pozadí.

Nejdůležitější příčinou této situace je aktivní úloha divadla v duchovním životě společnosti. Během svého vývoje plnilo divadlo nejen funkci estetickou, nýbrž i výchovnou, rozhodovalo nejen o úkolech uměleckých, nýbrž i o politických a kulturněhistorických. Jako prostředek osvícení národa, literárního, hudebního a jazykového vývoje vystupovalo divadlo na kulturním prosceniu často, obzvláště v obdobích důležitých společenských proměn.

Ještě ve stadiu formování české dramatické tvorby se vyčleňují některé její zákonitosti: slohový synkretismus, podmíněný intenzívním vývojem literatury a divadla; značné působení rakousko-německého jevištního umění, ovlivňujícího jak poměr překladů a českého repertoáru, tak i charakter původní tvorby; „zaujatost“ veseloherními žánry (kromě her s historickou tematikou), popularita divadelních představení spojujících dramatický děj, zpěv a tanec.

Podle našeho mínění hra definovaná jako fraška (lokální, pohádková, kouzelná), hra se zpěvy a tanci, melodram, veselohra atd., jejíž specifikou je ná-

klonnost k parodii a satíře, která jí dodává společenskou napjatost, publicističnost, tato hra založila v české kultuře (literatuře, divadle, hudebním a částečně i výtvarném umění) pevnou tradici, kterou lze sledovat od konce 18. století do současnosti.

Toto téma je z hlediska problémových okruhů tohoto kongresu zajímavé ve dvou aspektech:

1) Svědčí o nepřetržitosti kulturního vývoje, navracejícího se – přirozeně v různých modifikacích – se záviděníhodnou stálostí k téže žánrové oblasti, jež byla zformována na rozhraní 18. a 19. století, pokračovala a výrazně se vyvíjela ve třicátých a čtyřicátých letech a na konci 19. století. Ve 20. století táž tradice – už na novém stupni – rozkvetla v meziválečném období, především v tvorbě E. F. Buriana, J. Voskovce a J. Wericha. Určitý vliv veseloherních žánrů doby obrozené i pozdější – tvorby z konce 19. století a zejména divadelní avantgardy – je jasně vidět na repertoáru poválečných „malých divadel“.

2) „Syntetický“ charakter těchto populárních českých žánrů, jejichž znakem je bohaté využití hudby, tance, zpěvu i jiných druhů umění, poskytuje zajímavý materiál pro diskusi o teoretickém pojmu hranice mezi druhy umění a také mezi žánry.

Začátky původní tvorby v oblasti veselo hry můžeme sledovat u Prokopa Šedivého, autora dvou „her se zpěvy“ (*Masné krámy aneb Sázání do loterie*, 1796, a *Pražští sládcí anebo Kubíček dostane za vyučenou*, 1795). Tyto hry poprvé zobrazily život soudobého českého měšťanstva, zachytily některé životní jevy. Vtipný, leckdy ovšem burleskní dialog, hudba a zpěv, schopnost rychle navázat kontakt s obecností – to vše převzali populární dramatikové doby obrozené, především J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera a J. K. Tyl. Jejich lokální frašky, veselo hry a dramatické báchorky, které částečně navázaly na tradici pobělohorského divadla 17.–18. století a zároveň těžily z vídeňské frašky, stojí u zrodu nového českého divadla.

Osud českých veseloherních žánrů v kulturním procesu posledních dvou století provází dvojaký ohlas jejich tvorby u obecnosti a kritiky: zmíněné populární autory jungmannovci nebrali vážně, nepokládali je za „velké“ národní dramatiky.

České divadlo dvacátých až čtyřicátých let dávalo přednost veseloherním žánrům. Kromě již zmiňovaných dramatických děl domácích autorů, především Klicperových a Tylových, a oblíbených přeložených her Raimundových a Nestroyových se na pražských scénách střídaly balety s pantomimou i melodramem, což svědčí o převládání hudebně-dramatických žánrů v české kultuře vrcholného národního obrození.

Mimořádně, tvůrčí charakter vnímání českého divadla, jehož formování probíhalo v kontextu rakousko-německé literatury a scénického umění, se projevuje právě v oblasti hudebně-dramatických žánrů.

I když texty těchto her byly ještě nezřídka spojeny s cizojazyčnými „originály“, hudba už stavěla na národních melodiích, na českých písních. Řada „her se zpěvy a tanci“ tak získávala uměleckou původnost, která zastínila cizí literární díla.

O úloze hudby v emancipačním procesu české divadelní kultury svědčí těsné styky dramatického a zpěvoherního repertoáru pražského Stavovského divadla, zrození českého profesionálního operního souboru, úspěchy domácích skladatelů (premiéra první původní zpěvohry F. Škroupa *Dráteník*, 1826), světově známé pražské premiéry Mozartových oper (*Don Juan*, 1825) aj.

Období národního obrození dodalo veseloherním žánrům řadu cenných a výrazných rysů, které nejenže se v druhé polovině 19. a v průběhu 20. století neztratily, nýbrž se dále bohatě rozvíjely. Upozorním alespoň na některé, z našeho hlediska nejdůležitější: na zájem o současnou, aktuální problematiku a o národní typy; úspěšné použití hudby včetně společenského zpěvu (nejvíce v Tylových „obrazech ze života“ a dramatických báchorkách).

Také v nové etapě kulturního vývoje – v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století – hraje tradice veseloherních žánrů obrozenecké doby nemalou úlohu, nezávisle na tom, jak ji přijímají májovci a jejich následovníci.

Pro tuto dobu jsou příznačné pokusy posunout meze těchto žánrů, dát volný průchod fantazii, výmyslu, hledání nových forem, vyznačujících se zvláštní výrazností, expresivností. Nezřídka se tyto hry dostávají na repertoár prvních českých kabaretů.

Arénní repertoár z konce století byl většinou také veseloherní a značně čerpal z tvorby obrozeneckých autorů – z her V. K. Klicpery, z dramatických báchorek Tylových a ze starších frašek. Psaly se i nové výpravné frašky. Zde vynikl F. F. Šamberk, jehož nejlepší hry, plné vtipů, společenských narážek, humoru, živelné dravosti, písňových a kupletových vložek, připomínají báchorky a dramatické obrazy ze života třicátých a čtyřicátých let. Na Šamberkovu schopnost dotvářet text podle aktuální potřeby, umění improvizace a přímého kontaktu s obecností v plné míře navázali ve 20. století Jiří Voskovec a Jan Werich.

Tradice jarmarečních písní, obrozenecký společenský zpěv a umění arénních kupletistů, kteří spojovali dramatickou tvorbu první poloviny století s moderními žánry a novou jevištní technikou i režií, vyústily koncem 19. století v nový samostatný žánr hudebně-dramatického divadla – v šantán a kabaret. Jejich rozmach nastal v devadesátých letech (i když první kabarety vznikaly od šedesátých let) a znamenal další etapu ve vývoji veseloherních žánrů.

Pražským lidovým a moderním literárním kabaretům z přelomu století, jejichž repertoár obsahoval vedle zpěvných čísel (národních písní a operních árií) také komické scénky a později i aktovky s vlastní specifikou (senzačnost děje, ironická tendence, humorné vidění světa, drsný lidový vtip), se podařilo vystihnout osobitý kolorit Prahy (*Staropražské písničky* Karla Hašlera, 1906; hry Jiřího Červeného, Eduarda Basse aj.).

Nové tendence divadelního vývoje se zvláště zřetelně projeví u české avantgardy. Dvacátá a třicátá léta 20. století se vyznačují nebývalou tvůrčí aktivitou, způsobenou jak historickou a společenskou situací, tak i vůlí mladé generace básníků, divadelníků a skladatelů. Toto období otevřelo výraznou a významnou etapu dynamického vývoje divadelního umění, který by bylo třeba srovnat s vývojem národního obrození – divadlo se opět ocitlo v popředí českého kulturního dění. O oprávněnosti takového srovnání svědčí i poměrně značná pozornost upřená k tvůrčímu dědictví první poloviny 19. století, které ovšem divadelní avantgarda chápe po svém. Potvrzuje to umělecká praxe i rozsáhlý teoretický odkaz avantgardy.

„Trojice nejodvážnějších“ – J. Honzl, J. Frejka a E. F. Burian – projevila na první stálé avantgardní scéně, v Osvobozeném divadle, snahu o novou komedii typů, o bohatou fantazii. Mladí herci tohoto divadla, V + W, ve své první hře *Vest pocket revue* vyjádřili koncepci nového veseloherního žánru, jehož specifickými rysy se staly: dravý a hravý humor mladé generace, sklon ke komice němé filmové grotesky a cirkusových klauniád a také volné využití tradice s původem na rozhraní 19. a 20. století – tradice improvizace a čilé reakce na aktuální politické a společenské události, využití nejskromnějších jevištních prostředků aj. Mimoto řada her V + W byla adaptacemi známých frašek, např. Nestroyových.

Hudební a zpěvní vložky Frejkových revue-žurnálů, některých děl současných dramatiků („fantastická hra *Matěj Poctivý*“ A. Dvořáka a L. Klímy, 1922) na scéně Osvobozeného divadla zvýrazňovaly novodobé veselohry, které patřily k nejlepším inscenacím, zvláště když se na nich podílel J. Ježek, jehož hudba umocňovala parodický a groteskní ráz představení.

Vedle mnohostranné tvorby E. F. Buriana (adaptace klasických her, dramati-zace epiky, scénické montáže lyrické poezie) se ve třicátých letech veseloherní žánry staly největšími hodnotami v oblasti avantgardního divadla, včetně aktuální satiry V + W, v jejichž divadle se prosazovala jednota básnického výmyslu a realistické výstižnosti, příznačná pro celé soudobé divadelnictví.

Zároveň si meziválečná divadelní kultura, mimořádně bohatá, specificky česká, s nejširším diapasonem žánrů, stylů a uměleckých proudů, aktivně a po svém osvojovala dědictví svých předchůdců, dramatiků 19. století.

Tradičnímu sklonu českého obecnstva k veseloherním žánrům divadlo vyhovovalo i později za okupace. Tehdy cenzura znepřístupnila větší část světové dramatické tvorby. To, v neposlední řadě, pobízelo divadlo (včetně první české scény, jejíž repertoár se vyznačoval zjevným sklonem k zahraničním autorům) k obratu k původní tvorbě. Základ repertoáru F. Götze za okupace tvořily české klasické hry, jež spojovaly soudobou inscenační tvorbu činohry Národního divadla s domácí tradicí. Objevným činem bylo uvedení dvou Klicperových veseloher – *Lháře a jeho rodu* (1939) a *Zlého jelena* (1940).

Jiřímu Frejkovi, jednomu z režisérů činohry Národního divadla, se dařilo dostávat prostřednictvím postupů commedie dell'arte na jeviště satiru, grotesku a parodii, zkrátka vše, co tvořilo podstatu poetického stylu avantgardního divadla. Ale i on, přední divadelník – avantgardista, se vrátil k začátkům české veselo hry. Jeho inscenace Klicperova *Zlého jelena* (1942), podobně jako inscenace F. Götze (obojí na scéně Národního divadla), připomínala obecnstvu nově aktualizované hodnoty domova, vlasti a národa, někdy i pomocí symbolů (nejčastěji citáty národních písní).

Komediální divadlo parodie a satiry, spolu s inscenacemi básnických děl, bylo v letech 1941–1944 důležitou součástí tvorby Větrníku, významného podniku mladé generace.

Tvorba za druhé světové války se vyvíjela pod silným tlakem měnící se historické situace. Tato situace zřetelně ovlivnila i stav divadla v prvních poválečných letech.

Vývoj v české dramaturgii populárního žánru probíhá v několika směrech. Výraznou, avšak krátkou etapu, kdy dominoval domácí klasický repertoár (Tyl, Jirásek, Šamberk), eskortoval záměrně aktualizující výklad těchto děl.

S rostoucím žánrovým synkretismem – splýváním a křížením nejrůznějších divadelních žánrů (v těchto letech vznikají divadla hudby, text-appeal, Nedivadlo, divadlo „otevřené dramatické hry“, Laterna magika apod.) – bylo částečně spojeno i obnovení tradice jevištní satiry v divadlech kabaretního typu. Na scénu se vrátili klasikové českého kabaretu (F. Futurista, E. Fiala aj.). Divadlo V + W zahájilo provoz r. 1947 hrou *Pěst na oko* s hudbou J. Ježka. Hudebně-dramatické inscenace J. Honzla ve Studiu Národního divadla, J. Frejky ve Vinohradském divadle, E. F. Buriana v jeho „D“ svědčily nejen o pokračování tradice avantgardního divadla, nýbrž i o tom, že tendence veselo herních žánrů si uchovává svou dynamiku a zajímavý hledačský směr.

Dosvědčuje to také původní dramatická tvorba padesátých let – obnovení žánru báchorky, rozvíjejícího tylovskou tradici posunem do současného života (O. Šafránek: *Pohádky z Kampy*, 1957; V. Blažek: *Třetí přání*, 1958), nová ve-

selohra (zvláštní oblibě se těšila hra J. Dietla *Nepokojné hody svaté Kateřiny*, 1958) i historizující komedie (V. Petrovičová: *Děravá škorňe*, 1954).

Koncem padesátých let začíná činnost tzv. malých divadel, i když nešlo v českém divadelnictví o nový jev (připomeňme jen Honzlovo Divadélko pro 99, ale také řadu profesionálních a poloprofesionálních scének v období 1941–1944, hlásících se k avantgardě). Prudké šíření a vitalita malých scén poloviny 20. století byly podmíněny zrozením autorských souborů, diferenciací divadel, zkušeností jiných zemí (především Polska) a rovněž navazováním na přerušenu tradici literárně-politického kabaretu, avantgardních revuí, hudebně-dramatických Modrých blůz a jiných souborů, jejichž vliv byl tak silně pocítován v rušivém ovzduší poválečné kultury (režisér Večerního Brna Evžen Sokolovský mluví o kabaretu jako o „azbuce“, hlavním prostředku uměleckého vyjádření v satirickém divadle). Podobné navázání na tradici *Vest pocket revue* V + W v poválečných malých divadlech, zejména v Semaforu, zdůrazňují jeho autoři a herci J. Suchý a J. Šlitr.

Každé z těchto malých divadel, jež vznikla na rozhraní padesátých a šedesátých let, mělo samozřejmě svůj profil, svůj repertoár, spojovala je však především žánrová specifická – syntéza dramatu, hudby, zpěvu, básnictví a výtvarného umění, dovolující maximální aktivizaci obecnstva. Výrazně k tomu přispíval humor, satira a groteska, komický živel, který je zde příznačný pro každou inscenaci, pro každý text, i když autoři těchto experimentálních scén záměrně mluví spíše o scénáři než o textu, aby podtrhli svůj sklon k improvizaci.

Veseloherní a satirický repertoár malých divadel v období jejich rozkvětu od šedesátých let vyjadřuje nejaktuálnější žhavé problémy, avšak nepřímou, zprostředkovanou. Humor autorů tvořících pro tyto scény využívá tradici dadaistických parodií, komediantství, situační a jazykové komiky, satirického výsměchu, břitkého intelektuálního humoru, především avantgardního, avšak i pozdějšího, např. Větrníku, kde v pojetí režiséra Josefa Šmídy získávaly komedie běžného typu podobu jinotajných grotesek.

Zdá se, že nyní, na přelomu 20. a 21. století, kdy se důležité divadelní události odehrávají na kamenných scénách stejně jako na alternativních, upírá se zájem obecnstva spíše k oněm alternativním. Právě na nich se odvíjí další akt více než dvousetletého osudu veseloherních žánrů na českých jevištích, další velice zajímavý tvůrčí vzlet této populární součásti české divadelní tvorby.

Několik slov závěrem. Mluvíme-li o českých veseloherních žánrech, bereme na vědomí, že jde o mnohotvárná a především slohově pestrá dramatická díla (fraška, veselohra, hra se zpěvy a tanci z doby národního obrození, hry z repertoáru českého kabaretu, avantgardních scén, poválečných malých divadel), že

jsou však spojena řadou společných rysů, které dovolují použít ve vztahu k těmto dramatickým útvarům dostatečně podmíněnou definici – máme na mysli množství různorodých tendencí a tvůrčích individualit.

Veseloherní žánry bezesporu nepatří k nejpodstatnějším kulturním objevům 19. a 20. století, jako je „velké“ národní drama, román-epopej v literatuře, opera v hudebním umění. Přesto i ony zaujímají určité místo v komplexu tvůrčího hledání minulého a nynějšího století. Dialog dvou století, plný vnitřního napětí, jakož i dojemného přejímání, je příkladem doposud ne zcela rozluštěné dynamiky uměleckého vývoje. Jedním z jeho aspektů je proměnlivost hranic mezi žánry a uměleckými oblastmi. Plynulá a historicky proměnlivá je hranice mezi literaturou a divadlem (knižní drama), mezi divadlem činoherním a hudebním: vždyť hudba se zde někdy stává stálou složkou hry a plní tytéž funkce jako text, někdy složkou variabilní a plní funkce nejrůznější – zdůrazňuje jednotlivé momenty hry, baví, připomíná určité tradice atd.

A nakonec. Krátce před sklonkem pocítilo 20. století náhle strach před stoletím přicházejícím, nemožnost s ním soutěžit. To ho vybízelo uslyšet, pochopit větší příbuznost, důvěrnou blízkost předchozího století, hledat u něj jakoby ochranu, připomínat a zdůrazňovat, jak mnoho bylo přejato. Řada prací z posledních let a zdá se, že i náš kongres, o tom svědčí.

Role faktorů „literárního života“ ve vývoji české literatury 20. století

KVĚTOSLAV CHVATÍK

Kategorii „literárního života“ zavádějí do moderní literární teorie koncem dvacátých let ruští formalisté ve snaze čelit výtkám, že ignorují sociologické aspekty vývoje literatury. Zkoumání forem literárního života má překonat hrubá schémata plechanovovské „vulgární sociologie“ a studiem vlivu časopisů, nakladatelství a literárních sdružení na vlastní literární tvorbu konkretizovat badatelské úkoly literární sociologie.¹ – Pražští strukturalisté prohloubili model literární evoluce, založený na imanenci literární problematiky, rozvinutím pojmu „struktury struktur“, v jejímž rámci představuje relativně autonomní vývoj literární řady jednu ze složek vývoje nadřazených struktur kulturních a společenských (Chvatík 1996: 131–69). Kategorie literárního života je jedním z faktorů této struktury struktur, který konkretizuje zprostředkování vztahu společenské a literární řady.

Ve 20. století se stala produkce časopisů a knih spolu s produkcí filmů a televizních a počítačových programů součástí tzv. kulturního průmyslu, který nabyl v souvislosti s růstem volného času občanů na ekonomické závažnosti. V průběhu tohoto století, které je tématem mé úvahy, se vyhranily dva protikladné modely literárního života (přirozeně s řadou přechodných forem): První je založen na

¹ Poprvé zformuloval teorii literárního života Boris Ejchenbaum ve studii *Literaturnyj byt*, otištěné v roce 1929 v knize *Moj vremennik* (měla podobu žurnálu vyplněného jeho vlastními příspěvky od beletrie přes teoretické studie po kritiky a glosy). V několika lapidárních větách zde podal jasnou charakteristiku krize předpokladů tvorby spisovatele ve fázi revoluční proměny společenské struktury: „Můžeme dokonce říci, že krizi neprožívá literatura sama o sobě, nýbrž její společenské postavení. Změnilo se profesionální postavení spisovatele, změnil se vztah spisovatele ke čtenáři, změnil se navyklé podmínky a formy literární práce – došlo k rozhodujícímu zlomu samotného literárního života, který obnažil celou řadu závislostí literatury i její evoluce na podmínkách, které vznikly mimo ni. Společenské přeskupení, vyvolané revolucí, a přechod k novému ekonomickému systému, zbavily spisovatele celé řady podpůrných momentů nezbytných (alespoň v minulosti) pro jeho povolání (stabilizované čtenářské vrstvy vysoké úrovně, diferencované škály časopisecké a nakladatelské apod.), a přinutily ho současně stát se profesionálem v daleko vyšší míře, než to bylo dříve nutné. Postavení spisovatele se blížilo postavení řemeslníka, který pracuje na zakázku nebo za plat, zatímco sám pojem literární „objednávky“ zůstal nedefinován nebo se dostal do rozporu s představami spisovatele o jeho povinnostech a právech. Objevil se zvláštní typ spisovatele – profesionálně působícího diletanty, nepřemýšlejšího o podstatě problému a o vlastním smyslu spisovatelské činnosti, který odpověděl na společenskou objednávku literárním brakenem“ (Ejchenbaum 1929: 49–58).

svobodné hře sil trhu a literatura a umění jsou v něm zbožím zvláštního druhu, podléhajícím však plně zákonům nabídky a poptávky; označme jej za literární život *liberálně-demokratický*. V druhém modelu slouží literatura a umění převážně ideologickému ovlivňování společnosti (i když si ponechávají některé funkce oddechové a zábavné) a podléhají striktnímu dohledu a těší se státnímu subvencování; tento model literárního života označujeme za *totalitně-dirigistický*.

Ve vývoji české literatury 20. století, zmapovaném literárněhistoricky dosud nejúspěšněji Jiřím Holým (in Lehár ad. 1998: 447–923), můžeme rozlišit ony dva typy literárního života zcela přesně: liberálně-demokratické formy literárního života se rozvíjejí v Čechách od devadesátých let 19. století do roku 1948 (se šestiletým intermezem nacistické okupace, vyznačujícím se vnějším terorem a „gleichšaltováním“ a vnitřním odporem českých autorů) a od roku 1990 do současnosti. Od roku 1949 do roku 1989 ovládl český literární život komunistický model stranického „řízení“ literatury a umění (opět s krátkým intermezem jeho ochromení a posléze zrušení během pražského jara 1968). Řadu cenných dokumentů o konkrétních projevech a důsledcích této formy „řízeného literárního života“ publikoval v českých literárních časopisech v poslední době Michal Bauer.

Liberalně-demokratický literární život ponechává volný prostor autonomii literárního vývoje: rozhodující je role osobností, talentů a uměleckých úkolů a cílů, které si kladou v souvislosti se stavem vývoje literární struktury národní i světové. Jisté limity mohou tvořit momenty ekonomické; svobodný spisovatel se zřídka užívá jen literární produkci, a pokud ano, doplácí na to jeho dílo potřebou nadprodukce. Náročná literatura vyžaduje náročné publikum, orientované literárními časopisy, literární kritikou, a potřebuje nakladatele ochotné riskovat vydávání i nekonvenční, „ztrátové“ literatury. To všechno česká literatura do roku 1949 měla díky řadě kultivovaných nakladatelů, redaktorů, časopisů, spolků, nadací a cen nakladatelských, spolkových i státních.

Po převzetí moci komunistickou stranou v únoru 1948 přistoupilo její vedení k likvidaci liberálních forem českého literárního života a jejich nahrazování metodami stranického „řízení“ literatury. Centrální organizační roli při tom sehrálo Kopeckého ministerstvo informací, které zrušilo všechna soukromá nakladatelství, časopisy a spolky včetně Syndikátu spisovatelů a připustilo jen jedno nakladatelství pro původní literaturu, jeden literární časopis a jednotný Svaz spisovatelů, to všechno kontrolované ideologickým oddělením ÚV KSČ. – Specifická na českém poválečném vývoji byla okolnost, že levicová orientace řady významných osobností české meziválečné literatury (ať již „realistické“, nebo „avantgardní“ orientace) a silná komunistická účast v protinacistickém odboji

(Fučík, Václavek, Vančura, Halas) vedly k tomu, že přechod od liberální k „socialistické“ formě literárního života byl řadou spisovatelů a intelektuálů aktivně podporován jako východisko z krize liberálně-demokratické společnosti a kultury, která kapitulovala před Hitlerem, a ideology, např. Z. Nejedlým, byl interpretován jako „návrat literatury k lidu“, k jejím národně a společensky „buditelským“ úkolům, i jako boj proti dekadenci, kýči a pornografii. Není jisté bez zajímavosti, že na Kopeckého ministerstvu informací byly sekčními šéfy osobnosti formátu I. Olbrachta, F. Halase a V. Nezvala. Brzy se však ukázalo, že ve věcech kultury nemají rozhodující slovo oni, nýbrž vedoucí ideologického oddělení ÚV KSČ P. Reiman, G. Bareš, J. Hendrych aj. – Program socialistického realismu a boj proti dekadenci, formalismu a modernismu byl vyhlášen na velkých manifestačních Sjezdech národní kultury a konferencích Svazu spisovatelů, kde hlavní referáty přednášeli Zdeněk Nejedlý a Ladislav Štoll. Stranická literární kritika v *Tvorbě* zlikvidovala poslední „hnízda kulturní reakce“ – *Kritický měsíčník* Václava Černého, *Kvart* Karla Teigehe, *Blok* Ludvíka Kundery a odsoudila „teigovštinu“ jako projev trockismu, strukturalismus jako pozůstatek idealistické filozofie a freudismus jako buržoazní dekadenci.

Pro český vývoj je příznačné, že řada významných osobností, které zpočátku aktivně komunistický režim podporovaly, se brzy dostávala do rozporu s dogmaticky zúženými formami literárního života. Tak komunista František Halas byl brzy po smrti Ladislavem Štollem odsouzen jako dekadent a vyloučen z „pokrokové“ tradice české literatury. Vítězslav Nezval opětovně veřejně odmítal program socialistického realismu jako cizí české poezii. Svaz spisovatelů a jeho časopisy, původně zakládán jako „převodové páky“ stranického řízení, se díky demokratické tradici české literatury a odvaze několika osobností staly platformou opozice proti totalitní kulturní politice režimu. Památná jsou zejména vystoupení Jaroslava Seiferta a Františka Hrubína na 2. sjezdu Svazu spisovatelů v roce 1956 i projevy Ludvíka Vaculíka a dalších na 4. sjezdu v roce 1967 předznamenávající pražské jaro 1968. – Je charakteristické, že po ruské okupaci 21. srpna 1968 režim „normalizace“ nenalezl jiné řešení než rozpustit Svaz spisovatelů, zastavit všechny literární časopisy a obnovit tuhé formy řízeného literárního života padesátých let s cenzurou, lokajským Svazem spisovatelů a jediným literárním časopisem.²

² Novým jevem uprostřed „znormalizovaného“ literárního života se stal vznik disidentské „samizdatové“ literatury a exilových nakladatelství a časopisů. Vzájemná spolupráce obou těchto složek umožnila koncem osmdesátých let obnovit nezávislý literární život na pozoruhodné úrovni, v němž významnou roli sehrály Skvoreckého Sixty-eight Publishers v Torontu, Index v Kolíně n. R., Tigrídovo *Svědectví*, Hrubého *Proměny* a deset ročníků almanachu *Čtení na léto*, redigovaných A. J. Liehmem v rámci *Listů*, které by si zasloužily reprint alespoň ve výběru a především důkladné analytické zhodnocení.

Z hlediska strukturálního pojetí vývoje literatury nabývají faktory literárního života, zejména již mnohokrát popsané formy mimoliterárního byrokratického a ideologického dirigování české literatury padesátých let a let normalizačních, na zajímavosti v okamžiku, v němž se mění ve vlastní *literární normy* a ovlivňují tak umělecký vývoj díla jednotlivých autorů. – Ideologické normy tvoří jakési ostře sledované „hranice“ *literárního vývoje české literatury* po roce 1949 i hranice tvorby jednotlivých autorů, na nichž dílo *jedněch autorů* vnitřně troskotá, a *jiní autoři* se je pokoušejí postupně atakovat, ignorovat nebo je vědomě překračují.³

Básnické dílo Vítězslava Nezvala vykazuje velké kvalitativní výkyvy již před válkou, zejména v době, kdy se rozešel se surrealistickou skupinou. Po únoru 1948 píše devótní ódu na Stalina a povrchně aktuální *Zpěv míru*; ideolog L. Štoll vyzvedá jeho tvorbu jako příklad přerodu avantgardisty ve stranického autora. Avšak právě Nezval odmítá ve svých živelných improvizovaných diskusních vystoupeních radikálně schematicus poúnorové literatury a závaznost programu socialistického realismu; Marie Pujmanová ho právem přirovnala v takových chvílích k „tanku, rozjetému na obranu moderního umění“. V pamětech *Z mého života* se pokusil o rehabilitaci umění avantgardy, k jejíž poetice se přihlásil v některých básních sbírky *Chrpy a města*; jeho pozdní báseň *Moře* neunikla kritice pro údajný pesimismus a rezignaci před elementárními silami přírody.

Jaroslav Seifert vydává po únoru 1948 báseň *Píseň o Viktorce*, příběh tragické lásky epizodické postavy z *Babičky* Boženy Němcové, dílo ignorující dobové ideologické normy, témata a schémata. Stranický byrokrat Ivan Skála měl pravdu, když svou odmítavou, ignorantskou kritiku nadepsal „Cizí hlas“ – v kontextu zveršovaných agitek, vyzývajících k plnění a překračování pracovních úkolů, stanovených dvouletým a pětiletým výrobním plánem, byla Seifertova formálně klasicky vybroušená poezie, oslavující nehynoucí ženskou krásu a tragiku milostného citu, skutečně „cizím hlasem“.

František Halas, občansky nejorganičtější spjatý s autentickým dělnickým hnutím první republiky, avšak rozhodný zastánce autonomie a svobody básnic-

³ Pro analýzu vývojové dialektiky těchto norem je důležité rozlišovat normy, které jsou výsledkem organického uměleckého vývoje autora, od norem, které pasivně přijímá z dobového kontextu nebo si je dokonce nechá vnútit pod tlakem dobového literárního života. Podobně důležité je rozlišování norem ideologických od norem estetických. Tak např. komunistické přesvědčení Nezvalovo nestálo nikdy k dispozici, avšak umělecké normy socialistického realismu nepřijal nikdy za své. – Naopak Drdův plebejský realismus, blízký folklornímu vidění světa, který tak odbojoval Zdeněk Nejedlý, neboť odpovídal jeho programu umění „lidového, národního a realistického“, nevyžadoval žádnou teoretickou „marxistickou“ orientaci a po srpnu 1968 nebránil Drdovi v odsouzení ruské okupace.

ké tvorby, se pokusil ve sbírce *A co?* (vydané však až posmrtně) o básnickou polemiku s dobově zúženým pojetím literatury a poezie – „Nechci být kulem vyhlášek [...]“ – a proti povrchnímu povinnému optimismu postavil své tragické vidění světa a lidského údělu (srov. k tomu halasovskou monografii Ludvíka Kundery – 1999: 147–76).

Vladimír Holan, který po Květnu 1945 oslavil elementární lidskost prostých ruských vojáků ve sbírce *Rudoarmějci*, se po šoku způsobeném novou kulturní politikou odmlčel a později se navrátil k velkým metafyzickým tématům své předválečné tvorby v epických básních *Noc s Hamletem* a dalších číslech *Příběhů*.

Snad ještě složitější byla situace v próze, která je svou povahou konkrétněji vázána na společenskou realitu doby a na jejíž půdě byly normy socialistického realismu původně raženy. Poúnorová tvorba M. Pujmanové, V. Řezáče a J. Drdy dokládá, jak i nesporně nadaní a zkušení romanopisci poklesli na úroveň pouhé beletristické ilustrace daných politických schémat, když se pokusili vyhovět imperativním požadavkům soudobého literárního života. – Teprve v dílech autorů nové poválečné generace můžeme sledovat úsilí o překonání striktních ideologických hranic, které byly tehdy románu vytčeny (i tak vzdělaný teoretik jako György Lukács požadoval tehdy na romanopisci především ztvárnění „revoluční perspektivy“ společenského vývoje).

Josef Škvorecký podal v románu *Zbabělci* (který pronikl sítím řízené literatury teprve deset let po dopsání) obraz posledních dnů války, viděný očima příslušníka válečné generace, který v reakci na lživost vlastenčení českého maloměšťáka, vykřikujícího nyní konjunkturálně „Ať žije SSSR!“ a připravujícího se zbaběle proplout i poválečnou dobou s osvědčeným oportunismem (stejně jako proplul dobou okupace), omezuje provokativně svůj zájem na věci nejbližší jeho věku (a nejvzdálenější politice), na dívky a jazz. I v dalších románech o příbězích Dannyho Smiřického v civilu, na vojně, ve vlasti i v exilu rozvíjí autor svůj důsledně *antiideologický* pohled na svět.

Milan Kundera se ve svém románu *Žert* vyrovnal s iluzemi poválečné doby *zevnitř*, obrazem vnitřního přerodu mladého člověka zaujatého představou lepšího světa bez bídy a válek a představou ovládnutí dějin lidmi, jehož anekdotický žert vyhodí z životní dráhy vysokoškoláka na periferii společnosti, do trestných jednotek armády a vede ho k prohlédnutí, k nemilosrdné skepsi k dobovým klíčům i k logice a racionálnímu smyslu lidských dějin. – V překračování dobových tabu a ideologických iluzí pokračoval autor i ve svých dalších románech.

Bohumil Hrabal (jemuž administrativní opatření poúnorového literárního života dvakrát překazila vydání již vysázené prvotiny a který směl své prózy publikovat – v podobě okleštěné cenzurou – teprve v druhé půli své tvůrčí dráhy)

rozrušil nejradiálněji dobové literární normy české prózy. Jeho jazyk byl zcela *neliterární* a uprostřed tehdejší jazykové nivelizace působila jeho hovorovost a ozvláštňení vulgarismy pražské periferie neobyčejně osvobodivě. Podobně osvobodivá byla i *neliterárnost* jeho témat: mluvčími jeho „hovorů“ a aktéry jeho příběhů byli lidé z periferie soudobé společnosti, které doba plakátované „výstavby socialismu“ vyvrhla na svůj okraj, outsideři hledající životní východisko v „pábitelství“, jak autor pokřtil jejich vytržení nad zázrakem prosté, nejvšednější existence, pokud je žita mimo dosah dobové ideologie, kterou Hrabal ignoroval v próze se stejnou nádhernou samozřejmostí jako Seifert v poezii.

Polistopadové období „obnovení chaosu“ v české literatuře je obdobím obnovení svobodných, liberálních forem literárního života, v nichž se ovšem razantně prosazují zákony trhu, zákony nabídky a poptávky. Odpadají státní subvence pro literaturu a trh je zaplavován čtivem, nadbíhajícím senzacechtivosti a pokleslým polohám vkusu. Náročná literární tvorba se prosazuje jen díky prozíravé vydavatelské politice několika vyspělých nakladatelství pražských, brněnských a olomouckých, navazujících na nejlepší vydavatelské tradice první republiky. Společenská odpovědnost soudobé české literární tvorby se manifestuje v náročnosti uměleckých cílů, které si klade.

Literatura

EJCHENBAUM, Boris

1929 „Literaturnyj byt“, in *Moj vremennik*. Slovesnost, nauka, kritika, smes (Leningrad: Izdatelstvo pisatelej)

CHVATÍK, Květoslav

1996 *Člověk a struktury*. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky (Praha: Český spisovatel)

KUNDERA, Ludvík

1999 *František Halas*. O životě a díle (Brno: Atlantis)

LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří

1998 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

Příprava II. sjezdu SČSS podle sovětského vzoru

Zájezd tzv. studijní delegace SČSS do SSSR v prosinci 1955

MICHAL BAUER

Druhý sjezd Svazu československých spisovatelů se stal významnou událostí, která znamenala jeden z činů směřujících k jistému uvolnění v polovině padesátých let. Přestože je dnes vnímán především na základě vystoupení Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta, diskusních příspěvků mladých autorů soustředěných kolem časopisu *Květen* i dalších vystoupení, které byly namířeny proti totalitarismu stalinistického typu, sjezd českých a slovenských spisovatelů byl připravován podle sovětského vzoru: II. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů, který se konal – za účasti delegace z ČSR – ve dnech 15. až 27. prosince 1954. Referáty na II. sjezdu SČSS byly stanoveny 17. a 18. května 1955 na zasedání pléna ústředního výboru Svazu čs. spisovatelů podle sjezdu sovětských spisovatelů. Kromě jednotlivých článků a referátů i diskusních příspěvků ze sjezdu ze SSSR přednesl rozsáhlý referát o významu II. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů na 5. plénu ÚV SČSS 11. ledna 1955 Jan Drda.

Potřeba aktualizovat zkušenosti ze Sovětského svazu byla vnímána v průběhu roku 1955, proto bylo rozhodnuto vyslat do SSSR studijní delegaci. Do delegace byli původně navrženi Josef Sekera, který se jako hlavní tajemník SČSS měl v sekretariátu Svazu sovětských spisovatelů informovat o činnosti tohoto Svazu, a Milan Lajčiak. Místo Lajčiaka byl určen Jan Pilař, který byl šéfredaktorem *Literárních novin* a měl se seznámit s prací *Litgazety*. Složení v březnu 1955 tedy bylo Josef Sekera a Jan Pilař. Ministerstvo kultury, jež nový návrh Svazu čs. spisovatelů projednávalo, navrhlo, aby jedním delegátem bylo zastoupeno i Slovensko. Předsednictvo Svazu na schůzi 13. května 1955 vyslovi- lo závěr, že trvá na svém původním návrhu.

Po usnesení 7. pléna ÚV SČSS 17. a 18. května 1955 bylo složení delegace změněno; sekretariát a zahraniční komise předložily schůzi 8. pléna ÚV

SČSS 7. července 1955 nový návrh: Jan Drda, Peter Karvaš, Vladimír Mináč, Vítězslav Nezval (protože byli pověřeni referátem na II. sjezdu SČSS), Jan Pilař (řídil předsjezdovou kampaň v *Literárních novinách*), J. V. Pleva, Marie Pujmanová, Karol Rosenbaum (rovněž byli pověřeni vypracováním referátu), Josef Sekera (řídil organizační přípravu II. sjezdu SČSS), Miloslav Stehlík (pověřen referátem) a Ctibor Štítnický (na návrh předsednictva Svazu slovenských spisovatelů). Ústřední výbor SČSS schválil toto složení studijní delegace do SSSR: M. Pujmanová, V. Nezval, V. Řezáč, J. Sekera, V. Mináč, M. Jariš, E. A. Saudek, P. Karvaš, C. Štítnický a J. Pilař. (Kromě toho bylo schváleno též složení skupiny spisovatelů, kteří měli podniknout dlouho odkládaný zájezd do SSSR: V. Závada, K. Nový, F. Branislav, J. V. Pleva, P. Horov, V. Káňa, K. Bendová, L. Fikar a B. Říha.) 9. srpna 1955 předsednictvo ÚV SČSS rozhodlo, že místo nemocné Marie Pujmanové, která byla jmenována vedoucí delegace, byl pověřen vedením delegace Václav Řezáč. Zde je řeč o tom, že jde o „studijní zájezd soudruhů, pověřených vypracováním sjezdových referátů“. Ústřední výbor uložil na 9. schůzi pléna ÚV SČSS 6. října 1955 Václavu Řezáčovi, „aby svolal účastníky delegace a na společné poradě s nimi projednal pracovní plány jejich studijního zájezdu do SSSR“. Řezáč ovšem onemocněl rovněž (léčil se v sanatoriu), a tak byl – na 10. schůzi pléna ÚV SČSS 3. listopadu 1955 – určen nový vedoucí delegace: stal se jím předseda SČSS Jan Drda, který měl mít na sjezdu SČSS hlavní referát o činnosti ÚV Svazu a byl odpovědný za přípravu sjezdu. O tom, kdo se stane novým vedoucím delegace a zda vůbec Drda s delegací pojede, vznikla rozsáhlá polemika iniciovaná Nezvašem, o němž se mimo jiné rovněž uvažovalo jako o vedoucím delegace. Tato diskuse byla zcela jistě motivována oslabováním pozice Jana Drdy ve Svazu spisovatelů, přesto převládl v plénu ÚV SČSS názor, že Drda je v Sovětském svazu známý, umí rusky, je dobrým organizátorem a je stále ještě předsedou SČSS – proto by měl do SSSR jet a být i předsedou této delegace. V těchto polemikách se ukazovala určitá pnutí, jež existovala mezi jednotlivými členy pléna, např. mezi Nezvašem a Štítnickým či mezi Nezvašem a Drdou; Milan Jariš v jednom okamžiku navrhl, aby byl vedoucím zvolen Drda a Nezval se stal jeho zástupcem, na což Nezval reagoval slovy: „Já žádným zástupcem nechci být, to odmítám, kategoricky odmítám.“ Nakonec byl všemi jedenácti hlasy přítomných členů pléna, kteří o Drdovi hlasovali, zvolen členem a předsedou delegace Jan Drda.

Předpokládalo se, že delegace odjede do Sovětského svazu na podzim, v září nebo říjnu, ale věc se protahovala; její složení bylo stanoveno až v listopadu 1955, načež ještě čekali její členové na víza: odletěli až 1. prosince 1955.

Delegace byla v SSSR ve dnech 1. až 15. 12. 1955; byli v ní Jan Drda, Zora Jesenská, Peter Karvaš, Vladimír Mináč, Jan Mukařovský, Vítězslav Nezval (všech šest bylo pověřeno vypracováním referátu pro II. sjezd SČSS), Jan Pilař (jako šéfredaktor *Literárních novin* se seznamoval s prací *Literaturnoj gazety*, zejména pokud šlo o předsjezdovou kampaň v tisku), Josef Sekera a Ctibor Štítnický (oba vedoucí sekretáři vedli organizační přípravu sjezdu SČSS, zajímali se o metody svazové práce v sekcích a orgánech Svazu sovětských spisovatelů). Drda se zabýval též strukturou a prací stranických organizací ve Svazu sovětských spisovatelů.

Nezval, připravující referát o poezii, jednal především s básníky (Tichonovem, Ščipačevem, Berggolcovou a dalšími), Mukařovský zase s literárními kritiky (Jermilovem, Mejlachem, Anisimovem, Rurikovem atd.), Karvaš s dramatiky, Slováci Štítnický a Mináč hovořili o práci Svazu sovětských spisovatelů Ukrajiny a o vztazích mezi Svazem spisovatelů Ukrajiny a ústředním Svazem sovětských spisovatelů. Jednání byla velmi podrobná a docházelo i k několikaletému setkání s jednotlivými představiteli Svazu sovětských spisovatelů. Čeští a slovenští autoři se setkali např. s odpovědným sekretářem stranické organizace v Moskvě Sitinem, se sekretáři Svazu spisovatelů Surkovem, Fedinem, Leonovem, Smirnovem, Polevým a Preobraženským. Zde byla řeč o práci sekretariátu Svazu sovětských spisovatelů, podle něhož měl být na radu sovětských členů sekretariátu proměněn sekretariát u nás. Totéž se týkalo i sovětského „pravlenija Sojuza“ a našeho ústředního výboru, spolupráce ústředního Svazu sovětských spisovatelů se svazy jednotlivých republik Sovětského svazu, o což se zajímali – jak o tom již byla zmínka – zejména slovenští členové delegace, kteří vnímali pozici slovenských spisovatelů v rámci Svazu československých spisovatelů jako nedostatečně uznanou a oceňovanou. Řeč byla také o pracovních komisích při Svazu sovětských spisovatelů, o členských záležitostech atd.

Členové delegace byli znovu podrobně informováni o průběhu II. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů a byla jim doporučena podoba sjezdu SČSS. O přípravě sjezdu hovořil zejména předseda organizační komise sjezdu Preobraženskij, který zdůraznil nutnost „široké předsjezdové diskuse“ v SSSR: diskuse o Majakovském, o kladném hrdinovi, o poezii, setkání spisovatelů se čtenáři, spolupráci s rozhlasem, televizí a filmem. Čeští a slovenští autoři referátů konzultovali jejich znění s vedením Svazu sovětských spisovatelů, které navrhovalo též délku referátů i počet a délku diskusních příspěvků na sjezdu SČSS stejně jako konání schůze stranické skupiny těsně před sjezdovým jednáním. V SSSR probíhala příprava sjezdových referátů téměř rok. „Na přípravě sjezdových referátů se nepodíleli jenom ti, kdo byli jejich vypracováním pověřeni.

Každý z referentů si podle svého výběru a přání vyžádal šesti- až osmičlennou skupinu konzultantů, a to spisovatelů i kritiků, kteří mu pomáhali, přinášeli své návrhy i rozpracovávali jednotlivé dílčí otázky. Teze referátů byly posouzeny na zasedání sekretariátu, kde o nich probíhala někdy velmi ostrá diskuse. Hotové referáty byly diskutovány na předsednictvu, které do nich vneslo své připomínky. „U nás byly teze přečteny a diskutovalo se o nich na schůzích pléna ÚV SČSS 5. 1. 1956 a 13. 1. 1956, poté byly předloženy ústřednímu výboru KSČ. Sovětští spisovatelé upozornili i na některá témata, jež by mohla přinést problémy, např. otázka tvůrčí svobody (o cenzuře se ve svých diskusních příspěvcích na sjezdu SČSS zmínili František Hrubín, Václav Kaplický či Jan Mareš).

Členové delegace SČSS hovořili i o zahraničních hostech na sjezdu. „Seznámili jsme soudruhy s naším návrhem na pozvání zahraničních hostů. Návrh se jim zdál dobrý. Náš návrh se omezuje v podstatě na Evropu (kromě Číny, Koreje a Mongolska). Soudruzi doporučují, bude-li v té době v Evropě některý např. z latinskoamerických spisovatelů, abychom jej dodatečně přizvali.“ Zahraniční sjezdová komise potom skutečně uvažovala o pozvání Jorge Amada z Brazílie a Pabla Nerudy z Chile (ten poslal omluvný dopis se sdělením, že se sjezdu nezúčastní; dopis na sjezdu přečetl Drda 28. dubna). Na II. sjezd SČSS nakonec přijel mexický autor Antonio Rodriguez, který vystoupil s pozdravem 27. dubna 1956.

Za důležité bylo rovněž považováno aktivní zapojení spisovatelů-budovatelů socialismu. „Soudruzi nám doporučují, abychom jako jeden z hlavních úkolů sjezdu viděli to, vnést správné pojetí stranickosti literatury do mas spisovatelů, a za druhé konsolidovat síly, většinu spisovatelů přivést k aktivní spisovatelské práci.“ Přitom prý není třeba se obávat polemických referátů. „Nemáme se bát toho, jestliže v některých referátech budou prvky diskusní nebo polemické. Nejhorší jsou takové referáty, které nikoho nepodníí k diskusi. Velký důraz kladl s. Surkov na práci po sjezdu. Nové vedení Svazu se musí postarat především o to, aby ty otázky, které se ujasnily, se staly jasnými také veškeré literární veřejnosti. To je třeba dělat v novinách, projevech, v besedách. Dále musí usilovat o rozřešení těch otázek, které se na sjezdu objevily, ale které sjezd sám nerozřešil.“

V Sovětském svazu byl také kladen důraz na podřízení spisovatelské organizace komunistické straně. „S. Sitin dal nám tyto informace: v každém městě, kde má svou organizaci Svaz, je přirozeně také stranická organizace Svazu spisovatelů, která je podřízena bezprostředně městskému výboru strany. Městský výbor strany v Moskvě vydal zvláštní usnesení, podle kterého všichni členové Svazu-komunisté mají být členy stranické organizace Svazu spisovatelů.“

Drda přečetl po návratu delegace na zasedání 11. pléna ÚV SČSS 5. ledna 1956 „zprávu o zájezdu studijní delegace Svazu čs. spisovatelů do Sovětského svazu ve dnech 1.–15. prosince 1955“, z níž pocházejí výše uvedené citace. Po této zprávě v diskusi vystoupili Nezval a Štítnický. Nezval nechtěl přijímat bezhlavě vše ze Sovětského svazu, ale především proto, že tam jsou „vykrytalizované útvary, to jsou opravdu bolševici školení [...] to jsou vykrytalizovaní členové strany“. Štítnický poukázal na nutnost větší spolupráce Svazu čs. spisovatelů s ukrajinským Svazem spisovatelů.

Usnesení k tomuto bodu znělo: „ÚV vyllechl zprávu předsedy Svazu o zájezdu do SSSR a po diskusi ukládá sekretariátu, aby prodiskutoval tuto zprávu a zkušenosti delegace a aby předložil předsednictvu konkrétní návrh, jak těchto zkušeností využít v přípravě našeho sjezdu.“ Při konání II. sjezdu SČSS nastal určitý paradox způsobený vývojem událostí v době mezi pobytem studijní delegace SČSS v Sovětském svazu a XX. sjezdem KSSS, takže výsledky Drdovy skupiny se v dubnu 1956 staly anachronismem. Rady ze Svazu sovětských spisovatelů byly tak užity zejména při přípravě sjezdu SČSS, včetně tzv. předsjezdové kampaně a přípravy referátů a organizace přednášení diskusních příspěvků. Ovšem právě především v diskusních vystoupeních se vyskytla témata, která při cestě od stalinismu zpět k leninismu v roce 1956 považovali diskutující za otevřená a povolená. Historie ukázala, že tomu tak nebylo na dlouho.

Kategorie přerušení a její význam v české kultuře

JAN JIROUŠEK

Když jsem se na pozvánce ke kongresu dočetl, že rok jeho konání nastoluje témata „konce a konečnosti“ a že téma kongresu „umožňuje sledovat tisíciletou tradici literatury v českých zemích jako otevřený problém“, napadlo mě, zda takový otevřený problém nespočívá právě v konci a konečnosti, resp. v jejich vzájemném vztahu jakožto vztahu *jevu a kvality*. Představíme-li si konec jako místo, kde, či dobu, kdy něco končí, a konečnost jako definitivnost, dovršenost, dotaženost, zakončenost, dokonanost i dokonalost a také uzavřenost, můžeme u mnoha procesů pozorovat, že vykazují signály konce, avšak postrádají znaky definitivnosti. Konce se tu efektivně nekonají a ve vztahu ke struktuře jakož i k situaci a kontextu daného procesu dochází vlastně k jeho *přerušení*.

Zjištění tohoto fenoménu by ovšem vzhledem k jeho běžnému výskytu bylo banalitou, kdyby se nevykultivovalo do *kategorie*, pomocí které lze interpretovat celou řadu věcí a událostí. Představme si jen, jaké příležitosti k tomuto, snad nejběžnějšímu, užití této kategorie by mohly nabízet české dějiny: zdárný vývoj humanistické kultury přerušuje násilná rekatolizace, svobodomyšlné a kreativní klima první republiky přerušuje Mnichov a německá okupace, socialismus s lidskou tváří, „obrodný proces“, přerušuje „vstup“ vojsk Varšavské smlouvy, přerušovány jsou vývojeschopné směry a proudy ve filozofii, vědě, v umění i v literatuře, přerušuje se životní dráha vynikajících osobností a jejich dílo zůstává vlastně torzem; jako *pars pro toto* lze vzpomenout *Osudy dobrého vojáka Švejka*, *Život a dílo skladatele Foltýna* a *Obrazy z dějin národa českého*. Nikoliv tedy dokončování, nýbrž právě přerušení se zdá limitovat jak některé vývojové proudy a periody v české kultuře, tak i jednotlivé texty díla a texty života.

Přerušením se tu ovšem rozumí dočasné anebo trvalé porušení či zastavení nějakého víceméně souvislého procesu, které je vyvoláno zásahy strukturně externími, zásahy „zvenčí“. Nehledě k faktu, že tyto externí zásahy samy jsou zpravidla prvky nějaké jiné struktury či systému, a mají tudíž v jiné relaci též své vlastní zákonitosti, mohou se jevit zákonitými ba funkčními i z pozice struktury jimi „zvenčí“ postižené. Zjištění či jen pocit, že nebylo dopřáno (životními okolnostmi, dějinami, „velkými bratry“ všeho druhu, mocí, bezmocí i nemocí) něco do-

táhnout do konce, nejen nastoluje osudovou melancholii, ale poskytuje i alibi, omluvenku za mnohé nezdar a nedůslednosti a dále umožňuje velmi zručně se pohybovat v neukončených, otevřených modelech: protože nám nebylo dopřáno do všech důsledků něco dodělat, nedisponujeme např. některými nebezpečně vyhraněnými -ismy či uzavřenými, a tudíž statickými a neflexibilními myšlenkovými a hodnotovými systémy apod. Přerušení pak neznámá pouze empirický fakt na úrovni *objektu*, reakci na zásah, který může být v dané souvislosti externí, ba náhodnou záležitostí, ale platí za zákonitost, jež nabývá fatální působnosti jako pochopená nutnost, a jako taková má ambici vstupovat do dané souvislosti jako její strukturální, ba modelová komponenta. Na úrovni *interpretantu* se tak místo přerušovaného systému realizuje systém přerušování, který hledá a nachází své vlastní důvody a předpoklady vně i uvnitř oné přerušované struktury. Jinými slovy: protože nemáme uzavřené, a tudíž statické a neflexibilní myšlenkové a hodnotové systémy apod., nevyvede nás možné přerušení z konceptu, naopak, náš koncept otevřenosti, nedotaženosti ale i zásadní flexibility jen legitimuje, potvrzuje. Subjekt jako by tu prostě počítal s tím, že bude přerušen, a choval se podle toho. Tady se ale kategorie přerušování setkává s vlastní definicí i fenoménem ve vztahu a smyslu strukturálně interním; neboť zásah „zvenčí“ má svůj vstřícný protějšek, svého partnera v jakémsi zásahu „zevnitř“. Přerušování postižený proces tak na úrovni své *kvality*, svých *prostředků*, není pouze trpným, pasivním předmětem přerušování, ale i jeho aktivním účastníkem, ne-li faktorem. Jinými slovy: protože přerušování potvrzuje náš koncept flexibility a otevřenosti, je vítaným, zakalkulovaným či záměrným jevem. Přerušování se ukazuje jako naprogramovaná, generativně podmíněná, analytická, příp. i autoreflexivní a hlavně potřebná funkce dané struktury. A ať to vypadá jakkoli paradoxně, přerušování jevu, procesu, konání či myšlenky se vlastně stává jejich naplněním.

V souvislosti s uměním a kulturou 20. století, v různých projevech modernistického a zvláště pak postmodernistického myšlení se přerušování stává vlastně epistemicky podmíněnou kategorií. Přerušování nejen jako empirický fakt, ale právě jako vítanou, zakalkulovanou či přímo modelovou komponentu strategie jednání (včetně jeho interpretace) lze sledovat u projevů, které ve svém významu a výkonu ruší nebo alespoň relativizují pojmy centra a periferie, začátku a konce, vysokého a nízkého, původního a odvozeného, progresivního a regresivního, tedy i minulého a budoucího, příčiny a následku, premisy a závěru, prostředku a účelu, obecného a specifického, esenciálního a marginálního, nutného a možného, tedy i zákonitého a náhodného, ano, i dobrého a zlého, pravdy a lži či reality a fikce. Setkáváme se s nimi v logice o třech a více možných závěrech, ve fuzzy-logice, operující s „neostrými“ pojmy a množinami, v kvantových teo-

riích, relativizujících věrohodnost, resp. konečnou platnost, empirických dat v roli důkazu, v teoriích časově i prostorově „otevřených“ modelů, fraktálních dimenzí, možných světů a všude tam, kde místo hodnot a gest typu „ano“ – „ne“ převládá tendence k závěrům typu „ještě“, „trochu“, „více“, „méně“, „možná“, příp. „už už“. Závěr tu není vymezován definitivností, ale spíše spočinutím, pozastavením, přerušením.

Na této epistemicky podmíněné funkcionalizaci a instrumentalizaci kategorie přerušení se pochopitelně výrazně podílí umění a literatura, a to právě i strukturou svých projevů. V této souvislosti se uplatňuje poly-, multi- či aperspektivita, simultaneita kódování, intermedialita a intertextualita, analytická reflexe možností artefaktu, resp. jeho materiálu, negace ohraničení a omezení v prostoru i v čase, kontextově parazitní jevy, postupy rušící pevné hranice i hierarchie mezi žánry a formami, uměním a neuměním, příp. uměním a světem, mezi originálem a napodobeninou, vzorem a kopií, návrhem a realizací a také performance, přímo tematizující negaci finality, ale i tradiční žánrové postupy s „otevřenými konci“ jakožto nositeli virtuálních pokračování či alternativ výpovědi. Syntaktická indiference, sémantická variabilita, pragmatická otevřenost zrovna tak jako neukončenost, nehotovost, ba dokonce (důsledná) nedůslednost – tak se jeví některá paradigmata moderní autenticity. Vystává tu představa torza jako estetického a etického vzoru současného věku.

Na pozadí těchto souvislostí se však může jakékoli umělecké dílo, a nejen to, nýbrž produkt i prostředek jakékoli aktivity jevit jako svědectví o přerušení. Již sám moment fixace aktivity je tu jejím přerušením; a dokončit větu, text, dílo, práci nebo i třeba tento referát neznamená zakončit proces jimi realizovaný. Jako vnitřní, a tudíž i záměrná komponenta daného projevu se však přerušení ukazuje tam, kde je onen vztah mezi přítomným koncem a nepřítomnou konečností reflektován a aktualizován. Od přerušení z pozice postižené struktury nezáměrného jsme se tak dostali k přerušení jako projevu strukturně záměrnému – a podotýkám, že podoba těchto predikací se „záměrností“ a „nezáměrností“, tak jak je známe z Mukařovského slavné (a vlastně také přerušené) studie, není zcela náhodná; jejich afinita k Mukařovským kategoriím je zrovna tak variabilní jako vztah mezi přerušením „zvenčí“ a „zevnitř“ a závisí na interpretantu a jeho pragmatické dimenzi, tedy také na kontextu a situaci, v jaké míře se bude jedno od druhého diferencovat anebo zahalovat do magického pláště sugestivní dialektiky. Avšak všude tam, kde lze nahlížet jakýkoli element jako významotvorný, se i přerušení podílí na výstavbě.

V českém myšlení, umění a literatuře bychom našli mnoho příkladů, v nichž je přerušení přinejmenším latentní komponentou nejen interpretantu, ale také

objektů/referentů a nositele daného projevu. V literatuře – nehledě k tzv. zlomkům ze staršího období, které však právě ve své fragmentárnosti vykazují jistou autonomii, jako třeba texty mastičkářských her, a, nehledě k samotným titulům, pouze indikujícím přerušenost či přerušovanost: „Obrazy“, „Obrázky“ (tedy vlastně snímky, záběry, momentky), *Zlomky epopeje* – jde např. o texty, jež svou strukturou, resp. významovou výstavbou, jeví sklon k souřadnosti, která nejen dehierarchizuje, nýbrž ve své podstatě ruší či oslabuje instituci vrcholu a závěru a spolu s ní i moc začátku a konce, difamuje a paralyzuje definitivnost. V rovině větné i textové syntaxe, tzn. též na úrovni odstavců, kapitol a celkové skladby se také silně uplatňuje juxtaopozice, která, jakožto minimální signalizace kompoziční tektoniky, umožňuje přerušování, resp. narušování, sémantické a syntaktické sukcesivity a finality výpovědi, takže text se jeví jako volný sled obrazů a epizod, prokládaný lyrickými či epickými pasážemi, či jako spojení heterogenních textových jednotek. Takové struktury nacházíme v poezii i próze z 19. a počátku 20. století, např. u Máchy, Sabiny, Němcové, Nerudy, Arbesa, Haška aj. Signifikantní je tu pochopitelně také odklon od akcentování závěru textu, který se např. často vyskytuje v žánru, v němž by dobová konvence očekávala opak: totiž v dramatu, kde se místo klasického vyvrcholení a katarze uplatňuje spíše sugestivita slabé či nepřítomné pointy. Přestože se tento prvek nejpozději od nástupu existencionálního a absurdního dramatu stává sám závažnou manifestací otevřeného, diskursivitu zdůrazňujícího konce, a tudíž novou konvencí, frekventující v celosvětovém měřítku, má takový postup, jak jej v jeho vykrystalizované podobě známe např. u Havla, Smočka či Topola, částečně svou domácí tradici. Česká kultura a literatura 20. století pak pro uplatnění kategorie přerušení poskytují obzvlášť zajímavou nabídku, a to nejen s ohledem na ony vnější zásahy, nýbrž právě ve smyslu strukturální, vnitřní komponenty projevu. V literatuře se v této souvislosti nebyvalou měrou aktivizují zmíněné prostředky parataxe příp. juxtaopozice, rozvíjejí se možnosti otevřeného diskursu, navozeného jak lyrickou výpovědí, tak dialogičností, resp., skazovou situací, ruší a přerušují se hranice mezi pásmem postav a pásmem vypravěče, přerušuje se kontinuita času a místa a závěry textových jednotek, částí, jakož i celků, vykazují jasnou tendenci k přesahu nejen interpretovaného významu, ale i referované reality, jakož i samotného způsobu její prezentace: tendenci k přesahu nejen smyslu, nýbrž i konkrétního výkonu textu. Všimněme si např., jak Karel Čapek v *Božích mukách* uzavírá povídku Šlápěj: osamocená stopa ve sněhu se ztrácí pod novým sněhem, nevysvětlitelný empirický fakt končí svou existenci, ale nekončí tu diskurs uvedený do pohybu tímto zážitkem a nekončí vlastně ani navržený postup, podoba diskursu: od přímé kauzality k spekulaci, od jednoznač-

nosti k mnohoznačnosti, od analytické dedukce k syntetizujícím, metafyzickým hypotézám: nad stopou, která sama je možná článkem nějaké nekončící řady kroků. A cesty obou postav, přerušeny společným prožitkem, pokračují dál opačnými směry, neboť přerušeni nebrání možnosti a příslibu pokračování – v závěru první části sbírky nacházíme povídku, jež má v titulu „Šlápěj II“. K přerušeni a jeho funkcím v textech Karla Čapka by bylo ovšem možno podat celou škálu příkladů. A podobně by šlo sledovat např. dílo V. Vančury, J. Demla, Jaroslava Havlíčka, a také J. Škvoreckého, L. Vaculíka, M. Kundery, Jáchyma Topola aj., nemluvě o poezii, zvláště v souvislosti s polytematikou či s formami nepravidelného a volného verše. Podstatné je, že přerušeni či přerušování jakožto relativizace definitivního se tu většinou týká nejen roviny interpretantu, ale i referovaného objektu a nositele. Skvostné příklady tohoto druhu poskytuje dílo Bohumila Hrabala, ať již ve vztahu k paratactické a přitom na principu kontrastu založené významové výstavbě, k technice montáže a koláže, nebo i s ohledem na textové fragmenty a varianty, včetně cenzurních, příp. autocenzurních zásahů. Pro naši potřebu tu snad postačí alespoň zmínit Hrabalovy *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*: text, který končí přerušeni, manifestovaným třemi tečkami; a textem podané vyprávění, které ve své potencialitě nekončí. Virtualita nekonečnosti překonává tvrdou realitu konce: přerušeni je tu reakcí možnosti na nutnost.

Ani jako vnější, ani jako vnitřní komponenta individuálních tvůrčích aktivit i komplexních projevů není přerušeni nějakou výlučně českou záležitostí. Ukazují to dějiny kultur jiných národů zrovna tak jako zde naskicované myšlenkové a tvůrčí tendence 20. století. V českém kontextu je však přesto prvkem navýsost signifikantním, a to proto, že coby kategorie se velice často jeví právě nejen jako reakce na vnější zásah, nýbrž jako výraz jakési principiální nechuti k definitivnosti. A byť je tato nechuť znovu a znovu empiricky podmiňována i potvrzována, jakož i ve zmíněném moderním duchu racionalizována a aktualizována, stává se součástí výpovědi o kultuře, která ve svých jednotlivých i komplexních projevech nevykazuje velkou důvěru ke „konečným řešením“. Neboť dochází-li tu u jednotlivostí k finalitě, pak ve vztahu k celku, tedy v jakémsi makrokulturním měřítku, se tyto konce mohou jevit právě jako přerušeni, která nevyklučují pokus o pokračování či obnovení.

Dovolil bych si v této souvislosti vyslovit hypotézu, že česká kultura je právě rovněž jako celek ve své historické dimenzi pojmem značně nesouvislým, a tudíž přerušovaným. A to i v etnickém aspektu. Nemělo by se zapomínat, že v tomto kulturním prostoru hrála značnou úlohu i domácí kultura německá a židovská. Po vyvraždění většiny Židů německými nacisty a po vyhnání většiny

Němců českými vlastenci tu byly tyto dvě významné – české ve smyslu nejen geografickém, ale také kulturně-teritoriálním – kulturní komponenty prakticky eliminovány. Jejich aktivní podíl na živém organismu kulturního kontextu se stal minulostí, kterou lze dnes sotva oživit. V druhé polovině tohoto slibného století, století erupcí a interrupcí, se stala česká kultura německá tabu a česká kultura židovská (až na několik málo výjimek) živořila po celá desetiletí v ghettu bolševického antisemitismu. V určitých dobách nebylo radno ani na tyto kultury vzpomínat, natož je pak vydávat za součásti české kulturní tradice. Ani takováto ignorace nemohla zůstat bez důsledků. Logicky vzato, je vlastně to, co se mnohdy aktuálně považuje za českou kulturu, jen zlomkem dnes již neexistujícího či přerušeno a narušeno celku. Nechci tím zpochybňovat suverenitu ani dominantní úlohu česko-české složky v tomto celku, chci jen upozornit, že takovéto narušení deformovalo i pojem samotné její identity. Česká kultura se tu oddělila od svých, sobě imanentních vazeb, právě proto imanentních, že se její vlastní vývoj bez nich nedá nijak rozumně vysvětlit, a pokud se o to přesto pokoušíme, vynecháváme premisy, tedy opouštíme jakoukoli logiku a končíme ve zcela obyčejné a dosti průhledné, byť třeba umně sofistickované rétorice, která v konečném efektu folklorizuje a provincializuje. Proč by např. nešlo považovat tzv. sudetské Němce za Čechy? Snad proto, že oni sami se za Čechy nebrali – a že němčina diferencuje (ostatně ne vždy přesně) pojmy „tschechisch“ a „böhmisch“? A proč by se nemohli integrovat do (nikoli pouze jakéhosi rádobý-tradičního pojetí) „češství“ Romové? I tady se ukazuje šance pohlížet na hranice v čase i prostoru jako na přerušování, jež ale neruší možnost pokračovat. Neboť jak víme nejpozději z písničky Voskovce a Wericha, není nikdy nic definitivní. Ani minulost ne.

Krátký časový limit vystoupení na tomto kongresu sotva dovoluje vyčerpávající analytickou argumentaci čili dovršený výklad problematiky, zato ovšem nabádá k přerušování takového výkladu. Vítám a využívám tuto legitimizovanou nabídku interrupce a vědom si toho, že i během patnácti minut lze posluchače dokonale otrávit, mohu považovat svůj stručný nástin dané problematiky za pragmaticky dovršený. Témata zde naskicovaná však definitivně nevyřeší, neukončí, ani konec tisíciletí.

Příliš mnoho konců (a začátků)

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Výklad dějin české literatury, zejména v poněkud pokleslé podobě školských příruček, bývá plný různých začátků a konců: ty jsou spojeny s historickými mezníky, ale i s nástupy generací a programů, které se rychle za sebou střídají. Prapory, pod kterými jednotlivé generace vstupují do literatury, bývají v tomto výkladu velmi rychle odhozeny: páteř vývoje české literatury jako by tvořily, krom historických pohrom, rychle se střídající vlny debutantů, jejichž prvním činem je odmítnout dílo předchozí generace, aby v krátké době byli odmítnuti sami. Možná je to optický klam literárních historiků, pro něž je střídání generací dobrým periodizačním nástrojem, a výklad programových dokumentů, razantně vyhlášených programů, obsahujících kritiku minulosti, zjednodušuje práci.

Když pomínu tento aspekt a hledám další zdroje tohoto myšlenkového schématu v samé literatuře, zdá se mi, že vysvětlení netkví jen v metodologickém stereotypu literárních historiků, ale je dáno na jedné straně velmi pevně zažitou představou, že literatura je funkcí dějin, ne-li politiky, ale i jakousi krátkou pamětí literatury a malou vážností k práci předchůdců: jako by zde fungovalo jen pubertální negativistické opovrhování moudrostí otců a chybělo dozrání. Šalda v jedné statí (Šalda 1927) poznamenal, že je pro nás charakteristické, že mladí bouřliváci příliš rychle zešosáčtější, že v Čechách chybějí „revolucionáři pod šedínami“, a měl na mysli to, jak rychle se vyčerpává elán nastupující generace, vůle k novému, a jak snadno mladí vplynou do bezpečného středního proudu. Energie i tak výrazného uskupení, jako byl Devětsil, se vyčerpala během asi sedmi let, a tak jen surrealisté udržují svou kontinuitu od třicátých let vlastně až dodnes.

S nástupem komunistické kulturní politiky po roce 1948, spojené s definicí socialistického realismu jako jediného přípustného směru, jako by se tento fenomén prohloubil. Myslím, že jsme dodneška nedospěli k definici tohoto velice proměnlivého literárního směru, který zde měl dominovat téměř půl století: jedním z jeho charakteristických rysů bylo, že se nevázal na generační uskupení ani na poetiku, jako tomu bylo v předchozí době, ale vymezoval se především svým pojetím literatury jako nástroje propagandy, jako něčeho, co slouží politickým cílům. Jeho představitelé netvořili generačně homogenní vrstvu – patřili k nim autoři starší, kterým bylo na počátku padesátých let mezi šedesátkou

a sedmdesátkou (Majerová, Weiss), příslušníci nezvalovské generace, jimž nechybělo mnoho do padesáti, ale také autoři zcela mladí, narození v druhé polovině dvacátých let. Spojovala je místo toho výrazná konformita s novým režimem, vyjadřovaná příznačně nesnášenlivým tónem ke tvorbě předchozí, ale i způsobem vymezování se vůči literatuře jiného směrování. Tato nesnášenlivost však nebyla tak akademická, jako tomu bylo v předchozích dobách, kdy nastupující generace odsoudila na „smetiště dějin“ své předchůdce.

Když Neumann (a další autoři – Hora, Teige, Götz) po první světové válce formulovali své teze proletářské kultury, odmítli měšťáckou kulturu jako celek a budoucnost proletářské kultury spojovali se začátkem úplně nového umění, nic se v podstatě nedělo. Některá nakladatelství tiskla je a jiná jiné autory, lidé četli, co se jim líbilo. Když se surrealisté vzájemně obviňovali z trockismu a z dalších politických úchylek, když Bretonovi a Nezvalovi nedali slovo na pařížském kongresu, znamenalo to jistě pro oba básníky trauma, cítili se zrazeni přáteli, ale nic víc. Mohli dále svobodně publikovat, dále pokračovat ve své tvorbě. To, co ve dvacátých a třicátých letech bylo v podmínkách demokracie v podstatě neškodnou hrou radikálních intelektuálů, mělo o třicet let později docela novou podobu. Aby byl „správný“ názor prosazen, byly vybudovány mocenské struktury, které si předsevzaly vývoj literatury řídit. Teige jen proto, že včas dostal infarkt, nepykal za své postoje ze třicátých let, Kalandru dokonce popravili. Osudy dalších autorů, např. katolicky orientovaných, jsou dostatečně známé.

Paradoxně, ačkoliv se poučivé teze o novém socialistickém umění v rovině hesel a proklamací v mnohém podobaly tomu, co lze číst u teoretiků avantgardy z počátku dvacátých let, avantgardní umělecká praxe, do níž tehdy tyto teze vyústily, je nyní striktně odmítnuta a hodnoty, na nichž má být vybudováno nové socialistickorealisticke umění, jsou zcela jiné. Komunisté se deklarují jako dědici pokrokových tradic, které nacházejí – dosti paradoxně – ideálně ztělesněné ve folkloru, v klasických autorech, jako byl Tyl, Hálek a Jirásek. Počátek nového je zde nejen definován – s odvoláním na požadavek lidovosti umění – jako konec experimentující avantgardy a vůbec literatury jiné poetiky, ale okamžitě boj koncepcí přerůstá v mocenské potlačování všech, kteří se včas nepřizpůsobili, kteří si svými minulými postoji vysloužili nálepku nepřátel a byli již předem určeni k likvidaci.

O několik let později se rýsovala – díky politickému uvolnění – možnost modifikace poučivé koncepce. Nejsnáze to šlo rozšiřováním palety autorů již bezpečně mrtvých, kteří sice nezapadali ani svým dílem, ani svými východisky do koncepce socialistickorealistickeho umění, ale při troše dobré vůle je bylo lze interpretovat jako autory do značné míry pokrokové, lidové apod. Vedle děl kanonizovaných klasiků z 19. století začínají vycházet i díla některých autorů

mladších, s komentáři poukazujícími na jejich ideové nedostatky i výklady o tom, že i přes tyto nedostatky jsou to autoři hodní pozornosti. Paleta „klasiků“, k nimž se nyní nové socialistické umění vztahuje, se postupně rozšiřuje. Objevuje se tu nově zájem o uměleckou praxi avantgardy, která svými teoriemi celkem dobře zapadala do ideologického rámce poúnorové literatury. Je však zajímavé číst i dobové doslovy k vydávaným dílům autorů liberálních, snažející argumenty pro jejich ideologickou kritiku i na jejich obhajobu. V doslovu k jednomu z prvních poúnorových vydání Karla Čapka, k *Obrázkům z domova*, píše např. Vítězslav Kocourek jako komentář k reakcím Karla Čapka na sociální problémy první republiky: „A přece: nikoli lidstvo, a jeho ubohá bezmocnost, ale kapitalistický řád nebyl sto odstranit zjevy právem pobuřující Čapkovo srdce. Ten kapitalistický řád, o němž Čapek věřil, že může být spravedlivý. Ano v této víře, jíž se nemohl zbavit, je tragický rys Čapkovy umělecké osobnosti“ (Kocourek 1953: 131). Podobně např. Felix Vodička v doslovu k Šrámkovu *Tělu* shledává ideovou slabost díla v živelné sexualitě hlavní hrdinky a staví ji do protikladu k hrdince románu Ivana Olbrachta *Anna proletářka*. Mánino koketní „uměníčko“, „jež jí umožňovalo proklouzávat životem, [...] je tu [rozuměj v *Anně proletářce*, pozn. D. M.] nahrazováno uvědoměním společenským, včleňováním ženy do sociálního boje [...]“ (Vodička 1957: 303). Výjimečnou roli hrálo vydávání Halasových spisů (1957 v edici Odkazy) i *Deníků* Jiřího Ortena (1958).

Prostor takto uvolňovaný pak postupně zaujímala původní díla, která se více či méně vzdalovala ortodoxnímu schématu. Kunderovy *Monology*, produkce časopisu *Květen*, Ptáčnickovy romány, vydání Valentova románu *Jdi za zeleným světlem* a řada dalších byly toho svědectvím. Neznamenaly (nebyly interpretovány jako) vybočení ze systému, ale snahu ho naplnit. I obhajoba Škvoreckého *Zbabělců*, knihy, která asi nejvýrazněji ignorovala většinu systémových tabu, je nesena snahou dokázat, že dílo dobře zapadá do systému, že je ideologicky správnou satirou na maloměstáky apod. I když víme, že tyto interpretace byly více či méně účelové a že byly mnohdy kamufláží a někdy i obranou před hrozící represí, jsou velmi příznačné. Je třeba je číst asi takto: pořád se pohybuje v prostoru toho nového, vytváříme novou kvalitu, o jejichž parametrech vedeme diskusi. Proto Škvorecký, napadený Františkem Běhounekem a Josefem Rybákem, vysvětluje svůj záměr tak, aby odpovídal základním normám systému: „Chtěl jsem zachytit ono mdlé klima svého mládí a základní diferenciaci naší Květnové revoluce, jak jsem ji na vlastní kůži prožil a jak jsem si ji při studiu marxismu ujasnil; operetní pokus buržoasie o reprisu 28. října 1918 na jedné straně [...] a na druhé straně cílevědomou snahu komunistů, která by znamenala zásadní sociální zlom revoluci“ (Škvorecký 1959).

S nástupem další generace na počátku šedesátých let, nástupem zejména zpočátku opatrným (ještě první stati Jana Lopatky v časopise *Tvář* jsou neseny díky příznačnou pro konformní postoj k systému), přichází otevřenější kritika poúnorové kulturněpolitické praxe. Nastupuje generace opřená o restituci hodnot, které poúnorová generace vykazala z literatury: v prvních číslech časopisu *Tvář* se vedle programových prohlášení objevily nejen stati o Františku Halasovi, Josefu Florianovi, Jiřím Ortenovi, ale jejich vliv lze stopovat i na tvorbě mladých autorů. Zdůvěřňující pohled Jiřího Ortena je někde u kořene oněch návratů do dětství, tak charakteristických pro debuty Hanzlíkovy, Štroblové, Wernische, objevují se stopy Demlovy poetiky, signalizované i explicitním přihlášením k němu mottem ke sbírce Ivana Wernische apod. Postupně se tak představa začátku epochy socialistického umění a konce umění buržoazního rozmyšlela, literatura svou praxí navazuje na díla autorů vykázaných z literatury nejen formou deklarací, edičními činy apod., ale navazováním na jejich východiska, na jejich poetiku. Zelená louka, na níž mělo nové umění socialistického realismu vyrůst, neexistovala, a konec „starého“ byl vlastně pomyslný.

Zkušenost s literaturou posledních padesáti let naznačuje, že programová prohlášení, zejména ta o začátku čehosi nového a o konci nějaké epochy, nejsou vyčerpávajícím obrazem literárního dění. To probíhá zčásti jim navzdory. Nejen v dobách liberálních, ale i v padesátých letech, poznamenaných totalitou, kdy byla idea nového, ale už opravdu nového umění vyhlášena a mocensky podporována, probíhaly protisměrné procesy, směřující k udržení kontinuity s uměním předchozím. Uměle vytvořený model „předchůdců“ socialistického umění byl postupně překrýván spontánním příklonem k hodnotám, které autoři vnímali jako živé a inspirativní: v polovině padesátých let je to oživený zájem o avantgardu, v létech šedesátých o autory ortenovské generace. Tento zájem lze doložit nejen různou uměleckou či literárněvědnou publicistikou nebo edičními počiny, což je poměrně snadné, evidentní, ale vlastně méně průkazné, ale přímo na dílech, která tehdy vznikala. Na jejich tematice, volbě žánrů, kompozičních postupů apod. Je třeba zaměřit pozornost na to, co vypovídají umělecké texty, které někdy jsou ilustrací dobových programů, ale jindy hovoří o něčem zcela jiném. Svým způsobem se dá říci, že jsou tím zajímavější, čím víc je překračují, nedají se jimi spoutat. Z toho hlediska jsou diskuse o začátcích a koncích, provádějící nástupy generací či směrů, vlastně druhotné: mají význam potud, pokud nám nebrání poznat skutečné dění uvnitř literatury.

Vraťme se zpět k úvaze, do jaké míry jsou periodizační mezníky, které strukturují výklad o literatuře, relevantním nástrojem pro uchopení materiálu, který má literární historik před sebou, a do jaké míry jsou jen metodologickou

pomůckou, jejíž význam nelze přeceňovat. Zkoumání literárních děl spíš mne vede k názoru, že je literární proces daleko kontinuálnější, než jsme si ochotni připustit, že povědomí souvislosti jednotlivých generací a skupin je silnější, než se jeví, vycházíme-li z různé literární publicistiky. Přejdeme-li od analýzy proklamací k analýze intertextových vazeb, máme šanci pochopit vnitřní kontinuitu, která spojuje přes generace autory podobného naladění, vytváří skutečné vývojové linie, silnější než programová prohlášení. Navzdory vnějším vlivům existuje jakási vnitřní paměť literatury, která má vlastní život, i když vnější osudy literatury ovlivňují sociální bouře, války a další katastrofy. Eliotův výrok, citovaný v předmluvě ke knize Richarda Rulanda a Malcolma Bradburyho *Od puritanismu k postmodernismu*, tuto situaci vystihuje: „Existující řád je hotov dříve, než se nové dílo objeví; má-li dílo přetrvat dobu, kdy bude jeho novost překonána, musí se celý řád alespoň nepatrně změnit [...] při zachování souladu mezi starým a novým“ (Ruland–Bradbury 1997: 12). Příklady lze hledat na každém kroku, v dávnější a nedávnější minulosti: nejvíce asi víme o stopách Máchových v moderní české poezii, slušné povědomí máme o tom, že devadesátá léta, odmítající Vrchlického a vyřazující ho z literatury jako cosi přežilého, jsou nemyslitelná právě bez jeho tvorby a bez jeho prostředkující role mezi českým prostředím a světem „prokletých básníků“. Sledujeme ale i vlivy autorů, kteří se nedostali do všeobecně uznávaného kánonu, a přesto silně ovlivňovali své nástupce: takovými autory se z dnešního pohledu jeví např. Jakub Deml, Richard Weiner, Ladislav Klíma. Problém je, že tyto souvislosti jsou méně jednoznačné, méně zřetelné než explicitní vyjádření publicistických textů.

Literatura

KOCOUREK, Vítězslav

1953 „Čapkovy Obrázky z domova“, doslov in K. Čapek: *Obrázky z domova* (Praha: Čs. spisovatel)

RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm

1997 *Od puritanismu k postmoderně* (Praha)

ŠALDA, František Xaver

1927 „Fráňa Šrámek čili jak konzervovati meruňky“, *Tvorba* 2, březen, str. 74–83

ŠKVORECKÝ, Josef

1959 „Dopis Josefa Škvoreckého Svazu československých spisovatelů z ledna 1959“, cit. podle M. Bauer: „Zbabělci v lednu 1959“, edice *Tvary*, sv. 13, str. 10

VODIČKA, Felix

1957 „Doslov“, in F. Šrámek: *Tělo* (Praha: Čs. spisovatel)

Příběh, prostor, konec – středoevropská literatura jako téma v české kulturní debatě osmdesátých let

PETER BUGGE

Po dlouhé přestávce zažil v osmdesátých letech pojem střední Evropa velkou renesancí v české neoficiální a exilové kulturní debatě. Diskuse se přitom točila (zvláště v první fázi debaty až do roku 1987) kolem kulturních, a především literárních aspektů střední Evropy, zatímco její historicko-sociologické dimenze zůstaly více v pozadí (Křen 1989: 13). Kunderovými slovy, střední Evropa není stát, „je to kultura nebo osud“, (Kundera 1986: 139), jakýsi „stav ducha“.

Přes vyzdvížení středoevropské literatury a kultury na úkor cizí a neautentické politiky se nám však zdá, že v prezentaci a interpretaci středoevropské literatury – její svébytnosti a důležitosti – je zdůrazňován především její mimoliterární význam, že tato literatura je čtena v první řadě jako filozofická nebo historiografická výpověď o stavu nejen regionu samotného, ale i Evropy a světa. Klíčovými texty jsou tu Bělohradského *Mitteuropa*: rakouská říše jako metafora,¹ velký esej od Josefa Kroutvora *Střední Evropa: Torzo omílané historií*, obojí z r. 1981, a ovšem i Kunderův *Únos Západu* z r. 1984. U všech tří se vede – prostřednictvím interpretace středoevropské literatury – spor o smysl evropských dějin a společným jmenovatelem všech tří autorů je strach, aby nebyl příběh středoevropské kultury, a tím i kultury české, odložen, aby nebyl pojímán jako příběh už jen v minulém času, tj. ze současného hlediska jako „nepříběh“. Motiv konce je téměř všudypřítomný a středoevropské kultuře je přisuzována zvláštní schopnost vytušit či předjímat hrozby i v celoevropském měřítku (Kundera 1986: 141, Bělohradský 1981: 38). Diskuse tak odhaluje nejen dějinnost literatury, ale i „příběhovost“ dějin (nebo dějepiscectví): dějiny zde vystupují velmi patrně jako „metapříběh“ se všemi základními narativními atributy, protagonisty (zlými Rusy, statečnými Středoevropany – zvláště ovšem spisovateli, nic nechápajícími Západoevropany), napínavým syžetem, závěrečnou katarzí (ať šťastnou, tragickou, nebo ironickou) apod.

¹ Bělohradského esej existuje v dvou odlišných podobách. Vyšel v *Proměnách* pod názvem *Útek k uniformě a pád pořádku*. Švejk jako součást středoevropské literatury (Bělohradský 1981) a pak v redigované verzi pod výše uvedeným názvem (Bělohradský 1991) ve sborníku *Přirozený svět jako politický problém*.

Zdá se nám dále, že střední Evropa – jako idea či metafora v této debatě – je především obrazem českého problému, jakousi novou obměnou staré „české otázky“, promítané na větší plátno.² I geneticky navazuje střeoevropská debata osmdesátých let přímo na diskuse ze šedesátých let o českém postavení v Evropě,³ a např. Milan Kundera rozebíral všechna svá klíčová témata v českém kontextu dříve, než je začal prezentovat jako bytostně střeoevropská.

Pozadí střeoevropské renesance

Je-li však zorný úhel stále ještě český, hlásí se otázka, proč jsou české problémy najednou oděny střeoevropskými šaty a proč právě v osmdesátých letech? K tomu asi přispěly čtyři okolnosti:

1) V převažující dichotomii Západ–Východ figurovala ČSSR jako součást jednotného sovětského bloku. A byl-li Sovětský svaz identifikován jako *jediný* zdroj této mizérie, byl pojem střední Evropa účinným nástrojem jak k zdůrazňování odstupu od SSSR, tak ke kritice „zvyrodnění“ regionu nejen mocensko-politicky, ale i v očích Západu. Jestli ale střední Evropa účelně vylučuje Rusko, splývá na druhé straně velmi snadno s Německem (odlišovat zde umí naopak „slovanství“ a „Východ“). V osmdesátých letech však už nebyla německá

² V osmdesátých letech nacházíme ovšem často v přihlašování se ke střední Evropě vážně míněný pokus o to, vyhnout se úzkoprsmému nacionalismu, ale přesto nemůžeme nesouhlasit se závěrem Vladimíra Macury, že „stejně jako téma ‚evropanství‘ a ‚slovanství‘ je i ‚střeoevropanství‘ především atributem českého sebevymezení, a dokonce ‚sebeocnění‘ vůči národům jiným“ (Macura 1997: 20).

³ I přednáška Karla Kosíka z roku 1969 Co je střední Evropa? (nenašli jsme dosud jiné texty z tohoto období, které přímo v názvu tematizují tuto otázku), definuje střední Evropu jen a jen z českého hlediska – a českými příklady – v politické a duchovní opozici k Rusům a k Němcům. V Kosíkově podání vůbec nefigurují například Poláci a Maďari, srovnávány jsou jenom české a především vůdčí německé nebo rakouské osobnosti jako v následujícím seznamu lidí, kteří k rozhovoru o střední Evropě významně přispěli: „Grillparzer, Palacký, Hegel, Schelling, Schlegel, Havlíček, Mácha, ale také Hofmannsthal, Montesquieu, Hölderlin a samozřejmě další a další“ (Kosík 1995: 74). Střední Evropa možná vystupuje jako domov malých národů, ale mezi nimi stojí jenom Češi za zmínku, a Kosík je poměruje jen se zástupci velikých národů. Pro Kosíka je tak střední Evropa metaforou jen pro český génius a pro nebezpečí, které prý ohrožuje Evropu, jestliže základnímu významu tohoto génia nerozumí.

I jinak anticipuje Kosíkův esej pozdější diskusi. Najdeme tu představu, že rozklad střední Evropy je znamením pro celou Evropu, a pojem středu je používán v zcela mytické podobě, když píše, že „v zániku střední Evropy se ohlašuje ztráta středu. Katastrofa v jedné části Evropy se stává varovným znamením, že celý kontinent již ztratil střed a lidstvo se vychýlilo na periferii, do okrajovosti a odvozenosti“ (ibid.: 84). A i když se Kosík poměrně často zmiňuje o mužích a ženách ze světa literatury – zejména o Máchovi, Němcově, Havlíčkovi a Halasovi – soustřeďuje se na politické nebo mravní dimenze jejich života a děl. Tak je např. Mácha líčen především jako člověk, který objevil „zakladatelskou moc“ národa (ibid.: 75)!

hrozba dominantním tématem a to uvolnilo prostor pro české ztotožňování se se středoevropanstvím.

2) Špatné zkušenosti ze „soukromých vzpour“: ani Maďarům, ani Polákům, ani Čechům a Slovákům se individuální konfrontace se Sovětským svazem nepovedla a tyto nezdarů hodně přispěly k hledání širšího rámce. Toto hledání ovlivnila i upřímná vůle vyhnout se nacionalismu, „svěrací kazajce“ čistě národní perspektivy, patrná i v současné rehabilitaci židovské (a do menší míry i německé) minulosti země.

3) Skrytým nebo výslovným adresátem těchto úvah je často západní Evropa: evokace velké středoevropské kultury a použití velikánů, jako jsou Freud, Broch, Musil, Werfel, Kafka, jako přirozené součásti „naší“ kultury je mimo domov mnohem působivější než čistě národní žalozpěv. Skrz střední Evropu se chtěli Češi (stejně jako Maďari a další) vymknout opomíjení a odumírání na periferii nebo i mimo obzor západoevropského pohledu.

4) Na obecnější úrovni poskytla střední Evropa i vhodnou příležitost k evokaci mytických konotací středu, jak to činila již obrozenecká ideologie v ideji zlatého středu nebo „středovosti“ jako obecné a zároveň i české hodnoty (Macura 1995: 170–78).⁴ Celý tento obrozenecký inventář mytických ctností středu najdeme i ve středoevropské debatě osmdesátých let. Petr Pithart píše, že chápe „střední Evropu jako střízlivou, skeptickou, nicméně vytrvalou vůli po syntéze“ (Pithart 1990: 313), a Josef Kroutvor zahajuje svůj esej o střední Evropě ironickým konstatováním:

Ve Střední Evropě je všechno ploché, pěkně srovnané do roviny, podřízené všeobecnému průměru. Lidé se vyhýbají extrémům a nemají o ně zájem. Tradice biedermeieru úspěšně přežívá všechny režimy, módy a styly. Zlatá střední cesta je cestou Střední Evropy.

(Kroutvor 1990: 49)⁵

⁴ Střed tu ovšem fungoval nejen zeměpisně, ale i např. v chápání Slovanů jako „středně“ vysokých, ve zdůrazňování „zlaté střední cesty“ jako českého politického programu, v představách o ideálu literatury, která nejde do krajností, a ovšem i v ideji české úlohy zprostředkovatelství, jak ji historicky definuje František Palacký. Konečně byl střed vnímán jako syntéza, Macurovými slovy jako „soustředění kvalit jevů mimostředových“ (Macura 1995: 174). O používání a funkcích pojmu střední Evropy v českém historickém kontextu viz Bugge 1997 a 1999.

⁵ Na druhé straně je střední Evropa často líčena – a tento motiv spíše doplňuje než vylučuje předchozí – jako křehká loď na rozbouřeném moři „velkých“ dějin, plující nejistě od Západu k Východu a zpět. Tento obraz najdeme například v maďarské diskusi o historické specifitě středoevropského regionu, ale i u historika Jana Křena (např. v eseji *Historické proměny češtví* z roku 1987; Křen 1992) funguje tato představa plavání jako leitmotiv, i když je většinou podána méně obrazným způsobem. Naznačuje to, že střední Evropa jako diskursivní konstrukt vystupuje v mnoha podobách; nejen že máme „klasický“ konflikt mezi německou *Mitteleuropou* a střední Evropou malých – dalo by se říci habsburských – národů mezi Německem a Ruskem, ale i např. maďarská

Havel: Příběh a dějiny proti totalitě

Hnací silou celé diskuse byl však strach, že je česká kultura (v úzkém i v nejširším slova smyslu) už vážně ohrožena stálým tlakem totalitního režimu. Jak tento totalitní tlak souvisí s příběhem, velmi přesvědčivě vysvětlil Václav Havel v svém eseji z roku 1987 *Příběh a totalita*. Havel začíná malou anekdotou, která se stane metaforou: politický vězeň, těžký astmatik, je odsouzen k dlouhému vězení a navíc všichni na cele kouří a on nemůže dýchat. Jistá Američanka chce pomoci, zatelefonuje redaktorovi amerického deníku a ten jí odpovídá: „Zavolej mi, až ten člověk umře.“ Havel tu našel vhodný obraz pro českou posttotalitní společnost: astma není *story*, kdežto smrt je odedávna základním prvkem každého skutečného příběhu. Totalitní režim však nechává společnost ve stavu věčné „astmatizace“, protože bytostně ničí příběhy, a tím i dějiny samy:

S destrukcí příběhu mizí nutně i pocit dějinnosti: první půli sedmdesátých let v Československu mám osobně v paměti jako dobu jakéhosi „zastavení dějin“: veřejné dění jako by ztratilo strukturu, spád, směr, rytmus a tajemství; nevím, co bylo dřív a co později, čím se jeden rok lišil od druhého, co se vlastně dělo, a zdá si mi, že je to celkem jedno: spolu s nepředvídatelností se vytrácí i sám pocit smyslu. [...]

Dějiny byly nahrazeny pseudodějiny, rytmizovanými kalendářem výročí, sjezdů, oslav a spartakiád.

(Havel 1989: 112–13)

Havel dále spojuje toto zestátnění času a dějin s marxistickou filozofií dějin, která redukuje veškerou rozmanitost na hrstku zákonitostí: „A jelikož tajemství příběhu je jen artikulované tajemství člověka, začaly dějiny ztrácet lidský obsah“ (ibid.: 114). Důležitý zde je především Havlův závěr, že „zápas příběhu a dějin s jejich znicotňováním je také příběh a také patří do dějin“ (ibid.: 118).⁶

střední Evropa se patrně liší od střední Evropy české nebo polské. Anglický historik Tony Judt postfehl, že maďarský přístup k otázce střední Evropy je především historicko-sociologický, kdežto Češi preferují kulturní přístup (Judt 1988: 223 a n.), a přes výjimky, jako je György Konrád na jedné straně a Jan Křen nebo Jaroslav Krejčí na straně druhé, se zdá, že jeho závěr celkem platí. Křen sám opětovně vyzdvihuje – a kritizuje – výlučné české zaměření na kulturu a literaturu (Křen 1989: 13, 97).

⁶ Havlova analýza je velmi přesvědčivá, ale v čích očích se má český život stát zase příběhem? Samozřejmě, že se mají Češi stát opět pány vlastních dějin, ale je tu i jiný adresát, naznačený už na začátku: západní redaktor jako ztělesnění Západu. Stát se příběhem o očích Západu, získat pozornost a pochopení, i to je cílem Havlova eseje, a, jak už naznačeno, i středoevropské diskuse.

Havel rozebírá vymírání příběhu v rámci politickém, jako účinek pozdního totalitního systému.⁷ Jiní však spojili tento jev s kulturním, nikoli s politickým kontextem, s ohroženým stavem střeoevropského regionu a jeho možným podléháním cizím kulturním vlivům. Pro Václava Bělohradského je střední Evropa bytostně svázána s „rozpadající se rakouskou říší“ a se „starým Rakouskem“. Skoro všichni u něho uvedení autoři a filozofové působili v prvních dvou nebo třech desetiletích 20. století (výjimkami jsou jenom Kundera a Konrád) a skoro všechna jména jsou česká nebo německá.⁸ Takže píše-li Bělohradský s nadšením o tom, jak „tělo, žena, dětství, slovanské jazyky mocnářství, jeho tajemná periférie, tak nádherně zachycená v románech Josefa Rotha, sama jeho mnohonárodnost vystupují ve střeoevropské literatuře jako místa ovládaná nebezpečnou, podvrtnou životní mnohoznačností [...]“ (Bělohradský 1981: 47), nutno říci, že tato podvrtná mnohoznačnost se u Bělohradského sama moc neprojevuje.

V první části svého eseje mluví Bělohradský obecně o střeoevropské civilizaci a o ideji střední Evropy. Setkáme se zde s představou, že střední Evropa

⁷ Havel je často líčen jako jeden z iniciátorů střeoevropské diskuse. Není to úplně přesné, už proto, že Havel sám před rokem 1989 výrazu střední Evropa používal jen málokdy a celkem nesystematicky. V esejí Anatomie jedné zdrženlivosti z roku 1985 se vyjadřuje o střední Evropě způsobem, který plně odpovídá základní normě. Píše: „Myslím, že k duchovnímu, kulturnímu a mentálnímu fenoménu, kterým je střední Evropa [...] neodmyslitelně patří i zvláštní střeoevropská skepse. Má málo společného například s anglickým skepticismem: je vůbec dost podivná [...] Někdy to působí téměř tak, jako by tu byl člověk vybaven nějakým vnitřním radarem schopným rozpoznat blížící se nebezpečí dávno před tím, než je ho možno vidět a jeho nebezpečnost dokázat“ (Havel 1989: 67). Tuto představu, že Střeoevropané se vyznačují proročskou schopností tušit blížící se hrozbu, najdeme i u Kundery a Bělohradského. Na druhé straně mluví Havel, i v tomtož textu (např. na str. 57 a 83), o „východoevropských disidentech“ a uvedený citát je, zdá se, jediným příkladem z jeho textů z osmdesátých let, kde používá pojmu střední Evropa v příznakové podobě. Jinak – a to asi proto, že přes veškerou nepolitičnost je Havlova agenda skoro vždy politická – převažuje velmi patrně dichotomie Západ–Východ s Čechami ve východním bloku.

⁸ Tato časová a národnostní jednostrannost (kterou jsme viděli i u Kosíka) je podle Křena typická pro celou střeoevropskou debatu osmdesátých let (Křen 1992: 96). Křen k otázce střeoevropské identity dodává, že „mínil-li se však pojmem identita také povědomí, nelze o žádném prožitém a zvnitřněném společném regionálním povědomí hovořit“ (ibid.: 108). Jinde dokonce píše, že „střední Evropa byla dlouho společenstvím nenávisť“ (Křen 1989: 20).

Na Bělohradského článek (Bělohradský 1981a) reagoval kriticky i Slovák Jozef Špetko. Špetkovi ze zdá, že Bělohradského střední Evropa – ačkoli střeoevropský prostor v jeho textu vůbec není vymezen – se v podstatě týká jenom staré Cislajtánie a že východní části střední Evropy, kde šel vývoj, i literární, často zcela jiným směrem, než je u Bělohradského líčeno, vůbec nejsou v jeho úvahách zastoupeny. I na Bělohradského pokus vytvořit analogii mezi filozofií a literaturou se dívá Špetko skepticky (Špetko 1982).

fungovala jako jakýsi seismograf zkázy. Tuto zkázu spojuje Bělohradský s identifikací rozumu s neosobností uniformy, státu, zákona, tj. s procesem, který autor považuje za příznačný pro celou evropskou metafyziku (pro její racionalismus), a tedy nejen – jako Havel – s totalitou:

Velikost pozdní středoevropské literatury, jejíž společný ráz shrneme slovem „Mitteleuropa“, je v tom, že pochopila tento proces zneosobnění jako metaforu o Evropě, o její vnitřní rozpornosti: tito myslitelé prožili v jakési předpremiéře budoucí tragedii západní Evropy.

(Bělohradský 1981: 42)

Druhá část eseje je konkrétněji věnována středoevropské literatuře, o které Bělohradský tvrdí, že krouží kolem tří klíčových témat: uniforma jako fikce přesehného světa, kritika objektivismu a za třetí: „vnitřní nedokončenost každého díla, nemožnost završit je v nějakém ‚finále‘“ (ibid.: 49).

Uniformu tu chápe Bělohradský nejen jako konkrétní šat, ale i např. jako slovní uniformu. Ony skutečné uniformy a jejich vliv na identitu jejich nositelů jsou zkoumány různými příklady od Brocha, Rotha a Haška, kdežto slovní uniformy rozebírá podle autora nejlépe Milan Kundera. K druhému tématu, kritice objektivismu, uvádí Bělohradský především filozofické příklady (Wittgenstein, Freud, Patočka). Z našeho hlediska je zajímavé, jak spojuje údajně ničivou neosobní vědeckost s dějepiscem:

Duch metody, vědeckost jako síla, která do sebe vsává smysl života a proměňuje všechno v poušť, je hluboce středoevropské téma. Moderní dějepis je státem ovládaná disciplína, v níž vraždění je vykládáno jako nutnost. Marxismus je vědou především v tomto smyslu, tj. teorií historické nutnosti, která ospravedlňuje každé násilí.

(Bělohradský 1981: 55)

Příklady odporu však nehledá jako Havel v současném totalitním světě (např. ve vězení), ale u Brocha, Musila, Canettiho a především u Haška:

Protidějinný duch je všudypřítomný ve Švejkovi. Švejk je vůbec nositelem zkušenosti o pravdě vzdorující každému metodickému zařazení, každé dějinné interpretaci. Jeho příběhy jsou opakem dějinné nutnosti: Švejk je svědkem nedějinnosti života.

(Bělohradský 1981)

To vede Bělohradského k tvrzení, že základním rysem středoevropského myšlení je jeho „radikální rozchod s ideou ‚finále‘, dovršení, závěru, dokončené formy. Neukončenost všech důležitých děl středoevropské literatury a filosofie,“ pokračuje Bělohradský, „vyplývá z jejich zvláštní struktury a ne z náhodné situace jejich autora“ (ibid.: 55–56).⁹ Takže pokud dějinnost a příběh u Havla bytostně souvisí, jsou u Bělohradského v bytostném rozporu, asi proto, že chápe dějiny jen jako filozofie dějin, jako „konstruování happy endu“ (ibid.: 58). Vypadnutí z dějin je pro Bělohradského osvobozením, nikoli hrozbou.¹⁰

Kroutvor: Středoevropské potíže s dějinami

Ve srovnání s přísným, ale i poněkud jednostranným výkladem Bělohradského, dělá esej Josefa Kroutvora otevřenější dojem. Jeho text má spíš rapsodický ráz; nedokončenost je v něm zabudovaná, ne deklarovaná, a literární příklady zde vystupují samostatněji, nejsou jen dokumentací filozofických tezí.

Kroutvor má také širší rejstřík spisovatelů, časově i národnostně: figurují tu „Němcová, Neruda, Stifter, Nestroy, Klíma, Deml, Meyrink, Kafka, Werfel, Musil, Kraus, Kisch, Hašek, Roth, Kästner, Schulz, Čapek, Poláček, Horvath, Kosztolányi, Hrabal, Kundera, Őrkeny [...]“ (Kroutvor 1990: 55) jako typičtí středoevropští autoři, a vystupují i další. I pro Kroutvora jsou však ústředními postavami spisovatelé ze začátku 20. století, především Hašek, Kafka, Brod, Musil, Schulz, a i tady je střední Evropa velmi úzce spojena s habsburskou monarchií. A stejně jako Bělohradský vymezuje i Kroutvor „rozpad a zánik jedné velké úřednické éry“ (ibid.: 61) jako základní téma středoevropské literatury, jejíž podstatu či příznačné rysy však nedefinuje jen tematicky. Vyzdvihuje i formální stránku literatury:

⁹ Příkladem je tu ovšem mnoho. Musil, Hašek, Kafka atd. se k tomu přímo nabízejí. Méně jednoznačné je zařazení Milana Kundery, i když např. *Zert a Život je jinde* mají otevřený, nedefinitivní konec (viz Bělohradský 1981: 44).

¹⁰ Havlovi bližší pojetí se vynořuje u Bělohradského v jeho diskuzi o masách. Píše zde: „Ve středoevropské perspektivě převládnutí metody a kýče v sociální struktuře vede k rozsáhlé převaze mas ve společnosti. Neosobnost a metodičnost přetváří člověka v masu, protože jednotlivec je vždy zakořeněn v svém neopakovatelném příběhu, který může být druhými pochopen jen potud, pokud i oni sami mají své příběhy. Masy ničemu nerozumí, protože jsou ‚mimo dějiny‘, bez příběhů. Jen příběh může být sdílen“ (Bělohradský 1981: 43). Bělohradský bohužel nerozebírá vztah mezi dějinami v tomto smyslu a dějinami (dějepisectvím) v jejich nežádoucí podobě, jak u něho jinak vystupují.

O střetu osobní paměti a velkých dějin v memoárech středoevropských autorů píše velmi zasvěceně Jonathan Bolton (2000).

Co autory středoevropské literatury vlastně spojuje, těžko říct jednou větou. Ale všichni mají zvláštní smysl pro civilní absurditu stísněného prostoru Střední Evropy. Každodennost jim není cizí. Někteří moralizují, jiní se smějí, ale důvod je společný. Melancholická groteska je ideální forma středoevropské literatury. Všichni autoři zastávají humanismus malého člověka, směšnou pravdu, humanismus Střední Evropy.

(Kroutvor 1990: 55)

Melancholie, vědomí absurdní situace, pocit grotesknosti, anekdota, posedlost koncem (motiv, který najde u Kundery), to všechno považuje za typické pro středoevropskou literaturu, a tím i pro českou, poněvadž „česká situace je středoevropským osudem par excellence“ (ibid.: 63).¹¹

Kroutvor má zajímavý postřeh, že „ve Střední Evropě se nedaří epice, ale malým bulvárním formám: grotesce, frašce, parodii [...]“ (ibid: 78). Podobný problém nastolila Jaroslava Janáčková v knize *Česká literatura 2* (Janáčková 1997), kde obhazuje českou prózu před obviněním, že není tak kvalitní a rozvínutá, především v prestižním žánru románu, jako je próza velkých evropských národů. Zdůrazňuje naopak jinakost české prózy, která podle ní spočívá v „nedějovosti“, v odlišném přístupu k vyprávění:

Světové uznání pro Haškův román *Osudy dobrého vojáka Švejka*, pro pábitelství B. Hrabala radí nahlížet nedějové komponování na způsob ‚obrazu‘, ‚kroniky‘, ‚koláže‘, v jakém si líbovala česká próza v 19. století, nikoli jako neumělost nebo nedostatek kázně, ale spíš jako (potenciálně) osobitou kvalitu novodobého českého vypravěčství. [...]

Nadnárodní úspěch *Babičky* – dávno před Haškem a Hrabalem – napověděl, že nejosobitější hodnoty české epické prózy nespočívají v dějích, ale v tom, jak si postavy povídají a jak si vede vypravěč.

(Janáčková 1997: 35, 90)

Setkáváme se tak zase s motivem (ač přímo nespojeným s dějinami a střední Evropou), že rozchod s velkými ději a lineárním příběhem je zvláštní kvalitou místní literatury.

¹¹ Jistý čechocentrismus se projevuje i u Kroutvora, např. když vymezuje středoevropskou kulturu jejími hlavními městy a nakonec vyzdvihuje Prahu „jako ideální centrum středoevropského prostoru“ (Kroutvor 1990: 54). Kroutvor však, nutno říci, spojuje střední Evropu i s jiným národem, se Židy (jak to činí i Kundera), a přes Jiřího Langra dochází k závěru, že střední Evropa je v podstatě jedno velké ghetto (ibid.: 97).

Druhým velkým Kroutvorovým tématem jsou dějiny. Podle Kroutvora jsou dějiny pro Středoevropana „především sumou trpkých zkušeností“, a ztotožňuje-li střední Evropu s *biedermeierem*, tak proto, že „*biedermeier* Střední Evropy je instinktivní obranou člověka, který se v koutě pokoje schovává před cizími dějinami“ (Kroutvor 1990: 62). Podle něho nemají středoevropské dějiny kontinuitu, nemají logiku nebo „velký“ smysl, jsou důvodem k pláči nebo k anekdotě. Totéž platí ovšem i pro české dějiny: „Také český charakter je výsledkem dějin, ale dějin, které se rozpadají. Lze dokonce říci, že českost je právě nedostatkem dějinnosti“ (ibid.: 64).

Po Havlově obhajobě dějinnosti a Bělohradského chvále středoevropského rozchodu s myšlenkou dějinné nutnosti se tedy setkáváme s třetí variantou tématu střední Evropy a dějin. Podle Kroutvora spočívá problém v tom, že „Střední Evropě chybí právo na vlastní dějiny“ (ibid.: 66). Kroutvorovi velmi leží na srdci doložit, že problém střední Evropy „nespočívá v nekulturnosti, barbarství, chatrné civilizaci“ (ibid.),¹² problém je v něčem jiném, v nešťastném postavení střední Evropy mezi Západem a Východem, tj. mezi dějinností ve velkém slova smyslu a bezdějinností:

Historická struktura Evropy se rozděluje na tři bloky, tři historická pásma: dějinnost Západu, absurdní dějiny Střední Evropy a bezdějinnost Východu. [...]

Od Západu k Východu dějiny jaksi ubývají, přecházejí do nehybné asiatské věčnosti.

(Kroutvor 1990: 73, 66)

Představa, že dějiny jsou jakýmsi monopolem mimořádně vyspělých národů či krajů, tak není Kroutvorem vyvracena, naopak je tu pokus řešit problém tím, že se hranice dějinnosti a nedějinnosti posune několik set kilometrů směrem na Východ od železné opony.¹³ Na jedné straně se tak dozvídáme, že střední Evropa má dějiny absurdní, nezápadní, na druhé straně spěchá Kroutvor, aby pevně zakotvil Čechy (už jde jen o ně) na Západě a zároveň vyloučil veškerou možnost soužití nebo souznění Západu a Východu:

¹² Nedozvíme se ovšem, kdo by tomu věřil. Vynořuje se tu asi ještě jednou obava, aby region takto v očích Západu nevypadal.

¹³ V roce 1985 vyjádřil Petr Pithart stejnou myšlenku zvlášť předsudečným způsobem: „Mluvím o střední Evropě: Východní Evropa jsou pohyblivé písky, ujíždějící do nemírných prostor Asie [...] Východní Evropa je křehký okraj evropské pevniny, okraj, který se drolí, ulamuje a z Evropy ztrácí. Východní Evropu chápu jako dokonanou ‚duchovní balkanizaci‘ [...]“ (Pithart 1990: 313).

Bylo by ideální, kdyby si mohla Střední Evropa vypůjčit od Západu rozum a od Východu zase cit. Ale tak tomu není a nikdy ani nebylo. Kromě Cyrila a Metoděje nemáme s Východem nic společného. Kultura k nám vždy přicházela ze Západu a také k Západu se obracela. Rozhodně jsme mnohem více západní než východní.

(Kroutvor 1990: 75–76)

Představa mostu je tak odmítnuta, existuje jen střet nesmiřitelných civilizací a Češi nešťastně zajatí v kleci tohoto střetu.

Kundera: Rekviem za středoevropskou kulturu

Už je půda připravena pro Kunderovu velmi úspěšnou propagační činnost. Jde především o jeho slavný Únos Západu (anglicky *The Tragedy of Central Europe*), ale skoro všechny základní motivy tohoto eseje se vyskytovaly už dříve v jeho přemítání o českém údělu. Např. v přednášce *Sázka české literatury* z roku 1981 diskutuje Kundera, jak česká literatura přispívala k literatuře světové. Zdůrazňuje přitom – jako v roce 1967 – význam kultury a literatury pro existenci českého národa, existenci, kterou chápe schauerovsky jako otázku volby.

Jako malý národ se museli Češi spojovat se společenstvím světové kultury, aby v takovém nadnárodním prostoru našli záruku vlastní svobody, a Kundera uvádí několik příkladů takového souznění se světovou literaturou. Zastavuje se u Haška, u úvodní scény *Švejka*, kde Švejk diskutuje, „kterýho Ferdinanda“ asi zabili, a dodává:

Tady nemluví nevědomost ani hloupost, nýbrž odmítnutí přiznat dějinám hodnotu, uznat jejich vážnost [...] Groteskni však není v Haškově románu válka, nýbrž historie. Tedy koncept, který se snaží racionalizovat iracionální stupiditu, jakou válka je, a předstírá, že jí dává smysl. To evropské myšlení, jež formovali Hegel a Marx, chápe dějiny jako ztělesnění rozumu, jako vážnost samu. Všechno neseriózní a absurdní má místo pouze mimo historii, nebo na pozadí její vlastní serióznosti.

(Kundera 1981/1990: 99–100)

Stejně obnažení dějin na holou touhu po moci najde Kundera i u Kafky a cituje také z Čapkovy hry *RUR*. A nakonec poznamená, že to, co řekl o české

kultuře, platí i pro ostatní kulturu malých středoevropských zemí, které se na začátku 20. století staly „jedním z hlavních center kultury světové“ (ibid.: 100).

V Únosu Západu je tento význam střední Evropy ještě zveličen a motiv zápasu s dějinami zdůrazněn. Konflikt se už odehrává na dvou frontách: střední Evropa bojuje ovšem s Ruskem (Rusko vystupuje u Kundery jako jiná civilizace, evropskému duchu bytostně cizí), ale je-li Rusko jakousi temnou „před-Evropou“, „radikálním popřením moderního Západu“ (Kundera 1986: 143), nachází se naopak tento Západ už v „pokulturní“ éře, kdy kultura přestala být společnou hodnotou. Proto není Západ s to pochopit, že střední Evropa svou obhajobou vlastní kultury před totalitním ruským tlakem obhajuje i podstatu evropské kultury a evropského ducha. Kundera přitom definuje střední Evropu takto:

Střední Evropa toužila být zhuštěnou verzí Evropy se vši její kulturní rozmanitostí, jakousi malou arcievropskou Evropou, zmenšeným modelem Evropy, vytvářeným podle jediného pravidla: co největší rozmanitost na co nejmenším prostoru.

(Kundera 1986: 136)

Střední Evropu dále spojuje s malými národy, především Židy, a vidí její zlatý věk v období na počátku 20. století. Tyto malé národy v nejisté oblasti mezi Ruskem a Německem dobře vědí, že i jejich holá existence může být uvedena v pochybnost ničivým pochodem dějin, a Kundera v následujícím citátu zahrnuje v zhuštěné formě všechny prvky, přítomné i u Bělohradského a Kroutvora: nedůvěra k velkým dějinám, střední Evropa jako prorok budoucí zkázy celé Evropy, zvěstovatel „možného konce evropského lidství“:

Jako rodina malých národů má střední Evropa svou vlastní vizi světa, jejímž základem je hluboká nedůvěra k dějinám. Historie, bohyně Hegelova a Marxova, vtělení rozumu, který soudí a rozhoduje o našem osudu, je historií dobyvatelů. Národy střední Evropy nejsou dobyvatelé. Nelze je oddělit od evropských dějin, nemohou existovat mimo ně, ale jsou představiteli špatné stránky těchto dějin. Jsou oběti, outsideři. A tento zklamáný pohled na dějiny je zdrojem jejich kultury, jejich moudrosti, nevážného ducha, který se posmívá velikosti a slávě [...]

A tak se v této oblasti malých národů, které ještě nezahynuly, stala dřívě než kde jinde patrnou zranitelnost Evropy, zranitelnost celé Evropy [...]

V tomto smyslu předjímá střední Evropa osud Evropy vůbec, a její kultura nesmírně nabývá na významu.

(Kundera 1986: 141)

Lze kritizovat toto Kunderovo rekviem za středoevropskou kulturu z mnoha důvodů, kvůli nenávisti k ruské kultuře, kvůli presumpci nevinny Středoevropanů samých, kvůli zapomnění na Hitlera atd.¹⁴ Nás ale zajímá jeho posedlost koncem, jeho představa, že středoevropská kultura je jedním velkým zápasem s dějinami a i výpovědí o tomto zápase.

Závěr

Literatura střední Evropy tak vystupovala u všech autorů ve velmi selektivní podobě, časově i personálně, a mimoliterární význam její evokace byl evidentní. Otázkou ovšem je, co se s tímto příběhem stane, když mizí jak totalitní tlak, tak i zajetí ve východním bloku. Zdá se, že právě vymaňování ze spárů „východní, cizí civilizace“ přineslo konec českého středoevropského příběhu. Máme-li věřit americkému filozofovi Francisu Fukuyamovi, byla v roce 1989 Cassandra (tato inkarnace středoevropského ducha) poražena Hegelem (tj. západní vírou v konečné vítězství demokracie, a tím i v smysl dějin). A tak byla střední Evropa – jako téma, jako příběh – posunuta do pozadí po roce 1989, její apelativní moc se v novém světě jevila jako omezená, diskuse o budoucnosti Evropy a místo kultury v ní se vede jinak.

Střední Evropa byla písnička o tom, kdo nejsme a kdo chceme být, romantický sen o vlastní nevinnosti, ve kterém zlatá („předpotopní“) minulost – jako v každém romantickém příběhu – figuruje jako obraz vytoužené budoucnosti. Ale právě proto, že je střední Evropa nyní zbavena své politicko-ideové funkce, má možná šanci stát se zase příběhem o literatuře, příběhem otevřeným, novým fiktivním světem.

¹⁴ Viz např. M. Šimečka (1985) a Hauner (1985). Oba autoři se soustřeďují na zmíněné historické aspekty Kunderova argumentu a věnují se jen okrajově jeho pojetí středoevropské literatury.

Literatura

BĚLOHRADSKÝ, Václav

1981 „Útěk k uniformě a pád pořádku. Švejnk jako součást středoevropské literatury“, *Proměny* 18, č. 2, str. 33–46

1991 [1981] „Mitteleuropa: rakouská říše jako metafora“, in V. B.: *Přirozený svět jako politický problém* (Praha: Čs. spisovatel), str. 39–60

BOLTON, Jonathan

2000 „Střet paměti a dějin“, *Host*, č. 3, str. 46–51

BUGGE, Peter

1997 „České obrazy Evropy za první republiky“, in E. Hahnová (ed.): *Evropa očima Čechů* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky), str. 95–116

1999 „The Use of the Middle: Mitteleuropa vs. Střední Evropa“, *European Review of History* 6, č. 1, str. 15–35

FUKUYAMA, Francis

1992 *The End of History and the Last Man* (London: Hamish Hamilton)

HAUNER, Milan

1985 „Dopis redakci The New York Review of Books“, *Svědectví*, č. 74, str. 356–59

HAVEL, Václav

1989 [1985] „Anatomie jedné zdrženlivosti“, in V. H.: *Do různých stran. Eseje a články z let 1983–1989* (Scheinfeld–Schwarzenberg: Čs. středisko nezávislé literatury), str. 57–83

1989a [1987] „Příběh a totalita“, in V. H.: *Do různých stran. Eseje a články z let 1983–1989* (Scheinfeld–Schwarzenberg: Čs. středisko nezávislé literatury), str. 108–29

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1997 *Česká literatura 2. Od romantismu do symbolismu* (19. století) (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

JUDT, Tony

1988 „The Dilemmas of Dissidence: The Politics of Opposition in East–Central Europe“, *Eastern European Politics and Societies* 2, č. 2, str. 185–240

- KOSÍK, Karel
1995 [1969] „Co je střední Evropa?“ in K. K.: *Století Markéty Samsové* (Praha: Čs. spisovatel), str. 63–99
- KROUTVOR, Josef
1990 [1981] „Potíže střední Evropy“, in J. K.: *Potíže s dějinami* (Praha: Prostor), str. 47–103
- KŘEN, Jan
1989 „Střední Evropa nahlížená z Čech“, *Proměny* 26, č. 4, str. 11–21
1992 [1987] *Historické proměny češství* (Praha: Vydavatelství Karolinum)
1992a „Diskuse o střední Evropě – historicky nahlížená“, in J. K.: *Historické proměny češství* (Praha: Vydavatelství Karolinum), str. 93–112
- KUNDERA, Milan
1981/1990 „Sázka české literatury“, *Listy* 11, č. 1, přetištěno in *Listy* 20, 1990, č. 1, str. 99–101
1986 [1984] „Únos Západu“, *Proměny* 23, č. 1, str. 134–47
- MACURA, Vladimír
1995 [1983] *Znamení zrodu* (Jinočany: H & H)
1997 „Sémiotika Evropy“, in E. Hahnová (ed.): *Evropa očima Čechů* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky), str. 9–24
- PITHART, Petr
1990 [1985] „Šetřme své dějiny“, *Svědectví* č. 89/90, str. 300–14
- ŠIMEČKA, Milan
1985 „Jiná civilizace?“, *Svědectví*, č. 74, str. 350–56
- ŠPETKO, Jozef
1982 „Stredoeuropská civilizácia (sformovaný útvar či jeho krištalizácia?)“, *Proměny* 19, č. 1, str. 13–16

Exilová literatura na hranici vědy a umění

ANTONÍN KRATOCHVIL

Zhroucení komunismu v ČSR od ekonomiky, ideologie až po humanitní oblasti zasáhlo hluboce i do naší exilové kultury. Mnozí z nás – a bylo lhostejno, zda pracovali v rozhlasových stanicích s anténami obrácenými na východ či na univerzitách v USA nebo v Evropě – byli pozváni k přednáškám na Masarykově univerzitě, Univerzitě Karlově nebo např. na Pedagogické fakultě v Olomouci, a především v Plzni. Já měl zprvu dva úvazky v Brně a v Plzni, kde přednámám dodnes exilovou a vězeňskou literaturu. Jestliže během let počet hostujících docentů ubýval, bylo to způsobeno zdravotními problémy, časovým zaneprázdněním či finanční situací (Kratochvil 1993–98).

Česká exilová literatura se štěpí do dvou namnoze protichůdných období: první období by se dalo ohraničit léty 1948 až po dobu dozívajícího pražského jara 1968–69. Toto období bylo – až na několik v podstatě okrajových polemik – po stránce literárněkritické jednotné. Situace se změnila po otevření hranic v roce 1968. Do exilu přišli jak bývalí političtí vězni, tak i exkomunisté. Umělecká tvorba navazovala na tradici první republiky, ale na knižním trhu se objevily i nové, namnoze experimentální práce. Jestliže dnes vyšla řada informačních i analytických studií, ať již z oblasti poezie či prózy, nebo náboženských meditací, zůstávala stále opomíjena oblast esejistiky. V časovém omezení patnácti minut se pokusím o dva profily výrazných literárních esejistů a filozofů: prof. Karla Máchy a Jana Čepa. Mácha se narodil 2. ledna 1931 v Dírné u Soběslavi. V době dozívání pražského jara byl děkanem fakulty sociálních věd a publicistiky UK. Na podzim 1969 se vzdal svého úřadu a byl zbaven akademického postavení. V půli sedmdesátých let odchází Karel Mácha do exilu.

I.

Dominující osobností byl ovšem i v oblasti esejistiky Jan Čep. Narodil se 31. prosince 1902 v chalupnické rodině v Myslechovicích u Litovle a zemřel po delší chorobě 25. ledna 1974 v Paříži. Čepova tvorba v exilu byla především

tvorbou esejistickou. První knihou vydanou v exilu byl sice prozaický triptych *Cikáni*, kde dominovala próza Klára Bendová, která znamenala určité vyvrcholení Čepovy novelistické tvorby. Je to snad všední tragédie, jakých se u nás, a nejen u nás, událo na sta, když k nám v roce 1945, především na Moravu, přišly trestné jednotky maršála Malinovského, a přece ne obyčejný příběh. Klára Bendová byla příliš krásná, a proto její oběť nemohla být sine sanquine – její smrt nemohla být všední. Novela je obrazem čistého, realistického pohledu do neklidných a mnohdy i tragických okamžiků. Třetí novela je rozčleněna na dvě části a má na rozdíl od obou předchozích řadu autobiografických rysů. Zde Čep nezastírá svůj sklon k esejistickému fenoménu. „Je monologem štvance-exulanta, který vládí s sebou stále svůj trpký osud; hodina jeho pouti není zaznamenána v řádu času, neboť v noční Paříži či v Mnichově za svítání není již tma, ale není ještě ani světlo. Kdo miluje Jana Čepa, pro toho je tato próza chlebem silných i bolesti vlastního snu před rozbřeskem jitra.“ Tento citát z mého bibliofilu (Kratochvíl 1952) je zrcadlem, ve kterém jsem viděl na tvářích kolegů z rozhlasu stejné pohnutí, které mi stahovalo dech. Knihou *Cikáni* (Čep 1953) se stal Čep magnetem pro lidi, kterým se bránit neuměl. Jeden z teoretiků to charakterizoval jako rys uvědomělého subjektivismu odrážejícího se v kompozičním řešení. Vedle *Cikánů* vydal Čep knižně ještě drobnou prózu nazvanou *Květnové dni* se stejnou tragickou tematikou. Pro doplnění literárních profilů Čepa z jeho exilového období je nutno uvést Čepovu jedinou prózu s kultivovaným humorem *Tři pocestní*, kterou jsem otiskl v první antologii exilové prózy *Peníz exulantův* (Kratochvíl, ed. 1956).

Esejistická díla Jana Čepa jsou až integrálně umělecky zpracované úvahy, mnohdy i rozpravy o humanitních, filozofických, estetických i uměleckých otázkách a problémech dneška a nedávné minulosti. Poznámky i dohady, že Čep se zde držel formulace starého filologa Františka Trávníčka (1952), že „essay (esej) byl původně pokus, přenesená písemná rozprava a zvláštní literární útvar“, ovšem zdaleka neodpovídá Čepově esejistice. Jan Čep vydal celkem sedm knih esejí v edici *Vigilie* v Křesťanské akademii v Římě. Výjimku tvořily pouze *Samomluvy a rozhovory* vydané Českou kulturní radou v edici *Sklizeň svobodné tvorby* v Lundu ve Švédsku (Čep 1959).

Tato kniha, která byla v soutěži Kulturní rady a Křesťanské akademie vysoce oceněna, zrcadlí vyspělost, brilantnost a Čepovu hlubokou humanitu. Jan Čep v doslovu píše:

Tyto úvahy jsem napsal z vnitřní potřeby, ale také z vnější nutnosti. Jsou organickým pokračováním textů, které uveřejnila Křesťanská akademie

v Římě pod titulem *O lidský svět*. Jenomže tentokrát jsou to texty vybrané a často i krácené a zahrnují období pěti šesti let především rozhlasového vysílání. Ani při této redakci svých rozhlasových úvah se nemohl autor vyhnout formulacím příliš kusým. Doufá však, že se mu občas podařilo vyjádřit, co měl sám na srdci a co najde ozvěnu u lidí, kteří žijí nejenom ve vyhnanství cizím, ale i ve vyhnanství domácím.

Ještě tohle: autor těchto textů nestudoval soustavně žádnou filozofii. Pokládá se sám především za básníka. Co by mohlo znít v jeho větách jako filozofie nebo dokonce teologie, nutno přičíst tomu vnímání skutečnosti, kterému se říká intuice – i když je často podepřeno – vědomky nebo nevědomky – pozitivním studiem lidské myšlenky a lidských dějin.

(Čep 1959: 118)

Dr. Alexandr Heidler (Otec Křišťan) stejně jako např. prof. Otakar Odložilík a další se po prostudování Čepových úvah shodli, že Čep je klasickým příkladem křesťanského existencialismu, jak jej hlásali Nikolaj Alexandrovič Berdajev (1874–1948), Maurice Blondel (1861–1949), případně Gabriel Marcel (1889–1973). Ke Karlu Jaspersovi měl Čep určité výhrady. Řekl mi jednou v RFE: „Nemám rád psychiatry.“

Vedle dvou knih vydaných Čepem ještě doma – *Básník a jeho inspirační zdroje* (Praha 1940) a významné sbírky esejů *Rozptýlené paprsky* (Dominikánská edice Krystal, Olomouc 1946) – napsal Čep několik esejistických úvah do *Nového života* (Řím) a několika dalších listů. Knižně vycházely Čepovy eseje v Křesťanské akademii v Římě (Accademia Cristiana Cecoslovacca, později, když si Slovinci vytvořili svůj ústav, bylo označení Cecoslovacca vypuštěno. Dnešní česká Křesťanská akademie v Římě má sídlo v Nepomucenu, papežské univerzitní koleji, kde je také redakce *Nového života*). V úvodu k první esejistické Čepově knize napsané v exilu *O lidský svět* autor zdůrazňuje: „Nebudou zatím moci číst tyto úvahy ti, kterým byly adresovány, místo kterých jsem se snažil myslet nahlas. Doufám však, že i moji čtenáři v exilu najdou na těchto stránkách ozvěnu vlastních úzkostí a nadějí, že zůstanou pro budoucnost svědectvím těchto tragických časů“ (Čep 1953a). Úvod je datován: V únoru 1953. Tedy v době, kdy komunistická justice „realizovala“ dva monstrprocesy s českými spisovateli (viz Kratochvil 1997). První esej končí slovy: „Uslyšíte, jak kolem vás plyne čas, čas, který už odplavil tolik osudů, podemlel a pohřbil tolik babylonských věží. Jezdec, který už vyhodil ze sedla tolik zvrácených ctižádostí a plánů. Čas, nástroj Boží spravedlnosti. Přátelé, začněte tím, že budete v tichu naslouchat jeho toku, který už nezadržitelně hloubí hrob i vašim nyní-“

ším tyranům.“ *O lidský svět* je kniha, která byla nejčastěji propašována přes síť minových polí a ostnatých drátů.

Druhou esejistickou knihou vydanou po pětileté přestávce byly *Malé řeči sváteční* s obálkou Miroslava Šaška, vydanou rovněž Křesťanskou akademií v Římě v literární edici *Vigilie*. Kniha obsahuje dvě úvahy vánoční, jednu silvestrovskou, dvě novoroční, čtyři velikonoční a jednu svatodušní čili esej letnicový. Čep doplnil knihu ještě esejem o sv. Václavu a závěr tvoří zamyšlení nad svátkem Všech svatých a Dušiček. V závěru Jan Čep píše: „Nemůžeme se zejména ubránit pomyslením na ty [...], kteří byli v posledních letech sundáni z šibenic a hozeni do neznámých děr. Lhali bychom, kdybychom tvrdili, že na ně myslíme ve všech chvílích svého života, ale zároveň si uvědomujeme, že vzduch, který denně dýcháme, by byl jiný, kdyby nebylo těchto mrtvých“ (Čep 1959a). Stejný rok vydání 1959 má i zmíněná již kniha *Samohlasy a rozhovory*.

V roce 1965 vychází v Římě nejrozsáhlejší Čepova esejistická kniha *Poutník na zemi* s podtitulem *Post hoc exilium* (Čep 1965). Jan Čep k této knize připojil ještě Útržky z deníku. Jsou to poznámky z války, ale hlavní část tvoří exilové záznamy. V úvodu k *Poutníku na zemi* Čep píše:

Přísící člověk může mít občas pocit, že tohleto už jednou řekl, ale najednou ucítí potřebu říci to ještě jednou, třeba v poněkud jiné souvislosti. Někdy se mu naopak stává, že čte-li po sobě vlastní text po delší době, pomyslí si: Tohleto že jsem napsal já? Takhle jsem tenkrát myslel a cítil? – Ano, ještě si na to vzpomíná, ale že už to necítí, i když uznává, že je to stále pravda. Za nějaký čas se znovu vrací k polozapomenuté zkušenosti s novým aktuálním přízvukem, být přemístěným do perspektivy více změněné. Stárnoucí člověk vidí jinak svoje dětství, než když je doopravdy prožíval, ačkoliv mu jde stále vstříc. Ví, že se setká s chlapcem, kterým byl kdysi, v onom posledním setkání, na které myslí čím dál tím víc, a s rostoucí závratí. Teprve tváří tvář Jsoucnosti věčně uvidí sám sebe a ty, kteří ho předešli nebo kteří zůstávají za ním v čase, v jejich pravé podobě a cítí se jim blíže než kdykoli jindy. Credo Domine.

(Čep 1965: 5–6)

Knihu *Poutník na zemi* zakončil Čep Modlitbou. Není to modlitba v pravém smyslu slova, ale je to brilantní esej.

Po Čepově smrti v lednu 1974 vydává ještě Křesťanská akademie autobiografický esej *Sestra úzkost* (Čep 1975). Čep jej psal původně francouzsky a byl asi určen pro francouzské přátele Jana Čepa. Překlad je anonymní, ale domní-

vám se, že na něm spolupracoval dr. Lev Gruber, Čepův přítel, který brilantně ovládal francouzský jazyk. Na můj přímý dotaz mi to nepotvrdil, ale ani nevrátil. Obálku a grafickou úpravu provedl opět Miroslav Šašek.

Sestru úzkost psal Čep v letech 1964 až 1965, svou autobiografickou zповěd neukončil, neboť zanedlouho ranila ho mozková mrtvice. Čep ji překonal, ale následky zůstaly – potíže v řeči a ochrnutí pravé ruky a nohy. Čepovo utrpení skončilo v lednu 1974.

V dodatcích této knihy se Čep vyznává: „Celá Francie se stala mou druhou vlastí už od mé první návštěvy v roce 1928, vlastí v záloze, která se na tu první vrstvila, ji doplňovala a s ní se prostupovala, ale ani tehdy bych nebyval dovedl zůstat na celý život bez naděje na návrat.“

II.

Nyní se pokusím obrátit pozornost do zcela jiné oblasti exilové esejistiky – do oblasti filozofického eseje – a vrátím se ke jménu prof. Karla Máchy, o kterém jsem se zmínil na počátku této úvahy. Jestliže Čep byl ve své rozhlasové esejistice omezován časem a mnohdy i zoufalstvím nad řáděním rušiček při svých projevech, o uměleckou náplň se staral již svým střídavým přístupem k rozhlasu. Vyhýbal se zbytečným cizím slovům a snažil se být srozumitelným pro každého posluchače. To se mu dařilo, konečně rušičky totalitního režimu nezasáhly všechny oblasti republiky.

Prof. Karel Mácha, kterého si starší z nás pamatují ještě z Masarykovy a později Karlovy univerzity, tyto problémy neměl. Všechny jeho eseje byly určeny pro knižní produkci. Karel Mácha je především filozof, a proto rozbor jeho esejů je snadnější. Člověk si musí brát jiná měřítka a jinou hodnotící kritickou koncepci a není lehké přejít od Čepových esejů k Máchovu esejistickému světu. Velká umělecká díla, napsal kdysi Nietzsche, „mají v sobě prvek tajemství, jež nemůže být nikdy vysvětleno“. Používám této paralely k úvaze o podstatě Máchova filozofického eseje. Nejde o nahodilý podnět – k nadcházejícímu životnímu výročí 70. narozenin exilového filozofa se přirozeně objevuje potřeba zhodnotit i jeho myšlenkové a kulturní dílo, dílo autora, který se již po dlouhá léta soustřeďuje i k otázce filozofického eseje, literární formy, v níž nalézá nové prostory. Čas, který je mi vymezen, mi nedovoluje proniknout zcela k jádru jeho esejistických principů, případně inspirace.

Obecně lze jen stěží vést přesnou dělicí čáru mezi filozofickým esejem a takzvaně krásnou literaturou. V Máchově případě je zvolený problém o to ob-

tížnější, že autor je současně filozof i spisovatel. Dalo by se dokonce říci, že jeho tvorba permanentně osciluje na hranici těchto dvou sfér – jako jakási dvojí, stereofonně přítomná aspektace těže intelektuality.

Myslím přitom na „klasický esej“, tj. ne tak na literární žánr jako spíše na ten tvar krasomné slovesnosti, který si klade za cíl stabilizovat míru verbalizovaného krásna a přesně definované myšlenky na přesně určitelných kritériích.

Klasicistní moment je mimochodem velmi patrný i v Máchově stylu. Autor se přitom nepředstavuje jako nezaújatý vykladač principů, právě naopak: neskrývá svou sympatii k osobním, nejosobnějším „antropologickým“ motivům svých postav.

Mácha publikoval až do listopadu 1989 jen na Západě a v češtině jen v exilových orgánech. Teprve v roce 1990 uveřejnil svou první menší práci v Praze, později v Brně, kde byla postupně vydána jeho „Menší filozofická trilogie“ (jak ji nazval olomoucký bohemista František Všetíčka, srov. Mácha 1985/1991, 1992, 1993). Tato esejistická trilogie zahrnovala drobné knihy: *Cartesius*, *Jean Jacques Rousseau*, *Giordano Bruno*.

Exilový filozof Mácha opouští s očividným ulehčením po dlouhých desetiletích komplikovaný, ztěžklý jazyk metafyzického stylu, tak jak ho sám pěstoval ve svém hegelovském období a jak jsou jím poznamenány ještě i jeho práce z konce šedesátých let (sebekritický trend se objevuje u autora nejen v ohledu světónázorovém, ale i ve volbě výrazových prostředků). Svou exilovou existencí jako by Mácha chtěl zapomenout na všechno to, co bylo předtím, a snad se navrátit až do období svých gymnaziálních juvenilí, kdy psal verše – jeho jazyk je nyní barevně mnohotvarý, ohebný, záměrně a pročištěně český, autor se jím zřejmě těší a téměř akribicky se vyhýbá germanismům, galicismům, amerikanismům, známým neduhům emigrantů. Mácha se cílevědomě orientuje na jednoznačnost a jednoduhost výrazu, na zvukomalebnost českého, slovanského slova. Tento komplikovaný autor, který filozoficky čerpá z toho nejtěžšího, co přineslo do filozofie 17., 18. a 19. století, si bere jako své jazykové vzory klasiky české tradice – Němcovou a Erbena, Háalka a Vrchlického, Zeyera a Nerudu – a kupodivu je bez potíží znovu nachází ve svém předvědomí. Jeho dvěma vůbec největšími vzory zůstávají Lev Nikolajevič Tolstoj a ovšem i jmenovec, Karel Hynek.

Do širšího okruhu Máchových esejistických psychokreseb patří i kratší útvary – volné promluvy při vernisážích výstav jeho přátel, úvody ke knihám Máchových žáků či prostě příležitostné črty. Výrazně o tom svědčí jeho italsky psané *discorso* O radosti z poznávání (jemuž předchází text z r. 1977, z roku obnovení „Integrální antropologie“). Jsou to však i úvodní úvahy k prvotinám Máchových mnichovských žáků, jako jsou například Stephan Kowarik (Kowarik

1983) nebo mladičká nadaná filozofka Felicitas Schmidtová (Schmidt 1984). Na druhé straně je to například i elegantně nahozená a s brilantním humorem napsaná úvodní předmluva *Unum idioma Slavonicum* ke sborníku profesora slavistiky Antonína Měšťana (Mácha 1996) a řada dalších věcí, českému čtenáři téměř neznámých. To jediné spojitě v průřezných tematických kontextech je autor sám, bytostně, nezadržitelně tvořivý a s onou intenzitou duchovního vyzařování, které Američané říkají „drive“, duchovní síla.

Pozval jsem prof. Karla Máchu ke spolupráci především na vlnách Svobodné Evropy a také v Hlasu Ameriky (VOA), dále na stránkách významné římské revue *Studie*, kterou jsem spoluredigoval, nesmím zapomenout na Nové obzory, které vycházely ve Švýcarsku, ani na exilový Penklub a Svobodnou společnost na podporu přátelství národů Československa a nemusel bych být právě překvapen, když jsem listoval stránkami jeho *Cartesia* či *Giordana Bruna*. A přece měl jsem dojem, že se i přede mnou rozevírá nový horizont autorova díla.

Vyvrcholení esejistické tvorby Karla Máchy je kniha *Druhá smrt* (Mácha 1987). „Je to kniha, na níž mi kdysi záleželo ze všeho nejvíc,“ poznamenal v jednom ze svých dopisů. Touto filozofickou básní v próze dokonal Mácha svou osudovou světonázorovou metaforu. Zhruba někdy v polovině sedmdesátých let dosahuje autor dantovského milníku: „Kde život náš je v půli se svou poutí.“ O skutečném pozadí Máchových esejů je příliš málo známo, než aby bylo možno vést objektivní analýzu, a také autorovy původní personální motivy nelze dnes už pokládat za dostatečně nosné. Spíše se zdá, že postupem doby vymizely ty zcela subjektivní stopy vzniku díla a že autor vynaložil cílevědomou práci, aby zůstalo zachováno jen myšlenkové jádro jeho eseje.

Druhá smrt je dílo bilanční – „nechtělo se mi už žít,“ řekl mi kdysi, „a děkuji jen rolnickým rudimentům mých předků za to, že jsem přežil“.

V sebeničivém aktu tu zahodil filozof jedním trhem všechno, co dosud sám napsal o „smyslu života“ ve svých nezralých letech. Druhá smrt je principiální negace Máchova „předkritického období“. Z autora promlouvá náhle jeho prapůvodní „já“, nepodléhající příkazu ničeho než právě jeho nejsubjektivnější pravdy: kéž bych nebyl přitahován bitvami a zápasy, do nichž mi nic není, kéž bych uměl mlčet tam, kde mlčí všichni, přikyvující s vnitřním odporem veřejně zjevovaným nesmyslům, a přece je jedno, souhrnné poznání z moudrosti vesmíru: „Jsem – co jsem. Díky osudu za to, že jsem – jaký jsem. A pokud jsem, ať se naplní řád mé geneze.“

Esejistickou knihou nazvanou podle apokalyptické šifry *Druhá smrt* vrcholí, zdánlivě iracionálně, proces, jehož motivy, stopy a jednotlivé aspekty můžeme sledovat v Máchově díle asi od druhé poloviny šedesátých let. Ve skutečnosti sto-

jí na myšlenkovém pozadí eseje politická frustrace společnosti způsobená potlačením pražského jara 1968 a také filozofovo osobní trpké sebepoznání. Druhá smrt je neúprosný rytmus života, s ústředním pojmem vnitřní svobody: „Jsem toulavý kazatel čiré morálky, která předpokládá jen člověka a přírodu a nic jiného. Čím více máš – tím více jsi svobodný, tím více jsi osvobozen od mravnosti měšťáků, na jejímž začátku je vila a na jejím konci je policie. A musíš vědět o tom, že tvá čistá, naze krásná anarchie je přísnější naukou než etika a že nespoutáš-li se sám otěží vůle, roztříští se tvá bytost do žalostných zlomků, do olejnatého bláta, marastu civilizace, bez schopnosti odporu [...] Žiješ sám s obrazem ženy v duši a nesmíš se vzdát své představy, i kdyby proti tobě bylo celé peklo a půl nebe. A jen tehdy dojdeš naplnění, nevymizí-li z tebe skutečnost jasu, jejího pohledu, temné rozkoše jejího hlasu, vůně hořkých mandlí [...]“

Nahozením esejistické problematiky Jana Čepa a Karla Máchy jsem zdaleka nevyčerpal pestrost a kreativní mnohotvárnost tvorby českých exilových autorů. Každé jméno by se lehce nahradilo druhým. Na závěr vám alespoň vyjmenuji deset autorů, kteří tvořili původní českou esejistickou tvorbu za ostatními dráty a minovými poli. Především je to předčasně zemřelý prof. František Kovárna, Čepův blíženeček, Pavel Želivan, vl. jménem prof. Karel Vrána, bývalý rektor papežské univerzitní koleje Nepomucenum, romanopisec Jan Kolár, autor mj. dvou esejistických knih *Listy němému příteli* a *Otázky české tradice*, jehož předčasná úmrtí vyvolalo značnou odezvu v celém našem exilu. Dále prof. Otakar Machotka, prof. Jiří Nehněvajsa, Pavel Javor (vl. jménem prof. Jiří Škvor), básník a esejista Jiří Kovtun, narozený na Podkarpatské Rusi, Jan Ještědský, autor lyrických esejů *Zapomeň, můžeš-li...*, prof. Otakar Odložilík, Petr Den (pseudonym dr. Ladislava Radimského) a mohl bych pokračovat.

Dámy a pánové, zabývám se literárně myšlenkovým fenoménem exilového eseje již asi třicet let a nejsem stále ještě u konce z mnoha důvodů. Nechci marnit vzácný čas našeho zasedání, chtěl jsem jen letmo nahodit oblast exilové literatury, stále ještě opomíjenou, oblast literárního eseje. Obširněji tuto problematiku podám písemně. Představitelé tohoto žánru, tvořeného především v prvním období 1948–1968, většinou již zemřeli a nezbývá mi nic jiného než věřit, že studenti a mladí pracovníci zůstávají. Děkuji vám za pozornost.

Literatura

ČEP, Jan
1953 *Cikáni* (Mnichov)

1953a *O lidský svět* (Řím)

1959 *Samomluvy a rozhovory*, ed. Robert Vlach (Lund)

1959a *Malé řeči sváteční* (Řím)

1965 *Poutník na zemi* (Řím)

1975 *Sestra úzkost* (Řím)

KOWARIK, Stephan

1983 „Dem lebendigen Geiste“, in *Zeitlose Annäherungen an das Zeitgemässe*, Die blaue Eule (Essen)

KRATOCHVIL, Antonín

1952 *Modlitba domova v díle Jana Čepa* (Mnichov)

1993–98 *...za ostatními dráty a minovými poli...* I, II (Mnichov–Brno, Mnichov–Plzeň)

1997 „Procesy s českými spisovateli 1952“, in *Rok 1947* (Praha: ÚČL AV ČR), str. 134–41

KRATOCHVIL, Antonín (ed.)

1956 *Peníz exulantův* (Mnichov)

MÁCHA, Karel

1985/1991 *Cartesius, Descartes* (Řím, 1. vyd; Brno, 2. vyd.)

1987 *Druhá smrt* (Mnichov)

1992 *Jean Jacques Rousseau* (Brno)

1993 *Giordano Bruno* (Brno)

1996 „Unum idioma Slavonicum“, in *Das slawische Phänomen*, Festschrift für Prof. Dr. Antonín Měšťan zu seinem 65. Geburtstag (Prag: Euroslavica), str. 9–12

SCHMIDT, Felicitas

1984 „Das Experiment Selbst“, in *Der Wendekreis des Selbst*, Die blaue Eule (Essen)

TRÁVNÍČEK, František

1952 *Slovník jazyka českého* (Praha)

Edice K, sv. 6

Česká literatura na konci tisíciletí I

Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky
(Praha 3.–8. července 2000)

Sborník byl vydán s finanční podporou Grantové agentury České republiky
(číslo grantového projektu: 405/00/0001)

Odpovědný redaktor Daniel Vojtěch

Vydal Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky,
Na Florenci 3/1420, 110 15 Praha 1
Praha 2001

Typografie Jakub Tayari
Vytiskl Alfaprint, spol. s r. o., Praha
Vydání první

Stran 424 (oba svazky 896) + 32 stran obrazové přílohy
Náklad 300 výtisků

ISBN 80-85778-29-7 (1. svazek)

ISBN 80-85778-31-9 (soubor)

Souhrnný rejstřík obsahuje svazek II, obrazovou přílohu svazek I



1. Kenichi Abe



2. Jekatěrina Aizpurvitová



3. Ginka Bakardžijevová



4. Juliana Beňová



5. Tamás Berkes



6. Bohuslava R. Bradbrooková



7. Ludmila Budagová



8. Helena Bühlerová



9. Milan Burda



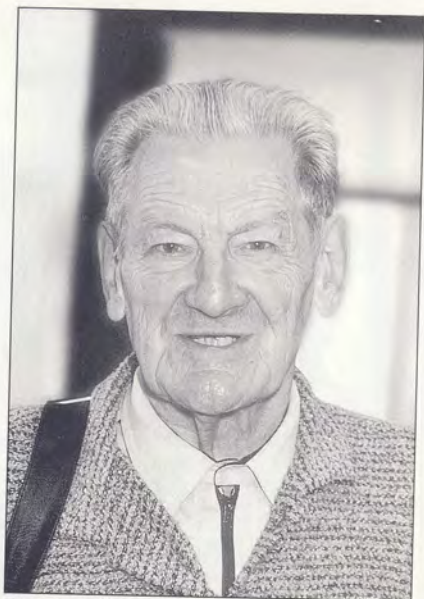
10. Irina Cernova-Burgerová



11. Clarice Cloutierová



12. Sergio Corduas



13. František Černý



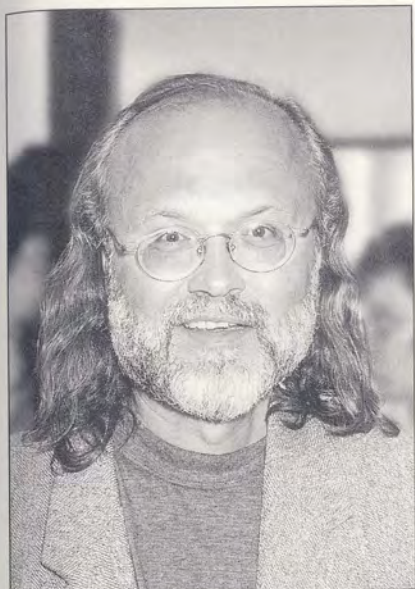
14. Petr Čornej



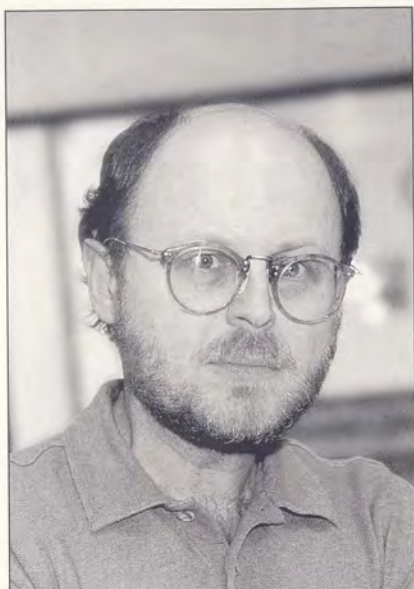
15. Giuseppe Dierna



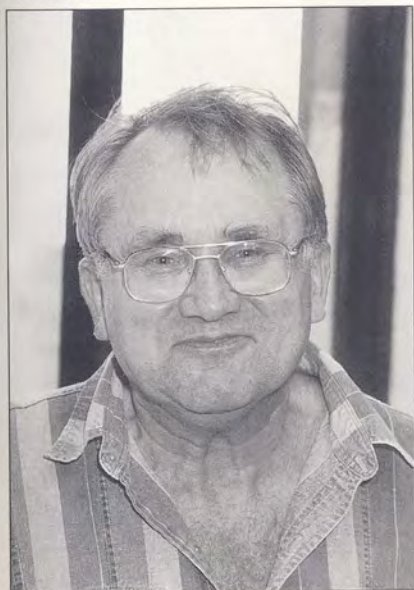
16. Leszek Engelking



17. Milan Exner



18. Vratislav Färber



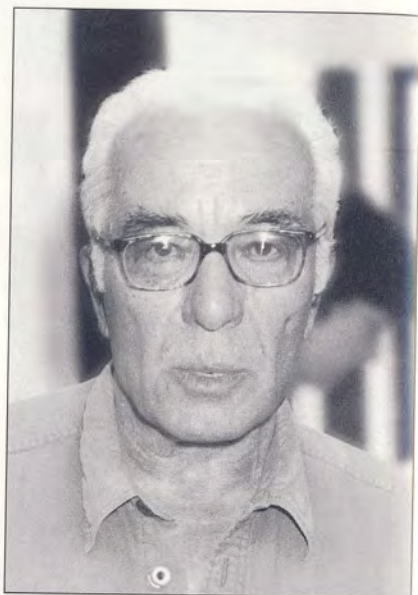
19. Jiří Fiala



20. Bohumil Foit



21. Xavier Galmiche



22. Pavel Gan



23. Ludmila B. Hankóová



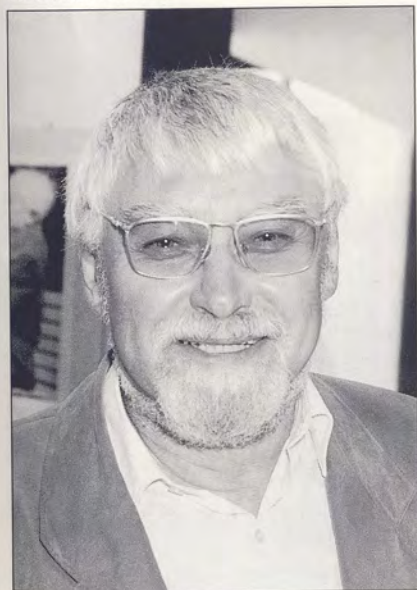
24. Urs Heftrich



25. Blanka Hemelíková



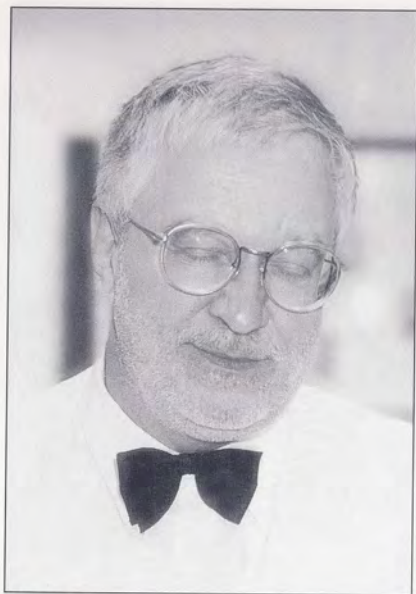
26. Jasná Hloušková



27. Bohuslav Hoffmann



28. Jana Hoffmannová



29 Petr Holman



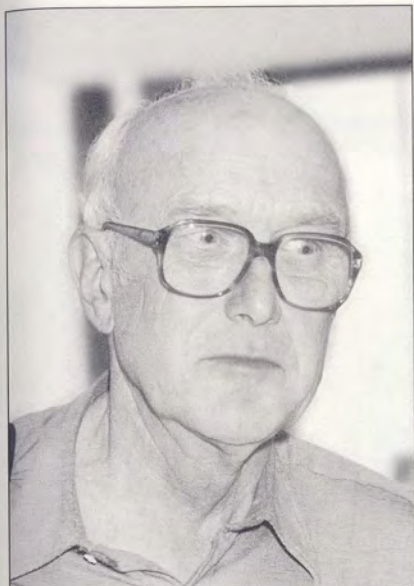
30. Jiří Holy



31. Filip Charvát



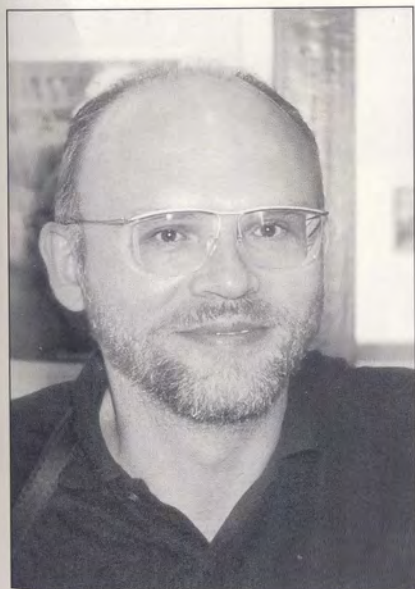
32. Rajendra A. Chitnis



33. Květoslav Chvatík



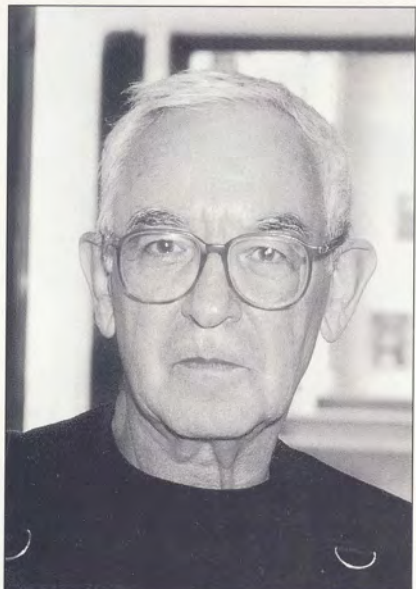
34. Reinhard Ibler



35. Jan Jiroušek



36. Vladimír Justl



45. Alexej Kusak



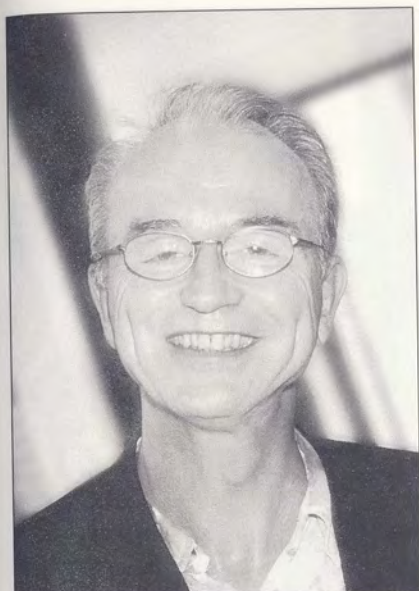
46. Jan Lehár



47. A. F. Linssen-Hogenbergová



48. Libor Martinek



49. Kees Mercks



50. Antonín Měšťan



51. Holt Meyer



52. Marcela Mikulová



53. Vera Mikuschková



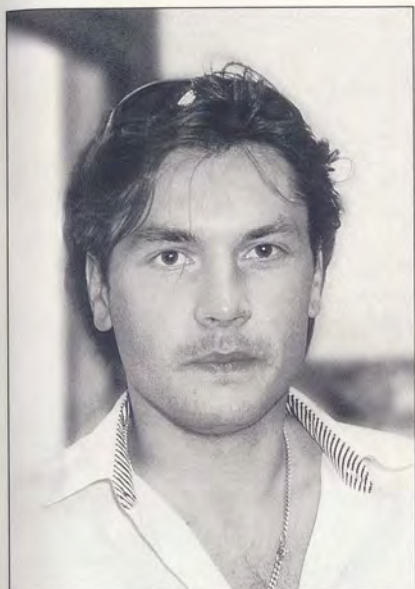
54. Radomil Novák



55. Andreas Ohme



56. Jelena Pašteková



57. Libor Pavera



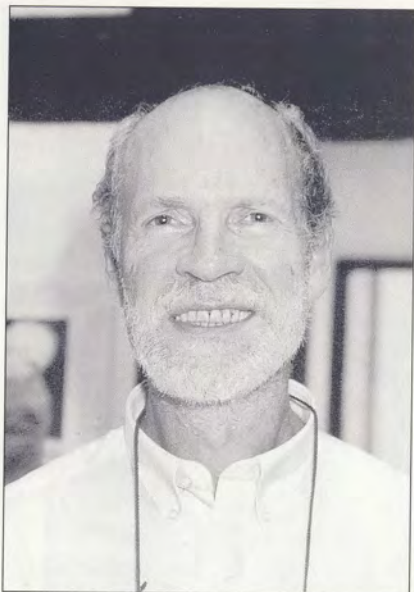
58. Eduard Petrů



59. Božena Plánská



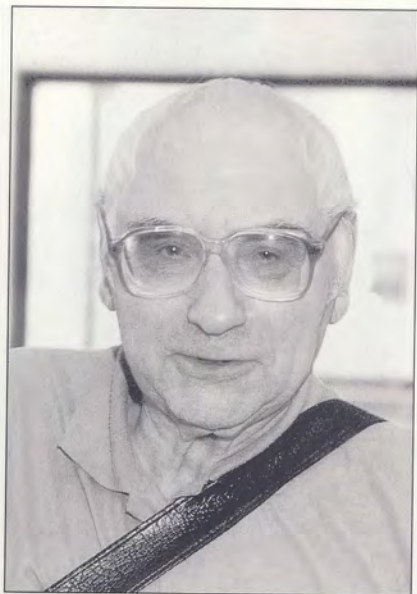
60. Helena Poláková



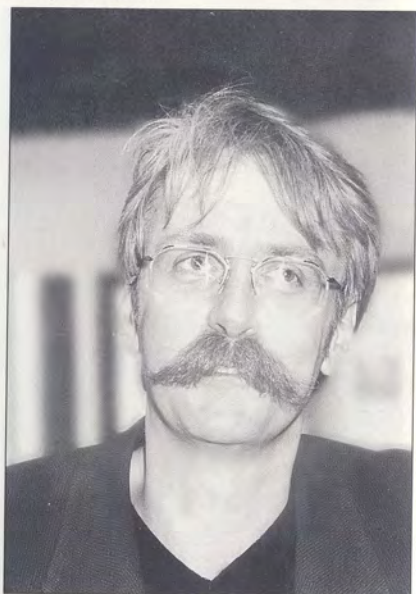
61. Peter Richter



62. Sylvie Richterová



63. Adolf Scherl



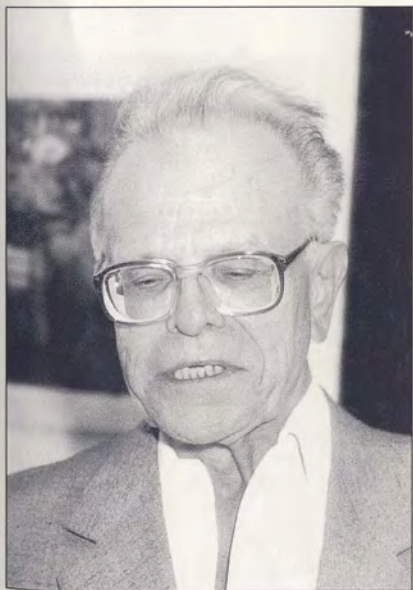
64. Jan Schneider



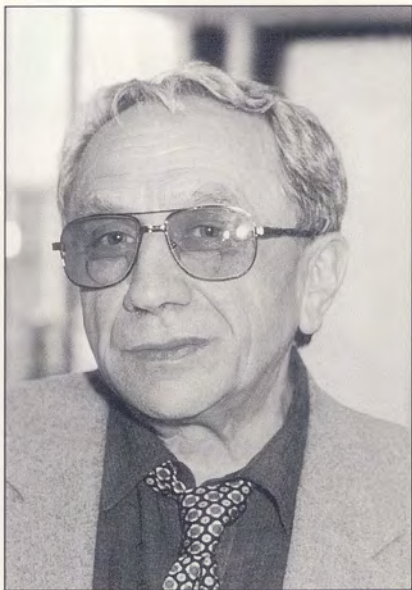
65. Vlasta Skalická



66. Zuzana Stolz-Hladká



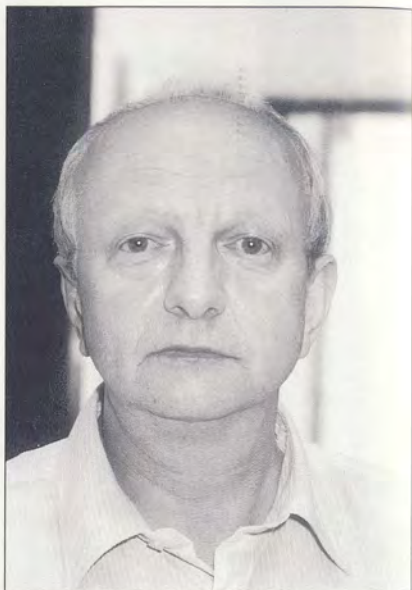
67. Milan Suchomel



68. Jiří Svoboda



69. Světlana Šerlaimovová



70. Petr Šisler



71. Hana Šmahelová



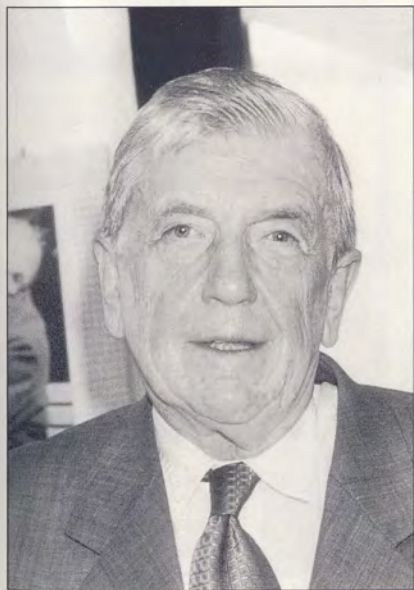
72. Radko Štátný



73. Zofia Tarajto-Lipowska



74. Ludmila Titovová



75. Jiří Urbanec



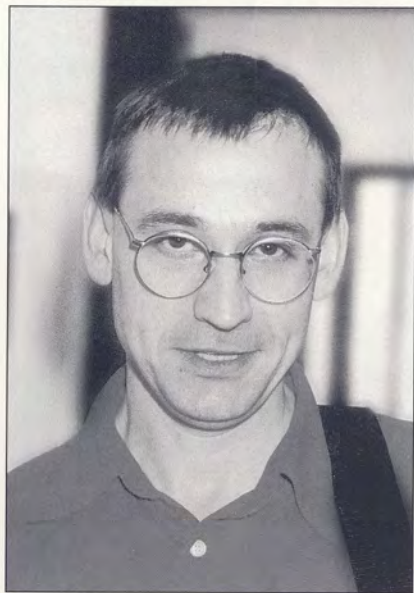
76. Anežka Vidmanová



77. Drahomira Vlasinová



78. Miloslav Vojtech



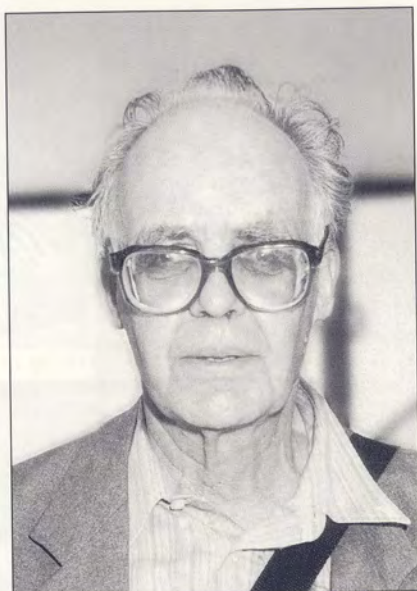
79. Josef Vojvodik



80. István Vörös



81. Jan Wiendl



82. Pavol Winczer



83. Petr Čornej, Pavel Janoušek



84. Marta Hanáková, Zuzana Šlímáková, Vlasta Englová, Helena Poláková



85. Petr Čornej, Daniel Vojtěch, Blanka Karlssonová, Jan Wiendl, Pavel Janoušek, Vendula Janečková



86. Před zahájením



87. Před zahájením: Karel Jadrný, Zuzana Stolz-Hladká



88. Před zahájením: Jiří Svoboda, Petr Šamal,
Daniela Hodrová, Pavel Janoušek, Milena Vojtková



89. Před zahájením: Aleš Haman, Jiří Hošna, Viktor Viktora, Milena Vojtková, Jan Černý, Lenka Jungmannová



90. Před zahájením: Helena Kosková, Helena Bühlerová, Pavel Janoušek



91. Slavnostní zahájení: Antonín Jelínek, Pavel Janoušek, Lýdie Petrářová, Miroslav Červenka



92. Slavnostní zahájení: v popředí Alexandr Stich, Sylvie Richterová, Adolf Scherl, Jiří Hošna, za nimi Helena Kosková, Milan Burda, Bohuslav Hoffmann



93. Minuta ticha za Igora Hájka, Vladimíra Macuru a Miroslava Procházku



94. Slavnostní zahájení: Antonín Jelinek, Pavel Janoušek, Lydie Petrářová, Miroslav Červenka



95. Společné zasedání: v popředí Lenka Jungmannová, v pozadí Zdeňka Nováková, Pavel Gan, Jitka Pelikánová, Robert B. Pynsent, Petr Holman, Xavier Galmiche, Petr Mareš



96. Přestávka: Jiří Hošna, Eduard Petrů, Viktor Viktora



97. Společné zasedání: Robert B. Pynsent, Sergio Corduas, Petr Holman



98. Společné zasedání: Filip Charvát, Xavier Galmiche, Zofia Tarajto-Lipowska; zcela vzađu u okna Marcela Mikulová a Jelena Paštéková, řada zcela vpravo: Petr Mareš, Irena Kraitlová, Eva Taxová, Marie Havránková, Pavel Janáček



99. Růžena Vysoká, Helena Poláková, Daniel Vojtěch



100. Úvodní referát: Miroslav Červenka, moderoval Zdeněk Pešat



101. Společné zasedání: Radko Šťastný, Kenichi Abe, Jiřina Táborská, Letizia Kostnerová, Pavel Janoušek, Reinhard Ibler, v popředí Milan Exner, Anežka Vidmanová, Irina Cernova-Burgerová, Milan Suchomel



102. Společné zasedání: Jasna Hloušková, Reinhard Ibler, Irina Wutsdorffová, Holt Meyer, v popředí Anežka Vidmanová, Milan Suchomel, Libor Martinek, Josef Vojvodik



103. Společné zasedání: Jiřina Táborská, Petr Mareš, Kateřina Bláhová, Pavel Janoušek, Reinhard Ibler, Irina Wutsdorffová, Kenichi Abe, Gertraude Žandová, Jasna Hloušková, Holt Meyer, zcela vpravo Anežka Vidmanová



104. Přestávka: Clarice Cloutierová, Zofia Tarajto-Lipowská, Blanka Hemeliková, Veronika Ambros, David Lightfoot



105. Přestávka: Viktor Viktora, Jiří Hošna, Vladimír Křivánek, Eduard Petrů, Pavol Winczer, Helena Böhlerová



106. Jiří Svoboda, Milena Vojtková,
Aleš Haman, Adolf Scherl



107. Alessandro Catalano, Vendula Janečková, Helena Poláková



108. Přestávka: zleva Helena Kosková, Helena Bühlerová, Vladimír Křivánek, Blanka Hemelíková, Petr Kotyk,
Květoslav Chvatík, Urs Heftrich, Jiří Fiala



109. Společné zasedání: prostřední řada: Zdeňka Nováková, Pavel Gan, Tamás Berkes, Giorgio Ziffer, Robert B. Pynsent; před nimi Petr Holman, Xavier Galmiche, Petr Čornej



110. Úvodní referát: Alexandr Stich, moderoval Zdeněk Pešat (vlevo)



111. Zdeněk Pešat



112. Úvodní referát: Jiří Brabec, moderoval Zdeněk Pešat (vlevo)



113. Celkový pohled do sálu (společné zasedání)

Koná-li se nějaká akce již podruhé, zdá se, že je důvod pro její opakování, a vzniká naděje, že se rodí tradice. Druhý kongres světové literárněvědné bohemistiky, který se sešel v Praze na počátku července roku 2000, se opět stal místem setkání téměř sedmdesáti zahraničních hostů – vysokoškolských pedagogů, vědeckých pracovníků, překladatelů a propagátorů české literatury z dvaadvaceti zemí Evropy, Asie a obou Amerik – s domácími badateli. Jestliže předchozí – první kongres, konaný v roce 1995, měl za úkol především zmapovat přítomnou situaci literárněvědné bohemistiky ve světě i v zemích českých, tentokrát, v posledním roce tisíciletí, jsme se snažili obrátit pozornost účastníků především k fenoménu vědomí konce a konečnosti, k interpretacím přelomových okamžiků v dějinách české literatury a také k problematice chiliasmu a apokalyptičnosti, provázejících konec epochy.

Pavel Janoušek



ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR