

Sen o revoluci 1848

Lidé, kteří stanou uprostřed historických dějů, se neocitají uprostřed čiré věčnosti, v prostoru vně znakovosti a ani snad v situaci jejího upadání. Jistě leckdy v takových chvílích naléhavě zažívají zánik stávajících znakových struktur, nejednou je zaplavuje pocit, že nejen dosavadní znaky, ale dokonce i sama „slova“, ty základní kameny „znakovosti“, ztrácejí náhle platnost a nadchází čas „činů“. Jenomže „činy“, „historické události“, „historická fakta“ se pak i nadále budou odehrávat v sémiotickém prostoru a nikoliv kdesi mimo něj, nebudou jen věcnou a účelovou součástí dobových zápasů, ale současně „ponesou význam“, budou sémioticky strukturované, ponесou komunikativní funkci – jinak to v lidském světě ani není možné. Ostatně ani slova sama neztrácejí v okamžicích historických zvrátů, kdy se jim tak ochotně předhazují činy, svou platnost – na nejvýš jen některé žánry verbální komunikace ustupují do pozadí a uvolňují pole žánrům jiným, schopným bezprostřední, aktuálně podbarvené reakce.

Neznamená to zpravidla jednoduše jen, že by se v podobných historicky exponovaných okamžicích zapomínalo třeba na „literaturu“ nebo na „divadlo“ na úkor událostí nebo možnosti být jejich přímým účastníkem – spíše se hranice mezi „literaturou“ a „životem“ nebo „divadlem“ a „životem“ stává nezvykle propustnou. Také počátky pražské revoluce 1848 jsou podivně poznamenány divadlem: hrabě Stadion z lóže Stavovského divadla oznámil vyhlášení konstituce a ti, kdo později vzpomínali na tyto první březnové dny, spojovali si je právě s pocitem přelití divadelní akce z jeviště do ulic, s proměnou publika v aktivní herce nového, bezprostředně improvizovaného kusu, o jehož „divadelnosti“ přitom nebylo pochyb. Ba dokonce po celou dobu české revoluce 1848, od jejího slavnostního zahájení v Stavovském divadle až poté, co se – slovy J. V. Friče – změnila v „*krvavé divadlo*“ (FRIČ 1960, II: 126), tvořilo právě divadlo její stálý půdorys. To, co se odehrávalo na historické scéně, mohlo pak být přijímáno jako „správné“, jen pokud to naplňovalo zákony velkého dramatického žánru: „neušlechtilé“, „nevznešené“ jednání, prosté všednodenní potřeby nebyly vnímány jako realita, ale jako něco, co k řeči revoluce nepatří, co ji stahuje ke frašce, tedy kamsi ke dnu hodnotové pyramidy divadla, nebo jako to, co je svým způsobem již

docela „za kulisami“ (TAMTÉŽ: 151). Žena, která se zoufale handrukuje o svůj slavník a odmítá v něm vidět důležitou budoucí součást barikády, stejně jako odmítá spatřit v těch, kteří ho rekvírují, hrdiny revoluce, ale vidí v nich pouhé rozpustilé kluky, se chová z tohoto hlediska „nežánrově“. Stejně tak nežánrově se chovají živnostníci, kteří po porážce povstání začnou vymáhat zaplacení účtů za stravování barikádníků, za zapůjčení koně apod. (o nich, stejně jako o té neuvědomělé ženě se slavníkem píše znechuceně Frič v *Pamětech* – TAMTÉŽ: 147, 153). Revoluce, která je stylizována ve velkém dramatickém tvaru, prostě nechce a nemůže akceptovat všednodennost, svou ekonomickou stránku, drobné „nedramatické“ zájmy jednotlivých účastníků.

Ale i obyčejný člověk z ulice, ztotožnil-li se s pocitem, že se stal jedním z účastníků, jedním z „herců“, ba více – přímo „hrdinů“ tohoto dramatu, nabýval pocit, že stojí na jevišti v záři argandských lamp, je sledován a jeho činy jsou poměřovány z hlediska zřetelné „žánrové normy“. Tak to cítil jistě onen mladý muž, který krátce po srážce s vojskem u komandatury v Aleji na rohu ulice Spálené začal sekerou vylamovat z dlažby kameny k první barikádě svatodušní revolty a odháněl ženy, jež mu v tom „nežánrově“ zbraňovaly, slovy tehdy v Berlíně, ve Vídni a brzy i v Praze okřídlenými: „Nechte mne, celá Evropa na nás hledí.“ A nebylo důležité, že v této chvíli ještě, jak ironický Tomek, který tuto epizodu zapsal ve svých *Pamětech*, neopomene suše poznamenat: „Ovocná ulice a Příkop, též Koňský trh, jak daleko jsem viděl, byly skoro liduprázdné...“ (TOMEK 1904: 286n.).

V onom „divadelním“ zážitku, zážitku „teatralizace“ života se hojně uplatňují rozmanité dramatické žánry a divadelní styly a je v tom patrný i vývoj. Na konci 18. století francouzští revolucionáři a po nich ruští děkabristé vzývali svět antiky (LOTMAN 1975: 25–74) a jejich gesta a slova nejednou opisovala pózy a monology klasického dramatu. Chování mladého Josefa Václava Friče v opevněném Klementinu v červnu roku 1848 (smíme-li alespoň trochu důvěřovat pozdějšímu vlastnímu Fričovu memoáristickému zápisu), to už byla jistě čirá romantika ve stylu Hugova *Hernaniho*. Prolíná se tu vysoké s nízkým, tragické s komickým, osobní s davovým v divoké, přísném klasickém rámcem nespoutané směsici. Zní tady výkřiky: „Já tady komanduju! – Ke mně, hoši, kdo z vás tu kdo!“ (proneseno ze sedla koně). „Zadržte jej! Sto zlatých tomu, kdo ho chytí!“ (zvoláno

z barikády za procházejícím hrabětem Thunem). Budují se tu divoké barvitě scény: Hrabě Lev Thun je obklopen „rouhavým jásosem“ zastupů, smýkán a hanoben a málem již přivazován k balkonu Českého sálu nad Mariánským náměstím nebo defenestrován. Dívka týraná davem, která lomí rukama „volajíc všecky svaté i rodičku Boží na pomoc! Vše to již hlasem úzkosti a dlouhým křikem sípavým, ochraptělým“. Všimněme si, jak právě tuto drastickou scénu a především týranou dívku v jejím středu Josef Václav Frič vnímá vysloveně esteticky, jak celý ten výjev přímo inscenuje do živého obrazu jakoby podle vzoru Davidova: „Zdála se mi v té chvíli divoce vnadnou, vhodný předmět geniální kompozice z dob francouzské hrůzovlády“ (FRÍČ 1960,II: 131). Když pak Thun po svém propuštění odmítá žádosti pražských vyjednávačů o zastavení bombardování města, stylizuje dobový pamětník (Barák) jeho odpověď do podobně esteticky velice působivé scény – hrabě v ní „s prudkou nevrlostí *přistoupil* k otevřenému oknu“ a promluvil: „Já vím, moje budoucnost ve vlasti mé je ztracena; možná že ve vyhnanství na skalnatých březích skotských budu oplakávat vlast' svou! Ale Praha musí se na milost i nemilost beze vší pacifikace vzdáti, anebo ohněm a mečem v popel obrácena býti, má-li kdy vláda v Čechách býti možnou!“ (BARÁK 1904: 33n.).

Ale téměř obecně sdílený dojem divadla posilovaly i nezvyklé doplňky k oděvům a kostýmům, které jaro roku 1848 vyvolalo v život. „Studentstvo se oblačelo v rozličný kroj pestrý a malebný“, píše o tom pamětník (KRÖPFEL 1898: 6), ale rozhodně nešlo jen o studenty – i mezi vlastenecky naladěnými měšťany se objevují fantastické převleky s nápadnými „slovanskými“ a pseudoslovanskými atributy, horečně se promýšlí český národní oděv, svůj kroj zavádí i vznikající korporace (například Svornost). Zvláštní pozornost vzbuzovalo oblečení hostinského Petra Fastra a jeho dcer, mladičká Johanka Rottová alias Karolina Světlá si šije podle návodu z Havlíčkových novin slovanskou kamizolku, Zapová kupuje za 20 zlatých polský kroj, Zap si pořizuje alespoň červenobílou šerpu, kokardu v českých barvách se stužkami, sponu s polským znakem a svornostenskou čepici s orlím perem a stříbrného lívčka na čepici (SVĚTLÁ 1959a: 393; Zapův deník vydání a příjmů 1845–1850, Literární archiv PNP, fond K. V. Zap; srov. též MORAVCOVÁ 1986).

Nosily se kokardy a stuhy v barvách národních, českých červenobílých, slovanských červenomodrobílých, na pozadí slovanské trikolory záměnou bílé za zemskou zlatou/žlutou se prosazovala

i trikolora moravská. Rudá mašle u krku byla znamením republikánství, rudý kříž na levém lokti u členů Svatováclavského sboru byl vykládán jako znamení krvavé pomsty Němcům a byl proto vstřícně záhy nahrazen prýmkou.

Také Slovanský sjezd přivedl do Prahy přímo záplavu nezvyklých oděvů a stal se součástí všeobecné podívané.

Děje jara roku 1848 se ovšem formují i podle kadlubů obecně literárních. Frič, který ještě před krátkou chvílí sám v sedmnácti letech utekl z Čech a toulal se po Německu, Francii a Anglii, se na útěku z Prahy po porážce svatodušních bouří cítí „vyhnán z vlasti“, vnímá sám sebe vlastně jako literárního hrdinu – oslovuje se ostatně literárně Josef Hron. „Jaký hrdina jsem!“, promlouvá o sobě v denících, „jen jednou jsem zaplakal!“. Svou životní cestu vnímá nápadně avanturně: vidí se (a nikoliv jen z memoáristického odstupu, ale již v dobových zápiscích) v popředí všech dějů jako jejich protagonista a vůdce, jehož vystoupení, řeč a gesta provází „lid“ voláním slávy. S maskou velkého vůdce načrtává i další své osudy na pozadí dějinného příběhu Evropy: „válka desíti-dvacetiletá, a pak padne ta hydra, aneb se stanem kozáky, aneb potáhnem do Ameriky, reakce bude hrozná, a nespasí-li Slovanstvo Evropu, bude ztracená, teď bude pro tebe práce, Josefe bene Hrone, dosyta“ (FRIČ 1953: 13–16). Okolní události stejně jako rodinné tragédie vnímá mladý Frič zásadně prizmatem literárních a divadelních klišé, skrze motivy zrady a msty. Když se doktor Frič na jaře 1848 psychicky zhroutí a stráví nějaký čas v pražském ústavu pro choromyslné, syn to hodnotí jako důsledek dalekosáhlého spiknutí („otec byl otráven od reakce“, tvrdí, „budoucí časy ale odkryjí tu zradu“), když je on sám sesazen z „centurionství“ studentské legie, vnímá to opět tak („shodili mne zrádně z centurionství“), také smrt matky po porodu sestřičky Marie je pro něho důsledkem zrady, vraždou ze strany reakce, která musí být pomstěna (písemný slib pomsty pak vloží matce do rakve), postoje Havlíčka, Palackého a dalších za revoluce až k závěrečné kapitulaci města jsou mu opět „zradou“, která musí být odčiněna krví. I v závěrečném manifestu studentských barikádníků adresovaném kapitulující pražské radnici – stylizoval jej Frič a citoval později ve svých *Pamětech* – čteme o „zradě otců“: „Nebudeme tudíž nadál bojovati, nepozvedneme meče svého, třeba jen v obraně proti otcům svým – nelze nám tak učiniti, ale jest nám zplakati nad osudem vlasti, když nás všecko nejen opustilo, nýbrž i vlastní otcové zradili“ (TAMTĚŽ: 168).

V pozadí všeho, co se v Praze dělo, stál výslovně „francouzský model“, revoluce a její atributy (barikády, kokardy, politické struktury) byly vesměs přijímány jako citace znakového konstruktů „revoluce“, především pak „francouzské revoluce“ (MALÝ 1880: 78), a to na obou pólech dobového politického spektra – ta vazba byla tak samozřejmá, že odtud byl jen krok k pozdějšímu hledání stop po přímých vlivech francouzských emisarů v pražských událostech.

Barikády byly nejvýznamnějším symbolem revoluce, a tedy nejvýznamnější „francouzskou citací“ (URBAN 1982: 48). Objevily se velmi rychle po incidentu před komandaturou, jako by právě na ně se ještě čekalo, jako by právě ony měly konečně dovršit a stvrdit novou tvářnost Prahy. Stavěly se nejen jako překážka vojsku, ale i mimo místa předpokládaného postupu armády, ve zcela bezvýznamných uličkách – byly „zprávou“ o revoluci snad i více než jejími pevnostmi (valná část z nich nebyla ani bráněna), jednotlivé ulice se jimi hlásily k novému ideálu. Barikády znamenaly porušení zavedeného řádu, jejich improvizovaná, chaotická architektura v sobě „nadreálně“ spojovala předměty vytržené ze svých ustálených míst, zbavené původního účelu. I pozdější literární reflexe budou fascinovány touto jejich bizarní stránkou:

Každou chvíli chodec na předměty vráží,
které pohozeny náhody jak losy,
ulice po šíří celé přepažují:
nábytek rozličný, stoly, sesle, truhly,
ohněm na polo změněné v černé uhly,
postele, piana hradbu naplňují.
Uvnitř sudy, drobným pískem nasypány,
aneb dlažbou, vytrhanou po ulici,
chránit měly zvenčí bojující,
srážet první nával, kulí zhoubné rány.
Mnohý toaletní skvost z pokoje dámy,
který krásilval as ženy útvar lepý,
pohozen zde mezi bezcennými střepy:
obraz života denního velké dramy.

(Aleš Romanov – ČERVINKA 1881b: 39)

Barikády byly svou „asyntaktičností“ nepřímým obrazem pestrých dějů na nich a kolem nich, setkávání lidí z různých stavů, znamením,

že původní pořádek je po nich již neobnovitelný nejen v celku, ale i v detailech (mladý J. V. Frič příkazující vynést na klementinské barikády školní lavice vidí v tom příznačně i znamení, že navždy končí éra dosavadního školství – FRIČ 1953: 128). Staly se monumentem pražské revoluce, ale podle potřeby i deklarací její loajality ve smyslu oblíbeného tehdy hesla „Neděláme revoluci, hájíme jen konstituci“: nejednou se zdobily symboly rakouskými nebo portrétem císaře. Byly vyvýšenými pódii na jevišti pražského jara, z kterých se deklamovalo k zástupům, ze kterých se zpívaly bojovné české písně do zvuků kanonády, na kterou se „esteticky“ vztyčovaly nebo pozvedávaly prapory – smrt na barikádě s praporem v ruce se pak stávala přitažlivým literárním toposem („až prapor z mrtvé kles’ mu praviče – | pod dlažbou dřímá dítě z ulice“ – ŠOLC 1872: 73).

Vše v doteku barikád se proměňuje. Kůň, kterého si Frič běží vypůjčit do jízďárny ihned po prvních výstřelech, se za barikádami mění z „hnědáka nejvysloužilejšího, naprosto neúhledného“ ve velitelského koně klementinského festuňku. Jeho obraz se dostává na dobové ilustrace a legendarizuje se („Vrchní velení v Klementinu měl duše šlechtaná [...] mladík ohnivý [...] Josef Frič“, který jezdil na koni „skolenému husaru odňatém“, vzpomíná Velc ve svých pamětech). Barva koně se ve svědectvích různí, jednou je černý (podle Tomka), jindy bílý (podle Baráka). Jeho vojenská užitečnost byla sice díky zátarasům na všech přístupech do klementinského nádvoří do krajnosti okleštěna, ale sám Frič na něm, převyšující o půl těla ostatní barikádníky, působil jednoznačně heroicky, a to nejen na svou lásku Aničku Ullmannovou, která si zapisuje v deníčku, jak se před ní zjevil ihned po kapitulaci: „16. června, v pátek, přijel na koni celý bledý a rozhněvaný. Se mnou se loučil, ruku mi podal, koně bodnul a odejel“ – FRIČ 1953: 169). Podobně pateticky ho vnímají i mnohem méně citově zainteresovaní svědci – také sám Tomek, který ovšem i v tomto případě ironicky registruje teatrální prvky v pražské revoluci, když ve vztahu k Fričově velitelské roli volí divadelní termín „představoval“ („Mladý Josef Frič, který představoval jakéhos velitele jich, projížděl se pyšně na pěkném, vraném koníku po dvořích klementinských“ – TOMEK 1904: 290).

Důležitou součástí proměn tehdejší sémiosféry byla i nápadná expanze češtiny ve veřejné komunikaci a v pouličních nápisech nejen v Praze, ale i v českých venkovských městech. Tato expanze byla pozoruhodná již tím, že současně se oficiální spisovná čeština

poprvé významně otevírá mezinárodnímu slovníku a okazale přijímá evropský politický lexikální repertoár bez ohledu na rizika komolení (Hais Týnecký hovoří zásadně o „parikátách“, nikoli o barikádách) nebo neporozumění (kamarila, „kterou si obecný lid představoval co skutečnou osobu“ – MALÝ 1880, II: 99).

Rok 1848 znamenal rozhodující přelom v českém politickém životě, jakkoli po něm následoval tvrdý pokus o regresi, který znamenal i dočasné zatlačení českých emancipačních snah do pozadí. Zřejmě má pravdu Neruda, když právě s rokem 1848 spojuje vznik „moderního člověka“ v českých zemích (NERUDA 1957: 29). Ale ta proměna byla současně i proměnou sémiotickou: tehdy se rodí i četné zakladatelské znakové systémy. Ustaluje se i novodobá česká podoba toposu revolty: od té doby budeme české revoluce a situace, které je provádějí, přímo či nepřímo „vnímat“ na pozadí kódů, které v roce 1848 mají své kořeny. A to i v mnoha drobných detailech a zdánlivě velmi konkrétních podrobnostech. V roce 1848 najdeme zárodky mýtu osmičky jako fatálního čísla českého letopočtu – už u Baráka objevujeme první stopy této dodnes oblíbené historické legendy (BARÁK 1904: 58). Také Seifertova slavná kdysi „barikáda z kvetoucích kaštanů“ má svůj předobraz v rejstříku motivů revolučního roku 1848 – ve Velcových pamětech.

Mediální polistopadový posun slova „osmašedesátník“ od pozitivního významu (aktér liberalizačních procesů roku 1968) směrem k hodnocení negativnímu (nepružný politik zatížený neaktuálními a vlastně zpátečnickými iluzemi reformního komunismu) jako by se přímo odehrával na pozadí ústupu od analogie k pojmenování „osmačtyřicátník“ (účastník revoluce 1848) a naopak posílení vazby k tehdy se zrodivšímu a dlouho frekventovanému hanlivému označení „sedmašedesátník“ (původně jeden ze sedmašedesáti účastníků protirevoluční petice o prodloužení stavu obležení, později obecně zpátečník, copář).

Revoluce 1848 – lidé a znaky. In: *Národní obrození a rok 1848 v evropském kontextu*. Ed. Milan Skřivánek. Litomyšl, Město Litomyšl – Státní archiv Svitavy 1998, s. 97–103.