

Sen o chaloupce

Na sklonku 18. století se chaloupka stala středobodem idylického prostoru, vysněného, tvořeného, jak to formuloval Gessner, jeho tehdejší populární objevitel, „obrazotvornou mocí a tichým úsilím“ („die Einbildungs-Kraft und ein stilles Gemüth“ – GESSNER 1742: 3). Tento prostor byl vzdálen ruchu přicházející „nové doby“ představované městem, byl to prostor-útočiště, kam se před městem prchá, městu byl důsledně stavěn do protikladu. Budován byl především z konvenčních emblémů literární antické Arkádie mimo dotek s reálným historickým časem. Jeho hrdinové, okázale „naivní“, nesli řecká či pořečtěná jména, přijímali theokritovské masky pastýřů, obklopovali se antickými i pseudoantickými reáliemi a obývali chaloupku, svůj domov v tomto iluzivně „přírodním“ a „přirozeném“ světě. Stejně tak jako byly „antické“ reálie především literárními emblémy, tak i „příroda“ a „přirozenost“ byly snovány z přísně uzavřeného okruhu motivů. Již sám omezený počet reálií byl ostatně podmínkou idyly, neboť idyla vyžaduje přehledný, zvládnutelný svět. Zpráva o historickém čase a prostoru byla přitom potlačována, jen okrajově padne zmínka o básnících „tam venku“, jen kdesi na pomezí gessnerovského ráje bydlí například cizotou nakažený pastýř, učený Dorantes, který ví o „vnějším“ světě a vypráví o něm, a proto je lépe se ho stranit, vnáší totiž do lůna idyly chaos, který panuje okolo (ТАМТÉЖ: 127). Ne náhodou patří k oblíbeným idylickým syžetům příběh odmítnutí svodů cizinců, kteří prostým obyvatelům Arkádie nabízejí lepší existenci za jejími hranicemi, ve „městě“ (Menalkas und Äschines, der Jäger – ТАМТÉЖ: 63–67).

V těchto souvislostech – v rámci úzkého, přísně uzavřeného světa idyly (idyly sama byla důvtipně charakterizována na počátku 19. století jako „představení štěstí v ohraňčenosti“ – BRODZIŃSKI 1964: 252) – se vytvářely základní atributy chaloupky. Její charakteristické vlastnosti byly sice velice obecné, nepřizpůsobovaly se ostatně ani celkovému sklonu k přímé antické stylizaci, ale ustalovaly se přesto do pevného schematického rámce. Chaloupka byla obydlím „skromným“ a „nenápadným“, „nízkým“, i v nitru bukolické krajiny, která sama stála stranou tohoto světa, většinou skrytým a zapadlým. Její střechu pokrývala sláma („strohernen Hütten“), sníh („eine braune Hütte mit dem Schneebedekten Dach“) nebo mech („bemooste

Hütten“), stínily ji větve stromů obsypané ovocem, to vše jako by ještě podtrhovalo její „skrytost“, „zahalenost“, „utajenost“ před okolím, její vplývání do přírody. Je vždy a všude částí přírody: materiálem, z něhož je vystavěna, svou nestálostí programově nevzdorující přírodním změnám, začleněním do okolních organických procesů zrodu, růstu i zrání. Stojí obvykle o samotě („einsames Haus“), je proto vhodným prostorem meditace, ticha, odpočinku, ale i místem do-
teku s posvátnem („hier vor meiner Hütte sei der Altar“ – GESSNER 1742: 64, 17, 10, 124, 54) na straně jedné a cudné milostné touhy na straně druhé.

Celý svět idyly, který chaloupku (chýši) obklopoval a vlastně definoval, byl ovšem zatížen několikerým paradoxem. Byl stylizován a vnímán jako prostor úniku z civilizace, ze složitých vztahů, pocítovaných jako umělé, a tedy byl vlastně vizí, ideálem světa přirozeného. Na pozadí dlouhé a poměrně souvislé evropské tradice pastorální, bukolické literatury byl vskutku současně pokusem o její odliterátštění, o odkrytí původní „předliterární“ naivity tušené v jejích kořenech. Přitom sám gessnerovský svět idyly nemohl nebýt než krajně umělý. Byl umělý zvolenou a silně konvencionalizovanou, přímo ritualizovanou antickou stylizací, ba dokonce byl umělý také v samém jádru – nejen použitými maskami, ale i svou deklarovanou „přirozeností“. Jeho znakovost nebyla okleštěná, spíše ještě vzrostla dramatickým převrstvením kulturních kódů: gessnerovská idyla byla zástupným znakem antiky, odkazovala k ní jako k souboru hodnot, ale současně v ní potlačovala vše, co ohraničenost snového světa literárního pastýřství překračovalo – co vedlo jinam: k smyslovosti, tělesnosti, otevřenému vidění světa, k tragice. Ale na druhé straně byla i zástupným znakem „venkova“. Znamenala venkov tím, jak vstupovala do protikladu k městu jako symbolu složité a odlidšťující civilizace, ale současně ho popírala, zbavovala veškeré rušivé konkrétnosti, nabízela nanejvýš výběr přijatelných vesnických motivů očištěných od jakékoli vazby k danému času a prostoru. Ať již ve vztahu k antice či k prostředí venkova, byla idyla skutečně především „eklogou“, tj. výběrem, posvěcujícím motivy esteticky přijatelné, žádoucí (BRODZIŃSKI 1964: 253). Přenesení ideálu venkova a jeho způsobu života „v lůně přírody“ do mytického času „zlatého věku“ dovolovalo pominout všechno, co bylo příliš spjato s neideální přítomností. Sám Gessner výslovně upozorňoval, že jsou-li idylické výjevy „do vzdálenějšího věku kladeny, nabývají tak vyššího stupně

pravděpodobnosti, jelikož se nehodí pro naše časy, kdy rolník trpkou prací zotročen svému knížeti a městům své přebytky musí odevzdávat“ (GESSNER 1742: 5). Volba současných venkovských reálií pro svět idyly připadá sice Gessnerovi v zásadě možná, ale vyžaduje podle něj výraznější poetizační úsilí a krajní opatrnost. Také „řeč pastýřů“ je u Gessnera zdánlivě prostá, jednoduchá, má se demonstrativně lišit od řeči literární, ale přitom je do krajnosti stylizovaná: její témata i výrazové prostředky jsou předem danými emblémy, v ničem nepřipomínají a ani nemají připomínat řeč skutečných venkovanů.

Další vývoj směřoval později k řešení těchto paradoxů. Hledaly se cesty, jak idyly výrazněji zakotvit v konkrétním čase a prostoru, spojit ji s reáliemi domácími, ať již etnografickými, přírodními nebo vysloveně sociálními. Jinými slovy, právě momenty, pro které Gessner zpochybňoval současný venkov jako vhodný předmět idylické poezie, byly postupně do idylického prostoru vtahovány.

Antikizující kolorit – jakkoli modelový – byl v pogessnerovské idyle omezován stále častěji na prostředky mimotematické, v širokém smyslu slova „formální“. Signálem odkazu k antice se stává nejednou například hexametř (tak je tomu třeba v Goethově „idylickém eposu“ *Heřman a Dorotka* nebo ve Vossově *Luise*), případně i jiné vnějškově klasicizující aranžmá. Goethův „idylický epos“ je například kompozičně členěn do zpěvů nazývaných jmény jednotlivých múz s více či méně čitelnými stylizačními vazbami k tématům a celkovému ladění příslušné epizody děje: úvodní oddíl budující základní dějovou situaci je nazván jménem múzy epického zpěvu Kalliopé, melancholická scéna setkání syna s matkou „na lavičce pod hruškou“ nese jméno Euterpé, múzy lyrické poezie, vyprávění vůdce uprchlíků o zkáze rodné vesnice, do níž vstoupily dějiny, je nazváno podle múzy dějepisu Klió, setkání Heřmana s Dorotkou se odehraje pod jménem múzy milostné poezie Erató apod.

Nešlo přitom o evokaci antického světa jako takového, o hodnotové přihlášení k němu. Odkaz k antice – posunut do jiných složek textu – byl v této chvíli především evokací idyly, pro niž se antikizující rámcování zdálo nezbytné.

Aluzi k normám idyly mohlo být ovšem bezprostředně také přičítání k příznakovým tvarovým podtypům, se kterými gessnerovská idyla pracovala. Pro J. H. Vosse je například v básni *Nevolníci* takovým nástrojem odkazujícím k idyle charakteristický „dialog pastýřů“. Voss se však nespokojí náhradou obvyklých antických

pastýřských jmen běžnými jmény lidovými (Michel, Hans), ale přetváří básnický rozhovor v sociálně zabarvený žánrový obrázek, nasycuje ho místními detaily lidopisnými a soustřeďuje ho – zcela v zásadním rozporu se zaměřením idyly – k nesmiřitelnému sociálnímu konfliktu.

V takových případech ovšem s sebou nese přihlášení k idyle zřetelný rys polemický, často i parodický. Na pozadí očekávání s ní spjatých vyvstávají „neidylická“ témata a problémy. Historie, kterou Gessner odkázal za hranici svého idylična jako cizorodý, vlastně ani neexistující prvek (srov. například úvahu falešného pastýře Doranta, že Francie válčit nebude – GESSNER 1742: 127), v Goethově idyle již vtrhává na scénu v zástupech uprchlíků prchajících před Francouzi za Rýn a závěrečný šťastný konec zaslíbení Heřmana a Dorotky je provázen bojovou aktuální výzvou k obraně země a jejich idylických (náhle ovšem historizovaných) hodnot před vpádem nepřitele.

Podobně jako Goethe, i Wordsworth svou epickou báseň *Michael* vtahuje do významového pole idyly již podtitulem („A Pastoral Poem“, „pastorála“). Svůj příběh lokalizuje do prostoru se zřetelnými vnějšími znaky konvenční literární Arkádie, do „skrytého údolí“ („a hidden valley“), sevřeného „pastýřskými horami“ („pastoral mountains“), kde vládne samota („an utter solitude“). Příběh sám je však zřetelně neidylický: je přesně lokalizován do konkrétní krajiny (Greenhead Ghyll) (WORDSWORTH 1977: 455), pastýř, který je jeho hrdinou, je typizovaným portrétem jednoznačně místně zakotveným, sociálně velmi přesně zařazeným – příběh je vlastně příběhem rozpadu snu o idylickém světě. Z idyly tu zůstává sice konvenční protiklad „idylického prostoru“ a agresivního, zkázonosného města, udržuje se i motiv vplývání idyly a „chaloupky“ jako jejího „šťastného středu“ do přírody, ale obě složky idylického syžetu tu jsou zcela přehodnoceny. Město, nepřátelské a cizí, vítězí (navždy odloudí pastýři Michaelovi syna) a také včlenění chaloupky do přírody se mění v paradoxní, tragický obraz zkázy: příroda idylu pohlcuje a ničí, jen kameny z nedostavěné salaše („sheepfold“) zůstávají na místě jako znamení někdejšího snu.

V těchto případech se však již idyla mění vlastně v antiidylu, je pastorálou převrácenou naruby. Prvky pastorální stylizace jen dovolují podtrhnout prudkou proměnu hodnotové perspektivy, neochotu přijmout jako východisko i cíl nostalgický svět uzavřených „vybraných“ hodnot. Představení ideálu (přirozené vztahy mezi lidmi,

jednoduchý, důvěrný poměr k přírodě) tu slouží zejména k vyhrocení rozporu snu a „skutečnosti“. „Představení štěstí v ohraničenosti“ se ukazuje být nemožné v otvírajícím se světě, který útočí na hranice snového idylična, rozrušuje je a jeho zákony se neřídí a řídit ani nemůže.

Také v české kultuře se představa idylična a k ní vázaný topos „chaloupky“ vyvíjel podobným způsobem. Ideál pastorálního minulého světa („Lidé všickni pastežřili, pastvištěm byl celý svět, | Svorně jako bratři žili, nebyl by druh druhu hnět“ – PUCHMAJER 1920: 16) byl hledán i v přítomnosti, v stylizované venkovské krajině vzdálené městu – prostorově i hodnotově („Já jsem živ v mé samotnosti | na svém vzdáleném statku, | prázden šedivé starosti, | všeho i nedostatku. | Slávou městskou pohrdávám, | marnou urozeností, | všecek se jenom oddávám | milé přirozenosti“ – THÁM 1916: 113).

Ustálené *atributy chaloupky*, jak se s nimi setkáváme v klasické gessnerovské idyle, vytvářejí i u nás po celé 19. století základní podobu toposu. Chaloupka je často „skrytá“, „v tichém ústraní“ (NĚMCOVÁ 1906: 1), „v lese“ nebo „u lesa“, stíněná stromy („Nad chaloupkou lípa stará, | květy strásá v předsíní tenkou“ – POKORNÝ 1879: 112), zarostlá křovím. „Skrytost“ chaloupky je vlastně jen metaforou její „skromnosti“, stejně jako její „nízkost“, „malost“ („Ty chaloupko má nízká | tam v tichém ústraní...“; „chaloupka v lese stála | tak útulná a malá“, „Malá jest má chaloupečka“ – TAMTÉŽ: 7). Je „skrovná“ („Vystavím si skrovnou chaloupku“), „chudá“ („Maličkou mám světničku | jako ptáci hnízda, | na okénku, na dveřích | často větřík hvízdá. || Ale což! mně dostačí | trochu šera kolem, | trochu zimy, trochu béd | s maličkým mým stolem“), ale přitom je příbytkem citu a lásky. Spojuje se výrazně s erotickým kontextem, je to chaloupka milěnčina („Malovala na chaloupku | samá srdce červená“ – VRCHLICKÝ 1905: 107), milý do ní přichází za dívkou nebo dívka za milým („Chaloupka tam u jasanu | pod korunou stinnou, | okénka má v jednu stranu, | ale vrátka v jinou“ – KRÁSNOHORSKÁ 1887: 36) nebo si ji tam přivádí, je prostorem lásky neokázalé, skromné. Chudoba chaloupky je vyvážena také dalšími hodnotami: krásou, neporušeností přírody, již je obklopena („utěšená krajina s chaloupkou u lesa“ – JIRÁSEK 1909: 57) a jejíž součástí jsou – a k níž odkazují – i květiny a stromy kolem pěstované.

Tyto prvky se však obalují záhy novými významovými vrstvami, včleňují se do nových významových kontextů, které nejen vychází

gessnerovské vymezení zásadním způsobem překračují, ale navíc leckdy i přímo vzdalují sémantizaci „chaloupky“ v české kultuře symbolizačním postupům celoevropským. Topos „chaloupky“ se u nás především brzy nápadně *nacionalizuje*, stává se klíčovou *součástí národní sebereflexe*, ustalujícího se „mýtu“ českého národa (RAK 1993: 24). Nejde ovšem jen o novou lokalizaci idylica v reálném zeměpisném prostoru. K ní dochází konečně všude v souvislosti s obecným odantičtěním idyly a obecným odmítnutím Gessnerem navrhovaného úniku do bezpečí i bezčasí antického, či spíše hravě antického „zlatého věku“, přizpůsobením idyly představě domácího venkova. Idyla je u nás spíše přijímána mnohem intimněji než jinde, jako něco, co bytostně souvisí s češtvím a jeho hodnotami. Nicméně ani to není samo o sobě ojedinělé – také v Polsku se například idyla jeví jako svrchovaně „slovanský“, zvláště pak polský žánr, jako sebevýraz slovanského kulturního typu (BRODZIŃSKI 1964: 251). Zvláštnost a svébytnost českého idylismu spočívá právě v důrazu, který je kladen na postavení chaloupky v „české idyle“ a v hodnotách, jejichž se stává nositelem.

Tradiční významové vztahy, do nichž obecně chaloupka vstupuje, nabývají nových podob. Obvyklá konfrontace „idylické chaloupky“ s městem se zde rozšiřuje nečekaným směrem. Město tu náhle nevystupuje jen v konvenční roli symbolu civilizace, přírodě odcizeného prostředí, světa společenské přetvářky a hříchu („skrejše všechněch nepravostí“ – PAVELKA 1916: 84), ale je i znamením odcizení národního, popřením přirozeného češtví. Chaloupka naproti tomu symbolizuje i původnost etnickou a jazykovou, neporušenost národní. Podobnou důležitou úlohu plní také konfrontace „chaloupky“ a „hradu“ („zámku“). Není dána jen protikladem sociálním („panský hrad“ – „lidová chaloupka“) ani jednoduchými opozicemi etickými (pýcha – skromnost, vznešenost – pokora, kultivovanost – přirozenost), ale opírá se i o celkové rozvržení ideologické: „hrad“ je přijímán jako „cizí“, „chaloupka“ naopak jako „naše“. Slavná česká minulost, v níž – jak se zdálo – „hrad“ i „chaloupka“ patřily k sobě a doplňovaly se, kdy zářila (jak to vyjádřila nostalgicky Světlá) „na každém hradě jasná svíce vědy a v každé chyšce z ní jiskra“ (SVĚTLÁ 1863: 2), je vnímána stále silněji jako nenapravitelná. Nový český svět, vyvolaný v život aktivitou vlastenecké skupiny, je již budován jinak: „hrad“ je v něm nanejvýš znamením „velké minulosti“, „chaloupka“ naopak skutečným střediskem, zdrojem pravých hodnot,

stává se dokonce – a tato metafora je víc než příznačná – „naším hradem“, „tvrzí“ („tvrzí byla každá chatrč veská“ – KRÁSNOHORSKÁ 1896: 31). Zatímco město symbolizuje současnost odrodilých měst, které občerstvujícím dotekem s „chaloupkou“ a jejím duchem mohou dojít svého českého znovuzrození, „hrad“ je znamením dávné slávy, kterou chaloupka převzala a nahradila.

V rovině osobní je chaloupka spjata s dětstvím, je to chaloupka matčina („tichá, skromná chýše, | v níž má sladká máti dýše“ – BENDL 1938: 194), chaloupka otcova (i u rodilého Pražana Máchy, silně vzdorujícího ideologickým normám národního obrození, se objevuje motiv otcovské chýše v této podobě: „krkonošské hory strmí nad střechou nízké chaloupky, kde teď v spokojeném snu snad spočívá otec můj“ – MÁCHA 1961: 125). Chaloupka však není jen cílem nostalgických návratů k osobním kořenům, ale především i cílem návratů ke kořenům národa, je nejen „starosvětská“, ale i „staročeská“ a tento posun překrývá výchozí „naivitu“ idylického vnímání. Chaloupka je vážným nositelem autentických hodnot „češství“, výpovědí o odolnosti, ba nezdolnosti národa, nikoliv o jeho „dětinskosti“, ale o jeho „mužné“ síle, jež mu dovolila přežít.

Obvyklé rekvizity chaloupky se přitom snadno povyšují v *symboly národní charakterologie*. „Malá“ chaloupka vypovídá o „malém“ národě a jeho hlubších hodnotách, které nespočívají v materiálním zázemí, v početní převaze, rozloze země, ale v mravních kvalitách, duchovním bohatství. „Strop chaloupky“ je sice nízký a navíc „černý a začazený“, „začernalý“ (JIRÁSEK 1875: 25; BENEŠ TŘEBÍZSKÝ 1882: 46), avšak toto znamení chudoby (ale i jednoznačně kladné pokory), je současně čímsi víc: je i stropem, před kterým jsou nuceni se sklánět „mocní a velcí“ (silně mytizovaný je podobně, ba více například „černý strop“ chaloupky v kultuře estonské). Podobně ani „nezamčenost“ chaloupky nevypovídá o její nuznosti, ale stává se národním symbolem „otevřenosti“ národní povahy, české „důvěřivosti“, „pohostinnosti“ (KRÁSNOHORSKÁ 1896: 70–74).

Symbolizační pochody vlastně chaloupku zčásti vytrhávají z prostředí venkova, k němuž náleží, je něčím více než venkovským stavením; v jistém smyslu je současně přímo *sakrálním prostorem*. I v tom přetrvává gessnerovské vidění toposu, v němž se motiv sepětí chaloupky s přírodou asociativně vázal na představu o antickém náboženském citu hledajícím božství v přírodních silách. Chaloupka přitom přejímá v některých ohledech i funkce chrámu, je vlastně *jiným*

chrámem, nesdílejícím vznešené vzepětí do výše vlastní reprezentativní náboženské stavbě, ale o to bližším božství, jež se bezprostředně, nezprostředkovaně projevuje v přírodě i v lidech.

Například Vítězslav Hálek ve své próze *Na statku a v chaloupce* (1871) z chudičké – dokonce pytlácké – chýše na břehu Vltavy učiní symbolickou stavbu českství, dávné sídlo českých bratří. Sakrálnost prostoru je příběhem ještě podtržena, když se chaloupka stává místem, kde se „bez kněze“, „v chrámu přírody“ zaslíbí dvojice Hálkových hrdinů: „Nebylo tu světského, a bylo přece posvátno. Byla tu pouze dvě srdce, jež si řekla: ‚Nyní jsme muž a žena‘“ (HÁLEK 1951: 131).

Háلكovo řešení však naznačuje ještě přítomnost další významové úrovně, na níž se vymezovala „duchovnost“ tohoto prostoru. Chaloupka je *příbytkem* „staré české víry“, místem, kde se uchovává a čte česká bible a české knihy (v Háلكově chaloupce se najde „stará česká kniha“ jako připomínka jejího někdejšího plného života), je zdrojem „duchovní“ aktivity, která je současně hledáním Boha i udržováním národního vědomí, národní kulturnosti. Je prostě současně duchovním i v užším smyslu intelektuálním střediskem: „Při chudobné lampě jsem se zde potkal s domyslem a důvtipem, jimiž by se deset salonů po tři zimy osvěžilo“ – čteme o chaloupce v jednom Sabinově románu (SABINA 1911: 119). Ostatně i sama „lampa“ se stává oblíbeným symbolem „duchovnosti“, „kulturnosti“ české chaloupky, který ani v našem století neztratil svou platnost. Přítom patetičnost toho obrazu není něčím, co by bezprostředně vyplývalo z archetypálních, obecně lidských představ o světle. V již zmíněné pastorále *Michael* od W. Wordsworthe je světlo zářící každou noc z pastýřovy chalupy do celého údolí (pro toto světlo se jí říká *The Evening Star*, Večerní hvězda) naopak jen dočasnou stopou, kterou lidské konání zanechává v přírodě, je znamením tragiky lidské sudby, nikoli hrdým znamením „vzdělanosti“ a „kulturnosti“, která se rodí zdola, „hradům“ a „zámkům“ navzdory, především ovšem navzdory nepřízní času, jak je tomu v jádru emblematicky české chaloupky.

Chaloupka je sice vytrhována z kontextu venkova, ale ponechává si přitom své, idylické perspektivě vlastní, postavení – na „okraji světa“, „mimo svět“, „v ústraní“. Přestože se stává symbolem celonárodním, zůstává současně útvarem v jádru idylickým – srozumitelněji snad řečeno, stává se národním symbolem právě jako idylický topos. Je znakem vypovídajícím o národních dějinách, ale přitom zůstává

okázale – podobně jako chaloupka Gessnerova – *nedějná*. Účastní se sice „národních zápasů“, dokonce je jí v těchto zápasech přisouzena v dobových reflexích rozhodující úloha, ale přitom její zápasy a boje jako by ani nebyly z tohoto světa. Hrdina chaloupky se sice také někdy vmísí do velkých dějů historických – jako Tomeš Vítek v Šubertových *Probuzeňcích* –, ale historický čin není jeho vlastní doménou, na historickém jevišti vítězí také poněkud paradoxně svou porážkou („Porážení vítězíš – nad tebou a z krve tvé svoboda lidu tvému vykvétá. – Ó, reku chyše vesnické, jak krásný je žalný osud tvůj!“ – ŠUBERT 1921: 142n.). Je mu vlastní především zápas duchovní (mravní vzdor, udržování kultury, uchovávaní češství), v tomto smyslu je v podstatě hrdinou křesťanským, či přesněji řečeno světskou verzí ideálu křesťanského hrdiny, jenž podobně nevede zápas skutečnými zbraněmi, ale zbraněmi ducha.

Ovšem přes podstatné odvesničtění toposu chaloupky nemohla proběhnout její mytizace v emancipující se české kultuře 19. století bez souběžného hodnotového povýšení selství a venkova. Jungmannovské obrození tomuto vývoji formálně připravilo cestu zájmem o folklor a estetiku lidové poezie, ale svým ideálem vysoké kultury evropského typu, orientací na „vzdělaného čtenáře“ a radikální přestavbou spisovné češtiny si od obyvatele českého venkova a jeho potřeb vlastně odtínalo cestu. Mladší generace, které vstupovaly na scénu ve třicátých a padesátých letech, již mnohem více a jednoznačněji počítaly s venkovem jako s důležitým zázemím českých vlasteneckých snah. Dokonce i postupně se rodící nová etiketa argumentuje „selstvím“ jako svrchovaně pozitivní hodnotou. Vítězslav Hálek například jednoznačně ve jménu těchto nových hodnot odmítá dosavadní konvenční, významově vyprázdněnou titulaturu: „Urozený pane!“ píše mi tu kdos. A co to jest? ‚Urozený‘ jest tolik co ‚narozený‘. Tedy mně píše: ‚Narozený pane!‘ [...] Za druhé znamená ‚urozený‘ tolik jako ‚zplozený z předků znamenitých, slavných, šlechtických‘. Co jest předně komu do mých předků? Kterak mne smí kdo urážeti tím, že mi chce namluviti, že moji předkové byli šlechticové, kdežto já vím, že byli poctiví lidé, prostí rolníci?“ (HÁLEK 1954: 42). Obvyklá obrozená stýskání na nepřítomnost šlechty v projektu vzkříšení české kultury se přitom vytrácí – představa národa bez aristokracie se již nezdá být nesmyslná („co jest to býti národem beze šlechty, víme, takým národem i býti umíme“), naopak „národ bez sedláka“ je vnímán přímo jako *contradictio in adiecto* („co jest to býti národem

bez sedláka, to bohudíky nevíme a bohdá nikdy věděti nebudeme“ – HÁLEK 1954: 103; srov. též Jan Palacký: *Böhmische Skizzen*, cit. BUGGE 1994: 98). Šlechta se náhle už nejeví společenskou vrstvou samozřejmě spjatou s „ušlechtilostí“, „urozeností“, může být dokonce urážlivě označována tradičním „chámským“ atributem „holomek“ (VLADYKA 1949: 158). Pozitivní kvality se přesouvají na stranu plebejského lidu a nové duchovní, tj. vlastenecké aristokracie z něho vzešlé („ti povržení, jenž se ujali myšlenky, stali se vznešenou šlechtou duševní, že páni, kteří jedou ve vozích s dvojnásobnou příprěží, nejsou hodni, aby jim bosým rozvázali řemínky“). Lid a dokonce konkrétněji sedlák jediný se, jak se zdá, může pyšnit „pocivými předky“ i potomky („v řadách našich pocivých jmen není téměř jediného, jehož otec anebo děd nechodil za pluhem“). Emblematický „pluh“ jako znak stavovské příslušnosti k selskému stavu tím ovšem nabýval nové ceny, čemuž napomáhalo jednak jeho „poslovanštění“ (byl oslavován jako autochtonně slovanské zemědělské náčiní, Germány jakožto kmenem válečníků pouze pasivně přejaté), jednak připomínání legendární obřadné orby císaře Josefa II. („za tím pluhem, za kterým jeden z císařů rakouských také kráčel, aby jemu vzdal čest“ – HÁLEK 1954: 103; NERUDA 1958: 246–250) nebo mytické orby knížete Přemysla, bájného zakladatele české státnosti.

Sakrálnost chaloupky je přitom odleskem zvláštní verze *českého mesianismu*. Takové tvrzení by se mohlo zdát být pochybené – jsme totiž naučeni hovořit o mesianismu polském, ruském, případně slovenském, ale česká kultura se v našich očích jeví v prvé řadě mnohem pragmatičtější, strážlivější, bez sklonu k impozantním seberefle-xím mesianistické ražby.

Český mesianismus má skutečně možná méně čitelné projevy, ale přesto existuje a sehrál důležitou úlohu v emancipaci české společnosti. Váže se ke své „textové předloze“ – ke kristovskému příběhu – nejméně ve třech důležitých bodech: v syžetu betlémského zrození, ukřížování, vzkříšení. Téma ukřížování se stává analogonem mytizovaného „českého utrpení“ v minulosti, především „mučednictví“ za „Velkou ideu“ husitství, které dovedlo český národ – tak jak to bylo v 19. století pojmenovááno – na sám práh záhuby (vzpomeňme Nerudovy paraboly: „Na naší Kalvárii, v charém kříže stínu, | hle matka Vlast – syn národ v jejím klínu“ – NERUDA 1956: 200). Téma vzkříšení je metaforou českého „obrozenství“: národ podoben Kristu vstává z mrtvých, vstává z hrobu, do něhož byl uložen na Bílé

hoře („a jak fénix ze zasutých minulosti dob | český genij povznesl se, opustiv svůj hrob“ – POK PODĚBRADSKÝ 1868: 177). Téma betlémského narození je naopak proti patetickým mýtům velikonočným spíše nostalgickým vánočním podobobenstvím o národu, který se „narodil na slámě“, vzešel zdola, z chaloupky, jež se ve svých důsledcích jeví jako analogie betlémské chýše („Vy chudé, nuzné betlémské salaše, | nad vámi plála hvězda mesiáše“ – ŠOLC 1951: 187), o národu, který je chudý, ale právě proto hodnotnější, nepotřísněný hmotařstvím tohoto světa. Na těchto třech metaforických úrovních (které jsou jen trojí verzí téhož symbolického repertoáru) se zhruba pohybovaly úvahy o roli českého národa v světových dějinách, o jeho „zvláštním“ poslání.

Metafora „chaloupky“ splňuje z tohoto hlediska úlohu nejdůležitější. Vánoční mýtus „betlémské chaloupky“, z níž vzešel národ, je přitom věcně roven hrdému, barvitému a patetickému „velikonočnímu mýtu“ o národu, který – předtím uložený do hrobu – povstává k novému životu. V obou případech je označován (signifíé) mýtu samo ústřední téma vlastenecké ideologie, „vzkříšení“, „znovuzrození“ národa, odsouzeného porážkou na Bílé hoře k dvousetletému spánku. Kontext betlémské verze ovšem týž posvátný příběh národného probuzení zdůvěrnil, zasnoubil s idyloou. Proti romaneskně dekorovanému, apokalyptickému výjevu povstání z mrtvých, kde nechybějí lebky a kosti, náhrobní kameny, otevřené hroby, rakve s odklopenými víky, tu stojí pokojný výjev chudé chaloupky či chýše s obvyklými atributy (nízký strop, chudoba, sláma, pokora, láska), ale i s atributy novějšími, které tuto výchozí vrstvu doplňují (lampa jako symbol poznání a osvěty, kniha, řeč předků).

Mesiášem, který se v příběhu tohoto mýtu narodil v chudé chýši, je buď sám národ, nebo jeho vynikající představitel, „buditel národa“, český literát (striktně „buď a nebo“ tu ovšem neplatí, zrození „velkého muže“ je současně – v dobovém mytologizujícím nazírání – znovuzrozením národa). Rodící se kult českého intelektuála se utvářel přesně na pozadí novozákonního příběhu zrození Spasitele (spisovatel = spasitel), a již proto byl jeho důležitou složkou kult rodného domku, rodné chaloupky, která se tak stávala analogií betlémské chýše. Jako betlémská chýše se oslavoval Jungmannův rodný domek, „chýše hudlická“: „nad ní zaskvěla se hvězda, když nám Herodesové vraždili dítky aneb alespoň jim ubíjeli jazyk. V této chýši vzpamatoval se opět poprvé český génius, poprvé po půl druhém

století. V této chýši mimovolně vtisknuta i pečeť našemu budoucímu snažení“ (HÁLEK 1954: 109). Podobné motivy vstupovaly do popředí i při oslavách rodného domku Františka Palackého:

Chaloupko tichá! Pozdrav Tobě vroucí!

Geniem vlasti k spáse národu

Ty vyvolená – skromná v původu,

však posvěcena rukou všemohoucí!

Nad Tebou vzplála září čaroskvoucí

zázračnou silou hvězda Východu!

Čím proti Tobě sídla vévodů:

nádherné hrady k nebesům se proucí!?

Hle národ mužů! Rodina tu celá!

V posvátné úctě hrdá sklání čela;

dík srdcí šeptá ret se chvějící:

„Byl Otcem nám a zůstal naším Světlem!“

A v zanícení oko zářící

slzami žehná spasný vlasti Betlém!

(M. 1876: 177)

Ale mnohdy i tam, kde není téma takto dopodrobna rozvinuto, nacházíme je v podtextu nebo v drobném náznaku, který nabývá plného významu právě na pozadí obecně vypracovaných obrazných konvencí. Všimněme si třeba, jak popisuje Anna Jahodová-Kasalová rodný domek F. J. Rubeše: „Prostá tato chaloupka nachýlená jako vetchá stařenka [...] Často vynoří se před duševním zrakem mým v letním svém zeleném úboru, v němž se mně vždy tak líbívala; obklopená jsouc dokola ovocnými stromy, z nichž jen komín a hřeben střechy vykukoval [...] stydíc se za svou chatrnost a starobu; i ta její okénka, jež byla tak malá jako u chaloupek z Betléma, byla zastíněna přirozenými zelenými záclonami...“ (JAHODOVÁ-KASALOVÁ 1898: 7n.). Popis chaloupky se tu přidržuje nejtradičtějšího idylického repertoáru, jako by jen rozvíjel Rubešovy verše *U Sázavy domek, kolem domku sádek...*, které Jahodová-Kasalová úvodem cituje. Přesto i tady zdánlivě nevinné přirovnání k „chaloupkám z Betléma“ ono závazné mesianistické gesto naplňuje.

Zrození v chaloupce se tak stává téměř závaznou položkou v životopisu významné české osobnosti 19. století. Výslovně to

pojmenovává Jirí Dlouhý ve své biografii právníka Josefa Friče: „Jakže počínají životopisy všech našich předních mužův z první polovice tohoto století? ‚Narodil se v chudobné chýši‘“ (DLOUHÝ 1876: 557). Sílící tlak na žádoucí podobu rodiště vyvolával zprvu i pokusy o odpor, ale ty neměly dlouhého trvání. Také Jan Neruda – rodem z Malé Strany – odmítá zpočátku náhled, že „kdo zdárně v literatuře působiti má, z vesnické chyže pocházeti musí“ (NERUDA 1957: 296), ale nakonec se tomuto stále rozšířenějšímu mýtu podrobuje a sám ho dále rozvíjí („z chaloupek chudých vyšli skorem všichni význačnější muži naši“ – TAMTÉŽ: 447).

Druhá polovina století je tak u nás ve znamení *památných slavností* konaných u rodných domků spisovatelů (Jungmann, Hanka, Palacký, Němcová, Krolmus, Rubeš, Chládek, Havlíček), instalace pamětních desek („pohnutlivější než pomník [...] jest ale malá tabulka na domku rodinném“ – TAMTÉŽ) a důsledného budování kultu chaloupky. Ideál prosté venkovské chýše stál v pozadí i v těch případech, kdy se rodný dům spisovatele nacházel ve městě (Čelakovský, Chocholoušek), a místy vybízel i k radikálním úpravám autobiografických reálií, pokud odporovaly normativní představě. V kultu Němcové vystoupila do popředí chaloupka na Starém bělidle, kde se spisovatelka nenarodila, ale pouze v dospělosti krátce pobývala s dětmi. O Hálkově rodném domku se hovořilo raději jako o chaloupce než jako o hodnotově problematictější „hospodě“. Tím spíše bylo v kultovních textech přizpůsobováno mýtu „betlémské salaše“ rodiště Svatopluka Čecha, jenž byl vnímán na konci století jako „národní bard“ a přitom se narodil na zámku jako syn zámeckého správce v Ostředku, a tedy v rodině místní honorace.

Ne na královském hradě, ne knížat ve paláci
se jeho pěvec rodí zavíjen v zlatohlav
a v jeho příchod na svět děl salva neburácí
a v jásoť nepropuká nadšením spitý dav.

Jej rodí chata s došky, venkovské chýše prosté
a řemesníka domku nizounký, těsný štít.
Přemýšlí úředníček, oč jeho výdej vzroste,
zda pro ostatní děti dost chleba bude mít.

Co otec tiše sedě v své kanceláři dusné
pro boháčovo blaho počítá čísel řad,

mát' ve přístěnku čeká, až její dítě usne,
by do jiné zas práce se chvatně mohla dát.

(Mužik 1921: 5)

Propojení „chaloupky“ jako posvátného českého toposu s *kultem spisovatele* bylo tak těsné, že ustálený atribut idylické chaloupky – „tichost“ („tichá pastuchova chýžka“, „chaloupko tichá!“ – KOLLÁR 1824: zpěv II., sonet 76; M. 1876: 177) – přecházel i na ideál české osobnosti. Typickým oceněním vlasteneckého intelektuála se tak v druhé polovině 19. století stalo v české kultuře označení „tichý génius“, ať již bylo vztahováno k nejvýznamnějším osobnostem českého národního Slavína (Jungmann, Hanka), nebo k jeho postavám okrajovým (T. Burian – NERUDA 1954: 306; o konceptu „tichého génia“ viz OTRUBA 1993: 1, 4).

Mytické postavení chaloupky v české kultuře současně posilovalo i její vnímání jako alegorického dvojníka „blanického mýtu“. Základ analogie tvořila oblíbená metafora, kterou byla česká vlastenecká elita přirovnávána k „blanickým rytířům“, „božím bojovníkům“, přicházejícím z nitra hory zachránit národ před jistou záhubou. Motiv chaloupky se s motivem Blaníku ochotně asociativně spojoval (Ladislav Hejtmánek v básni *Blanický ráj* jednoznačně včleňuje „českou chaloupku“ do blanického tématu záchrany národa: „Jdi k vískám českým, k nuzných chatkách prahům | – svit probuzení vyšleh vlasti z nich“ – HEJTMÁNEK 1918: 67), bývá s ním konfrontován („Česká chýše to byla, v níž vráceno národu sebevědomí, *česká chýše za doby, kdy celý ten náš Blaník i se všemi těmi svými rytíři pohřžen byl ve spánku, jakýž spí dosud*“ – HÁLEK 1954: 109) a spojován podobně, jako tomu bylo v Riegerově projevu u rodného domku Hankova: „Jest pověst po Čechách o Blaníku a rytířích v něm spějících, kteří probudí se v den nejvyššího nebezpečí a sklíčenou vlast opět osvobodí. Pověst ta jest již vyplněna. Otevřela i otvírá se země a vycházejí bojovníci ozbrojeni mečem nadšení, brněním národnosti, štítem práva a pravdy“ (NERUDA 1961: 415). Také včlenění říčky Blanice do kultu Husovy chaloupky v Husinci nebylo jistě náhodné a opíralo se o zvukovou blízkost obou toponym (MOKRÝ 1880: 6; 1883: 110).

Kdesi blízko počátků ustalování tématu chaloupky jako takto povýšeného národního symbolu stála drobná báseň Kollárova *Pracuj každý s chutí usilovnou...* (KOLLÁR 1824: zpěv II., sonet 76) se závěrečnými verši „často tichá pastuchova chýžka | více pro vlast

může dělati | nežli tábor, z něhož válčil Žižka“. Několik veršů této básničky hodnotově postavilo téma „chaloupky“, „pastuchovy chyše“ mimo kontext gessnerovské pastorály. „Pastuchova chyška“, aniž vystoupila z idyly, přestala být místem vytrženým z reálného života občanského, stala se místem důležitým „pro vlast“, z toho hlediska je její význam Kollárem až provokativně srovnáván s významem husitství, oslavované epochy českých dějin, ale dokonce kladen i nad něj. Idylický pastýř už není vyhnancem z civilizace, stává se subjektem podílejícím se rozhodujícím způsobem na budování vlasti jako duchovním úkolu, stává se alegorií „drobné“, „tiché“ práce pro vlast, která v českém obrození nabývá mytizované, patetické podoby a zůstane v platnosti i v moderní podobě českého pragmatismu masarykovského. Kollárovy verše o chaloupce patřily k nejcitovanějším a nejparafrazovanějším ze *Slávy dcery*, to nové, co přinášely k významovým proměnám toposu, bylo později ještě prohlubováno a posilováno. Zpočátku ještě nenápadné intence textu pozdější doba zcela radikálně domýšlela v nacionálním duchu. Pflieger Moravský již citaci z Kollára bezprostředně vztahuje k tématu velkých českých mužů a včleňuje ji do souvislosti Jungmannova kultu:

Jej hrdý palác nechoval
na sloupech v nebe čnící
v kolébce zlaté bohatstvím
a stkvostem plýtvající:
Dalť osud jinou úlohu
mu v chyži přeposvátnou,
by juž co prorok započal
svou mladost' blahodatnou!
Zde – slyš to, míru národe! –
víc pastuchova chyška
než tábor vlasti prospěla,
z něhožto válčil Žižka.
(PFLEGER MORAVSKÝ 1877: 221)

Vrcholné období mytizace „chaloupky“ si můžeme doložit na známé básni Václava Šolce (Naše chaloupky), ve které je již topos představen v bohatém souboru rozmanitých, ale vzájemně propojených vrstev. Výchozí vrstva idylická („porozseté v sadův lůně“, „tiché“, „v utajeném skrytu klidu“, „skromné“, „malé“) je tu plně včleněna

do národního mýtu. Chaloupky jsou svědky pádu národa („jste zřely nejkřutější naší bídu“), ale jsou i jeho záchranou („ve vás se slzy v skvostné perly slily“, „vy pouště širošířé zřídla čistá“, „vy skvosty z rumu slávy vykopány“, „ve vás poukryl se národ celý“, „vy musy naše jste nám odchovaly“, „z vás první květy na věnce nám dány“). U Šolce je chaloupka také již jednoznačnou analogií betlémské chýše („Vy chudé, nuzné betlémské salaše, | nad vámi plála hvězda mesiáše“), je „svatým oltářem“, místem zrodu spasitele, vzkříšení národa. Stojí v protikladu k hradu (paláci), ale je i jeho dědicem a dvojníkem („Vy hrady krásnějšího zasvěcení“). Z ní vychází typ novodobého českého hrdiny, rytíř ducha („rytíři vaši duchem obrnění | nebili žádné, hojili však rány“), je přes svou skromnost a skrytost nikoliv jevem kulturní periferie, ale přímo kulturním střediskem. Také příběh „návratu ke kořenům“ je v Šolcově básni aktualizován v alegorickém obraze národa, který z chaloupek vzešel a znovu se k nim vrací, aby z nich načerpal sílu („Hle, národ poutník k vám krok svůj obrací: | žehnejte těžkou jeho svatou práci, | by síly jeho v zmar nebyly dány“) a celá báseň končí monumentální apoteózou chaloupky přetvářející ji v památník české kultury („nad střechem vaší vzklene slávy stany“ – ŠOLC 1951: 187n.).

Na tomto pozadí se pak mohlo snadno rodit i vědomí zvláštní *české identity*:

Jsme my děti z českých chalup,
děti z baráků,
vroucnost otců máme v prsou,
oheň ve zraku.

Ač nepřáli jiným zlého,
ale štěstí všem,
dovedli si tvrdě bránit
drahou svoji zem.

Jazyk lepší a chut k práci
uschovali nám,
k tomu lásku nejvroucnější
k rodným krajinám.

Dědictví tím ochráníme
snad i my je dál –

přičiňme se, Čech by stával,
tam, kde jednou stál!

(RAIS 1921: 169n.)

Národ český se představoval jako „národ chaloupky“ se vším, co k tomu přináleželo: jako národ spjatý s idylickým nedějným prostorem, s ideálem rolnické práce, ale i s ideálem duchovní práce kulturní, který chaloupka metaforizovala jako místo udržení kontinuity české řeči, písemnictví, osvěty. Představoval se současně jako národ rolnický (selský) i jako národ „intelektuální“ práce, ovšem v jejím jednoznačně pozitivním vymezení, tj. nikoliv jako národ intelektuálního rozervanectví, ale jako národ intelektuální aktivity kladné, konstruktivní. Mohli bychom říci přímo spasitelské, tedy „boží“ – jinými slovy: představoval se jako národ nevstupující do sporu s Bohem. Znamenalo to zároveň propojení ideálu národa „tiché“, „drobné“ práce a „národa duchovního rozměru“, národa přemítání. „Poměry naše spočívají všechny na duševní a hmotné práci. Jsme národ pracující,“ definuje to Ohéral (OHÉRAL 1860: 319n.). „Jsme národ práce, národ chudý – | jsme národ nepoznaných sil, | Pán do nás, jak do naší rudy, | poklady nejvzácnější skryl,“ „myšlenky mocné kypí z nás,“ veršuje J. V. Jahn (JAHN 1861: 16). Nevylučovalo to z české charakterologie statečnost, ale umožňovalo, aby do centra hypotetické české povahy byly umísťovány především hodnoty jiné: „holubičí“ mírnost, klid, důvěra v budoucnost a v boží řád věcí.

Sepectím s nejsvětějšími hodnotami národa byla idyla v české kultuře posunuta na jinou úroveň, ale současně na úroveň, na níž ji bylo obtížné „překonat“, „zrušit“, odhalit jako klamnou. Složitá emblematická soustava atributů chaloupky se spletitou sítí vzájemných vazeb, jak ji budovala v 19. století publicistika, literatura a další „textová“ a „mimotextová“ společenská aktivita, byla jednak vytvářena kulturou, ale zároveň pro kulturu představovala i brzdu, tím jak se vážala k jejím zdánlivě nezrušitelným hodnotám základním. Český svět byl takto po celé 19. století konstruován na pozadí idyly, rozbíhal se z její základny jinam, ale v zásadě ji neopouštěl. Objevení chaloupky bylo jistě na jedné straně objevováním venkova v jeho charakteristických rysech, etnografických rozmanitostech, společenských rozporech, v individuálních i sociálně podmíněných tragédiích, ale na druhé straně znamenalo vzdalování od něho, protože chaloupka byla svou symbolickou hodnotou opěrné bašty češství vždy současně z reality

venkova vytrhována. Velcí čeští spisovatelé 19. století vždy stáli před problémem, jak vnitřně smířit svůj věcný zájem o venkov se symbolickými hodnotami, jimiž byla „vesnice“ a zvláště „chaloupka“ obalena.

Božena Němcová například opřela celou kompozici své *Babičky* o idylickou topografii ideální české Arkádie, krajinného parku, který by včleňoval základní typizované prostory v podobě jakýchsi literarizovaných parkových bibelotů: „mlýn“, „zámek“, „zřícenina“, „splav“, „altánek“, „hospoda“, „lovecký pavilon“, „chaloupka“. Próza je rozšířením klasické gessnerovské pastorální idyly v sociální idyly, jež zahrnuje do téhož harmonického prostoru, tak jak o tom snil Brodziński, i jiné společenské vrstvy než pouze vrstvu pastorálně rolnickou (BRODZIŃSKI 1964: 252). Syžet prózy je vlastně jakousi verbální procházkou parkem, jeho podobami v různých ročních obdobích – ostatně sama autorka strategii svého vyprávění v závěru přímo označuje jako neustálé „vodění“ čtenáře „od myslivny ke mlýnu a zase zpět malým údolíčkem“ (NĚMCOVÁ 1953: 248).⁵⁸ „Babička“, hlavní postava knihy spjatá s prostředím Starého bělidla, se současně stává typem českého národního charakteru, symbolizuje přirozenou moudrost lidu/národa, jeho vrozenou kulturnost. „Šťastná to žena,“ říká o ní v závěru paní kněžna a v tom označení jako by byl odkaz k již zmíněné definici idyly jako „představení štěstí v ohraničenosti“. Harmonické uspořádání všechno přizpůsobuje smírnému, vyrovnanému celku: rozmanité konflikty, tragický osud Viktorky, který je osobně silně podbarveným podobenstvím autorčina vlastního vnímání lásky, nešťastná láska Hortensie, rozchod vesnických milenců, pýcha panských úředníků i smrt titulní postavy – to vše je zabudováno do idyly jako její pouhá epizodická složka, která idylické „štěstí v ohraničenosti“ nenarušuje.

Naproti tomu Karolina Světlá již prudce naráží na úzké meze idylického výměru české kultury. Také ona hledá v „hrdinech chaloupky“ typické představitele českého národního charakteru. Ale tuto vnucenou „pastorálnost“ české kultury odmítá vnímat nutně jako idyly, i v epické přísnosti *Starého zákona* vidí konečně „pastýřskou literaturu“ („Pohlédme na bibli, jaké to výlevy! A kdo je složil?

58) K interpretaci *Babičky* ve vztahu k toposu Babiččina údolí srov. HRBATA 1993a: 1, 4; HODROVÁ 1990: 100–107, v poněkud jiné verzi viz HODROVÁ 1994: 27–34; JANÁČKOVÁ 1995: 364–380; MACURA 1992: 3, přetištěno in MACURA 1993: 79–81.

Národ pastýřský“ – SVĚTLÁ 1959a: 494) a obráceně: idylismus je pro ni výzvou k nastolení problému, jenž by měl váhu biblického příběhu. Světlá přijímá dobovou tezi o chaloupce jako o intelektuálním středisku českého života a bere ji doslova: umisťuje do ní své postavy ženských hrdinek, vnitřně bohatých a intelektuálně vybavených, spojuje s nimi dramatický děj plný zvrátů mezi láskou a obětí, pokorou a kletbou (NOVÁKOVÁ 1961: 147⁵⁹).

I na prahu moderní doby se kolektivně udržovala nostalgie po mytizované české chaloupce – její vystavení jako objektu na jubilejní výstavě našlo básnickou odezvu u Elišky Krásnohorské, volající po tom, aby „duch otců“ zaplašil „omamné ty dýmy“ nových časů a vrátil se k původním hodnotám lidu.

A my ted', jeho dědici,
se ženem s pachtivými ňadry
plout v cizích proudů směsici
a maškařit se v cizí hadry.
Kde moda v hlasný pazoun vřeští,
hned světovost se dere v nás,
hned horečkou se všecko třeští
a sdírají hned vnuci čeští
svých předků ráz.

(KRÁSNOHORSKÁ 1896: 90–92)

Současně se však dlouhá léta fungující ochranný mechanismus chránící bukolickou idylu národním mýtem začíná porušovat. Sílí kritické výpady jak proti českému uzavření do „světa chaloupky“, tak proti národním mýtům jako takovým. Snad nejostřeji zaútočil proti mýtu chaloupky Julius Zeyer v komentáři ke své *Karolinské epopeji*, kterou okázale připsal „všem pravým, silným a odhodlaným mužům tohoto sice krásného, ale až běda v bařinách kantorství, advokátství a šosáctví tonoucího království“, těm, „jimž při slově ‚boj‘ srdce živěji zatluče, oči jasněji se zajiskří, všem, již velký význam ‚dobré bohatýrské rány‘ oceniti dovedou, a všem konečně, kdož si se mnou stejně přejí, aby ta ošumělá idyla o pastuchově chýžce juž jednou

59) „Netuší, že zaplete jej vesnická povídka do záhad tak palčivých jako Ibsenova dramata *Nora* a *Příšery*, jak Bjørnsonova *Rukavice*. Prací v Hložinách Karolina Světlá ukázala nanovo, že otázky všesvětové hýbají i lidem ještědšským.“

poslední své zlo byla natropila, tak abychom bohdá posměchem a příslovím u jiných národů býti přestali!“ (ZEYER 1888: 492n.; srov. o tom NOVÁKOVÁ 1988: 106, 357).

Chaloupka – projekt idyly. – In: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. K vyd. připravila Daniela Hodrová. Jinočany, H & H 1997 [spr. 1998], s. 43–61.