

The background of the cover is a dark, atmospheric watercolor illustration of a cathedral interior. A central figure, possibly a saint or a religious figure, is depicted in a long, flowing white robe, standing in a brightly lit area. The surrounding architecture is rendered in dark, muted tones, with architectural details like arches and columns visible. The overall mood is somber and contemplative.

XAVIER GALMICHE

ZNAMY A PŘÍZRAKY

Výbor ze statí o české
a středoevropské literatuře

KAROLINUM

Znaky a přízraky

Výbor ze statí o české a středoevropské literatuře

Xavier Galmiche

Na obálce Jan Konůpek: Ilustrace k eseji Otokara Březiny Přítomnost, frontispis (1927), detail, lavírovaná kresba tuší (245 × 210 mm).

Esej vydal Josef Portman (1927), sign. 4615/60-405.

Umělecké sbírky, Památník národního písemnictví – Muzeum literatury.



**Financováno
Evropskou unií**
NextGenerationEU



**Národní
plán
obnovy**

MSMT
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2023

Redakce Adéla Petruželková

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2023

Translation © Martin Bojda, Bronislava Cvejnová-Skalická,

Catherine Ebert-Zeminová, Tomáš Jirsa, Jacques Joseph, Veronika Košnarová,

Naděžda Macurová – heirs, Kateřina Malečková, Valér Mikula, Sabina Navrátilová,

Jana Nechutová, Jean-Gaspard Páleníček, Jiří Pelán, Lukáš Prokop, Eva Straková

Photos (s. 265, 267, 268, 269, 272) © Miroslav Peterka – heirs

© Xavier Galmiche, Mateusz Chmurski (Odkouzlené a znovuzakouzlené světy, s. 149-188) 2023

Epilogue © Jiří Pelán, 2023

ISBN 978-80-246-5773-8

ISBN 978-80-246-5774-5 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

	I. Slovo – gesto – ticho. Od baroka k neoavantgardě
11	České známosti Victora-Luciena Tapiého
	České baroko skrze jeho vztahy se Zdeňkem Kalistou
21	Karel Hynek Mácha <i>Rozbroj světů</i>
45	Tradice a opravdová snášenlivost Váchalův vztah k baroku a k minulosti
51	Gradus ad Parnassum – Gradus ad infinitum K latinským překladům díla Otokara Březiny
55	František Bílek jako čtenář jedné učebnice mystického synkretismu – Velkých zasvěcenců Edouarda Schurého
65	Dílo Jakuba Demla a hledání infrazvuku v poetikách 20. století
74	Être entre / Bytí na pomezí Konvergentní perspektivy Claudelovy mystické kosmografie a synkretické tendence v Čechách v letech 1900–1918
83	Katolíci tváří v tvář české modernitě Model kartouzy ve vydavatelské činnosti Josefa Floriana, nakladatele na Moravě (1873–1941)
93	„Jiné ozvláštňení“ české expresionistické literatury
100	Alternativní spiritualita jako česká tradice
107	„... všechny mé nákresy a průplety a meandry byly by příliš zviřené...“ <i>Torzo Vladimíra Holana aneb rozluka s pokušením symbolismu</i>
114	Syndrom člověka tranzistoru Vícejazyčná poezie Ivana Blatného
126	Hledání původního „objektu“ v „mezerovitých“ textech Věry Linhartové <i>(ubývání hlásky „m“, Twor)</i>
136	Paradoxy odkazu Případ Zdeňka Nejedlého

II. Středoevropské souvislosti vážně...

- 149 **Odkouzlené a znovuzakouzlené světy**
Západoslovanské literatury v habsburské monarchii 1848–1918
- 189 **Multikulturalita a monokulturalismus**
Pražský paradox
- 207 **„Utraktivismus“ – označení pro národnostní indifferenci v Čechách**
19. a 20. století
- 215 **Vítězství paradigmatu: toponymní deklinace, figura**
multikulturních prostorů
- 228 **„Dům po Němcích“**
K sémantice konstrukce a zničení v české poválečné próze
(1946–1948)
- 243 **Objekt v krajině – Empatické psaní Radka Fridricha**
- 249 **Pomocný rozměr osobního svědectví**
Úvahy nad etickými a estetickými principy české
„existencialistické“ linie. Skupina 42 (Jan Hanč), Jiří Weil,
Bohumil Hrabal
- 259 **Krise avantgardní představy městského prostoru**
Hrabalova montáž Toto město je ve společné péči obyvatel

... I heroikomicky

- 279 **Evropa plná hlupáků?**
Neobdérství ve střední Evropě aneb přizpůsobit se trivialitě
- 300 **Trifouilly-les-Oies, Hlupov, Pinsk a další sarkastická toponyma**
Toponymické stereotypy mezi denotací a evokací
- 310 **Populární. Populistické?**
Humoristické a satirické časopisy v českých zemích
- 335 **Kýč a fantastično v Čechách**
Jejich užívání i potlačování v raném díle Františka Langera
(Jakuba Demla a Josefa Váchala)
- 347 **Věčné děvky**
Sex a nesmrtnost u Karla Čapka a Františka Langera
- 353 **Bol raz jeden Dominik Tatarka (1913–1989)**
- 363 **Vykolejené vyprávění ve středoevropské literatuře po roce 1989**

III. Překlady, převody, transfery

- 379 **Fabrica nationum – Rukopisy královédvorský a zelenohorský**
a „líheň na národy“
Francouzská recepce (komparatismy, kulturní transfery, empatie)
- 406 **Interkulturní mediace: „chercher la femme“**
aneb jak se slezská baronka Ida von Düringsfeld (1815–1876),
„ošklivá jako čert“, zasloužila o šíření středoevropských kultur

- 417 **Kytice** Karla Jaromíra Erbena
Sporná originalita
- 428 **Přeložit znamená vybrat**
K překladu *Kytice* do francouzštiny
- 432 **Nebohá a statečná žena**
Kradmé pohledy francouzských kritiků na Boženu Němcovou do roku 1930
- 438 **Jak „Češi bojovali s negativními rysy svého charakteru“**
aneb Recepce českého expresionismu ve Francii a příklad Hanuše Jelínka
- 447 **„Od jedny řeči k druhé je pro obě strany stejně daleko“**
Hanuš Jelínek jako příklad zprostředkujícího ambidextra
- 456 **Na samém prahu mezi metafyzikou a kontingencí...**
Úvahy o literárním profilu česko-židovských spisovatelů
- 468 **„Pomlky“ románového vypravěče a „zapovězená“ řeč lidového vypravěče v románech Milana Kundery**
- 479 **Místo doslovu– Střemhlav**
Rozhovor Jiřího Pelána s Xavierem Galmichem
- 511 **Ediční poznámka**
- 522 **Editorial Note**
- 526 **Jmenný rejstřík**

I.
SLOVO - GESTO - TICHŮ
OD BAROKA
K NEOAVANTGARDĚ

ČESKÉ ZNÁMOSTI VICTORA-LUCIENA TAPIÉHO ČESKÉ BAROKO SKRZE JEHO VZTAHY SE ZDEŇKEM KALISTOU (2015)

O důležitých stycích, které Victor-Lucien Tapié navázal v českých zemích, bylo již mnohokrát pojednáváno. Český překlad jeho disertační práce¹ byl uveden předmluvou Josefa Šusty podrobně popisující dráhu této osobnosti, jedné z prvních, které vzešly z francouzsko-české bilaterální politiky: již v roce 1921, po obdržení svého licenciátu (bakalářského diplomu), získal stipendium od francouzské univerzitní mise sídlící v institutu Ernesta Denise (dnešního Francouzského institutu v Praze); stal se tak „bohemistou“, jak na rovině lingvistické, tak na rovině historiografické: byl svědkem poslední cesty Ernesta Denise do Čech, především se však stal žákem Josefa Pekaře, jehož „vliv na Victora-Luciena Tapiého, kterého dovedl k tomu, že se naučil ovládat češtinu, byl hluboký a dlouhodobý. Poznamenal celé profesorovo dílo.“² Kariéra francouzského historika byla touto studijní zkušeností poznamenána, byl jí vržen do velké diskuse o „smysl českých dějin“, kterou by šlo shrnout takto: je třeba české dějiny vnímat – tak, jako tomu bylo pro klíčovou postavu Národního obrození Františka Palackého nebo Tomáše Garrigua Masaryka, jenž na Palackého intuice navázal – jako rozvoj hodnot znázorňovaných velkými osobnostmi, jakými byli Jan Hus, Jan Amos Komenský či Jednota bratrská, a s teleologickým vyzněním? Nebo je třeba se po vyvrcholení období národnostního principu, které zajistilo vytvoření Československa, vrátit ke komplexnější vizi, se snahou o reintegraci katolického dědictví, a zejména odkazu barokní doby – jak to hlásal právě Josef Pekař?³

Martin Petráš rehabilitaci baroka z prvních desetiletí 20. století charakterizoval jako „odtemnění“, v odkazu na termín „Temno“, postupně přijatý národní (nacionalistickou) kritikou pro označování období rekatolizace Čech po roce 1620 (a které pateticky převypravuje populární

1 Victor-Lucien Tapié: *Bílá Hora a francouzská politika*, přel. Zdeněk Kalista, Praha: Melantrich 1936, Šustova Předmluva s. 7–18. Zdeněk Kalista krátce odkazuje na jednu z částí Tapiého disertace ve své monografii o jihočeském baroku *Století andělů a dáblů*, Praha: H&H 1994.

2 Roland Mousnier: Préface, in: Jean Delumeau: *Études européennes. Mélanges offerts à Victor-Lucien Tapié*, Paris: Publications de la Sorbonne 1973, s. 13.

3 K této otázce srov. zejména Josef Pekař: *Smysl českých dějin*, 2. vyd., Praha: nákladem autora 1929, a soudobější syntézu: Miloš Havelka (ed.): *Spor o smysl českých dějin*, Praha: Torst 1997.

historický román *Temno* Aloise Jiráska, knižně vydaný v roce 1915).⁴ Následující shrnutí Antonína Škarky, byť se týká literárních dějin, by šlo vztáhnout na celou kulturní historii:

Dlouhé a rozpačité mlčení o české barokní literatuře, zejména protireformační, tj. té, která se v pobělohorské politické situaci jediná směla a mohla vyvíjet ve vlasti, ve vlastním národním prostředí, nebylo našemu vědeckému poznání zdravé ani prospěšné: celá významná epocha našeho literárního vývoje, a to právě ta, která předcházela před národním obrozením, byla takto z našeho literárního a kulturního života vymazávána a znevažována; vývojová linie naší literatury byla tím pokřivena a zkreslena. Po období nesporné nadsázky, glorifikace a nekritického přeceňování českého protireformačního baroka nastalo období jeho odmítání a podceňování. Literární vědec a historik musí ovšem podřizovat své osobní sympatie nebo antipatie výsledkům objektivního zkoumání. Zavazuje nás to proto k povinnosti, abychom znovu nestranně a bez apriorního zaujetí a přístupu prozkoumali a zhodnotili období českého literárního baroka.⁵

Mladý Tapié se tímto proudem nechal strhnout: jeho první kroky historika referovaly ve Francii o tehdejších událostech spojených s historickou pamětí Čech (Šusta zmiňuje článek vydaný v revui *Le Correspondant* o svatováclavských oslavách z roku 1929, které v české společnosti vzbudily živou diskusi).⁶ V souladu s Pekařovým názorem ve své doplňující disertaci o Jednotě bratrské bortí její idealizující představu co církve s obdivuhodnými kulturními aktivitami.⁷ Od roku 1936 údajně spolupracuje s katolickým časopisem *Řád*⁸, v roce 1938 se zajímá o výstavu o „pražském baroku“ pořádanou ve Valdštejnském paláci⁹.

Přihlášení k tomuto historiografickému „táboru“ s sebou neslo několik implikace: příklon k pojetí moderních dějin, ve kterém jazyk a národ nejsou jedinými kritérii příslušnosti; kritický náhled na „masarykovský“ koncept „české otázky“ jako ideologický program demokratického

4 Martin Petráš: Un „désenténébrement“. Trois exemples de la réhabilitation du baroque par la critique tchèque: Josef Vašica, Zdeněk Kalista, Václav Černý, in: *Baroque en Bohême*, ed. Marie-Elizabeth Ducreux, Xavier Galmiche, Martin Petráš et al., Villeneuve-d'Ascq: Université Charles de Gaulle-Lille III 2009, s. 183–210.

5 Antonín Škarka: Novost básnického jazyka Adama Michny z Otradovic, *Acta Universitatis Carolinae Philologica. Slavica Pragensia* 9 (1967), s. 145. Srov. též Antonín Škarka: *Půltisíciletí českého písemnictví*, Praha: Odeon 1986, s. 335.

6 Josef Šusta: Předmluva, in: Victor-Lucien Tapié: *Bílá Hora a francouzská politika*, přel. Zdeněk Kalista, Praha: Melantrich 1936, s. 9.

7 Victor-Lucien Tapié: *Une église tchèque au XV^e siècle: l'Unité des Frères*, Paris: E. Leroux 1934.

8 Srov. Martin C. Putna: *Česká katolická literatura v kontextu. 1918–1945*, Praha: Torst 2010, s. 570.

9 Srov. Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (ed.): *Pražské baroko 1600–1800*, Praha: Umělecká beseda 1938. Na pohlednici z 12. července 1938 zaslané Zdeňku Kalistovi píše: „Blahopřeji k barokní výstavě!“

Československa. Z metodologického hlediska implikoval teritoriální koncepci střední Evropy, která ostatně odpovídala také jeho širokému rozhledu odborníka na mezinárodní vztahy. V době studené války dokázal Tapié – a v tom tkví jeho originalita – zůstat tomuto pohledu věrný, i tehdy, kdy se jevil staromódně: dokázal vzdorovat marxistickým (či nacionalisticky marxistickým) historiografiím, ačkoli „střední Evropu“ v souladu s četnými svými kolegy, zejména rakouskými, nahrazoval označením „Dunajské země“ – vzhledem k tomu, jak pokřiveně byl termín „Mitteleuropa“ používán v rámci hitlerovského diskursu.¹⁰ V tom zůstává Tapiého dílo vzorem pro ty, kteří se snaží přispět k tomu, aby tomuto regionu byla jako celku historicky přiznána komplexní svébytnost, a jejichž počet v posledních desetiletích roste.¹¹

TAPIÉ/KALISTA: PARALELNÍ ŽIVOTY?

Je zajímavé sledovat, do jaké míry byl Tapié jako historik spřízněn s některými významnými aktéry „odtemnění“: v první řadě s Josefem Pekařem, ale také s některými historiky literatury, například s Josefem Vašicou (1884–1968)¹². Zde se zaměříme na jiného z nich, Zdeňka Kalistu, který šel v meziválečném období podobnou cestou jako Tapié a často se s ním stýkal. Na odlišnosti jejich intelektuálních profilů i osudu – v případě Kalisty po druhé světové válce dosti dramatického – lze totiž, vedle obecného přínosu takového srovnání, lépe uchopit míru Tapiého věrnosti vůči osobnostem, po jejichž boku se na odtemnění podílel.

Zdeněk Kalista byl Tapiého přímým současníkem: narodil se v roce 1900, zemřel v roce 1982. Souběžně v Praze studovali: Kalista byl zapsán na Karlově univerzitě v letech 1919–1924 jako student dějin umění a historie, kdy obory vedli Jaroslav Bidlo a Josef Pekař. Své doktorské práce publikovali nedlouho po sobě: Kalista svůj doktorát věnovaný mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic (který se od roku 1950 měl stát komořím budoucího císaře Leopolda I.) obhájil v roce 1924; Tapié svůj hlavní doktorát, *La Politique étrangère de la France et le début de la guerre de Trente Ans (1616–1621)* v roce 1933; vydán byl v roce 1934, v době kdy

10 Victor-Lucien Tapié: *Monarchies et peuples du Danube*, Paris: Fayard 1969.

11 Soudobá kritika občas opomíjí vlnu úsilí, která v letech 1950 až 1960 přinesla řadu syntetických prací, mimo jiné frankofonních autorů, např. Pierra Charpentratu (*Baroque – Italie et Europe centrale*, Fribourg: Office du livre 1964), Victora-Luciena Tapiého (*Baroque et classicisme*, Paris: Plon 1957; *L'Europe de Marie-Thérèse*, Paris: Fayard 1970) či Marca Fumarolliho (viz předmluva ke kapesnímu vydání *Baroque et classicisme*, Paris: Librairie générale française, Le Livre de Poche, Pluriel 1980).

12 Mimo jiné autorem *Českého literární baroka*, Praha: Vyšehrad 1938, reprint Brno: Atlantis 1995.

Kalista publikuje svůj *Úvod do politické ideologie českého baroka*¹³. Doktorská práce pak v roce 1936 vychází v již zmiňovaném českém překladu Zdeňka Kalisty, který ve svých pamětech uvádí, že se ve svém poslání barokisty utvrdil, když byl pohroužen do tohoto náročného textu.¹⁴ Je však třeba podtrhnout dosti podstatný rozdíl: Tapiého dle všeho akademický svět naplňoval, zatímco Kalista byl také, a snad především, básník. V devatenácti letech opustil církev a připojil se ke komunistické avantgardě¹⁵, byl členem brněnské Literární skupiny, která se otevřeně hlásila k expresionismu a měla blízko k proletářské poezii (jakkoli spíše skrze estetiku, která dělnickou perspektivou reinterpretovala biblické motivy v lidově barokním podání¹⁶). Již na začátku let 1930 se však vrací ke katolické spiritualitě a v roce 1934 konvertuje.

V meziválečném období se z obou mužů stávají kolegové. Mezi nečetnými podklady dokumentujícími jejich vztah je především třeba zmínit jejich dobře evidovanou korespondenci: z osmi konvolutů korespondence, kterou Tapié vedl s českými intelektuály, zachovaných v Památkovním národního písemnictví, je – vedle korespondence s ředitelem pražské Univerzitní knihovny Janem Emlerem – tato korespondence nejpočetnější.¹⁷ Skromněji jejich vztah odrážejí také dedikace, které Kalista vepsal do svých knih věnovaných Tapiéovi.¹⁸

13 Zdeněk Kalista: *Úvod do politické ideologie českého baroka*, Brno: Moravan 1934.

14 Zdeněk Kalista: *Po proudu života*, Brno: Atlantis 1996 (svazek II) a 1997 (svazek I).

15 Publikoval půl tuctu básnických sbírek, mimo jiné *Ráj srdce* (1922), *Zápasníci* (1922), *Jediný svět* (1923) či *Vlajky. Barevná romance* (1925). Dva jeho texty byly publikovány ve francouzském překladu Hanuše Jelínka in: Hanuš Jelínek (ed.): *Anthologie de la poésie tchèque*, Paris: Kra 1930.

16 Nejvýmluvnějším příkladem této tendence je dílo Jiřího Wolkera, který byl Kalistovým přítelem; srov. *Přátelství a osud. Vzájemná korespondence Jiřího Wolkera a Zdeňka Kalisty*, Toronto: Sixty-Eight Publishers 1978 (oficiální československé vydání zamýšlené v šedesátých letech bylo pozastaveno v roce 1970, kdy bylo Kalistovo jméno již z politických důvodů nepřijatelné).

17 Dvacet šest dopisů, LA PNP, fond Zdeněk Kalista.

18 „À l'historien français de la Montagne blanche Tapié“ (článek Zpráva o Bílé hoře se strany Tillyovy, *Vojenskohistorický sborník* 7, č. 1 (1932)). 22. července 1934: „Panu kolegovi Prof. Dru Victoru Tapié-ovi ve srdečném přátelství“ (*Úvod do politické ideologie českého baroka*). 2. března 1936: „Milému příteli a kolegovi Prof. Dru Tapiéovi, ve znamení srdečné spolupráce na českých dějinách XVII. století“ (*Národní motiv úcty svatopropokské a svatopropokské legenda z roku 1618*, Olomouc: Profesori bohosloveckého učiliště řádu dominikánů, edice Krystal, Knihovna revue Na hlubinu 1935). 1. března 1939: „À mon cher ami“ (*Doba Karla IV.*, Praha: Václav Petr 1939). 5. března 1948: „váženému panu kolegovi a věrnému příteli, tuto památku z války“ (*Bohuslav Balbín*, 2. vyd., Brno: Brněnské tiskárny 1947). Tón věnování zůstává, zdá se, nezměněn i u dedikací pozdějších, z dob po jeho rehabilitaci v roce 1960: „À Victor-Lucien Tapié, membre de l'Institut, le meilleur connaisseur français du baroque tchèque, avec les sentiments d'amitié“ (*Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno: Blok 1970); či ke své studii o Matějovi Vieriovi: „Au professeur V.-L. Tapié, membre de l'Institut, avec ma fidèle amitié“ (přetištěné in: *Česká literatura* 17, č. 5 (1969), s. 474–505). Všechny zmíněné svazky jsou uloženy v knihovně Výzkumného centra pro mezinárodní a atlantické dějiny (CRHIA), Nantes.

Dějinné politické zvraty však způsobily, že jejich paralelní osudy se posléze začaly radikálně odlišovat. Zatímco Tapié vedl poklidnou a uspokojivou kariéru, Kalistova dráha jako by byla předčasně přerušena. Nacistická okupace ho (s uzavřením vysokých škol v roce 1939) připravila o veškeré univerzitní perspektivy, na Univerzitu Karlovu nastoupil jako docent až v roce 1945, hned po převratu v roce 1948 byl však zbaven funkce. V roce 1951 se ocitl mezi obviněnými v rámci procesu proti kléru a katolickým intelektuálům¹⁹ cílícího zejména proti „skupině vedené“ Bedřichem Fučíkem (v obžalovacím spise označené jako „klerofašistická“). S tím, že zvláštností této persekuce je, že obžaloba zde cílila nikoli na společenskou pozici nebo na vliv odlišného smýšlení, ale jmenovitě na historiografický příklon k odtemnění. V odůvodnění rozsudku pak lze číst:

Obviněný Zdeněk Kalista patří mezi ony traviče studní, kteří ve službách Vatikánu a vši politické a hospodářské reakce vyzdvihují právě ony epochy českých dějin, které znamenají úpadek českého národa a české kultury, aby tím český lid byl odvracován od skvělých revolučních tradic svých dějin. Obviněný Zdeněk Kalista se zajímá spíše o zrození barokního kavalíra než o pot a pláč českého člověka barokní doby. Obviněný Zdeněk Kalista nevidí, že ona nádhera barokních chrámů, barokních paláců, života barokních kavalírů vyrostla z nejstrašnějšího útisku našeho pracujícího lidu, který byl ponechán v hmotné, kulturní a duchovní bídě, oklamaný a otupělý uctíváním tak pochybných svatých, jako byl Jan Nepomucký.²⁰

Kalista byl v roce 1952 odsouzen k patnácti letům vězení za „účast na nelegální skupině provádějící velezrádnou činnost“. V kontextu počínajícího tání byl v roce 1960 propuštěn a v roce 1965 rehabilitován, v roce 1968 krátce opět přijat na univerzitu, po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa však byl vzápětí opět propuštěn.

Jak se k těmto dramatickým okolnostem Tapié postavil? Z období války (od 18. června 1939 do 12. srpna 1946) není mezi nimi evidován žádný dopis, ani z období od 7. ledna 1948 do 16. prosince 1962. V roce 1962 se jejich styky jaksi přirozeně obnovují, k dispozici máme Tapiého odpověď na dopis, ve kterém bývalý vězeň dle všeho obnovil kontakt se svým francouzským přítelem, psanou česky poněkud škrobeně, nicméně zdvořile:

Váš milý dopis mne překvapil, ale hluboce pohnul a ja za nej Vám upřímně děkuji.
Vím co se stalo a při těchto pro Vás tak trapných letech velmi často se jsem tazal

19 Srov. kapitolu Karla Bartošky věnovanou tomuto tématu in: Stéphane Courtois et al.: *Černá kniha komunismu. Zločiny, teror, represe*, I, Praha – Litomyšl: Paseka 1999, s. 350, zejména část „Politické procesy s nekomunistickými spojenci“.

20 Renata Ferklová: Osud nebo prozívatelnost? (Literární tvorba Zdeňka Kalisty ve vězení padesátých let), *Literární archiv* 32–33 (2001), s. 227.

naše společné přátele na Vás. Po každé zdalo se mi že neznaly moc přesného – Ale, když člověk je nešťastným, kde jsou své přátelé? / A mně mrzí ta novinka že Vás zastihla zlá nehoda a že Vy prozatím zůstáváte raněný...²¹ (sic)

Krom toho si v jednom ze svých šesti poválečných cestovních zápisníků nadepsaném „1962–1966“ Tapié 7. září 1963 poznamenal svou „dojemnou návštěvu u Zdeňka Kalisty“, s následujícím dodatkem psaným česky: „tyto pražské dny zůstanou nezapominutelné v mém srdci i v mé paměti“²².

Těžko říct, zda slovy „když je člověk nešťastným, kde jsou své přátelé“ vyjadřoval Tapié spíše soucit nebo výčitky svědomí. Zpětně se zdá být přerušovaný charakter jejich vztahu nepochopitelný (a kusost dostupných osobních archivů zavdává jen malou naději na rekonstrukci jeho vnitřních motivací).²³ Pokusme se nasvítit jeho kontury přihlédnutím k vývoji Tapiého postojů během poválečných desetiletí.

RACIONÁLNÍ OBRAT?

Tento vývoj je zřetelný při srovnání dvou článků publikovaných v časopise *Revue historique*, poučných i z hlediska metodologie: recenze na knihu *Von Palacký Bis Pekař. Geschichtswissenschaft und Nationalbewußtsein bei den Tschechen* Richarda Georga Plaschky z roku 1955²⁴ a článku *Les études historiques en Tchécoslovaquie* z roku 1962.²⁵ Ve své recenzi na

21 Dne 16. prosince 1962, 1 f., LA PNP, fond Zdeněk Kalista.

22 Za nahlédnutí do cestovních zápisníků V.-L. Tapiého, během konference Victor-Lucien Tapié, Baroque et classicisme, hier et aujourd'hui konané 24. října 2012 (Archives départementales de la Loire-Atlantique, Nantes), vděčím jeho vnučce, paní de Cambourg.

23 Cestovní zápisník z let 1966–1969 obsahuje poznámky z pražského pobytu z 12. do 15. prosince 1968, během kterého Tapié obdržel čestnou oborovou medaili Fr. Palackého. Poznamenává si v něm: „N'ayant pas voulu, en raison des circonstances politiques, porter à Prague avec moi ce petit carnet déjà plein d'indications, j'ai pris des notes sur des papiers et j'ai écrit une relation de mon voyage dès l'après-midi du retour, dans le cahier n° 10 de mon journal. / Inoubliable voyage.“ [„Vzhledem k politickému kontextu jsem s sebou do Prahy nechtěl brát tento zápisník, již beztak plný údajů, zápisky jsem si dělal na papíry a hned odpoledne po svém návratu jsem napsal relaci o své cestě do sešitu č. 10 svého deníku. / Nezapomenutelný pobyt.“] Onen vzácný sešit byl však po Tapiého smrti na jeho výslovnou žádost zničen jeho potomky (dle ústního sdělení paní de Cambourg během zmíněné konference 24. října 2012). Archivy české a maďarské Státní bezpečnosti nedisponují dokumenty týkajícími se pobytů Victora-Luciena Tapiého (dle informací sdělených Jiřím Křestanem, Národní archiv, Praha, a Györgim Gyarmatim, Állambyztonsági Szolgálatok Történeti Levéltár, Budapešť, prostřednictvím Paula Gradvohla, kterému tímto děkuji).

24 Victor-Lucien Tapié: *Les historiens tchèques et leur pays: de Palacký à Pekař*, *Revue historique* 115 (duben–červen 1956), s. 290–295.

25 Victor-Lucien Tapié: *L'orientation actuelle des études historiques. Les études historiques en Tchécoslovaquie*, *Revue historique* 128 (červenec–září 1962), s. 119–128.

knihu R. G. Plaschky²⁶, původně Moravana německé národnosti, Tapié vědomě popřál sluchu německé historiografii silně poznamenané druhou světovou válkou a jejími dopady a podílel se tak na zachování koncepce společných dějin střední Evropy, kterou ve své době vyzdvihoval Josef Pekař. Píše, že kniha odráží „nutnost soužití Čechů s ostatními dunajskými národy, zejména germanofonními“, klade si otázku „udržení komunity, která měla dlouho své politické zhmotnění v Rakouském císařství“, a dovoluje si dokonce tuto osobní poznámku: „To vše je o to jímavější, že se dnes všude kolem těchto velkých vzpomínek rozprostírá ticho.“

Daný text je však pro něho také příležitostí k jistému přeastření. Kritik se zde svěčuje s dílčími vzpomínkami: „Pekař versus Masaryk! Ach! Jak pozoruhodná to diskuse. Nic mě před dvaceti lety tolik neuchvátilo.“ A v návaznosti na připomínku dnes již dávno zapomenuté epizody, kdy se o Pekařovi, na základě jeho „morálního kreditu“, hovořilo jako o možném Masarykovu nástupci ve funkci prezidenta republiky, přidává následující komentář:

Nutno po pravdě říct, že v těch letech se stal Pekař obětí tragické iluze. Sudetští že by mu snad dali svůj hlas? Lidé dobří! Pouze ho vodili za nos jako malé dítě a zneužívali jeho dobré pověsti. Pekař, jehož politický rozhled nedosahoval za okraj Prahy, absolutně nechápal nacismus. Jako tolik dalších po něm považoval za své přátele nepřátele svých odpůrců a za faktor konzervace vše, co bojovalo proti demokracii a komunismu. On, jenž neměl rád revoluce, si právě pletl tu nejnásilnější z nich se systémem založeným na pořádku.²⁷

Tapié tedy přesně v době, kdy zároveň pracuje na knize *Baroque et classicisme*, jasně rozlišuje mezi historickými formami, které na sebe vzalo baroko ve střední Evropě, a inspirací, kterou ve 20. století podnítilo, dokonale pro něho znázorněnou meziválečným Československem. Zůstával-li vášnivě zaujatý pro první z nich, od té druhé se jasně distancoval. Tapié

26 Richard Georg Plaschka: *Von Palacký Bis Pekař. Geschichtswissenschaft und Nationalbewußtsein bei den Tschechen*, Graz: Hermann Böhlau Nachfolger 1955. R. G. Plaschka se narodil v roce 1925 na Bítově, v roce 1943 byl naverbován do Wehrmachtu. V roce 1945 odjel do Rakouska za svými rodiči, vyhnanými z Československa, a v roce 1947 tam začal studovat historii (srov. Arnold Suppan: In memoriam Richard Georg Plaschka (1925–2001), *Historia Europae Centralis. Bulletin of Central-European Institutes of History*, Praha: Historický ústav AV ČR 2001 [2002], s. 140–147.

27 „La vérité oblige à dire que Pekař, en ces années-là, devenait victime d’une illusion tragique. Les Sudètes lui auraient-ils donné leurs voix? Les bons apôtres! Ils étaient en train de le jouer comme un enfant et d’exploiter sa renommée. Pekař, dont l’horizon politique ne dépassait guère Prague, ne comprenait rien au nazisme. Comme beaucoup d’autres depuis, il croyait ses amis les ennemis de ses adversaires et il prenait pour un facteur de conservation tout se qui combattait la démocratie et le communisme. Lui qui n’aimait pas les révolutions, était en train de confondre la plus brutale d’entre elles avec un système d’ordre.“

byl znalcem baroka, ne však (nebo: již ne) adeptem „neobaroka“, pro které mohli zahořet jeho čeští přátelé – Pekař na úrovni politické, Kalista na úrovni básnické.²⁸

Článek Historické bádání v Československu vzbuzuje poněkud větší rozpaky. Je v něm patrná veliká obezřetnost, se kterou Tapié nyní evokoval proměny uvnitř badatelského světa ve střední Evropě: jeho text podává podivuhodně konsenzuální obraz disciplíny, která, stejně jako ve všech dalších totalitních zemích, byla semleta v Kaudijské soutěsce ideologie. Tapié zde mluví o oblasti traumatizované „dusivým poklopem, jímž byla přikryta během let nacistické okupace“ (s. 119), připomíná důležitost české historiografie, od „Golloyovy školy“, stručně zmiňuje Pekařův „strohý styl“ a jeho „liberálního ducha“, přičemž diskrétně odkazuje k vlastní kritice Plaschkovy knihy. Ze „shonu“ těsně před válkou vyzdvihuje „dvě zajímavá znamení pro budoucnost“: již citovaný katalog k barokní výstavě z roku 1938 a, poněkud překvapivěji, článek o třídním boji, ve kterém Václav Husa šel „odvážně [...] proti proudu tehdy převládajících představ“²⁹ (s. 128). Posléze od roku 1948 registruje obrat k „inspiraci historickým materialismem“ a zakotvení Československa v socialistickém táboře. Zbytek článku sestává z přehledu tradičních (*Československý časopis historický*), nových (*Sborník historický*) i univerzitních časopisů. Nakonec konstatuje, že došlo k „revizi hodnot vlivem cesty, se kterou ne všichni souhlasí, ale [která] přitom bádání na poli ekonomických a sociálních dějin otevřela perspektivy, jejichž význam pro úplné pochopení historie nelze popřít“ (s. 127). A text uzavírá: „více než o obměnu se v pravém smyslu slova jedná o tradici“ (s. 128)³⁰.

Z institucionálního hlediska je podané panorama nekonfliktní: zamlčuje emigraci a práce německých historiků z Čech publikujících v NSR – sám ve své knihovně přitom vlastnil mnoho čísel vědeckého časopisu sdružení Sudetských Němců *Bohemia*. Tento aspekt odbývá zmínkou

28 V souhvězdí českých spisovatelů (v souhvězdí spíše než v síti, neboť by bylo těžké mezi danými osobnostmi spatřovat skutečnou soudržnost), pro které získal odkaz na baroko hodnotu programu, lze jmenovat katolického prozaika Jaroslava Durycha (1886–1962), mj. autora historické fresky o Čechách v době třicetileté války: *Bloudění* (Praha: Ladislav Kuncíř 1929). Exemplář Durychovy *Naděje katolictví v českých zemích* (Praha: Ladislav Kuncíř 1931) zachovaný ve fondu Tapié má vepsanou poznámku: „acheté en 1932 par sympathie pour les courageux efforts de Jaroslav Durych et Dostál et en témoignage d'admiration pour le génial auteur de *Bloudění*“ (knihovna CRHIA).

29 Václav Husa: Třídní boje – tabu československého dějepisectví, *Dějiny a přítomnost* 1, č. 1–2 (1937), s. 39. *Dějiny a přítomnost* se měly stát jedním z důležitých časopisů snoubících sociologii a marxismus.

30 „[Il conclut à] une révision des valeurs, en vertu d'une option que tous les esprits n'acceptent pas, mais [qui] a, ce faisant, ouvert à la recherche, sur l'histoire économique et sociale, des perspectives dont personne ne saurait contester l'importance pour une intelligence complète de l'histoire; non seulement une relève, mais dans le plein sens du mot, une tradition.“

o historikovi Josefu Pfitznerovi a o jeho příklonu k nacismu (s. 120). Obecně je pozoruhodné, že u něho nelze najít viditelné kontakty s hnutími „na obranu nespravedlivě stíhaných“ (abych odkázal na jméno české organizace, která se zrodila v sedmdesátých letech, přibližně v době jeho smrti): Tapiého fond v CRHIA – který ovšem mohl být roztržán ještě před svým uložením – se vyznačuje takřka totální absencí paralelních knižních publikací (samizdatů, nelegálních časopisů atd.), jejichž svazky přitom běžně figurovaly na regálech knihoven francouzských intelektuálů, kteří udržovali přátelské styky se středoevropskými intelektuály, již byli od padesátých let více či méně perzekuováni.

Zdůvodněním boje proti nacistickému „násilnému systému“ se Tapié propůjčil chladné a racionální analýze geopolitické situace v poválečném Československu. To ho dovedlo k „realistickému“ stanovisku, kterým se vyznačuje jeho „globálně pozitivní“³¹ postoj vůči oficiální historiografii. Nastolil tak u sebe podvojný systém: na jedné straně tak stál liberální a konzervativní historik lpící na komplexní metodě, jakou stoupenci marxismu považovali za zastaralou, na druhé straně pak diplomat očividně oddaný principům kulturní diplomacie ustanoveným Francií vůči „východním zemím“, kterému se nadto nepřičilo, že by se mohl stát převodovou pákou kolaborace.

ROZLIŠENÍ

Reedice Tapiého knihy *Baroque et classicisme* z roku 1972 měla údajně být „rozšířena o vše, co bylo napsáno od roku 1957, a o badatelskou práci jeho vědeckého semináře“.³² Obsahuje však jen málo textů českých barokistů: jeden článek Václava Černého³³, nic od Kalisty, Vašici... Mezi středoevropskými zeměmi na poli bádání jistě existovala také konkurence: Tapié zde dal přednost práci Andrease Angyala *Die slawische Barockwelt*³⁴, kterou recenzoval³⁵, dílu, jehož syntetické pojetí mu muselo být bližší než monografie jeho českých přátel. To však není vše. Ve zmíněné recenzi Tapié píše:

31 „Globalement positif“ – oficiální hodnotící stanovisko PCF, francouzské komunistické strany, formulované v sedmdesátých a osmdesátých letech ve vztahu k sovětskému režimu.

32 Roland Mousnier: Préface, s. 17.

33 Václav Černý: K studijní problematice barokní, *Časopis pro moderní filologii* 40, č. 3 (1958), s. 164–178.

34 Andreas Angyal: *Die slawische Barockwelt*, Leipzig: E. A. Seemann 1961.

35 *Revue historique* 228 (1962), s. 205. Srov. také exemplář této knihy s dedikací: „À mon illustre maître, le professeur V.-L. Tapié, avec ma plus haute estime“, 28. června 1961 (knihovna CRHIA).

Pan Angyal vhodně cituje Kamila Kroftu: „Proměna barokní kultury ve smyslu národním je dle mého názoru v Čechách nezpochybnitelná, a to jejím splnutím s prvky starší české kultury, i ze vzdálenějších dob.“ Moudrý to postřeh. Osvětluje například případ Bohuslava Balbína, slavného jezuitského spisovatele, jehož popularita byla na konci 19. století a v první polovině 20. století posílena jeho *Obranou jazyka českého*, vydanou dlouho po jeho smrti.³⁶

Tapié se však pro takovouto „proměnu barokní kultury ve smyslu národním“ nerozhoduje. Aniž by je jmenoval, Čechy implicitně kritizuje. Mezi sebou a jimi vytvořil odstup, ospravedlňovaný posunem svého díla k větší konvenčnosti, a od začátku padesátých let zdůvodňovaný kromě jiných možných pohnutek jistým smyslem pro *realpolitiku*. Dosti neutěšený vztah francouzského profesora Tapié s jeho českým kolegou a překladatelem Kalistou lze tedy snad částečně vysvětlit tímto složitým předivem zájmu a obdivu, zdrženlivosti a nedorozumění.

Přeložil Jean-Gaspard Páleníček

36 „M. Angyal cite très heureusement une phrase de Kamil Krofta: ‚La transformation de la culture baroque dans un sens national est, à mon avis, indubitable en Bohême, par sa fusion avec des éléments de l’ancienne culture tchèque, même celle d’un temps reculé.‘ Sage observation. Elle éclaire, par exemple, le cas de Bohuslav Balbín, le célèbre écrivain jésuite dont *l’Apologie de la langue tchèque*, ouvrage édité longtemps après sa mort, a soutenu la popularité au XIX^e siècle et dans la première partie du XX^e.“

KAREL HYNEK MÁCHA

ROZBROJ SVĚTŮ

(2007)

Slyším, jak smrt žere řev duše.

Vladimír Holan³⁷

*Velký básník to byl, vy lenoši, vy ignoranti, vždyť vám to říkám už bůhví pokolikáté,
dobře si to zapamatujte – radši vám to, pánové, zopakuji ještě jednou:
velký básník [...]. Napište si název písemného domácího cvičení:
Proč v poezii velkého básníka [...] tkví nesmrtelná krása, jež v nás budí nadšení?*

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*³⁸

Každý, kdo se v jednadvacátém století zabývá Karlem Hynkem Máchou, musí být nutně zmítán dvěma protichůdnými pocity: na jedné straně niterným přesvědčením o tom, že má co do činění se zásadním dílem, jehož nedokončenost v důsledku autorova předčasného úmrtí paradoxně ještě zvyšuje jeho přitažlivost pro čtenáře, a na straně druhé obavou z toho, že to znamená implicitní přitakání nacionalistické kultuře, která Máchovo dílo v mezidobí zpopularizovala a zdeformovala. Dost možná je to ale osud všech milovníků 19. století – čím byl daný básník svobodnější a jedinečnější, tím tíživější je maska „literárního velikána“, kterou mu přisoudilo jeho okolí.

ŽIVOT V PRAZE ZA KANCLÉŘE METTERNICHA (OBRAZY ZE ŽIVOTA MÉHO, DENÍK, CIKÁNI)

Jen málokterého z básníků potkal tak dojemný osud, jako nešťastného Máchu, věčně neklidného mladíka ze zchudlé pražské rodiny s horkou hlavou a odbojnými mravy. Narodil se v roce 1810, a ačkoli zemřel už v roce 1836, stal se nejlepším a současně nejvíce kritizovaným spisovatelem průkopnické generace: dal obrozujícímu se českému národu konečně

37 A znovu Vám – Karle Hynku Mácho! in: Vladimír Holan: *Na sotnách*, Praha: ČSS 1967, s. 89–91; *Spisy V. H.*, IV. *Na celé ticho*, Praha: Odeon 1977, s. 93–95.

38 Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, přel. Helena Stachová, Praha: Torst 1997, s. 47.

přesně takové romantické dílo, které si doba žádala, a těsně po vydání své první velké práce v šestadvaceti letech v důsledku zbytečné nehody umírá. Co víc si mohou milovníci melodramatu přát?

RODINNÁ DRÁHA

Máchův otec Antonín, rodák z Jižních Čech, který se stejně jako řada jiných venkovanů osvobozených z nevolnictví patentem z roku 1781 usadil v Praze, byl povoláním mlynářský tovaryš, a matka Anna rozená Kirchnerová, pražská Němka a dcera varhaníka v kostele sv. Mikuláše, pocházela ze starobylého hudebnického rodu. Mácha se narodil 16. listopadu 1810 pod Pražským hradem na Malé Straně, kde nacházíme rozmanitou směsici architektonických stylů od gotiky až po baroko; jeho rodný dům U Bílého orla stával v sousedství kostela karmelitánů proslulého uctíváním sošky pražského Jezulátka. Při masivní devalvaci měny v březnu 1811, jíž se vláda pokoušela řešit hospodářskou krizí vzniklou v důsledku napoleonských válek, přišli Máchovi na mizinu a byli nuceni se přestěhovat na druhou stranu řeky až za židovské ghetto do farnosti sv. Petra v sousedství chudinské čtvrti Na Františku, kterou Mácha později tak malebně zpodobnil ve své *Marince*³⁹. Později se Antonín Mácha s rodinou přestěhoval do nevábneho tmavého bytu na Dobytčím trhu, kde si otevřel krupařský krámk; toto náměstí, dnes Karlovo, fungovalo v té době ještě jako tržiště, a ani několik významných památek, které se zde nacházely (gotická věž novoměstské radnice a jezuitský kostel svatého Ignáce, po němž byl Mácha pokřtěn, neboť Hynek je česká verze jména Ignác), nedokázalo zmírnit atmosféru zanedbanosti a chudoby, ještě zdůrazněnou „kasárnami pro padlé dívky zvané kajícnice, vězeňskou nemocnicí a směrem k Vltavě i svatováclavskou věznicí“⁴⁰; jednalo se tedy o prostředí plné potenciálních žánrových scén pro začínající malíře a spisovatele.

Mácha navázal po několika krátkodobých vztazích známost s Lori (Eleonora Šomková, 1817–1891); seznámil se s ní na zkoušce českého ochotnického divadla, kde hrál úlohy prvních milovníků. Když otěhotněla, pospíšil si s dokončením studií na právnické fakultě a přijal místo advokátního koncipienta v Litoměřicích na severu Čech; zde však při hašení požáru onemocněl a jen několik dní po narození svého syna Ludvíka zemřel; jeho pohřeb se konal v den, kdy měl mít s Lori svatbu.

39 Karel Hynek Mácha: *Marinka*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, Praha: SNKLU 1961, s. 137–154, zde s. 143.

40 Henri Granjard: *Mácha et la renaissance nationale en Bohême*, Paris: I.E.S. 1957.

ČECHY PŘEDBŘEZNOVÉ

Celý kratičký čas Máchovy dospělosti se odehrával v období, které německá historiografie nazývá *Vormärz* („doba předbřeznová“), tj. v době před revolucí v březnu roku 1848, kdy vyvěly na povrch dlouho potlačované národnostní požadavky. Napoleonské války způsobily rozpad Sváté říše římské, jejíž součástí byly i české země (tj. Čechy, které byly od 11. století královstvím, markrabstvím moravské a střídavě a částečně i vévodstvím slezské), a v níž již od 16. století zaujímaly významné místo rakouský dům a habsburská dynastie. Země Koruny české byly součástí Německého spolku, který vznikl 8. června 1815 na Vídeňském kongresu a znamenal konec napoleonské Evropy, i když neměl ani zdaleka takovou legitimitu jako Svátá říše římská.

Radikální posun moci, urychlený na jedné straně revolučním kvásem a probuzením národnostních požadavků a na straně druhé reakcí panujícího despotismu, který v rakouském císařství ztělesňoval „systém“ říšského kancléře knížete Clemense Metternicha, nebyl díky kontinuitě habsburské dynastie (v roce 1835 nastoupil na trůn Ferdinand I. po svém otci Františkovi I.) zprvu příliš patrný. Moc stojící v čele území rozšířeného o severní Itálii nebyla ale v postupně se uvolňující hospodářské atmosféře nastupující průmyslové revoluce podle všeho schopna jiné než reakční vnitřní politiky: ve snaze potlačovat vlastenecké a demokratické projevy si proto vybuodovala rozsáhlý systém policejního dohledu a věznic, jehož řízení bylo v roce 1817 svěřeno hraběti Sedlnickému a jehož obávaným symbolem se staly kasematy na brněnském Špilberku. Mácha byl na jednu stranu věrným poddaným říše a v jeho díle lze jen jakoby mimochodem najít prchavé odrazy občanských vášní značné části rodící se městské buržoazie (Máchův *Deník* popisuje, jak se spokojeně prochází Prahou vyzdobenou na počest rakouského císaře a ruského cara⁴¹), zároveň však byl i vášnivým zastáncem práv národů; když v roce 1830 vypuklo polské povstání, zahořel dvacetiletý Mácha pro své hrdiny, a zejména pro své heroldy (básníky, kteří dali své Slovo do služeb této věci), a zapojil se do poskytování materiální pomoci povstalcům, kteří se na svém útěku po drtivé porážce v roce 1831 zastavili i v Čechách. Všichni evropští romantici, ale zejména Češi, jejich bezprostřední sousedé, tehdy v Polácích spatřovali vzor politické i literární emancipace; výjimkou v tom nebyl ani Mácha, který někdy dokonce psal svým českým přátelům dopisy v polštině⁴² a opisoval si do svého Zapisníku výňatky z děl polských básníků,

41 K. H. Mácha: [Deník z roku 1835], in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisníky, deníky a dopisy*, Praha: Odeon 1972, s. 290–292.

42 K. H. Mácha: Dopis Eduardovi Hindlovi, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisníky, deníky a dopisy*, s. 303.

které později využil ve svých textech (hojně je cituje například v úvodu každé kapitoly svého románu *Cikáni*⁴³).

Ve zdánlivé tišině policejního režimu se tak prohlubují rozpory mezi Máchovými současníky. Ti jsou sice poddanými rakouského císaře, který je zároveň i českým králem, žijí v přirozené symbióze s německým světem a podílejí se i na jeho intelektuálním a kulturním životě, avšak vzhledem ke svému původu mají výhrady k tradiční nerovnováze na úkor češtiny, ještě umocňované vídeňským centralismem vycházejícím z dobového osvíceného despotismu. Tato dichotomie se odráží ve všech oblastech života, vzděláním počínaje; Máchova školní výuka probíhala samozřejmě v němčině, ale podle jedné historky mu jeden z kněží ve farní škole u sv. Petra (1816–1821) věnoval knihu mravného učení pro děti v češtině, afektovaně sentimentální veršiky v duchu didaktické idyly s názvem *Kytka vonného kvítí* (1821). Ve vyšších třídách pak němčinu postupně nahrazovala čeština; Mácha přešel k nejprve k piaristům na školu v Panské ulici na Novém Městě (1821–1824), kde se vyučovalo v obou jazycích, a poté do „gramatikální“ třídy na piaristickém gymnáziu na Příkopech (1824–1828); další dva roky pak studoval propedeutiku na gymnáziu v Klementinu, které bylo přípravou na studium na univerzitě. Od roku 1821 byla jediným oficiálním vyučovacím jazykem na tomto gymnáziu němčina, a vyučoványi předměty byla dle pořadí důležitosti latina, náboženství, dějepis, matematika a řečtina, avšak fakticky se studenti i nadále vzdělávali i v češtině díky nepovinným hodinám jazyka a literatury, které dával Josef Jungmann. Svě *juvenilie* však psal Mácha stejně jako všichni čeští básníci jeho generace v němčině; jednalo se o elegické texty, které sice z básnického hlediska nebyly příliš významné, ale z hlediska kulturních dějin měly důležitost značnou: Mácha se totiž díky nim zařadil do obecného kontextu literární dvojjazyčnosti, která byla společným údělem střeoevropských literatur až do 20. století a která spisovateli umožňovala (nebo ho snad nutila) přecházet z jednoho jazyka do druhého buď podle kolektivních tendencí, nebo na základě osobní preference. V situaci, kdy dvojjazyčnost českých spisovatelů byla obvyklým jevem, který v jejich dílech přetrval přibližně až do roku 1860, představovalo opuštění němčiny skutečnou jazykovou konverzi, z níž často nebylo návratu (Pavel Eisner hovoří o „potlačení bilinguismu“⁴⁴).

43 K. H. Mácha: *Cikáni*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 165, 174, 184 ad.

44 Pavel Eisner: *Na skále*, Praha: Karel Voleský 1945, s. 87.

LITERATURA V ČECHÁCH: VÍCEJAZYČNOST A ČESKÉ VLASTENECTVÍ

Čechy se od počátků království až do konce druhé světové války vyznačovaly jazykovou rozmanitostí písemné tvorby, v níž se vedle latiny a němčiny uplatňovala i čeština, která byla dlouho z kvantitativního hlediska zastoupena nejméně. Ve 13. století se začíná nenápadně objevovat česká světská literatura inspirovaná západními díly (kronikami a eposy), která v následujícím století zažívá svůj první zlatý věk. V poněkud afektované atmosféře dvora českého krále, který byl zvolen do čela Svaté říše římské jako Karel IV., se zde prosazuje gotický styl, který ve své západní kolébce již do jisté míry vyšel z módy; společným jmenovatelem textů, které tehdy vznikaly v češtině, dvorské poezie a děl výrazně inspirovaných mystikou, je hledání nebeské krásy prostřednictvím vášnivého rozjímání o krásách smyslového světa. V češtině byla navíc sepsána i nezanedbatelná část humanistických děl, která vycházela z husitství, specificky českého proto-reformačního hnutí, které už sto let před Lutherem jako první v Evropě účinně zpochybnilo učení římské církve, a opírala se o něj. Právě tato epocha představuje „středověk“, k němuž se vztahuje Máchův, výslovně zmiňovaný v jeho pokusech o historický román (*Křivoklad*), ale implicitně přítomný rovněž v celé řadě motivů zřícenin hradů a dalších pozůstatků zašlé slávy.

Humanistická literární čeština (v období renesance) byla sice nepříznivě ovlivňována novolatinskou literaturou, která se nikoli bez určitého opodstatnění považovala za nositele kulturního odkazu znovuobjevené antiky, avšak tento kontakt ji zároveň přiměl kultivovat sílu jazyka, a zejména deklarovat svou touhu po vědění; v tomto období začíná ve městech i na venkově ustupovat negramotnost, a česká kultura začíná sama pro sebe objevovat lásku k učenosti a kult vzdělanosti. Nejvýznamnější prostor věnuje historiografickým žánrům a kronikám, zejména *Kronice české* kanovníka Václava Hájka (1541), kterou čte s vášnivým zaujetím i Máchův (její ozvuky nalézáme v *Klášteře sázavském*⁴⁵). Tyto kroniky odkazují na ještě starší kroniky středověké a vytvářejí tak povědomí o staleté historii a chronologické kontinuitě. V češtině byla ostatně sepsána značná část textů i v době baroka, tedy v období rekatolizace země doprovázené intenzivním poněmčováním (po bitvě na Bílé hoře, kde došlo k porážce protestantské strany a po níž se na dobu let 1627 až 1781 stal jediným povoleným náboženstvím opět katolicismus).

45 K. H. Máchův: *Klášteř sázavský*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 84.

KONTINUITA A OBROZENÍ

Česky psaná literatura od středověku až po novověk se vyznačuje určitými společnými rysy: smysl pro konkrétnost a komično a jistá zemitost vnímané a zobrazované reality se v ní mísí se silnou metafyzickou žádostivostí a pokušeními až mystického rázu. Jako program literatury, která se už dávno nachází na křižovatce dvou cest – zalíbení ve věcech pomíjivých a touhy po věcech věčných – může posloužit stěžejní dílo českého písemnictví 17. století, *Labyrint světa a ráj srdce*⁴⁶. Tato dvojí inspirace přetrvává dodnes, a slova Petra Krále o moderní české poezii platí nepochybně i pro ostatní žánry a ostatní období: podle jeho názoru je tato literatura „stále z velké části spojena s venkovskou pamětí“ „země, která nikdy nic nedostala zadarmo, ať už se jedná o přírodní bohatství, nebo o naději na nezávislý život“. Proto se nevyhýbá smyslovým rozkoším, avšak „vyznačuje se neustálým zájmem o duchovní hodnoty, hledáním světla“, neboť její „přirozeně“ metafyzické a transcendentní sklony vyvěrají především odtamtud: česká krajina volá po vstřebání a trpělivém dalším objasňování tím spíše, že její obzor je holý a nenabízí nic jiného než nouzi a opuštěnost“.⁴⁷

Mácha a jeho současníci považují sami sebe za strážce právě této vznešené a současně křehké návaznosti, a od konce 18. století se tak v širším kontextu „jara národů“ a s cílem znovu navázat přetržená vlákna ohrožené kontinuity formuje hnutí „národního obrození“. V patách mu pak kráčí *novodobá česká literatura*, která se pro potvrzení tradice, k níž se hlásí, nezastaví ani před zfalšováním středověkých eposů (*Rukopisy*) a za jejíhož prvního významného spisovatele je považován právě Mácha. V tomto klopotném procesu je jazyk zpočátku chápán například Josefem Dobrovským (1753–1829) čistě jen jako předmět studia vycházející z vědeckého zájmu, ale postupně je vnímán citověji a jeho obsah začíná být spojován s identitou; ke kritériu 18. století, podle kterého je národnost člověka určována zemí, v níž *se narodil*, totiž 19. století staví jako protiklad myšlenku, že člověk je příslušníkem toho národa, jehož jazykem hovoří. Nejvýznamnějším zastáncem tohoto pojetí v Čechách byl Josef Jungmann (1773–1847), dokonalý „všeuměl“ – básník, filolog a překladatel, teoretik a, jak jsme již viděli, i pedagog – národního obrození.

Mácha však není ideolog, a toto obrození pro něj znamená bezpochyby především společenství, prostředí jeho vlasteneckých přátel, kteří

46 Alegorický příběh Jana Amose Komenského, představitele „protestantského baroka“, který je však někdy také považován za vrcholné dílo literárního manýrismu. Náš francouzský překlad druhého vydání (Amsterdam, 1663) viz *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*, 2. vyd., Prague: Wald Press 2006.

47 Petr Král: *Le poid des choses* [předmluva], in: *Anthologie de la poésie tchèque moderne*, ed. Petr Král, Paris: Belin 1990, s. 8.

jsou stálými hosty kavárny U Komárků. Tam se scházejí nadšení Češi, které Mácha zmiňuje ve svém Deníku⁴⁸: Josef Kajetán Tyl (1808–1856), vedoucí osobnost novátorů, redaktor časopisu *Květy*, spisovatel a herec; konzervativnější František Ladislav Čelakovský (1799–1852), který řídil konkurenční časopis *Včela*; mnohomluvní přátelé jako Karel Sabina (1813–1877), který jako první po Máchově smrti vydal jeho *Spisy* a zanechal zásadní svědectví o jejich autorovi⁴⁹, i přátelé diskrétní, jako Jan Beneš (1809–1834) a Eduard Hindl (1811–1891), Máchův důvěrník a adresát většiny dopisů, které se nám zachovaly. Tato společnost funguje jako jakýsi zájmový spolek, beseda, který aktivně usiluje o zdokonalení jazyka a šíření publikací v češtině, ale také jako debatní kroužek, v němž se diskutuje o zahraničních literárních novinkách (například o dílech Angličana lorda Byrona, „Rakušana“ Nikolausa Lenaua, Poláka Adama Mickiewicze atd.) a samozřejmě i o kvalitě české tvorby. Svým způsobem v něm probíhá i spor, který Francie znala pod názvem „spor klasických a moderních“; v každém případě se jedná o konflikt mezi dvěma proudy, který je jasně patrný i v jednotlivých Máchových básních.⁵⁰ První z těchto tendencí chápe literaturu i nadále jako podpůrnou funkci duchovní osvěty s využitím témat a prozodických vzorů klasicismu převzatých ze starověké kultury, které byly až doposud v české tradici dosti neobvyklé. Jednalo se o ódu, ale především o sonet, který do zdejšího prostředí uvedl Ján Kollár (1793–1852), česky mluvící spisovatel narozený v Horních Uhrách (Slovensko), v ambiciózním cyklu *Slávy dcera*, poprvé vydaném v roce 1824. Konvenční členění sonetu (opozice dvou počátečních čtyřverší gradující pointou dvou závěrečných tercetů), které přímo vybízí k filozofickým sporům, a Máchovy sonety⁵¹ připomínají téměř sofismata díky svému dialektickému racionalismu vlastnímu soudobé filozofii, která měla blízko k hegelianismu, jenž Mácha prokazatelně znal. Tato tendence se však střetává s módou lidovosti a folklóru (v hudbě, poezii, pohádkách atd.) a posun vkusu, který zasáhl celou generaci jak v českých zemích, tak v celé německy hovořící oblasti, jejíž byly součástí, provází i změna prozodických vzorů směrem k baladám, romancím, říkadlům apod., a jejich nápodoba, označovaná obecně jako „ohlasy“, se přibližně v letech 1810

48 K. H. Mácha: [Deník z roku 1835], in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisníky, deníky a dopisy*, s. 292.

49 Karel Sabina: Úvod povahopisný, in K. H. Mácha: *Básně*, I, Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna 1845; též: Upomínka na K. Hynka Máchu, almanach *Máj*, 1858, s. 295–317; citováno podle *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, ed. Rudolf Havel – Pavel Vašák, Praha: Academia 2004, s. 338–345.

50 K. H. Mácha: Ani labuť ani Lúna; Vítr chladný vítr věje, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, I. *Básně a dramatické zlomky*, Praha: SNKLHU 1959, s. 134, 136.

51 K. H. Mácha: Ač má síla neoslábla v boji, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, I. *Básně a dramatické zlomky*, s. 189.

až 1840 postupně přetváří do poetického ideálu (nejslavnějšími počiny v tomto směru byly *Ohlasy písní ruských* (1829) a *Ohlasy písní českých* (1839) od Františka Ladislava Čelakovského).

Roman Jakobson spatřoval v Máchově deníku „l'art pour l'art, básnictví pro básníka“⁵². Měli bychom však snad proto zcela pominout jeden ze znamenitých půvabů tohoto dokumentu spočívající v situačních náčrtech obrazů, které nám umožňují nahlédnout do básnickovy doby a do jeho každodenního života, omezovaného nejrůznějšími všedními povinnostmi? Hynek zakouší značné materiální a bezpochyby i společenské nesnáze („spravoval jsem kalhoty a untertriko“⁵³ a pomáhá Lori „dělat škatulky“, jejichž výroba představovala přilepšení ke skromnému rozpočtu rodiny Šomkovy), ale nepokouší se o vzpouru. Hynek je povahou Čech a bohém, samolibý jako všichni géniové a jaksí rozčarovanež humorný. Jeho současníci vzpomínají na jeho dandyovské výstřednosti: „byl to člověk libující sobě v neobyčejnostech. Potkal jsem ho jednou v tuhé zimě na ulici v bělavém plášti oficírského kroje s červenou podšívkou a v bílých letních pantoflích.“⁵⁴ Nedbá konvencí a volnost mravů, o které svědčí erotické zápisy v jeho *Deníku*, u něho jde ruku v ruce s vysokým mravním povědomím („Vždyť bych si i kurvu vzal, kdybych věděl, že mne má ráda“⁵⁵).

ŽÁNRY MÁCHOVA DÍLA: POEZIE, DIVADLO, „BÁSNICKÁ PRÓZA“

Máchův obraz, jak ho vnímáme dnes, je obrazem básníka, a to jak proto, že jeho obrovská popularita vychází téměř výhradně z jeho velkého, působivě zvukomalebného básnického díla *Máj*, tak proto, že jeho prózy a fragmenty jeho dramát odrážejí fascinaci zvláštní mocí slov a určitých obrátů, které ho okouzlují („Někdy tři, čtyři slova jako uzavřená skříňka v sobě chovají celý poklad důsledných myšlenek,“ jak ho cituje Sabina⁵⁶). V jeho textech se některé obraty opakují s pravidelností zaklínadel: „O Venecia! Venecia! dobrou noc!“ (*Cikáni*⁵⁷), „Dobrou noc, vlasti má!“ (*Klášter sázavský*⁵⁸), „jen ohlas od hor po stranách jeho strmicích opětoval

52 Roman Jakobson: Co je poezie? in týž: *Poetická funkce*, Jinočany: H&H 1995, s. 23–34, zde s. 26.

53 K. H. Mácha: [Deník z roku 1835], in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisníky, deníky a dopisy*, s. 293.

54 Podle Jablonského vzpomínky in: Karel Janský: *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Praha: Svobodné slovo – Melantrich 1958, s. 139.

55 K. H. Mácha: [Deník z roku 1835], in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisníky, deníky a dopisy*, s. 293.

56 Karel Sabina: Upomínka na K. Hynka Máchu, s. 341.

57 K. H. Mácha: *Cikáni*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 268.

58 K. H. Mácha: *Klášter sázavský*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 85.

danou dobrou noc, – dobrou noc“, „Dobrou noc, dobrou noc!“ šeptal umdlelý poutník hlasem slabým.“ (*Pout' krkonošská*⁵⁹); a citát „Ó králi! Dobrou noc!“, který používá jako motto, je leitmotivem prózy *Křivoklad*.

Máchovo dílo však představuje i vynikající ilustraci vzestupné tendence prózy, často prózy narativní, v literatuře let 1820–1830. Mácha chtěl vytvářet prozaické příběhy, a *Máj* dokonce nazval „veršovaným románkem“⁶⁰. Navzdory snaze o žánrovou rozmanitost se však do všech Máchových textů vkrádá poetický tón, někdy i na úkor srozumitelnosti příběhu: v *Máji* nepopisuje Mácha sebevraždu Jarmily, která se vrhne do vody, přímo, ale naznačuje ji prostřednictvím chvění vodní hladiny („Tiché jsou vlny, temný vod klín, / vše lazurným se pláštěm krylo; / nad vodou se bílých skví šatů stín“, v. 135–137⁶¹). I v jeho nejromantičtějších textech, jako jsou *Cikáni*, nespočívá těžiště díla ani tak v jeho ději, jako spíše v prostředí, v němž se odehrává; Mácha nemyslí v syžetech, ale v motivech.⁶²

MÁCHA KRAJINĚŘ (POUŤ KRKONOŠSKÁ)

Pregnantnost básnického žánru lze vysvětlit významností žánru vizuálního, jehož motivaci zase představuje *musa pedestris*⁶³. Mácha prochodil pěšky český venkov a v roce 1834 se vydal dokonce až do Terstu a Benátek, a panoramata, která pozoroval a pak je zakomponoval do svého díla, vykazují nápadnou podobnost s romantickou krajinomalbou, zejména s dílem malíře Caspara Davida Friedricha (1774–1840)⁶⁴. Friedrich se narodil ve Švédsku, ale usadil se v Drážďanech, odkud podnikal dlouhé túry do vulkanické krajiny nedalekých severních Čech, zejména do Krkonoš na současně česko-polské hranici, a čerpal zde náměty k celé řadě svých

59 K. H. Mácha: Pout' krkonošská, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 110, 114.

60 K. H. Mácha: Dopis Antonínovi Šimákovi, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisky, deníky a dopisy*, s. 319.

61 K. H. Mácha: Máj, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, I. *Básně a dramatické zlomky*, s. 25. Dále citujeme v textu s uvedením čísla verše.

62 Srov. Jan Mukařovský: Genetika smyslu v Máchově poezie, in: *Torso a tajemství Máchova díla*, ed. Jan Mukařovský, Praha: F. Borový 1938, s. 102–103, přetištěno in: *Studie*, I, ed. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, Brno: Host 2001, s. 305–375, zde s. 373–374.

63 Zdeněk Hrbata – Martin Procházka: *Romantismus – romantismy: pojmy, proudy, kontexty*, Praha: Karolinum 2005.

64 Friedrich je v českých zemích aktivní velmi brzy z toho prostého důvodu, že Sasko a Čechy leží vedle sebe (svůj slavný obraz *Kříž v horách*, známý také jako *Děčínský oltář*, namaloval Friedrich v letech 1807–1808 pro zámeckou kapli hraběte Thuna v Děčíně v severních Čechách), avšak k veřejnému šíření jeho prací docházelo jen pozvolna; svědčí o něm nicméně přítomnost jeho obrazů na výstavě, kterou v roce 1824 uspořádala v Praze Krasoumná jednota, a zakoupení jeho obrazu hrabětem Clam-Gallasem pro Galerii žijících umělců (srov. Jiří Kotalík: K. H. Mácha a malba romantismu, in: *Prostor Máchova díla*, ed. Pavel Vašák, Praha: Československý spisovatel 1986, s. 97).

obrazů (např. *Ráno v Krkonoších*, 1810; *Krkonošská krajina v mlze*, 1820–1821). A právě do těchto hor se o několik let později na své zásadní túry vypravil i Máchá; ve svém díle prezentoval tyto výpravy jako iniciační pouti, například v *Marince*⁶⁵, ale především samozřejmě v *Pouti krkonošské*: „Chýlilo se k večeru. Osamělý poutník kráčel stezkou ouzkou na rozlehlém temenu hor krkonošských...“⁶⁶ Analogii mezi dílem zmíněného malíře a našeho básníka je však třeba hledat spíše v kompozici krajiny než v těchto topografických shodách. Sabina jako první poukázal na to, že „kdežto všady vedle bohaté krajinomalby, vedle krásných zjevů přírodních – člověk jen jako stafáže se jeví a konání lidské skutečně jen co protiva se osvědčuje, o které se Máchá projevil“.⁶⁷ Friedrich používá rozervanost přírody (průrvy, rokle atd.), nevlídné počasí (sníh a mlhu), jakož i náboženské symboly, kterými je jeho dílo protkáno (osamělé kříže, zříceniny kostelů), i postavení „poutníků“, kteří jsou k nám často obráceni zády a pozorují nějaký přírodní jev (západ slunce, svit měsíce atd.) jako kulisy velkolepého kosmického divadla, v němž se odehrává drama a jemuž člověk přihlíží jako divák. Stejně tak Máchovy texty, zejména *Pout' krkonošská*, zobrazují velkolepou fantastickou noční vidinu, která vypadá jako přesná předloha několika Friedrichových obrazů – například *Poutníka nad mořem mlhy* z roku 1818 nebo *Kláštevního hřbitova ve sněhu*, z let 1817–1818, kde vidíme stejně jako v Máchově textu dvojstup mnichů „vejíti vchodem nízkým na hřbitov, odtud po vysokých schodech vstoupiti v otevřený chrám“.⁶⁸

DYNAMICKÝ PIKTORIALISMUS

(MÁJ, CIKÁNI)

Pro dosažení tohoto dramatického účinku se Máchovo dílo, které je de facto slovní malbou krajiny, zaměřuje na proměny živlů více než na tyto živly samotné. Nejčastěji se vyhýbá prostému popisu a soustřeďuje se na hraniční body, v nichž se jednotlivé materie (voda a vzduch, země a obloha) dotýkají a zdánlivě prolínají: „Modravé páry z lesů temných / v růžové nebe vstoupají, / i nad jezerem barev jemných / modré se mlhy

65 K. H. Máchá: *Marinka*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 137–156.

66 K. H. Máchá: *Pout' krkonošská*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 107.

67 Karel Sabina: *Upomínka na K. Hynka Máchu*, s. 342.

68 K. H. Máchá: *Pout' krkonošská*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 111. Objevujeme však styčné body s celou řadou dalších představitelů krajinomalby působících ve střední Evropě, kterou Máchá znal (zejména se slavným Ludwigem Richterem a Moritzem von Schwind ze sousedního Německa, ale také s českým Antonínem Mánesem a Josefem Navrátillem nebo Adolfem Kosárkem) a s evropskou romantickou tvorbou obecně (Théodore Rousseau, Charles Daubigny, a dokonce i John Constable a J. M. W. Turner) (Srov. Jiří Kotalík: *K. H. Máchá a malba romantismu*, s. 92–93).

houpají“ (*Máj*, v. 491–494). Zachycení barev často střídá evokace hry světla (odraz, stín, jiskření, bledost), odlesků, které jsou zároveň pohybem i odrazem, a proměn, které neujdou oku pozorného diváka, a podobně jako impresionistický umělec rozkládá i Máchova jednotlivé procesy až na hranici optické iluze („jezero [...] dále zeleně zakvítá / vždy zeleněji prosvítá, / až v dálce v bledé jasno splyne.“ *Máj*, v. 40–44). Ve snaze vytvořit dojem „tónu v tónu“ vedle sebe klade řetězce tautologických slov: „temnější než stíny tmavé“, jež jsou skutečnými oříšky pro překladatele z češtiny, které nevdají opakování, do francouzštiny, která se jim naopak mermomocí snaží vyhýbat. Přesto však se jedná o vyjádření hlubšího pozorování, snové kontemplace, již je třeba si vychutnat samu o sobě. Jak je psáno v *Máji*, „v krajinu tichou kráčí sen“ (v. 56).

Dalším využitím techniky typické pro malbu je u Máchy často představa horizontu, vodorovné linie přerušené linií svislou, která ji oživuje a drammatizuje: „Nad Hirschbergem hustý se dmul kouř“ (*Večer na Bezdězu*)⁶⁹; „rudý sloup“ světla linoucího se z jeskyně do noční tmy z ohně, jež si tam rozdělali cikáni (*Cikáni*)⁷⁰; ale také zvukové vjemy, jako je hlas, který do ticha „pronikl nocí temnou“ (*Máj*, v. 270) a písně mladého cikána a mladé Židovky Ley (na začátku druhé kapitoly *Cikánů*). Tyto detaily slouží jako kontrast a posilují mnohostranné vnímání krajiny: příroda není jen jedinou melodií, ale koncertem, a aby se jí poezie vyrovnala, musí se i ona rozeznít celou symfonií.

„OTEVŘENÉ SMYSLY“

Člověk je v pokušení připisovat tomuto typu dynamické kompozice symbolickou, esoterickou (Hodrová) nebo jednoduše duchovní hodnotu: paprsky světla prodírající se romantickou oblohou se tak mohou jevit jako projev božství skrze hmotnou podstatu světa; v takovém případě by pak bylo záhodno přičítat umění apologetický nebo morální záměr, obdobně jako tomu je u barokních kompozic. Proměnlivé Máchovy krajiny, které někdy nabývají až podoby zjevení a uvádějí jeho postavy do stavu vytržení, mohou k takové interpretaci přímo svádět, avšak důvěrná Máchova sdělení příteli Sabinovi naznačují, že se Máchova od takového výkladu vědomě distancoval: „Tuto souhru veškerenstva žádná vymyšlená symbolika přírody věrně nevyznačí a nevyjasní. Dumává pouze mysl nepostačuje. Potřebí zde otevřených smyslů a skoumavého nazírání.“⁷¹ Máchova-krajinář se sice pokouší obnovit harmonický aspekt přírody, avšak

69 K. H. Máchova: *Večer na Bezdězu*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 135.

70 K. H. Máchova: *Cikáni*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 195.

71 Karel Sabina: *Upomínka na K. Hynka Máchu*, s. 341.

zároveň se snaží, aby v této evokaci zůstala patrná i nejistota, kterou zakouší pozorovatel. Tajemství tak zůstává nerozluštěno a krajina je i nadále otevřeným předmětem „otevřených smyslů“ bez možnosti výkladu. Plastický rozměr Máchových textů nepochybně odráží vzdálené vlivy barokní kultury, která prezentuje obraz světa jako hádanku, kterou je třeba rozluštit, ale zároveň se zde projevuje i odtrženost – ke které se ještě vrátíme – od teologie, která byla barokní kultuře vlastní a jejímž úkolem bylo sloužit jako automatický klíč k rozluštění této hádanky.

BIEDERMEIEROVSKÁ ZDRŽENLIVOST (MARINKA, SKICI A KRESBY, DENÍK)

Máchovo dílo však staví proti romantické horské krajině, schopné uvést pozorovatele do extáze, i celou řadu uměleckých referencí zcela jiného druhu, které idealizují dojemné motivy z osobního života a staví je do služeb didaktické a sentimentální psychologie. Nejvíce patrné je to v pasáži z jeho díla *Marinka*, v níž se mladý básník – vypravěč poprvé setkává s dívkou, která ho miluje: „Stál jsem v malém pokojíku. Na měkkém sedadle, s hlavou v ruku opřenou, seděla ona. Ano, to byla ona! – to byla Marinka! – Kdo viděl Goethovu Mignonu od Schadowa malovanou? – Tak byla Marinka, rovně tak!“⁷² Mignon v Goethově románu *Viléma Meistersa léta učednická* (1796) je půvabná churavějící dívka, která je spolu se záhadným harfeníkem členkou divadelní společnosti, k níž se hrdina románu připojí. Mácha tento goethovský vzor značně poupravil – z Mignon udělal souchotinářskou Marinku a z harfenisty zbídačeného houslistu (Marinčin otec); jeho postavy mají daleko k exotičnosti kočovných herců, jsou domácí skromné a autor nám je představuje v dojemném prostředí jejich chudobného příbytku. Mácha navíc takto vlastně nepřetváří přímo Goethovu Mignon, ale její volnou adaptaci, kterou ztvárnil malíř Friedrich Wilhelm Schadow (1789–1862); Mignon na jeho obraze má podobu anděla s velkými křídly a ženskými rysy hrajícího na loutnu, s hustými černými vlasy sepjatými čelenkou a s lilií opřenou o stupínek, na němž sedí: evidentně se jedná o idealizující interpretaci s neskrývaným náboženským rozměrem. V jedné z pražských uměleckých galerií byla vystavena litografická reprodukce tohoto díla od kreslířky Charlotty Speck von Sternburg a Mácha podle Sabiny „ledva o ní zvěděl, spěchal ji uzříti, a po několik týdnů každodenně nejméně půl hodiny před obrazem tímto strávil, často se vyjadřujíc, že na zádumčivém vzhledu Mignony a na malých perutěch, jimiž ji umělec ne bezprávě byl ozdobil, duch jeho nejkliďněji

72 K. H. Mácha: *Marinka*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 144.

spočívá“.⁷³ Mácha zase přetváří Schadowův obraz (zejména zmenšuje andělova křídla) v duchu intimistické estetiky, kterou v jeho textu doplňují další prvky celé scény: „malý pokojík“, kde Marinka sedí „na měkkém sedadle“, dívčina plachost, pak „libý zvuk“ fortepiana, k němuž usedne, „outlá nožka její, řídicí silnější neb jemnější zvuk stroje“, a nakonec prosté kouzlo písně, kterou mladík sám složil na lidový motiv: „*Tam na hoře holoubátko / smutně sobě štěhotá...*“⁷⁴

Toto postupné utlumování Goethova vzoru ústí v estetiku uměřenosti, jejíž paralelu lze nalézt ve vzrůstajícím vlivu *biedermeieru* v metternichovském Rakousku. Tato estetika, zejména v užitém umění, odpovídala rozkvětu buržoazní kultury subkontinentu, který právě překonal napoleonské války, a byla hluboce zakotvena v jejich společenských hodnotách a vizuálních projevech, jimž vtiskovala zdvořilé mravy a kouzlo pravidel slušnosti, skromnosti, a dokonce i příjemné průměrnosti.⁷⁵ V literatuře tento *biedermeier* vykrytalizoval v dílech německy píšících autorů, jako byli Adalbert Stifter, Franz Grillparzer, Eduard Mörike a Karl Leberecht Immermann, a v určité protiváze k romantickému bouřliváctví svých současníků kladl důraz na společenský řád s lidským rozměrem, harmonický vztah přírody a technických schopností, pocity bezpečí a klidu atd. V české literatuře se projevuje v dílech z padesátých let 19. století (venkovské obrazy Boženy Němcové i hrůzostrašné balady Karla Jaromíra Erbena), prodchnutých idylickou náladou hraničící až s melancholií, kterou mají společnou s německy mluvícími autory z Čech a která přetrvává i ve „vesnických románech“ (jejichž autory byli po Karolině Světlé i Jan Herben, Karel Václav Rais, Alois Mrštík apod). Tento sklon se však projevuje již u Máchy, kde se příznačně propojuje s prostotou lidové poezie ve scéně, kde Marinka zasedá k fortepianu. Mácha se svěčil Sabinovi, že „ze spisů současných spisovatelů pokládal za práce ryze českého národního slohu selanky Josefa Jaroslava Langera (1806–1846) a některé balady Šebestiána Hněvkovského (1770–1847)“⁷⁶. Skromnost těchto drobných dílek jim zaručuje zdravou robustnost, ale zároveň se nebrání ani ironii, humoru nebo vnímání existenční tragédie v malém měřítku na pozadí každodenního běžného života, což básník *Máje* vyjádřil svým osobitým způsobem: „na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal“ (v. 813).

Významnost této estetiky potvrzují i další prvky. Mácha po sobě zanechal dobrou stovku kreseb, z nichž některé ještě přetvořil v kolorované

73 Karel Janský: *KHM ve vzpomínkách současníků*, Praha: Melantrich 1958, s. 20.

74 K. H. Mácha: Marinka, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 146.

75 Jiří Rak: *L'époque du Biedermeier en Autriche et en Bohême et son héritage*, in: *Biedermeier. Art et Culture dans l'Empire austro-hongrois (1815–1848)*, katalog výstavy, Milan: Skira – Paris: Seuil 2002, s. 20.

76 K. Sabina: *Upomínka na K. Hynka Máchu*, s. 345.

akvarely a na nichž podobně jako celá řada jeho současníků zobrazoval „hrady spatřené“ při svém putování po Čechách. V jeho době se jednalo o módu, která je obecně spojována s preromantismem let 1790–1800 a s jeho zálibou v poetice zřícenin, ale ve skutečnosti se v ní pojí rousseauovská záliba v přírodě s nově zrozenou vášní pro historii, tedy kulturní fakta sahající hluboko do 18. století a přetrvávající ještě daleko do století devatenáctého; nalézáme je například v albu A. G. Meissnera a F. K. Wolfa z roku 1798 s příznačným názvem *Historická vyobrazení Čech v malbě (Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen)*. Když tedy poutník Mácha načrtává do svých zápisníků pevnosti, v jejichž kulisách se budou později odehrávat jeho díla (např. hrad Bezděz z *Večera na Bezdězu*, věž hradu Kokořina z *Cikánů* atd.), projevuje tím zájem jednak o slavnou středověkou minulost, o jejíž pozůstatky se jedná, jednak o krásu jejího přírodního dějiště. Na těchto *vedutách* nenajdeme žádné bouřlivé vize, ale klidnou melancholii, v níž se dosud vznášejí tlumené dozvuky někdejší slávy⁷⁷. Je to tatáž melancholie, kterou u Máchy při procházce po pražském hřbitově vyvolá sousoší zdobící jednu z hrodek: „Na osamělém, zeleně porostlém hrobě malého hřbitova leží dívka bosa, prostovlasá, velmi chudobně oděná; objímajíc mohylu obličej svůj v trávu její skrývá.“⁷⁸ Atd. Někteří komentátoři rozpoznali tuto scénu v Máchově kresbě *Ležící dívka*⁷⁹: obraz truchlící dívky podobně jako jednoduché dojemné motivy na náhrobcích proměňuje přirozené gesto v diskrétní intimně laděnou evokaci smrti. Atributy, které jsou spojovány s alegorií Melancholie již nejméně od dob Dürerových, se nacházejí v již zmíněné scéně v *Marince*⁸⁰, ale také v *Máji*, kde se opakuje představa Viléma ponořeného do snového rozjímání: „Ten na kamenný složen stůl / hlavu o ruce opírá; / polou sedě a kleče půl / v hloub myšlenek se zabírá“ (*Máj*, v. 164–167).⁸¹ Překvapivé však je to, že tyto ikonografické prvky jsou zpracovány v jemném elegickém rejstříku, v rozvinuté linii „v klasicistně empirovém pojetí se střídou intonací romantického zaujetí, až k idylicky zabarvenému

77 „Stylistická správnost Máchových kreseb s kresbami mladého Adalberta Stiftera, který se později stal nejen významným rakouským spisovatelem 19. století, ale i malířem děl, jejichž prostor je téměř zcela vyhrazen prvkům materiálního světa zobrazovaným jakoby abstraktním způsobem, přivádí některé kritiky ke spekulacím o směru, jímž se mohla Máchova krajinářská tvorba vyvíjet, kdyby ji předčasná smrt náhle nepřerušila“ (Bohumír Mráz: *K. H. Mácha: Hradly spatřené*, Praha: Panorama 1988, s. 184).

78 K. H. Mácha: [Deník z roku 1835], in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisky, deníky a dopisy*, s. 283–284.

79 Reprodukovaná na obálce francouzského výboru, v němž byla tato stať přetištěna, srov. bibliografickou část ediční poznámky. – pozn. ed.

80 K. H. Mácha: *Marinka*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 144.

81 Natascha Drubek-Meyer: *Allegorische Spuren der Melancholie*, in: *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas*, ed. Herta Schmidt, München: Otto Sagner 2000, s. 271.

biedermeieru⁸². Pokud se Mácha zaměřuje na „černé slunce Melancholie“ (G. de Nerval) se stejnou temnou tvrdošijností, která předznamenává tvrdošijnost prokletých básníků, činí tak současně s určitou zdrženlivostí po vzoru umělců, kteří byli jako Goethův sekretář Johann Peter Eckermann toho názoru, že v umění lze lépe spatřit „čistou realitu ozařovanou skromným osvětlením“.

ROZBROJ SVĚTŮ (ROZBROJ SVĚTŮ, POUŤ KRKONOŠSKÁ, CIKÁNI)

Není pochyb o tom, že tato neustálá oscilace mezi poezií a vyprávěním a mezi „romantismem“ a „biedermeierem“, která je pro Máchu typická, je ze žánrového i stylistického hlediska pouze projevem určité základní ambivalence, která charakterizuje zobrazování světa, někdy se mění v posedlost rozpolceností a je pro strukturu jeho spisů příznačná. Opakovaná zkušenost konfliktu mezi smyslovostí a ideálem (touhou nebo snem) a bolestné rozčarování, které po něm následuje, vede k chápání protikladu jako nedílné součásti reality. Tento postoj byl nazýván různě – „antitezou“⁸³; „protikladností“ (v článku, v němž Dmytro Čyževskij načrtává jeho genealogii od barokních oxymóronů až po „hegelovskou dynamiku“⁸⁴); „polárním myšlením“; „Romantika, jež Máchu odchovala svým náladovým okruhem ještě více než svou spekulací a teoriemi, myslí polárně nejen ve významu spekulativním a dialektickým, nýbrž často přímo mytologickým. Bytostnou vazbou protiv není v ní jen prázdný logický protiklad, nýbrž přímo prastará milovná nenávisť samotných věcí.“⁸⁵ Je prezentován téměř jako filozofický a estetický program mladých protagonistů filozofického kvazialogu *Rozbroj světů*⁸⁶. V jeho první části nazvané „Svět smyslný“ je hrdina, „as dvacítiletý jinoch“ varován svým společníkem, že „věčný jestiť rozbroj mezi světy, jak smyslů, tak ideálů i obrazotvornosti“; v části „Svět zašlý“ je zpochybňována antiteze pozemských sfér, tuto rozpolcenost však ztělesňuje i jedna ze tří postav, „Hynek, třetí z cestujících, rozuměl oběma dobře a znal povahy jejich výborně, ano on sám od obou povah mnoho do sebe měl“⁸⁷. Realita se tedy vždy prezentuje formou antiteze, a to nejen v objektivní povaze poznatelného

82 Jiří Kotalík: K. H. Mácha a malba romantismu, s. 93.

83 Vladimír Štěpánek: *Karel Hynek Mácha*, Praha: Melantrich 1984, s. 149.

84 Dmytro Čyževskij: K Máchovu světovému názoru, in: *Torso a tajemství Máchova díla*, s. 111–180.

85 Jan Patočka: Symbol země u K. H. Máchy, in: *Sebrané spisy Jana Patočky*, IV. *Umění a čas I*, Praha: Oikumené – Filosofie 2004, s. 104–124, zde s. 107.

86 K. H. Mácha: Svět zašlý, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 101–104.

87 Tamtéž, s. 101.

světa, ale také v subjektivním náhledu toho, kdo se jej snaží objevovat: tato trvalá skladba přírodních i lidských jevů je přítomna ve všech Máchových textech, například ve *Večeru na Bezdězu*, který Mácha ne bez smyslu pro paradox líčí dokonce jako jakýsi kosmogonický zákon: „Bude snad mnohemu podivné, že obrazy ze života mého večerem počínám, jako by v tak mladistvém již věku nade mnou se soumráčilo? – I mně samému divné to přichází, že skoro všecko u mě večerem počíná, a sice tak, že jsem uvykl počátek všeho večerem a večer počátkem všeho považovati [...]“⁸⁸

Pout' krkonošská pak reprezentaci ambivalentního světa systematizuje: krajina je rozdělena mezi artefakty (sochařská výzdoba a hodiny na klášteře „v gotickém slohu stavěném“) a neuspořádanost přírody a stává se osudnou pro kolemjdoucího přicházejícího z rovin a stoupajícího k výšinám, které nedokáže unést, stejně jako motýl, jenž „ouzkostlivě nadarmo se bránil křídélkoma barevnýma, chtěje nazpět dolu v květné kraje, odkud ho bouřlivý vítr byl zanesl“⁸⁹. Tato antiteze zasahuje i zobrazení světa lidských bytostí a ovlivňuje jejich jednání (například když se kat chystá popravit hrdinu *Máje*: „Obnažil věžeň krk, obnažil nádra bílé / poklekl k zemi, kat odstoupí, strašné chvíle – / pak blyskne meč, kat rychlý stoupne krok“, v. 631–633), a někdy způsobuje skutečnou rozpolcenost, například když loupežníkův příběh ve II. zpěvu ustupuje tragédii soucitného žalávníka, otřeseného pohledem na zoufalého vězně: v této scéně se básník projikuje do obou postav současně. V *Cikánech* se antiteze projevuje zobrazením prostoru – údolí obklopující hraběcí hrad představuje typickou českou krajinu, která je však současně oživena exotickými obrazy: impozantní české pískovcové skály jsou přirovnávány k „městu východních krajin“, kde se husté křoví „kolévalo [...], šepotajíc jako umírající hlas muezzina z minaretů“⁹⁰; na druhé straně, když Mácha ve 14. kapitole popisuje lokální kolorit Benátek, neubrání se tomu, aby se v jakési exotičnosti naruby několikrát neohlédl do slovanského sousedství na Slovinsko, přístav Terst a vinice nedaleké Občiny⁹¹.

„ROZPOLCENÉ“ POSTAVY

Obdobně i všechny ústřední postavy románu, Židé a Cikáni, jsou zároveň „zdejší“ i „cizinci“; popis mladého i starého cikána nadužívá etnické pitoresknosti (barevný oděv, hudební nástroje, divoké mravy, přespávání v jeskyních, skřípění zubů, výbuchy žárlivosti atd.), ale tito cikáni vlastně žádnými cikány nejsou. Tuto nestabilitu vyjadřuje navíc i nesouměrná

88 K. H. Mácha: *Večer na Bezdězu*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 133.

89 K. H. Mácha: *Pout' krkonošská*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 107.

90 K. H. Mácha: *Cikáni*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 171.

91 Tamtéž, s. 267.

postava mladého cikána, jehož „pravá ruka byla o poznání delší nežli levá“(!) a jehož krásný obličej kontrastuje s jeho „nepatrnou postavou“⁹². Naproti tomu Židé jsou skutečnými Židy zapadajícími do stereotypní představy lidí na okraji české společnosti, která je mezi sebou pouze trpí: otec je chamtivý hospodský (kapitola 2), na němž ulpívá podezření, že souhlasil se zneuctěním své dcery (kapitola 8). Je však také neobyčejně zbožný a jeho dcera Lea, krásná „dcera Israele“, je výslovně zobrazena jako výrazně exotická Orientálka vědomá si své jedinečnosti: „Fantasticky spíše než přiměřeně oděná [...] Hlavu měla vysokým tureckým šátkem ovinutou na způsob ženštin svého národa, bydlících v krajinách východních.“⁹³ Lea, průzračná a mlhavá postava, která umírá téměř nepovšimnutě, jakoby zhasnuta poryvem větru, nepatří zcela do světa živých, kterým náměšičně prochází, a když se jí zmocní smrt, zanechává na její tváři fyzickou stopu této rozpolcenosti: „Oči mrtvé a v smrti ztrhané, jedno daleko v neskončené říši napnuté, druhé něco málo přivřené“.⁹⁴ Tyto rozpory, které jsou možná z hlediska romanopiseckého umění chybou (*Cikáni* jsou zpětně hodnoceni jako kýčovitě vyprávění *par excellence*), svědčí o jakési manýře vyobrazovat všechny zajímavé postavy jako binární figury, a toto nutkání lze vyložit jako projev poetické snahy vystihnout nesmiřitelné aspekty samotné existence.

REJ DUCHŮ (MÁJ), KOMICKÁ FIGURKA (CIKÁNI): IRONIE A SARKASMUS

Další ilustrací antiteze, kterou Mácha sdílí s celou řadou svých současníků, je uplatňování ironie jako protipólu k utrpení a přecitlivělosti. Nejedná se jen o duchovní a duševní stav důvtipného a opovážlivého mladého muže, ale o celkový princip psaní, který do textu pravidelně vnáší bizarní, výsměšné, nebo dokonce až sarkastické hledisko. V *Marince* předchází dojemnému setkání s hrdinkou posměšný popis ubohé čtvrti, kde stojí její dům, vyobrazené ve směšnohrdinském duchu: „Rozlícená matka naději svou [svého syna], pro lepší zdar pohnojenou, jako psíka na provaze vysmejkla a za hromosvod električnosti své jej považujíc, co Jupiter druhý blesky svými do něho mlátila, až kolem stříkající z něho bláto vyvěšené prádlo jí nečistě vybililo.“⁹⁵ Tento protiklad lze pozorovat i v celé struktuře díla, jak je tomu například v *Máji*, kde Mácha považoval jednak za vhodné použít jako motto vydaného textu satirickou básně⁹⁶, jed-

92 Tamtéž, s. 176.

93 Tamtéž, s. 169.

94 Tamtéž, s. 225.

95 K. H. Mácha: *Marinka*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 143.

96 K. H. Mácha: *Máj*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, I. *Básně a dramatické zlomky*, s. 19–20.

nak jeho první *intermezzo* představuje přestávku mezi dvěma momenty intenzivních poetických emocí (Vilémova poslední noc a jeho poprava), neboť karikuje noční hřbitov, který se hemží horečnými přípravami na příchod budoucího zesnulého: lebka pohřbeného, „jenž na stráží – co druzí spí – / o vlastní křížek opřený / poslední z pohřbených zde dlí. / V zenitu stojí šedý mrak, / a na něm měsíc složený / v ztrhaný mrtvý strážce zrak / i v pootevřené huby / přeskrípené svítí zuby“ (v. 434–441). Lebka mrtvého a měsíční tvář se zde v atmosféře nenuceného fantastična objevují vedle malých, spíše sympatických příšerek a na pohřeb se zde v atmosféře veselého strašidelného reje připravují různí tvorové (zvířata: žáby z bažiny, svatojánské mušky, krtek pod zemí atd., ale také klimatické jevy: povětrí, bouře atd.).

Nejjasněji je však tato dialektika patetičnosti a sarkasmu vyjádřena ve stavbě historického románu *Křivoklad*⁹⁷: podle slov samotného Máchy byl tento popis neúspěšného povstání proti českému králi Václavu IV. (na počátku 15. století) původně zamýšlen jako jedna „ze čtyř neb pěti povídek, po hradech, na kterýchžto se děj koná, svůj název beroucích“, které měly tvořit historický román *Kat*, pojednávající o osudu králova nevlastního bratra, který zde vzhledem ke svému srdcervoucím osudu vystupuje jako temná postava. Tato povídka, která Máchovi vynesla největší úspěch mezi jeho současníky, je koncipována podle pravidel gotického románu, jehož žánr se v Čechách šířil od počátku století díky překladům děl Waltera Scotta a některým původním pracím⁹⁸. Její dějiště je dábelky malebné: tyčí se zde zlověstná hradní věž, kde „začervenalé její kamení a mlhou ztemnělá ranní záře činila, že krůpěje krve na ní vyvstávati se zdály“. Děsivě působí i černobílé portréty postav: „Král Václav zaražený, bez pohnutí těla, pevně upřeným okem patřil na věž, a jakési trudné myšlenky přeletovaly v duši jeho; kat ale, zpozorovav ustrnutí jeho, usmíval se obyčejným smíchem svým; zrakové však jeho ještě o mnoho smutněji svítily než na kamenné stezce při spádu pacholka, i hlasitě bylo slyšeti skřípení zubů jeho.“ (!)⁹⁹ O to větší překvapení představuje „dosloví“, které je psáno žertovným tónem v podobě dialogu¹⁰⁰ a uvádí na scénu pět postav jedoucích v dostavníku: dva vlastenecké studenty, dva Židy a „babu v čepci“. Mácha žádného z těch pěti nešetří a v duchu tzv. *portrait chargé* („přehnaného portrétu“, karikatura společenského typu, fungující také jako tzv. skrytý portrét, v němž soudobý čtenář nutně musel rozpoznat skutečně existující

97 K. H. Mácha: *Křivoklad*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 9–51.

98 *Záře nad pohanstvem* od Josefa Lindy z roku 1818, a především *Točnick* Václava Klimenta Klicpeřy z roku 1828, který je nazván rovněž podle jednoho z českých hradů a je také věnován králi Václavu IV.

99 K. H. Mácha: *Křivoklad*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 15.

100 K. H. Mácha: *Doslov* ke *Křivokladu*, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, II. *Próza*, s. 52–56.

osobu) jejich prostřednictvím kritizuje sám sebe, protože vkládá do úst studentů kritiku svého vlastního textu („povídka zcela ukončena není [...], uprostřed se nalézají místa, která docela jsou neurčitá atd.“¹⁰¹).

Ironický kontrapunkt se objevuje i v *Cikánech*, tentokrát prostřednictvím jedné z postav, směšného až groteskního vysloužilce Bárty, ošuntělého sympatického chvastouna, mluvky a komické figurky, který se však nakonec stává jediným skutečným „vítězem“ celého příběhu a slouží jako protiváha tragických milostných a dobrodružných příběhů ostatních postav. Bárta, kterého Mácha snad napsal podle postavy veterána Jakuba Buntinga z románu anglického romanopisce Edwarda George Bulwer-Lyttona *Eugen Aram*, je jedním z převtělení barona von Münchhausen (českého barona Prášila), klíčové postavy v komedii nebo „románu postav“ konce 18. století, který se znovu objevuje právě v kontextu biedermeierovské literatury: v letech 1838–1839, krátce po vzniku *Cikánů*, publikuje K. L. Immermann svůj čtyřsvazkový román *Baron von Münchhausen*, v němž stejně jako Mácha staví do protikladu ke grotesknímu žvanivému veteránovi idylický protipól prosperujícího venkovského hospodářství.

Jedná se o pouhou romantickou ironii, jak se někdy píše? Bylo by třeba podrobněji prostudovat posměvačný tón, který je v kontextu českého národního obrození používán jako protiváha k vážnému rejstříku již od počátku 19. století, tedy v době, kdy o romantismu ještě nemůže být ani řeč. Satirická tradice existuje již mezi prvními autory moderní české literatury, k nimž patří J. Jungmann, již zmíněný F. L. Čelakovský, a zejména Josef Jaroslav Langer, jehož Mácha nenápadně připomíná v doslovu ke *Křivokladu*; v celé této generaci, kterou literární historie tak často prezentuje jako generaci svědomitých a nudných vlastenců, se totiž projevuje humorný proud, který se nejčastěji objevuje v dialogickém žánru a který se dokáže vysmát sám sobě.

KONEČNÁ DIVERGENCE. NEBE JE PRÁZDNÉ. VYSLOVENÍ NEVYSLOVITELNÉHO (MÁJ)

Neúplnost nedokončených Máchových děl je pro čtenáře sice někdy frustrující, možná však pro něj představuje i možnost blíže si všimnout způsobu, jakým se jeho utkvělé myšlenky šíří a proměňují v jednotlivých textech. V *Máji* má tušení „antiteze“, která se uplatnila už u tolika předmětů v ostatních textech, tendenci ke zjednodušení až do podoby krystalicky čistého metafyzického otazníku. Jeho text se spíše než na smrt loupežníka zaměřuje na paradoxní okamžik, kdy se před Vilémovým očima ukáže prázdné nebe:

101 Tamtéž, s. 55.

[...] tam – jen pustý stín,
tam žádný – žádný – žádný svit,
pouhá jen tma přebývá.

[...]

Tam žádný – žádný – žádný cíl –
bez konce dál – bez konce jen
se na mne věčnost dívá.

Tam prázdno pouhé – nade mnou,
a kolem mne i pode mnou
pouhé tam prázdno zívá. –

(v. 327–329, 334–339)

Navíc je odhalena nepřítomnost přítomného světa; krajina je redukována jen na elementární Zemi, která je současně kolébkou i hrobem:

Ach v zemi krásnou, zemi milovanou,
v kolébkou svou i hrob svůj, matku svou,
v vlast jedinou i v dědictví mu danou,
v šírou tu zemi, zemi jedinou,
v matku svou, v matku svou, krev syna teče po ní.

(v. 637–641)

Bytí se rozevírá nad nebytím, vše ústí v ozřejnění své vlastní negace:

dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,
zbořené harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice pout, mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,
to jestiž zemřelých krásný dětinský čas.

(v. 664–670)

Tento limit myšlení je také „slepým“ nebo spíše „němým místem“ jazyka, určitou inverzí, protože vyjadřuje to, co neexistuje. Síla, která ukotvuje Máchovo dílo v moderním povědomí, pramení ze sugestivnosti, s níž poezie *Máje* vybízí k metafyzickému zážitku radikální pochybnosti, která není jen karteziánskou metodickou pochybností posouvající hranice poznatelného bytí, dokonce ani pochybností hamletovskou, která je implicitně zmiňována ve Vilémově monologu o reverzibilitě důkazů existence („Snad spaní je i život ten / jenž žiji teď; a příští den / jen v jiný

sen je změni?“, v. 291–293), ale pochybností, která je sama o sobě anti-
tezí, jak to napovídá etymologický význam latinského *dubium*, a podle
něho i německého *Zweifeln*. Tento „nihilismus“ chápaný ve smyslu citli-
vosti k nicotě, která podřívá skutečnost světa, je někdy interpretován
jako raný ateismus, přičemž jako důkaz je používán výrok ze Zápisníku:
„já miluju, – ba více než miluju – já se kořím bohu, poněvadž – není“¹⁰².
Slovo „ateismus“ je však asi příliš ideologické a v realitě této zkušenosti,
která je v podstatě verbální, je třeba rozpoznat pozůstatek negativní
teologie (zejména Mistra Eckharta a Angela Silesia), která předpokládá
uvědomování si Boha a uznávání jeho existence i v tichu a prázdnotě,
kterou zanechává.¹⁰³

Máj je tedy spíše než s filozofickou meditací spojen s literární tradi-
cí v pravém slova smyslu, kde se toto uvědomování projevuje tichem
v nočním osamění a v blízkosti smrti. Zde se romantická poezie obecně,
a Máchova poezie obzvláště, inspiruje barokní tradicí, zejména negativní
teologií, jejíž nihilismus zdůrazňuje.

PROMĚNY „MÁCHOVA MÝTU“ (MÁJ, „ANI LABUŤ ANI LŮNA“)

Mácha se zpočátku setkával spíše s nepochopením. Dolorismus *Máje*
a jeho citová vypjatost byly terčem posměchu; Čelakovský si v květnu
roku 1836 stěžuje na dosud přetrvávající zimní chlad a v sarkastické na-
rážce na hrdinu básně píše: „Mně se všechno zdá, že máj letošní mstí se
na nás, že tak šibeničnický bylo o něm zpíváno. [...] To jsou ty plody
hrozného byronismu!“¹⁰⁴ Máchovi bylo ještě za života vytýkáno, že více
nenaladil svou lyru ve prospěch národní věci, a Josef Kajetán Tyl, jeho
současník a navzdory všemu přítel a obdivovatel, tohoto romantického
básníka zkarikoval v povídce *Rozervanec* (1840), která zakonzervovala
Máchův obraz do podoby extravagantního byronovce. Protiklad Tylova
vlastenectví a Máchova romantismu byl pro celé generace kulturních his-
toriků zafixován do stereotypních názorů na vztah umělce ke společnosti:
Tyl byl podle nich zastáncem názoru, že by literatura měla sloužit národu

102 K. H. Mácha: Zápisník, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, III. *Literární zápisky, deníky a dopisy*, s. 124.

103 Holt Meyer: Die Apophatik von K. H. Mácha *Pout krkonošská* oder Wie nicht verstehen?, in: *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas*, s. 36–38. Jacques Derrida k problematice Angela Silesia říká: „Apofáze je prohlášení, vysvětlení nebo odpověď, která ve vztahu k Bohu volí formu popření nebo otázky, protože i to je jeden z významů slova *apofáze*, a skoro k nerozeznání se tak podobá vyznání ateismu.“ Jacques Derrida: *Sauf le nom*, Paris: Galilée 1993, s. 16.

104 Pavel Vašák (ed.): *Literární pout Karla Hynka Máchy*, Praha: Academia 2004, s. 36–37.

i s tím rizikem, že bude navždy hrát jen služebnou roli, zatímco Mácha v jejich očích ztělesňoval nezávislost umění na jakémkoli společenství.

Po období nemilosti se Mácha nakonec stává mýtem, jehož jednotlivé variace se táhnou jako červená nit dějinami české literatury dodnes. Podle jeho stěžejní básně *Máj* byly pojmenovány čtyři literární almanachy vydávané v letech 1858 až 1862 a generace spisovatelů, která se okolo nich utvořila, tak zvaní *májovci*, k nimž patřil především Jan Neruda a Vítězslav Hálek. Ti sice tíhli k realismu, ale zesnulého básníka chovali ve velké úctě a vnímali ho zase v jinak stereotypním duchu, jako postavu rebela střetávajícího se s pokrytectvím společnosti; první z těchto almanachů také otiskl Máchův imaginární portrét.

Kolem roku 1900 byl Mácha vnímán jako předchůdce impresionistické poezie, který si pozorně všiml jemných odstínů citového života. Dekadentní spisovatel Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) tak chválil „tento romantismus loupežníků a duchů, lebek a popraviště, [který] prožehnut je krvavými a vroucími barvami básníkovy citu, básníkovy bolesti“¹⁰⁵. Byl také uznáván jako iniciátor „psaní o sobě“, spojeného s objevem vnitřního monologu, k čemuž nepochybně přispělo rozluštění a následné zveřejnění erotických pasáží jeho deníku: tyto stručné pornografické zápisky nám totiž připomínají, že Mácha byl nejen velkou duší, ale i neklidným mužem, pro něhož byla erotická sublimace klíčem k lásce i ke smrti, a vyplývá z nich, že symbolický význam některých obrazů v poezii tohoto básníka nebyl zcela nevinný: soudobý čtenář již nemohl jeho báseň číst, aniž by pomyslel na psychoanalýzu („co mocný král, / ohromný jako noci stín / v růžový strmě nebes klín – / nejzáz vrchů nejvyšší stál“ (v. 498–501)).

Zásadního politického i básnického významu však Mácha nabývá až ve třicátých letech 20. století. Když Třetí říše na základě mnichovské dohody anektovala část českého území, která byla o několik desítek let dříve nazvána „Sudetami“, pod záminkou, že převážná většina zdejšího obyvatelstva hovoří německy, došlo 15. května 1939 k jednomu ze symbolických aktů českého národního odporu, kterým bylo přenesení Máchova popela ze hřbitova v Litoměřicích, které byly součástí zabraného území, na pražský Vyšehrad, který se od osmdesátých let 19. století proměnil v národní panteon, a u příležitosti tohoto obřadu se odehrála „velkolepá vlastenecká demonstrace“¹⁰⁶. Bylo snad u tohoto básníka, který sám sebe vnímal jako Hamleta, možné zpětně vykládat inspiraci pohřební tematikou jinak než jako symbolickou a bolestnou předzvěst vytrvalosti jeho země, jejímž temným géniem se stal, v neštěstí, ale také její odhodlanosti tomuto neštěstí čelit, byť by to bylo formou rezignace? Právě v této atmosféře

105 Jiří Karásek ze Lvovic: *Tvůrcové a epigoni*, Praha: O. Štorch-Marien 1927, s. 11.

106 Václav Černý: *Křik Koruny české*, London: Rozmluvy 1985, s. 149.

porážky píše básník Vítězslav Nezval, vedoucí představitel české avantgardy, který právě rozpustil Skupinu surrealistů v ČSR, již v roce 1934 pomáhal založit, tato slova:

Zem praskla hrobové se otvírali
Vstaň princ princ potopa se valí
Buď zdráva vlasti má pod černým věncem hor.¹⁰⁷

Tyto dramatické epizody jsou završením několika let, během nichž se o Máchův odkaz vedly vášnivé spory: v roce 1936 (ke stému výročí básnickovy smrti) vydala česká avantgarda sborník nazvaný *Ani labuť ani Lůna* podle stejnojmenné básně inspirované lidovou tvorbou¹⁰⁸, která obsahovala směs odvážných obrazů prezentovanou jako předzvěst moderní poezie. Autory příspěvků byli členové Skupiny surrealistů, básníci Konstantin Biebl a Vítězslav Nezval, teoretici Karel Teige, Závaš Kalandra, Jan Mukařovský, Bohuslav Brouk apod., a svými kolážemi se na ní podíleli i umělci Jindřich Štyrský a Toyen. Po vzoru doby, která vřela odporem proti fašismu, odmítal i tento sborník „kult“ spisovatele, který se stal „národní modlou“ (psychoanalytik Bohuslav Brouk se vymezoval proti tomu, že má latentně podobu lidové zbožnosti) a hlásil se k odkazu básníka bojujícího, předchůdce revolučního hnutí, cizince „v zemi, jejíž vůdcové a ideologové spojili národní obrození s nejpoťouchlejší reakcí“. Mácha byl však prezentován také jako archetyp moderního básníka; Nezval ve své stati *Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy* používá nesrovnalostí v básnickově díle jako argumentu k tomu, aby v něm spatřoval tvůrce, který se nesnaží zkrotit tajemství a předznamenává uměleckou praxi, v níž se může bez veškerých zábrán projevit nevědomí: „na napjatém laně mezi oidipským a kastročným komplexem se procházejí v Máchově poezii fantomy všech sexuálních perverzí“¹⁰⁹. Některé stránky *Deníku* nebo i *Zápisníku*, které sestávají ze zdánlivě nesouvislého výčtu prožitých nebo jen spatřených věcí, lze vnímat jako předzvěst moderních literárních koláží. Některé verše z prologu *Pouti krkonošské*: „Však, jak pravím, pilně poslouchajte / neb jak slova jenom vypustíte / nikdy víc mně neporozumíte“¹¹⁰ byly reinterpretovány ve světle Freudovy doktríny o *lapsu linguae*, a tato aktualizace umožnila spatřovat v Máchově nevyzpytatelné

107 Óda na návrat Karla Hynka Máchy, in: Vítězslav Nezval: *Pět minut za městem*, Praha: Fr. Borový 1940, s. 134.

108 *Spisy Karla Hynka Máchy*, I. *Básně a dramatické zlomky*, s. 134.

109 Vítězslav Nezval: *Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy*, in: *Ani labuť ani Lůna*, Praha: Otto Jirsák 1936, s. 29–41, zde s. 37.

110 K. H. Mácha: Prolog k pouti krkonošské, in: *Spisy Karla Hynka Máchy*, I. *Básně a dramatické zlomky*, s. 198.

tvorbě předobraz surrealistického automatického psaní. Nezval popsal Máchu, emancipátora na všech frontách, jako „surrealistu svým životem, sny, poezií i smrtí“¹¹¹. Tato reinterpretace pak byla v roce 1938 dále rozvedena další kolektivní publikací *Torso a tajemství Máchova díla*, která byla uvedena studií nazvanou Genetika smyslu v Máchově poezii. Jan Mukařovský, který byl významným představitelem Pražského lingvistického kroužku, zde navrhl „pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota Máchova básnického díla“ s využitím kritických nástrojů, jež zavedl strukturalismus, zejména posílení autonomie estetické funkce; tato četba, která zdůrazňovala základní foneticko-sémantické struktury díla, zejména *Máje*, oslnila soudobého čtenáře svou novostí a poznamenala generace kritiků až do současnosti.¹¹²

111 V. Nezval: Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy, s. 41.

112 J. Mukařovský: Genetika smyslu v Máchově poezii, in: *Torso a tajemství Máchova díla*, s. 13, přetištěno in též: *Studie*, I, ed. Miroslav Červenka a Milan Jankovič, Brno: Host 2000, s. 305–375, zde s. 305.

TRADICE A OPRAVDOVÁ SNÁŠENLIVOST VÁCHALŮV VZTAH K BAROKU A K MINULOSTI (2003)

Při pohledu na dílo Josefa Váchala se neubráníme pokušení považovat ho za spisovatele „neobarokní české literatury“, podobně jako Jakuba Demla, Jaroslava Durycha a o něco mladšího Karla Schulze.

Váchalova tvorba, cizí pozitivistické buržoazní kultuře, je v souladu se světem baroka prostoupeným poetikou šerosvitu, kde protiklad inklinace k chaotickému spiritualismu a současně k satanismu ve všech jeho podobách je představován oslnivou kouzelnou nádherou „iracionálního“.

V roce 1912 jménem skupiny Sursum vyhlašuje: „...jsme zhnuseni dnešní střízlivou a materialistickou dobou“, kdy vládnou ti, „kteří nejvyšší dokonalost vidí ve virtuosním ovládnutí techniky a dokonalém ztrávení různých ismů ve výtvarném umění. [...] umění psychické, myšlenka, hlavní věc. / Milujeme duchovní středověk, inkunábule, bizarní, ďábla a Boha, vše zavržené dnešní dobou.“¹¹³

Váchalova náruživost k baroku se projevuje nejen tím, že pěstuje všechny dobové literární žánry (zejména pak kázání, postily a kancionálové písně), ale i obory příbuzné, jakým je knihařské umění. Skoro každá jeho tištěná kniha přinese důkaz o tom, jak silná je výzva minulých dob k umělci: *Vidění sedmera dnů a planet*, *Mystikové a vizionáři*, *Nowý pekelný žal-tář*, *Vigilie o hodině hrůzy* atd. Volba literárních žánrů a postupů, ale i vnější forma těchto děl, včetně prepisování netištěných textů, vypovídá o druhu nostalgie, kterou autor pocituje vůči starším způsobům.

S určitou dávkou provokace neváhá také velebit spornou osobnost Antonína Koniáše, což vyvolává nadšený ohlas u některých katolíků, kteří tuto rehabilitaci oceňují jak z ideologických, tak ze stylistických důvodů. V jednom z prvních rozborů Váchalova díla, které napsal Sigismund Bouška, se dočítáme:

Váchal je člověk rozjímavý, veliký, čtenář a velký znatel české bohoslovecké literatury ze století 18. a dob před ním. Jeho knihovna má unikáty vzácné, jimiž by se pyšnily knihovny veřejné. Jeho úsudek o době jesuitské u nás se liší podstatně od

113 Sursum, *Veřejné mínění* 1, č. 4 (20. října 1912), s. 1.

běžných frází denních. Zná z paměti mnohé české básně Koniášovy, jež přednáší s rozkoší vůdce a znalce a jež svědčí o veliké básnické vloze Koniášově. Přijde doba, kdy tento muž kacerovaný bude rehabilitován, Josef Váchal.¹¹⁴

Nicméně přehnaná snaha zařazovat jednoznačně Váchala mezi „neobarokní“ tvůrce – jak v literatuře, tak ve výtvarném umění – by mohla vést k některým mylným a zkratkovitým závěrům. V jedné z jeho přednášek, které dával začátkem třicátých let pro kroužek Volné myšlenky pod názvem Komika doby temna, Váchal uvádí: „Jistým dobám a lidem jeví se [doba Temna] co idyla; většine zejména starší generaci jeví se však jako doba odpadu: pouze chmurně. Střed nalezen dosud nebyl; stávající světový názor nedovede sloučiti oheň s vodou a vždy jeví se nutnost přijmouti dobu temna buď s nadšením, nebo s krajním odporem.“¹¹⁵

Stěžejní tezí této přednášky je to, že hodnota barokní literatury pramení z jejího „komického dojmu“ („Dochovaná sláva písemnictví jezuitského zanechává u nás dojem komický“), který je dán určitou absencí smyslu pro správnou míru, takže šprým a vulgarita se stávají organickou součástí literárního projevu. Podle Váchala se tato náklonnost k humoru následně projevila v řadě lidových tzv. historických románů, tendenčních děl s antiklerikálním tónem, kde jezuita nebyl již autorem, ale postavou.

Z hlediska geneze literárních žánrů je jistě takový závěr poněkud unáhlený a sporný, ale skutečností zůstává, že Váchalova analýza je založena na platné metodologické zásadě, která spočívá v tom, že v posuzování starších literárních děl lze vycházet jen a jen z čistě estetického působení. Váchal nijak neodmítá hlavní myšlenky národního obrození a také odsuzuje absurdní a násilné aspekty barokní doby, ale pokouší se, řekněme odlišit (estetické) zrno od (ideologického) plevele, když vyzdvihuje stylistickou hodnotu a poukazuje na ideologické prohřešky, které často vedou až k dogmatismu.

Podle něho baroko uděluje modernímu člověku *stylistickou lekci* tím, že poukazuje na společný vkus minulého a současného světa.

Doba Temna svojí literaturou podobá se dnešní, kdy nové básnictví oblibuje se spíše ve zkratkách a náznacích, ve skupení slov, plných chytrých domyslů; dnes právě tak jako tehdy nelíbí se sloh plynňý a jasný s věcností popisu a myšlenky. Jako do chaosu dnešní doby vhodně spadá bezpředmětné umění a básnictví, zrovna tak do tehdejšího úpadku zapadaly jezuitské pokusy o styl dogmatice a pole-

114 S. Bouška: Josef Váchal, *Týn* 3, 1919, s. 216–220, 252–258, 312–323, 376–384, 419–433.

115 Srov. soubor *Đábel a boj proti němu církvi o osvícenci a jiné přednášky*, Praha: Volvox Globator 1996, s. 8.

mice přiléhavý, uměle skládaný a jakoby k tanci a zpěvu i ve věcech nejváženějších upravený.¹¹⁶

Z tohoto pohledu „Koniášův případ“ nabývá paradigmatické hodnoty: je-li možné u Koniáše poukázat na to, že byl sice ničivým jezuitou, ale současně také dobrým básníkem, pak lze obdobně uvažovat o celém baroku, jehož „vykoupení“ se náhle stává samozřejmostí. Konvenční představy, které ve vztahu k této minulosti postupně zakořenily jako určité předsudky, se tím odbourávají. A tak snad právě v tomto uvolněném způsobu nahlížení na historické období odděleně z hlediska politického a estetického nachází Váchal tolik hledaný „střed“.

Každopádně tento „střed“ Váchal objevuje také v literatuře určené lidu z konce 18. století, doby začátku národního obrození. V *Předmluvě ke čtenáři* představuje svůj *Kalendář Tolerancý* (sic) jako parodii na *Nový kalendář tolerancí* vydávaný v letech 1789 až 1798 Krameriem (*Kalendář Tolerancý*, 1922, bez číslování, /III/). V jeho očích je totiž tento Krameriův kalendář „před více než sto lety vydávan(ý) a pln(ý) tradice a opravdové snášenlivosti“¹¹⁷ nejenom příznačným produktem „toleranční literatury“ v historickém slova smyslu, ale také exemplárním příkladem pozoruhodné kombinace smyslu pro tradici a toleranci, tj. snášenlivosti nezbytné k překonání klasického pojmání dějin jako sledu období, které se vzájemně potírají. Podobně jako Josef Vašica o několik let později ve své práci *České literární baroko*¹¹⁸ usiluje o ozřejmění organického vztahu mezi humanismem a barokem, také Váchal objasňuje jakousi kontinuitu mezi barokem a národním obrozením: odvažuje se spojit protikladná období právě proto, že „autentické snášenlivosti“ Krameriova kalendáře dobře rozumí a dokáže ji uplatnit.

Nejde pouze o odvážné gesto z hlediska koncepce chronologie, ale i o určitou morální lekcí ve způsobu předávání kulturního odkazu, jenž má být přijímán otevřeně a zároveň kriticky. Tím česká kultura dospěje k jistému „kulturnímu ekumenismu“, který v 19. století tolik chyběl. Baroko se v českém kontextu stane synonymem *jinakosti*, *heterogenity*, *plurality* a *mnohostrannosti*, která je tím přitažlivější a vytouženější, čím je komplexnější. Proto nesmí být označení „neobaroko“ používáno neopatrně jako pouhé terminologické pojmenování určitého stylu anebo určitých motivů, ale musí být chápáno *typologicky*, jako svébytný druh plodného a nenuceného vztahu s minulostí, a to bez ohledu na to, o jaké časové období se přesně jedná. Tak je možné dobu baroka osvobodit od všech klateb a exkomunikací. Subtilní sdělení, které vyplývá z této estetické

116 Tamtéž, s. 16.

117 Josef Váchal: Předmluva k čtenáři, in týž: *Kalendář Tolerancý*, 1922, bez číslování (III).

118 Josef Vašica: *České literární baroko*, Praha: Vyšehrad 1938, s. 11–12.

lekce, nabývá v bilanci 20. století o to většího významu, že toto století velmi dobře zná a prožívá také svou vlastní kulturu nesnášenlivosti a odstraňování druhých.

O to pochopitelnější je Váchalův zájem nejen o vyšší, ale i „triviální“ literární žánry 18. a 19. století (z prózy jsou to především krvavé romány – „krváky“, z poezie jarmareční písně¹¹⁹). Tento zájem, který je možné zjednodušeně vykládat jako sympatii k vyšší lidovosti anebo jako pouhou křečovitou zálibu v pokleslé kultuře, vyplývá však z Váchalova intuitivního odhalení spojitosti těchto naivních děl se starším kulturním obdobím a z uvědomění si existence určité „vzájemnosti historických dob“: jak bylo již řečeno, „krvák“ je v podstatě neúmyslné pokračování jezuitské literatury; jarmareční píseň je pokleslá forma lidové poezie. Jak Váchal uvádí v již citované přednášce, písně „lidově umělé“ svědčící hlavně o „úpadku ducha tehdejšího lidu“ ho dojímají hlavně proto, že v nich cítí změny určitého „původního objektu“ (anebo za originál považovaného), který se proměňuje v mnohdy záhadných tocích dějin a zůstává společným majetkem všech. Dále na těchto písních Váchal oceňuje, jak mocně ho dokáže vtáhnout do víru svých metamorfóz, takže nakonec zatouží se na nich také spolupodílet. Okázalá neobratnost téměř všech Váchalových knih (zejména patrná v *Kalendáři Tolerancy*), spočívající v neuspořádanosti myšlenek, chybné úpravě, nedbalém pravopisu atd., se ospravedlňuje radostí, kterou člověk v těchto proměnách prožívá, včetně těch, které vedou k neúprosnému úpadku vkusu. Váchalovo umění se opírá o rozkoš danou cítěním záhadného a nezvratného toku – *toho, co mívá, této minulosti až k přítomnosti*.

POTOPA LITER

Jak je známo, Váchal byl svérázným umělcem také v oblasti knihařského umění a typografie. Sám se stylizuje v tvůrce, který nemá obdobu, tj. určitého řemeslníka, jenž si ulívá *své* litery, ze kterých sází *vlastní* texty, z nichž pak tiskne na *vlastním* lisu *své* knihy. Přesto u něj existuje sice nepatrná, ale podstatná potřeba přesného opaku, která by se dala vyjádřit jako touha po zapomnění a likvidaci, snad až po nicotě. Pravidelně tak ničí své typografické sady – čím dál tím častěji, až do roku 1936, kdy vydává velké *Autodafé liter*¹²⁰. Ničit kameny nebo desky poté, co pomocí nich rytci vytiskli to, co potřebovali, ve správném počtu listů, je zvykem, a nejedná

119 Srov. Kramářské a lidové písně minulých věků, in: *Ďábel a boj proti němu církví o osvícenci a jiné přednášky*, s. 143 ad.

120 Vydán s textem Legatio ad vivos, 10 exemplářů, 1933.

se tudíž o nic neobvyklého, avšak u Váchala má tato „potopa liter“ určitý symbolický význam: jde o rituál *Pokání*, po kterém bude možno jako po každé oběti dosáhnout *Vykoupení*. Text *Autodafé* je vtištěn různými typy písmen odlítnými a vyrytými ručně; text ódy *Prostředníci* z roku 1933 je sestaven z typů písma odlítných podle těch, které sloužily k vtištění *Šumavy, umírající a romantické*.

Síla rituálního aspektu obsaženého v tomto destruktivním činu je ovšem natolik strhující, že Váchal si nemůže pomoci a musí ho zároveň parodovat. Nutno však zdůraznit, že terčem je pobožnost, nikoli duchovní podstata víry. Typografické autodafé není jen elegantním gestem, ale i prostředkem k uvolnění energie a nabytí nových sil: mohli bychom říci, že *duch* se přelévá z prvních liter do druhých, svým způsobem se v procesu přeměny ocitá v ohrožení, ale vzápětí překalen v ohnivě lázni zocelí.

Z theosofického učení, které Váchal opustil hned po tom, co se ho naučil, nicméně něco zbylo: víra ve stálou přítomnost ducha v nepřetržitých proměnách hmoty. Je tomu podobně jako při procesu recyklování olova, kdy plastičnost hmoty je ospravedlňována, protože nepřetržitě přispívá k duševnímu životu, jehož je nositelkou, a zároveň se vyrovná s vlastním ohraničením, oddává se tak zcela službě ducha.

Snad nebude scestné srovnat toto obcování s literami – prozaické, triviální a duchovní současně – s Váchalovou celkovou představou kultury, konkrétně s literárním a výtvarným odkazem knihařského umění v Čechách. Zdá se totiž, že úzkostlivá pečlivost, s jakou se Váchal snaží systematicky urážet vznešenost kultury – všechno, co v ní zní učitelsky, akademicky, nábožensky, a dokonce někdy i umělecky –, není určena k tomu, aby tuto vznešenost popírala, ale naopak ji ozkoušela, a to zdravým prostředkem parodie a pochybování. Teprve pak se uplatňuje neočekávaná *katharsis*, obrazoborectví morálky, která je předpokladem pro obnovu slova i obrazu.

V tomto smyslu je možné také rozumět Váchalovu svéráznému pojetí barokní literární kultury: nedává za pravdu ani puritánskému zavrhování této kultury, které slouží jako prvek národní identifikace, tolik prosazované českou vlastivědou 19. století, tak ani snahám o její retrospektivní idealizované oslavování. Váchalovou snahou je spojit vznešenost barokní literární kultury s pokleslými žánry pozdějšího období.

V tomto pojetí Váchal vyzdvihuje dvě základní hodnoty: „tradici“ a „opravdovou snášenlivost“; poněkud neobvyklé a vyzývavé spojení dává koncepci charakter pokrokový a reakční zároveň. Váchal hledá prostor, kde by bylo možné nalézt to, co – i přes zakořeněné ideové předpoklady, všechny generační spory a vzájemné exkomunikace – zprostředkovává jisté duševní kontinuum.

Nejedná se ovšem, chraň Bůh, o posedlost polapit autentickou kontinuitu historické národní existence, ale o slastné objevení principu, který umožňuje přechod z jedné proměny ke druhé. Z úsilí o odhalení této nepřetržité spojitosti vzniká tradicionalismus bez integrismu, tolerantní tradice (v etymologickém smyslu slova „předávání“), jež působí jako dobrotivé fluidum.

GRADUS AD PARNASSUM – GRADUS AD INFINITUM

K LATINSKÝM PŘEKLADŮM DÍLA OTOKARA BŘEZINY

(2013)

Latinský překlad veškerého básnického díla Otokara Březiny, úkol, jež si předsevzal Jan Šprincl, má v sobě něco paradoxního. Šprincl sice byl bojovníkem za obnovu latiny jako literárního jazyka („protože nesdílíme pesimismus některých filologů, pokud se týká budoucnosti latiny, rozhodli jsme se napomáhat živému vyučování tomuto jazyku publikováním latinsky zpracovaných ‚konverzačních témat‘¹²¹), ale jeho hlavním cílem jistě nebylo získat českému básníkovi početnou novou čtenářskou obec. Zdroj jeho potěšení z této činnosti byl tedy jiný, snad jistá samoúčelnost, vlastní již samotné překladatelské práci: šlo spíše o ni než o text, který z ní vzešel. Ve vsi ve francouzských jurských Alpách zajišťoval můj prapradědeček ve dne produkci malé továrny na absint a na andělíku a prosperitu svého obchodu s vínem – a po večerech přitom překládal zpět do latiny... francouzský překlad *Imitatio Christi*! Představuji si ho, jak listuje v *Gradus ad Parnassum*, ve školské příručce latinské frazeologie. Pravidelný cvik v překládání je příbuzný dalším povinným činnostem prospěšným duševní i tělesné hygieně, které se ovšem liší v závislosti na době a na společenském prostředí: měšťanské slečny hrály na piano, řeholnice v kláštěrech vyšivaly, hyperaktivní adolescenti navštěvují tělocvičny, naše moderní stresované ženy cvičí jógu. Šprincl byl určitě přesvědčen o profylaktické moci překladu do latiny, ale bezpochyby u něj bylo ještě hlouběji zakotveno vědomí, že zabýváme-li se latinou, udržujeme dědictví hodnotné a krásné staré kultury, k níž se dějiny 20. století tvrdě obrátily zády.

V desetiletích po druhé světové válce se někteří čeští básníci nové avantgardy (zvláště Eugen Brikcius) uchýlili k latinské poezii: jejich mnohdy humorné experimenty blízké performanci, happeningu a recesi dokazovaly, že jazyk, který dějiny odložily do starého železa, se může navrátit. Šprincl, který zvolil zcela jinou rovinu, v něčem tento vzdor sdílí. Jeho životopisci jej představují jako katolíka, který se nedal zastrašit politickými metodami padesátých let; stejně jako mnoha jiným (Dominiku Tatarkovi,

121 Zprávy Jednoty klasických filologů, 1978; citováno podle M. Franclová: Filologický odkaz Jana Šprincla, in: *Mezinárodní vědecká konference. Na paměť 50. výročí úmrtí českého klasického filologa a překladatele Otmara Vaňorného: Vysoké Mýto 7.–8. listopadu 1996*, Vysoké Mýto: Okresní muzeum 1997, s. 121–127, zde s. 122.

Janu Skácelovi a dalším) dal i jemu zákeřný osud zemřít na prahu dlouho vyhlášeného politického zvratu (Jan Šprincel odešel 5. listopadu 1989). Záměrem tohoto muže jistě bylo nést v socialistickém Československu „živou latinu“ jako pochodeň, jako světlo v temnotách, a bez fanfaronství, se stoickou myslí, nést tu trochu klasické humanity jako nástroj odporu.

* * *

Když se však důkladně zamyslíme nad Šprinclovou výzvou, povšimneme si také dalšího paradoxu, paradoxu v povaze Březinovy poezie, onoho díla, jemuž se Šprincel postavil. To pravděpodobně není pro Čechy příliš srozumitelné, a výraz „básník českého symbolismu“, jímž může být autor představen těm patrně četnějším, kteří jeho dílo dosud neznají, je sám o sobě *contradictio in terminis*. To si žádá objasnění.

Ctižádostí symbolismu je proniknout k podstatě skutečnosti: obléci ideu do smyslové podoby – „vêtir l'Idée d'une forme sensible“, jak zní jedna z formulací *Manifestu* tohoto hnutí, který sepsal v roce 1886 Jean Moréas a zval tak básníka a jeho čtenáře, aby skrze vnější vlastnosti pronikal k nazírání pravdy. Tento postulát vyvolal řetězovou reakci, probudil ideál poznání pomocí dešifrace, zřetel k zahaleným sdělením, k „tajemným dálkám“, jak zní titul nejkrásnější Březinovy sbírky. Pokud tato žízeň po vědění dojde ke gnosi, je to proto, že se duch snaží vztáhnout ke zření, ke zjevení, k extázi, aby překonal těsné hranice rozumujícího rozumu a jeho skoupých nástrojů... Následkem tohoto noetického programu je koncepce jazyka, v níž slovo čtenáře táhne k nevýslovnému a ustupuje před tichem, aby, jak sám Březina píše,

jen Velká Myšlénka jak oblak táhla nivou,
hrou stínů mluvila, snem světél, hlasem ticha,
sil sepletím a dominantou zádumčivou,
jež z hudby sněžných vln do lidských duší dýchá.¹²²

Básník je tedy spíše médiem než kazatelem, říká-li méně, říká více; navazuje na apofázi, vlastní romantické zálibě v iniciacích mystérií, a tím pak též na závratné perspektivy negativní teologie. Z tohoto „druhého zraku“, odhalujícího skrytou stránku stvoření (vidí vrcholy, azur, nebeské výšiny, hvězdy, kosmos), se rodí básnický jazyk, který popisuje vyšší svět, jaký běžný pohled není s to spatřit; neevokuje věci skrze jejich pozitivní vlastnosti, nýbrž spíše skrze v nich uchované stopy toho, co již není.

122 Otokar Březina: *Siesta*, in *týž: Tajemné dálky*, Praha: Moderní revue 1895, s. 20.

Vůně palmových hájů a stepí *rozkvetlých* lilií,
nápoji sládnoucí ve chvílích *dohořívajících* soumraků,
na zpoceně čelo vlídně *zavanutí stydoucího* dechu
od břehů *mlčících* řek, jež ústí do zálivů Smrti!¹²³

Jinak řečeno symbolismus upírá skutečnosti hranice, zpřítomňuje věcem jejich Ideu, slovu zpřítomňuje nevyslovitelné, současnosti zpřítomňuje jak minulé, tak budoucí, dané tomu, co je nekonečné. V tom je původ onoho tak citelného chvění Březinovy řeči, která říká více, než říká, oné plné řeči, která usiluje vyjádřit celistvost. Ostatně Březina vyhlašuje tento program ve svých prozaických esejích: „Uvědomiti si tyto záhadné procesy, rozšířiti škálu barevných tónů, které jsme schopni vnímati, osvoboditi v pozemském zraku paprsky pronikající neviditelné, odkrývající nové obrazy, podmalované na obraze světa.“¹²⁴

* * *

Symbolismus, který zaplavuje Západ kolem roku 1900, přináší tedy estetický program vyznačující se ambicemi s univerzálním nárokem. I když nejsme příznivci tvrzení, že je umění prodlouženou rukou mocenských a společenských struktur, nemůžeme zde nevidět projekci imperiálního myšlení. Impéria totiž předkládají „velký model“, jímž, byť i za použití síly, integrují rozdílnosti území, která jsou jejich součástí, do ideologických a materiálních forem jedné společné civilizace: emancipace ekonomického a průmyslového utilitarismu britského impéria, integrace k republikánským hodnotám výchovy i produkce ve francouzských koloniích, „katolicita“ (zároveň konfesijní a ve svém etymologickém významu univerzálnosti také filozofická) rakousko-uherského mocnářství, která zajišťuje, také svým paternalistickým autoritářstvím, tradici omezující osobní svobodu ve prospěch duchovní jednoty a jistého umění žít spolu, a přesto odlišně. Symbolismus jakožto estetické hnutí spadá historicky v jedno s vrcholící expanzí moderní imperiální ideologie na evropský kontinent.

Ovšem česká literatura je od svého obrození na konci 18. století hnutím vzdalujícím se tomuto „velkému modelu“ ve prospěch partikularity, kýžená a přijatá nacionální alternativy. Právě ve chvíli, kdy vrcholí kultura „fin de siècle“, si česká literatura nárokuje – nad a mimo právo státnosti a nad kulturní autonomii, již toto právo skýtá – tváří v tvář celku, jehož hlavou je Vídeň, právo inventury: právo svobodné volby, či řeckými výrazy

123 O. Březina: Vůně zahrad mé duše, tamtéž, s. 35. Zdůraznil X. G.

124 O. Březina: Tajemné v umění, in: *týž: Hudba pramenů*, Praha: Hugo Kosterka 1903, s. 9.

právo „kritiky“ nebo také „krise“. Být českým symbolistickým básníkem znamená artikulovat tento běh směrem k *Absolutnu* v jazyce milovaném pro jeho *Jedinečnost* – což je protimluv. Avšak „smysl moderní české literatury“ (v tom pojetí, v jakém tehdy byla vedena diskuse o smyslu českých dějin) je právě v přijetí této výzvy: vtělit se do jazykového údělu, nikterak samozřejmého, aby přijetím svého jazyka za vlastní bylo lépe dosaženo tohoto vykoupení; začít vážností k vlastní identitě a vzdorem vůči logice imperiální, a tak dojít k pochopení pospolitosti lidské.

Je možné, že snaha o latinský překlad Březinova básnického díla souvisí s těmito problémy. Překladatel převádí zvěst originálního textu do latiny, do jazyka, který je v impériích (římském i křesťanském) myšlen jako otevřený jazyk *urbis et orbis*. Tímto počinem provádí cosi jako jazykovou dialýzu: poezii napsané v češtině, v jejím pozemském oděvu, dává nebeský šat, šitý na míru symbolistní ambice: jazyk slavný, oslavený, *gloriosus*, analogický občanské slávě, *gloria*, která stále zůstává oděna, na památku antického císařského Říma, latinsky, avšak analogický také k oslavenému – *gloriosum* – tělu, Ráji příslibenému křesťanskou eschatologií. Ale – což je výhodou tohoto dvojjazyčného vydání – tento proces se děje stále tváří v tvář textu, který je přítomen také ve svém původním pozemském šatu, a tedy zřetelněji ve své žádoucí materiálnosti: prozodické srovnání obou jazykových verzí tak umožňuje ověřit si, čemu je vystaven překladatel české poezie do románského jazyka vůbec – jde o dar slovanského jazyka vyjádřit krátkými a přesnými slovy to, co spíše analyticky a pragmaticky popisují dlouhé výrazy latinské jazykové rodiny.

Je známo, že symbolismus, především Mallarmé, pěstoval až mystickou koncepci Knihy jako talíře, jímž má být neseno Slovo. Zrcadlové vydání originálu a jeho překladu, jak je přináší tento svazek, jako by uskutečňovalo podvojný zrakový vjem „prvního“ a „druhého“ pohledu, jeho transpozici do jazyka (do dvou jazyků)... a na papír. Vyzývá čtenáře, který v ní listuje, k nepřetržitému vzletu a opětnému sestupu. Dává mu zdolávat *gradus ad Parnassum*, a tak mu umožňuje výstup do vyšších sfér, do vznešeného světa, po němž prahne symbolistní utopie, *gradus ad infinitum*. Překlad do latiny v něčem uskutečňuje onu ideální sféru kýženou duchem symbolismu a Březinovým sněním.

Přeložila Jana Nechutová