

POEZIE

Orientací tvůrčího zájmu vycházela poezie třicátých a čtyřicátých let z týchž životních pocitů a poznatků jako dosavadní poezie preromantická. V tomto vcelku plynulém navazování a pokračování se však projevuje nově prožitý vztah k realitě života, který zasahuje širší vrstvy rozvíjející se české buržoazie. Na preromantickou poezii navazoval však nejen postoj sentimentální, příznačný pro většinu poezie těchto let, ale i převratně rozhodný postoj romantický. Často i ve výrazných dílech si uchoval charakteristické prvky poezie, z níž vycházel, představoval však při vši tradiční vázanosti historicky nový obsah i novou formu.

Poetická tvorba nového období rozvíjela všechny žánry poetické tvorby preromantické a nadto dospěla též k útvarům, jež byly takřka nové. Bylo tomu tak hned v oblasti poezie epické, jež jednak pokračovala v tradici preromantické bájeslovné a historické epiky, jednak konstituovala nový typ *balady* a útvar tak zvané *lyrickoepické básnické povídky*. Tvůrčím způsobem byly rozvinuty „ohlasy“ lidové poezie a zároveň došlo k velkému rozkvětu subjektivní lyriky.

Vyjádit životní zážitky a tužby jedince i společnosti a zároveň je umělecky ztvárňovat a zprostředkovat, být — jak řekl J. K. Tyl — „srdcem národu“, to bylo prvním a pravým posláním poezie tohoto období. V tomto směru mohla se poezie nejen opřít o poměrně bohatou tradici, ale také ze všech literárních druhů nejlépe postihnout, co v dobovém zážitku bylo podstatné a převládající, totiž citovost a tendenci k individuálnímu a subjektivnímu prožívání a hodnocení reality. Přitom tato subjektivní tendence nebyla zpravidla v rozporu s úkoly praktickými, tj. propagačními, výchovnými, buditelskými. I tyto cíle měly svou tradici, především poezie didaktická. V novém období se rychle rozvíjelo satirické pojetí skutečnosti, jež v předcházejícím období bylo v poezii zatlačeno do pozadí. Za společenského rozvoje třicátých a čtyřicátých let pronikalo do všech literárních druhů, do prózy, do dramatu, a dalo vzniknout poměrně výrazné satirické poezii; na sklonku období, když nově

vzrostla politická výbojnost společnosti, dosáhla satirická poezie zvláštní síly a tehdy dokonce zastínila ostatní poezii, která s oslabením individuálního a subjektivního postoje ustupovala do pozadí. Organizování společenského života — zábavy, besedy, výlety — vedlo k rozvoji společenské poezie, útvarů, které umožňovaly a zprostředkovaly společenský styk; byl to jednak společenský zpěv (texty společenských písní), jednak básně určené k recitaci ve společnosti, tak zvané deklamovánky.

Epika

Úsilí o přetvoření dosavadní silně objektivní a od současnosti daleko vzdálené epiky zahájil na rozhraní let dvacátých a třicátých JOSEF JAROSLAV LANGER svými *Selankami* (1830). Selanky, mísicí verš s prózou, souvisí s českým geßnerismem, se Selankami Čelakovského, s Lindovou Září, se Slovanskými národními písněmi, s Ohlasem písní ruských. Do tradičního rámce vnesl však Langer subjektivnost tak důraznou, že podle případné charakteristiky Čelakovského „skoro v každém líci samého básníka spatřujeme“. Takto pronikla do konvenčního schématu realita života, viděná ovšem subjektivně, a porušila onu nadosobní ideálnost, v níž se ztělesňovala preromantická iluzivnost.

Na cestě naznačené Langrem pokračoval pak některými výtvary z rané doby své tvorby KAREL HYNEK MÁCHA. V básních, jako jsou *Straba*, *Syn mlynářův* (1831), *Bojariín* (1831), *Zpěvec* (1832), vycházel podobně jako Langer ze slohu a témat preromantické (hlavně bájeslovné) epiky, ale usměrnil ji k motivům osobně prožitého zmaru lásky a života. Dojem prožitosti a subjektivnosti je v básních Máchových velmi silný. Epické podání je prostupováno, někdy dokonce i potlačováno (srov. *Hrobka králů a knížat českých*, *Abaelard Heloíze*) prvky lyrickými. Langer a zejména Mácha předznamenávali zvýrazněním subjektivního pojetí romantický postoj.

Subjektivace nebyla jedinou formou zživotnění dosavadní epiky. Uskutečňovalo se též aktualizací historického tématu. Od fiktivních a iluzivních představ se přecházelo do reálnějších sfér národní minulosti a přihlíželo se k aktuálnějším jevům a otázkám života, než jaké vystupovaly z dosavadních rekonstrukcí heroického a idylického věku. Tuto cestu naznačil již ČELAKOVSKÝ svým zpřítomňováním ruských bylin a uskutečnil ji svým historickým zpěvem o *Prokopu Holém* v českém Ohlase. Soustředěně a s vynaložením všech svých tvůrčích sil pracoval na tomto úseku JAN ERAZIM VOCEL. Jeho první pokus, rozsáhlý cyklus volně spjatých epických, lyrickoepických a lyrických básní *Přemyslovci* (1838), nedošel na této cestě za zživotňováním epiky příliš daleko. Soustředil se totiž převážně k období mytickému, k dávným pověstem a z historických dob národní minulosti se zabývá pouze ranou dobou přemy-

slovskou. Ideově zůstali Přemyslovci skoro úplně na preromantickém stupni; jde v nich o evokaci obrazu krásné, hrdinské a slavné minulosti:

Teď bránu časů dávných otvírám,
by bohatýři, královští rekové,
by hvězdy slávy zjevily se vám!

V duchu preromantické poezie je obnova staré slávy ideálem a požadavkem přítomnosti:

Duchové královských vyvolenců!
Opatrujte řeč a národnost,
žehnejte sbor velebných vlastenců,
v národu rozpalte horlivost,
by ve stínu vašich slávověnců
pěstoval *svých velkých předků ctnost*.

Naléhavost touhy a výzev k obnově dávné slávy je ovšem sama již výrazem jakési aktivity a životnosti; básník pocituje již rašení národního života: „*duch Páně budí nyní jaro nové, a opět pučí dávných věnců květ!*“ Slavná, ideální minulost není tedy Vocelovi již jen elegickou a nedostupnou vidinou. Kompozičně a jazykově mají Přemyslovci jasně charakter preromantický.

Zřetelný posun směrem ke skutečnosti znamenala další skladba, pocházející z roku 1843, *Meč a kalich*, formově obdobný, ale kompozičně pevnější a veršově a jazykově uhlazenější cyklus z doby korutanské, lucemburské a husitské. V *Meči a kalichu* není minulost prostě ideálním vzorem, nýbrž také živým a poučným článkem vývoje, podkladem pro vytyčení a řešení otázek přítomnosti a budoucnosti národa. Avšak otázky, jež tu básník kladé, nejsou spjaty s konkrétními podmínkami přítomnosti a odpovědi se zase utápějí v mlze obecných idejí slovanství, jednoty, lidství.

Nejrozhodněji směřoval Vocel k životnosti a aktuálnosti *Labyrintem slávy* (1846). Příznačně zvolil i jinou formu: hlavním tématem nejsou již historické postavy a události, nýbrž hrdina civilní, faustovský poutník, vzdělaný husita, který si po porážce revoluce řeší otázku, jaká cesta vede k spasení národa. Forma „faustiády“, kanonizovaná Goethem, byla typická básnická forma filosofie života, národa, společnosti. Přitom je však Labyrint na stejné ideové základně jako *Meč a kalich*; ani zde Vocel nepřihlédl k reálným podmínkám. Obnovuje a rozvíjí opět kollárovskou ideu osvěty, vzdělání, bratrství, slovanství, „světla duševního, osvěcujícího tiché koleje míru“. V souladu s touto ideologií konzervoval Vocel v *Labyrintu* nakonec i jiné příznačné rysy preromantické poezie, elegickou evokaci slovanského dávnověku, starožitnický materiál, kollárovskou učenost. Umělecká neúčinnost *Labyrintu* je stupňována Vocelovou neschopností individualizovat, zkonkrétnit charaktery. Obdobnými nedostatky jako

Vocelovo dílo trpěly i jiné historické básně, tak například J. KR. CHMELENSKÉHO *Spytihněvův soud* (1837), J. J. MARKA *Muromská korouhev* (1840) nebo cyklus znělek *Lilie a růže* (1846) od FR. JAR. VACKA KAMENICKÉHO, který přímo napodobil Vocelovy Přemyslovce.

Přizpůsobování preromantické epiky životním pocitům nového období nevedlo tedy k výraznějším uměleckým výsledkům. Schémata preromantické epiky bránila tomu, aby subjektivní a individuální zážitek byl v rámci této epiky vyjádřen s intenzitou, jež by byla v souladu s novými potřebami života. Aktuálnější vidění minulosti, jímž se snažili Vocel a další básníci obměnit preromantické epické téma, zobrazovala srozumitelněji a názorněji próza a drama. Tyto útvary spojovaly aktualizovaný pohled na dějiny s působivým vylíčením veřejného i intimního života, s rozvinutím dějů a někdy též se zajímavou malbou prostředí.

Úplným anachronismem v epické poezii třicátých a čtyřicátých let byly skladby z okruhu školy Puchmajerovy, velké eposy staršího původu, jež teprve v této době publikoval VOJTĚCH NEJEDLÝ (viz str. 175), a také pozdní pokus ŠEBESTIÁNA HNĚVKOVSKÉHO *Doktor Faust, starožitná pověst v devíti zpěvech* (1844), který je komickým eposem ve stylu staršího básníka Děvina.

Mnohem úspěšněji se rozvíjela epika tam, kde tvůrčím způsobem využila lidové epiky. Teoreticky se těmito otázkami podnětně zabýval JOSEF JAROSLAV LANGER. V úvodu ke *Starožitným básním ruským* a ve výkladech o *Českých prstonárodních obyčejích a písních* (obojí z roku 1834) odmítl nápodobu folklórní lyriky: „Písňe prstonárodní od žádného jiného nám podány býti nemohou než od lidu prostého — nebo jenom ten zpívá nám vlastní, nelíčené city ve své vlastní formě. *Vycvičený básník — byť i city také vlastní nám ve formě prstonárodních podával — přec již přestává býti pravým lyrikem.*“ Využití lidové lyriky odmítal tedy proto, že folklórní lyrický útvar se cele zakládá na specifickém lidovém zážitku (je jeho „vlastní formou“) a nemůže úspěšně zprostředkovat zážitek z jiné oblasti, zážitek „vycvičeného básníka“. Nápodoba lidové lyriky je, jak Langer dovozoval na ohlasové lyrice Čelakovského, pouze nedokonalou její „parodií“. Naproti tomu viděl možnosti ve využití lidové epiky, která jakožto objektivní básnictví umožňuje plné pochopení a umělecké zobrazení lidového životního názoru, aniž se dostává do rozporu s tvůrčími zájmy „umělého“ básníka. Langer cenil epický Ohlas písní ruských jako dílo, které si zachovalo hodnoty folklórní poezie, „vystavuje nám obrazy srdcí a rozumův prstonárodních“, a nadto vytvořilo hodnoty nové, vyšší, vlastní, samostatné: „Páně Čelakovského ‚ohlas‘, co se formy týče, básním těmto ruským, kteréž mu, jakož patrno, byly v tom školou, všudy se vyrovná, co pak se vnitřní, čistobásnické ceny dotýká, velice je a naskrz všechny předčí.“

Langer takto naznačil cestu, kterou šel vývoj epiky od druhé poloviny třicátých let v pracích KARLA JAROMÍRA ERBENA a JOSEFA JAROSLAVA KALINY

(1816—1847); svou básní *Toman a lesní panna* patří do této souvislosti i ČELAKOVSKÝ.

Tito básníci zobrazovali ve své epice postavení člověka ve společnosti a v přírodě, konflikty člověka porušujícího přirozené lidské vztahy. Obraz tohoto konfliktu opřeli o látku a mravní názory lidového mýtu a o kompozici lidového podání. Vytvořili básnický celek, který je výrazným článkem ideového a uměleckého rozvoje literatury národní, a zároveň uchovali ideové a umělecké hodnoty slovesnosti prstonárodní. Obdobně jako v poezii Máchově i v této epice se odrážejí rysy a problémy soudobého individua. Jsou zde prvky touhy po plnosti života, motivy vzpoury proti řádu a osudu, který člověka poutá; naléhavost, s níž jsou vysloveny, dává tušit, že i tady šlo o autentický zážitek.

V Erbenově *Pokladu* (1838) se matka nechá do té míry strhnout nadějí na odstranění své chudoby, že zapomene na své dítě. V konfliktu s osudem je zachycena erotická touha hrdiny Čelakovského *Tomana a lesní panny* (1839) a milostná vášeň hrdinky Erbenových *Svatebních košilí* (uverejněných 1843). Také Kalina zobrazuje nejčastěji vášnivou vzpouru proti údělu, zákonu, proti mravu, a to zpravidla rovněž na motivu milostné vášně. Erbenovo *Milého z ciziny mi vrať — aneb život můj náhle zkrát* (Svatební košile) má takřka paralelu v Kalinově *Žemský-li ke mně nestane milenec, ať z pekla host si přijde pro věnec* (Novoroční noc, 1845); individuální erotická vášeň vede v *Klášteřní panně* romantického rytíře k únosu milované ženy a k vraždě; podobně poustevníka *Jana Kvarina* změní milostná touha v hříšného milence a vraha. Jako v Erbenově *Pokladu* odvažuje se v *Hadrnici* chudá žena změnit úděl porušením řádu a mravu; v *Kšaftu* (1842) touha žít podle vlastní zvůle se nezastaví ani před neslýchaným činem.

Lidový mýtus umožňoval tedy zobrazit individuální vášeň a vzpouru jedince proti společensky platným zásadám. Prvky pověřeného lidového podání, zvláště démonologické, poskytovaly přitom vhodné prostředky k zobrazení osudnosti této vášně, osudnosti konfliktu s řádem a mravním pořádkem. Ovšem lidový mýtus tyto vzpoury odsuzoval jako nemorální; obdobně básníci, kteří se opřeli o lidový mýtus, nečiní revoltu proti řádu a osudu ideálem a vyznáním, nýbrž chápou ji jako přestupek, zločin, „hřích“, který je právem trestán nebo má být vykoupen pokáním. Erben v *Pokladu* trestá matku, že dala přednost bohatství před dítětem, v *Svatebních košilích* trestá dívku za to, že staví svou erotickou vášeň nad hodnoty života. Jen pokání, návrat k uznaným společenským hodnotám umožňuje záchranu. Erbenovo *Dobře ses, panno, radila, | na boha že jsi myslila, | a druha zlého odbyla* vystihuje ideu této poezie. Ve všech případech jsou to básně, které evokovaly romantickou touhu, pojaly ji však protisociálně, a proto ji zároveň podrobily nejrozhodnější kritice; postavily proti ní étos lidového mýtu, víru v hodnotu a platnost odvěkého řádu. Vyznavačský postoj

k romantické touze, vyznání individuální touhy vedlo u Máchy k postupu subjektivnímu (viz str. 355), kritika vedla k objektivaci, pro kterou našla oporu v lidovém podání.

Historický smysl ideové koncepce obsažené v epice využívající lidového mýtu byl tedy dvojnásobný. Respekt k osudu a řádu byl v rozporu s ideovými potřebami národní společnosti, která se mohla rozvinout jen překonáním starých a vládnoucích vztahů; kritika vzpoury někdy dokonce vyústila ve zbožnost, v pokoru, v poddajnost katolického zabarvení, tedy v ideologii, jíž rakouská feudální reakce svírala a hnětla vědomí rozvíjejících se širokých vrstev národa. Ideje básní Erbenových a Kalinových byly však zároveň odmítnutím toho, co v romantické vzpouře mohlo nabýt z hlediska zájmů rozvíjející se společnosti negativního smyslu; byly kritikou individualismu, zanedbávání reálných potřeb a možností celku, porušování přirozených lidských vztahů, přirozeného mravního příkazu. Znamenaly hledání řádu proti postupující buržoazní anarchii, proti postupující emancipaci individua. Erbenovské pojetí lidového mýtu mělo nadto tu výhodu, že bylo schopno pozitivně posilovat a vyjadřovat ideu národní integrace, která byla stále ještě živou silou národního hnutí, v letech čtyřicátých zároveň i obranou proti rostoucí společenské diferenciaci, oddělující vedoucí třídu od lidu. Všechny tyto okolnosti dostatečně motivují užití lidového mýtu v umělé epice těchto let. Tradiční lidové ovzduší psychologické, mravní, společenské i sám lidový mýtus a prostředí lidu jsou v této epice vystiženy tak výrazně, že se takto ve srovnání s ohlasovou poezií preromantickou a sentimentální podařilo mnohem intenzivněji, celistvěji a umělecky účinněji předvést podíl lidové složky v souboru národních hodnot.

Kromě významných podnětů ideových dostala tato poezie od lidové tradice také významné podněty formální. Přejímala tematické a kompoziční prvky folklórních žánrů, pohádky, legendy, avšak zpravidla směřovala, volněji nebo těsněji, k žánru jednomu, k baladě. Balada je nejvlastnější formou této poezie, ovšem balada odlišná od starší osvětské balady Hněvkovského, V. Nejedlého, Šnajdrovy i od balady (či spíše rytířské romance) Macháčkovy, v jejíž tvorbě tento básník pokračoval v novém období zejména oblíbeným Heřmanem z Bubna (1836). V našem případě jde o baladu, v jejímž centru stojí tragický konflikt člověka s démonickými silami nadpřirozeného světa a přírody, často motivovaný eticky a vložený do rámce přírody podané se sugestivní náladovostí. Ponurost, hrůznost, tajuplnost přírodního rámce démonického dění odpovídala romantickému prožívání a vidění přírody. Výrazná je kompozice balady tohoto typu: děj je podán zhuštěně a náznakově, ve skocích, které zachycují jen některé dějové momenty a jiné ponechávají v tajemném přítomí; užívá se hojně dialogu, který akcentuje dramatický charakter balady. „Dramatičnost“ a spolu s ní i silná lyričnost náladových motivů a citových stavů baladických hrdinů uváděla baladu do souvislosti s nejvýraznějším útvarem sou-

časné poezie romantické, s lyrickoepickou povídkou. Umělá česká balada tohoto typu nevyrostla ovšem jen z domácího folklóru, nýbrž čerpala podněty též z umělé balady evropské, především z baladiky německých básníků Bürgera a Goetha; vydatně působil na utváření této české balady také slovanský romantik Mickiewicz. Ve srovnání s touto baladikou vystupuje současně do popředí i samostatnost české tvorby. Česká romantická balada přijímala podněty cizí baladiky kriticky a vlastně s ní soutěžila; tak Erbenovy Svatební košile zpracovaly osobitě též motiv jako jedna z nejproslulejších balad německých, Bürgerova Lenore.

Léta třicátá a čtyřicátá mají ve vývoji romantické balady charakter jen přípravný. Celá řada básní z doby před rokem 1848 má jen pokusnický ráz. To platí především o celé tvorbě KALINOVĚ. Kalina nedovedl najít pravou míru a účinný tón; poutá rozhodností a úporností tvůrčího úsilí, nikoli vlastní realizací záměru. Hrůznost démonických bytostí a dění se u něho zvrací svou přepjatostí z tragična takřka do groteska. Reje nočních démonů narůstají do obludných rozměrů (srov. Hadrnice), pekelné bytosti několikanásobně a příliš efektně hubí lidské bytosti (srov. Novoroční noc), procitlí umrlci s trapnou neústupností setrvávají v prostředí živých (srov. Kšaft). Podobně přepíná Kalina v hrubosti, v milostné vášni (Novoroční noc, Jan Kvarin, Klášterní panna), v touze po bohatství (srov. Jidášův peníz) a překračuje meze i romantické psychologické pravděpodobnosti. Nedosáhl také dějové úspornosti a nedovedl rozvinout umění sugestivní náladovosti. Jeho jazyk, plný násilných zvláštností, není schopen dodat básním atmosféru příznačnou pro romantickou baladu. V Kalinově baladě lze zřejmě pozorovat prvky navazující kontakt s baladou kramářskou; Kšaft byl také jako kramářský tisk vydán a kolportován.

Naproti tomu KAREL JAROMÍR ERBEN uplatnil již v začátcích své tvorby rysy charakteristické pro romantickou baladu. Jeho *Polednice* vyniká charakteristikou démonické postavy a evokací nálady, kompozičně poněkud matný *Poklad* myšlenkovou a psychologickou propracovaností; ve *Svatebních košilích* dospěl pak Erben k dílu, v němž všechny složky romantické balady byly ve vzájemně vyrovnaném vztahu. Baladické umění Erbenovo se však uplatnilo před rokem 1848 jen nečetnými básněmi (asi v roce 1844 vznikl ještě *Zlatý kolovrat*); v plném dosahu a síle vystoupilo až v celku ideově i umělecky dotvořeném, v *Kytici* z roku 1853.

Ohlasy lidové poezie

Charakteristickým poetickým útvarem zůstávaly i v letech třicátých a čtyřicátých „ohlasy“ lidových písní. Pokud jde o ohlasovou nápodobu českých lidových písní, lze říci, že teprve tato léta znamenají její úplný rozvoj. ČELAKOVSKÝ, který v předcházejícím období dosáhl přesvědčivého uměleckého úspě-

chu pouze při zpracování folklóru nečeského, tj. v Ohlasu písní ruských, začal v letech 1830—1833 uveřejňovat první básně z *Ohlasu písní českých*, dokončeného v roce 1839 (viz str. 297). Příznačné útvary prstonárodní české poezie (především lyrické) rozvinul zde takřka v celé jejich rozmanitosti, napodobil jejich osobitý ráz a pokusil se postihnout i některé prvky lidového životního názoru. Přitom však za objektivní formou a obsahem folklórní poezie uplatnil i svůj vlastní temperament, svůj vztah k životu. Nová ohlasová poezie Čelakovského byla takto dílem, jež znamenitě zapadalo do historického úsilí doby zživotnit vztah k folklórnímu světu, zaujmout životnější a procítěnější postoj k realitě národního života.

Úspěšný básnický čin Čelakovského našel mnoho obdivovatelů a pokračovatelů, které lákala zdánlivá snadnost ohlasové tvorby. Na jejich práci se však ukázalo, že tvořivá nápodoba hotových útvarů, obřezujících uzavřený životní styl, vyžaduje velkého uměleckého mistrovství. Mezi následovateli Čelakovského se nenalezl ani jediný, který by se mu byl přiblížil. Pokusy celé řady ohlasových autorů, například MATĚJE HAVELKY (1809—1892), JANA SLAVOMÍRA TOMÍČKA, JOSEFA FRANTY, FRANTIŠKA PLAČKA, FRANTIŠKA NEČÁSKA, JANA KVĚTOSLAVA LHOTY, zůstaly rozptýleny po časopisech a zapadly. Ohlasy psali i básníci známější, například J. J. MAREK, ERBEN, RUBEŠ, MACHÁČEK, ale ti si ovšem získali jméno v jiných literárních oborech. Názorným dokladem problémů a také problematičnosti ohlasové poezie let třicátých je dílo nejvýznamnějšího stoupence Čelakovského v ohlasové tvorbě, FRANTIŠKA JAROSLAVA VACKA KAMENICKÉHO, autora *Písní v národním českém duchu* z roku 1833.

Vacek měl živý zájem o českou lidovou skutečnost, avšak zůstal daleko za Čelakovským v schopnosti postihnout ducha lidového života. Elegický tón, na nějž se soustředil, nejčastěji v motivech ztroskotání milostného vztahu, nebyl však jen důsledkem napodobování vzorů lidové poezie. Vacek směřoval k vyjádření sentimentálního citu své doby, sentimentálního rozporu mezi skutečností a touhou. Pevný folklórní vzorec, který úzkoprse dodržoval, nedovolil ovšem, aby básnický výraz tohoto pocitu působil jako opravdový. Jako nápodoba lidové poezie byla Vackova sbírka pojata úzce; jako výraz citového života rozvíjející se národní společnosti zůstala jen náznakem. Z Vackových písní zlidověla *U panského dvora*. Některá čísla, tak například *V Čechách, tam já jsem zrozena*, patřila k předním písním společenského zpěvu (srov. str. 365).

Zvláštní místo v proudu ohlasové poezie třicátých let zaujali svými ohlasy Mácha a Langer, kteří podrobili folklórní vzor — podobně jako preromantickou epiku — intenzívní subjektivaci a naplnili jej vášnivou citovostí; tak se stala také ohlasová poezie přípravou k poezii romantické.

MÁCHA (srov. hlavně *Ohlas písní národních* — rukopis z roku 1833) osvěžil tradiční vzorec osobitými výrazovými, zvukovými a rytmičnými prostředky,

vnesl do něho filosofické reflexe a soustředil se k oněm motivům folklórní poezie, které vyjadřovaly pocity ztráty a zmaru. Přes zjevnou a pevnou souvislost s folklórní poezií byly Máchovy „ohlasy“ již více výrazem subjektivního zážitku než objektivními nebo objektivujícími „ohlasy“, byly více vyznáním smělého poznání než rekonstrukcí estetického ideálu obsaženého v lidové poezii.

LANGROVY *České krakováčky* (1835) se mohly opřít o tradici Čelakovského Slovánských národních písní, které uvedly tento druh polské taneční písně do české literatury. Právě na pozadí této tradice vystupuje však výrazně do popředí subjektivnost, citová hloubka a opravdovost Langrova pojetí. Langer sice věrně podržel formový obrys původního krakováčku — skupinu osmi šestistopých trochejských veršů — a nikdy se také nevymkl z lidové představové sféry, avšak skoro ve všech případech vyšel ze zážitku, který se svým individuálním rázem, svou konkrétností zřetelně liší od obecnosti motivů lidové písně. Z Langrových krakováček jasně vystupuje určitá osobnost a určitý osud. České krakováčky hovoří, jak vyznal básník, „citu okamžitému“. Napsal-li závěrem, že „za žádné pravé krakováčky je nevydává, ačkoli již tak pro podobnost a z nedostatku jiného názvu je pojmenoval“, vystihl přesně jejich vztah k folklórnímu východisku.

Sentimentální lyrika

Subjektivní zkušenosti individua, jeho životní pocity, jeho osobní i národní tužby a naděje se mohly nejlépe a přímo projevit v subjektivní lyrice, která se neuchylovala k zprostředkující funkci historického nebo folklórního obrazu. V rozmachu subjektivní lyriky, která v předchozím období měla postavení podřízené, projevil se nejzřetelněji vývojový patos období, sblížení literatury se životem, zpřítomnění životních zájmů, rozvoj osobnosti. Větší část této lyrické poezie vyjadřovala postoj, který v národní společnosti vládl obecněji, který docházel porozumění v poměrně širokém měřítku, to jest postoj sentimentální, postoj rozechvělé touhy a tklivého pocitu tísně.

Mnozí autoři pokračovali po této stránce ve své tvorbě z let dvacátých, tak TURINSKÝ, MACHÁČEK, J. J. MAREK a CHMELENSKÝ. K nim přistupovali noví a mladší, VÁCLAV RÁB (1804—1838), MARIE ČACKÁ (1811—1882), BOLESLAV JABLONSKÝ, FRANTIŠEK JAROMÍR RUBEŠ (1814—1853.) Nejoblíbenějším předmětem napodobení byla lyrika Kollárovy Slávy dcery, která také byla hlavním východiskem tvůrčího rozvoje sentimentální lyriky.

Jádro Kollárova lyrismu bylo i v novém období stále živé. Milostný a vlastenecký cit, prožívaný v těsném vzájemném sepětí, znamenající zbožnou úctu k ideálu, tužbu po vzdálené kráse a dokonalosti, mohl vhodně vyjádřit to, co tvořilo obsah sentimentálního citění doby. Také formové principy Kollárovy lyriky byly stále aktuální. Dojem, který kollárovska forma navozovala, neob-

vyklost, vznešenost, umělost, byl v souladu s idealismem a citovým patosem doby, s historickou představou o poezii. Kollárova lyrika byla však pro nově období příliš akademická, příliš abstraktní, málo individuální, málo prožitá. I Kollárův lyrismus musil být výrazně zživotněn, měl-li odpovídat reálnějšímu citění třicátých let.

Vývoj v tomto směru zahájil ČELAKOVSKÝ hned na počátku období, roku 1830, třinácti milostnými básněmi, *Pomněnkami vatauskými* (publikovány 1831). Z tohoto jádra vyrostlo postupně, do roku 1840, padesát básní, které tvoří samostatnou první polovinu *Růže stolisté*.

V pojetí milostného citu zůstal Čelakovský co nejbližší Kollárovi. Nejživotnější projevem touhy, nejvyšším stupněm naléhavosti je cudné vznícení milostné žádosti, první smyslové rozechvění za procházek a setkání. Ztotožnění milostného a vlasteneckého citu není vysunuto do popředí tak důrazně a promyšleně jako u Kollára, a i tím působí erotika Čelakovského bezprostředněji a přirozeněji. Důraznější zživotnění spočívá však v reálnějším pojetí erotického ideálu. Milenka je sice jako u Kollára uctívána jako bohyně, múza, génius, není však pojata mytologicky, má konkrétně lidský, a dokonce přímo občanský, měšťanský charakter. Milostný vztah není lokalizován do vzdálených a ztracených oblastí, nýbrž do důvěrně blízkého prostředí národního života; lyrický příběh má reálné obrysy měšťanského milostného románu. Obdobný posun zjišťujeme ve formě. *Růže stolistá* je cyklus stejných strofických útvarů, jež samy o sobě jsou umělou stavbou, obměnou Kollárovy znělky. Avšak znělka Čelakovského je jednodušší a rovněž jazykové prostředky jsou méně vyumělkované než Kollárovy.

CHMELENSKÝ pokračoval v *Poputnicích* (1837, 1838) a v *Planých růžích z Moravy a Slezska* (posmrtně 1840 a 1844) ještě dále ve směru, který naznačil Čelakovský. Dívky a ženy jeho toužného a elegického zájmu jsou nejen působná stvoření, lidské bytosti současného života, ale navíc jsou prosty rysů andělskosti a namnoze jsou místně a sociálně ještě blíže určeny. Vlast se Chmelenskému ztělesňuje v představě určitých míst a v úvahách o jejich minulosti a hlavně přítomnosti a budoucnosti. Jeho cit se vzněcuje také mravními a sociálními jevy národního života, ovšem bez smyslu pro podstatnější a aktuálnější otázky. Ve výrazu dospěl Chmelenský ještě k větší přirozenosti, ačkoliv souvislost s preromantickou jazykovou estetikou, s úsilím o umělost a neobvyklost je i u něho zřejmá.

V sentimentální lyrice těchto let objevují se podobně jako u Kollára výrazné prvky didaktické. Abstraktní inspirace, volnost vztahu ke skutečnosti svádí snadno k úvaze, která má více charakter poučení než zážitku. Formy tohoto neurčitého druhu najdeme často v uvedených dílech ČELAKOVSKÉHO a CHMELENSKÉHO. Vysloveně přechodným útvarem je však Čelakovského *Kvítí* (srov. str. 360) a rovněž Chmelenského *Kvítí polní z Moravy a ze Slezska*

(1840): epigramatickou formou, časoměrnou prozodií, oblíbenou v epigramu (Kollár, Čelakovský), nevyjadřuje jen dojmy a prožité myšlenky sentimentálního poutníka po různých městech a místech, nýbrž podává také výklady, poučení a výzvy.

Opravdovost a naléhavost citu, třeba pojatou jen obecně, zjišťujeme v příležitostných elegiích, ve VACKOVĚ básni *U hrobu mé matky* (1839) a v KOLLÁROVĚ *Žalkání nad smrtí Jungmannovou* (1847).

Čelakovský a Chmelenský sblížili preromantickou lyriku se skutečností především tím, že ideál pojali reálněji. Sama povaha jejich touhy se však nijak podstatně nezměnila. V milostné lyrice to znamená, že vlastním motivem je plaché, letmé a nevybojné přibližování nebo vzpomínka a snění, nikoli náročnější touha a prudší smyslové vznícení; není v ní bolestných rozhodů, nýbrž jen vzdálenost milé (Čelakovský) nebo ochotná rezignace: „*Jednou jsem ji políbil, | však nechci líbat víc; | těm růžím jsem to slíbil, | jež stud jí vsel na líc.*“ (Chmelenský.)

Na rozdíl od Čelakovského a Chmelenského BOLESLAV JABLONSKÝ, příslušník generace Máchovy, prolнул ve svých *Písniích milosti* (dvoudílný cyklus básní z let 1836 a 1837 — vydány v souborných *Básních* z roku 1841) kollárovsky pokorný a platonický obdiv k milostnému ideálu také touhou ideál uchvátit, proměnit jej v opravdový, reálný zážitek srdce a smyslů. Líčení ideálu, naléhavá vyznání touhy, chvíle víry v štěstí lásky, tvořící obsah prvního dílu, umocnily účinnost výrazu bezměrné bolesti z rozloučení, který je obsahem oddílu druhého. Vyjádřit bolest z rozloučení je vlastním smyslem díla. To prokazuje i stavba jednotlivých básní. Jejich kompozičním principem je opakování nebo obměňování (často i eufonicky působivé) významných slov nebo fakt, která znamenají ztrátu a bolest. Intenzitou citu, důraznou antitetičností pojetí, volbou kompozičních a jazykových prostředků přiblížil se Jablonský k poezii máchovsky romantické. Blíží se k ní i pojetím přírody, přírodní náládovostí, postihováním dojmu místo sentimentalistické deskripce, a zejména tím, že z přírody činí aktivního účastníka lidského, subjektivního osudu. Jablonský se však nedal cestou romantické vzpoury proti osudu. Osud přijal, podřídil se nutnosti. Sentimentalisticky povýšil milenku na andělskou Růži a rozpor překlenul fikcí báječného světa, nebes, mystické říše shledání všech nešťastných milenců:

Jdi, Růže má, tys pro mne nevykvetla;
jdi — opušť mne — nezhořčuj muku mou!

— — — — —
Jdi, Růže má! Tam, vše kde přijde k spáse,
kde Abelard s Helojzou objímá se —
sejdeme se zase!

Na okraj romantické vášně, chtivého vzbouření citů a smyslů postoupil ještě rozhodněji ve svých lyrických básních, převážně také milostných, JOSEF JAROSLAV KALINA, rovněž mladší současník Máchův. Na vášnivou otázku, *jak zhasit plápol, co útroby sžírá*, nalézá však i on po marném hledání v realitě života odpověď v mystické iluzi splynutí duší, v nadpozemské milosti, jež naladí „opět stroje naše v libý souzvuk“, jako Jablonský nalézá východiště v úniku „ze světa víru“ do blaženého ráje posmrtného. Kalina převyšuje Jablonského jen prudkostí vášně. Stylisticky neobratné, o účinné vyjádření jen zápasící verše nečetných jeho básní tohoto směru nemohou se ani v jednotlivostech, a tím méně jako celek srovnávat s rozsáhlejším, komponovaným a vybroušeným cyklem Jablonského.

Typem sentimentality a opravdovostí prožitku se přimyká k poezii Jablonského a Kalinově vlastenecká a milostná lyrika *Českých listů* (1846) od SIEGFRIEDA KAPPA (1821—1879), v nichž žal a touha mají zcela zvláštní motivaci: úděl „vyhostěnství“, „vyloučenství“ syna židovského plemene. Mocný subjektivismus těchto básní a naléhavé, vždy v nových variantách se opakující evokace pocitu opovrženosti a osamělosti připomínají postoje a pocity romantických vyděděnců, kteří ostatně nežřídka byli stylizováni jako židé (srov. Máchovy Cikány, Nebeského Protichůdce), avšak nad žalem izolace vítězí toužná víra v integraci s českým národem, ve vykoupení v lůně české vlasti. Kapprova milostná lyrika postupuje od ryze subjektivního příběhu ztracené lásky (cyklus *Stella*) k cudně slastnému vztahu ve stylu Růže stolisté s kollárovisky zdůrazněnou jednotou citu milostného a vlasteneckého (cyklus *Jedné z Růží sáronských*):

Ústa jí sladkozpěvná
pobožně celuji —
v české té dívce českou
vlast svou pozdravuji!

Případ Kappův byl ovšem zvláštní a ojediněle motivovaný. Jinak lze konstatovat, že sentimentální lyrika, vyjadřující životní pocity té části společnosti, jež sice toužila po svobodnějších životních podmínkách, ale neměla sílu nekompromisně je uskutečňovat, ztrácela v letech čtyřicátých půdu pod nohama. Všechno, co přišlo po Jablonského Písních milosti a po Kalinově lyrice, nese stopy zřejmého úpadku a dostává přímo reakční smysl.

Tak VÁCLAV JAROMÍR PICEK (1812—1869) likvidoval ve svých básních (*Básně*, 1843, *Písně*, 1847) to, co dávalo sentimentální lyrice oprávnění a sílu, polaritu mezi skutečností a ideálem. Ztotožnil skutečnost se sentimentální představou života, takže jeho básně jsou jediným vyznáním slasti žití, slasti lásky milostné a vlastenecké. Takto se Pícek dokonale rozcházel se skutečností národního života, jenž v podmínkách národnostního a společenského útlaku nebyl sladkou idylou, nýbrž přinejmenším touhou po lepším světě a postupně i bojem za jeho

uskutečnění. KAREL VINAŘICKÝ zvrátil ve *Varytu a lyře* (1843) preromantické úsilí o vytvoření poetické formy v absurdní a titěrný formalismus. Jeho poezie, v níž obnovoval stará preromantická témata, především přírodní idylismus, stojí pod úrovní průměrné sentimentální lyriky. VÁCLAV ŠTULC (1814—1887) epigonsky smísl v *Pomněnkách na cestách života* (1845) prvky Slávy dcery a Růže stolisté a dosáhl jisté naléhavosti citu, nikoli však pravé životnosti; jeho „vzdechy“ nemají protějšek v ideálu, který by byl aspoň matným ztělesněním životních zájmů národa, a konečné východisko ze sentimentální melancholie, ortodoxní katolická víra a ještě spíše církev, bylo již zcela v rozporu s cestou národního vývoje.

Uvedená díla Pickova, Vinařického a Štalcova jsou nikoli jediné, avšak nejvýznačnější dokumenty sentimentálně lyrické tvorby čtyřicátých let. Jejich rozchod s realitou, s vývojem národní společnosti, z něhož také pramenila jejich umělecká bezmocnost, měl objektivní příčiny a zcela určitý společenský smysl. Pickova poezie zakrývala rozpory života, jejichž poznání bylo kvasem demokratického vývoje; sbírka Vinařického by měla zhruba též smysl, kdyby ji absurdní formalismus a matnost obsahu nebyly zbavily vši účinnosti; Štalcovy básně navozovaly pak přímo odpor proti demokratickým tendencím a vedly přímo na ideové scestí. Zplanělá sentimentální lyrika se stala výrazem zjevné reakce v národní společnosti.

Romantická lyrika a lyrickoepická povídka

Tvůrcem subjektivní lyriky romantické je KAREL HYNEK MÁCHA. Ačkoliv jeho lyrické básně, pocházející převážně z let 1831—1835, netvoří uzavřený celek a nebyly spojeny ve sbírku, přece představují básnický čin velmi určitého ideového a uměleckého charakteru, jeden z vrcholů básnické tvorby tohoto období.

V Máchově subjektivní lyrice vyvstaly již jako podstatné rysy básníkovy postavení a vztahu ke skutečnosti výjimečnost a izolovanost osobnosti, vášnivá citovost, hluboký prožitek reality, individuální koncepce životní a společenské problematiky, vědomí o hodnotě osobnosti a individuálního osudu. Rozpor mezi skutečností a ideálem je v nich pojat jako stále prožívaný protiklad, jako základní zkušenost pro pochopení podstaty vztahu k životu a společnosti. Ideál nabyl plné naléhavosti, deziluze je nelítostně důsledná, a proto bolestná, marňost touhy je mučivá, a tím leckdy i ničivá.

V ideologii Máchovy lyriky se plně a typicky odrážel růst revolučních sil v české národní společnosti. Uskutečňoval se v ní proces osvobození individua z pout feudálního univerzalizmu, rozchod s přežívajícím se řádem společnosti a života. Zároveň byla v ní však typizována i slabost a izolovanost tohoto revo-

lučního předvoje, která zbavovala revoluční ideál konkrétnosti, dávala mu podobu jen mlhavé touhy, přesunovala jeho těžiště do negace, vedla k osamocnosti a k pocitu výjimečnosti, k subjektivnímu prožívání a k individualistickému postoji. Všechny jiné způsoby a formy, v nichž byl tento proces ideologicky zobecněn, ustupují do pozadí před opravdovostí a ideovou důsledností Máchovy básnické tvorby.

Ideová platnost této lyriky byla pak tím větší, že Mácha vyjádřil své poznání s jedinečnou silou uměleckou.

V kontextu literárního vývoje se Máchův tvůrčí čin jeví především jako kvalitativní zvrat v intenzitě subjektivnosti. Individuálnost a výjimečnost zážitku a opravdovost niterné zkušenosti vystoupila v jeho lyrice po prvé s plnou účinností. Podstatný význam pro estetické umocnění Máchovy ideje má jeho umění charakterizovat ideál, nalézat umělecky konkrétní symboly pro krásu i mlhavost touhy, a jeho umění vyjadřovat rozpor skutečnosti a ideálu v uměleckém systému, který prostupuje jeho skladby, stále znovu aktualizuje protiklad a dodává mu tak maximální naléhavosti. Tento protiklad Mácha promítal vždy s novou vynalézavostí do nejrůznějších oblastí, do vztahů a osudů člověka, do mnohotvárných jevů a dějů přírodních, do kosmu i do národních dějin a národní budoucnosti. Veliký podíl na umělecké hodnotě vyjádření má stránka jazyková. Mácha zavrhl vnějškovou exkluzivnost preromantického jazyka, záležející v nápadné odlišnosti lexikálního materiálu, uskutečnil však složitou přestavbu vnitřní: využívaje mluvnických a sémantických vztahů vytvořil nová, básnicky účinná slovní spojení a organizoval zvukové prvky v působivou eufonii. Jazykové prostředky podporovaly významovým napětím antitetičnost pojetí a stupňovaly i svým zaměřením na eufonii jedinečný estetický účín Máchovy lyriky. Také jambický verš Máchův byl tvůrčím domyšlením tendencí předcházejících a zároveň obohacením soudobého básnického vyjádření.

Vlastního vrcholu ideového a uměleckého dostoupil Mácha a český romantismus vůbec v básnické povídce, v *Máji* z roku 1836. Je to útvar teoreticky vzato pomezní, *lyrickoepický*, v němž však v tomto případě převládají složky lyrické nad epickými. Subjektivismus a lyrická podstata Máchova romantismu je v *Máji* (viz o něm podrobněji na str. 450) realizována již tím, že v centru básně stojí subjektivně koncipovaný hrdina, jež posléze vystřídá hrdina v první osobě, básník sám. Děj nemá objektivaci sílu, je náznakový a neurčitý, ve středu pozornosti je líčení zážitků vnějšího světa, přírody, líčení citů a rozvinuté a vnitřně polarizované reflexe. Forma lyrickoepické povídky, pracující s konkrétními postavami a syžetem, umožnila však rozvinout do nové šíře a hloubky myšlenkový a citový obsah inspirace. V *Máji* je rozpor skutečnosti a touhy domyšlen a docítěn. Máj je nejen nejplnějším výrazem máchovské hrůzy z „nic“, ale také nejzřetelnějším projevem syntetizujících tendencí romantismu, úsilí

o překlenutí ničivého rozporu. Přírodní líčení v Májí se vyznačují bohatstvím, intenzivní prožitostí, filosofickým a citovým pojetím a smyslovou názorností.

Dalšímu rozvoji subjektivního romantismu, jehož vyvrcholením byl Máj, bránila nejen smrt Máchova v roce 1836, ale i objektivní překážky. Kritika, která postihla Máchu (srov. str. 319), nevyrůstala jen z ideové zaostalosti. V kritickém nesouhlasu se odrážely také historické nevýhody máchovské koncepce: tato tvorba byla v národě izolovaná a přitom mohla vést k negaci a pesimismu, a to právě v době, kdy rostla možnost i nutnost podepřít národní společnost v jejím reálném rozvoji. Máchovský typ poezie se od poloviny třicátých let objevuje poměrně skrovně, především však bez máchovské důslednosti a ideové a umělecké síly.

Někdy měla romantická poezie pomáchovská ráz převážně epigonský. To platí o podstatné části poetické tvorby oddaného stoupence a zasvěceného vykladače Máchova KARLA SABINY. Jeho básnické dílo se začíná v době, kdy Mácha dosahoval své zralosti, roku 1835, a vrcholí a prakticky doznívá na počátku let čtyřicátých, kdy Sabina uspořádal ze svých básní, většinou již otištěných po časopisech, sbírku *Básně Karla Sabiny* (1841).

Sabina převzal s důsledností napodobitele ideovou koncepci Máchovu a dovedl ji poeticky vyjadřovat také prostředky známými většinou z Máchy. Vidinu mlhavé krásy, vášnivě milovanou, ale nedostupnou či hned ztracenou, nejčastěji promítá jako subjektivně prožívané střídání světla a tmy, dne a noci, mládí a dospělosti, jara a zimy. Obdobně jako Mácha vyjadřuje marné roztoužení obrazem plavby, bloudění, poutníka, stylizuje subjekt přímo nebo nepřímo v postavu jinocha, vyslovuje výsledné zoufalství a smrt obrazy a výrazy „pustý hrob“, „mrtvé lůžko“, „zahynutí v bezdnu“ nebo zážitkem a obrazem přírody pojaté jako symbol nebo protiklad temného osudu lidského. Pokud vychází z pesimistické deziluzivní koncepce Máchovy, převládá u něho jako u Máchy ryze individuální postoj, soustředěný k obecně lidským vztahům, a jen zřídka se vyskytuje zřetel konkrétnější, k osudu vlasti; v tom případě vytváří Sabina zase útvar typicky máchovský, vlasteneckou elegii, jež vyjadřuje zoufalost z poznání úpadku dávné síly.

Těsné přimknutí k Máchovi nedalo však poezii Sabinově ani zdaleka Máchovu účinnost. Sabinovu tvorbu tohoto typu nelze hodnotit ani jako zdařilou obměnu poezie Máchovy. Sabina nebyl schopen přejmout Máchovy prostředky všechny a nedovedl ani najít esteticky rovnomocné prostředky vlastní. Sabinova poezie je například bez máchovské eufonie, bez máchovské sémantické hry a tak postrádá onoho hudebního kouzla a významové polarity, které tvoří tak podstatnou složku estetické účinnosti Máchovy poezie. Pro Sabinu je na rozdíl od Máchy příznačná abstrahující, racionalistická pojmová výkladovost, která ovšem oslabuje romantičnost této poezie, dojem vášnivého prožití a citové

opravdovosti. Na Sabinově poezii měla velký podíl inspirace literární, nejen Máchova, ale i jiných, cizích romantiků.

Subjektivní romantismus rozvíjel po Máchovi samostatněji a úspěšně jediný básník, mladší příslušník Máchovy generace VÁCLAV BOLEMÍR NEBESKÝ. V duchu Máchově zaujal postoj osamělce, který s mimořádnou intenzitou prožívá svůj subjektivní osud. Únik z nepřátelského světa a bolný samotářský sen je základní gesto Nebeského, mnohokrát i obecně formulované:

Koj ty v srdci jen svou muku,
a v komůrce zůstaň sám.
Zavři bránu srdce svého,
haj si snů svých outlý květ,
neb pro prsa nešťastného
není tento hlučný svět.

Nebeský však nepřijal ve stejné platnosti máchovskou antitézou, nýbrž zdůraznil jeden její pól — pól žalu, hoře, utrpení, hrobu. Poezie Nebeského nevyslovuje s máchovským důrazem vášnivý prožitek krásy, vzepětí po kráse, a je tedy prosta Máchovy ideové a citové dramatičnosti, vyslovila však Máchovi neznámou melancholii, která z jiné stránky typizovala romantický osud. Nebeský těžil z obou jevových sfér příznačných pro „melancholický“ romantismus (srov. z německé literatury Lenaua), z erotiky a přírody, a v obou oblastech ovládl umění sugestivní, třeba poněkud monotónní evokace citu a nálady. Je převážně básníkem přírody, hvězdných nocí a jejich ticha, teskně jeseně; jeho poezie je smyslově názorná, bohatě odstiňuje optické a akustické jevy.

Básně Nebeského jsou většinou lyrické, jeho tvorba však obdobně jako u Máchy vyvrcholila a uzavřela se básnickou povídkou.

Nebeského *Protichůdci* (1844) mají všechny typické vlastnosti tohoto romantického žánru, oslabenou epičnost, mocnou citovou a náladovou lyričnost, nepevnou kompozici a také myšlenkovou nejasnost. Nejasnost logického smyslu je tu ovšem spíše funkční vlastností romantické inspirace nežli tvůrčím nedostatkem. Základní smysl této básně je ostatně dobře patrný. *Protichůdci* znovu básnicky analyzují typické ideové a citové kategorie subjektivní romantiky, smyslnou chtivost života a pozemských krás, která nemůže dojít naplnění (vyjadřuje ji postava „jezdce druhého“, rozkošníka, materialisty, který se vyhýbá smrti, ale v patách mu jde nelítostná „morní panna“), a poznanou marňost života, z níž není úniku (ztělesňuje ji věčný žid *Ahasver*, bezvýsledně vyhledávající smrt). Báseň Nebeského se pak snaží vytvořit syntézu romantického rozporu, k níž Mácha spěl jen náznakově, a být tak nejen novým shrnutím, ale i vlastním řešením romantického problému. Zatímco Mácha svým soucitem s lidstvem a přírodou jen naznačil osvobození romantického

hrdiny z izolace a nihilismu, dospěl Nebeský v postavě „jezdce prvního“ až k myšlence oddaného přilnutí k životu, které službou celku a smyslem pro jeho štěstí překonává individualistický a smyslný postoj „jezdce druhého“. Tato syntéza, v níž jsou zřetelně patrné prvky Hegelovy idealistické dialektiky, znamená však nejen vyvrcholení, nýbrž i negaci romantismu. Je příznačné, že pochází právě z doby, kdy úsilí o důsledné přetvoření forem národního života přestávalo být záležitostí výjimečných jedinců a dostávalo širší společenskou platnost, a kdy tedy mizely předpoklady pro individualismus touhy a žal nad její marností. V tomto smyslu jsou Protichůdci pointou i epilogem subjektivního romantismu.

Individuálně pojatý zážitek touhy a zoufalství nebyl ovšem jedinou, i když převládající stránkou romantické zkušenosti. U většiny subjektivních romantiků byla jejich náročná touha pojímána také aktivněji a politicky, jako politická naděje, jako sen převratný společensky a národně, dokonce i jako revoluční odhodlání a revoluční výzva. Uprostřed nejtuzšího feudálního útlaču a cenzury a v ovzduší společenské a politické zaostalosti byl tento radikální postoj poměrně vzácný a v těchto podmínkách bylo také nesnadné jej vyjadřovat. Již to vysvětluje příznačnou abstraktnost ideové koncepce i uměleckého ztvárnění. Velmi často byla tato poezie inspirována cizími revolučními hnutími, zaléhajícími do Rakouska jen ohlasově, a cizím romantismem politickým i literárním. Na této linii české romantické poezie lze však pozorovat také početní i ideový a umělecký růst, který odpovídá pozvolnému růstu revolučních sil v národní společnosti této doby.

Ojediněle se ozvaly tóny tohoto politického romantismu hned na prahu třicátých let. Působil tu ohlas evropských revolucí, zejména polského povstání, které silně vzrušilo mladou generaci. V básni *České lesy* (1831) vyložil LANGER revoluční události polské jako zázračný dějinný proces, který vbrzku zachvátí a osvobodí i ujařmenou českou zemi. MÁCHOVA *Baláda*, vzniklá patrně před rokem 1832, je pak nejen výrazem naděje, ale i bojovného odhodlání a výzvu k boji za osvobození vlasti z poroby.

Když revoluční vzrušení ochablo a ještě zesílil tlak reakčního režimu, politické zaměření romantické poezie ustoupilo do pozadí. Zřetelně se znovu ozvalo od druhé poloviny třicátých let a od této doby tvoří již linii, sice slabou a přerývanou, ale přece jen v zásadě souvislou. Pro charakter politického romantismu v letech třicátých je příznačná SABINOVA báseň *Ku vzdáleným* (1836); nebyla výrazem aktivní politické vůle a konkrétního činu, ale oslavou revoluční myšlenky a naděje, zřejmě silně podnícené literárním zážitkem. Sabina oslovuje vzdálené básníky, „vyvolence věkem ověnčené“, kteří „nový věk kvetoucí vzbudili“. Byli to vedle Byrona, Moora, Huga, Mickiewicze a Kollára i Heine a Béranger, jejichž jména musel básník z důvodů cenzurních nahradit jménem Lamartinovým a Delavignovým.

Literární inspirace revoluční myšlenky stupňovala nejen Sabinovu touhu po svobodě, ale zároveň i pocit žalu vyplývající ze soudobé společenské spoutanosti. V *Blaníku* (1837) smutek z trvajícího spánku blanických hrdinů zastírá tradici národní síly a naději, že „nad vlastní slunce vyjde, slunce jarobujné, jasné“; ve *Slovanu* (z roku 1837) se bolestně konfrontuje probuzení nového věku v Evropě s tichou nocí v oblastech slovanských, která se zatím jen nepatrně šere záblesky jitra; v *Polanu* (1837) pouze refrén revoluční písně *Jeszcze Polska niezginęła* je prvkem víry proti hluboce cítěné skutečnosti otroctví. Rozhodněji a optimisticky znějí Sabinovy básně z počátku let čtyřicátých: tušení jitra, nástup jara, existence „nové vlasti“ nabyvají na určitosti a naléhavosti:

Nová vlast nás očekává,
tam kdo touží, putuj s námi.

V básni *Domov* Sabina zdůraznil dokonce myšlenku revolučního činu, avšak vyslovil ji zatím jen deklarativně:

Než však domov ten [tj. hrob, smrt] mne pojme,
znamenat chci dráhu činem,
pozemské bych matky drahé,
vlasti, sloul vždy věrným synem.

V daleko větších rozměrech vystoupil romantismus činu v poezii FRANTIŠKA MATOUŠE KLÁCELA (1808–1882), který ne pouze v ojedinělých básních, nýbrž v celých sbírkách (*Lyrické básně*, 1836, *Básně*, 1837) vyslovil požadavek smělého, vášnivého činu, krvavé pomsty, revoluční akce, která by smetla tyrany a dala svobodu národu a lidstvu. Klácelovy básně jsou však jen pouhou deklamací, pro kterou autor použil eklekticky a velmi neobratně zastaralých preromantických forem, mezi nimi i časomíry. Revoluční výzva Klácelova působila svou ideovou a uměleckou neujasněností a abstraktností jen jako plané gesto, které sotva mohlo mít v bázlivé měšťanské společnosti třicátých let účinnější ohlas. Převážně deklamační ráz měla také *Vojenská* JOSEFA JAROSLAVA KALINY, vyvolávající představu „záplav krve“, jež jsou „září volnosti“, a pointovaná emfatickým refrénem „Hrr na vraha!“.

K tónu umělecky přesvědčivějšímu dospěl VÁCLAV BOLEMÍR NEBESKÝ. Na obrazech jarního procitnutí české přírody, hrdě se pnoucích českých hor vyjadřoval tušené a hlásící se obrození národní velikosti, nástup „jasných časů“ (*„eský máj*, 1839) a obnovu „staré Slávy“, zářný východ „slunce příští doby“ (*Píseň*, 1844). Na rozdíl od Sabinova *Blaníku* vystupňoval Nebeský v *Mroucím bojovníku* (1842), navazujícím na pověst blanickou a svatováclavskou, svůj politický romantismus ve vidinu branného povstání národního:

Zmrtvýchvstání! Hučí řeky, bory,
praská led, hřmí branné písně zvuky,
hromem otevře se brána hory,
z ní se řítí bouřkou boží pluky.

Plné přesvědčivosti, konkrétnosti a aktuálnosti nabyla však poezie této ideové orientace teprve v době, kdy se revoluce stávala realitou národního života, v období roku 1848.

Poezie didaktická a satirická

Výraznou didaktickou poezií vytvořil ČELAKOVSKÝ v druhém oddílu své *Růže stolisté* (1840) a ojediněle v *Kvítí* (srov. str. 351). Všechny básně didaktického oddílu *Růže stolisté* nemají stejnou cenu. Největší část tvoří tu suše zveršovaná přírodní filosofie, jež je ostatně i myšlenkově nepůvodní. Životněji působí nečetné básně vlasteneckého a etického obsahu, jimiž Čelakovský stanul na rozhraní mezi pasívnějším toužením a aktivnějším viděním aktuálních otázek národního rozvoje; tyto básně propagují poctivou práci, vzdělanost, morálnost, oddanou lásku k národu, jeho jazyku a dějinám a myšlenku slovanskou. V těchto didaktických básních se umění Čelakovského rozvinulo v pozoruhodnou, dodnes účinnou pádnost výrazu a rytmu (*Bujný oř je mluva naše...*), jež zůstala odepřena jeho ostatní didaktické poezii, založené na rozumově osvojených a málo aktuálních idejích.

V dalším vývoji se didaktická poezie pro svou morální obecnost, pro svou společenskou nekonkrétnost častěji stávala útočištěm těch vrstev, jež vývoj vyřazoval z národního života, a těch idejí, které moralizující frázi překlenovaly rostoucí společenské rozpory.

Didaktická poezie BOLESLAVA JABLONSKÉHO je příkladem toho, jak tak význačný ideový směr obrozený, jakým byl tzv. bolzanismus, mohl dostat v didaktické poezii čtyřicátých let reakční charakter. V cyklu didaktických básní *Moudrost otcovská* (v *Básních* z roku 1841 vyšlo 19 čísel tohoto cyklu, v druhém jejich vydání z roku 1846 vyšlo pod názvem *Salomon* 70 čísel) Jablonský v podstatě popularizoval nauku Bolzanovu, která v době kolem roku 1820 byla významným činitelem odboje a pokroku. Praktická humanistická etika Bolzanova pomáhala i později oslabovat reakční vliv církve, v letech čtyřicátých byla však již přežitkem a dokonce brzdou vývoje, zvláště tehdy, byla-li pojata jako celistvý program a příkladný názor na život. *Moudrost otcovská* představila v předvečer revoluce svět, společnost, člověka jako harmonické, účelné a krásné dílo boží, jež je třeba z lásky k bohu rozvážně a moudře rozvíjet. Ačkoli vřelé vlastenecké cítění a důraz kladený na pravdu a vzdělání měly zajisté dobrý

výchovný smysl, přece jen didaktická poezie Jablonského jako celek ukazuje na jeho rozchod s konkrétní skutečností národního života (Jablonský odešel roku 1838 definitivně do kláštera). Moudrost otcovskou charakterizuje i umělecký pokles; suchost a schematicnost podání kontrastuje s působivou lyričností, které Jablonský dosahoval ve své dřívější poezii.

Ve srovnání s Jablonského didaktickou poezií byla alegorická skladba *Sněmy zvířat* (1841) církevního hodnostáře KARLA VINAŘICKÉHO (SLÁNSKÉHO) ve svém konzervativním moralizování mnohem útočnější a tendenčně záměrnější. Projevilo se to i v přímém útoku na Velkou francouzskou revoluci a její odkaz. Nadto byla tato sbírka umělecky bezmocná. Didaktické záměry vnášel Vinařický i do svých pokusů vytvářet poezii pro mládež využitím postupů lidové poezie (*Kytka*, 1842, *Druhá kytka*, 1845). Na rozhraní mezi sentimentální lyrikou a didaxí jsou *Pomněnky na cestách života* (1845) od kněze VÁCLAVA ŠTULCE, ideově shodné s poezií Vinařického (viz str. 354).

Třicátá a čtyřicátá léta jsou obdobím vzniku takové satirické poezie, která navázala kontakt se společenským a národním zápasem. Rozpor mezi skutečností a nově vzniklým ideálem individuálního, společenského, národního života pronikal do vědomí a stával se teprve v této době poznáním širších vrstev a problémem, který bylo možno a nakonec i nutno řešit. Proto teprve nyní vznikly předpoklady pro rozvoj poezie, která má, vycházejíc ze srovnávání skutečnosti a ideálu, poslání praktické, výchovné, nápravné. V preromantickém období, jehož praktické možnosti společensky výchovné byly malé, byl rozpor, z něhož mohla satira úspěšně těžit, chápán takřka výlučně jen vážně, jako citový zážitek. Epigramy Kollárovy byly spíše proklamací určitých zásad než skutečnou satirou. Rozvoj satiry byl ovšem i za nových podmínek nesnadný. Satirickou poezii nespoutávala jen její nepřípravenost k plnění náročnějších úkolů, nedostatek umělecké tradice, jež poskytovala jen abstraktní formy osvícenské satiry. Větší překážkou byla politická tíseň, která dusila vůli k satirické tvorbě a v každém případě byla velkou zábranou zevní — bránila publikaci všeho, co se odvážně dotklo společenských a politických poměrů. Vzepnout se k tomu, co dává satirické poezii její pravý smysl, co je její specifickou silou, tj. k pronikavému a konkrétnímu pohledu na rozpory společenského života, bylo tedy mimořádně obtížným úkolem. Satira byla okolnostmi tlačena k tomu, aby si opatrně všímala spíše vedlejších otázek, morálních vlastností a nedostatků, a aby nové naděje halila do roucha abstraktních ideálů. Proto se nejasněji rozvíjela satira vycházející z nevybojného sentimentalismu a z rozvážně pojímaného úsilí o pozitivní budování národní společnosti. Zevní a vnitřní překážky nedovedly však zabránit, aby v předvečer revoluce nevznikla již také ideově a umělecky mimořádně vyspělá satirická poezie, která dokonce v dané chvíli převládala všechnu ostatní poetickou tvorbu.

Průkopníkem společensky aktuální satirické poezie byl hned na prahu no-

vého období JOSEF JAROSLAV LANGER, autor *Kopřiv* (1829—1831) a *Bohdaneckého rukopisu* (1831).

Kopřivy, které ve své době velmi proslavily svého autora, dotýkaly se stavu národní literatury, stíhaly soudobé mravní nedostatky, hlavně fintivost a citovou povrchnost mládeže, zejména však útočily na chabost a nejednotnost národní společnosti. V *Kopřivách* je vyslovena myšlenka, že síla národa záleží v tom, je-li vedoucí třída věrna národu, — myšlenka velmi aktuální a závažná, neboť právě v Langrově době se počal o tuto věrnost svádět rozhodující zápas. V této rané satíře není však problém ještě rozvinut v reálných a aktuálních obrysech. Básník jej promítl do minulosti, viděl jej jako případ české šlechty v bělohorské době a jako ideál představil stav v předbělohorském období. Takto byla jeho satira vlastně elegií jednotné, hrdinské, zdravé minulosti, kontrastující s chabou přítomností, a *Kopřivy* byly ideově i tematicky blízké preromantické historické elegice, kterou ovšem povznesly od pasivního vyznání k nabádavému poučení. Také alegorická forma této satiry, těžící i ze zvířecích alegorií a z bajky, je zatížena dědictvím minulosti — podržela abstraktnost této staré, tradiční formy. Alegorie *Kopřiv* jsou samy o sobě takřka nesrozumitelné, smyslu nabývají teprve poučným vysvětlením.

V *Bohdaneckém rukopise* postoupila Langrova satira od převážně historického pojetí zcela k přítomnosti. Postoupila přitom směrem, který je v *Kopřivách* naznačen: tématem *Bohdaneckého rukopisu* jsou vady maloměstské dívčí mládeže, mravní nepevnost, povrchnost, požívačnost atp. Aktualizace, zživotnění je tu proti *Kopřivám* jen nepatrné, spíše jen tematické a formální, a nevede proto k typizaci maloměstského šosáctví. K burlesknosti pojetí druží se tu primitivní burlesknost formy: komičnost je založena jednak na laciné parodii, na napodobení starobylého rukopisu, jednak na satirizujících výkladech a „poznámenáních“ k básnickému textu. V nich jsou také obsaženy satirické poznámky o literatuře, jimiž Langer pokračoval v tematice a pojetí *Kopřiv*.

Nejdále v předhavlíčkovské satíře došel FR. L. ČELAKOVSKÝ. Větší úspěch, než jakého dosahoval Langer alegorií, zajišťovala epigramatická forma. Alegorie a parodie jsou formy vhodné pro širší pozorování skutečnosti a účinnosti nabývají jen tehdy, jsou-li směle konkrétní, jinak naopak jen zesilují neurčitost, mlhavost ideje a obsahu. Ani Čelakovský nepodnikal širší a zcela konkrétní analýzu skutečnosti, a proto právě stručný a pregnantní epigram — v zralém období užíval Čelakovský dvoudílného a vyhroceného epigramu martialovského — umocnil k značné ostrosti jeho kritiku malosti, zaostalosti, malichernosti života a literatury. V literární satíře zesměšňuje Čelakovský již určitá témata, např. papírové pastorály; místo obecné národní ochablosti pranýřuje určité její projevy — zvláštní pozornost věnuje jazykové otázce —, a titěrný, netypizující motiv dívčí zkaženosti nahradil závažnějšími a typičtějšími zjevy mravního života národního. Témata satiry Čelakovského — jazyková otázka,

národní uvědomělost a mravnost, boj za svobodu, za existenci národa, úroveň a charakter národní kultury — analyzují aktuální otázky národního růstu a znamenají příspěvek k úsilí rozvíjet pozitivní možnosti národní společnosti.

Epigramy, otiskované po časopisech, shrnoval Čelakovský v knižních vydáních svých prací, ve *Smíšených básních*, jejichž druhé vydání vyšlo v roce 1830, a v souborných *Spisech* (Spisů básnických knihy šestery) z roku 1847. Některé epigramy vznikly ještě později. Nejucelenější sbírkou měla být *Padesátka z mé tobolky*, připravená roku 1837 k tisku. Vedle epigramů v obvyklém, užším smyslu, soustřeďujících se k podání satirické myšlenky, psal Čelakovský epigramy, v nichž využíval květinové symboliky. Ty shromažďoval pod názvem *Kvítí*. Epigramy z *Kvítí* patří satíře ovšem jen částečně, mnoho čísel má ráz reflexivně a citově lyrický (srov. str. 351), nehledě již k tendencím didaktickým.

Do kontextu české satiry, do historie jejího rozvoje patří i překlady satirické poezie, epigramů *Martialových*. Tyto překlady, pořízené zase Čelakovským, hlavně v letech třicátých, významně utvářely představu o obsahu a formě české satiry.

V polovině čtyřicátých let (1845) uspořádal rukopisnou sbírku svých epigramů KAREL HAVLÍČEK. Současně a zejména od druhé poloviny let čtyřicátých psal i ideově a umělecky s nimi spřízněné delší literární, politické a literárně-politické parodie, např. *Tys bratr náš* (1843), *Citlivou večerní* (z let 1846—1847) nebo *První jenerální schůzku Českého národního muzeum 1847* (1847). V Havlíčkových satirách byl uskutečněn obrat od matnosti k určitosti, od kárání k útočnosti, od politické kompromisnosti k zavržení feudálního systému. Tato satirická poezie je více než jen novou, velkou etapou ve vývoji satiry samé, více než jen důkazem, že se satira konečně těsně sblížila se životem, s nejrozhodnějšími tendencemi společenského rozvoje národního. Havlíčkovy epigramy a parodie z doby před rokem 1848 znamenají nejurčitější a nejsmělejší ideový posun v poezii této doby vůbec; zatímco vlastní epika a lyrika v polovině let čtyřicátých většinou planěla nebo jen pokusně hledala cesty, které by byly v souladu s revolučním zráním národa, Havlíčkovou satirou se poezie iniciativně povznesla na vyšší situaci. Nemohla však být za tehdejších poměrů kromě nečetných výjimek publikována. Satirická poezie, která mohla vycházet, měla ovšem poněkud jiný ráz. Reprezentovaly ji nejvýrazněji satirické skladby JANA PRAVOSLAVA KOUBKA (1805—1854), jeho *Sylvestrova noc* (1846), *Sněm ženský* (1847) a do jisté míry i *Rokoko* (1847). Některé další satirické skladby Koubkovy vznikly nebo vznikaly také již v letech čtyřicátých, ale na veřejnost pronikly až později: *Krotké znělky*, pocházející z druhé poloviny čtyřicátých let, byly částečně otištěny roku 1853, vcelku roku 1857; asi roku 1842 započal Koubek psát svou nejnáročnější satirickou skladbu, *Básnickou cestu do pekel*, dotvářel ji však až po roce 1848, jehož zážitek podstatně usměrnil tuto široce založenou kritiku literatury a politiky (viz str. 498).

Koubek se staví jako Havlíček proti pasivitě, proti formalismu, proti chabosti v životě a v literatuře a jako Havlíček naznačuje možnost a účelnost rozhodného činu, čínorodé práce. Konfrontuje například malichernost domácích zápasů — sporů o pravopis — se závažností soudobého evropského vývoje, zesměšňuje slovní a formální vlastenectví a neúnavně pranýřuje titěrnost a bezobsažnost v literatuře. Proti britkým, koncízním a konkrétním satirám Havlíčkovým se však práce Koubkovy vyznačují rozvleklostí, matností a suchým didaktismem, povšechností satirického útoku bez zřetelného a určitého cíle.

Není to jen rozdíl formální. Havlíček nejen mířil přesně, ale systematicky si vybíral jevy společensky a politicky nejzávažnější, kdežto u Koubka převládají věci i otázky většinou vedlejší. Jako u Langra a Čelakovského je v jeho pojetí literatura nejzávažnější stránkou společenského života národního, ačkoli v této době dozrávaly k řešení především otázky politické, otázky feudálního systému. V *Sněmu ženském* věnoval Koubek celou skladbu tématu nicotnému, v podstatě starému, pseudoklasicistickému, příznačně probíranému již Hněvkovským a Langrem, totiž nectností ženského pohlaví. Jestliže přitom využil k satíře navíc soudobých emancipačních tendencí, je to aktualizace jen zdánlivá.

Ačkoliv se Koubek hlásil k progresivnímu společenskému úsilí doby, chyběl mu tedy živější kontakt s novými silami v národní společnosti; příznačná byla například jeho nechuť k průmyslovému rozvoji. Demokratické ideje byly u Koubka více pózou nebo sebeklamem než poznáním a prožitkem. Proto se v Koubkově poznání stále vracel sentimentální postoj, charakteristický svou nerozhodností. Umělecky se nejvýše hodnotilo jeho *Rokoko*; v tomto starcově štedrovečerním vzpomínání převládá procítěná elegie na utěšený dávno minulý čas a z kultu minulosti vychází i satiričnost skladby, srovnávání přítomnosti s minulostí, kterým je vzpomínkové pásmo prostoupeno. Básník se sice nechce prostě ztotožnit se vzpomínajícím starcem, ale distancuje se jen nedostatečně, neboť ani on není, jak vyznává v závěru, přesvědčen o účelnosti a prospěšnosti nového vývoje: „*Zdali tato dráha vede k štěstí ... zdali nová cesta neproklestí nový koleť bídám lidskosti? Otázka ta nad můj rozum strmí.*“ Takto se táže Koubek v době, kdy satirik Havlíček se dával cele na tuto „novou cestu“, kdy se národ chystal jít po ní s revolučním odhodláním.

Společenská poezie

Společenský zpěv se rozvinul a ve svém jádře stabilizoval v letech 1830 až 1848. Čerpal prakticky ze všech dosavadních etap obrozenské literatury — dokonce ojediněle v něm najdeme i texty původu předobrozenského — jeho hlavním zdrojem byla však tvorba z doby jeho vzniku a rozvoje, z let třicátých a čtyřicátých, a jeho ideový a umělecký charakter je ponejvíce shodný s typem poezie sentimentální.

Významný podíl na repertoáru společenského zpěvu měly písně nikoli umělé, nýbrž tradiční. Kramářská píseň byla tu však jen výjimkou, zato široce se uplatnila píseň lidová. Přejímání lidových písní do repertoáru společenského zpěvu bylo projevem téhož kultu lidové poezie, který tak výrazně charakterizuje literární tendence preromantického období i let třicátých. Shodný je i postoj literatury a společenského zpěvu, pokud jde o výběr z lidové poezie. I společenský zpěv se řídil idealizujícím estetickým hlediskem. Společenský zpěv ostatně čerpal ze soudobých sbírek, vzniklých na podkladě literárního zájmu o lidovou poezii, a sběratelé naopak začali respektovat potřeby společenského zpěvu. Nejvydatnějším zdrojem lidových písní v jeho repertoáru byla Erbenova sbírka *Písně národní v Čechách*. Byla cenná zvláště proto, že Erben sbíral nikoli jen texty, jak se dosud činilo, nýbrž i nápěvy.

S dobovým kultem lidové poezie souvisela i velká část umělých písní, neboť do značné míry pocházely z ohlasové tvorby, kterou po průkopné činnosti Hankové a Polákové současně rozvíjel Čelakovský. Všichni tito jmenovaní básníci se zároveň výrazně podíleli na ohlasové složce společenského zpěvu; z příslušníků školy Čelakovského vynikl tu zvláště VACEK KAMENICKÝ (srov. str. 349).

Společenský zpěv převzal ohlasy v celé šíři typů, kterou rozvinula předchozí i soudobá ohlasová tvorba. Z *kramářské poezie* byly odvozeny epické útvary, balady a romance, a často i některé útvary lyrické, zejména humorná, žertovná píseň milostná. Lyrické, hlavně milostné písně byly ovšem většinou ohlasy *poezie lidové*. Někdy je těžko stanovit hranici mezi ohlasem a písní umělou. Mnoho ohlasových písní bylo prostoupeno sentimentálním cítěním soudobé umělé lyriky. Tohoto rázu byly zvláště písně VACKOVY (srov. o jeho sentimentálnosti na str. 353) nebo PICKOVY.

Dobový sentimentalismus se ovšem projevil také samostatnou, na lidové poezii již víceméně nezávislou sentimentální písní. Vysloveně sentimentální ráz měla milostná píseň, jeden z nejprůzračnějších a nejoblíbenějších typů společenského zpěvu; CHMELENSKÉHO *Nad Berouňkou pod Tetínem* je z písní tohoto druhu nejpopulárnější. Některé umělé milostné písně opěvovaly však jen šosáckou pohodu manželské lásky. Podobně k pohodě odpočinku a prostoduché zábavy byly orientovány některé písně společenské, to jest písně, jejichž tématem byl přímo společenský život, schůzka, zábava, např. J. J. MARKA *Sedněme si k stolu*; nejčtetnějšími písněmi této kategorie jsou písně pijácké. I ty souvisí s literární tradicí, často velmi starou, především s poezií anakreontskou. Zvláštní kategorii písní společenských tvořily písně vlastenecké. Zpravidla jsou výrazem sentimentálního vlastenectví doby; opěvují český jazyk, českou zemi, vyznávají slovanství v typicky rozcitlivělém a pasívním pojetí. Od počátku lze však mezi vlasteneckými písněmi sledovat i projevy politického romantismu, texty bojovně politické. Roku 1834 vznikla vášnivá píseň *Na Slovaný (Hej Slováci)*

SAMUELA TOMÁŠIKA, nejen melodií, ale i slovy se hlásící k slavné revoluční polské písni *Jeszcze Polska niezginęła*. Bojovných politických písní přibývalo — jako v poezii samé — postupem času, hlavně ovšem v revolučním roce 1848. Ve společnosti třicátých a čtyřicátých let dosáhla největší obliby píseň z TYLOVY Fidlovačky (1834) *Kde domov můj*. Rodná země tu není předmětem sentimentálního hledání, toužení, loučení, nýbrž radostnou a hrdou skutečností národního života; druhá strofa písně zobrazuje pak přímo národní společnost v jejím nezdritelném politickém a morálním růstu. Kde domov můj je šťastnou lyrickou zkratkou ideje Fidlovačky, ideje celé Tylovy literární a společenské práce, která se od sentimentální touhy povznášela k pozitivnímu budování.

Kromě spisovatelů již připomenutých se na tvorbě společenského zpěvu účastnili významněji také např. LANGER, ERBEN, MACHÁČEK, RUBEŠ, DRACHOTÍN VILLANI (1818—1883), autor písňové sbírky *Lyra a meč* (1844), především však proslulé sentimentální písně *Zasvil mi, ty slunko zlaté*, JABLONSKÝ, NEBESKÝ (*Ještě na těch našich horách*, srov. str. 359), FRANTIŠEK DOUCHA (1810 až 1884). Dílem plodného autora textů společenského zpěvu J. K. CHMELENSKÉHO byly „zpěvní časopis“ *Věvec ze zpěvů vlasteneckých...* (1835—1839; obnoven roku 1844 hudebním skladatelem Fr. Škroupem, který se již dříve podílel na redakci s Chmelenským) a almanach *Kytka* (1836, 1837, 1838), přinášející texty vhodné pro zpěv. Ke kodifikaci společenského zpěvu ve zpěvnících došlo však až v obdobích následujících.

Společenský zpěv byl jedním z hlavních způsobů, jimiž se budoval společenský život rozvíjející se české buržoazie let třicátých a čtyřicátých; byl zvlášť oblíbenou náplní výletů, vycházek, schůzek a besed (srov. str. 334). Obdobnou funkci společenskou a pochopitelně i obdobné tendence ideové a formální měly texty určené k přednášení v téže společnosti a při podobných příležitostech, tak zvané deklamovánky. Převládá v nich ideový a obsahový směr písní společenských a písní pijáckých. Žertovné podání, humor, lehká satiričnost jsou nejčastějšími prostředky, jež propůjčují malicherným zjevům a povrchně viděným vadám této společnosti zajímavost a zábavnost. Byl v nich např. (jako v satirické poezii) oblíben motiv dívčích a ženských nectností, pojímaný ovšem spíše povrchně a konvenčně. Jako ve společenských písních, tak i v deklamovánkách připojuje se k nenáročnému obsahu zhusta také vlastenecká myšlenka, vlastenecké povzbuzení, týkající se národního jazyka, národního území, národní minulosti. Nejvýraznější skladbou tohoto druhu byla obsáhlá deklamovánka *Já jsem Čech* (1839) od FRANTIŠKA JAROMÍRA RUBŠE, který byl vůbec nejplodnějším a nejtypičtějším autorem deklamovánek. Ostatní jeho oblíbené skladby, příznačně věnované *Pivu*, *Dýmce*, *Obraně krásného pohlaví* a také *Dluhům*, byly právě projevem onoho bodrého kvietismu, který nejčastěji prostupuje tento žánr. Jako spojení nenáročné zábavnosti s vlasteneckým povzbuzením lze charakterizovat také deklamovánky TYLOVY z let 1833—1845. Značné oblibě se těšily

humorné deklamace MARKOVY (Jana z Hvězdy), zejména jeho *Sedlák na biliáru* z roku 1840, a KLICPEROVY.

Dílčí úseky z vývoje poezie let třicátých a čtyřicátých studují příslušné práce v Literatuře české 19. století, výklad J. Jakubce o poezii družiny Čelakovského (II, 1917) a A. Nováka Lyrika a didaktika v rukou epigonů (III, 1, 1905). Milostnou lyriku probral hlavně se zřetелеm k životopisným souvislostem E. Felix v knize Milenky českých básníků (1940). — Poměrně velká pozornost byla věnována společenskému zpěvu. Podrobný výklad obsahuje 4. sv. knihy Z. Nejedlého Bedřich Smetana (1951, kap. Zpěv ve společnosti) a řada studií B. Václavky a R. Smetany shromážděných v knize O české písni lidové a zlidovělé (1950); přehledný výklad je obsažen v pojednání K dějinám českého společenského zpěvu a zpěvníků, otištěném také jako úvod k Českému národnímu zpěvníku (1940), který obsahuje soupis společenských zpěvníků a texty a melodie společenských písní 19. století. — K deklamovánkám srov. uvedený spis Z. Nejedlého.