

POEZIE

Poezie zůstala i v tomto období nejvýraznějším seismografem soudobých literárních tendencí. Nadto pak právě v poezii dospělo úsilí o vybudování nové národní literatury k výsledkům umělecky nejcenějším, které se v určitých případech stávají součástí kulturního dědictví dodnes živého.

Poezie družiny Puchmajerovy východiskem pro nástup nových forem obrozenské poezie

Význam Puchmajerovy družiny spočíval v tom, že v jejích almanaších byly vytvořeny základy pro obrozenskou básnickou činnost. Tato poezie se snažila zahrnout takřka všechny druhy slovesné a vytvořila tradici pro četné formy poezie, sloužící nejrozmanitějším potřebám společenských styků. Vedle základů poezie pro výraz konvenčních citů, pro oslavy života, boha, lásky, přírody, existovala tu poezie příležitostná, oslavující významné chvíle životního koloběhu, význačné osobnosti nebo závažné události v dějinách národa, dále poezie didaktická, poezie burleskního vtipu a satirické travestie, poezie libující si ve vtipné hře. Tato široká a bohatá základna byla poměrně spolehlivým východiskem pro další činnost. Proto nepřekvapuje, jestliže se redaktorem *Hlasatele českého* stal člen družiny Puchmajerovy Jan Nejedlý, neboť Nejedlého snášení o vyšší literaturu nebylo v zásadním rozporu s usilováním puchmajerovců. Obdobně se jeví zcela přirozeným, jestliže pátý almanach Puchmajerův *Nové básně* (1814), věnovaný Kašparu Šternberkovi, zahrnoval i některé nové tendence, překračující v jistém smyslu puchmajerovskou koncepci poezie, poněvadž se opět vycházelo ze základů vytvořených touto družinou. Pod tlakem nové skutečnosti společenské a pod vlivem nových idejí, uplatňujících se v českém národním hnutí, se však v jednotlivostech měnila i poezie příslušníků družiny Puchmajerovy.

ANT. J. PUCHMAJER zřejmě pokračoval ve své dosavadní praxi. Spínal jako dříve českou věc s podporou představitelů feudální společnosti, zároveň však

překládal Schillerovu ódu *Píseň na radost* (přeložil ji též Jungmann v Prvotních 1813), blízkou mu životním optimismem, přitom naplněnou duchem svobodomyšlné revolty (poslední, nejradikálnější strofu s veršem „volnost všemu světu dejme“ Puchmajer ani Jungmann tehdy neotiskli). I nadále spatřoval těžiště své činnosti ve formálním zdokonalování českého verše a nadále prokazoval toto své úsilí skládáním veršovaných bajek. Uveřejnil v Nových básních i svůj překlad prvního zpěvu Homérovy Iliady, v němž se znovu zabýval možnostmi realizace českého přízvuchného hexametru, a celému sborníku předeslal studii *O rýmu*, kodifikující pravidla jednoslabičného, dvouslabičného a tříslabičného rýmu v české poezii sylabotónické. (Po smrti Puchmajerově vyšel v roce 1824 péčí J. V. Sedláčka jeho *Rýmovník aneb Rýmovní slovník*.) Přitom však též Puchmajer dokázal svou ódou *Na jazyk český* (v Hlasateli 1818), napsanou pod dojmem nařízení z roku 1816 o zavedení češtiny do vyučování na gymnasiích, že se jeho láska k českému jazyku dovede rozhořet k vlasteneckému nadšení, v němž mohl zavodit s mladší generací. Na sklonku svého života (v roce 1820) Puchmajer shrnul do sbírky *Fialky* (vyšla až v roce 1833) své básně publikované v almanaších a dal takto sám celistvou podobu své životní básnické tvorbě. Sbíрка potvrdila jeho zakladatelský význam v české obrozenské poezii, neboť z ní a z její předmluvy bylo zřejmé, že víc než na ideji a originalitě nové poezie záleželo Puchmajerovi na tom, aby svými básněmi a překlady probojoval budoucím českým básníkům předpoklady k poezii sloužící nejrozmanitějším potřebám života. Byl ostatně přesvědčen, že jeho básně, jeho „fialky“ jen předznamenávají „spanilejší květiny“, a uvědomoval si, že národní nadšení nové inteligence vyvolá i novou poezii.

Ve směru své dosavadní činnosti pokračoval i druhý nejvýznamnější básník družiny Puchmajerovy, ŠEBESTIÁN HNĚVKOVSKÝ. Poněvadž vždy usiloval o blízký kontakt s lidovými čtenáři, nenechal na sebe příliš působit proměnami v soudobé literatuře. Nadále pěstoval burleskní balady (*Bezhlavý kněz* v Nových básních 1814) a ve stylu jarmarečních písní napsal obsáhlou *Přesmtnou historii o Drahomíře, která se na Hradčanech s vozem i s koňmi propadla* (Nové básně, 1814). Osvícenský racionalismus a didaktičnost učinila zde, obdobně jako v jiných jeho básních, lidové pověsti a hrůzostrašné historie předmětem parodie. Hněvkovský jim ponechával jejich dobově pověrečný háv, poněvadž byl lidu blízký a známý, parodickou nadsázkou zbavoval je však pravděpodobnosti, odděluje tak legendu od didaktického jádra příběhu. Tuto metodu popsal v prvních strofách svého *Půlnočního soudu v Klatovech* (1815):

Staří příběhové v počtu drahném
k pravdě připojen mají rmut:
jako pramínkové běžíc bahnem
mění průchodišti čistotu, chut.

Odmísiti pravdy není lehce,
 které zakuklil nám drahný věk:
 pouhé obecný lid slyšet nechce,
 jak jest možno lidu přijít vděk?
 Těžko jest se o příbězích přít,
 jež nám svěřil milý Hamršmid.
 Skutek tento může za výstrahu
 sloužit k ostrachu všech kvapných vrahů.

Právě okolnost, že Hněvkovský chtěl „lidu přijít vděk“, zbavovala ho nejistoty i v nové situaci a umožňovala mu setrvávat na cestě započaté v almanaších Puchmajerových. Odvolává se na úspěchy ve styku s lidovým čtenářstvem, vystoupil Hněvkovský v boji prozodickém co nejrozhodněji na straně obhájců sylabotónického verše. Ve svých Zlomcích o české poezii bránil se především proti takové poezii, která by ve jménu vysokých cílů a vznešených idejí zanedbávala obecnou srozumitelnost. Napsal o básnictví: „Sám jeho milovník jsem, však ho nad jiné vážné umění nevynáším a za nic jiného nedržím než za předchůdce vážným uměním, kterým také svou vlnou často cestu klesí, ... však vážné umění, i pospolité obce, jakž Plato svědčí, bez něho pozůstávati mohou.“ Nevylučoval sice, že i Čechové budou toužiti po vyšším básnictví, ale sám na ně nekladl důraz. Na druhé straně je třeba konstatovat, že i Hněvkovský, který v roce 1820 předvedl svou dotavadní poezii v samostané knize (*Básně drobné*), byl zasažen silou nových idejí a básnických forem v soudobé literatuře. Pod vlivem Rukopisů a nového vztahu k starým pověstem, který vylučoval travestii, poněvadž v starých pověstech byly objevovány osobité znaky národního génia, přepracoval svůj nově vydaný *Děvín* (1829) z básně „směšnohrdinské“ na báseň „romantickohrdinskou“. Rozmnožil počet zpěvů z dvanácti na osmnáct, poškodil tím však původní koncepci, aniž dosáhl úspěchu koncepcí novou.

Celkový básnický profil VOJTĚCHA NEJEDLÉHO se nijak podstatně nezměnil. Psal dále didaktickou a příležitostnou lyriku (báseň *Napoleon* z r. 1812 předvídal úspěch Ruska) a epické básně na historické náměty (*Jaroslav ze Šternberka, Krásná Božena*). Jako dříve snažil se i nyní vnést vyšší požadavky do své poezie, podnícen zejména vlivem Klopstockovým, ale jeho pokusy o větší historické eposy z českých dějin, započaté namnoze již v období předcházejícím, byly publikovány až v letech třicátých (*Karel Čtvrtý*, 1835, *Otokar*, sv. I—III, 1835—1836, *Vratislav*, sv. I—II, 1836, *Václav*, 1837), aniž získaly jakoukoli významnější pozornost.

JAN NEJEDLÝ, který měl již dříve nejbližší k citově vznícenému patosu vlasteneckému (dával jej do služeb bojů protinapoleonských), propagoval zejména sentimentální a přírodní idylismus překlady Geßnera, ale ve své původní poezii se odmlčel, zvláště když setrávání na veleslavínské podobě básnického

jazyka jej rozvedlo s mladší generací. Projevilo se to ještě v roce 1829 publikací překladu Geßnerových Idyl, namířeného proti překladu Hankovu, který vyšel v roce 1819.

Své verše publikovali ovšem i někteří jiní členové družiny Puchmajerovy. Tak například slovenský básník BOHUSLAV TABLIC vydal své čtyřdílné *Poezie* (1806, 1807, 1809, 1812), v nichž začlenil své básně zcela uvědoměle do slovenského literárního kontextu, neboť předeslal všem čtyřem dílům *Paměti česko-slovenských básníkův aneb veršovcův, kteříž se buďto v Uherské zemi zrodili, aneb aspoň v Uhřích živi byli*. Byl to velmi cenný příspěvek k dějinám slovenské literatury česky psané (v antologii *Slovenští veršovci*, 1805, 1809, vydal i texty starších slovenských básníků), který odhaloval její tradici jako předpoklad pro novou tvorbu. Ze slovenské situace vzešla i jeho *Slavia* (též *Slavinia*), personifikovaný básnický pojem, vztahující se zprvu na slovanské národy v zemích Uherského království („Slováky, Rusnáky, Charváty, Dalmaty, Vendy“), ale již Tablicem rozšiřovaný na všechny Slovany (v básních *Světlo literního umění a Slavia věncem ozdobená*). Již to ukazuje, jak Tablic předznamenával patos národně uvědomělé poezie příštích let. Přitom však jeho básně vykazují touhu po šťastném, klidném, harmonickém životě (zejména v básni *Svobodné volení*), odpor proti revolučním zvratům (ve stylu jarmarečním vylicil *Smrt Ludvíka XVI., krále francouzského*, zdůrazňuje jeho nevinnost), sklon k didaxi, leckdy i v burleskní podobě (obsáhlá výstražná báseň *Jakub Žibřid z Žibřidova*), satirické zesměšňování drobných nedostatků. Jsou to vlastnosti typické pro členy družiny Puchmajerovy a pro domácí formu osvícenského klasicismu, jehož teoretické základy chtěl upevňovat i pozdním překladem Boileauova *Umění básnického* (1832).

Do rámce charakteristického pro puchmajerovské období se vcelku zařazuje i *Múza moravská* JOSEFA HEŘMANA AGAPITA GALLAŠE, kterou vydal v roce 1813 a 1825 jeho přítel TOMÁŠ FRYČAJ. Gallaš, ctitel geßnerovského idylismu, se snažil v mezích svých sil vyhovět přání Fryčajovu, aby ve své poezii čelil nedostatku „vzdělávacích, nevinně zábavných a měšťansky poučných písní“, popřípadě „písní pro různé řemeslníky a živnosti“. Novinkou byla připojená tvorba pís-mácká, zejména hanácké verše JANA TOMÁŠE KUŽNÍKA (1716–1786), především pak některé lidové písně, které Fryčaj ve sborníku otiskl. Naznačoval takto cestu k využití folklórní poezie pro potřeby českého národního básnictví.

Puchmajerovci vytvořili podmínky pro rozsáhlou činnost veršovnickou, která plnila časopisy a zároveň komentovala nejružnější podněty soukromého i veřejného života. Verš velmi výrazně provázel průběh válek napoleonských, měl posilovat při obraně vlasti. JAN NEJEDLÝ přeložil J. G. Meinnerta *Vlastenské zpěvy* (1800), MICHAL SILORAD PATRČKA vydal v roce 1815 *Písně českých bojovníků*, JOSEF RAUTENKRANC, JOSEF JUNGSMANN, MILOTA ZDIRAD POLÁK a jiní psali do Prvotin podobné básně o českém vojenském hrdinství, proti Napoleonovi a revoluci. Psaly se stále satirické, žertovné a di-

daktické verše bez vážných aspirací, tak FRANTIŠEK VLADISLAV HEK, JOSEF MIROVÍT KRÁL, M. S. PATŘČKA a jiní.

V. KL. KLICPERA psal žertovné deklamovánky, nový druh společenské poezie, určený k přednesu před větším shromážděním, před divadelními představeními nebo na studentských merendách. M. S. PATŘČKA psal pak do časopisů celé seriály svých *Michanic*, jež do jednoho proudu souvislého veršování včleňovaly rozmanité životní sentence a vtipná nebo satirická pozorování bez jednotné tematické stavby. Organizujícím činitelem byl rým, který umožnil spojit v jeden celek texty, jež nebyly v žádném vzájemném logickém nebo věcném spojení.

V létě hezky bývá v sadě,
kocour potmě vidívá,
mnohý nadutý pán v radě
pro „Ano“ jen sedívá.
Kdo je vesel, rád si zpívá,
šíbal leccos dovede,
na koho zlost rychtář mívá,
na vojnu ho odvede.

Tyto vtipné satirické hříčky, čerpající některé prvky z folklóru, byly jistým osvícením v soudobém poetickém repertoáru, nemohly však zadržet celkovou nivelizaci puchmajerovské poezie.

Zvláště citelně se projevovala v oblasti erotické a přírodní lyriky. Anacreontské formy milostné lyriky, neživotné již v 18. století, přestávaly mít oprávnění na počátku století devatenáctého. Přesto lyrika toho druhu plnila časopisy jako ustrnulý a zkonvenčnělý projev milostného citu. Je třeba si uvědomit tehdejší poměrně velkou básnickou produkci a srovnat ji s její malou hodnotou uměleckou a ideovou, aby bylo jasné, že se zcela zřejmě pociťovala potřeba oživení české poezie, v níž by nad konvenci a veršování (rýmování) vynikla skutečná tvorba. Příkladným obrazem konvence byly básně FRANTIŠKA BOHUMÍRA ŠTĚPNIČKY, hojně otiskované v soudobých časopisech; byly sebrány do dvoudílné sbírky *Hlas lýry české* (1817—18, 1823). Obsahují produkci velmi rozmanitou, poezii přírodní, milostnou, příležitostnou, epickou, vlasteneckou. Sbírka (mající asi 650 stran) měla být obhájkyní přízvučné prozódie, ve skutečnosti ji však diskreditovala, neboť verše byly vytvářeny bez hlubší umělecké fantazie, bez smyslu pro umělecký tvar a pro jazyk; stala se předmětem výsměšné satiry FR. L. ČELAKOVSKÉHO v jeho *Literatuře krkonošské* (Čechoslav 1824).

Přehled dědictví Puchmajerovy družiny by nebyl úplný, kdybychom nepřipomněli překladatelskou činnost Puchmajerových následovníků, neboť ta se jevila stále ještě jako prostředek k ověřování básnické dovednosti. K tako-

vým ověřovacím pokusům sloužila především antická literatura. Překládům se věnovali v Čechách zvláště JOSEF LIBOSLAV ZIEGLER (překládal Horatia) a FR. DOMINIK KYNSKÝ (1777—1848), tlumočník ód Horatiových, Lessingových bajek, francouzského Gresseta a Batrachomyomachie, kterou přeložil na Slovensku též SAMUEL ROŽNAY (1787—1815), autor četných překladů z antické poezie a překladu Krasického Myšiady.

Obrátíme nyní pozornost k básníkům, jimž se základna puchmajerovské poezie jevila příliš úzkou. Ukázali jsme již dříve, že od roku 1806 se stává z příčin ležících mimo oblast vlastní poezie požadavek národní literatury stále naléhavějším. Národní literatura — to znamenalo národní obsah a národní formu. Ačkoliv puchmajerovci do své poezie včeňovali leckteré domácí tematické prvky, přece jen nevytvářeli literaturu, která by odpovídala představám soudobé národně cítící inteligence.

Představy o nové národní poezii ovládaly dvě teze, které byly svým způsobem namířeny i proti puchmajerovské konvenci. První teze měla na mysli poezii, která by byla schopna vyslovit velké ideje národního hnutí a která by jim dala i nevšední a svým způsobem monumentální básnický charakter. Přitom však tato poezie měla udivovat svou přirozeností, jednoduchou krásou, naivností svého citu, prostotou své obraznosti, měla být protiváhou překultivované a rafinované dovednosti klasicizující poezie. To byla druhá myšlenka, která ovládala představu o nové, národní poezii. Obě teze se dostávaly občas do rozporu, obě však byly podmíněny situací nové národní kultury. Ta měla být plně hodnotnou a přitom originální kulturou, měla však zároveň odpovídat přirozeným a v podstatě lidovým základům nové společnosti, kterou měla reprezentovat. Dějiny poezie v sledovaném údobí jeví se jako stále opakované, v prostředcích diferencované úsilí o realizaci buď obou tezí zároveň, nebo — poněvadž takové sjednocení bylo těžko uskutečnitelné — aspoň jedné z nich. Přitom každá z obou těchto tezí měla, byla-li domyšlena bez vztahu k druhé, své nebezpečí. První přiváděla poezii k výlučnosti, k abstrakci a nakonec k nesrozumitelnosti, zbavovala ji opravdu širší celonárodní rezonance a činila z ní záležitost omezeného okruhu inteligence. Druhá v touze po prostotě a obecné srozumitelnosti ztrácela ze zřetele náročnost ideových i uměleckých kvalit národní poezie. Dobovou dialektiku vzájemného vztahu mezi prostotou a vznešeností v poezii vyjádřil výstižně Kollár v epigramu *Kdosi* v Básních z roku 1821:

Prostě tak a vznešeně spolu nezná psáti nižádný;
jen škoda, tam k bahnu, k závratu nás tu vede.

V roce 1814, tj. v roce, v němž vyšly Puchmajerovy Nové básně, byly obě tendence od sebe rozlišený a ve stavu prvních pokusů a náznaků. Silněji byla vyvinuta teze směřující k poezii monumentální a svým způsobem nevšední.

Jejím nejvýznamnějším představitelem byl JUNGSMANN. Ne ještě svou vlastní poezií. Ta se — pokud byla publikována v almanaších Puchmajerových — neodlišovala nijak podstatně od idejí, forem a cílů těchto almanachů. Podstatnějším způsobem byly Jungmannovy záměry vyjádřeny v jeho činnosti překladatelské. Již v letech 1800—1804 pracoval Jungmann na překladu Miltonova *Ztraceného ráje*, mohutného duchovního eposu, jenž byl i jinde, především v Německu, pokládán za vyšší a hlubší projev básnického umění, za vzor, o nějž je možno se opřít při překonávání francouzského klasicismu, za výraz moderního, nedogmatického pojetí biblického mýtu. Jungmann na tomto překladě, který vyšel až v roce 1811, po prvé uplatnil své úsilí o vyšší básnický jazyk a zároveň své představy o sblížení slovanských jazyků. Napsal v předmluvě: „Nechtěj, milý vlastenče, aby vznešená báseň všedním jazykem zneuctěna byla; raději, Slovan jsa, lepší slovanštině přivykej a s rozumnými toho, aby chom i my Čechové všeobecné spisovné řeči slovanské vstříc pomalu vcházeli, žádej.“ Poezie je tedy ztotožněna se „vznešeností“ tlumočící „velebného ducha“ Miltonova a její vyjádření se chápe především jako záležitost jazykových prostředků, zvláště v oblasti lexikální. Ta má být schopna odvážně tvořenými výrazy (s použitím i jiných slovanských jazyků) realizovat poetický sloh, který navodí ducha básnické vznešenosti.

S překladem *Ztraceného ráje* se však vynořily i jiné otázky, jejichž řešení bylo podle Jungmannova mínění schopno podstatně přispět k povznesení ducha českého básnictví. Zkušenost s překladem vedla Jungmanna k pochybnostem o účelnosti prozódie sylabotónické, k přesvědčení, že použití časoměrného principu poskytne české poezii vyšší hodnotu básnickou. V první fázi se však Jungmann soustředil na jazykový charakter překladů, dává jim přednost před původní tvorbou, neboť umožňovaly hledat poeticky adekvátní výraz český k nejrozmanitějším situacím umělecky vespělých cizích originálů (o těchto překladech viz zde na str. 241). S velkým tématem, s oslavou přírody, spojil toto jazykové snažení především MILOTA ZDIRAD POLÁK, který začal otiskovat v roce 1813 první zpěvy své *Vznešenosti přirozenosti*, jež byla prvním původním pokusem o monumentální formu náročné poezie (viz o tom podrobněji na str. 195).

Almanach *Nové básně* obsahoval však přece jen některé přímé zárodky poezie vyjadřující ideové cíle národního hnutí. Byly obsaženy v poezii ANTONÍNA MARKA. Jeho „psaní básniřské“ *Marek Jungmannovi*, pocházející z roku 1811, je opravdu básní národní v tom smyslu, že v ní Marek mluví jako uvědomělý člen národa se snahou postihovat jeho osud i situaci, naděje i možnosti. Zde nešlo jen o český jazyk nebo o obnovení české slávy nebo udatnosti, zde nešlo o loajalitu nebo hledání přízně u staré společnosti, tady byl nalezen umělecky silný výraz pro aktuálně prožívané city zmocňující se nové inteligence. Nešlo o revoltu, pro tu nebyly podmínky. Daný stav však přesto nepřipouštěl pasivitu:

I mužně tedy nesme, jak jsme nesli posud,
ten ku příkoří valně zasazený osud.
Kdo ve vrtkavém štěstí mysl chová stálou,
ten v nezvolných okovách věncuje se chválou.
Není-li nad nehodou zvítězení přáno,
buď aspoň na porobě statně počínáno.
Jest mnohá ztráta naše — po všem není veta!

Proti vzpomínkám na trudné chvíle v dějinách národa neklade pak Marek naděje v císaře nebo v šlechtu, ale víru v sílu slovanského společenství, především pak víru v sílu Ruska.

Tam od východní strany duch Slávie věje,
tam rod se silných vzpíná vstípen od naděje.

Takto zásadně a v podstatě politicky do té doby nikdo v poezii nemluvil. Třináctislabičný verš, smysl pro gradaci ve výstavbě široce pojatých obrazů, jakož i poetizovaný slovník nesl v nejlepších částech patos této heroidy. Vzbudila velkou odezvu; připomeňme aspoň netištěnou báseň VÁCLAVA ALOISE SVOBODY (1791—1849) *Omluv na list p. Jungmannovi doslaný z roku 1812*, jejíž autor, vyprovokován Markem, klade otázku revolty velmi naléhavě: „Slušno nést, co tyran klade manu?“ Postoj Markův má ovšem příznačně preromantický charakter — jeho naděje v slovanský svět a především v Rusy je jen toužným přáním, poněvadž mu jeho situace neumožňuje nic jiného než něco si přát nebo snít. Ačkoliv chce v citované básni zapomínat na minulost, přece jen se neubrání elegickému snění, jeho básně *Na Trosky*, *Na Veliš* elegicky ožívají vzpomínkami a evokacemi zříceniny dávné slávy v české zemi. Tento elegismus jej však přece jen neodzbrojuje natolik, aby nemanifestoval svou připravenost k obraně:

Hajme, kdy lze hájiti, v úzké Thermopyle
proti krutým outokům Slávie své milé.

(*Poslání k Jungmannovi v únoru 1817*, Slovesnost 1820)

Slovenským protějškem k básním Markovým je ŠAFAŘÍKOVA *Tatranská Múza s lýrou slovanskou* (1814). Připomněli jsme již dříve, jak Palkovičova Múza ze Slovenských hor neměla specifické rysy slovenské. Zcela jinak vypadá Múza Šafaříkova. „Slovanka jsi, netaj toho,“ připomíná jí Šafařík, a na několika místech dá zaznít přímo slovenským motivům, především v básni *Slavení slovanských pacholků*. Tato veliká oslava Jánošíků, „pacholků, holomků, šibenců“, „statečných reků“, kteří užívali volného života, absolutní svobody, zatímco současný svět nic takového nezná, je opět elegickým a sentimentálním snem. Představa svobody obsažené v příkladu těchto Jánošíků je tak smělá („nemíti

*nad sebe vyššího pána, | nebýti poddánů večer ni zrána, | svobody, svobody požívat vždy, | líbatí líbezné přírody rty“), že ji nakonec básník sám odmítá jako „marnost nad marností, mámidlo pouhé“. Schillerovský duch svobody je však básnický silnější než autocenzurní útlumy, síla snu má vyšší moc než síla rozumu. Šafařík se nejen vracel k jánošíkovskému motivu v baladických verších *Poslední noci*, ale většina básní celé sbírky byla nesena dithyrambickým tónem, byla oslavou přírody, vlasti, života, lásky, ctnosti, ideálu a v neposlední řadě i apostrofou *snů*, jenž je protiváhou k nedostatkům soudobé skutečnosti:*

Takto rozmanité působě kochání
mysli, navracuješ lidi Dnu nazpátek,
vším je bohatě nadav,
čehož hledali ubožt.

Šafaříkova poezie byla však i svou jazykovou odvahou, svou tematickou šíří, výběrem svých vzorů, užitím antických meter zaměřena k novému typu básnickému, těžcímu z podnětů Jungmannových.

Teze směřující k oproštění poezie byla v období do poloviny druhého desetiletí 19. století slaběji zastoupena než teze zdůrazňující vznešenost básnického výrazu i nové myšlenky. Představuje ji v sledovaném období jen VÁCLAV HANKA, a i ten ji vyjadřuje jen do jisté míry. Již dříve jsme konstatovali (viz str. 78), že mezi anakreontikou a folklórem bylo možné jisté sblížení, poněvadž oba básnické typy pracovaly s ustálenými a svým způsobem lexikalizovanými prvky výrazovými a motivickými, přičemž ovšem celkový ráz obraznosti byl v anakreontice jiný než ve folklóru. Sledovali jsme, jak Hněvkovský nebo V. Nejedlý vnášeli sice některé lidové prvky do anakreontiky, jak si však jejich poezie uchovávala charakter anakreontský. Na Hankově poezii v jeho *Dvanáctěru písní I, II* (1815, 1816; rozmnožená vydání s titulem *Hankovy písně* 1819, 1831, 1841, 1851) a na některých jeho písních otištěných v časopisech lze sledovat proces opačný. Začal jako anakreontik (přátelé jej nazývali „českým Anakreontem“), ale anakreontská píseň dostávala v jeho rukou poneáhlu podobu ohlasu lidové písně. Bylo to dáno i tím, že Hanka velmi často přímo sledoval předlohu lidových písní, nejen domácích, ale i ruských, srbských a jiných, že ve svých písních kontaminoval motivy převzaté z několika předloh, a konečně i tím, že rozhodujícím zřetelem v jeho tvorbě bylo zaměření na hudebnost, „zpěvnost“, „nenucenost“ textu: „Žádost moje při písních byla — pouhý zpěv; ... sluch jedině byl vůdcem mým, a někde i z jeho stezičky jsem sklouzl, nemoha nucenost řeči přeskochiti.“ Tato metoda přinášela osvěžení a umělecké zvýšení úrovně soudobé písně. Mnohé jeho písně zlidověly nebo aspoň si získaly velkou popularitu (viz o nich zde na str. 202), i do některých jsou včleněny i soudobé prvky vlastenecké a jedna (*Na sebe*) byla napsána „duchem staročeským“. Hankovy písně, souvisící s jeho teoretickým

zájmem o lidovou píseň, představovaly významnou iniciativu k nalezení nové cesty při formování české národní literatury.

Iluze starých národních zpěvů

Několik nálezů domněle staročeských textů v letech 1816—1818 dokonale změnilo obraz o starší české literatuře a kultuře. Silně pociťovaný nedostatek takových historických zpěvů nebo národních eposů, které by umožňovaly srovnávat starou českou literární kulturu s Igorem, bylinami, junáckými písněmi srbskými, s Homérem, Nibelungy, s Ossianem nebo španělskými romancemi, byl náhle odstraněn. Nové nálezy se odlišovaly od známé staročeské poezie podle Šafaříkových slov „jako den od noci“.

V roce 1816 objevil J. LINDA tzv. *Píseň vyšehradskou*. Začíná apostrofou „Ha ty naše slunce, Vyšehrade tvrd“, připomínající, že Vyšehrad představuje „všem cuzím postrach“; na tuto apostrofu bylo neorganicky namontováno milostné toužení po vzdálené dívce. Svým tvarem (nerýmovaný verš o různém počtu slabik) nemá tato báseň obdoby v lyrickém básnictví staročeském; kladla se do 13. století.

16. září 1817 našel V. HANKA ve sklepení kostela ve Dvoře Králové rukopisy, které představovaly malý zlomek (dvě celé a dvě neúplné kapitoly z třetí knihy) rozsáhlého kodexu, zahrnujícího, jak se soudilo, celý svod staročeské „národní“ poezie. Dochovaný zlomek, tzv. *Rukopis královédvorský (RK)*, obsahoval šest rozměrných epických zpěvů, dvě básně lyrickoepické a šest písní. Představoval tedy velmi rozmanitou antologii, tím podivuhodnější, že v sobě slučovala texty z doby pohanské s texty z doby křesťanské. Rukopis se kladl jazykově do 13. století a představoval zcela nevšední obraz českého dávnověku, české literární kultury (důsledně nerýmované verše různých typů, většinou hodně volné) a české národní povahy.

Epické zpěvy zobrazují především boje s nepřáteli pronikajícími do našich zemí a oslavují vítězství a hrdiny těchto bojů. Srovnáme je chronologicky: ve zpěvu *O velikém pobití* se líčí povstání Čechů vedených Zábojem a Slavojem proti cizincům (patrně Frankům v 9. století) a proti jejich vůdci Luďkovi; ve zpěvu *O víceství nad Vlaslavem* se vypravuje o hrdinných bojích Neklanova vojevůdce Čestmíra s luckým knížetem Vlaslavem; ve zpěvu *O pobití Polanů i vyhnání jich* (chybí počátek) vypravuje se o knížeti Oldřichovi a o jeho věrných, především Vyhoňovi Dubovi, jak se zmocnili Prahy obsazené Poláky (Boleslavem Chrabrým) na počátku 11. století; zpěv *O pobití Sasíkův* oslavuje vítězství Beneše Hermanův pod Hrubou Skálou v roce 1203 nad Sasy, kteří vpadli do české země (báseň je psána v pravidelných strofách o čtyřech verších s nestejným počtem slabik); zpěv *O velikých bojích křesťan s Tatary* čerpá z bojů proti

Tatarům za vlády Václava I. a oslavuje vítězství Jaroslava ze Šternberka na Hostýně a u Olomouce v roce 1241; báseň *O slavném sedání*, jediná epická báseň, která neopěvuje vítězství nad cizinci, seznamuje s ovzduším her (sedání), jež pořádal kníže pro své zemany, aby zvěděl, jak je kdo připraven k boji. Vítězem je Lubor a Ludiše, dcera knížete, odměňuje ho věncem z dubového listí.

Básně lyrickoepické *Jelen* a *Zbyhoň* předvádějí osudy individuálních hrdinů. První, tragický, zobrazující smrt jinocha ubitého lýtým vrahem, je svým způsobem balada vybudovaná na paralelních přirovnáních: jinoch — jelen. Druhý osud, šťastný, neboť jinoch osvobodí svou milenku, kterou zlý Zbyhoň zajal, je jakási romance, vybudovaná opět na paralelismech: holub, holubice, krahujec — jinoch, dívka, Zbyhoň.

Lyrické písně *Kytice*, *Jahody*, *Róže*, *Žezhulice*, *Opuštěná*, *Skřivánek* jsou převážně milostné s tóny elegickými i vesele hravými a přimykají se četnými paralelami zcela zřejmě k tradici folklórní písně naší, ruské i srbské.

V listopadu 1818 byl do Muzea českého anonymně zaslán zlomek rukopisu, který se hlásil svým písmem do 9. nebo 10. století. Byl prý nalezen na Zelené Hoře u Nepomuku, odtud *Rukopis zelenohorský* (RŽ). Jde opět o zlomek většího rukopisu, který obsahuje tzv. *Libušin soud*, zachycující při mezi Chrudošem a Štáhlavem o otcovské dědictví. Rukopis je psán nerýmovaným veršem desítslabičným.

K těmto rukopisům je třeba připojit ještě další nálezy padělaných staročeských památek, rukopisu *Milostné písně krále Václava* (nalezen 1819), rukopisu *Evangelia svatojánského*, tj. meziřádkový překlad evangelia Janova z 10.—11. století (nalezen 1828), dále nález českých glos v *Mater verborum* (objeven 1827) a konečně padělek *Prorockví Libušino* ze 14. století (nalezen 1849). Všechny tyto rukopisy měly svou důležitost při zkoumání pravosti prvních tří památek, objevily se jako součást jednoho plánu, vycházejí ze stejné ideové atmosféry.

Mladá generace přijala Rukopisy s nadšením. Brzy se však objevily námitky, zejména po objevení Rukopisu zelenohorského. Do čela odpůrců se postavil DOBROVSKÝ. Přijal Rukopis královédvorský, ale odmítl *Libušin soud* a označil jej v článku *Literarischer Betrug* (1824) za padělek. Již předtím napsal v dopise: „Ještě dříve, než jsem to viděl, uhodl jsem z tónu, z přimíchaných ruských slov, z afektované ortografie, že to nemůže být pravé. Když jsem to spatřil a důkladněji zkoušel, nemohl jsem soudit jinak, než že je to klukovství, jímž padělatelé z přehnaného patriotismu a nenávisti k Němcům chtěli oklamati jiné neopatrné.“ „Skladatele znám, kteří učili se u mne staroslovansky a ruský čísti a nestoudným způsobem svou mazaninu Muzeu anonymně poslali.“ Z těchto citátů je zřejmé, že již v této první fázi tzv. bojů rukopisných nešlo jen o pravost nebo nepravost, ale že šlo též o ideologické otázky souvisící s formováním buržoazní společnosti. Věda dala plně za pravdu Dobrovskému a souhlasíme jistě i dnes s morálním stanoviskem Dobrovského, který napsal: „Ho-

nosme se tím, co pravdivého máme, a smyšlených věcí nechejme těm, co nic staršího nemají.“

Jinak se na věc dívali příslušníci nové generace buditelské. Byli na jiném stupni svého buržoazního a tím i nacionálního vědomí než Dobrovský, a proto na ně působily argumenty citu mocněji než argumenty rozumu. Nejenže odmítali všechny námitky proti pravosti, ale v ojedinělých případech vyzdvihovali zcela otevřeně účel proti pravdě. Příznačný je po této stránce výrok A. V. SVOBODY, který odpovídal Dobrovskému na jeho obvinění. Připomínaje anglického básníka a padělatele Chattertona, napsal: „Byli bychom šťastni, kdybychom měli mezi sebou druhého Chattertona, a prosili bychom ho, nekladouce zvláštní váhy na historickou přesnost jeho děl, aby jen hodně mnoho takových prací složil. Jsmeť z duše přesvědčeni, že geniální Chatterton více prospívá kultuře než muži, kteří přehnanou kritikou vyliďňují století.“

Nebudeme zde sledovat dramatický průběh bojů rukopisných, které se vlekly celým devatenáctým stoletím a jež v několika recidivách ožívaly ještě ve století dvacátém. Tento boj je součástí dějin naší vědy v jejím boji o pokrok a pravdu. Výsledky všestranného vědeckého zkoumání ve svém celku prokázaly padělanost Rukopisů zcela jednoznačně. Rukopisy nelze vysvětlit jako dílo našeho dávnověku, jsou naopak beze zbytku vysvětlitelné z literární atmosféry počátku století devatenáctého. Jestliže jsme dospěli k tomuto závěru, pak ani otázka autorství nemá pro nás význam rozhodný. Je naprosto nesporné, že vedoucí účast na celém podniku měl VÁCLAV HANKA, méně nesporný je rozsah účasti jeho pravděpodobných spolupracovníků, JOSEFA LINDY a ALOISE V. SVOBODY.

Umělecká rekonstrukce a zároveň básnická evokace českého dávnověku tvoří hlavní záměr autorů Rukopisů. Obraz, který dostáváme o tomto dávnověku, byl z hlediska potřeb a snů národní inteligence při vši fragmentárnosti velmi celistvý a takřka úplný.

Ucelenost byla dána především ideově. Uplatnily se zvláště dvě ideje. Představa společnosti natolik sebevědomé a uvědomělé, že je schopna zajistit svou existenci a bránit se proti vetřelcům, především Němcům, je vedoucí ideou Rukopisu královédvorského; byla vyslovena několikerým způsobem a zřejmě tak, že vyjadřuje přání po takovéto skutečnosti. Druhou základní myšlenkou je idea národní osobitosti, zdůrazněná jako vedoucí idea v Rukopise zelenohorském. Rukopis začíná přesně tam, kde se na sněmu sděluje, že děti po smrti otce „*sbožíem v jedno vládú*“, a končí tam, kdy proti Chrudošovi, hájícímu „německé“ právo prvorozeného, vystoupí Ratibor se slovy:

Nechvalno nám v Němcech iskatí pravdu;
u nás pravda po zákonu svatu,
juže prinesechu otci naši
v sěže...

Všecky ostatní prvky nebo ideje mají již podružný charakter a doplňují obě ideje základní. Jde o domyšlení ideje české obranyschopnosti zdůrazněním statečnosti, moci, síly a pospolitosti, zdůrazněním české krajiny a českého státu, jeho rozlehlosti a osídlenosti (v *RZ*). Idea národní osobitosti je domyšlena zdůrazněním kulturní vyspělosti a přirozených a ušlechtilých psychických vlastností českého lidu. Vědomí národní pospolitosti vystupuje ostře do popředí, jen zřídkakdy stojí v čele bojů proti cizím vetřelcům přímo kníže, zpravidla jsou to vůdci lidu, kteří jej mobilizují k pohotovosti a obraně a vedou jej do boje. To nebyla středověká společnost s přesně vymezenými přehradami, to byla demokratickými vztahy prostoupená pospolitost, jakou měli na mysli lidé devatenáctého století. V lyrické poezii není ani stopy po feudální obřadnosti, tak příznačné pro minnesang, je to poezie budící iluzi poezie lidové a přitom dokládající vysokou kulturní vyspělost lidového prostředí. V *Skřivánkovi*, poslední básni *RK*, by dívka ráda svému milému napsala, „ale nenie pérce, nenie blánky, bych písala lístek“.

Ideová ucelenost a jednotnost Rukopisů byla provázena i jednotností uměleckou. Ta není dána příběhem, dějově nebo logicky propracovanou kompozicí. Je známo, že Goethe přepracoval i lyrickou báseň z *RK Kytice*, že vložil motiv dívčího pádu do vody teprve za apostrofu kytice plující po vodě. Jedině takto dostala báseň pointu z hlediska vývoje příběhu. Pro Rukopisy je mnohem důležitější atmosféra slovesného zobrazování než logika a motivace dění. K vytvoření této atmosféry přispívalo postupné přičleňování jednotlivých, poměrně samostatných tematických prvků, popisů, dějů, citových vyjádření a proslovů, které jsou k sobě přiřazovány bez přechodu, tj. v podstatě lineárně. Postavy a děje jsou evokovány z minulosti silou básníka, národního barda (v Jaroslavovi ze Šternberka vystupuje v první osobě a oslovuje posluchače), který si libuje v přímém, s okolním textem nespojitém, přitom však intenzivním podání jednotlivých dílčích tematických celků. Ty mají také samy o sobě básnickou a uměleckou sílu. Mocnou evokační sílu měl například popis Prahy hned na začátku *RK* (je třeba si všimnout, jak tento motiv nastupuje takřka bez přechodu, jen s pomocí interjekce *aj*):

Na vrsě, kde stáchu, pokraj lesa:
 aj, vsja Praha mlčie v jutřniem spání,
 Vltava sě kúrie v ranej páře,
 za Prahú sě promodrujú vrsi,
 za vrchy vzchod šedý projasňuje.

Nic takového nenajdeme u Dalimila, jehož vyprávění bylo zřejmě předlohou pro tento text o vyhnání Poláků z Prahy. Naproti tomu najdeme u Dalimila výklad o tom, že stoupenci knížete Oldřicha „s pastuchů sě umluvichu a dobrý jemu dar dáti slíbichu, by jim Prahu chtěl zraditi. Slíbi jim to učiniti“. *RK*

o smlouvání a podplácení nic neví. Bez jakéhokoli přechodu a úvodního výkladu se tam však objeví rovnou obraz pastuchy vcházejícího do hradu: *Ide pastucha po šerém jutře, hlása bránu otevřítí vzhóru.*

Jednotlivé dílčí obrazy se vrývaly do paměti a v nich ležela síla umělecké působivosti Rukopisů. Apostrofa Vltavy v *RŽ (Aj, Vltavo, če mŭtŭši vodu, | če mŭtŭši vodu strebropěnu?)* i její odpověď (*Kako bych jáz vody nemŭtila, | kegdy sě vadita rodná bratry*), obraz Záboje, jenž na skále vystupující z černého lesa „obzŭra krajiny na vsě strany, zamŭtŭi sě ot krajin ote vsěch i zastena pláčem holubinným“, jeho oslovení mužů „bratrských srdce i jiskrených zrakův“, obraz Jaroslava letícího jako orel do boje, jednotlivé situace bojové, při nichž na sebe vojska narážejí jako dva rozběsněné orkány, a množství jiných obrazů a situací spojených v jeden celek vytvářelo představu osobitého vidění a pojmání skutečnosti, přírody, člověka. Přitom náboženské prvky mají v tomto vztahu ke skutečnosti místo zcela podružné, jsou sice přítomny, ale nemají na rozdíl od dochované starší české literatury místo určující.

Vzrušoval však i charakter ostatních zobrazovacích prostředků. Postavy uvedené do Rukopisů jsou psychicky nekomplikované, jsou prostoupeny jedním hluboce prožívaným citem, který vede jejich jednání i jejich slova a takto monumentalizuje jejich charakter. Umělecké rozvíjení situací je vybudováno na jednoduchých, přitom však velmi intenzívně využívaných prostředcích, na apostrofách, otázkách a odpovědích, na rozličných typech opakování slov a motivů, jež přispívala k jednoduchému, přitom však významově a zvukově zdůrazněnému členění textu, na četných svou povahou konstantních epitetech, která dodávala textu jednak stylizované zabarvení (*voda stŭbropěnná, blahodějně jitro, bory zelené, jarý tur, dcera lepotvorná, jelení skok, pláč holubinný*), ale také jistou názornost (kypiče krev ze *silna* Vlaslava, po *zelené* trávě v *syru* zemi u teče), na četných paralelismech, rozvinutých přirovnáních, na emocionálním a přímo expresivním slovním vyjádření, které se nevyhýbá ani nadávkám. Autoři odmítli rým, přitom však bohatě využívali zvukové stránky jazyka a nevyhýbali se eufonickým efektům, též zvukomalebným. Vzrušeného a svým způsobem slavnostního charakteru dodává textu nadbytečné užívání vět s dějovým slovesem na počátku.

Rukopisy ztělesňovaly umělecký ideál národní poezie, který tanul na mysli básníkům na počátku 19. století. Teze o monumentální poezii plné ideové velikosti a síly byla v nich zcela organicky spojena s tezí umožňující vidět český svět v těsné spojitosti s přírodou a lidem, s přirozenou naivitou a prostotou srdce.

V podobě fikce starých českých národních zpěvů podařilo se takto mnohem účinněji realizovat poezii odpovídající potřebám nové české inteligence než v přímých projevech soudobých básníků. Autorům Rukopisů pomáhali činitelé, kteří by se jim byli vymkli, kdyby se nebyli uchýlili k mystifikaci. Před-

vším měli k dispozici kouzlo vyvěrající z jazyka, který byl sice srozumitelný, ale přitom měl na sobě patinu starobylosti a nadto obsahoval množství prvků, jež spojovaly náš jazyk s jinými jazyky slovanskými, s polštinou, především však s ruštinou. Jazykový amalgám takto vzniklý byl sám o sobě zdrojem poetického účinku ve chvíli, kdy čtenáři byli ochotni s porozuměním vnímat zvláštnosti jazykové a kdy byli ochotni obětovat český jazykový systém ve prospěch pomyslného systému všeslovanského. Ale autorům byla k dispozici i celá tradice světové poezie, především ta, která se těšila zcela výjimečné pozornosti, tj. poezie starobylá a poezie folklórní. Takřka celé dílo bylo smontováno z různých prvků, motivů nebo básnických postupů, které byly vlastně paralelami k folklóru ruskému, jihoslovanskému, českému, které měly své obdoby v Homérovi, Slově o pluku Igorově a jinde. Uplatnění těchto hotových motivů a postupů na českém tématu, v perspektivách českého dávnověku a v domnělém staročeském jazyku nebylo v daném případě chápáno jako ohlas, jako umělý výtvar, v podstatě odvozený, ale jako přímé svědectví zašlých časů, jako doklad uměleckého cítění našich předků, jako dílo vyrůstající z kolektivní tvořivosti národního génia. Tyto představy, založené na iluzi, rozhodovaly o tom, že Rukopisy měly v dějinách české poezie zcela mimořádné postavení, že jejich vliv ideový, umělecký a jazykový lze sledovat takřka ve všech oborech české kultury v průběhu celého devatenáctého století.

Časomíra prostředkem k poezii nového obsahu

V Rukopisech se podařilo uvést v soulad požadavek náročné a vznešené literatury s prostotou a přirozenou naivitou. V poezii, která měla vyjadřovat tužby soudobé společnosti, byly oba požadavky uplatňovány a řešeny odděleně od sebe a často i nezávisle na sobě. Myšlenka vznešené poezie byla v jisté chvíli hodnocena z hlediska formy vhodné pro takovouto poezii. Některým se zdálo, že nedostatečná úroveň dosavadní české literatury, především poezie, byla způsobena prozodickou reformou Dobrovského. Sylabotónická prozódie byla na sklonku 18. století prostředkem k zdokonalování úrovně českého básnictví a na jejím základě se formovala první novočeská škola básnická. Nyní se v téže prozódii spatřuje překážka pro další rozvoj české poezie. V roce 1805 vydal V. STACH svou obhajobu staršího způsobu veršování ve sbírce *Starý veršovec pro rozumnou kratochvíli* (viz zde na str. 74). Nezávisle na Stachovi a přibližně ve stejné době (v polovině roku 1804) formuloval své výhrady proti Dobrovského prozodické reformě i J. JUNGSMANN v rukopisném pojednání *Nepředsudné mínění o prozódii české*, které neotiskl, ale posílal jednotlivým „pánům vlastencům a českého básnictví milovníkům“ s tím, aby mu každý sdělil své mínění, „abychom potom společné hlasů snešení za základ sobě ustaviti

mohli“. Jungmann podobně jako Stach vycházel ze stanoviska, že otázky verše jsou spíše záležitostí básníků než „studených gramatiků“, a veden zřeteli estetickými dospěl k přesvědčení, že český jazyk umožňuje vytvářet verše organizované podle principů časoměrné prozodie.

Mínění Jungmannovo zůstalo zprvu izolováno. Jen jedinci psali občas časoměrně, tak například ANT. MAREK svou první tištěnou báseň *Má vlast* (Hlasatel 1807), charakteristickou ideovým patosem, napsal časoměrným hexametrem. Nevelký význam a ohlas měly návrhy VÁCLAVA FRANTIŠKA HRÍBA (1760 až 1827) i jeho sbírka básní *České básnířství v novém rouše*, otiskovaná v Prvotinách z roku 1816, v níž se po způsobu Stachově znovu vracel k starší tradici veršové, především k Rosově časoměři. Ctitelem Rosových veršů byl i autor duchovních eposů FRANTIŠEK RAJMAN (1762—1829). Svou *Máří Magdalénu* (1816) napsal sice v rýmovaných a přízvučných hexametrech, přihlížel však i ke kvantitě a počínal si při hodnocení přízvučných slabik velmi svobodně. JUNGMANN se znovu vracel k myšlence časoměry v časoměrné básni *Slavěnka Slavinovi* (Prvotiny 1813), v níž vyzýval S. Rožnaye, aby překládal z klasických literatur časoměrně. Teprve však *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* z roku 1818 vytvořili předpoklady k nové vážné diskusi o prozodických základech českého verše.

„Počátky“ vyšly bez uvedení jmen autorů těchto šesti „listů o prozodii české“. Autorem dopisu prvního, druhého a pátého byl FR. PALACKÝ, dopis třetí, čtvrtý a šestý napsal P. J. ŠAFAŘÍK, předmluvou je uvedl jejich vydavatel J. BLAHOŠLAV (BENEDIKTI). Vznikly tedy na Slovensku spoluprací autorů českých a slovenských. Iniciativa Jungmannova našla v evangelickém prostředí na Slovensku nejen odezvu, ale bylo tam vypracováno i teoretické zdůvodnění nového úsilí o časoměru. To bylo podmíněno především nezávislostí mladší generace na Dobrovském a jeho autoritě, ale i živějším stykem s okolním světem, zejména s universitními centry německými (Šafařík a Benedikti studovali v Jeně), jenž podněcoval k smělejšími koncepcím, vymaňujícím domácí kulturní tvorbu z malodušného přešlapování nebo sebedopceňování.

Počátky jsou kritikou sylabotónické prozodie a obhajobou časoměry. Posuzujeme-li dnes Počátky z hlediska prozodických možností češtiny, pak nelze nevidět nevýhody časoměry. Stála proti dosavadní tradici českého verše, znemožňovala realizovat rytmickou řadu bez násilností na slovním přízvuku, byla spjata s potížemi při hodnocení slabik polohově dlouhých, při vytváření časoměrných veršů vznikaly četné slovosledné inverze, které ztěžovaly jejich srozumitelnost. Skutečnost, že se časoměrné verše neujaly, ačkoliv teoretické stanovisko stoupenců časoměry zdánlivě zvítězilo, ukazuje jasně, že překážky byly větší než výhody, které časoměra slibovala. Přesto však by nebylo správné, kdybychom se na Počátky dívali jen jako na bludnou teorii, která bránila rozvoji přízvučného verše a zaváděla tak celou poezii českou na scestí neživotného experimentování. Zkoumáme-li historický význam Počátků, pak není pro nás

rozhodující meritum sporu, otázka přízvuku nebo časomíry, ale mnohem více cíl, k jehož dosažení měla být časomíra prostředkem.

Počátky, věnované „mladým básníkům“, „hodným Múzy schovancům, budoucí vlasti, národu, jazyka ozdobě“, jsou uvedeny hned na titulním listě příznačným motem z Klopstocka: „Gesänge des höheren Flugs in dem Lautmaße der Natur“ („Písňe vyššího letu v rytmu přírody“). Již toto moto ukazuje, jak celý boj za časomíru byl určován představou poezie, která spojuje princip veličnosti, vznešenosti, ideového i uměleckého rozletu s principem vycházejícím z přírody, z přirozené podstaty daných hodnot. Takovou představu měla na mysli, jak známo, soudobá vlastenecká inteligence. Počátky jsou tedy jen jednou formou boje za uskutečnění originální národní poezie. Šafaříkovy úvahy v šestém listě jsou prostoupeny myšlenkami osvoboditelskými, přemáhajícími pouta dosavadní malosti („čas svrchovaný ..., aby otrokář ta poroba, do níž jsme svou vinou, opičím, se zapřením svého vlastního rozsudku posílým cizích náleží následováním upadli, posléze byla zrušena“).

O tom, že se právě otázka prozodická stala základnou, na níž se vedl boj o charakter nové národní poezie, rozhodovalo několik okolností. Především charakter dotavadní poezie české, obzvláště puchmajerovské. Tato poezie vznikala ve své většině adaptací konvenčních projevů soudobých literatur cizích, její síla neležela v originalitě, ale v běžné dovednosti, která nadto byla „usnadňována“ kodifikací pravidel veršování. Technika puchmajerovského verše jevila se příliš mechanická a ve své snadnosti až nebásnická, neboť pevné místo českého přízvuku na první slabice slov omezovalo značně rozmanitost v poměru mezi metrem na jedné straně a slovním materiálem na straně druhé. „Technika básnictví právem a přirozeně musí nesnadná býtí,“ říkají autoři Počátků, „básnictví zajisté pěkné, výborné, estetické, ne obecné a triviální býtí má jak z ohledu jeho ducha, myšlének, tak i z ohledu roucha, rytmu a metrum.“

Požadavek „estetické“ formy odpovídající „estetickému“ obsahu byl tedy spjat s představou vznešené poezie, odmítal „obecnost“ a zdůrazňoval svobodu uměleckého génia překonávajícího překážky. Svoboda uměleckého tvoření je tedy důvodem protestu proti „samovládným rozkazům a nálezhům“, „jimžto duch svobodného umělce, čím důstojnější jest, tím se více protiviti musí“.

Autorům Počátků se nelíbilo, že puchmajerovský verš byl vybudován na pravidelném střídání několika důrazně vyslovených slabik, aniž přitom byl dostatečně respektován prožitek času. V tom spatřovali mechaničnost a neestetičnost sylabotónického verše, neboť „rytmus jest pravidelné vyvinutí se momentů v jisté času míře“. Ten je nejdůležitější; „zdaliž ty momenty, tj. v hudbě jednotliví zvukové, v poezii slabiky, silněji nebo slaběji pronášiny bývají, do toho rytmu, a tak i prozódii nic“. Vzhledem k tomu, že sylabotónické verše byly skládány bez ohledu na délku nebo krátkost jednotlivých slabik,

nebyly v očích autorů Počátků schopny vytvořit dokonalý rytmus, neboť i při stejném počtu slabik nebyly časově stejně dlouhé, nebyly izochronní. K tomu přistupovala i ta nepříznivá okolnost, že shoda přízvuku s počátkem slova podmiňovala výraznou stopovost sylabotónického verše a znemožňovala větší proměnlivost metra ve vztahu k slovnímu materiálu. Časoměrné verše byly pro autory Počátků naplněny libozvučnou harmonií, zatímco verše sylabotónické byly mechanické a pomáhaly si k libozvuku jen nedokonale, rýmem: „Jest to nesmírný rozdíl mezi rytmem časoměrným a duchaprázdným rýmem novějších časů. Onen se lehounce nese perutí v povětří, jak orlice, tento po zemi kejchavě, co čáp, a jako v poutech poskakuje; a půjdeme-li dále, orlice volným letem tu rychleji, tu povlovněji, buď výše, buď nížeji k cíli silně kvapí: čáp jednostejným vždycky skokem zdoluhavě a slabě tamže usiluje.“

Uvedené požadavky, zdůrazňující „libozvučnost“, „hudebnost“, „harmoničnost“, „vznešenost“ proti „obecnosti“, odvahu „svobodného ducha“ proti pravidlům a normám, byly uváděny v soulad s přirozenými vlastnostmi českého jazyka a slovanského génia. Bez tohoto hlediska by úsilí o časomíru mohlo být pokládáno za důsledek vnějšího vlivu antické, především řecké, homérské poezie. Ve skutečnosti podkladem úsilí o časomíru byla snaha zdůraznit originální vlastnosti češtiny, jež je schopna poskytnout básníkům obdobné podmínky básnického tvoření jako řečtina.

Blahoslav v předmluvě k Počátkům přisuzoval poezii přímo zázračnou moc, neboť může jediným dílem v jeden okamžik učinit nesmrtelným „jméno národu“. Příklady Homérův nebo Ossianův jsou nejvýznamnější. „I jmějmež se směle vyvábíti národu svému, této krůpěji v oceánu Slovanů, z kvapného okamžení neuhaslý věčného jména papršlek.“ Rovněž Šafařík vyzýval ty, v nichž sídlí génius Slávie, aby nás opojili „rytmem slovanským“ a získali takto vlasti „věnec slávy nesmrtelný“. Cíle této poezie byly opravdu maximální, byly měřeny věčností. Zdroje tohoto úsilí po věčnosti jsou obsaženy podle přesvědčení autorů v nejpřirozenějším projevu národního génia, tj. v jazyku. Blahoslav příznačně nazýval jazyk „semeništěm časného bytu národů, zrcadlem ctností jejich“. Šafařík pokládal za svou povinnost vylicit svému čtenáři „estetickou cenu řeči naší“ a Palacký v pátém listě ukazoval, jak čeština umožňuje „svobodnému básnířu“ nejen realizovat časomíru, ale nadto usilovat o libozvuk vybíráním tvarů, slov, pomíjením nelibozvučných skupin souhláskových nebo změnami v pořádku slov. Poetická licence a uměleckost byla vyvozována z vlastností jazyka, který právě takový postup umožňuje.

Vytyčené požadavky měly svým způsobem exkluzivní charakter, zdůrazňovaly postup, který dával poezii příliš stylizovanou podobu a znesnadňoval obecnou srozumitelnost. Na druhé straně je třeba si uvědomovat, že v předstávě autorů Počátků nebyl tento postup namířen proti přirozenosti, že nebyl protikladem k lidové tradici nebo k starší české tradici básnické. Co do libo-

zvučnosti kladl Palacký českým básníkům za vzor české písně lidové i starší českou poezii, o níž tvrdil, že novější co do libozvučnosti předčí. Mohl se ovšem po této stránce dovolávat i starších pokusů časoměrných.

Program, který byl s velkou dávkou citového nadšení vytyčen v Počátkách, jmenoval nejvýznamnější soudobé stoupence časoměrné poezie, JUNGMANNA, MARKA, ŠAFAŘÍKA a PALACKÉHO. Po uveřejnění Počátků se počet těch, kdo psali časoměrné verše, rozšířil. Takřka všichni básníci mladší generace psali vedle veršů přízvuchných i verše časoměrné. Zvláštní charakter měly pokusy aplikovat u nás indická metra a ukázat tak nové možnosti pro verš přihlížející k času, přitom však ve vnitřním členění rozmanitý a svým způsobem velmi volný (JUNGMANN, MAREK). Teoretikové časomíry, především Jungmann, tvrdili, že český časoměrný verš nevyžaduje při své realizaci umělé přízvukování, tzv. transakcentaci rytmicky důrazných slabik dlouhých, a že tedy není nutno potlačit normální přízvuky slovní („*verše dle času měření, dle přízvuku čtení budte!*“). Toto tvrzení mělo však jen teoretickou platnost, neboť konkurence přízvuchných a rytmicky důrazných slabik dlouhých zastírala zcela nutně metrickou osnovu těchto veršů. Jelikož se nedostavil příslušný metrický impuls, proměňovaly se takto verše skládané podle určité metrické osnovy ve verše volné.

Odpor proti výrazné stopovosti a mechaničnosti verše puchmajerovského rozvířil množství experimentů, které oscillovaly mezi čistou časomírou, časomírou kombinovanou s přízvukem, veršem sylabotónickým využívajícím kvantity (zejména druhých slabik v slově, byly-li dlouhé) a čistým veršem sylabotónickým. Hodnotíme-li proto vystoupení autorů Počátků historicky, nelze nevidět, že bylo příznakem obecné tendence směřující k uvolnění puchmajerovského verše a k většímu zhodnocení zvukových prvků, především kvantity, jež se při strohém výkladu Dobrovského pravidel nemohly uplatnit. Zdá se, že ani autorům Počátků nešlo o monopolní nadvládu časomíry; spatřovali v ní mnohem více cestu k uskutečnění dílčích cílů spjatých s koncepcí nové národní poezie.

Je třeba si připomenout díla, jež byla psána časoměrně, aby se nám stal pochopitelný i boj za časomíru. Je příznačné, že až na několik výjimek (například básně *Ivan* od FRANTIŠKA ROKOSE z roku 1823) časomíra se nestala veršem soudobé epiky. FRANTIŠEK RAJMAN sice pod dojmem Počátků přepracoval své verše duchovního eposu *Josef Ejiptský* (1820) na časoměrné, zbaviv je i rýmu, ale jeho pojetí časomíry bylo tak svérázné, že se i Jungmann od něho ostře distancoval. Časomíra byla nemyslitelná ve verši soudobého dramatu, s výjimkou operních libret, kde se pokusy o využití časomíry pro potřeby hudby uskutečňovaly za přímého vedení Jungmannova. Plynulost dějového spádu nebo dialogu činila časomíru pro epiku nebo drama méně vhodnou, nemluvě ani o tom, že četné inverze ohrožovaly mluvnost i srozumitelnost textu. Rovněž

satirický nebo ironický tón byl nevhodný pro časoměrnou poezii. Hněvkovský ve svých Zlomcích o českém básnictví dobře ukazoval na výhodu rýmu v poezii žertovné a satirické. Mimo to se ukazovalo, že pro českou časoměrnou poezii byl relativně nejvhodnější hexametr nebo elegické distichon, tedy metra dosavadní tradicí nejlépe upevněná v povědomí čtenářů. Díky tomu bylo možno překonávat transakcentací metricky důrazných slabik konkurenci slovního přízvuku, pokud byl totožný s metrickým důrazem. V ostatních veršových formách, i když se jich rovněž užívalo, byla naděje na dosažení podobného úspěchu menší.

Vlastní oblastí časomíry zůstaly poetické postupy, které vyjadřovaly velebnost, vážnost, vznešenost, hloubku citu, všeobsáhlost tématu. PALACKÉHO verše uveřejněné v Počátcích zachovávají přesně tento charakter. Ukázka z „hymnu“ *Ideálu říše* (psáno hexametrem) nemohla mít vznešenější téma, jde o básnickou evokaci světa abstrahovaných ctností a vlastností. Báseň *Moudrost* (psaná alkajskou strofou) spojuje oslavu „moudrosti“ s konkretizací její síly v postavě Husově. Báseň *U hrobu přítele* (psaná opět alkajskou strofou) váže elegický hluboký cit s bratrským pocitem přátel uctívajících památku svého druhá, báseň *Na horu Radhošť* je nejen apostrofou vysoké hory, ale i starobylých pověstí spjatých s touto horou a tím i Slávie a „slovanské síly“, vyjadřované „slovanskou lyrou“ básníkovou.

Tyto básně udávaly tón, jemuž zůstala původní časoměrná poezie ve své většině věrna. Časomíra se nestala běžným projevem básnickým, ale útvarem specifickým, vhodným jen pro určité situace a pro určité literární útvary. Bylo napsáno hodně časoměrných básní slavnostního charakteru, dithyrambů, ód nebo heroid, básní s mytologickými tématy (například JUNGMANNOVA báseň *Krok*), popřípadě vzniklých přírodních líčení (například ČELAKOVSKÉHO báseň *Večerní patření*).

Takřka výhradní doménou časomíry se stala elegie. O tento úspěch se zasloužil především KOLLÁR. Ve svých Básních z roku 1821 uveřejnil celý oddíl časoměrných elegií, mimo to napsal další, které mu zabránil otisknout ohled na cenzuru, především báseň *Vlastenec*. Jeho elegie zachycovaly citové konflikty spjaté se vznikem touhy erotické i národní, vyjadřovaly nemožnost naplnit tuto touhu nebo vybízely k odstranění překážek. Takové city nalézaly v elegickém distichu vhodnou veršovou formu, neboť vnitřní proměnlivost metra odpovídala dynamickému vlnění v citovém rozpoložení autorově, v němž elegickou touhu nebo smutek přemáhala rozhodnost nebo statečnost mysli. Široká citová rozloha a sklon k antitetičnosti nebyly v rozporu se slavnostností jazykového výrazu, značně stylizovaného slovoslednými inverzemi.

Je příznačné, že obsahově i společensky nejradikálnější, svým způsobem nejrevolučnější báseň celého období, jakou je Kollárův *Vlastenec* (viz o ní na str. 264), byla napsána touto slavnostní a svým způsobem nepřístupnou for-

inou. Říká nám to mnoho o povaze tohoto radikalismu. Časoměrná forma sama prokazuje, že báseň byla pojata spíše jako patetická deklarace jistých zásad a citových vztahů, dostupných toliko izolovanému okruhu vlastenecké inteligence, než jako výzva schopná mobilizovat široké vrstvy obyvatelstva.

Zvláštní charakter časoměrných veršů způsoboval, že byly schopny dát slavnostní ráz prologům k velikým lyrickým celkům, jakými byla POLÁKOVA *Vznešenost přírody* nebo KOLLÁROVA *Slávy dcera*. Kdyby byly tyto básně psány celé časoměrně, pak by to ohrozilo jejich působivost, ale v prologu dovedly časoměrné verše zdůraznit velkou básnickou myšlenku, kterou sledovali oba autoři ve svých dílech. Citově vznícené a antiteticky účinné vyjádření situace slovanských národů mělo v předzpěvu k Slávy dceři takovou sílu básnickou, že se stalo obecně známým nezávisle na exkluzivnosti své časoměrné formy veršové. Je proto zcela organické, jestliže elegický pocit, podmíněný též společenskou situací soudobé mládeže, tísněné politickou reakcí, vyjadřovali časoměrně i jiní autoři, tak FRANTIŠEK TURINSKÝ (1797—1852) v *Elegiích polabských* nebo FRANTIŠEK ALEXANDR ROKOS (1797—1852) v *Básních* z roku 1827. Elegie psali časoměrně ještě básníci let třicátých, například MÁCHA nebo VACEK KAMENICKÝ.

Vedle elegie se časoměrný verš objevil jako vhodný nástroj ke gnómiickému nebo aforistickému vyjádření obecných, popřípadě pro domácí situaci specifických pravd. Také v tomto případě vycházela iniciativa od KOLLÁRA. Ve čtvrtém oddílu svých *Básní*, v tzv. *Nápisích*, užil elegického disticha v epigramech řeckého typu, vyjadřujících v zhuštěné podobě vážné myšlenky bez satirizujícího záměru. Kollárova dvojverší tlumočila celý svět idejí, požadavků a postojů, jež byly sebevědomým přesvědčením mladé nacionálně probuzené generace. Elegická disticha dávala těmto stručným vyznáním a proklamacím slavnostní lesk a zdůraznila jejich uzavřenou celistvou podobu. Ostatně i Kollárovy elegie obsahovaly elegická disticha, která mohla být osamocena jako gnómiické vyjádření jistých poznatků nebo pravd. „Vlastenec“ má takových „nápisů“ mnoho. (Například: *Učte se tam, za milou jak žítí a mřítí sluší vlast: nechcete-li, — klidte z lůna jejího se pryč. Nebo: Jestliže pak co chybí, velikou nahradíte to myslí, smrt samu hle předčil z Žižkovy kůže buben. Atp.*) Kollárovy Nápisů našly svého pokračovatele v ČELAKOVSKÉM, KAMARÝTOVI a jiných. Čelakovského časoměrné *Kvítí* (Smíšené básně, 1822, a pozdější doplňky) vyjadřovalo obecný, filosofický vztah ke skutečnosti prostřednictvím květomluvy, zatímco jeho epigramy, postihující jednotlivé případy soudobého českého života, byly psány přízvučně a byly rýmovány.

Konečně je třeba ještě připomenout, že časomíra se uplatnila v překladech z klasické literatury a na dlouhou dobu zatlačila do pozadí všechny pokusy o přízvučné ekvivalenty antických časoměrných meter. Nejvýznamnějším tlumočnickem antické literatury se v této době stal KAREL VINAŘICKÝ,

horlivý stoupenec časomíry, který vydal v roce 1828 překlad Vergiliových Zpěvů pastýřských a v roce 1829 uveřejnil ukázky ze svého překladu Aeneidy.

Úsilí o českou časomíru bylo ve svém celku jen epizodou ve vývoji české poezie. Bylo spjato s touhou po monumentalitě české národní poezie a hledalo k ní cestu v časomíře. Toto řešení se ukázalo jako problematické, neboť přeceňovalo prostředky bez zřetele k tradici, k vlastnostem českého jazyka a k obecné srozumitelnosti. Monumentalita se stala příliš exkluzivní a umělou, než aby mohla přesvědčit, byl zanedbáván druhý pól současného směřování v národní poezii, bezprostřednost a prostota. Do kulturního dědictví české literatury přešlo proto z tohoto úsilí jen několik veršů, jejichž patos ideový byl časoměrným veršem vyzdvižen k slavnostní neobyčejnosti.

Velké formy lyrické poezie

Úsilí o monumentální poezii našlo svůj výraz v rozsáhlých cyklech lyrické poezie, seskupovaných kolem témat nebo idejí, které již samy o sobě měly příznak vznešenosti, neboť souvisely s citovostí nebo ideovostí nové básnické generace. V soudobé poezii měly takový charakter dvě díla: *Vznešenost přírody* od MILOTY ZDIRADA POLÁKA a *Slávy dcera* od JANA KOLLÁRA.

Hněvkovského heslo o malém českém národu, pro nějž „také malý zpěv jen hezký“, bylo výpomocí z nouze již na sklonku 18. století, ve skutečnosti rozvoj národní společnosti a její kultury byl spjat s představou „velkého zpěvu“, odpovídajícího jejím tužbám a ideovým potřebám. Zdálo se, že nejvýhodnější formou pro takový úkol je forma eposu, zvláště když právě v takové formě bylo možno nejlépe evokovat a zpřítomnit český nebo slovanský dávnověk, který byl ve středu pozornosti. Tento úkol suplovaly však *Rukopisy*, vydávané za bezprostřední svědectví existence starých historických zpěvů epických. Současný epos s historickou tematikou nemohl dobře konkurovat těmto svědkům staré slávy, a proto zůstávalo úsilí o historický epos omezeno stále jen na příslušníky školy Puchmajerovy, především na V. NEJEDLÉHO, který však své hrdinské básně zpracovával v takovém ideovém pojetí a takovou metodou, že se rozcházel s historismem i uměleckým citěním mladé generace. Lépe se mu přibližovaly Hankou vydané *České historické zpěvy*, *Böhmische historische Gesänge* (1826), dvojjazyčná publikace německy nebo česky psaných básní nebo překladů A. V. SVOBODY, které vznikaly původně jako doprovod k litografiím Ant. Machka *Dějiny české v kamenopisně vyvedených obrazech* (1820—1824). Jen omezený význam měly RAJMANOVY pokusy o biblické eposy (*Máří Magdaléna*, 1816, *Poslední den a soud*, 1817, *Josef Ejiptský*, 1820), které slučovaly náboženský patos a obraznost projevující se rozvedenými příměry s popisně podávaným detailem. Svou ideovostí ukazovaly zpět k barokní poezii, i když zároveň přejímaly leccos z folklóru.

Těžiště soudobého úsilí o monumentální poezii neleželo v předvádění velkých dějů, ale mnohem více v pateticky pojímaných vztazích k jevům přírody i společnosti. Pro soudobou mladou národní inteligenci měly tyto vztahy naléhavý obsah, byly pro ni realitou: děje, jež by ji vzrušovaly a uspokojovaly a jež by se tedy mohly stát předmětem její poezie, nenalézala v realitě, nýbrž pouze ve svých snech a představách. Již to vysvětluje sklon k lyrickému zobrazení vztahů. K jejich vyjádření stačily obvykle menší útvary, potřeba monumentalizace vedla však k velkým formám. Lyrické projevy byly tedy podřizovány nějaké širší koncepci tematické a vnitřní členění tématu napodobovalo kompozici eposů, rozdělovalo celé téma na několik zpěvů.

POLÁKOVA *Vznešenost přírody* (1819) vycházela v ukázkách pod titulem *Vznešenost přirozenosti* v Prvotinách již v roce 1813 a hned tehdy byla pro velkorysost koncepce pokládána za zjevení. Odlišovala se podstatně od soudobé konvenční lyriky nejen svým tématem, ale i velikostí cílů, jež si kladla. Sama idea básně, oslava přírody, a tím i jejího tvůrce, nebyla nová, objevovala se častěji v poezii 18. století. Rozhodující byl však duch této poezie, namířený proti poezii pojaté jako hra rozumu a vtipu. Sám autor se odvolával nejen na deskriptivní poezii Ewalda Kleista a na Wielanda, ale i na Thompsonovy *The Seasons*, tedy na dílo, o něž se v Anglii opíral boj proti pravidlům klasicistické střízlivosti. *Vznešenost přírody* byla výrazem touhy po poezii překračující hranice všednosti ve prospěch ideového rozletu, vznešeného citu a velké obraznosti:

Výš, přelude věrný! Až na modrojasno vynes mne,
z prejšťenin ať čistých naplním mou náděje číši,
ať ducha ní opojím a zpěv nesu výše do bezdna,
v okrase nejvyšší kdež slavná příroda trůní.

Tyto verše jsou z časoměrné předmluvy, kterou připojil básník až ke knižnímu vydání. Ostatně jsou i jiné a četné rozdíly mezi verzí časopiseckou a verzí knižní. V roce 1813 byly ukázky z Polákovy *Vznešenosti přirozenosti* smělým pokusem básníka, který již svým povoláním (rakouský důstojník) stál mimo českou literární společnost; v roce 1819 bylo dokončené toto dílo součástí programu vyhlášeného v Počátcích. Proto prošla původní verze důkladnou revizí po stránce jazykové (starší „přirozenost“ byla nahrazena jungmannovským rusismem „příroda“) a metrické, na níž měl účast JUNG MANN; především časoměrný *Vpřevod*, jímž se dílo přihlašovalo k nové škole, vznikl za jeho přímé spolupráce.

Báseň má šest zpěvů, v nichž se základní útvar „*písni*“, skládaných většinou v osmistopém trocheji (rýmovaném), střídá se „*slávozpěvy*“, „*chvalozpěvy*“, „*mnohozpěvy*“, „*odzpěvy*“ a „*dozpěvy*“, v nichž se užívá i jiných meter (například daktylských), popřípadě veršů o nestejném počtu slabik. Rozměr verše se leckdy

přizpůsobuje obsahu, zužuje se nebo rozšiřuje podle vnitřního rytmu lyrického obsahu. Všechno to jsou však jen rozlišující prostředky pro celkem jednotvárný a stále opakovaný patetický vztah k jednotlivým jevům přírody, k její kráse, prospěšnosti, velikosti, vznešenosti, k vlastnostem, které jsou chápány jako projevy nejvyšší dokonalosti. Autor vychází od oblohy a dospívá přes hory, „kovodárné skály“ a sopky, přes obrazy jitra a kypící přírody, práce rolnické, bouře, večera a noci opět k hvězdné obloze. Popisné, reflexivní, didaktické prvky jsou podřízeny základnímu pocitu vznešenosti a vnitřní dramatickosti, který potlačoval sílu pozorování a zbavoval detaily jejich věcné určitosti ve prospěch celkového dojmu, rozrůzňujícího se spíše odlišnostmi v rytmu než nuancemi v citu nebo ve vidění skutečnosti.

Tento dojem stupňuje i jazyková stránka textu. Pocit vznešenosti je posilován poetismy, četnými neologismy a speciálním výběrem slovním, který svým celkovým charakterem dává textu abstraktní ráz (substantiva typu *dálenina*, *močálina*, *modranina* — *blankytnost*, *modrost*, *mraznost* — *bžlo*, *modro*, *nebesko*, četná substantiva verbální nebo složeniny typu *bělokorý*, *hvězdostolec*, *mrakověnc*, *věkosídlo*, *zlatobarvý* atpod.). Velký je počet slov čtyřslabičných, často uměle tvořených, neboť pomáhala zakrývat stopovost trochejského verše. Všim tím byla podstatně snížena srozumitelnost celé básně. Verbalistní, popřípadě přímo perifrastický styl zbavoval báseň konkrétnosti i tam, kde šlo o popis přírodního dění:

Pohled jaký na oblohu, modrost kterou obaluje,
před soumrakem posléz ještě oko jasnem zveseluje.
V dálce dechem větru plují krásné role v veselosti,
mrakověnc oko jímá barev krásnou mnohotností.
V stínu modrotmavých lesů vrcholiny kamenité
růžovými prouhami jsou přetažené, v zlatu sítě.
Proudu hladina prv modrá, v řeřavosti nyní plyne,
sloup se z ohně slepícího do hlubiny proudu vine.

Exkluzivní jazykové prostředky staly se takto nositeli vzrušeného dojmu odtrhávaného od skutečnosti. Toto gesto bylo ovšem příznačné a mělo své příčiny: poezie fungovala jako přelud, který je vyvoláván proto, aby násobil nebo nahrazoval skutečnost. V souladu s celkovým charakterem této poezie zamlžoval se i aktivní vztah jedince ke skutečnosti, tlumila se jeho pohotovost působit na ni ve shodě s jejími reálnými obrysy, tj. aktivním jednáním.

Přesto nebo právě proto byla Polákova báseň pokládána za velký úspěch nové poezie. Především se objevil básník, který „*svobodným duchem . . . novou, osobnou mluvu básnickou sobě tvoří*“ (Jungmann), a navíc básník, který se nedomnívá, že by se česká poezie nemohla povznést k vyšším idejím, že by nemohla usilovat o soutěž s literaturami jiných národů. Proto jej autoři Počátků pokládali

za básníka svého srdce. Smělé myšlenky, odvaha k originalnosti a smysl pro vznešenost umožňovaly spatřovat v Polákovi toho, kdo se umí povznést nad „obecné“ a tím dospět až k „zvláštnímu“, tedy k té metě, která byla spjata s představou poezie národní: „Neboť národní dílo jest jeho Vznešenost přirozenosti; dílo, nímž se národ chlubití má, a budoucí chlubití se bude — nynější obecní publikum sobě ho nevšímá —, národní jest, ne jednotlivého člověka dílo.“ Jen forma prý „výbornosti myšlenek velmi nepřiměřená jest“. Časomíra, kterou zde měli autoři Počátků na mysli, mohla snad stupňovat vznešenost, ale nemohla básni dodat to, čeho se jí především nedostávalo, přirozené prostoty.

Vznešenost přírody usilovala o monumentalitu, aniž vycházela z idejí, které byly bezprostředně spjaty s ideologií národního hnutí. Úsilí o velikou formu bylo samo o sobě pocítováno jako příspěvek k české národní poezii, neboť jí pomáhalo přemoci dosavadní nerozvinutost a odvozenost. Oslava přírody v její velikosti a síle byla nadto svědectvím nového vztahu ke skutečnosti, neboť i když byl za přírodou předpokládán její tvůrce, tj. bůh, nebyl on sám hlavním a jediným předmětem oslavy. Polákův výklad přírody těžil dokonce i z poznatků soudobé vědy.

Všechny atributy národní poezie mohla mít však jen ta poezie, v níž všelidské ideje byly spjaty s národním osudem a s jeho perspektivami, s „národním duchem“. Tyto vlastnosti zdůraznila druhá soudobá monumentálně komponovaná sbírka lyriky, *Slávy dcera* (1824) JANA KOLLÁRA.

Veliké ideje lásky, svobody, bratrství, lidskosti byly v této sbírce uvedeny v soulad s velikostí Slovanstva, s jeho osudem, s jeho minulostí, přítomností i budoucností. Subjektivní city a pocity autorovy a jeho erotické vztahy k milence byly alegorizovány a převedeny do světa nadindividuálních hodnot, byly nejen spjaty s city občanskými a národními, ale byly předvedeny jako přímá součást národního osudu a národního mýtu. Oslavovatel lásky a ženy se proměnil v elegického básníka evokujícího minulost Slovanstva, ve vášnivého tlumočníka jeho současných osudů a ve věštce jeho budoucí slávy. Dimenze časová byla doplněna dimenzí prostorovou, poutník prochází všemi slovanskými sídly, bývalými i nynějšími. To umožňovalo dát lyrickému základu celé sbírky rozvrh v podstatě geografický podle tří hlavních slovanských řek, Sály, Labe a Dunaje; teprve v druhém vydání z roku 1832 přistoupily k tomu dva zpěvy (Léthé a Acheron), jež daly celému dílu ještě další dimenzi, přenesly po způsobu Dantovy Božské komedie otázky současného slovanského života mimo čas a prostor, učinily je záležitostí absolutního hodnocení v slovanském nebi a v slovanském podsvětí. Básník měl na své pouti příležitost k lyrickému komentáři, k reminiscencím, k hodnotícím soudům i k vzrušujícím výzvám. Vystupoval všude jako mluvčí zájmů národa a mnohem oprávněněji než o Polákovi dalo se říci o této sbírce, že je to výtvor národní, „ne jednotlivého člověka dílo“. V této

poezii Kollárově projevovala mladá buržoazie svou vůli ideově vést národ a mluvit jeho jménem. (O celém díle podrobněji viz na str. 266.)

Zárodkem Slávy dcery byly Kollárovy *Básně* z roku 1821, které obsahují především erotickou poezii Kollárovu. V ní Kollár překonal anakreontický vztah k milence, láska k vytoužené a idealizované bytosti se stává celoživotní touhou a osudem, stále znovu a znovu připomínaným. Tento elegický vztah dal soudobé erotice nové kvality (viz o tom na str. 260); zároveň však umožňoval dávat lásce mnohem širší perspektivy než erotické, vložit do její touhy i soudobé city národní. Toto rozšíření plně realizovala Slávy dcera. Kollárovy verše z roku 1832 vysvětlují dodatečně funkci „lásky“ v soudobé národní poezii:

Láska jest všech velkých skutků zárod,
a kdo nemiloval, nemůže
ani znáti, co jest vlast a národ.

„Básně“ byly vybudovány na střídání oddílů psaných přízvukným veršem a oddílů časoměrných. Slávy dcera je uvedena časoměrným *Předzpěvem*, plným dynamické proměnlivosti citů, slavnostně proslovených tezí a zásadních soudů, jež se vrývaly do paměti svou gnómičnou formou. Jednotlivé lyrické dojmy nasbírané na pouti Slovanstvem jsou naproti tomu vyjadřovány sonetem. Tento útvar, svým způsobem velmi vázaný, spjatý s tradicí erotické poezie Petrarkovy, byl využit nejen pro erotiku Kollárovu, ale pro ostatní záměry celé skladby. Na rozdíl od Poláka, který se při tematické monotonii snažil o diferenciaci prostředky veršovými, především střídáním veršových rozměrů, Kollár tematickou proměnlivostí vyvažoval jednotvárnost svého sonetu. Malé rozměry sonetu ho pak nutily dát citovému nebo reflexivnímu projevu ukázněný výraz a kompozici přizpůsobenou vnějším formám básně. Tyto zřetele zároveň omezovaly verbalistní a perifrastické tendence v slovním projevu Kollárově a vnášely rovnováhu mezi prvky rozumové uměřenosti a citové rozevlátosti. Nelze ovšem nevidět, že sonet nebyl schopen stejně pružně sloužit všem záměrům Kollárovým a že ta skutečnost značně ohrožuje uměleckou vyváženost sbírky jako celku, zvláště když Kollár vnesl do svého díla v druhém vydání mnoho učností archeologických a historických. Ačkoliv šlo o sbírku jednotně komponovanou, přece jen při jejím vnímání více než vlastní koncepce upoutávaly na sebe pozornost jednotlivé zdařilé básně, v nichž byly citové vztahy, bolesti i smělé naděje národně probudilé generace vyjádřeny s básnickou silou a s podmanivým citovým vzrušením. Slávy dcera byla svou myšlenkovou odvahou a svým básnickým patosem nejsilnější protiváhou k pocitům malosti, prostřednosti i přízemnosti, které se zmocňovaly každého, kdo vycházel toliko z reality české a slovenské společnosti, dušené metternichovským vládním režimem i vlastní zaostalostí a neuvědomělostí.

Prostotou k básnické velikosti

Postavme nyní proti snahám, které zdůrazňovaly monumentalitu a velikost básnických forem, ty tendence v úsilí o národní poezii, které se soustřeďovaly na přirozenost a prostotu. Řekli jsme již dříve, že žádné úsilí o monumentalitu, motivované touhou po poezii překonávající nedostatky reálné národní situace „velkou myslí“ — mluveno slovy Kollárovými —, nemohlo se setkat s plným úspěchem, jestliže zanedbávalo vztah k těm silám, které tvořily jádro národa. Česky mluvící lidové vrstvy byly totiž jediným společensky objektivním důvodem k vyšší národní tvorbě, neboť formování českého národa se uskutečňovalo ve chvíli, kdy národně uvědomělá česká šlechta nebo buržoazie (s výjimkou buržoazie drobné) neexistovala. Právě tento fakt dával českému obrození demokratický charakter a nemohl nebýt respektován ani básníky usilujícími o povznesení české národní tvorby na úroveň světovou. Nemohli k němu nepřihlížet právě ve chvíli, když šlo o národní specifičnost této tvorby.

Ukázali jsme již dříve, že rovnováhy mezi „vznešeným“ a „prostým“ dosahovaly nejlépe Rukopisy, ovšem za předpokladu, že byly vnímány jako odkaz dávné minulosti. Pojaty jako projev soudobé tvorby nebyly ani ony schopny být přiléhavým výrazem aktuálních potřeb v umění. Teze o jazykovém básnictví, shledávající v esteticky působivém využití jazykových prvků jeho podstatu, nestačila rovněž sama o sobě vytvořit trvalé hodnoty, nemluvě ani o tom, že procházela nebezpečím formalismu. Teorie o vyšší umělecké hodnotě časomíry neměla úspěch, pokud byla prosazována jako obecně a jedinečně platný princip. Své problémy měly i velké útvary soudobé lyriky, které sice dovedly v jednotlivostech ztvárnit kvalitativně nové citové vztahy lidí obrozené epochy (týká se to především Kollárovy Slávy dcery), které však obsahovaly v uměleckém řešení prvky ohrožující svou exkluzivností nebo monotónností uměleckou působivost díla jako celku.

Nástup proti nepříznivým důsledkům uvedeného vývoje lze sledovat v několika rozličných aspektech. Především je třeba mít na mysli, že tento nástup neznamenal zpravidla boj proti ideovým základům „monumentální“ literatury, že zdůraznění principu „prostoty“ neznamená rezignaci na „vznešenost“. Nové východisko dávalo však i principu vznešenosti nový charakter a výrazně tak přispívalo k modifikaci estetického ideálu v souladu se základní soudobé životní situací.

Literární tendence, které jsme dosud pozorovali, byly velmi jednosměrně zaměřeny na jednotlivé kvalitativně nové vztahy a ideály, intenzivně prožívané v období vzniku ideologie české národní společnosti. Skladby, které tyto vztahy a ideály vyjadřovaly, byly zpravidla monotematické a svým uměleckým pojetím monolitické, neobrážely život v celé jeho šíři a bohatosti. Po této stránce byl zásadní rozdíl mezi příležitostně veršujícími puchmajerovci a „programo-

vými“ jungmannovci. Programové pojetí zužovalo ovšem životní funkci literatury. A tak pozorujeme, jak se počátkem dvacátých let při plném uvědomění potřeb národní poezie rozšiřuje repertoár poetických témat, jak se vedle programových úkolů literatury uplatňují i ty funkce literatury, jež ji spínají s rozmanitými a vcelku prostými životními situacemi. Je příznačné, jak četné básnické sbírky v této době vycházející mají charakter sbírek osobní lyriky, která je příležitostná a polytematická, která střídá rozličné formy poezie (lyriku, epiku, epigramy, prozódii přízvuchnou i časoměrnou). Většina sbírek vyjadřuje tento charakter i nevýrazným titulem „Básně“ nebo „Smíšené básně“.

Sérii takovýchto sbírek zahajují KOLLÁROVY *Básně* (1821), které mají rovněž smíšený charakter (tituly oddílů: Sonety, Elegie, Všeľico a Nápisy), které však svým celkovým rázem a zaměřením jsou projevem vyhraněného úsilí o programní poezii monumentálního charakteru. Dovedly spojit v jeden celek erotiku i vlastenectví, poezii příležitostnou s básnickým vyznáním obecnějšího dosahu, přízvuk s časomírou. Kollárovým vlivem básnickým a ideovým prošli takřka všichni básníci let dvacátých a rovněž formující úsilí Kollárovy sbírky nalezlo v nich své pokračovatele. Projevuje se to nejsilněji na *Básních* (1823) JOSEFA KRASOSLAVA CHMELENSKÉHO (mají na začátku velký cyklus znělkový a na konci „nápisy“), na sbírce *Básně* (1827) FRANTIŠKA ROKOSE, jejichž první kniha obsahuje „znělky, elegie, písně“, i na jiných sbírkách. Ve všech těchto případech přistupují však ke kollárovským útvarům také útvary jiné, písňová lyrika, drobná epika (balady a romance), poezie ohlasová, inspirovaná lidovou písní. V mnohém se navazuje na Hanku (viz str. 181), ale metody jeho ohlasů lidových písní v nové situaci již nestačily.

Prvním modelem sbírky, která spojila patetizované útvary soudobé lyriky s prostotou lidové balady a s ohlasem lidové písně, byly *Smíšené básně* (1822) FRANTIŠKA LADISLAVA ČELAKOVSKÉHO. Čelakovský byl rovněž v mnohém inspirován Kollárem (cyklus znělek a časoměrné *Kvítí*, některé nápisy) a zřejmý je též vliv Počátků (báseň *Na smělost*, plná výzev k mužným ctnostem) a M. Zd. Poláka (v oslavné ódě na jeho poezii i v časoměrných přírodních popisech *Večerní patření*). Vedle této „vznešené“ poezie jsou však ve *Smíšených básních* i zcela zřejmé prvky poezie psané bez příznaku „velikosti“, jako prosté projevy a svědectví životního bohatství citového. Tato bezpříznaková poezie má v lyrické oblasti ještě pozůstatky anakreontské (*Při víně*), přitom však písňovou notu a stále určitěji pronikající obrazivost známou z lidových písní. Tendence k ohlasům se projevovala například v uplatňování lidových zvyků (*Děvče, já ti udělám*), v písních zachycujících venkovské prostředí (*Píseň při drání, Bělčicka*) nebo jednoduchostí písňových situací milostných (*Hrdlička, Vzpomínání*). Celou sbírku však neovládal tento jediný tón, její poezie si uchovávala umělý charakter; zatím šlo jen o osvěžující prostředek, jímž se uplatňovala prostota při vyslovení citu nebo reflexe. Čelakovský zcela zřejmě soudil, že na tento tón nemá

být zapomenuto, zvláště když se v tom mohl opřít o některé vzory světové poezie, především o Goetha. Svět lidových představ se pak uplatnil i v jeho drobné epice, v jeho *Vodníkovi*, *Třech světýlkách*, *Plesu čarodějnic*. Ve sbírce se takto prezentoval básník schopný využívat všech oblastí dosavadní poezie s vědomím, že existují též osobité formy domácí tradice obsažené v lidové poezii.

Podnětů Čelakovského využívají i některé jiné sbírky poezie let dvacátých. Týká se to především *Smíšených básní* (1822) JOSEFA VLASTIMILA KAMARÝTA, v nichž zároveň s tendencí k ohlasu lidové poezie ještě přibýlo výjevů z venkovského života, což ovšem opět nevylučovalo anakreontiku, cyklus znělek a časoměrné „nápisů“. Prvky baladické a motivy z venkovského života najdeme i v jmenované sbírce CHMELENSKÉHO a v jeho básních uveřejněných v časopisech. Vycházejí z anakreontiky dospěl k lidovému tónu i KAREL SUDIMÍR ŠNAJDR, autor *Okusu v básnění českém* (I 1823, II 1830), známý především svými baladami. Od roku 1830 začal ČELAKOVSKÝ v Časopise Českého muzea otiskovat pod titulem *Ž ohlasu písní českých* první básně své pozdější ohlasové sbírky z roku 1839. Využití tvárných prostředků lidových písní je v nich spjato s úsilím vystihnout jejich specifický charakter a tím i národní povahu českého lidu. V témže roce publikoval FRANTIŠEK JAROSLAV VACEK KAMENICKÝ v Muzejníku pod titulem *Písně v duchu prstonárodním novočeském* své ohlasy, které byly se svými přednostmi i nedostatky typické pro běžnou ohlasovou konvenci let třicátých a čtyřicátých (viz str. 348).

Vedle tónu lidového začíná se však v některých sbírkách let dvacátých uplatňovat též tón sentimentální. V mnohém ho podmiňoval celkový elegický charakter soudobé poezie, jež v četných dílech vytyčovala ideál, po němž toužila, nebo minulost, kterou vyvolávala k životu. Sledovali jsme již rozvoj elegie, jež byla typickou složkou díla Kollárova a jež se v časoměrné podobě stala běžným básnickým projevem (viz str. 192). Sentimentálně elegické prvky nabývaly však nové podoby v poezii JANA JINDŘICHA MARKA, který v roce 1823 publikoval své *Básně*. Elegický nářek přestává být vyvažován nadějemi a jistotami a vyplývá stále zřetelněji z vědomí, že ideál, který byl předmětem touhy, byl jenom snem. Představy hřbitova, opuštěnosti, životní marnosti, loučení a vyhnanství se tu po prvé kumulují v pocit „těžkomyslnosti“:

Krásné sny,
jež jsem sníval v mládstva květu!
Zlaté dny,
kam jste prchly v prudkém letu? —

Nyní jen
tmavé preludy mne baví,
celý den
hroby před oči mi staví.

Těsný cit
darmo prsa moje ouží,
chladný byt
jest, po čem má duše touží.

(1., 3. a 5. strofa z básně *Těžkomyslnost*)

Prvky vnitřní rozervanosti, vyjadřované s pozoruhodným smyslem pro zvukovou stránku verše (Marek kombinoval přízvuk s časomírou, a to i ve verších rýmovaných), byly svědectvím krizí v světovém názoru mládeže, která proti nevyřešeným otázkám v životě osobním i veřejném staví zobecnělý pocit marnosti, nalézající zatím jen v naději náboženské poslední možnost uspokojení. Tyto tóny se ozývají ojediněle i u jiných autorů, především u Turinského, a jsou předzvěstí krize individua, která vedla v pozdějších letech k poezii Máchově.

V situaci let dvacátých sentimentální tón v poezii nebyval však zpravidla důsledkem této krize, nealarmoval k buřičskému postoji, vyplýval z celkového sentimentálního hodnocení pozitivních i negativních stránek života. Sentimentální postoj se totiž zmocňoval takřka všech forem soudobé poezie. Zabarvoval poezii s historickými reminiscencemi, navazující na Rukopisy (sentimentální prvky v LINDOVÝCH verších v Záři nad pohanstvem), a proměňoval se leckdy v literární manýrismus, libující si v zdobných liních a v stylizovaném způsobu vyjadřování (například ve sbírce *Hyacintky* JANA KŘTITELE VLADIKY z r. 1825). Pronikal však též do soudobého pojetí balad a romancí a dával zabarvení soudobému ohlasu lidových písní. Nešlo tu jen o výběr takových prvků v lidové poezii, které měly samy o sobě emocionální charakter, nýbrž o uvědomělé využití a stupňování těchto prvků z hlediska působení na měšťanské publikum, jemuž sentimentální postoj dobře vyhovoval. Důsledky uvedených tendencí se plně projevíly v ohlasové poezii let třicátých.

Vzájemné vztahy mezi poezií folklórní a jejím ohlasovým podáním se v období do roku 1830 mnohonásobně proplétaly. Jedna tendence — z obrozeneckého hlediska zásadní — směřovala k využití lidové písně pro potřeby umělé poezie. Druhá, podmíněná pronikáním literatury do širokých vrstev národní společnosti, směřovala k osvojení literárních produktů folklórem. Ukazovali jsme, jak anakreontika nabývala v podání Hanky a jeho následovníků stále více rysů lidové písně. Obdobně i v lyrice Čelakovského a jeho následovníků šlo o stále uvědomělejší a esteticky podložené využití písňové faktury folklórní. Tento proces měl svou odezvu v zlidovění umělých písní. Zlidověly některé písně HNĚVKOVSKÉHO (*Hody, hody, doprovody*), VOJTĚCHA NEJEDLÉHO (ukolébavka *Spí, má drahá, boubelatá*), četné texty HANKOVY (například *Jak se ten měščíček za lesíčkem bělá, Když jsem svou Lidušku, Vystavím si skrovnou chaloupku, Lidko, kdepak řeč žádosti bude splněna, Něžná fialinko, proč se v houšti skrýváš* atd.), POLÁKOVA píseň doplňující verše lidové písně *Sil jsem proso na souvrati*,

ŠNAJDROVA píseň *Seděla cikánka u keříčka*, JANA ALOISE RETTIGA (1774—1844) *Stojí jabloň v širém poli*, ČELAKOVSKÉHO *Bětolínko boubelatá*. Byl to jen začátek procesu, který vyvrcholil v letech třicátých a čtyřicátých.

Zcela zvláštní postavení ve vztahu k folklóru měla soudobá balada a romance. V období puchmajerovském se vyvíjela v těsném vztahu ke kramářské baladě (viz o tom na str. 65 a na str. 81). Některé texty Hněvkovského (Vnislav a Běla) nebo V. Nejedlého (Lenka) byly, jak víme, v podstatě jen variantami k textům neznámých jarmarečních básníků. Tak tomu bylo i s Hankovou básní *Svůdce nevinnosti*, otištěnou v roce 1814. Tyto vztahy byly velmi silné, takže ještě v dvacátých letech vznikaly balady, jejichž charakter byl určován jarmarečním zpěvem. Tak například obě zlidovělé balady ŠNAJDROVY, *Poustevník* (*Na skále, v borovém háji, stála někdy poušť*, 1822) a *Jan za chrta dán* (*Pospěšte sem, pacholátka s děvčaty*, 1823), mají zcela charakter kramářských písní včetně oslovení posluchačů a naučení plynoucích z příběhů. Naproti tomu úsilí o burlesku, o parodistická zesměšnění balady se mimo okruh vlastního působení Hněvkovského neprojevovalo. Souviselo to se změnou vztahu k baladickým látkám, zvláště k těm, v nichž bylo možno shledávat základy národního mýtu. Zatímco v puchmajerovském období převažovala tendence k volné adaptaci cizích básní (především Bürgerových), stává se znakem nových forem národní literatury úsilí o vyšší uměleckou kulturu a originálnější pojetí tvůrčího úkolu.

Kladly se zvýšené požadavky na překlady soudobé baladiky cizí, především německé. JUNGMANN přeložil Bürgerovu *Lenoru* (1806) s úmyslem najít odpovídající výraz pro její dynamiku. Velká pozornost byla věnována překladům balad a romancí Schillerových, které přitahovaly svým patosem i svým zřeteltem k rozvedení určité ideje; překládal je JUNGMANN (*Rukavička*), PURKYNĚ a jiní, některé básně byly přeloženy několikrát, nad jiné vynikly však překlady ANTONÍNA MARKA (*Chod do železnice*, 1813, *Půtka s ještěrem*, 1814, *Potápěč*, 1817, aj.). Teprve později a s menším zdarem k nám byla uváděna drobná epika Goethova, především JUNGMANNEM (*Čarodějnický učedník*, zveřejněno 1820) a pak S. K. MACHÁČKEM (v Krasořečníku z r. 1823: *Rybák* a *Bůh a bajadéra*). Charakter Goethovy baladiky, soustředěné k vystižení tajemných sil přírodních, našel porozumění teprve ve škole Čelakovského.

Tento zájem o německou baladu a romanci měl svůj význam, neboť pro překladatele byl školou směřující k vystižení typických forem soudobé umělé balady. Požadavky národní originality kladly však před autory původních českých romancí a balad úkoly, které zcela nutně překračovaly cíle překladatelské. Obdobně jako v jiných případech šla cesta k národní osobitosti přes téma, které bylo nyní hledáno v české historii. V tom byl pokrok proti dosavadní lokalizaci obecně pojatých nebo do Čech adaptovaných cizích příběhů. Vznikl pro starší české obrození velmi charakteristický útvar historické romance.

Nejproduktivnější látkou byla příhoda o lásce knížete Oldřicha k prosté dceři sedlákově Boženě. Tato látka svou demokratickou i národní tendencí vyhovovala obrozenským potřebám již v zdramatizované podobě, kterou jí dal A. J. Zíma; nyní se jevila vhodným podkladem pro zkratkovitý příběh, který by dovedl její ideovost podložit dějovým vzruchem, dramatickým dialogem, plastickým viděním situací, prostotou výrazovou, rytmickou i zvukovou expresivností, tedy vlastnostmi, které byly příznačné i pro lidovou baladiku. Romanci *Oldřich a Božena* napsal v roce 1806 JUNGSMANN (byla však otištěna teprve mnohem později), V. NEJEDLÝ uveřejnil v roce 1808 báseň *Krásná Božena* a ŠAFAŘÍK otiskl v roce 1815 svou, na Jungmannovi nezávislou romanci *Oldřich a Božena*. Zatímco Šafaříkova báseň vychází z osvícensky pojatého individuálního zájmu Oldřichova („Líp nechat rodu vznešenost než svou si zmrhat blazenost,“ říká Oldřich), klade Jungmannova romance při zachování baladické dynamiky, zkratkovitosti i plastičnosti hlavní důraz na objektivní hodnotu selského původu Boženina, na prostotu mravu, jež se stává ozdobou trůnu.

Historická romance oscilovala leckdy mezi historickým zpěvem (bez zdůrazněného jádra syžetového — uplatnil se tu typ známý z Rukopisů) a skutečnou romancí, vyžadující uzavřený a vnitřně scelený příběh. Tak LINDA v romanci *Jiří z Poděbrad* (1818) volně spojil vzrušené líčení povodně s postavou českého krále, šťastného zachránce dětí ohrožených povodní, a v básni *Obdřžený otec* prostě jen vyvolával dějově nedramatizovaný obraz otce, který odevzdává svých čtyřadvacet synů králi Otokarovi pro jeho boj proti pohanickým Prusům. Naproti tomu jiné romance vyhledávaly dramatický příběh z dějin nebo z českých pověstí. Tak tomu bylo v oblíbené a brzy i zlidovělé romanci JOSEFA HUKALA (1793—1867) *Břetislav (Když městeček spanile svítil)* z roku 1819 nebo v romanci JANA JINDŘICHA MARKA *Horymířův skok* (1821).

Na rozdíl od historické romance nedospěla soudobá baladika nijak rychle k básnickým úspěchům. Baladické příběhy, čerpané z pověstí nebo situované do české minulosti, dostávaly zpravidla charakter rytířských historií a byly opět velmi často ovlivněny kramářskou baladou, i když její napodobení nebylo cílem autorů. Balady J. J. MARKA dostávaly sentimentální charakter, staré zříceniny, skučení větru a vytí kulichů stávalo se inspiračním východiskem k evokaci hrůzostrašných tragédií (*Anjelská hora*, 1822, *Adelína aneb Stará věž*, 1820, aj.). Ani ohlasy lidových balad nedospěly do konce let dvacátých k působivějším výsledkům. Autoři se jen nesnadno odpoutávali od vlivu jarmareční písně. Bylo zjevné, že tu nestačí jen vyjít od tragických příběhů, že však bude nutno osvojit si lidový způsob myšlení, lidovou mytologii a konečně i charakteristické rysy lidové mluvy, zmáhající všechny překážky bez umělostí nebo násilností jazykových. ČELAKOVSKÝ se o to pokoušel, například ve *Vodníku* (1821) nebo ve *Třech světýlkách* (1820), ale srovnání s baladami folklórními ukazuje, jak jenom pomalu získával prostotu a zkratkovitost, příznačnou pro lidovou epiku.

Vysvětlení možno hledat v tom, že tvůrčí zvládnutí domácích prostředků folklórních bylo v období, kdy měla být zdůrazněna vyspělost české literatury v měřítku evropském, úkolem nad jiné obtížným. Neboť prostota lidových písní neměla být cestou k „primitivnosti“, ale naopak východiskem k nejvyšším hodnotám umělé literatury. Nebylo snadné zvládnout tento umělecký paradox a i Čelakovskému trvalo delší dobu, než dospěl k tvůrčímu vítězství (jeho *Toman a lesní panna* z roku 1839).

V letech dvacátých se překonávání uvedených potíží dařilo mnohem lépe na materiálu cizím. Již dříve jsme pozorovali, jak ohlasový charakter Rukopisů vycházel z četných slovesných prvků ruských nebo srbských, které často převažují nad slovesnými prvky známými z domácích písní. Umělecká typizace charakteristických vlastností ruských bylin jevila se úkolem snazším než typizace obecně známých písní domácích. Prvky slovesného vyjadřování byly v bylinách tak výrazné, že jejich ohlasové zčeštění, neváhající sáhnout i k vysloveným rusismům, budilo snadno iluzi ruského zpěvu, přitom však poskytovalo větší volnost k samostatnému a na originále nezávislému tvoření. Tyto okolnosti vysvětlují velký umělecký úspěch ČELAKOVSKÉHO *Ohlasu písní ruských* z roku 1829 (viz o něm podrobněji na str. 291).

Vznik Ohlasu písní ruských nebyl ovšem určován jen touhou vystihnout charakter ruských písní. Ohlasová technika tu byla především prostředkem k plnění velkých úkolů soudobé poezie, cestou k básnické velikosti, cestou k překonání verbalismu a formalismu, který ohrožoval dosavadní úsilí o monumentální poezii. „Pravda jest, že pestrá látanice slov nikdy myšlenky samé nenahradí, která čím vznešenější a pěknější, tím spíše takořka v tenké roucho slov se odívá, aby více viděna a pozorována byla,“ tak psal Čelakovský v předmluvě ke své knize. Ohlas písní ruských sledoval vskutku velké ideové a národní cíle, monumentalizoval soudobé představy o Rusku, o jeho moci, síle a velikosti. Konkretizoval tyto představy prostřednictvím národních ruských mýtů a činil je názornými v podobě respektující ruskou národní osobitost. Suploval však zároveň český hrdinský epos a prostřednictvím ruských hrdinských tradic hodnotil i soudobé události, boj Ruska proti Napoleonovi i postavení Ruska ve vztahu k ostatním Slovanům. Tímto zobrazením Ruska vycházela sbírka vstříc živě citěným zájmům slovanským, především však českým.

Ohlas písní ruských byl pojat velmi široce, tj. umožňoval zobrazit celou šíři životních situací i citových vztahů. Učil vidět lásku k vlasti lidovým očima (*Rozmlouvání noční*) a neušly mu ani sociální rozpory (*Výslechy*). Ačkoli národní osobitost, kterou Ohlas charakterizoval, byla osobitost ruské národní poezie, představuje tato sbírka na podkladě svých kvalit uměleckých i ideových, na podkladě šíře a podstaty vztahů v ní vyslovených vrchol národně pojaté básnické tvorby v sledovaném období. Jedině tato sbírka si uchovala jako celek básnickou svěžest až dodnes a je pevnou součástí živého dědictví lite-

rárního. Nemalou zásluhu na tom měla okolnost, že se bez rezignace na aktuální závažné cíle soudobé národní poezie dovedla opřít o sílu básnických zkušeností čerpaných z lidové tradice, že dala soudobému estetickému ideálu formu, jež dovedla spojovat tradiční hodnoty s novým viděním života a s aktuálními potřebami české národní společnosti.

O poezii daného období neexistují souborné studie mimo výklady vztahující se k jednotlivým postavám nebo k jednotlivým jejím stylovým typům (viz A. Novák v citované antologii *Literatura českého klasicismu obrozenského*, 1933, nebo antologii V. Jiráta, *Lyrika českého obrození*, 1940).

Rukopisům byla věnována rozsáhlá pozornost, většinou však z jiného hlediska než z toho, které by přispívalo k osvětlení jejich místa ve vývoji obrozenské poezie. Byly zprvu studovány jako památka českého dávnověku (srov. Fr. Palacký a P. J. Šafařík, *Die ältesten Denkmäler der böhmischen Sprache*, 1840), později byly všechny práce o Rukopisech podřízeny zpravidla otázkám jejich pravosti. V *Literatuře české 19. století I* (2. vyd., 1911) zpracoval tento úsek J. Hanuš v kapitolách *Počátky novočeské romantiky* a *Padělky romantické družiny české*. Hanuš také uveřejnil obsáhlé přehledy rukopisných bojů v LF 1906 a v *Novém Atheneu* (1920), kde jsou dějiny sporu dovedeny až k dvacátým létům 20. století. Tam je také uvedena všechna literatura vztahující se k těmto bojům. O novější literatuře informují *Jakubcovy Dějiny české literatury* a *Bibliografie české historie*. — Kritické vydání *Rukopisů*, opatřené komentářem, pořídil V. Flajšhans v publikaci V. Vojtěcha *Rukopis královédvorský a zelenohorský* (1930), kde jsou reprodukovány i dokumentární fotografie; cenná je i edice J. Hanuše ve *Světové knihovně* (1911).

O *Počátcích českého básnictví* pojednává z hlediska prozodického J. Král ve spise *O prozódii české* (1923). J. Mukařovský studoval ve *Vývoji českého verše* (1934, nyní v *Kapitolách z české poetiky II*, 1948) *Počátky* v souvislosti s vývojem českého verše, v Č. lit. 1954 pak i v souvislosti s vývojem české společnosti; K. Horálek hodnotil v studii *Počátky novočeského verše* (1956) počínání autorů *Počátků* jako nemotivovaný chybný krok. O soudobém hexamtru psala J. Nováková ve *Věstníku Král. čes. společnosti nauk* 1947 (*Tři studie o českém hexamtru*).

Vztahem literatury tohoto období k folklóru se zabýval V. Václavek: ve studii *Lidová slovesnost v českém vývoji literárním* (1940; dnes ve svazku *O české písni lidové a zlidovělé*, 1950) sledoval využívání folklóru v literatuře a v knize *Písemnictví a lidová tradice* (1938, vydání ve *Spisech z r. 1947*) zlidovění obrozenských písní umělých. Otázkou včleňování písňového folklóru do české poezie se zabýval K. Dvořák v Č. lit. 1955. — *Dějiny české balady* a *romance* popisoval F. Schulz v *Osvětě* 1877.