

Nepominutelnost romantismu při zkoumání základů moderní
české národní kultury

Jaroslav Jiránek

Úloha romantismu při zrodu moderních národních kultur se stále dostatečně nedoceňuje. Mezinárodní vědecké kolokvium, uspořádané loni v Brně na téma Romantismus a hudba, ukázalo dokonce určitou rozpačitost vůči romantismu jako slohové epoše vůbec, a to i ve vztahu k hudbě, o níž kdysi B.V.Asafjev trefně prohlásil, že je uměním par excellence romantickým. Ty rozpaky vyjádřil již v minulém století charakteristickým způsobem Louis Charles Delécluze: "Všichni, kteří se nazývají romantiky, mají tak protichůdné názory a tak rozličné zásady, že nelze v tomto chaosu rozeznat jedinou ústřední myšlenku." I ten Delécluze, statečný revolucionář, jenž padl na barikádách při obraně Pařížské komuny, nebyl, bohužel, dialektik a nepochopil zákonitou nutnost, jež přiváděla romantiky k společnému úsilí mít co nejmín společného. Hádankou romantismu se zabývám podrobněji ve studii, jež vyjde roku 1988^(v) časopisu Estetika; zde se mohu soustředit jen na to nejpodstatnější.

Romantická epocha evropského umění bývá vymezována mezníky dvou revolucí /1789 a 1848/. Vzhledem k nerovnoměrnosti vývoje buržoazní revoluce v jednotlivých zemích i vzhledem k nerovnoměrnosti vývoje jednotlivých umění však platí toto časové vymezení jen přibližně. Směrem do minulosti zjišťujeme přesah např. v Anglii jako

první zemi buržoazně demokratické revoluce, byť kompromisní. Můžeme zde zaznamenat silné preromantické hnutí i nejranější výskyt již zralých romantických uměleckých osobností, jakými byli např. malíři a literáti v jedné osobě William Blake a Henry Fuseli. Směrem do budoucnosti zaznamenáváme přesah např. u nás. Zde se v procesu národního obrození český národ doslova znovu rodil jako již moderní národ buržoazní a proces buržoazně demokratické revoluce, nedovršený roku 1848, se protáhl až do druhé poloviny minulého století. Neboť u politicky nesvobodných národů nabyla romantická geneze a stimulace národních uměleckých škol evidentní význam přímo politický. Svými neostřími okraji přeznívá tudíž český umělecký romantismus až někam do konce století /Zdeněk Fibich, Julius Zeyer ad./.

Neostře hranice, historicky takto objektivně podmíněné, nám však nedávají žádné právo k tomu, abychom - jak se někdy děje - směřovali romantismus s preromantismem. Základní osou struktury preromantismu je idea tzv. přirozenosti jako ideologická zbraň buržoazie, bojující již v osvícenském 18. století proti údajně nepřirozenému vládnoucímu feudálnímu režimu. Vystupovala s požadavkem tzv. přirozeného práva proti vládnoucímu historickému právu privilegovaných. S tím souvisí i preromantické požadavky tzv. přirozenosti uměleckého projevu, hledající poučení na kultuře lidu, žijícího údajně v "harmonickém souladu" s přírodou. Ale i na kultuře "přírodních" /dávnych a barbarských/ národů, dále "přirozenosti" citových výlevů i spontánních volných projevů člověka a rozšíření "přirozeného" zájmu člověka i o mezní otázky lidského

bytí, tajemna a smrti.

Motor agens struktury romantismu naproti tomu představuje buržoazní individualismus, podněcující svobodný, ničím nerušený rozvoj individuality umělců. Je to rozvoj vnitřně protikladný. Na jedné straně rozšiřuje obsahový záběr umělecké tvorby i originalnost jejího projevu, ale na druhé straně dává umělcům na vlastní kůži prožít a do morku kostí procítit mučivý rozpor mezi individuem a buržoazní společností, přivádějící je k projevům nonkonformismu všeho druhu.

Kvantitativní rozšiřování předmětného zájmu preromantického umění za meze, tabuizované dotud aristokratickým vkusem a morálkou, zaznamenává v umění romantismu přímo kvalitativní skok. Ničím neomezovaný pohled umělců se široce rozprostírá mezi oběma extrémními póly od utopického hledání vysněných světů a "ideálních východisek" až po negaci stávající skutečnosti a estetizaci šeredna. Tím se také vysvětluje charakteristická syntetičnost, resp. "všeobjímavá" schopnost romantismu zakládat zárodky nových uměleckých směrů a tendencí.

Pohled skutečnosti tváří v tvář, odstraňující všech-
na námětová, tematická i myšlenková tabu předchozí šlechticko-klasicistní éry, otevřel cestu realismu a - s akcentem estetizace šeredna - i naturalismu. Pól idealizace zase připravil půdu pro symbolismus, chápající objekty smyslové zkušenosti jako symboly "vyšší", vysněné, nadsmyslové skutečnosti. Romantická hypertrofie umělcova subjektu přiblížila zrod impresionismu, stavějícího na absolutizaci umělcových čistě smyslových zážitků, ale i expresionismu,

promítajícího naopak nejyniktnější "já" umělcova subjektu do předmětnosti vnějšího světa.

A určité uvolnění preromantických estetických norem z tuhé reglementace racionalistické estetiky ancient régime, uvolnění, jehož charakter je společný všem projevům preromantismu, se proměňuje revolučně v romantický proces neustálého dynamického narušování norem sotva stabilizovaných. Je to produkt stále více se prohlubující individualizace umělců v jejich zákonitém úsilí o co největší originalnost. Tím se zcela paradoxně stává romantickým umělcům společnou snaha "mít co nejméně společného" /voilà Delécluze!/.

Tento přirozený romantický trend vedl nakonec k typické individualizaci a subjektivizaci vší moderní evropské kultury. Známý představitel francouzské moderny Charles Baudelaire, jehož proslulé Květy zla nezapřou své hlubinné zakořenění v romantismu, vyznal, že umělec se od té doby oddával "sugestivní magii, zahrnující současně subjekt a objekt, vnější svět a umělce sama".

O tom, že je moderní evropské umění legitimním dítětem romantismu, bychom mohli snést řadu přesvědčivých důkazů. Jako muzikolog uvedu aspoň jeden, po mém soudu zcela evidentní: tvůrčí vývoj zakladatele tzv. druhé vídeňské školy Arnolda Schönberga. Stačí si vnímavě poslechnout jeho Zjasněnou noc nebo Písně z Gurre, aby bylo jasno, že se zde přihlašuje ke slovu učenlivý žák Richarda Wagnera a jeho proslulé opery Tristan a Isolda, skýtající, jak známo, východisko pro další vývoj ve směru impresionismu i expresionismu. Schön-

berg zvolil expresionismus.

Vztah romantismu a moderního^{ho} umění se projevoval ovšem jinak v kultuře národů svobodných a v kultuře národů tak či onak ujařmených, jejíž funkce romanticko-individualizační se dostávala nezřídka do rozporu s funkcí sociogenní, národotvornou. Kult lidové umělecké tvorby, který preromantickému hnutí sloužil především jako výzbroj protifeudální ideje "přirozenosti", se v romantismu stal stavebním kamenem národní individualizace, nástrojem rodícího se buržoazního nacionalismu jako ideologické nadstavby kapitalistického vnitřního trhu a s ním spjatého vytváření moderních buržoazních národů. Potíž, alespoň v historii českého národa minulého století, spočívala v tom, že v důsledku nezralých společenských podmínek, tj. zpožděného rozvoje kapitalismu v rakouské monarchii, se i nadstavbové procesy vyvíjely anomálně: preromantický kult lidové tvorby se mísil s procesem ryze již romantické její individualizace jako projevu novodobé kultury národní a postulát obrozensky sociogenní funkce národního umění se prolínal s procesem emancipace moderního českého člověka. Kromě již zmíněné časové hypertrofie českého romantismu, zasahujícího svými posledními vlnami až do konce století, je pro něho charakteristické i vzájemné prostupování preromantismu s romantismem, raného romantismu s vrcholným a pozdním romantismem, ale i romantismu s realismem, secesí, impresionismem, symbolismem a expresionismem. Zvláštností není organická návaznost těch směrů na romantismus, z jehož lůny vzešly, ale jejich převrstvování s romantismem, přežívajícím u nás

konec století.

Správě kdysi již Zdeněk Nejedlý upozornil, že konflikt národního a individuálního se stal přímo neuralgickým bodem rozvoje moderního českého národního umění. Nerovnoměrností vývoje kapitalismu, a s tím spjatými anomálními přesahy jednotlivých nadstavbových jevů, se vysvětlují charakteristické spory o "včasnost" či "nevčasnost" takových mistrů moderní české kultury, jako byl Mácha, Smetana, ale i Dvořák, Fibich, Vrchlický, Zeyer aj. Mácha a Smetana se jevíli jako ti "předčasní", Dvořák, Fibich a Zeyer jako ti "opozdění". Správě však již Julius Fučík v souvislosti s nařčením Zeyera jako opozděného romantika poznamenal: "Opravdu opozděný? Buď velmi opatrným, mluv o včasnosti či nevčasnosti kteréhokoli zjevu u nás, kde dějinný proces byl zastaven na prahu novověku a kde 19.století znamená horečné dohánění nebo přesněji: vyrovnávání s nezadrženým vývojem západu."

Chceme-li proto se vší odpovědností přistoupit ke zkoumání kořenů moderné české národní kultury, nesmíme tuto zcela mimořádnou historickou vývojovou kontinuitu českého romantického a postromantického umění přehlížet. Ale nejde jen o tu kontinuitu časově diachronní, jde i o organickou, synchronně strukturní kontinuitu českého romantismu a moderní české kultury.

Jiří Kotalík právem zdůrazňuje, že na odkaz Josefa Mánesa bezprostředně a programově navázalo nejen pokolení spjaté se stavbou a výzdobou Národního divadla, Myslbek a Aleš, ale i Tulka, Ženíšek, Chitussi, a dále Preisler, Sla-

víček aj. Nebylo zřejmě náhodou, že malířská generace devadesátých let pojmenovala r.1887 založený spolek jménem Josefa Mánesa a do čela zvolila jednomyslně Mikoláše Alše, protože "ve znamení osobnosti a díla obou malířů započalo koncem 19.století nové a rozhodné údobí vývoje českého moderního umění." /K výstavě Josefa Mánesa. Poznámky a úvahy. In: Katalog výstavy Josef Mánes 1820-1871, Národní galerie v Praze 1972/

Skutečnost, že k odkazu Karla Hynka Máchy se přihlásili nejvýznamnější moderní čeští básníci 20.století, Vítězslav Nezval, František Halas a další, je tak všeobecně známá, že nepotřebuje být zvláště dokazována. A zakladatelé českého poetismu, Nezval a Teige, se výslovně hlásili k takovým představitelům romantismu, jako byli Nerval, Borel, Bertrand, Poe, a svou vývojovou přínáležitost k nim spatřovali zprostředkovánu Baudelairem, Rimbaudem, Lautréamontem, Verlainem, Apollinaiem.

I když je to pro mě svůdné, nepopustím příliš uzdu argumentaci muzikologické a soustředím se jen na příklady nejilustrativnější. Bedřich Smetana, v jehož díle tvoří charakteristická romantická polarita národního a individuálního vzácnou dialektickou jednotu, předběhl ve svých posledních dílech, opeře Čertova stěna, druhém smyčcovém kvartetu a symfonickém Pražském karnevalu svou dobu a ukázal daleko do budoucnosti. Antonín Dvořák vytvořil právě v posledním tvůrčím období svého života své nejromantičtější opery Rusalku a Armidu a holdoval nejromantičtějšímu hudebnímu žánru programní symfonické básně. Zdeněk Fi-

bich, snad vůbec nejčistší typ romantika v trojici zakladatelů české moderní hudby připravuje koncem století v české hudbě půdu pro impresionismus a secesi. Dále na této cestě, aniž by organicky narušili vývojovou kontinuitu s romantismem, pokročili Dvořákovi žáci Vítězslav Novák a Josef Suk, z nichž první se stal mistrem svérázného českého hudebního impresionismu a druhý osobitého českého hudebního projevu symbolisticko-expressionistického.

Ale i u tak moderních, a přitom zcela různorodých mistrů české hudby 20.století, jako byli Leoš Janáček a Otakar Ostrčil, představuje romantismus zcela nepominutelnou složku jejich uměleckého vývoje. I velký hudební realista Janáček má svou nezanedbatelnou romantickou minulost /vynikající opera Šárka na básnickou předlohu Julia Zeyera/, ale s romantickými recidivami, dá-li se to tak říci, se u něho setkáváme i po Pastorkyni, v opeře Osud a symfonické básni Balada blanická. Ale to slovo recidiva je nepřesné, jde spíše o vzájemné průniky romantických prvků a realistické tvůrčí metody, s nimiž se můžeme setkat i u jiných velkých moderních realistů, nejen českých a nejen hudebních.

Přímo hmatatelný důkaz vnitřního sepětí české hudební moderny s romantismem skýtá Otakar Ostrčil. Hudební počátky tohoto Fibichova žáka byly i čistě zvukově tak romantické, jak jen možno pomyslet. Ale počínaje symfonickým Impromptu /z doby krátce před první světovou válkou/ se Ostrčilův sloh proměňuje v hudební projev

zcela moderní, v němž se všechny detaily hudebního výrazu nekompromisně podřizují celkovým potřebám tektonické výstavby. Podobně jako velký mistr pozdního romantismu Gustav Mahler, jehož tvůrčí odkaz ho přitahoval, i Ostrčil se ubírá dvojí, dialekticky protikladnou cestou. Jednak hudbu po koturnu wagnerovských mýtů sekularizuje, tj. snáší z nadoblačných výšin opět na zem, na půdu reálné, žánrové konkrétnosti. Jednak ty žánrové "zkameněliny" opět symfonicky oživuje, propůjčuje jim dynamický, procesuální tvar subjektivního výrazu. Jako umělec doby mladší než Mahler činí tak ovšem věcněji i tvrději, protože i to nové časoprostorové osvětí Ostrčilovo bylo tvrdší, krutější, bezohlednější, takže někomu ta zvukově drsná tvář Ostrčilova moderního hudebního projevu může - a jistě právem - připadnout již zcela neromantická. Ostrčil tak překonal romantismus vnitřně, dialektickou negací, protože se svého moderního výrazu dopracoval důsledným uskutečňováním romantického estetického ideálu neustálé dynamizace vývoje a narušování sotva ustálených norem.

Na závěr jedno důležité upozornění. Po první světové válce začali někteří skladatelé užívat ustálených obrátů romantické hudby 19.století epigonsky, jako ustálené konvence, tedy ve své estetické podstatě vlastně antiromanticky. Označovat tuto tradicionalistickou tvorbu romantismem, i když se tak často děje, je ovšem - mírně řečeno - nedorozumění. Ostrčil nám naproti tomu pokleslému užívání dílčích, tradicí ustrnulých a zmrtvělých tvarů posloužil jako příklad důsledného uplatňování esteticky legitimního a živého slohového principu romantismu. Hovořil-li jsem ve svém

příspěvku o nepominutelnosti romantismu při zkoumání základů moderní české národní kultury, měl jsem přirozeně na mysli toto jediné autentické užití pojmu.