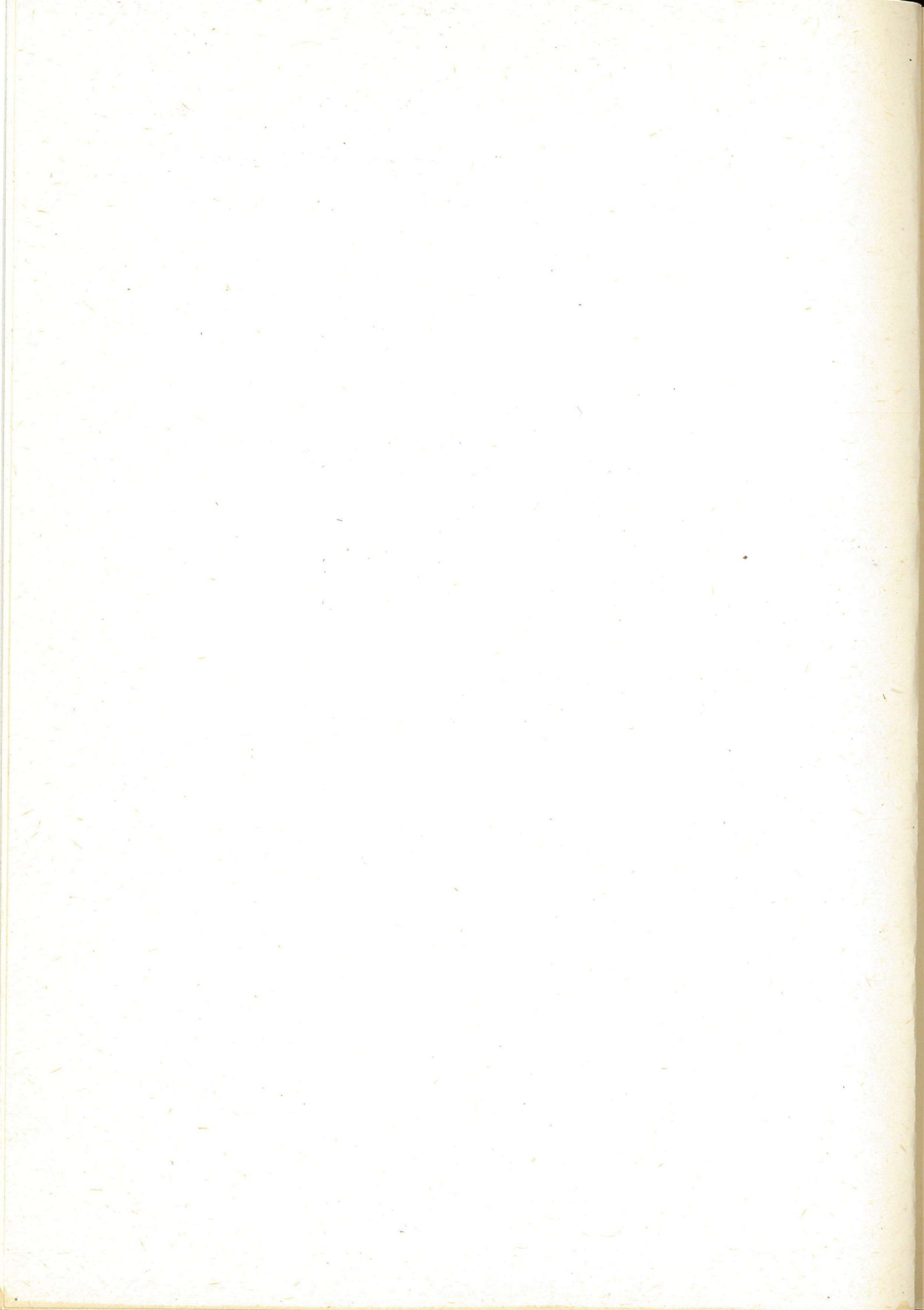

PROUDY ČESKÉ UMĚLECKÉ TVORBY

19. STOLETÍ

SEN A IDEÁL



PROUDY ČESKÉ UMĚLECKÉ TVORBY

19. STOLETÍ

SEN A IDEÁL

ÚSTAV TEORIE A DĚJIN UMĚNÍ ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD

PRAHA 1990

Sborník symposia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV
v rámci Smetanovských dnů v Plzni ve dnech 12. - 14. března 1987

VI 549



470/90 ✓ ✓

Symposium a sborník k vydání připravila Marta Ottlová
redakce: Marta Ottlová a Milan Pospíšil
překlad résumé: Magdalena Havlová

Na obálce použito záhlaví tanečního pořádku 1. plesu pražských
umělců 1845 od Adolfa Weidlicha (Archív Národního muzea v Praze)

OBSAH

Přednášky	strana
Jiří Dvorský Slovo úvodem	10
Jan Novotný Utopie české společnosti	11
Miloš Havelka Totalita a utopie	17
Jaromír Loužil Sen jednotné kultury v nacionálně rozdělené společnosti	26
Helena Lorenzová Sen o české filozofii K počátkům sporu o její smysl	33
Jiří Rak Ideální podoba českého vlastence před březnem 1848	43
Vladimír Macura Český sen	50
Marie Benešová Význam snu při dostavbě katedrály sv. Víta	58
Jana Potužáková Plzeňské sdružení Mha	63
Jiří Růžička Výklad snů: gnostické a autognostické možnosti	68
Martin Procházka Motiv snu v symbolické výstavbě Máchovy Pouti krkonošské	79
Alexandr Stich Máchovy mdloby	88

Roman Prah	
Josef Mánes, Umělcův sen	90
Daniela Hodrová	
Idylický a ideální prostor v české próze 19. století	100
Ivan Muchka	
Architektura čili krasostavitelství	
Kontinuita palladianismu a vitruvianismu u nás	
v 1. polovině 19. století	108
Petr Horák	
Filozofie a sen v 19. století	116
Jan Hozák	
Iluze a realita české velikosti	
Sonda do českého sebevědomí v době Jubilejní výstavy 1891	125
Růžena Grebeníčková	
Veřejný prostor a fiktivní světy	
v románu na přelomu století	131
Alena Pomajzlová	
Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění	143
Jaroslav Strítecký	
Pravda snu a iluze skutečnosti	149
Petr Wittlich	
Preislerova zrcadla	160
Ivan Vojtěch	
Dotek snu v prokomponování Dvořákovy milostné písně	168
Vojtěch Lahoda	
Ideály nastupující avantgardy: nový svět a nové umění	178
Jaroslava Pešková	
Několik slov na závěr	185

Diskusní příspěvky	189
Jiří Kořalka Česká obava z budoucnosti: sen nebo skutečnost?	190
Jan Havránek Sny mladíků z konce století	194
Hana Dobrá Sny o Africe Dr. Emil Holub a Plzeň	198
Miloslav Bělohlávek Plzeňské sny a skutečnost Martina Kopeckého	201
Martin Svatoš Vlastenectví a český klasicismus	205
Jarmila Gabrielová Sny a snění v instrumentální hudbě 19. století Smetanovy Sny	209
Pavel Bělina Odras snů a ideálů Francouzské revoluce v básnické tvorbě a veřejném mínění	211
Viktor Viktora K formování obrozené vědy	217
František Šmejkal Zakladatelské sny Poznámka k referátu doc. dr. Marie Benešové	219
Antonín Dufek Fotografie a ideál	221
Anděla Horová Mrštíkovy sny o české kultuře	225

Jarmila Doubravová	
Marginálie k příspěvku dr. Ivana Vojtěcha o doteku snu v díle Antonína Dvořáka	230
Résumé	233
Obrazové přílohy	259

Přednášky

Slovo úvodem

Jiří Dvorský

Vážené kolegyně, vážení kolegové!

Zahajujeme dnes vědecké sympozium připravené Ústavem teorie a dějin umění ČSAV v Praze a dalšími spolupracujícími organizacemi na téma Proudů české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál.

Stalo se již tradicí těchto našich vědeckých zasedání, pořádaných každoročně v rámci Smetanovských dnů v Plzni, že danou problematiku zkoumají z běžných hledisek, interdisciplinárně, z pohledu obecného historika, historika umění, muzikologa, literárního vědce, filozofa. Tak během několika minulých let vznikala členitá mozaika, postupně utvářející celistvý obraz českého umění a kultury v 19. století. Téma našeho dnešního jednání se sice může někomu zdát jako příliš odtažitá a nepodstatná. To je však velký omyl. Je nutno analyzovat, jaké ideály si kladla česká kultura a česká politika v 19. století. A sen je spolu s imaginací jedním z hlavních zdrojů umělecké tvorby. Neplatí to ostatně jen o umění. Klasikové vědeckého socialismu často zdůrazňovali, že bez revolučního snění a fantazie není revoluční praxe. Podívejme se tedy, jak české devatenácté století uskutečnilo sny a ideály našich předchůdců. Do jaké míry zůstali pouhými snílky a co z jejich odkazu má trvalou platnost i dnes.

Utopie české společnosti

Jan Novotný

V rozpravě Význam současného věku, napsané za revoluce 1848-49, zdůraznil její autor, pozoruhodný český myslitel Augustin Smetana, že současná doba je z hlediska celého dalšího vývoje lidské společnosti "hlubokým, vlastně nejhlubším řezem v dějinách", v němž "světodějný orkán rozrývá moře společného života v základech". V této výstižné charakteristice se nesporně promítla vzrušená atmosféra buržoazní revoluce, současně však pochopení významu hlubokých proměn, které do života Evropy přinášelo právě 19. století. Rovněž pro českou společnost bylo toto století epochou naplněnou složitým a vpravdě převratným vývojem ekonomickým, sociálním, národněpolitickým a ideovým. Na počátku této epochy stála ještě stavovská společnost, i když se už nacházela v pokročilém stadiu rozkladu, na konci století zde už byla zformovaná, sebevědomá, ale i vnitřně diferencovaná buržoazní společnost, která se s nástupem organizovaného dělnického hnutí dostávala na pokraj svého předělu.

Právě období základních společenských přeměn bylo i v myšlení současníků spolu s kritickým pohledem na stávající poměry spojeno s vytvářením představ o tom, jakou podobu by měla mít nově vznikající společnost. Ať už podobné představy byly mlhavé nebo naopak s větší či menší podrobností líčily budoucí společnost, měly jeden shodný rys, a to snahu zbavit ji těch neduhů, které dosud měla a které byly předmětem kritiky jednotlivých myslitelů. Zejména v raném období nastupujícího novověku vzniklo nemálo spekulativních představ a někdy až fantasticky vyznívajících líčení harmonicky uspořádané společnosti s vyloučením příkrých sociálních rozdílů a z nich vyplývajících rozporů a otřesů. Někdy jsou tyto klasické utopie přiléhavě nazývány "státními romány".

S nástupem kapitalismu, společnosti, ve které se třídní rozpory vyhrocovaly od samého počátku, vykryštovaly představy o budoucím uspořádání společenských vztahů v utopický socialismus řady směrů a proudů, z nichž některé se pokusily i o praktickou realizaci společenství založeného na společné výrobě a v podstatě rovnostářsky pojatém rozdělování

a spotřebě společenského produktu. Základním východiskem sociálně politických utopií konce 18. a počátku 19. století bylo, že jejich hlasatelé a stoupcí své představy o nové podobě společenských vztahů odtrhovali od reality poměrů a konkrétních forem sociálních zápasů.

Ideové proudy spjaté s nástupem mladé buržoazní společnosti se nevyhnuly ani českým zemím a rakouské monarchii vůbec. Vlivem celkového opožďování hospodářského a sociálního vývoje se však zde s nimi setkáváme teprve později, otevřeněji až od čtyřicátých let 19. století, a přitom v podobě víceméně zprostředkované. Na druhé straně je skutečností, že práce klasiků sociálně politického utopismu 17. a 18. století znali už naši osvícenští vzdělanci. Do tohoto kontextu se u nás zařazuje pouze dílo Bernarda Bolzana O nejlepším státě, které je jedinou u nás vzniklou utopií dokonalé a spravedlivé společnosti v oné klasické podobě, jak podobné utopie vytvořili myslitelé předcházejících století. Přestože jde o utopický model státní a společenské struktury v pravém slova smyslu a propracovaný do detailů, nezacházejí představy jeho autora do spekulací a fantazií. Bolzanova utopie vznikla v době, která už umožňovala konfrontovat představy o ideálním státu a společnosti s přece jen pokročilejším stupněm formování evropské buržoazní společnosti. Domnívám se proto, že v porovnání se svými předchůdci, u nichž se jistě v mnohém inspiroval, Bolzano z aspektu budoucnosti nepřekročil meze možné reality. Přes nespornou pozoruhodnost neměla však Bolzanova utopie na další vývoj sociálně politických představ o české společnosti vliv, neboť zůstala až do našeho století jen zapomenutým rukopisem.

Pronikaly-li k nám sociálně politické utopie opožděně a ve zprostředkované interpretaci, zvláště pak prostřednictvím prací jednoho ze zakladatelů novodobé sociologie Lorenze von Steina, bylo tomu v době, kdy utopické projekty státu a společnosti neukazovaly už jakoukoliv perspektivu. Mladá česká buržoazie si ještě před revolucí 1848-49 uvědomovala nezbytnost rozvinout kapitalismus jako předpoklad nejen vlastní společenskopolitické emancipace, ale také jako předpoklad celého dalšího národního vývoje. Její radikálně demokratická složka si však současně uvědomovala, že nová společnost přináší vedle pokroku i sociální protiklady, z nichž však - i přes zaostávání českých poměrů - ideály utopického socialismu reálná východiska neukazovaly. Tím byl v mnohém dán kritický vztah a někdy až přímý odpor k idejím socialismu a komunismu v jejich utopické předmarxovské podobě. Výrazně to ukazují Klácelovy Listy příteli k přítelkyni o původu socialismu a komunismu z roku 1849. Utopicky chápané socialistické ideje považoval Klácel s ohledem na vývoj evropské revoluce za poražené, překonané, a proto i pro další vývoj nové utvářející se společnosti za bezperspek-

tivní. Stejně utopická a bezperspektivní byla ovšem ideová východiska jeho kritiky socialismu a komunismu spočívající v obecně chápané křesťanské filantropii.

Za specifických poměrů, v nichž se v rámci habsburské monarchie konstituoval novodobý český národ a hledal své místo mezi ostatními národy Evropy, se jeho kulturní a političtí představitelé a myslitelé zabývali mnohem více a intenzivněji hledáním obsahu, forem a prostředků národní emancipace, než projekty společnosti z aspektů jejího sociálně politického uspořádání. Ideologie českého národně emancipačního hnutí 19. století měla jako ideologie utlačovaného národa relativně pokrokový charakter. Současně však odrážela řadu protikladných rysů. Proti snahám pokrokových složek chápajících význam národně osvobozenického zápasu stála v rozhodujících chvílích jejich nevyzrálost, nepřipravenost ke zvládnutí úkolů, které se dostávaly na pořad dne. V této ideologii se jevil ostrý rozpor mezi objektivními tendencemi vývoje i samotného národně emancipačního hnutí a zájmy těch vrstev, které se na daném stupni vývoje české společnosti staly jeho hegemonem. To vše s řadou dalších vlivů vyústovalo nezřídka nejen v představy, ale i přímé programové postuláty, které ve chvíli, kdy se střetly se zákonitostí objektivních historických procesů, ukázaly svoji podstatu nenaplněných iluzí, mýtů a utopií.

Za jednu z iluzí, která od počátku výrazně poznamenávala ideologii českého obrození, lze považovat obecně pojatou myšlenku slovanské vzájemnosti. Byla nesporným produktem doby, v níž zařazením národa a jeho emancipačních snah do širokého slovanského kontextu napomáhala překonávat pocity vlastní slabosti a posilovala víru ve šťastnější budoucnost. Její zidealizovaná a obrozenskou společností přitom obecně přijímaná jungmannovsko-kollárovska interpretace se jako každá utopie začala hroutit ve chvíli, kdy se počátkem třicátých let střetla s politickou realitou mezislovanských vztahů, s polským osvobozenickým povstáním proti ruskému carismu. Přesto životnost slovanské utopie přetrvávala v českém politickém myšlení 19. století velmi dlouho, a to i v době, kdy v podobě austroslavismu byla slovanská myšlenka podřízena zájmům české buržoazní politiky, při čemž každé nové střetnutí s realitou vedlo k jejím dalším korekcím. Už Slovanský sjezd v Praze v červnu 1848 ukázal výrazně různost politických zájmů nejen mezi jednotlivými národními delegacemi, ale i uvnitř těchto delegací mezi konzervativci, liberály a radikály.

Ve východiscích k posuzování postavení formujícího se českého národa dospělo novodobé české politické myšlení už v prvních desetiletích 19. století k některým základním premisám. Byla podána definice národa, i když zatím akcentovala jen některé jeho rysy, především spo-

lečenství jazyka a kultury. V duchu herderovského humanismu bylo současně akceptováno pojetí národů jako svébytných individualit, z nichž se skládá harmonický celek lidstva, což mělo vyloučit útlak a snahy o odnárodňování. A posléze, což bylo pro další vývoj českého politického myšlení patrně nejzávažnější, dospěli současníci k charakteristice vzájemného vztahu Čechů a Němců jako vztahu sociálního - utlačovaných a panujících, bezprávných a privilegovaných. Takto tento vztah charakterizovali nejen představitelé rodícího se novodobého českého nacionalismu, ale též někteří osvícenští učenci, u nichž jinak národnostní otázka nebyla právě středem pozornosti. B. Bolzano se už roku 1816 v obsáhlé úvaze O poměru obou národností v Čechách vyslovil kriticky k utlačování Čechů Němci v jejich společné vlasti a ke křivdám tím způsobeným. S hledáním cest k překonání nacionální nevraživosti dospěl k vizi postupného vytvoření českoněmeckého "národa" v Čechách, i když ne jednotného jazykem, ale především společnou vlastí a kulturou. V podmínkách, kdy se s nástupem buržoazní společnosti naopak vyhraňovaly národnostní individuality a s tím spojené rozpory, bylo Bolzanovo východisko jednou z dalších politických utopií.

Poznání souvislosti národnostního a sociálního útisku bylo zpočátku empirické a za daného stupně vývoje vyjadřovalo vcelku realitu postavení formujícího se novodobého českého národa nejen v rámci habsburské říše, ale i ve vlastní zemi. A přesto další ideově politické rozvíjení takto poznané souvislosti vyústilo v další v jádře utopickou iluzi - v představu vnitřní jednoty národa. Vztah národnostního a sociálního útisku ve spojení s jednotou národa řešil v historicko-politických souvislostech František Palacký rozpracováním filozofie českých dějin. V době, kdy ji promýšlel, tj. v podstatě ve třicátých letech 19. století, si byl vědom protifeudálního obsahu českého národního hnutí. Protože však v tomto pojetí je národnostní a sociální protivník ztotožněn a stojí navíc mimo vlastní národ a proti jeho emancipačním snahám, dostává české hnutí ráz demokratického zápasu vnitřně jednotného národa nejen za politickou, ale i za sociální emancipaci. A tak v jádře utopická idea jednoty novodobého českého národa vycházející z vymezení vzájemného vztahu Čechů a Němců jako vztahu především sociálního, nevede v rozporu s realitou formující se buržoazní společnosti základní dělicí čáru mezi třídami, ale mezi národy. Přestože se také tato utopie záhy střetla s poznáním různosti sociálních zájmů uvnitř národa a s jejich přímými projevy, udržovala si v českém politickém myšlení životnost dlouho do druhé poloviny 19. století, což se projevilo zvláště ve chvíli, kdy se se sociální diferenciací národní společnosti začal vyhraňovat vztah mezi českou buržoazií a národnostně českým dělnictvem.

Poněkud jinak postavil tuto dělicí čáru Karel Sabina ve svém Duchovním komunismu, v naší jediné uceleněji pojaté sociálně politické utopii pocházející z počátku šedesátých let. V návaznosti na kritiku utopického socialismu a posouzení stavu soudobé české společnosti krátce po pádu bachovského neoabsolutismu hledal Sabina cestu k jejímu spravedlivějšímu uspořádání. Přes kritiku "materialistického komunismu", který podle něho zneužila reakce jako strašák, aby odvedla liberální složky od boje za demokratické svobody, dospěl ke "komunismu duchovnímu". Sabina nezastíral, a v té době už ani nemohl, realitu sociálních rozporů buržoazní společnosti, vědomě však od nich abstrahoval a přenesl vše do sféry nadstavbové. Cílem "duchovního komunismu" není proto zvrátit společenský řád, ale vyrovnat rozdíly ve vzdělání mezi majetnými a nemajetnými, ale i uvnitř těchto vrstev, neboť za hlavní příčinu sociálního ujařmení a brzdu pokroku označil rozpor mezi "vědomými" a "nevědomými". A tak v rozporu s realitou sociálních vztahů nevedl Sabina uvnitř národa dělicí čáru mezi třídami, ale skrze tyto třídy. Nebylo to nijak originální vyústění, zejména když jako většina utopických reformátorů podléhal představě, že právě princip "duchovního komunismu" přivede i majetné vrstvy ke spoluúčasti na vytváření nové spravedlivé společnosti, a tím domyšleno nikam jinam než k utopické jednotě národa.

Přirozenou nositelkou, hegemonek novodobých tendencí historického vývoje 19. století, které s rozvojem buržoazní společnosti směřovaly k formování národních celků a k vytváření národních států, se stala česká buržoazie. Objektivně působící dějinná tendence se v české společnosti prosazovala vlivem řady vnitřních i vnějších příčin způsobem, který bránil jejímu plnému rozvinutí, vedl k deformacím, politickým iluzím, utopickým programovým postulátům, a tím k neplodnosti v praktické politice. Národně emancipační program, vycházející už od čtyřicátých let z koncepcí austroslavismu (patrně výstižněji austrofederalismu) a od šedesátých let zdůvodňovaný státoprávní argumentací, reagoval sice na jedné straně na zmíněnou objektivní tendenci vývoje směřující k svébytným národním celkům a státům, na druhé straně však tuto tendenci deformoval už v samých základech tím, že pro svébytnost českého etnika neznal v podstatě jiný rámec než habsburskou říši. Postuláty federalizace Rakouska nebo česko-rakouského vyrovnání omezovaly svrchovanost národa na ten či onen stupeň státně politické autonomie dosažené legálními prostředky. Skutečný národně emancipační zápas byl v politické praxi české buržoazie omezen na boj o podíl na hospodářském a politickém vlivu a moci, na boj vedený jak s německou buržoazií, tak s rakouským státem. Z iluzí a utopických východisek, z víry v ně, pak pramenila chronická krize a nemožnost české politiky,

pohybující se prakticky po celé 19. století ve slepé uličce.

Teprve od devadesátých let, právem považovaných za důležitý mezník ve vývoji novodobé české společnosti, se začaly postupně vytvářet hospodářské, sociální, politické a kulturní předpoklady pro obsahově plnější realizaci národní svébytnosti, k níž směřoval objektivní historický vývoj. Vyhranění sociálně politické struktury české společnosti, rozklad do té doby v podstatě jednotného národního hnutí buržoazie, prohloubení její vlastní politické diferenciacce vytvořily, spolu s nástupem nové vyzrálější politické a kulturní generace, podmínky pro postupné a nezřídka bolestné překonávání utopií a iluzí, které v předcházejícím vývoji doprovázely české politické myšlení a s nimiž se muselo vyrovnávat. Rozhodujícím katalyzátorem se stala až první světová válka.

Základní prameny a literatura

- Dr. Bernarda Bolzana Řeči vzdělávací akademické mládeži. Praha 1882.
Boj o obrození národa. Výbor z díla Josefa Jungmanna. Uspořádal F. Vodička, Praha 1948.
J. Kollár, Rozpravy o slovanské vzájemnosti. Souborné vydání uspořádal M. Weingart, Praha 1929.
Obrození národa. Svědectví a dokumenty. Uspořádal J. Novotný, Praha 1979.
Čeští utopisté devatenáctého století. Uspořádal J. Novotný, Praha 1982.
F. Palacký, Úvahy a projevy z české literatury, historie a politiky. Uspořádal J. Špičák, Praha 1977.
J. Pešková, Utopický socialismus v Čechách v XIX. století. Praha 1965.
J. Kočí, České národní obrození. Praha 1978.
O. Urban, Kapitalismus a česká společnost. Praha 1978.
O. Urban, Česká společnost 1848-1918. Praha 1982
M. Jetmarová, František Palacký. Praha 1961.

Totalita a utopie

Miloš Havelka

Předmětem této krátké úvahy nejsou ani tak fenomény utopie a totality v myšlení 19. století, jak by se mohlo zdát z jejího názvu, ale spíše naznačení toho, co se skrývá za konjunkcí "a", která je spojuje, nicméně však zůstává konjunkturou. Totiž určité filozofické pozadí, které umožňuje pochopit je v 19. století jako synonyma snu a skutečnosti, a tak je vztáhnout k hlavnímu tématu našeho sympozia.

Ve svém příspěvku do katalogu vídeňské výstavy Traum und Wirklichkeit jeden z jejích inspirátorů, historik C.E.Schorske, napsal: "V 60. letech minulého století, kdy liberální měšťanstvo dospělo k moci a počalo ke svému obrazu světa proměňovat instituce státu a společnosti, není možné nerozpoznat dvě skupiny hodnot: jednu, která má tendenci morální, politickou a vědeckou, a druhou, která má tendenci estetickou. Ona první, racionální kultura zákona a slova, nárokovala primární loyaltitu měšťanstva, ona druhá, takříkajíc plastická kultura smyslovosti a původu, kořenila v protireformaci, avšak co do existence a vlivu byla stejně trvalou."¹⁾

To, co se mi v souvislosti s naším tématem snu a skutečnosti v umění 19. století zdá být na Schorskeho slovech zajímavé a co podněcuje k úvahám, není, do jaké míry se v nich odhlíží od disproporce mezi ekonomickou a politickou mocí měšťanstva v tehdejší monarchii, že totiž, vzdor ekonomickému prosazení buržoazie i jejím politickým ambicím, politickou moc v mocnářství (alespoň pokud jde o armádu a zahraniční politiku) měla tehdy v zásadě v ruce ještě šlechta, tedy třída předkapitalistická, a dále, do jaké míry je možné klást rovnítko mezi to, co bychom mohli nazvat "barokní citovostí" a "vídeňským esteticismem" poslední třetiny 19. století (a asi ještě i prvního desetiletí století dvacátého), jehož produktem nakonec bylo to, co výstava Traum und Wirklichkeit ve svém celku divákovi - alespoň v mém případě - sugerovala: proměnu hlavního města mocnářství ve světového druhu "Gesamtkunstwerk".

Na rozdíl např. od reprezentačních slavnostních her baroka s je-

jich efekty stupňujícím směřováním různých umění byly třeba oslavy stříbrné svatby císařského páru v roce 1879 - ukázkou cechovních kostýmů ze slavnostního pochodu těchto oslav byla celá výstava uvedena - nikoli výrazem spoluúčasti, nýbrž rovnoprávnosti všech umění v organickém celku, v němž každé jednotlivé umění mělo být přítomno "ve své nejvyšší plnosti" a intenzitě, podtržené jejich vzájemným uznáním.²⁾

Schorskeho tvrzení totiž - a to se zdá být zajímavé právě pro historika a historika filozofie - znovu upozorňují, byť v horizontu časově i prostorově omezeném (Vídeň 1870-1930), na zajímavý jev v mnoha výkladech 19. století, "onoho" - jak je ještě před 2. světovou válkou nazval Heidegger - "ještě temnějšího než všechna ostatní století novověku"³⁾: že ze sebe pro své interprety jakoby "vytlačuje" protikladné pojmové dvojice, které mají sloužit jako klíč k jeho pochopení a výkladu. Připomeňme jen několik příkladů: pro B. Croceho to byly nacionalismus a liberalismus, pro B. Russella filozoficky racionalismus a iracionalismus, historicko-sociologicky svoboda a organizace, pro J. Popelovou (abychom uvedli také českého marxistického autora), scientismus a antropologismus atd.⁴⁾

Pro již zmíněného M. Heideggera dochází v 19. století k dovršení a naplnění okcidentální metafyziky v podobě dokončení procesu, v němž je "bytí pochopeno jako jsoucí", tj. k dokončení jejího základního a výchozího, v zásadě platonsko-aristotelovského motivu, směřujícího postupně do extrémní objektivitě vědy; a za druhé: dokončení procesu, zahájeného v novověku Descartem a znamenajícího "pochopení člověka jako subjektu", tedy motivu, směřujícího do moderních antropologií s jejich extrémní subjektivitou.⁵⁾

Rozdvojení člověka a světa, lidského rozumu a člověkova nitra, ale také minulosti a přítomnosti, moderny a tradice, budoucnosti a původu a koneckonců i snu a skutečnosti, jsou přitom většinou viděny na pozadí původní jednoty, rozlomené v procesu sekularizace a v procesech rozchodu s tradicí, opírající se až dosud o hodnoty křesťanství a antiky. Samozřejmě v tomto procesu sekularizace, jehož prvním velkým duchovním produktem byl - jak se dnes běžně uznává - vznik filozofie dějin ve 2. polovině 18. století, nebyla rozlomena jen původní jednota světa. Mění se i pojetí člověka a křesťanská pochybnost, že člověk by se někdy a zcela sám ze sebe mohl pozvednout ze stavu hříchu a svobodně sledovat rozum, je stále silněji překrývána motivem humanistickým, důvěrou v člověka, že se svými vlastními silami dopravuje konečného stavu spásy. Nicméně však "rozdvojení" samo bývá přesto hodnoceno jako něco přece jen negativního, ne-li přímo krizového.

Jako ilustrace a zároveň východisko dalších úvah snad poslouží odkaz ke konceptu přednášek K filozofii umění, které držel Schelling

v roce 1802 v Jeně a v zimě roku 1804-1805 ve Würzburgu (byly ovšem vydány až v roce 1859 jeho synem v Sebraných spisech: EgB 5) a v nichž je Schellingova současnost charakterizována jako "epocha literární selské války proti všemu vyššímu, velikému a na ideálech založenému",⁶⁾ jako epocha ztráty "obecně vládnoucího ducha", jehož "nutnost" pro každou dobu vytváří "šťěstí a takřkajíc jaro" a "mezi velkými mistry dává vzniknout více či méně všeobecné shodě, takže, jak to dokazují dějiny umění, velká díla vznikají a zrají ve vzájemné tlačenici, téměř ve stejnou dobu, jakoby společným duchem a pod jedním společným sluncem. Albrecht Dürer současně s Raffaelem, Cervantes a Calderon současně se Shakespearem."⁷⁾

Z vyhasnutí takového "společného slunce", z udušení "společného dechu" "šťěstí a čisté produkce"⁸⁾ obviňuje Schelling to, co nazývá "všeobecné rozdvojení" doby (allgemeine Entzweiung).

Tento pojem, jehož obsah Schelling poprvé tematizoval pro filozofii jako problém, je u něho od prvních prací spojen s kritikou toho, co nazývá "reflexe", resp. "filozofie reflexe", a čím rozumí filozofii zejména Kantovu, která autonomní poznávající vědomí klade proti světu a odlišuje "představy" a věci (věci pro nás a věci o sobě).

Na jedné straně je "reflexe" pro Schellinga nutným vystoupením z filozofického přírodního stavu (tedy něco o sobě ještě nikoli negativního, naopak dokonce nutného), neboť: "jakmile se člověk uvede sám v rozpor s vnějším světem ... je první krok k filozofii učiněn. Touto rozlukou (zde je pro fenomén "Entzweiung" použito ještě původnějšího termínu "Trennung") počíná reflexe; od té chvíle člověk odlučuje, co příroda navždy sloučila, odlišuje předmět od názoru, pojem od obrazu, posléze (stává se sám vlastním objektem) sebe sama od sebe samého".⁹⁾

Na druhé straně je ovšem reflexe pro Schellinga jen jednostranným stanoviskem, zdůrazňujícím odloučení na úkor syntézy, a navíc: "Její rozdělující činnost se ... neomezuje pouze na svět, který se jeví; tím, že od něho odděluje princip ducha, naplňuje intelektuální svět chimérami... Ono odloučení (Trennung) člověka a světa činí trvalým; a to tím, že považuje svět za věc o sobě, kterou nedokáže postihnout ani názor, ani fantasmie, ani rozvažovací schopnost (Verstand), ani rozum (Vernunft)."¹⁰⁾

Řada rozdvojení, k nimž na stanovisku reflexe nutně dochází a které, vedle již zmíněných, pak byly ve filozofii formulovány jako rozestup božského a pozemského, přírody a ducha, bytí a jsoucího, objektivního a subjektivního, emancipace a konečnosti a dále se větví ad infinitum, je pro Schellinga řešitelná pouze na půdě systému identity, sjednocení ducha a přírody - což obsahuje zřetelné panteistické implikace. Jeho nástrojem má být "intelektuální nazírání", jež se stává "estetic-

kým" a tím i "absolutním".¹¹⁾

Schellingův projekt nazírání celku skutečnosti nikoli v jednotlivých uměleckých dílech, ale jako uměleckého díla, v němž příroda a dějiny nejsou myšleny jako navzájem přiřaditelné paralelní akce, nýbrž jako integrovaný celek, jako celistvá skutečnost, v jejímž pozadí je nediferencovaná jednota, v níž umění a filozofie, vědění a víra jsou jen formy jednotného čistého rozumu světa, jež není možné oddělit od praktického nebo od soudnosti, ovšem selhal. Zde není místo na to ukázat, proč k tomu došlo, ani proměnu této koncepce v pozdním Schellingově díle, z níž se rodí idea Gesamtkunstwerku.¹²⁾

Zásadní roli hraje pojem "rozdvojení" (Entzweiung) také v rané filozofii Schellingova staršího přítele G.W.F. Hegela, kde je sice pod Schellingovým vlivem problematika formulována, avšak posunutý je kontext a odlišné je hodnocení.¹³⁾

To, co je pro Hegela v "rozdvojení" ztraceno, je sice také "oduševněná jednota" z dávných dní starého světa¹⁴⁾ a "nejvyšší estetická dokonalost" v určitém náboženství, v němž se člověk pozvedá nade "všechno rozdvojení" v lásce, která si před oltářem "rozdvojení uvědomuje ... smiřuje se s bratrem a v čistotě a věčnosti předstupuje před jediné božství".¹⁵⁾

Ale na rozdíl od Schellinga a vlastně od celé romantiky, blouznící o nevědomé jednotě, jak byla reprezentována v řecké antice, kdy nerozlomeného člověka ještě naplňovala nechtěná a nevědomá harmonie,¹⁶⁾ nebo po "krásných, skvělých časech středověku",¹⁷⁾ snaží se Hegel "rozdvojení" vidět mnohem pozitivněji: je mu projevem rozumu existujícího v přítomné skutečnosti, "zdrojem potřeby filozofie" a jako "vzdělání epochy (rozuměj: její kultura - M.H.) nesvobodně danou stránkou její podoby".¹⁸⁾ Význam filozofie už Hegel nevidí - jako předchůdci - jen z hlediska formálně spekulativního, ale současně i historicko-filozofického. Filozofie je sice jedna a její úloha ve všech dobách stejná, neboť jejím médiem je stále jeden a tentýž rozum: avšak individualita jednotlivých systémů je "podoba, již si rozum dává ze stavebního materiálu určité epochy".¹⁹⁾

A důležitou složkou tohoto "stavebního materiálu" je pro Hegela právě "rozdvojení", v němž "pokročilá kultura" klade proti sobě božské a totalitu skutečnosti. Hegel zde má na mysli kulturu (Bildung) osvícenství a politicky Francouzské revoluce, kdy zkušenostně vázaný rozum (Verstand) zvěcňuje realitu a svoboda jako svoboda všech se pozvedá na princip práva a státu, zatímco božské, odloučené od objektivního, se v tomto procesu zniterňuje: je uchováno subjektivitou jakožto druhou formou světového ducha (a má tedy v sobě moment nutnosti). V subjektivitě se "pravda a krása vyjadřují (darstellen) v pocitech a smýšlení,

v lásce a rozmyslu. Náboženství staví své oltáře v srdci individua a sténání a modlitby hledají boha, jehož nazírání se (individuum) zřeklo, poněvadž existuje nebezpečí rozmyslu (Verstand, zkušenostně vázaného rozumu), který by nazírané poznal jako věc, háj jako metrové dříví."²⁰⁾

Na rozdvojení světa není možné zapomenout v romantické intenzitě touhy po bezprostředním, ani překlenout "pametodou nadšení" (Unmethode der Begeisterung), kterýmžto výrazem je v předmluvě k Fenomenologii ducha častována romantická věda a míněn Schellingův systém identity, není je však možné ani restaurativně odmítnout, neboť politická restaurace jako obnova starého přece trpí rozporem, že se staví proti přítomnosti jako výsledku historického vývoje "a tak popírá samotnou dějinnou substanci, právě kterou by chtěla uchovat a rekonstruovat".²¹⁾

Z "rozdvojení" tedy není možné uniknout tím, že se přikloníme na jednu nebo na druhou stranu, ale že ho pochopíme pozitivně a produktivně, jako historický princip kultury přítomnosti, jako formu, v níž se v podmínkách moderního světa historicky udržuje jeho původní jednota. Objektivní realita osvícenství, v jejíž základech stojí metafyzické přesvědčení, že vzdor chaosu na povrchu je všem věcem vlastní racionální struktura, a subjektivita, uchovávací to, co zkušenostně vázaný rozum vytěsnil ze své objektivně věcné reality, jsou tak zde na sebe vztaženy jako komplementární. Nebo - jinak řečeno: svou vlastní, z Velké francouzské revoluce vzcházející dobu je třeba podle Hegela pochopit v této dvojakosti racionální věcné reality a subjektivity, v rozeztupu konečného a nekonečného, kdy subjektivita a objektivita jsou navzájem odcizeny, neboť to, co je jen subjektivitou pro zkušenostně vázaný rozum, a to, co je objektivní pro lidskou niternost, navzájem "nemá žádnou cenu a je (si) ničím".²²⁾

Avšak: Jestliže ze života člověka zmizela "síla sjednocení a protiklady ztratily svůj živoucí vztah a vzájemné působení a získaly samostatnost, vzniká potřeba filozofie", v níž rozum (Vernunft) "v nekonečné činnosti vznikání a produkování sjednocuje to, co bylo rozloučeno a absolutní rozdvojení staví jako relativní, již podmíněné původní identitou".²³⁾ Pouze filozofie jako medium rozumu je schopna vykročit za "nutné rozdvojení"²⁴⁾ a myslet celek světa v jeho kontinuitě a "jako pravé umělecké dílo mít v sobě totalitu",²⁵⁾ tzn. podílet se na onom "společném slunci" jednoty, o kterém snil Schelling. Tato jednota však není něco původního, kdysi daného, k čemu se vracíme, ale historicky vždy nová "zajímavá individualita" filozofie, spojující v sobě proměnlivost doby a věčnost rozumu. Do této jednoty musí vstoupit i jednotlivé vědy, všechno existující vědění, neboť jsou pochopitelné jen tak, jak jsou obsaženy v systému. To znamená, že pro Hegelovu filozofii nemůže být žádné vědění uznáno jako vědecké, pokud není zařa-

zeno do kontextu absolutního systému.

Sen o takovémto celku skutečnosti, který odkazuje k tomu, na čem spočívá: jednotě rozumu a jeho pokroku, spojení přítomnosti s původem, kontinuity s diskontinuitou, a může být reprodukován ve filozofii, se začal rozpadat na počátku druhé třetiny 19. století, kdy končí to, čemu se říká "Goethezeit" a kdy, jak bylo nedávno poznamenáno, "pro Německo počíná 19. století".²⁶⁾ Jedná se o období rozchodu německého buržoazního myšlení s idealismem klasické filozofie ve jménu vědy a skutečných dějin, přičemž jsou to právě "věda" a "dějiny", které v tomto procesu prodělávají významnou reinterpetaci svého obsahu oproti tomu, co znamenaly v německé klasické filozofii a zejména u Hegela. Je opouštěna představa, že věda může být pouze systematická a že filozofie je zárukou její vědeckosti právě tak, jako měla být zárukou vědeckosti práce historikovy.

Rozum přestává být harmonizující silou systému, mohutností v zásadě identickou se jsoucnem, a znovu se stává tím, čím byl u Kanta: věděním odlišným od vědní absolutního, rozumem jen lidským, který ze zkušeností konstruuje svou věčně neuzavřenou pouť k novému vědní. Skutečnost, tj. svět jevu, nám už není dán bezprostředně a už vůbec ne spekulativně, hledáním jednoty, analogií a harmonie, nýbrž v našem předběžném rozvrhu, na naší vnitřní scéně a naším vnitřním úsilím, ať už intelektuálním nebo praktickým.

Vědní o skutečnosti se zempiričtuje a zvědečtuje ve způsob, jímž je povoleno k němu dospívat. V tomto procesu, ve kterém řada motivů metafyzicky sedimentuje ve speciálně vědním poznání, poklesá i pojem "rozdvojení". Je pochopen mnohem konkrétněji a empiričtěji: jako "odcizení", pramenící z ekonomické činnosti člověka. Překonání "rozdvojení", jehož bytností i pravdou se stalo "odcizení", už není spojováno s výkladem světa, ale s požadavkem uskutečnění filozofie.

Podobně mění svůj obsah i pojem "totality", v němž přežívaly některé panteistické momenty myšlení mladého Schellinga a Hegela. Výraz, který byl původně určen pro souvislost celku skutečnosti, tj. přírody i dějin, a formou jejíhož zobrazení chtěl být Hegelův filozofický systém, se později, ve své ambici být duchovní reprodukcí celku, stále více proměňuje v kategorii nesamostatnosti myšlení, přesněji: nesamostatnosti moderní empirické vědy. Ještě na konci minulého století byl v konzervativním historismu Gustava von Schmollera vyložen jako požadavek extenzivní kompletizace a o hodnoty se opírající obsahové systematizace zkušenosti, kde systematizace je odkázána do budoucnosti, neboť kompletizace je jejím předpokladem, a zároveň protipostaven transcendentální "iluzi" konstruovatelnosti světa.²⁷⁾ A později, na počátku 20. let tohoto století, v díle mladého Lukáse, je totalita výrazem spojeným

s kritikou ideologie, je požadavkem překonání neidentity společenské reality a vědomí.²⁸⁾ Její původní pozitivita se proměnila v kritičnost vůči vědomí a vědě. Je proto nedorozuměním, jestliže je výraz "totalita" chápán jen jako pojem pro organizující sílu intolerance, protiklad individuality a synonymum "uzavřenosti" společnosti, jak je tomu v poslední fázi vývoje buržoazního myšlení, konkrétně např. u K.R. Poppera.²⁹⁾

A právě emfatické pojmu kritiky v obsahu pojmu "totality" je právě tím, co jej podle mého názoru tak výrazně spojuje s pojmem "utopie", tak charakteristickým pro "19. století vědy". Jistě, utopie jsou starší než "totalita" a ve svém vývoji od antiky prodělaly řadu změn, jak co do obsahu, tak co do funkcí, které plnily.³⁰⁾

To, co je jim společné, sen o uzavřeném, v sobě bezrozporném, přesvědčivém a životaschopném světě, o řádu, který má svou stavbu a svou rovnováhu, o útvaru, který i když není skutečný, tak by se skutečným státi mohl, anebo alespoň chtěl, se v 19. století stále více opírá o extrapolaci toho, co považuje za bezpečně známé nebo dokonce a zejména za historicky nutné. Ale zároveň do sebe jinak než totalita absorbuje to, co moderní analytická, ze zkušenosti vycházející a o praxi se opírající věda ponechává stranou: možnost "pravého", spravedlivého a "nerozlomeného" řádu života a světa je možností nejen distance od pozitivní skutečnosti, ale současně i přímo výzvou k její kritice. Proti existenci v modu rozdvojení objektivitu a nitra je tak protipostavena utopie jako ontologická možnost, jejíž modalitou je totalita. Domnívám se, že tato nasazení 19. století ve své plnosti provedlo až modernistické umění 20. století.

- 1) Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930 (kat.). Wien 1985, s. 12 (překlad M.H.).
- 2) Jen na okraj zde budiž poznamenáno, že by bylo velice zajímavé podrobněji srovnat některé motivy výstavy Traum und Wirklichkeit s jinou výstavou, která ji ve Vídni o dva roky předcházela: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, z jejíhož katalogu jsem převzal obrat "Gesamtkunstwerk Wien". Srov. stejnojmennou stať W. Hoffmanna v tomto katalogu, Wien 1983, s. 84.
- 3) M. Heidegger, Holzwege. Frankfurt a.M. 1963, s. 91.
- 4) B. Croce, Evropa v XIX. století. Praha 1938. - B. Russell, History of the Western Philosophy. London 1947. - Týž, Svoboda a organiza-

- ce. Praha 1948. - J. Popelová, Rozpad klasické filozofie. Praha 1967.
- 5) Heidegger, cit.d., s. 92. Epocha antropologií pro něj znamená "přechod metafyziky do procesu pomíjení a přerušení veškeré filozofie" a nástup nejrůznějších "světových názorů" a "učení", které údajně nejsou ničím jiným než výrazem moderního nihilismu a "vůle k vůli".
 - 6) F.W.J. Schelling, Philosophie der Kunst. Darmstadt 1976, s. 5.
 - 7) Cit.d., s. 4 (překlad M.H.).
 - 8) Tamtéž.
 - 9) Úvod k Idejím k filozofii přírody (1796-7), v: F.W.J. Schelling, Výbor z díla. Praha 1977, s. 37.
 - 10) Cit.d., s. 38.
 - 11) Tentyž, Sämtliche Werke. Stuttgart-Augsburg 1856-61, Bd.IV, s. 339 n.
 - 12) O. Marquard, Gesamtkunstwerk und Identitätssystem, v: Der Hang zum Gesamtkunstwerk ..., s. 40-49, kde je tato proměna přesvědčivě argumentována.
 - 13) K problematice závislosti Hegelova "Entzweiung" na Schellingově "Trennung" viz podrobně: M. Sobotka, První období Hegelovy filozofie v Jeně. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica, 5 1979, s. 133 n.
 - 14) Volksreligion, v: Hegels theologische Jungendschriften (vyd. H. Nohl). Tübingen 1907, s. 28.
 - 15) Cit. d., s. 269.
 - 16) Srov. k tomu G. Mehlis, Die deutsche Romantik. München 1922, s.133.
 - 17) Novalis, Die Christenheit oder Europa, v: NW in vier Teilen (vyd. H. Friedemann). Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart b.r., Bd. IV, s. 131.
 - 18) G.W.F. Hegel, Jenaer Schriften. Berlin 1972, s. 13.
 - 19) Cit. d., s. 12.
 - 20) Cit. d., s. 129, podobně 130 (překlad M.H.).
 - 21) J. Ritter. Hegel und die französische Revolution. Frankfurt a.M. 1965, s. 37 (překlad M.H.). Ritterovi patří zásluha, že jako první pro problematiku moderního světa tematizoval Hegelův pojem Entzweiung jako modus emancipace.
 - 22) Jenaer Schriften, s. 129.
 - 23) Cit. d., s. 14-15.
 - 24) Cit. d., s. 14.
 - 25) Cit. d., s. 12 (překlady M.H.).
 - 26) H. Schädelbach, Philosophie in Deutschland 1831-1930. Frankfurt a.M. 1983, s. 15.
 - 27) G. von Schmoller, Die Schriften von C. Menger und W. Dilthey. Zur Methodologie der Staats- und Sozialwissenschaften, v: Jahrbuch für

Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft 1884, zde citujeme podle: G. v. Schmoller, Zur Literaturgeschichte der Staats- und Sozialwissenschaften. Leipzig 1888, s. 275 n.

- 28) G. Lukács, Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistischen Dialektik. Berlin 1923.
- 29) K.R. Popper, The Open Society and its Enemies. London 1945; týž, The Poverty of Historicism. London 1957.
- 30) Viz k tomu např. předmluvu k: Utopie (ed. A. Neussüs). Neuwied 1969.

Sen jednotné kultury v nacionálně rozdělené společnosti

Jaromír Loužil

"Dějiny poražených píší vítězové." Toto rezignované konstatování platí nejen o národech a státech; také poražená politická hnutí, překonané umělecké směry, odmítnuté filozofické koncepce jsou zpravidla souzeny - aspoň bezprostředně po svém pádu - podle kritérií hnutí, směrů a koncepcí, které je vystřídaly. Z jejich hlediska je zavržená alternativa chápána jen jako slepá ulička, nebezpečná odchylka či překážka zdravého vývoje a její představitel je označen za blouda nebo nepřítele, ano antikrista!

S tímto postojem se setkáváme na každém kroku v běžném životě, politice, vědě i umění - přestože velký básník (Goethe) už dávno poznal, že ďábel patří k čeledi boží právě tak jako ostatní andělé, a velký filozof (Hegel) postavil proti prázdnému abstraktnímu záporu produktivní dialektickou negaci.

V procesu konstituování novodobého českého národa se prosadila Jungmannova romantická koncepce, v níž představoval národ, chápaný především jako jazykové společenství, nejvyšší mravní, kulturní a politickou hodnotu. Pokusy ustavit v Čechách moderní buržoazní národ nikoli na jazykových, nýbrž na teritoriálních, historickoprávních, sociálně politických či kulturně politických základech neuspěly. V lepším případě byly odmítnuty jako nereálné a naivní; v horším jako povážlivé nebo přímo škodlivé. V historickém výkladu představují většinou jen negativní fólii zázračného "vzkříšení" českého národa. Nicméně tu takové alternativní pokusy byly a skutečnost, že se neprosadily či byly zavrženy, nečiní ještě bezpředmětnou otázku po jejich významu a smyslu.

Zastavme se u jednoho z nich, u koncepcie významného matematika, logika a filozofa předbřeznových Čech Bernarda Bolzana. Bolzanův otec byl Ital, matka pražská Němka. Bolzano sám považoval za svou vlast již Čechy a v tomto teritoriálním a kulturně historickém smyslu sám sebe za Čecha. Znepokojen rostoucím česko-německým antagonismem mezi studenty na univerzitě, věnoval Bolzano v r. 1816 tři exhorty problematice "soužití obou národních kmenů v Čechách".¹⁾ Otevřeně v nich rozebral příčiny nevraživosti mezi Čechy a Němci (násilné podmanění,

sociální a kulturní nerovnost), nicméně uzavřel svůj výklad výzvou k českým i německým obyvatelům Čech, aby odložili stará nadprávní a zapomněli na staré křivdy a semkli se v jeden národ; aby se učili navzájem svým jazykům a poskytovali si bratrsky "své pojmy a poznatky" v zájmu pokroku společné vlasti "v blaženosti a ctnosti". Bolzanovo vlastenectví má již buržoazně demokratický ráz. Člověk, který miluje svou vlast, se podle něho nemůže nečinně dívat na její bídu a útlak. "Jsou-li jeho spoluobčané uráženi, zachází-li se s nimi jako s dobyt看em, zpění se mu krev v žilách... 'To nestrpím, prokletý zlosyne!' vzkřikne. 'Chci být tvým žalobcem, ukřivděná nevinność musí být pomstěna!' tak zvolá a stovky se k němu připojí, vyburcovány jeho voláním, a porušená spravedlnost je opět obnovena."²⁾

Bolzano hájí proti jazykově etnickému pojetí národa myšlenku občanské společnosti, politického národa - tak jak se utvářel v pokročilých zemích západní Evropy. Vzhledem k vývojovému opoždění Čech nestaví ovšem do popředí otázky politického boje, ale klade důraz na vzdělání a výchovu, tj. na intelektuální a mravní pokrok národního společenství; to, že se toto společenství ("národ") skládá ze dvou národních "kmenů" (Čechů a českých Němců) nemá být přitím na závadu, nýbrž má naopak působit jako mocný ferment rozvoje obou národností, všech občanů. (V tom se Bolzano do jisté míry přibližuje myšlence Fr. Palackého o plodném "stýkání a potýkání se" Čechů s Němci v dějinách českého státu.)

Bolzanova výzva k svornosti a spolupráci Čechů s Němci vyzněla však naplano; historický vývoj se dal jinou cestou - k vyhranění národních hnutí, k rozchodu Čechů s českými Němci, k českému a německému nacionalismu. "Život sám", jak se říká, zavrhl Bolzanovu koncepci jako nereálnou, utopickou. Byla ostatně založena na týchž filozofických základech jako Bolzanova sociálně utopická knížka o nejlepším státě.

Co to znamená, nazvali-li jsme Bolzanovu koncepci utopií? Jak souvisí utopie s tématem našeho jednání - snem a ideálem v kultuře 19. století?

Všechny tyto tři výrazy - sotva je lze považovat za přesně vymezené pojmy - mají společné významové jádro: vyjadřují distanci, opozici či rozpor se skutečností, s tím, co je empiricky dáno. Metaforický výraz "sen" označuje touhu, resp. předmět touhy anticipovaný v představivosti; jeho specifikum tkví v silném emocionálním náboji. Racionální zdůvodnění tu chybí a ani se neočekává. "Ideál" je naproti tomu pojem s prastarou filozofickou tradicí; je založen na metafyzické kontrapozici věčných, dokonalých idejí a pomíjivých, nedokonalých jednotlivin. Idea jako taková je z hlediska empirické skutečnosti nedosažitelným

ideálem, kterému se mohou jednotlivé jevy pouze více nebo méně přibližovat. V této aproximaci ideálu je také kritérium hodnoty každého jevu. - "Utopie", původně umělý název fiktivní země s dokonalým společenským zřísením (Thomas Morus), označuje dnes specifický žánr sociálně filozofické literatury, popřípadě její předmět, ideální stát či společnost. Na rozdíl od snu nám utopie předkládá víceméně racionálně zdůvodněný projekt; společným rysem snu a utopie je však neskutečnost až neuskutečnitelnost jejich vizí. Nazýváme-li tedy Bolzanovu koncepci jednoho dvojjazyčného buržoazního národa v Čechách utopií, přiznáváme jí jednak - na rozdíl od snu - racionální charakter, jednak upozorňujeme - ve shodě se snem - na její nereálnost. Ráz Bolzanovy filozofie ovšem jen posiloval utopický charakter jeho sociálně kritického myšlení. Bolzano byl v podstatě ještě předkritický racionalista, tedy opožděný osvícenec, který přistupoval k společenské skutečnosti své doby se svými sociálně etickými postuláty zvnějška, bez zřetele k její vlastní rozporné dynamice. Není proto divu, že jeho pokus zabránit v zájmu obecného pokroku česko-německé nacionální roztržce nebyl než ušlechtilým, ale bezmocným moralistním apelem.

S požadavkem zachování kulturní jednoty v nacionálně rozdělených Čechách se však setkáváme i v táboře Bolzanových filozofických protivníků, u českých hegelovců, což svědčí o tom, že to nebyl jen osobně podmíněný vrtoch jednotlivce, ale ideologický reflex hlubších sociálních a kulturních tendencí. Jako příklad uveďme brněnského estetika a literárního historika Františka Tomáše Bratráneka. Bratránek pocházel ze smíšené česko-německé rodiny; doma byl vychován česky, ale pak se mu dostalo hlubokého německého vzdělání. Přesto se považoval vždy za Moravana a Hanáka. Růst česko-německého napětí před rokem 1848 ho iritoval; nebyl schopen ani ochoten přihlásit se jednoznačně k české či německé kulturní orientaci: trval na jejich jednotě. Ve svých vzpomínkách (napsaných až v 80. letech!) našel pro svůj postoj sugestivní přirovnání: požadavek lupiče "Peníze, nebo život!" je podle něho ještě humánní ve srovnání s požadavkem moderních nacionalistů "Slovan, nebo Němec!", protože v tomto druhém případě se obě alternativy - aspoň pro něho - rovnají smrti!³

Hegel ovšem odmítal s posměchem pokusy stavět proti tomu, co je, to, co by údajně být mělo (sollen), proti substanciální vůli občanské společnosti subjektivní mínění jednotlivce. Bratránek také neargumentuje (na rozdíl od Bolzana) nějakou mravní povinností nebo osobním zájmem, nýbrž odvolává se na metafyzické jádro své osobnosti, na svého "daimona", o němž s Goethem říká: "a žádný čas, moc žádná nerozbije / tvar vbitý, jenž se vyvíjí, an žije".

Stejně objektivně jako jednotu své osobnosti se Bratránek pokusil

zdůvodnit bytostnou jednotu různonárodních momentů ve své koncepci kultury. Nevytyčuje nějaké abstraktní morální či politické postuláty, nýbrž odhaluje - jak se domnívá - objektivní vývojovou zákonitost. Kulturní jednota národů je podle něho dílem substanciální, obecné vůle, plodem historického samopohybu lidstva. To, co národy na první pohled rozděluje, stává se podle Bratráneka nejlepším pojátkem jejich jednoty. Každý národ se snaží vyjádřit co nejlépe a nejúplněji svou jedinečnou osobitost; to se zprvu jeví jako obrana a ohrazení proti sousedům, ale literatura, která má tuto izolaci zajistit, ji ve skutečnosti ruší. Neboť když národ vstoupí na toto kolbiště, stává se rovnocenným bojovníkem a brzy dochází k dohodě a vzájemné spolupráci v úsilí o dokonalé vyjádření humanity.⁴⁾

Bratránek sám žil v tomto duchu; jako profesor krakovské univerzity působil plných třicet let pro polsko-německé dorozumění. Získal si sice úctu a uznání svých kolegů i studentů, ale na obecném a nesmiřitelném polsko-německém antagonismu tím nic nezměnil. Jeho humanistická vize svobodného kulturního rozvoje v harmonické součinnosti a soutěži národů, ale s vyloučením nacionalismu a šovinismu, byla skutečným průběhem vývoje odmítnuta jako nedosažitelný ideál a pošetilý sen. Konečný soud tedy vyřkly nad Bratránkovou koncepcí - stejně jako nad Bolzanovou - dějiny.

Avšak není teze o "konečném soudu dějin" sama v sobě sporná? Soud dějin, které jsou trvale neuzavřené, lze sotva redukovat na nějaký jednorázový výrok. A dějiny se skutečně také - ať otevřeně či skrytě - k problematice národního rozdělení a jednoty národů neustále vracely po celé 19. století a vracejí se k ní dodnes. Jen několik příkladů:

Zápas o českou národní literaturu byl zpočátku totožný s národním zápasem vůbec; při jazykovém pojetí národa bylo jen přirozené, že mimořádný význam byl připisován umění, jehož médiem je jazyk, a u toho že byl hledán právě v jeho českém jazykovém rázu. Velcí čeští básníci a spisovatelé však od počátku zápasili s nebezpečím plynoucím z národní omezenosti literatury, z restriktivně nacionalistické koncepce umění. Skutečné umění vždy překračovalo - přes varovný křik starovlastenců - úzký národní horizont a odvážně se zapojovalo do evropského ideového a estetického kontextu. Vzpomeňme trapných pokusů odvrátit K.H. Máchu od "cizích" bezbožných vzorů; vzpomeňme boje literárních národovců proti tzv. kosmopolitismu J. Nerudy a Májovců v 60. letech a jeho reprízy vyvolané v 70. a 80. letech programovým uměleckým světoobčanstvím J.Vrchlického; vzpomeňme konečně ostentativní "nenárodnosti" generace let 90., jejíž pozitivní obsah vyjádřil F.X. Šalda výzvou: "buďte národní ve smyslu světovosti, ne ve významu těsného národnictví!"

S bojem o národní ráz české literatury je co do svého významu plně

srovnatelný boj o českou národní filozofii, i když se pro svůj speciální předmět omezoval na odborné kruhy. Propukl v polovině 40. let, když V. Gabler a K. Havlíček napadli pěstování "německé filozofie" (zejm. Hegelovy a Herbartovy) v Čechách jako mrhání silami a matení myslí. Tam, kam dospěli s pomocí filozofie Němci, dojdeme prý my se svým zdravým selským rozumem taky! Čeští filozofové, zejm. A. Smetana, přesvědčivě ukázali, že v tomto sporu nejde o německou filozofii, ale o filozofii vůbec, a že její odpůrci ve skutečnosti hlásají filozofický nihilismus a dělají přitom ctnost z naší kulturní zaostalosti. Přesto, že program národní filozofie byl brzy tiše opuštěn jako neplodný, dočkali jsme se jeho recidivy ještě ve 20. století (Zd. Nejedlý).

Nemůžeme na tomto místě probírat všechny oblasti vědy a umění, sociálního a politického života. Připomeneme proto jen neúspěch tažení zastánců "národní hudby" proti Smetanovu wagnerianismu a blamáž "národní vědy", která se pokoušela dokazovat pravost Rukopisů. Více než dvojnásobné bylo konečně vítězství české "národní politiky". Ausero-slavistický program ji zavlékł do vládního tábora a vtiskl jí punc konzervatismu. Nejen pro demokraty, ale i pro opravdové liberály v ní nebylo místa. Symptomatický byl v této souvislosti počátkem 60. let přechod J. Ohéřala z českého do německého tábora; v 80. letech se dal podobnou cestou V.K. Šembera. Hlučný pokřik o "národní zradě" nám nesmí zastírat skutečnost, že tragické rozhodnutí obou těchto mužů nebylo motivováno hmotnými výhodami plynoucími z poněmčení, ale odporem k zpátečnickému rázu oficiální české politiky. Krize této politiky pak propukla naplno, když do našeho veřejného života vstoupilo socialistické dělnické hnutí a postavilo proti nacionálnímu rozdělení požadavek internacionální jednoty všech revolučních a pokrokových sil. Pokusy vlasteneckého tisku uchránit národ před touto "nákazou z ciziny", zdiskreditovat socialisty jako "zaprodance Němců" se minuly účinkem. Mocný rozmach sociální demokracie koncem století byl mj. výrazem nadějí vkládaných opět v nadnárodní koncepci při řešení základních otázek doby. Myšlenka internacionalismu, či lépe humanismu, si dobývá znovu půdu i u pokrokových složek demokratické buržoazie, zvláště v jejich levě orientovaných intelektuálních a uměleckých kruzích.

Vítězstvím romantického nacionalismu v polovině 19. století nebyl tedy ani zdaleka vyřčen konečný soud nad snem jednotné kultury v nacionálně rozdělené společnosti. Následující desetiletí sice odmítla nebo ignorovala konkrétní návrhy našich utopistů, avšak zároveň se neustále vracela k společné intenci jejich snah a nepřímou tak potvrzovala jejich sociálně etickou a kulturně politickou opodstatněnost.

Se soudem dějin nad utopickými sny a ideály je to tedy složitější, než mají za to lidé, kteří se honosí svým historickým (politickým)

"realismem". Podle nich bojovník zvítězil, nebo padl; myšlenka se prosadila, nebo byla zavržena. Každá pozitivní událost je eo ipso odmítnutím ("odsouzením") jejích nerealizovaných alternativ. Z takového pohledu se soud dějin stává pouhým sledem vnitřně nesouvislých výroků: dějiny jako by každým okamžikem končily - a znovu začínaly. Pokud je jim přiznávána zákonitá souvislost, tak jen kauzálně genetická, přítomnost je produktem minulosti a pohybuje se v jejích mezích.

Avšak muž, který formuloval větu o světových dějinách jako soudu nad světem,⁵⁾ a filozofická tradice, která z ní vychází, chápou dějiny mnohem hlouběji. Dějiny jsou podle nich vnitřně nutný, neuzavřený proces dialektické totalizace směřující k cíli, který není dán předem (jak předpokládala stará metafyzická teleologie), ale je vždy teprve vytvářen. Proti výkladu přítomnosti z minulosti tak stojí výklad minulosti z přítomnosti. Marx pro to našel případný obraz: anatomie člověka je klíčem k anatomii opice.⁶⁾ Jako ve vývoji druhů (fylogenezi), tak také v sociálních a duchovních dějinách lidstva nám teprve vyšší vývojový stupeň umožňuje pochopit a vyložit předcházející nižší vývojové stupně. To však znamená, že principem smysluplného výkladu přítomného stadia může být - analogicky - jen ještě neexistující budoucnost, její předpokládaná podoba, ideální projekt - chcete-li - sen.

V tomto smyslu vyžaduje soud dějin vždy znovu osvědčovanou odvahu k hypotetickému rozvrhu budoucnosti, k předjímání cíle právě probíhajícího procesu, cíle, jímž by bylo zároveň možno tento proces, jeho jednotlivé etapy, zpětně poměřovat. Takový projekt budoucnosti nezískáme ovšem pouhým nastavováním přítomnosti za její hranice, opatrnou extrapolací daného, nýbrž pouze dialektickou syntézou tohoto daného a jeho negace, tj. naší vlastní, ke změně skutečnosti směřující činnosti.

Muži, kteří snili sen jednotné kultury v nacionálně rozdělené společnosti, nečekali trpně na soud dějin, ale vstupovali s ním v zápas. Nezanechali nám žádná hotová řešení, odkázali nám však úkol a dali příklad.

Úkol: neustále obnovovat jednotu a celistvost evropské humanistické kultury.

Příklad: odvážnými výpady do budoucnosti - byť v podobě snu, ideálu či utopie - osmyslovat svůj vlastní zápas a spoluvytvářet tak duchovní profil přítomnosti.

- 1) B. Bolzano, Erbauungsreden an die akademische Jugend, II. Band. Prag 1850, s. 147 n.
- 2) B. Bolzano, Erbauungsreden an die akademische Jugend. (I. Band). Prag 1849, s. 273 (překlad J.L.). - Srov. J. Loužil, Josef Jungmanns Begriff der Sprachnation und seine Gefahren, v: Ost-West-Begegnung in Österreich, Wien 1976, s. 167 n.
- 3) Fr.T. Bratranek, Erinnerungen aus der Jugendzeit, rukopis, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. VIII E 32, nepaginováno. - Srov. J. Krejčí, Bratraneks Selbstbiographie. Germanoslavica, Praha 1932-1933, s. 385 n.
- 4) Fr.T. Bratranek, Parallelen zwischen der deutschen und polnischen Literatur, rukopis, s. (3). Literární pozůstalost Fr. M. Klácela (odd. A, 29), Nápratkovo muzeum v Praze. Zkráceně otištěno pod názvem Parallelen der deutschen und polnischen Poesie. Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Wien 1853, č. 1 - 8. Srov. J. Loužil, Neznámý pokus o formulaci koncepce literární vzájemnosti mezi národy (Fr.T. Bratranek), v: Pocta Josefu Dobrovskému. K demokratickým a internacionalistickým tradicím slavistiky. Václavkova Olomouc 1978. Praha 1982, s. 171 n.
- 5) G.F.W. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts (vyd. G. Lasson). Leipzig 1930, s. 271.
- 6) K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf). Berlin 1953, s. 26.

Sen o české filozofii

K počátkům sporu o její smysl

Helena Lorenzová

Motto:

"Když jsem zdrav a krev je utišena, zdává se mi, že létám a to ku mé velké rozkoši a již ve snu si dokládám: vidíte, nechtěli jste mi věřit, že létávám a nyní se o tom na vlastní oči přesvědčte. A když se probudím, ještě se mi zdá, že bych ten let mohl zkusit."

F.M. Klácel: Průklesť ku ladovědě
(nepublikovaný rukopis)

Klácelka - nebo jak se dříve říkávalo Kulíškov - je jeskyně vyhloubená poměrně vysoko ve strmé pískovcové skále nedaleko Liběchova. Vybudovali ji ruku v ruce v roce 1845 jeden z prvních novočeských filozofů F.M. Klácel a tehdy mladý Václav Levý, v té době ještě jen kuchař na panství osvětleného mecenáše pana Antonína Veitha. Zde v této lesní pracovně, jak je Klácelka také nazývána, chtěl filozof splnit svůj slib, který dal národu, a napsat úplný filozofický systém v českém jazyce, který by se alespoň rozsahem vyrovnal impozantním systémům německého idealismu. Zde chtěl vyplnit úlohu "Slovanstvem jemu podanou, vyvésti nás z pouhého slovanského citu na světlo pojemu",¹⁾ zde měla být "kámen po kameni vybudována budova vševědná". Stěny pracovny zdobí reliéfy postav z Klácelovy epické satiry Ferina Lišák, pro které Levý na filozofův popud použil jako předlohy Grandvillových rytin. Můžeme-li věřit Maixnerově kresbě z roku 1871 uveřejněné v Květech, nechyběly v jeskyni ani stůl, křeslo a krb. Klácelka tak byla nejen ideálním prostorem pro práci filozofa před zraky vděčného národa, ale také ideálním prostorem pro snění. Tím spíše, že je součástí většího komplexu několika skalních útvarů, které Levý s Klácelem proměnili v tzv. Blaník. U vchodu do Klácelky tak můžeme spatřit postavu Zdeňka Zásneckého, nedaleko pak velikány českých dějin Jana Žižku a Prokopa Holého, kteří tak symbolicky posílili řady spících rytířů a všichni pospolu čekají, až bude českému národu nejhůře. A spolu s nimi i český filozof (obr. 1 - 3).²⁾

Tento příklad jsem uvedla nejen proto, abych rychle a názorně

představila svérázné Klácelovo myšlení, ale upozornila i na sílu jeho osobnosti, na nesmazatelné stopy, které během svého dlouhého a neklidného života zanechával na lidech, se kterými se setkal, a jak je vidět i na krajině, ve které pobýval.

Rozumný člověk by se mohl zeptat, zda měl zapotřebí tento korpu-lentní myslitel denně šplhat po skalách, když byl hostem na liběchovském zámku, proslulém bohatou knihovnou, kde by se mu jistě pracovalo pohodlněji. Rozumný člověk se vůbec pozastavuje nad mnohým v Klácelově životě i díle.

Klácel však nebyl člověk rozumný, ale bytostný snivec. Gaston Bachelard definuje snivce jako "dvojníka našeho bytí, temnosti v myslící bytosti".³⁾ U některých jedinců - jako byl například Klácel - však snění dominuje a formuje i myšlení. Aktivita snivců je motivována především vizí cílů - a jsou to vždy velké cíle - a silným, často nakažlivým vědomím smyslu jejich konání. Ani na okamžik se neomezují tím, že by brali v úvahu realitu, omezenost prostředků, kterými vládnu, či podléhali skepsi vyplývající z rozumu. Jejich svérázné myšlení má však schopnost povznášet, povzbuzovat, či slovy Lévi-Strausse má "osvoboditelskou funkci, tkvící v protestu proti absenci smyslu, s níž se rozum uvolil uzavírat neustálý kompromis".⁴⁾ Za příznivých okolností a často i za pomoci náhod, ať už šťastných nebo objektivních, dokážou více než lidé rozumní, a to i proto, že ti by si podobné cíle vůbec nekladli. Důkazem toho je konečně i české obrození.

Samo snění definuje francouzský psychoanalytik Robert Desoille jako schopnost vyvolávat šťastné obrazy, které uvolňují. Bytost shrbená tíhou vin, ukolébáná životní nudou, je prostřednictvím šťastných vizí jakoby vedena do nové budoucnosti. Desoille, který úspěšně využíval bdělého snění jako psychoterapeutické metody, si dále všiml, že toto snění pomáhá jeho pacientům především v tzv. přechodových obdobích jejich života, v období jejich ontologické proměny. Obvykle je spojováno s pohybem vzhůru, který se vyjevuje v archetypech letu, výstupu na vysoké hory nebo šplhání po žebříku.⁵⁾ Mircea Eliade navázal na Desoilla a doplnil ho zjištěním, že technika bdělého snění je nedílnou součástí praktik iniciačních rituálů přírodních a archaických národů a pomáhá překonávat nesnadný přechod jedinců z dětství do dospělosti. Eliade dále dodává, že bdělé snění se stává dokonale srozumitelné až v rovině metafyzické a mystické, kdy je nadále vyjadřováno pojmy svoboda a transcendence.⁶⁾

Třicátá a především čtyřicátá léta 19. století u nás můžeme skutečně považovat za období přechodové, kdy novočeská kultura začíná pozvolna přecházet z období hravého dětství a dospívání do rozumné dospělosti. V tomto rozjitřeném období je ještě stále třeba - a možná

více než jindy - snivců, kteří s velkorysostí jen jim vlastní spojují obrazy velkých mýtických počátků s mesiášskou vizí šťastné budoucnosti, v té době většinou podepřenou idejemi utopického socialismu. A tuto úlohu splnil Klácel znamenitě.

Na Liběchov se uchýlil po svém sesazení z profesury v prosinci r. 1844. Hodlal se tu usadit na dlouho, ne-li na celý život. Pobyl zde však pouhých pět měsíců do května 1845, kdy byl pod nátlakem přinucen vrátit se nazpět do starobrněnského kláštera. Bylo mu v té době 37 let, byl autorem dvou skvěle přijatých českých básnických sbírek (Lyrické básně - 1836 a Básně - 1837), byl zasloužilým přispěvatelem do Časopisu českého musea, autorem několika filozofických knih v jazyce německém a dvou v jazyce českém. Během pobytu na liběchovském panství stačil dokončit satirický epos Ferina Lišák z Kuliferdy a na Klukově, další básnickou sbírku Jahůdky ze slovanských lesů a svůj nejzdařilejší filozofický spis Dobrovědu. Byl považován za jednoho z nejvýznamnějších a nejvzdělanějších lidí u nás, za jednoho z nejznamenitějších pedagogů. Přesto se však právě v tomto čase nad Klácelovou snivou činorodostí začínají stahovat mraky, mraky rozumné doby, ve které již nikdy nebude doma.

Známý spor o českou filozofii se dnes interpretuje většinou jako polemika mezi Havlíčkem a Gablerem na jedné straně a herbartovcem Čuprem a hegelianem Augustinem Smetanou na straně druhé. Během času se tak trochu pozapomnělo, že na počátku speru byl náš filozof a jeho Počátky vědecké mluvnictví českého, kde se snažil aplikovat Hegelovu dialektickou metodu na jazykovědu.⁷⁾ A dodejme, že nešťastně.

Hegelova filozofie měla ve čtyřicátých letech u nás mnoho příznivců. Byla prohlašována za filozofii ryze slovanskou, což se odůvodňovalo tím, že věnuje velkou pozornost citu a obrazotvornosti, kterými se díky Herderovi a v rámci dobové sebereflexe cítili být Slované obdařeni ve větší míře než ostatní národové. Nebeský tento názor komentuje věcně: "... rozpadání se filosofie v Německu... mnohého Slovana pohnulo k myšlence, že bychom snad my nyní velkého ducha té vědy zdědili, ano někteří pravili, že Hegel pro nás psal, čemuž by se asi on arci velmi divil, jelikož nás měl jenom za přechod Evropy v Asii..."⁸⁾ Klácelovu snivému založení dále neobyčejně vyhovovalo ono vertikální směřování ducha k sobě samému a přímo okouzlen byl dialektickou metodou, která umožňuje vzájemné prostupování a splývání protikladů ve vyšších a harmonických jednotách.

V Počátcích vědeckých mluvnictví českého chtěl ukázat, jak národní duch český, který je druhem ducha obecného, zároveň se svým vývojem od citu k rozumu postupně vytváří českou řeč, jež vedle zvláštností má jako projev ducha vůbec i mnoho obecného, což dokazuje na příbuznosti

jazyků indoevropských. Způsob, jakým se to snažil dokázat, i terminologie, kterou za tímto účelem vytvořil, jsou však - mírně řečeno - bizarní.

Tato kniha měla pro Klácela důsledky osudové. Především byla bezprostředním důvodem k jeho sesazení z místa profesora na brněnském biskupském filozofickém ústavu, a to, jak praví propouštěcí výnos, pro: "ideovou pobloudilost pod vlivem novější filozofické školy", dále pro "slovanománii" a pro "styk s individuí notoricky nekonkrétního myšlení", čímž byli míněni čeští vlastenci.⁹⁾ Vzhledem k tomu, že byla Hegelova filozofie v Rakousku zakázána jako panteistická a radikalizující, a také proto, že si musel být vědom nespokojenosti a netrpělivosti, s jakou sledovaly církevní orgány jeho působení v Brně, nemohl být Klácel svým sesazením příliš překvapen. Co ho však zaskočilo více, byla reakce na jeho Počátky ve vlasteneckých kruzích. Zpočátku bylo jeho dílo vítáno příznivě, ba nadšeně, jak bývalo zvykem při tak vzácné události, jakou bylo vydání české, vědecké knihy. Jako významný čin přivítal Počátky A.V. Šembera v Moravii, Krátký v Österreichische Blätter für Literatur und Kunst a Koubek v Květech. V ČČM v r. 1844 v Přehledu literatury české za rok 1842 a 1843 však napsal Jakub Malý toto: "Počátkové českého mluvnictví od Matouše Klácela jsou v jistém ohledu výjev znamenitý v naší literatuře. Jest to způsob filosofování, jež sice za velmi důmyslný, přitom však za zcela nepraktický pokládáme. Ustavičným sem tam abstrahováním zmizí konečně pravá podstata věci a my sobě s pouhou formou nikomu neprospěšnou hru provádíme."¹⁰⁾

I když recenze byla napsána taktně, Klácelovi byl vzdán hold za všechny minulé zásluhy, přesto pobouřila, a to hlavně na Moravě. Šembera napsal ostrý osobní dopis redaktoru Časopisu českého musea Vocelovi, kde protestoval proti Klácelově "snížení" a "nešetrnosti", kterými byla uražena celá vlastenecká Morava.¹¹⁾ Hned v následujícím čísle ČČM se pak Klácela ujal brněnský filozof Karel Šmídek.¹²⁾ A to byl vlastně počátek sporu o českou filozofii, její smysl, orientaci a dokonce o její potřebu pro české národní hnutí. Diskuse byla pozoruhodná i tím, že, i když se jednalo především o dílo F.M. Klácela, s jeho jménem se v ní takřka nesetkáváme. Úcta, které se těšil, zásluhy i gloriola mučedníka činily jeho osobu nedotknutelnou i v očích tak nesentimentálního kritika, jako byl Karel Havlíček. A tak to byla diskuse plná nedorozumění, kde cílem kritiky se často cítili filozofové, kteří nebyli míněni, a nebo naopak jiní filozofové byli předmětem výtek, které by se nikdo neodvážil vznést proti Klácelovi. Tato nedorozumění se ovšem promítla i do historie interpretace tohoto sporu.

Předem je třeba zmínit, proč tento spis, dnes zapomenutý, vzbudil takovou pozornost. Nebylo to jen proto, že česká vlastenecká veřejnost byla zklamána úrovní vytouženého filozofického díla, ale především pro-

to, že Počátky byly pocíťovány jako útok na Jungmannovo letité lingvistické úsilí. Klácelovým zdůrazněním, že teprve jeho "vědochodem" se postavila česká lingvistika na vědecké základy, byl Jungmann hluboce dotčen. Ale ani on si nedovolil více než si postěžovat v dopise svému příteli a filozofické naději A. Markovi na "počínání některých výtečných hlav českých, lidí učených, kteří postavivše se na vrch německé filozofie odtud vše snažení druhých vlastenců ve vědách a umech posuzovati, haněti a zavrhovati se jali, což se s přijatým jimi systémem zevrub nesrovnává".¹³⁾ Dále Marka naléhavě vyzval, aby urychleně vydal své filozofické dílo, které by Klácela zastínilo.

Rozčarování, které provázelo vydání Počátků, vedlo i k položení otázky, zda je českému národu filozofie vůbec třeba. Tuto otázku vyslovil Fidr muc v ČČM v r. 1844 a sám sobě odpověděl, že filozofie je důležitá, složitě zdůvodnil k čemu a nabádal především k vytváření českých ekvivalentů k německým filozofickým pojmům.¹⁴⁾ Na tento diletantský článek zareagoval Havlíček v České včele. V článku Časopis českého museum obvinil filozofii, že se často "se zdravým rozumem nesrovnává" a že on sám by se často "raději na stranu tohoto daru božího proti filosofům postavil".¹⁵⁾

Tento všeobecný, i když vyprovokovaný, odsudek filozofie popudil většinu našich filozofů, ať už psali česky nebo německy. Filozofie se jímavě ujal Klácel v ČČM v recenzi dalších dvou nových filozofických děl, jejichž urychlené vydání vlastně nepřím o zapříčinil, a to Markových Základů filosofie a Hynova Dušesloví zkušebného. Napsal: "A zvláště ty, naše drahá vlasti česká, co ty víš o nebezpečích a nehodách, které by ti byly vyšly z filosofie? Ale nekrvácela jsi dost ranami zasaženými tobě od odporníků filosofie? Proto nestrachuj se jí, tím důvěrněji se jí chop, an ti dárek přinášejí nejvěrnější synové tvoji, slovušní muži, kterýchž jména čteš na knize svrchu jmenované."¹⁶⁾

V roce 1846 vstoupil do diskuse i F. Čupr, který se v té době orientoval k herbartismu. Jeho diskusní příspěvek přinesl něco, co v české literatuře do té doby nebylo. V ČČM totiž rozebral Hynovo Dušesloví zkušebné z hlediska původnosti. Krok za krokem dokázal, že se jedná jen o volný překlad názorů Lichtenfelse a Herbarta, které jsou ovšem nepochopeny. Zároveň důrazně žádal, aby česká filozofická literatura nadále alespoň v předmluvách uváděla prameny. Článek vyšel doplněn Jungmannovým dobrozdáním, že kniha byla takovou předmluvou opatřena, on sám ji viděl, uváděla všechny prameny zmiňované Čuprem a dokonce i prameny další. Nevyšla prý pouze kvůli "náhodnému nedorozumění" v tiskárně.¹⁷⁾

Filozofie se v roce 1846 ujal velmi pěknou studií Několik slov o filosofii V. Nebeský. Snažil se dokázat, že ve filosofii jsou zakotveny takové hodnoty, jako je vědomí sebe sama, dobro, pravda, právo, svoboda

atd., které filozofie hájí a často hájit musí i proti zdravému rozumu. To je její hlavní poslání a z tohoto hlediska není ani tak podstatné, zda se filozof hlásí k tomu či jinému učení a Nebeský neodsuzuje ani eklekticismus.¹⁸⁾

Po tomto smířlivém a o kompromis usilujícím zásahu se zdálo, že diskuse utichne. Byla však náhle oživena další kritikou Počátků, a to z hlediska teologického. Učinil tak brněnský kaplan František Škorpík v knize Mluvnickví a Zjevení, která vyšla v Brně v roce 1846.¹⁹⁾ I on však adresoval výtky Klácelovi natolik neurčitě, že kritiku na sebe vztáhl Jan Slavomír Tomíček, který v té době vydal Dobu prvního člověčenstva.²⁰⁾ Škorpíkovi knihu recehozoval v České včele Nebeský, přivítal ji poměrně vlídně, měl však některé výhrady.²¹⁾ To rozezličilo Škorpíkova žáka Josefa Těšika, který odpověděl způsobem nevybíravým, naprosto neodpovídajícím tónu recenze, a obvinil Nebeského, že "bočí ku Kantovi, Fichtovi a Hegelovi",²²⁾ což bylo nařčení podstatné a zákeřné a nemuselo zůstat bez následků. Na stranu Škorpíka se přidal Čupr, a to nikoli proto, že by mu byly blízké názory brněnského teologa, ale jen proto, aby mohl pokračovat ve svých neustálých výpadech proti Havlíčkovi.²³⁾ Spor mezi Klácelem a Škorpíkem se snažil urovnat jejich společný přítel Karel Šmídek způsobem pozoruhodným: dialektickou metodou. V knize Věda, národnost a církev, která vyšla v Praze v roce 1847, nám podává filozofii literární historie novočeské v Hegelově (resp. Klácelově) duchu jako vývoj od citu a obraznosti k rozumu. Stupeň citu v našem písemnictví spojuje Šmídek s obdobím sbírání lidové poezie, ohlasů a Kollárovou Slávou dcerou. Na stupeň rozumu se pak česká literatura - podle Šmídka - povznesla Vocelovým Labyrintem slávy. S ruchem, oživením, se nutně dostavuje boj myšlenky proti myšlence, čehož příkladem je spor Klácel - Škorpík. Během dalšího vývoje musí dojít ke smíru, k syntéze, kdy se opět spojí filozofie s teologií, přestanou nechutné hádky o německou filozofii a nastane jednota ducha ve svazku pokoje.

V roce 1847 však k žádnému smíru nedochází, ale naopak diskuse se mění v ostrou hádku se stále silnější motivací osobní. Zapříčinil to článek napsaný, nebo alespoň podepsaný, Vilémem Gablerem, v každém případě však inspirovaný Havlíčkem, Něco o filozofii, který vyšel v ČČM.²⁴⁾

Tato fáze sporu je již - díky Čuprově, Khéresově a Pelikánově shrnutí²⁵⁾ - celkem známa, a tak jen stručně. Gabler kritizoval snahu českých filozofů vyrovnat se rychle a především rozsahem spisů filozofii německé. Odsoudil hegeliany stejně jako herbartovce a žádal původnější a samostatnější myšlení. Nejvíce však pobouřil jeho názor, že ve stolecí pokroku a revolucí je filozofie přežitkem a měla by být zrušena ve prospěch věd praktických či samotné praxe. Na Gablerův článek reagovalo hned několik hlasů v časopise Ost und West. Na útočnosti však diskuse

získala především vystoupením Augustina Smetany, který v článku *Wie einige českische Literaten die deutsche Philosophie nehmen*²⁶⁾ hájil německou filozofii - podle komentáře říšsko-německého *Augsburger Allgemeine Zeitung* - "s pravým husitským vztekem" a co do temperamentu, břitkosti a jízlivosti si s Havlíčkem nezahl. Ten pak odpovídal v České včele sérií článků s příznačnými názvy: Školácká filosofie, Recept na navrácení zdravého rozumu, Odporné, ale zdravé a Z jedné vody na čisto.²⁷⁾ Německé filozofie se ujal v *Ost und West* dále Čupr,²⁸⁾ J.J. Kollár²⁹⁾ a snad i Sabina. Protože diskuse vzbudila neobyčejný zájem v Rakousku i za jeho hranicemi, vydal F. Čupr jakési shrnutí sporu pod názvem *Sein oder Nicht Sein der deutschen Philosophie in Böhmen*, které se ovšem týká pouze vrcholné fáze, tj. od vystoupení Gablera. Cílem bylo především zpřístupnit v překladu články Gablerovy a Havlíčkovy Němcům. V předmluvě však obvinil Čechy z utilismu, vyplývajícího ze současného nacionálního vývoje, který nebere zřetel na hodnoty věčné.

Diskuse pokračovala i v následujících letech, i když v důsledku událostí roku 1848 poněkud ochladla a změnila se ve střídavé uvažování o tom, jak a na jakém základě by se měla budovat česká filozofie, která by nebyla přemrštěná, marnomluvná a na chůdách si vykračující - tak její počátky charakterizoval Čupr -, ale smysluplná pro české národní hnutí, která by nenapodobovala filozofii německou, ale věčně využívala jejích výsledků, stejně jako výsledků filozofického poznání jiných národů, a přitom vycházela i z domácích tradic a potřeb. Čupr, Štorch i Smetana se nakonec shodují v tom, že místo velkých systémů je spíše třeba aktuálního, živého filozofického myšlení, které by přispělo k hlubší národní sebereflexi.

Spor o "bytí či nebytí" filozofie u nás znamenal pro mnohé dost nešetřné probuzení ze snu o české filozofii. Poukázáním na veskrze snivou aktivitu F.M. Klácela jsem chtěla ukázat, že toto probuzení bylo ve 40. letech již nevyhnutelné a přinesla ho doba. Také Havlíčkovy a Gablerovo vystoupení se nám na pozadí letité diskuse jeví poněkud v jiném světle, než bývá obvykle hodnoceno. Především nebyli iniciátoři, ale vstoupili do diskuse až v jejím průběhu. Jejich vyostřené formulace také nemůžeme brát absolutně, ale spíše jako vyprovokované antiteze. Havlíček, který se považoval za žáka a následovníka B. Bolzana, rozhodně nežádal zrušení filozofie, ale její budování na jiném než překladovém, nepůvodním a ryze romantickým základě. Také problém německé filozofie u nás je třeba chápat především jako kritiku způsobu, jak na ni bylo navazováno.

Jsem přesvědčena, že diskuse jako celek nebyla pouhou novinářskou šarvátkou, jak bývá někdy označována, ale má důležité místo v dějinách českého myšlení. Po létech snění o české filozofii vyprovokoval tento

spor vznik několika desítek filozofických a publicistických článků i filozofických knih (i když jistě různé úrovně), ve kterých zřetelně zazněla a byla formulována potřeba filozofie pro české národní hnutí a bylo řečeno mnoho podstatného o cílech, orientaci a metodologickém zakotvení filozofického myšlení u nás. V neposlední řadě diskuse prokázala i poměrnou vyspělost či alespoň připravenost českého jazyka k tomuto úkolu, znamenala tedy i konec filologického filozofování první pol. 19. století. A tak, i když to se snem o české filozofii dopadlo tak trochu jako v pohádce o císařových nových šatech, je třeba si uvědomit, že právě v této diskusi se poprvé objevila antinomie, provázející celý další vývoj novočeské filozofie. Na jedné straně praktická orientace české filozofie, slovy T.G. Masaryka "filosofie malého národa, který si nemůže dovolit luxus myšlení pro myšlení"³⁰⁾ a na druhé straně snaha podílet se - často i za cenu nesnází - na aktuálním dění, které v té či oné době - tak říkajíc - hýbe světem.

Autor nejpoužívanější příručky k dějinám české filozofie Josef Král se domnívá, že v tomto boji "zvítězilo stanovisko filosofie proti jejímu omezování jménem vlastenectví".³¹⁾ Tento názor je také dosud často opakován. Osobně se domnívám, že v dalším vývoji české filozofie zvítězila především poslušnost, se kterou byli nuceni čeští filozofové přijmout oficiální a rakouskou vládou požehnaný herbartismus. Tedy žádné létání, žádné snění při plamenu svíce, žádný duchovní alpinismus, ale poslušnost.

- 1) Srov. K. Šmídek, Mostek. Květy 1842, s. 100 (přílohy).
- 2) F.E. Velcl, v té době tajemník A. Veitha, vzpomíná na Klácelův pobyt v Liběchově takto: "Klácel si obyčejně ve společnosti Lindera a Václava Levého, později našeho znamenitého sochaře, připravoval v lese Kulíškov, budoucí letní sídlo. Zde kopal, ryl, sázel, přesazoval, skály hloubal, přičemž mu ovšem několik dělníků pomáhalo, co zatím Levý divných stvůr a postav ve skálu tesával." - Srov. A. Jirásek, Z pamětí samotářových. Zvon 1906-1907, s. 277. - O Klácelce viz též např.: M. Černá, Václav Levý. Praha 1964. - J. Lencová, Grandville a české umění kolem roku 1850. Umění 1983, s.340-343.
- 3) G. Bachelard, Plamen svíce. Praha 1970, s. 11.
- 4) Srov. C. Lévi-Strauss, Myšlení přírodních národů. Praha 1971, s. 43.

- 5) R. Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie*. Paris 1945, s. 294 n.
- 6) M. Eliade, *Myth, Dreams and Mysteries*. New York 1967, s. 115 n.
- 7) F.M. Klácel, *Počátky vědecké mluvnictví českého*. Brno 1843.
- 8) V. Nebeský, *Několik slov o filosofii*. ČČM 1846, s. 240.
- 9) Srov. Z. Dvořáková, F.M. Klácel. Praha 1976, s. 42.
- 10) J. Malý, *Přehled literatury české na r. 1842 a 1843*. ČČM 1844, s. 298.
- 11) List V. Šembery J.A. Vocelovi ze dne 30.5.1844 publikován ve Světotozoru 1887, s. 603.
- 12) K. Šmídek, *Počátky vědecké mluvnictví českého*. Od M. Klácela. ČČM 1844, s. 458-471.
- 13) List J. Jungmanna A. Markovi ze dne 22.1.1843 publikován v ČČM 1844, s. 416.
- 14) J.F. Fidrmanec, *Je-li potřeba filosofie literatury české*. ČČM 1844, s. 236-245.
- 15) K. Havlíček Borovský, *Časopis Českého Museum. Česká včela* 1845, s. 378 a 382.
- 16) F.M. Klácel, *Úvahy*. ČČM 1845, s. 133.
- 17) F. Čupr, *Ferdinanda Hýny dušesloví zkušebné*. ČČM 1846, s. 516-527 a 657-661.
- 18) V. Nebeský, *Několik slov o filosofii*. ČČM 1846, s. 231-248.
- 19) F.X. Škorpík (1814-1890) - kaplan u sv. Magdalény v Brně.
- 20) J.S. Tomíček, *Doba prvního člověčenstva. Ouplnější vyličení stavu prvního pokolení lidského*. Praha 1846.
- 21) V. Nebeský, *Mluvnictví a Zjevení*. Česká včela 1847, s. 3-4.
- 22) J. Těšík, *Mluvnictví a Zjevení*. Česká včela 1847, s. 63-64 a 67-68.
- 23) F. Čupr, *Mluvnictví a Zjevení*. Květy 1847, s. 39-40.
- 24) V. Gabler, *Něco o filosofii*. ČČM 1847, s. 269-291.
- 25) Srov. F. Čupr, *Sein oder Nichtseiner deutschen Philosophie in Böhmen*. Prag 1847. - J. Khéres, *Literární spor o filosofii v l. 1844-1848. Příspěvek k dějinám české filosofie*. Uherské Hradiště 1913-1914. - F. Pelikán, *Boj o svobodu české filosofie*. Praha 1928.
- 26) A. Smetana, *Wie einige tsechische Literaten die deutsche Philosophie nehmen*. Ost und West 1847, s. 193-195, 185-189, 201-204, 205-208.
- 27) K. Havlíček Borovský, *Školácká filosofie*. Česká včela 1847, s. 142-143. - Týž, *Hlasové Němců o německé filosofii*. Česká včela 1847, s. 319. - Týž, *Kritika*. Časopis Českého Museum. Díl II, sv.3. Česká včela 1847, s. 319. - Týž, *Odporné, ale zdravé*. Česká včela 1847, s. 170-172. - Týž, *Z jedné vody na čisto*. Česká včela 1847, s. 347-348.

- 28) F. Čupr, Schreiben an Herrn Dr. A. Smetana betreffend die Recension des Gablerschen Artikels. Ost und West 1847, s. 233-235 a 238.
- 29) H. B.-s Negation (Kollár, J.J.), Offene Sendschreibung zu dem Redakteur der bömischen Zeitschrift Wčela in rebus Gablero-philosophicis. Ost und West 1847, s. 237-238, 241-243, 245-246.
- 30) K. Čapek, Hovory s T. G. M. Praha 1947, s. 191.
- 31) J. Král, Československá filosofie. Praha 1937, s. 29.

Ideální podoba českého vlastence před březnem 1848

Jiří Rak

Roku 1846 napsal František Čupr na stránkách České včely: "Je tomu as 30 let, co si u nás slovo vlastenectví zvláštní průchod vydobylo. Na čase věru, abychom si upřímně pověděli, jaký pomysl se slovem tímto prvopočátečně spojen byl, neb jak slovo povstalo, pak co u nás nyní znamená, t. j. v jakých formách se jeví a konečně co vpravdě znamenati má."¹⁾ Jeho slova mohou znít překvapivě, zdá se totiž takřka neuvěřitelné, že právě v době, která označení jako "vlastenec" nebo "vlastenectví" a "vlastenecký" užívala ve všech možných spojeních a souvislostech, se náhle někdo vůbec může ptát po jejich významu. A přesto se tak nestalo náhodou a Čupr zde jen v pregnantní formě vyslovil otázku, která nezaměstnávala pouze jeho a která úzce souvisela s prudkým rozmachem českého národního hnutí, k němuž došlo ve čtyřicátých letech minulého století v kontextu jeho přechodu do vyspělejší fáze. Domnívám se, že pokusit se odpovědět na jeho otázku může být užitečné i pro nás. To znamená nedefinovat historické pojmy z dnešního hlediska, ale usilovat o rekonstrukci jejich dobového významu a obsahu.

V souvislosti s tématem této konference bych se proto chtěl zaměřit na otázku, jak tedy vlastně vypadal, nebo spíše měl vypadat, ideální typ vlastence tohoto směru, tj. směru, který právě ve čtyřicátých letech dosahoval svého kulminačního bodu. Práce je zde do značné míry usnadněna díky nedávno vydané knize Vladimíra Macury,²⁾ která nám umožnila hlouběji nahlédnout do myšlenkového světa české vlastenecké společnosti této generace. Je proto možné odvolat se na jeho závěry, které bych chtěl doplnit některými konkrétními příklady čerpanými spíše než z krásné literatury z autentické dobové publicistiky, především z nekrologů významnějších vlastenců, osobních vzpomínek a informací podávaných zpravodaji z krajů.

Tedy, základním atributem tohoto vlastence bylo uvědomělé, mnohdy okázale na venek stavěné přihlašování se k české národnosti a jazyku projevované užíváním češtiny ve společenském styku a často doprovázené

i gramatickými studii. Posily pro tyto postoje měl vlastenec čerpat ze zahledění do slavné národní minulosti a horlivým pěstováním slovan-
ské vzájemnosti. Další podmínkou, kterou musel nutně splňovat, byla
láska k české knize, k českému písemnictví. Mnozí se tento vztah, kro-
mě pilné četby, snažili prokazovat i aktivně, vlastními literárními
pokusy, ostatní svou lásku projevovali alespoň nakupováním a šířením
českých knih, zakládáním a podporou veřejných knihoven a v neposlední
řadě ochotnickým pěstováním českého divadla. Potřebné a ceněné také
bylo, když vlastenecký obchodník nebo řemeslník ozdobil svůj podnik
českým vývěsním štítem. Ve vzájemných stycích pak vlastenci trávili
čas hlavně hovorem o - většinou blíže nespecifikovaných - "národních
záležitostech".

Dovolte mi teď, abych vám představil alespoň několik takových ide-
álních vlastenců. Mezi nimi beze sporu nejčestnější místo zaujímají
vlastenečtí duchovní, kteří trávili své volné chvíle tak jako např. be-
rounský děkan Josef Antonín Seydl, kterého autor nekrologu chválí za
to, že "když všickni vyrážením a navštěvováním se jeden druhého zanášeli,
on samotný v pokojíku sedaje četl knihy, prohlížel písemnosti, ka-
talogy, zádušní oučty, dopisy přátelské a rozličné jiné papíry a spiso-
val náramnou kroniku o Berouně" a ze čtení, kterému se věnoval i při
jídle, se vytrhl pouze, když jej navštívil někdo znamenitější, "s nímž
v jazyku mateřském o vlasti své, o někdejší slávě Čechů, o nynějším po-
kračování literatury a nehodách ji potkávajících, mluvíti mohl".³⁾ Jiný
kněz, zámucký děkan František Pecka, byl zase dáván za příklad pro
české vedení matrik a vydávání českých křesťanských listů.⁴⁾ Dalším společ-
ným kladným rysem všech vlasteneckých kněží pak samozřejmě bylo ještě
zakládání a doplňování farních knihoven, případně péče o zahrádky. O
knihovny kromě duchovních ovšem pečovali také učitelé, kteří se kromě
toho navíc věnovali hudbě, stejně jako faráři štěpaření.

Péče o šíření českých knih mezi lidem byla i atributem vlastenecké
světské inteligence, jejímž zástupcem zde může být lékař dr. Skřivan
z Velkého Meziříčí na Moravě, o němž se dočítáme, že "není spisu národ-
ního, jehožto by sobě nezakoupil, aby takto co kde lidu prospěšného
k poučení podal".⁵⁾

Dalším oblíbeným typem byl vlastenecký rolník, jakým byl třeba
rychtář ve Vodokrtech u Přeštic, majitel velké knihovny, v níž "arci
nejvýbornější spisy literatury naší se nacházejí" a který navíc z této
zásoby každý večer předčítá několika sousedům "k poučení a k zábavě".⁶⁾

Zapomenout ovšem nemůžeme ani na "naši krásnou pleť", na české
vlastenky. Ty se obvykle redakcím národních časopisů svěřovaly, že "dá-
vají přednost dějepisu před zahraničnými romány, zvláště onoho druhu,
kde bez vyšší, ducha vzdělávající myšlenky vše jen na povrchu všední

obecnosti se plazí" a že právě česká vlastenecká literatura to byla, která je konečně "naučila ctít jazyk slavných předků".⁷⁾ Kromě toho se pochopitelně vlastenky, vedeny příkladem Magdaleny Dobromily Rettigové, pilně věnovaly i péči o kuchyni.

Nejednalo se ale pouze o jednotlivce, stejné atributy nesla i ideální vlastenecká pospolitost nebo korporace. Opět jen jedním příkladem za mnohé zde bude zpráva, kterou čáslavský korespondent České včely oznamuje, že "předsudky nezkažená mysl zdejšího měšťanstva, vedena jsouc památkou skvělé minulosti, snadno pochopila směr národních buditelů a vši láskou přilnula k vlasti a své národnosti. Pilné čtení knih, zdejší školní knihovnou a některými milovníky národního vzdělání poskytovaných, vzájemné sdělování národních záležitostí ve schůzkách přátelských - to vše na život náš mocně působilo a napořád ještě působí". Samozřejmě že ani čáslavští měšťané neopominuli okrášlit své město českými vývěsními štíty.⁸⁾

Taková tedy byla, alespoň ve zkratce, podoba tehdejšího ideálního vlastence. Z hlediska našeho tématu ale není možné opomenout ještě další prvek, na který sami vlastenci kladli veliký důraz, a tím byla čistá ideálnost jejich snažení. Většinou se totiž domnívali, že již pouhým svým přihlášením se k češtině přinášejí národu oběť ztrátou hmotných i společenských výhod, které by získali, kdyby užívali němčiny. Jak napsal později Jakub Malý: "Vědomí tak veliké oběti musilo mladíka, majícího dost odhodlání k podstoupení jí, nemálo povznášeti v jeho vědomí, neboť cítil se skutečně na vyšším duševním stanovisku, nežli veliké stádo lidí obyčejných."⁹⁾ Jedná se tedy o ideální představu vlastní výlučnosti, představu skupiny lidí vyvolených k vyšším cílům. S tím úzce souvisela představa jednotnosti takového takřka esoterického seskupení, v němž není místa pro malicherné osobní spory. O tom, jaká vzdálenost dělila v tomto případě ideál od skutečnosti, snad není nutno se na tomto místě šířit. Stejně ideální ale byla i představa širší slovanské jednoty a ideální byl také obraz národní minulosti charakterizovaný pro nejstarší doby dávnověkou slovanskou demokracií a mírumilovností a později opět národní jednotou - kdo v minulosti vystupoval proti snahám vlastenci uznaným za úsilí o povznesení národa, byl buď zrádce (to je případ Miloty z Dědic), anebo byl z národa prostě vyločen. Zde je markantním příkladem podoba právě tehdy vytvářeného obrazu husitství, z něhož takřka vymizeli domácí odpůrci kalicha a existoval pouze hrdinný obranný boj jednotného národa proti vnějším nepřítelům. Naopak vnitřní nesvornost (nikdy ne slabost nebo dokonce přiznání chybného stanoviska) byla jednou z hlavních příčin porážek a úpadku. Další příčinou bylo napodobování cizích vzorů, které se rovnalo zradě na dalším ideálu - národní výlučnosti, naprosté soběstačnosti a úplné

specifičnosti českého vývoje, nezávislého na svém okolí.

Ideální byl konečně také vytoužený vzdálený cíl všeho vlasteneckého snažení, sen o zcela probuzeném a uvědoměném národu, který v sobě bude zahrnovat všechny společenské třídy. Zde byla zvláště bolestně počítována absence šlechty, a proto, když nemohl být zformulován ideální obraz vlasteneckého kavalíra, tak jako jsme to sledovali u příslušníků ostatních společenských skupin, byl aspoň pozorně sledován každý projev aristokratických sympatií k národní věci. "Budiž nám radostně vítán spanilý tento důkaz zmáhající se lásky k české národnosti též i ve vyšším okresu života společenského" - těmito nadšenými slovy začal Jan Erazim Vocel svou recenzi překladu Rukopisů královédvorského a zelenohorského do němčiny pořázeného hrabětem Josefem Matyášem Thunem.¹⁰⁾

Dalšími součástmi tohoto budoucího ideálního stavu byly představy o úplném převládnutí češtiny v životě země, o plně rozvinutém českém písemnictví obsahujícím kromě spisů vysokým uměleckých hodnot i díla vědecká. Byly to tedy ideály a sny obrácené z velké části do minulosti a do budoucnosti a mnohem méně se zaměřující na praktické otázky současné doby. V ní stačilo radostně uvítat každý nový pokrok v národním snažení ať na poli literárním, nebo společenském, byla to prostě, jak se na jiném místě vyjádřil už vzpomenutý Jakub Malý, "šťastná idyla dobráckého vlastenčení".

A tato idyla se zákonitě zborčila v tom okamžiku, kdy se zmíněné ideály počaly naplňovat, a k tomu pohříchu došlo mnohem dříve, než se většina vlastenců domnívala, jak již bylo řečeno, na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Tehdy již nebylo možno pochybovat o perspektivách další existence českého národa, vnější český ráz nabývá celá řada měst, na obranu národních práv vystupují i někteří aristokraté - připomeňme alespoň hraběte Lva Thuna - a také ve společenském životě se čeština prosazuje stále výrazněji. Brzy tak začalo být jasné, že za této situace již není možné vystačit s dosavadními vlasteneckými ideály. Prvý impuls k jejich přehodnocení dal František Palacký ve své známé a často citované Předmluvě k vlasteneckému čtenářstvu uveřejněné v muzejním časopise již roku 1837. Při pohledu na právě uplynulých prvních deset let existence tohoto časopisu prohlásil dosavadní úkoly za splněné a na otázku "co nyní chceme?" odpověděl lapidárně: "rádi bychom pokročili dále".¹¹⁾ A skutečně od té doby a zvláště od počátku čtyřicátých let se stále častěji a důrazněji hlásí ke slovu nová vlastenecká generace, která se na rozdíl od svých idealistických předchůdců projevuje mnohem realističtěji. Jejím nejznámějším mluvčím je Karel Havlíček Borovský se svým proslulým požadavkem "aby nám to naše vlastenčení ráčilo konečně z úst vjeti do rukou a těla",¹²⁾ on to také byl, kdo svým provokativním článkem Slovan a Čech¹³⁾ zaútočil proti ideálu slovanské jednoty,

notabene čerstvě otřesené již slovenskou jazykovou odlukou. Konečně Havlíček také parodickou písní Tys bratr náš dokonale zkarikoval výše charakterizovanou podobu ideálního vlastence staršího typu, tj. vlastence, který "ve čtyřech slovanských hlavních nářečích brebencuje", "Schuhmachermeistera v peci pálí a na krám píše já jsem švec" a "veliké iliády zpívá ke cti Žižkově košili".¹⁴⁾

Proto není náhodou, že za této situace, jak již bylo řečeno úvodem, vzniká několik prací, které se snaží teoreticky zodpovědět otázku po smyslu a obsahu pojmů vlastenec a vlastenectví. Jednalo se prostě o to, že realističtější zvažující publicisté byli zneklidnění obrovskou inflací těchto výrazů, kterou pozorujeme na stránkách tehdejších novin a časopisů, jim prostě musela připadat směšná propagace valčíku Břetislav, polky Přemyslovci, kvapíku Žižkův sen nebo galopu Bivoj.

Kritičtější a realističtější uvažujícím duchům samozřejmě nemohla vyhovovat ani dosavadní sebeuspokojující vlastenecká idyla, proti níž vystoupili zvláště ostře. Z časových důvodů uvedu opět pouze jeden příklad, kterým je článek Jana Hostivíta Duška Chvála našich škol, uveřejněný ve Včele na jaře roku 1847. Po ironickém úvodu útočícím na chvály současného stavu, podle nichž je vše v nejlepším pořádku "neb jest škola v každé vesnici" a skvěle parodujícím vládnoucí idylické představy např. ve vylíčení kantorovy domácnosti: "V příbytku učitelovu vidíme na stěně viseti jedny neb více houslí, flétnu, klarinet, několik obrazů, u okna klavír neb piano, knihovnu, v které se knihy Přítelem mládeže jen modrají, u kamen stůl, za kterýmž sedí učitel a píše noty, vedle něho na lavici stojí džbánek s pivem, starší chlapec sedí u piana a učí se, mladší děvče kolíbá ještě mladší dítě a učitelová je v kuchyni a strojí oběd neb večeři", přechází k prudkému demaskování této selanky "jak je u nás všecko jen na oko, tak jsou též i školy", které nakonec, když vylíčil jejich neutěšené skutečné poměry, apostrofuje zvoláním: "Ó vy vybilení hrobové!"¹⁵⁾

Stejně vehementně tato generace zaútočila i na další tradiční vlastenecké ideály. Především byla odmítnuta základní představa, že stačí okázale mluvit česky, aby člověk mohl být považován za vlastence. K tomu stačilo si uvědomit, že česky mluví dvě třetiny obyvatel země, aniž by v tom spatřovaly něco mimořádného a hodného pozornosti. "Jakoby to již nějaká čest byla, když česky mluví Čech! A tak se posvátného jména vlastenec u nás nadužívá," zakončil František Čupr svou rozpravu v České včele¹⁶⁾ a podobně soudil i Josef Kajetán Tyl: "Vlastenec musí něco nad povinnost dělati, musí se mezi velikým počtem obyčejných milovníků jazyka něčím vyznamenati,"¹⁷⁾ a bylo by možné uvádět další stoupence těchto názorů - např. Františka Matouše Klácela¹⁸⁾ nebo Jakuba Malého¹⁹⁾. Ať už se jejich definice vlastence a vlastenectví

jakkoliv lišily, všechny spojovalo přesvědčení, že se jedná o obecně rozšířený a člověku vrozený cit lásky k zemi a národu, který se musí projevat v první řadě konkrétním úsilím o jejich hmotné a mravní povznesení, a jazyk začíná být chápán ne už jako účel sám o sobě, ale jako přirozený prostředek, jímž se toto úsilí realizuje. Ze stejných důvodů je odmítáno i přílišné zahledění do minulosti - ještě v roce 1850 prohlašuje Havlíček, že mu "jest nyní jeden živý a čiperný slovanský hošík, z kterého něco může být, milejší a důležitější než všechny staroslovanské bůžky, co se jich kde vykopalo a vykopá"²⁰⁾, v podobném duchu je zpochybňováno sebeuspokojení nad rozšiřováním českých vývěsních štítů atd.

Je samozřejmě jen přirozené, že řada tradičně orientovaných vlastenců se cítila tímto vývojem značně znepokojena. Tak v Květech roku 1845 vystoupil pražský stříbrník Josef Kaisberger na obranu propagování českých firemních tabulí a zvláště ostré reakce se dočkal i zmíněný Duškův článek o českých školách: "nelze žádnému nestrannému synu vlasti, který z vlastní zkušenosti nynější stav našich národních škol poznal, na toto veřejné protřepávání a na cti utrhání jinak než s bolestným citem hleděti," napsal např. kaplan J.S. Rajský a ve Včele potom vycházely další rozhořčené, ale většinou nekonkrétní ohlasy na pokračování.

Zajímavé ovšem je, že mnozí ze starších vlastenců s neklidem sledovali i takové projevy, z nichž by se spíše měli radovat, projevy signalizující skutečnost, že jejich snažení dochází svého cíle. Stačí se ale zastavit pouze u literatury, kde se objevují nářky nad tím, že ten který vlastenec dosud považoval za svou povinnost přečíst všechny české knihy a nyní to už nemůže stačit, nebo útoky proti vydávání specializované, laikům nesrozumitelné české vědecké literatury.

Je zbytečné uvádět další a další podobné příklady. Domnívám se, že je možno konstatovat, že během čtyřicátých let postupně slábl hlas stoupenců tradiční idealisticko-idylické koncepce vlastenecké práce a sílila pozice lidí, jejichž realističtější chápáním ideálem byl vlastenec, který měl zároveň být dobrým a zodpovědným občanem - a to zcela ve smyslu moderního chápání slova občan -, který měl být člověkem neokázale pracujícím k prospěchu vlasti a národa a chápajícím tuto práci jako svou samozřejmou povinnost.

Bohužel, politická situace padesátých let minulého století po porážce revolučního dění roku 1848 násilně zastavila další vývoj této koncepce a znemožnila její osvojení celým národním kolektivem. Rozbor vlasteneckých ideálů padesátých a šedesátých let je tématem, které by si zasloužilo samostatný příspěvek, já zde mohu uvést již jen tolik, že zřejmě znovu ožily staré idylické a sentimentální ideály. Konec-

konců i jejich rozhořčený odpůrce Havlíček přežil v národním povědomí především jako brixenský mučedník a stěny vlasteneckých domácností i restaurací zdobí obraz jeho loučení s rodinou, což je scéna, kterou on sám v Tyrolských elegiích odbyl jen několika málo furiantsky laděnými verši.

- 1) F. Čupr, Článek o vlastenectví. Česká včela 1846, s. 283.
- 2) V. Macura, Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. Praha 1983.
- 3) J. Přibík, Josef Antonín Seydl, děkan v Berouně. Česká včela 1836, s. 340.
- 4) Květy 1846, s. 544.
- 5) Květy 1846, s. 24.
- 6) Květy 1844, s. 484.
- 7) Květy 1844, s. 372.
- 8) Květy 1846, s. 16.
- 9) J. Malý, Naše znovuzrození. Přehled národního života českého za posledního půlstoletí, I. Praha 1880, s. 28.
- 10) Časopis českého musea 19, 1845, s. 488.
- 11) F. Palacký, Předmluva k vlasteneckému čtenářstvu. ČČM 11, 1837, s. 3-8.
- 12) K. Havlíček Borovský, Poslední Čech. Novela od Josefa Kajetána Tyla, v: Karel Havlíček Borovský, Dílo I (ed. J. Korejčík). Praha 1986, s. 301.
- 13) Tamtéž, II (ed. A. Stich). Praha 1986, s. 55-81.
- 14) Tamtéž, I, s. 284-285.
- 15) Česká včela 1846, s. 81-82; tamtéž 1847, s. 85.
- 16) Viz pozn. 1.
- 17) J.K. Tyl, Co je to vlastenec? Krátká rozprávka Pražského posla s člověkem venkovským, v: J. K. Tyl, Čtení pro lid (Publicistika 1846, 1847, 1851), ed. M. Otruba. Praha 1986, s. 188.
- 18) F.M. Klácel. Kosmopolitismus a vlastenectví s obzvláštním ohledem na Moravu. ČČM 16, 1842, s. 163-189.
- 19) J. Malý, O vlastenectví. Dennice 1841, s. 108-119.
- 20) K. Havlíček Borovský, Dílo II, s. 362.

Český sen

Vladimír Macura

Balada česká patří jistě k nejznámějším básním Nerudova souboru Balad a romancí (1883) a nejspíš také k nejhojněji recitovaným k rozmanitým příležitostem. Přitom je to báseň, která současně stojí prakticky zcela mimo odborný zájem, její literárněvědné reflexe jsou minimální a dosti povrchní. První kritické soudy o Baladách a romancích se zmínkám o Baladě české, příběhu "smavého reka" Palečka, kterému Vesna propůjčila dar limitovaného vzkříšení, většinou vyhýbaly. Omezovaly se na celkovou charakteristiku Nerudova tvůrčího přínosu - z toho hlediska oceňovaly jeho programový pokus o kontakt poezie s širším lidovým publikem (sama volba žánru byla tehdy živě pocítována jako součást takového programu) a zvláště jmenovaly ponejvíce skladby jiné, ať již Romanci o Karlu IV., Baladu o duši Karla Borovského, nebo básně spjaté s křesťanským mýtem, které dokonce vyvolaly i nepřímou kontroverzi ohledně "českosti" Nerudovy poezie.¹⁾ Porušení normy uměleckého ztvárnění křesťanské látky bylo totiž některými kritiky chápáno současně jako porušení normativní představy českého národa, odtud byl již krok k obvinění Nerudových balad z toho, že představují v českém kontextu "francouzské býlí" (Obzor literární 1883, s. 127).

Balada česká - přestože jako jediná z celého souboru nese v záhlaví příslušné národní označení - zůstávala v tomto podpovrchovém sporu o češství stranou. Kritika z toho hlediska oceňovala více například Romanci o Karlu IV. se závěrečnou přímou pointou o českém národním typu:

"Nu vidíš, králi: tak náš lid!
Má duši zvláštní - trochu drená zdá se -
však kvete po svém, v osobité kráse -
... ach přibliž k tomu lidu hled
a přitiskneš svůj k němu ret
a neodtrhneš více!"

Pokud přišla řeč i na Baladu českou, pak jen v rámci prostinkého výčtu balad a romancí, k nimž "dala podnět lehká zkáza národní a historická rozvinutá v nádherný květ poetický" (O. Mokřý v Květech 1883,

s. 363); označení "česká" v titulu se chápalo zřetelně jako označení původu látky. Jenže syžet Nerudovy "balady" o rytíři Palečkovi se k tradiční látce o českém Enšpíglovi ani v nejmenším neváže, ostatně i typem syžetu se vyprávěním z palečkovského cyklu naprosto vymyká. Proč tedy to označení Balada česká právě u básně, která je veřejností i literární vědou přijímána jako bezproblémová spontánní oslava jara - literární věda navíc přišla s tezí o autostylizační projekci básníka do postavy Palečka ("Sám je ovšem Paleček také 'starým mládencem' a mimo humor nemá nic, co by rozdával, nic jiného ani nechce", Karel Polák),²⁾ obraz Palečka v básni je přijímán jako doklad toho, jak "básníka strhuje láska k životu a schopnost radovat se z krásy" (A.P. Solovjovová).³⁾

Lze se spokojit při hledání odpovědi na otázku motivace označení této balady právě atributem "česká" prostě jen jednoduchou charakteristikou ve smyslu Polákovy aforistické definice: "Balada česká - balada o humoru v Čechách"? Jde tu skutečně v prvním plánu o demonstraci okouzlení životem, krásou, jarem, okouzlení, které zde symbolicky vítězí nad smrtí? Zdá se, že zodpovědět tuto otázku, která je současně otázkou po významu Balady české v kontextu Nerudovy sbírky, může napomoci právě její klíčový motiv - motiv snu: hrdina balady je právě sněním charakterizován - snění je jeho důležitou životní aktivitou ("rád bloudil po Čechách - / a pak byl vždy jak v mátochách / a nevěděl, kde stojí"), je ustavičně (jak to hodnotí alegorizovaná postava Vesny) "ve snách" a také posmrtně je mu darována výsada snění: na krátký okamžik se probouzí, aby se znovu vrátil v "dumnou říš" a usnul.

Motiv snu má přitom v české kultuře 19. století značně složitou sémantiku, která by měla varovat před příliš doslovným výkladem. Zájem o něj od 30. a 40. let obecně vzrůstá s pronikáním sentimentalistického a romantického životního postoje a jeho umělecká reflexe, osvícensky přímočaré a jednoduché chápání snu ve smyslu Ukolébavky Vojtěcha Nejedlého ("Zrádné syny / pro jich viny / píchá v srdci haď; / bez ouzkości spějí ctnosti, / byť jim hrozil kat"⁴⁾) je rozrušováno aktualizováním hlubších vrstev tradice (zvláště se tu v jiné poloze nově oživuje barokní znejistění protikladů snění a reality). V krajním případě se sen stává až jakýmsi synonymem tvůrčích sil jedince, znamením jejich svobody, tak jak to podle Byrona formuloval J.P. Koubek - "nebo sen když opanuje tělo, / můž svobodný duch šírou zajmout končinu, / A pásmo dlouhých let svít v jednu hodinu".⁵⁾

Pokus o literární ztvárnění nového konceptu osobnosti a tvorby, ke kterému dochází v díle Máchově, se právě o filozofii snu velice těsně opírá: poezie je chápána jako snění, jako obrazotvorný, sry generující živel. U Máchy se tak skoro zákonitě "sen" stává klíčovým slovem, leitmotivem díla (a obdobně i dobové parodické reakce na Máchovu tvor-

bu právě motiv snu akcentovaly - srov. např. Rubešův titul novoroční causerie *Obrazy ze spaní mého*), obdobně je tomu ostatně i u Sabiny, který totožnost snu a poezie formuluje přímo výslovně a činí z ní jedno z ústředních témat své lyriky (Obrazotvornost, Snění básnické); poezie podle jeho slov vyprošťuje sen z izolace, dodává mu komunikativní rozměr, včleňuje ho do života (Útěcha básníka). Ale i tam, kde nedochází k takovému povýšení v poezii samu, je sen spínán často se silou fantazie, patří alespoň k oblíbeným motivům umožňujícím přechod k ireálným (v širokém smyslu) způsobům výstavby představeného světa, k jiným časovým rovinám, k nadčasovému hodnotovému plánu, jenž nevyplývá z vlastní logiky základní dějové linie (tak je tomu např. ve Vocelově epice, zvláště v jeho *Václavu IV.* nebo v *Posledním snu*).

Vyhrocuje se také složité napětí "snu" a "skutečnosti". Sen jí může být představen jako ideál, nabízí její pozitivní variantu ("krásný sen", "blahý sen"), může být jejím modelem, odhalujícím svým obrazným jazykem pravou podobu v "přirozeném" uspořádání věcí skryvanou, ale současně může být chápán v protikladu k realitě jako ne-reálný a v tomto smyslu klamný (Villani: "marný sen", "pouhý sen", "pouhá jen lež"; Nebeský: "klam a sladké snění"; Sabina: "blud").⁶⁾ Pak se proti vědouce, rozumné, smysl pro míry mající přítomnosti "sen" vymezuje jako minulý nebo přinejmenším do minulosti obrácený, jako "mladistvý sen" spjatý s ještě předreálným stavem skutečnosti a s jejím "předrealistickým" vnímáním. V průřezu do přírodního kontextu se proto sen často spojuje s tématem "jara", "máje": "O kam se podělo jarní moje zdání" (Sabina),⁷⁾ "Máj opadl, sen dokvetl" (Nebeský).⁸⁾ Současně však zpochybněním ontologické jistoty, kterou "skutečnost" jako kategorie skýtá, mohlo dojít i k neutralizaci opozice skutečnosti a snu. Zjednodušeně řečeno se sen v konfrontaci se skutečností mohl jevit jako "marný", "klamný", "bludný", "lživý" stejně jako "krásný", "blahý" apod., avšak skutečnost poměřována jím najednou zdaleka již nebyla jediné možná a oprávněná, paradoxně přestávala být - tváří v tvář snu - autentická. Skutečnost odkazovala sen do říše klamů a bludů, stejně jako sen odkazoval do říše bludů samu skutečnost ("všechno však pouhý sen - pouhá jen lež", "veškeré vůkol nás věty jsou jen / marnost a šílenost - bájka a sen", Villani: *Smír*⁹⁾).

Souběžně byl sen asociován logicky, na základě věcné souvislosti se "spánkem", s "nevědomím" a metaforicky se "smrtí" a s motivy, které se na motiv smrti vážou (v české poezii 19. století je běžné seskupení motivu "snu" a motivu "hrobu": "A to pění? - Hrobní zpěvy: / Skončen tvého žití sen! / Nyní po tom divném zdání / lehni zas k tichému spaní; / vždyť ne věčný spánek ten: / z noci narodí se den", Nebeský: *Píseň hrobní*¹⁰⁾). To vytvářelo možnost přechodu k další významové vrstvě

motivů snu, právě v české obrozenecké kultuře neobyčejně akcentované. Sen (a spánek) se stal metaforou ochromení národní kulturní aktivity, poloexistence národa před širší aktivizací národního hnutí. Sama aktivizace vlasteneckého hnutí byla pak chápána jako "probuzení" spícího národa, první účastníci vlasteneckého hnutí se považovali za "probuzence", tj. za bdící; ti, kteří stáli stranou, byli označováni za "ospalce". Tento ideogram v české kultuře první poloviny 19. století postupně nabyl na všeobecné závaznosti (odrazil se konečně i v termínu "národní probuzení", jímž byla celá epocha označována) a zůstával živý i později. Ve svých Hrobech básníků slovanských např. J.P. Koubek - poněkud opožděně vstupující svými verši do kontextu generace Májovců - interpretuje pod tlakem tohoto ideogramu i obecný romantický topos: načrtává obraz české poezie jako "upíra", který vniká "do ospalců tmavé ložnice" a budí rodáky ze sna.¹¹⁾

Jednoduchou transpozicí do roviny mýtu se motiv probuzení modifikoval v motiv vzkříšení a napojoval na křesťanský velikonoční mýtus:

V národu zaživa pochovaném
 nový rozněť, Pane, život sám;
 k tvému slovu slavně z mrtvých vstanem!
 František Jaroslav Kamenický 12)

Nám zas nový započal se den,
 mizí noci, mizí mrak již kalný.
 Zavanul duch jasný, neobhalný;
 zbuzen národ ve snu odhalen,
 kámen ze života odvalen ...

Jan Slavomír Tomíček 13)

Obecně v této souvislosti stoupla obliba motivu vzkříšení "českého hrdiny/českých hrdinů", ať již v rovině lyrické v rámci prosté asociace k motivu jara u V. Nebeského ("Což snad z minulosti hrobu / české někdo bohatýry, / což i starou vzkřísil dobu / a ty mistry slavné lyry?" V. Nebeský: Český máj¹⁴⁾), nebo celým příběhem (báseň J.S. Tomíčka Jan Žižka a Prokop Holý na procházce, konfrontující oba husitské vojevůdce s přízemní skutečností předbřeznové Prahy¹⁵⁾). V této době se oživuje a literárně aktualizuje i česká pověst blanická (Klácel, Sabina, Koubek, Tyl).

Tyto významové možnosti motivu "snu" - zde, opakujeme, jen zhruba nastíněné - vytvářely tak či onak bohatý sémantický repertoár, který byl v jednotlivých případech ve větší nebo menší výseči aktualizován. V některých případech lze přímo hovořit o jisté autorsky výrazné podobě této volby z dobového sémiotického repertoáru. Například Furchovi slouží motiv snu především jako součást celkového rozostřování hranic mezi jevy (nad vydáním Furchových Básní tuto slohovou kvalitu Furchova díla

dosti přesně postihl ve své recenzi V. Nebeský, když konstatuje, že u Furcha je "všecko měkké, rozplývající, mlhou zastřené" a nachází u něho "somniaambulismus ideje".¹⁶⁾ Naproti tomu v poezii Josefa Václava Friče je udržována v této oblasti příznačná podvojnost mezi snem chápaným důsledně jako ideál a spojovaný s lyrickým hrdinou, který je okázale aktivní, bdící, připravený k boji, a snem, pojímaným jako zmrtnění, pokleslost národního života, apatie, který je naopak vázán k národnímu kolektivu. Pro Karla Hynka Mácha je zase typické složité současné rozehraní vzájemně protikladných významů s motivem "snu" spjatých, při němž je "sen" současně pojmenováním tvůrčích schopností subjektu, skutečnosti samé v její časovosti a nestálosti, života i smrti, spánku i bdění. U Tomíčka naopak stojí v popředí motiv vzkříšení ze spánku a nacionální asociace s ním spjaté - i v literárním sporu Tomíčka s Máchovým Májem je tento rozpor ventilován: "Chtěl-li by nám pan Mácha v druhém svazku svých Spisů podati opět druhé vydání svých snů, svého spaní, může býti ubezpečen, že mocně ho probouzetí budeme; spali jsme dvě stě let, on nesmí nás dutým hlasem své zborčené harfy do nového snění konejšiti."¹⁷⁾ V Máchových stopách se pokouší neobratně jít Villani v básni Smír. Villaniho hrdina je zde nositelem vlastně jediné aktivity a tou je snění, báseň sama je fantasmagorickým textem stylizovaným jako záznam nekonečného proudu snů, jejichž cílem - značně zatemněným - je dobrat se "tajemství přírody", sněním vlastním odhalit její "sen". Hrdinovo probuzení je přitom vždy jen oddechem před pohroužením do snu nového - opakovaně, jen s drobnými obměnami se tu objevují verše "Sníč se zbudí - kolem zírá - / Byl to jen / marný sen! / Lká a v spánek se ubírá." Přitom Villani zdá se současně pociťoval negativně nepřítomnost nějakého finálního hodnotového horizontu v Máchově poezii a vytváří ho v závěru (jak již titul básně napovídá) v příklonu k tradičním hodnotám křesťanské víry ("tomu buď v nebesích navěky dáno, / o čem jen zdánlivě tady směl snít!"¹⁸⁾).

Pro nás však v dané chvíli není tak důležitá otázka individuální rozmanitosti jednotlivých autorských verzí této poetiky "snu" v české poezii 19. století, jako spíše její složité společné významové podloží. To způsobuje, že často i to na první pohled zcela nejjednodušší užití motivu "snu" nebo jiného motivu s ním spjatého aktivizuje značně široké sémantické pole, které pak vstupuje do hry až s překvapivou silou. Zřetelně to prozrazuje - abychom volili zvláště elementární příklad - například historie zcela banálního ustáleného klišé, pozdravu "dobrou noc" v české literatuře od Máchovy historické novely Křivoklad, přes Mikovcovu Záhubu rodu Přemyslovského až třeba k Furchově básni Dobrou noc! Na pozadí složité sémantiky českého "snění" se ustálený obrat dekonvencionalizuje, stává se znakem poukazujícím jak do oblasti všelid-

ské problematiky existenciální, tak ke konkrétnímu tématu smrtelného pádu národa a jeho slávy.

V případech obvyklého čtení Nerudovy Balady české se v ničem k tomu bohatému sémiotickému podloží neodkazuje, stranou zůstává především celá oblast alegorizace snu v analogon národního nevědomí, národní pasivity. Přitom je právě toto ztvárnění motivu snu pro Nerudu velmi typické, "sen" a "spánek" patří totiž k běžným složkám nerudovského obrazu národa. Navíc k složkám významně se podílejícím na celkové dynamičnosti a ambivalentnosti tohoto tématu, v jehož rámci negativní pól je výrazně akcentován v logice celkového programu hodnotové přestavby národní identity. V kritické reflexi je český národ označován s hořkou skepsí za "zmalátnělou luzu", za národ bez "mužné statečnosti", je nenárodem, pouhým seskupením "holomků", je mnohem spíše národem "snícím", ("za živa pohřbeným")¹⁹⁾ než probuzeným. Přitom už sám titul balady je nápadným signálem vybízejícím k jejímu vztážení k tomuto národnímu kontextu a volba ústřední postavy takovéto zacílení interpretace ještě podtrhuje. Ústřední hrdina básně, rytíř Paleček, je charakterizován zcela v klíči typizované české národní charakterologie - je to "smavý rek", který je "samý šprým a nápad", který "rád dobře jed a dobře pil, / a lidem dobře činil" a právě motiv neustálé existence "v snách", v "mátách" na pozadí dobového emblému národa "snícího", "spícího" do této národní charakterologie zřetelně také patří. V této souvislosti sehrává zřetelnou ironickou úlohu jak jeho jméno odkazující k trvalému komplexu "malého národa", tak jeho funkce (v básni samé nepřipomenutá - panovníkův šašek), tak jeho titul (rytíř Paleček). Ironický nádech Palečkova rytířství podtrhuje i fakt, že příběh balady je rozvinutou a parodickou obměnou oblíbeného motivu vzkříšení českého hrdiny, o kterém jsme se zmínili výše, vstupuje do ironického vztahu k blanické legendě - i Nerudův Paleček je spícím rytířem.²⁰⁾

Zdánlivě idylický příběh veselého rytíře Palečka je tak současně příběhem českého snu, ironickým podobenstvím o českém národě odsouzeném (a sama sebe odsuzujícím) k nepravé existenci, kterou tu sen metaforizuje. V přísně vyhrazeném "jarním" probouzení tu lze spatřovat připomínku jara roku 1848, v kterém se sepětí motivu jara a vzkříšení jednou provždy zpolitizovalo. V tomto smyslu lze vidět v Baladě české jistý protějšek Romance o jaře 1848. Proti nostalgicky podbarvené vzpomínce na dobu, kdy "čas oponou trhl", načrtává - v klanném rozmarném kostýmování téměř ve stylu dramatické báchorky - mnohem skeptičtější obraz, v němž jaro je jen tragikomicky krátkým přerušením trvalého, neměnného českého národního spánku.

Motiv snu, tak neobyčejně zvýznamněný v české kultuře 19. století, dovoluje tak vidět Baladu českou v řadě Nerudových básní znovu a znovu

nastolujících téma národa, smyslu jeho bytí, na jejichž jedné straně jsou patetická vyznání lásky a hrdého obdivu (Láska, Ve lví stopě, Jen dál!) a na straně druhé básně hořkého kritického soudu:²¹⁾

Naše pohostinství

Cizinec přišel. Honem sem židli!

"Abyste spaní nám nevynes!" díme.

Sedí. My usneme. Do běla spíme,

a když se konečně přec probudíme,

ejhle - pan cizinec jak když tu bydlí!"

Velkonoční

"Kdo snáší ta červená vajíčka?"

ptá zvědavé se děcko.

"Mé dítě, zajisté něký Čech:

ten snáší všecko!"

- 1) Tato kontroverze není nezajímavá. Zatímco F. Schulz v Osvětě pouze zaznamenává ve sbírce záměnu "světského za nebeské" a omlouvá ji výsledným básnickým účinem (Osvěta 13, 1883, I, 4, s. 362-365), kritik Literárních listů pod šifrou J.V.K. výslovně napadá Baladu štědrovečerní a Baladu o svatbě v Kanaán a uzavírá: "v obou těchto básních karikuje se posvátná osoba Kristova způsobem neslušným; tu přestává poetická pravda, a s ní mizí též estetická záliba, nehledíc k neméně důležitým momentům etickým, jichž každá báseň, jmenovitě širším kruhům, tedy lidu určená, šetřiti povinna" (Literární listy 4, 1883, 5, s. 39). Na totéž stanovisko se postavil také nepodepsaný referent Obzoru literárního (pravděpodobně vydavatel V. Šťastný). Rozšířil svůj odsudek i na Baladu tříkrálovou, Romanci italskou a Baladu rajskou, v níž navíc vidí nejen blasfémii vůči křesťanskému sanktu, ale i blasfémii nacionální: útok proti cti českých žen. Říká výslovně: "Pamatujeme, že po odchodu Prusáků z Čech r. 1866 projevovala v novinách našich veliká i oprávněná nevole, že se opovážil jakýsi vychloubačný ničema napsati o ženách českých, že se měly k pruským hostům - galantně. A hle nyní podobnou poklonu českým ženám skládá český básník ..." (Obzor literární 6, 1883, s. 126-127).
- 2) K. Polák, O umění Jana Nerudy. Praha 1942. - J. Janáčková (ed.), Malá knížka o Baladách a romancích. Praha 1984, s. 48-49.

- 3) A.P. Solovjovová, Jan Neruda a konstituování realismu v české literatuře. Praha 1982, s. 164.
- 4) B. Václavek - R. Smetana, Český národní zpěvník, Písň české společnosti 19. století. Praha² 1949, s. 154.
- 5) J.P. Koubek, Hroby básníků slovenských, v: Sebrané spisy I. Praha 1857, s. 94.
- 6) K.D. Villani, Smír, v: Spisy. Praha 1862, s. 115, 117. - V.B. Nebeský, Básně. Praha 1886, s. 28. - K. Sabina, Básně. Praha 1911, s. 121.
- 7) K. Sabina, cit.d., s. 85.
- 8) V.B. Nebeský, cit.d., s. 28.
- 9) K.D. Villani, cit.d., s. 147.
- 10) V.B. Nebeský, cit.d., s. 40.
- 11) J. Koubek, cit.d., s. 117.
- 12) F.J. Vacek-Kamenický, Lilie a růže. Praha 1846, LXXV.
- 13) J.S. Tomíček, Procitnutí, v: Básně. Praha 1840, s. 124.
- 14) V.B. Nebeský, cit.d., s. 38.
- 15) J.S. Tomíček, cit.d., s. 82-87.
- 16) V.B. Nebeský, O literatuře. Praha 1953, s. 49.
- 17) P. Vašák (ed.), Literární pouť Karla Hynka Máchy. Praha 1981, s. 40.
- 18) K.D. Villani, cit.d., s. 117, s. 152.
- 19) Srov. J. Neruda, Básně I - II. Praha 1951-1956, I s. 309, II s. 282, 280, 307.
- 20) Důležitou roli z tohoto hlediska hraje i fakt, že hrdina Nerudovy básně, Paleček, byl emblematickou postavou stejnojmenného satirického časopisu a také oblíbenou figurou řady básní na jeho stranách publikovaných (např. Paleček E. Züngla, uvádějící první číslo časopisu, anonymní báseň Paleček na Palečkovi, Paleček 10, 1882, s. 13 aj.). I to výrazně akcentuje satirický moment skladby proti tradičně čtenému "idylickému".
- 21) J. Neruda, Básně II. Praha 1956, s. 281, 282.

Význam snu při dostavbě katedrály sv. Víta

Marie Benešová

Devatenácté století, tak jak bývá především ve dvacátém století interpretováno, utkvívá v našich myslích jako století uskutečňující průmyslovou revoluci, století pokroku, racionálního a pozitivistického myšlení, sociálních reforem, uvědomování třídnosti a ještě mnoha dalších výdobytků, jejichž původ lze hledat v hospodářsko-spoločenské sféře vědomě usměrňované vědeckým poznáním. Naproti tomuto proudu se odvíjejí po celé 19. století dialekticky protikladné tendence, které jako by měly úlohu nastolit rovnováhu tam, kde byla narušena, a to především v ideálech a umělecké tvorbě, nástupem buržoazie na místo feudálů jako vládnoucí třídy. Za tuto protiváhu lze nesporně pokládat romantismus, který ovládá téměř ve třech třetinách století celou kulturní sféru. Z ní nelze vylučovat ani význam a silný vliv náboženství, zejména katolicismu, příznačného pro některé země střední Evropy, který u nás působil především prostřednictvím propagace domácích světců Václava, Vojtěcha a konečně i Jana z Pomuku (Nepomuckého). Ač v českých historických zemích, zejména v Čechách, nelze sílu tohoto náboženského vlivu (oproti např. Polsku) v působení na národní sjednocování a obrození přeceňovat, přece při studiu specifické otázky nebo dobových pramenů vyplyne naprosto zřetelně. Snad je to vinou specializace, že jsme si zvykli v poslední době zkoumat otázky politické, umělecké, kulturní a náboženské v jakési latentní izolaci, zejména pokud jde o náboženství, což právě v 19. století a v rámci katolické rakouské monarchie vede někdy k opomíjení závažného faktoru, ovlivňujícího právě dobové ideje a sny. Toto konstatování, prosím, nemá vyznít jako kritika ve smyslu metodologickém, ale především jako připomínka významově důležité duchovní síly ovlivňující u nás právě v 19. století větší kulturních jevů.

Proto také, hodnotí-li se význam některých významných akcí, které povznášely i posilovaly národní sebeuvědomování, vyvstane nám téměř vždy na myslí úsilí o zbudování stánku českého divadla více než zájem o dostavbu katedrály sv. Víta. Dalo by se argumentovat právě tím, co bylo již řečeno, že katolicismus a Rakousko vytvářely v povědomí lidí

bezděčnou jednotu, které národ toužící po emancipaci důrazně odporoval. Přece se mi však nejeví tento problém tak jednoznačně, dotýkám-li se právě katedrály svatovítské. Dóm sv. Víta v Praze nejenže reprezentuje od svého ještě románského založení svatováclavský kult, který - jak dokládá nesčetné množství uměleckých děl 19. století s vyvrcholením svatováclavského pomníku na Václavském náměstí - je symbolem české samostatné státnosti, kdy na základě papežské bully z 30. dubna 1344 bylo povýšeno pražské biskupství na arcibiskupství a 5. května téhož roku svěřeno pražskému arcibiskupu právo korunovační. Tato všeobecně známá data uvádím zde proto, aby bylo zdůrazněno osamostatnění českého království v korunovačním aktu a jeho spojení s katedrálou určením jednoho a téhož dne 21. listopadu k slavnostní introdukci arcibiskupa a k položení základního kamene gotické novostavby. Aniž bychom se dále zabývali podrobnostmi o výstavbě katedrály, buďž jen řečeno slovy Z. Wirtha: "Skvělý přelud stavebně dekoračního svatovítského kúru na konci 14. století dá se jen v myslí vyvolati z archivních pramenů, ale nádherný tento celek stal se alespoň pro pohled z dálky navždy znamením Prahy, vyčnívaje horní partií kúru a nedokončenou příční lodí i jedinou věží vysoko nad královský palác hradčanský," a dále: "jako by tušil, že stavebník nebude moci ještě dlouho užívati lodní části katedrály, uzavřel mistr Petr svůj kúr v triumfálním oblouku silnou zdí. Jeho čin znamená v uměleckém smyslu bezděčné vytýčení budoucího programu..."¹⁾

A od té doby se datuje sen o dostavbě velechrámu, který přerušily požáry, pohromy i dvě obrazoborecká hnutí a který v podobě vážných a dobově opodstatněných úmyslů o skutečné dostavění katedrály datujeme až od 18. století, jenž se uskutečňoval v "nepřetržitém sledu vzniku a zániku uměleckých myšlenek a forem, často v duchaplném řešení problémů, které ukládal starý prostor a nová jeho náplň."²⁾ Z této umělecké aktivity je třeba jmenovitě uvést z roku 1729 snad v souvislosti se svatořečením Jana Nepomuckého od Jana Ferdinanda Schora návrh na dostavbu dómu, o jehož podobě však velmi málo víme. Podobně je to i s návrhem z přibližně stejné doby snad od Kiliána Ignáce Dienzenhofera. Tím vlastně větší úsilí o dostavbu v 18. století končí a stavební aktivita se týká toliko úprav po poškození dómu za pruského obležení v roce 1757 a obnovy helmice na jižní svatovítské věži, která, pocházejíc z roku 1770, završuje jako výrazný článek siluetu pražského panoramatu dodnes.

Tolik ke vztahu snu o dostavbě katedrály jako ideálu, jehož ideová podstata symbolu nebyla příliš vzdálená představě Karla IV., ale přece se proměňovala s dobou a záměry vládnoucí dynastie a církevních feudálů (obr. 4-5). Nová etapa dostavby dómu se ve velké intenzitě datuje od dvacátých let 19. století. Přečteme-li si například v Ottově naučném slovníku heslo Pešina z Čechorodu Václav Michal, dovíme se kromě základ-

ních dat a něco mála jiného také to, že "s velkým úsilím zabýval se myšlenkou na dostavění chrámu sv. Víta, za kterýmž účelem zřídil zvláště jednotu 1844 a 1850"³⁾ (obr. 6). Za tímto strohým sdělením se však skrývá nejenom neutuchající zápal a neuvěřitelná energie, ale také konkrétní činnost, která předznamenala konečné řešení a uskutečnění díla, slavnostně uvedeného v život v roce 1929. Tomu, jakým způsobem a proč se stal právě Václav Michal Pešina z Čechorodu tím, který po celou druhou čtvrtinu 19. století byl iniciátorem a akčním duchem myšlenky dostavby pražského dómu, chci věnovat následující část svého příspěvku, neboť podivuhodnou hrou náhod byl právě sen skutečný, který se nám v noci zdá, v pozadí celého následného dalekosáhlého vývoje událostí. Vypráví o tom Pešina sám v soukromém shromáždění, které se konalo v Praze v roce 1844 při třetím shromáždění německých architektů a inženýrů a na němž se kromě vlastních 130 účastníků shromáždilo i mnoho hostů. V roce 1844, tedy v době svého projevu O výstavbě pražského dómu,⁴⁾ byl Václav Michal Pešina kanovníkem a českým kazatelem u sv. Víta a, jak on sám říká, nehodným nástupcem Jana z Nepomuku; byl již znám jako vlastenecký spisovatel, ovšem spisů náboženských, a úzce spřátelen s českými vlastenci a buditeli. Jeho životní dráha, dnes bychom řekli kariéra, začala velmi skromně: dvacetipětiletý se stal kaplanem v Polné, pak sedm let nato farářem v Krucemburku (Křížová), v obou obcích na Českomoravské vysočině v té době se značným procentem německého obyvatelstva, odkud byl přeložen po pěti letech do Blučiny na Moravě, kde setrval třináct roků, aby byl odtud povolán do svého kanovnického úřadu v Praze, který zastával až do své smrti v roce 1859. Pešinův referát o výstavbě pražského dómu se dělí zcela systematicky na tři části s úvodem, v němž vysvětluje jako tehdy již známý iniciátor dostavby dómu, jak k tomuto svému poslání, které se stalo téměř posedlostí, přišel. Dovolte, abych volně reprodukovala jeho projev:

Stalo se 21.11.1828, tedy téměř po 500 letech v den položení základního kamene ke gotické novostavbě dómu nebo lépe řečeno v noci, kdy se Pešinovi zdál sen o tom, že k němu přišli lidé a skládali do jeho rukou peníze, shromážděné sbírkou v hodnotě 3 miliónů na dostavbu pražského dómu. Když druhý den svůj sen vyprávěl, smál se mu, poněvadž nechápal, proč právě on, prostý farář v Blučíně, 32 mil vzdálené od Prahy, by se měl po staletí neuskutečněného úkolu ujmout. Avšak druhou noc sen začal nabývat již konkrétnějších forem, dnes bychom řekli o organizačních postupech. Po tomto druhém snu se počal obávat posedlosti utkvělou myšlenkou a líčí svou neschopnost vykonávat pravidelnou službu. Po třetí noci, v níž viděl již růsti pilíře katedrály, se skutečně počal obávat toho, že skončí svůj život v blázinci. Tak jak u duchovních bývá zvykem, líčí ve svém referátu, žádal o duchovní posilu modlitbou a do-

stalo se mu jí. Od té chvíle fixní idea se rozplynula a on se duševně uzdravil. Ve svém referátu pak navazuje druhou jeho částí, kdy se roku 1832 stal kanovníkem u sv. Víta a již nepokládal sen o dostavbě chrámu za utkvělou myšlenku nezdravého původu, ale za realitu, která mu byla určena jako životní poslání.

Své poslání vzal skutečně se vši vážností, neboť již roku 1834, jak uvádí, předložil kancléři Metternichovi a hraběti Kolovratovi návrh Karla Řivnáče, žáka J.O. Krannera, kterého znali a doporučili profesori K. Rössner a L. Förster. Tento Řivnáčov návrh byl vytvořen podle ideje pražského malíře a geometra Ludvíka Kohla, který v letech 1814 a 1816 vytvořil koncepci domu v barokní a gotické podobě. Myšlenka Kohlova gotického pojetí byla zpředmětněná ve skutečném návrhu Řivnáčově, který, byv Pešinou pověřen, vypracoval v roce 1840 ještě další skicu, jež se patrně stala předlohou k obrazu Josefa Vojtěcha Hellicha Založení novostavby katedrály svatovítské 21. listopadu 1344 jako prémie Jednoty výtvarných umělců v Čechách v roce 1850 (obr. 7). Návrh Řivnáčov z roku 1834 (obr. 8) respektuje plně vysoký chór Arrasův a Parlérův a přistavuje k němu monumentální předsíň, v gotizující představě využívá je v tomto konceptu hmotu jižní věže Wohlmutovy. Druhá skica prodlužuje stavbu o 20%. Obě však nemají ještě s puristickými ideami mnoho společného. Jsou to spíše volné kompozice na gotické téma podle emocionálních představ své doby.

V pokračování Pešinoва referátu je zajímavá pasáž o tom, jak po předložení pečlivě zpracovaného programu dostavby Metternichovi byla právě jím Pešinovi umožněna studijní cesta po cca 25 gotických katedrálách, počínaje Kolínem nad Rýnem a touto příkladnou rekonstrukcí zase konče. Při této příležitosti se setkal s vedoucím stavby Kolínského domu dvorním radou Zwirnerem, který na Pešinovu otázku po jeho názoru na výši nákladů na dostavbu pražského domu odpověděl tři milióny. Tu se zpřítomnil Pešinův sen i v nákladech. A sám s ještě větším úsilím se odhodlal pokračovat v započatém díle a neumdléval v tisících obtížích a překážkách. Počal si uvědomovat, že sám dílo neprosadí a počal se orientovat na významné osobnosti státu, ale rovněž na tehdy významné odborníky; 12. srpna 1844 se obrátil na arcivévodu Štěpána, který dlel v Karlových Varech, o povolení k ustavení Jednoty pro dostavbu domu. Povolení obdržel a skutečně první spolek pro dostavbu počal fungovat. Ve smyslu záměrů ustavené Jednoty vyzývá Pešina ve třetí části svého referátu všechny přítomné pražského setkání architektů a inženýrů o podporu záměru dostavby, který mu byl svěřen.⁵⁾

Potud referát Václava Michala Pešiny z Čechorodu z 1. září 1844. Dostavba měla tedy v kanovníku Pešinovi svého aktivního ducha, který ještě v roce 1850 znovu zburcoval ochabující snahy o splnění svého snu.

Pešina měl ještě to štěstí, že za jeho života "nastalo velkorysé ovzduší pro novou akci, když se pražským arcibiskupem stal kardinál Bedřich Schwarzenberg". V roce Pešinovy smrti 1859 byla ustavena Jednota pro dostavbu dómu, která řídila stavbu až do jejího ukončení. Od roku 1861 převzal odborné vedení stavby Josef Ondřej Kranner, který se přidržel předparléřovských vzorů a jako tvůrce, jehož školení a přesvědčení spadá ještě do první poloviny století, nechal dominovat jižní věž, které však nasadil gotickou helmici (obr. 9). Jeho návrh nesoucí datum 1867 byl v roce 1873 nahrazen návrhem Josefa Mockera, který převzal vedení stavby od tohoto roku do 1899 (obr. 10). Jeho puristický návrh byl však naštěstí veden jeho obdivem a láskou k Parléřovi. Nejzávažnější chyby, kterých by se byl mohl ve svém puristickém přesvědčení dopustit, byly odvráceny zásahy moudrých názorů členů Jednoty. Po roce 1899 do roku 1933 vedl dostavbu v duchu moderních zásad památkové péče Kamil Hilbert (obr. 11).

Ve své drobné knížce *Architektura česká 1800-1920* se Zdeněk Wirth a Antonín Matějček v souvislosti s problematikou historismu 19. století odvolávají na Sjezd německých architektů a inženýrů jen nepatrnou zmínkou⁶⁾ o jednom z referátů.⁷⁾ Při studiu celého materiálu Sjezdu však vyplývá taková spousta autentických informací o složitosti duchovního ovzduší této doby, že dá ještě hodně práce, než vytěžíme vše, co nám tento i jiné jemu podobné materiály pro charakter české kultury 19. století skýtají. Tento příspěvek byl jen malým pokusem vytěžit z dobového materiálu něco více, než snad známe, nebo to, co bylo již zapomenuto.

- 1) Zdeněk Wirth, *Svatovítská katedrála, v: Metropolitní chrám sv. Víta*. Praha 1946, s. 27.
- 2) Tamtéž.
- 3) *Ottův slovník naučný, devatenáctý díl*. Praha 1902, s. 595.
- 4) *Allgemeine Bauzeitung IX*, 1844, s. 237-311.
- 5) V.M. Pešina z Čechorodu, *Der Dom-Ausbau Prags. Allgemeine Bauzeitung IX*, 1844, s. 288-291.
- 6) Z. Wirth, A. Matějček, *Architektura česká 1800-1920*. Praha 1922, s. 24.
- 7) *Sollen wir griechisch oder gotisch bauen? Allgemeine Bauzeitung IX*, 1844, *Ephemeriden* s. 166 n.

Plzeňské sdružení Mha

Jana Potužáková

Vzhledem k tématu referátu se jeví potřebné vymezit v úvodu pojem sociální skupina. Omezíme se však jen na základní rysy, tj. že se jedná o integrované sdružení alespoň 2 osob, přičemž horní hranice je vymezena zhruba počtem 40 lidí. Tyto osoby se navzájem znají, mají společné cíle, vytvářejí společné normy a vzájemnou souvislost rolí z hlediska činnosti skupiny. Jiné aspekty dělí sociální skupinu na primární a sekundární. V sekundární jsou direktivně určeny společenské normy, v primární se jedná o neformální skupinu, která formuje osobnost do hloubky pomocí přímých a důvěrných vztahů a vyznačuje se velkou soudržností.¹⁾

Všechny uvedené rysy včetně charakteristiky primární skupiny můžeme nalézt u plzeňského sdružení Mha, jehož hlavní doba působnosti je vymezena zhruba sedmi lety, rokem 1907 až první světovou válkou. Prvotní představa o založení uměleckého sdružení v Plzni je ovšem staršího data, ale k samotnému naplnění tohoto snu a ideálu došlo v podstatě až v roce 1907, kdy byly konečně nalezeny vhodné místnosti pro spolkovou činnost v hostinci U Fišerů v Sedláčkově ulici. U samého zrodu Mhy stáli redaktori Žalud a Nebeský, akad.malíř Rudolf Jindřich, divadelní kapelník Pavlata, tajemník muzea Adolf Kopecký, redaktor Nepilý, hudební kritik Jindřich Strnad a operní pěvec Popelka. Dne 31. května se konala první schůze Mhy. Už počáteční zápis v pamětní knize dokazuje, že prvotní sny a ideály rovněž ústily do reality dobrého jídla a pití, družné zábavy. Ač pánové (dámy na pravidelné schůze neměly přístup, konala se pro ně separátní dámská setkání) přece jen usedlejšího věku, přesto osvědčovali od samého počátku smysl pro humor, byť někdy poněkud pokleslejší. Schůze, konané pravidelně zprvu ve středu, pak ve čtvrtek a nakonec v sobotu, byly patrně velmi dlouhé a i náročné. V pamětních knihách²⁾ nalezneme nejen jejich začátky, ale často i jejich ukončení, ráno v půl páté, v půl šesté, ba i dokonce kolem sedmé hodiny, jednou dokonce s poznámkou, že se proti tak časnému konci protestovalo.

V čele sdružení stál volený velmistr Pecka I., jinak sekretář muzea Adolf Kopecký. Symbolem jeho moci a postavení byl bílý baret.

Obřadník, další důležitý funkcionář, měl barety růžový a členové, mistři, barety bleděmodré. Ty byly také věnovávány na památku vzácným hostům a čestným členům. Spolek si vytvořil regule, zabranující ve vstupu ženám a hostům, kteří by se neuměli bavit a nectili by umění. Dále bylo tabu např. řešení soukromých problémů aj. Přes tato přísná pravidla se členská základna postupně rozšiřovala, ne však lavinovitě, byla splňována kritéria dnešní definice sociální skupiny, tj. do 40.

Schůze byly oznamovány pozvánkami a ve společné kronice Plzeňských listů. Např. před schůzí 12.6.1907 je zde možné číst toto oznámení: "Mha. Obvyklá schůzka ve středu večer. Théma: Lidé se sejdou, aby uvolnili myšlení od životní tíže a pocítili radostné zrychlení tepu životního. Ellen Keyová: Linie života." Pozoruhodný je i zápis pod takto vzosně oznámeným setkáním. Je lakonický. Začátek schůze o 7. hodině večer, schůze ukončena v půl sedmé ráno. A dlouho bylo slyšet duchaplné rozhovory jako Olé, olé a jiné. Záhy byli na schůze Mhy zvaní významní hosté, mezi nimiž byli vedle umělců právníci, lékaři, ba i kněz. V zápisech se můžeme dočíst o různých zábavných pořadech, jako např. melodram na novinový referát přítomného redaktora. Na jinou schůzi zval zase citát, převzatý patrně z Čuprova Učení staroindického, z Upanišady: "Pro člověka, který vidí, že všechny věci jsou obsaženy ve vyšším duchu, nemůže být klamu ani smutku." Většina akcí Mhy byla tedy směsicí duchovního a pozemského, někdy i v příkré kombinaci.

Při výčtu zakládajících členů bylo uvedeno jméno hudebního kritika Jindřicha Strnada. Při této příležitosti jen malé odbočení. Před založením Mhy se umělci mimo jiné také scházeli v hostinci U Görgů, ve zcela nedávné době bohužel strženém,³⁾ kde u stolu zvaného U kontrapunktu od 90. let sedával s mnoha jinými také skladatel Stanislav Suda, tenorista a učitel zpěvu Josef Bramžovský, basista pěveckého sboru Smetana Čížek. S nimi a dalšími "gerkovci" jsme se pak mohli setkat ve Mze.

Ale zábava nebyla rozhodně jediným cílem Mhy. Na konci prázdninových měsíců byla svolávána schůze na stanovení programu pro nastávající sezónu, v níž divadlo a hudba zaujímaly poměrně velké místo. Ani výtvarné umění nestálo mimo sféru zájmu. Vskutku impozantní byla již samotná výzdoba místnosti Mhy. Dominoval nápis Dopij, dožij, život je tak krátký..., dále zde byl satyr, lepá dívčina s pivem, pavučina s pavoukem a příležitostné malby a díla výtvarníků, členů i hostů. Také nepálský bůh, opice Hanuman zde byla. Ta je konečně také vyobrazena v kronice.

Kroniky zachovaly mnoho dalších zajímavostí z činnosti sdružení. Tak se např. dovídáme o přednášce o fotografii, dne 4.9.1907 bylo vzpomenuo úmrtí E. Griega, proběhla debata o budoucnosti plzeňského divadla. Vedle kultury bylo i nadále samozřejmě dbáno na jídlo a pití. Na poměrně často pořádané vepřové hody byl také pozván Augustin Němejc, který

se však ex post omluvil dopisem, neboť mu v účasti zabránila školní konference. Avšak i jinak se zdá, že se od Mhy poněkud distancoval.

Významné dny pro Mhu nastaly 12. a 13.10.1907, kdy ji navštívil Jaroslav Vrchlický, který v Plzni pobýval na večírku železničních úředníků, kde přednášel své verše. Po této vážné produkci se ve Mze bavil patrně poněkud jinak nad pečlivě připraveným programem. Zápis v kronice říká: "Většina věcí šla Mistru Vrchlickému k duhu a bavil se znamenitě až do 3 1/4 hodiny ranní." Dostal také na památku bleděmodrý balet. Posléze se stal čestným členem a styk s ním i rodinou nadále pokračoval, jak dokládají např. blahopřejné telegramy Mze k Novému roku či rozhodnutí členů Mhy poslat společně Vrchlické po představení kytici či hromadně se zúčastnit hry Godiva. Ta byla 21.12. a při této příležitosti přijal Vrchlický i čestné členství ve Mze. Za tuto poctu nezůstal však dlužen. Věnoval Mze svých 13 Pijáckých písní s hudbou J. Pospíšila,⁴⁾ které vyšly s dedikací v 1. čísle Květů 1908 a posléze tiskem s obálkou Mikoláše Alše.⁵⁾ Jsou milé, až poněkud naivní, jak dokládají např. úryvky: "Na okraji mojí číše, hleďte se mnou na zmetka, poskakuje, sukně výše, graciézní baletka," nebo: "Svatý Petr velkolepý, úžas věků Notredam. Ale raděj slavné sklepy písní svou dnes opěvám, neb i tam se duše vznáší vysoko až k nebesům."

Ale i další osobnosti různými způsoby zasáhly do činnosti Mhy. Tak bylo např. jednáno o koncertu Františka Ondříčka, dne 30.6.1910 se konala slavnostní schůze k poctě velkého herce E. Vojana, bez zajímavosti není ani jeho podpis v kronice s dvojitým W. Tohoto večera se zúčastnila i mladá Otylie Beníšková, jiného zase společně s Terezií Brzkovou. Dne 25.6.1909 navštívil Mhu Rudolf Piskáček, 12.12.1909 zase Alois Jirásek a Vendelín Budil. Ten však byl návštěvníkem častějším. 24.3.1909 byl pořádán koncert na počest Stanislava Sudy. I ten byl častým návštěvníkem, stejně jako Karel Klostermann, Václav Vydra, Josef Brzek či Miloš Nový.⁶⁾ Ze Slaného přijel Václav Štech. Dvorním malířem a lakýrníkem, jak zněl název oficiální funkce, byl Rudolf Jindřich, kterého později Čadík⁷⁾ charakterizoval: "... výtvarná duše jednoduchá, klidná, jasná, optimistická, plná oddanosti k přírodě". Z výtvarných umělců náleželi ke stálým členům také Josef Matějka a sochař Vojta Šíp. Oba vytvářeli pro Mhu příležitostné práce. Mírné pohoršení jistě mezi vyzna-vači dobrého plzeňského vzbudily Matějkovy osvětové tisky nabádající k abstinenci. V kronice tyto plakátky nalezneme.

Mha se také zajímala o stav budovaného uměleckoprůmyslového muzea, jak dokazuje snímek z interiéru, osazení reliéfu Dívčí válka Vojtěcha Saffa. Z výtvarných umělců se dále ve Mze mihli Stanislav Lolek, sochaři Rajnard, Čapek a Vorel, kteří v té době pracovali na výzdobě paláce habešského krále Menelika a členy Mhy o své cestě průběžně informovali.

Dále zde pobýval malíř Láďa Novák, Mikoláš Aleš, Strettiové, Kalvoda, ale i Joža Úprka, architekt Hanuš Zápál či fotograf Antonín Duras. Ten byl ovšem řádným členem a na akt přijetí doplatil indispozicí, takže musel poslat omluvný dopis. Jeho pocity a stavy dalších členů dokládá i kresba v kronice. Také tabló členů Mhy je jeho dílem.

Vedle individuálních hostů vítali ve Mze také oficiální návštěvy. Byli to např. členové slovenského spolku Detvan, američtí Sokolové, skupiny herců, a přijel dokonce i francouzský vyslanec z Prahy.

Spolek však dbal i na sport. Nově se ujímalo lyžování. Tak např. 24.10.1907 se můžeme dočíst rozhodnutí, že členové se zúčastní lyžování, výlohy 20 K na lyže. Ostatně lyžařská akce se opakovala několikrát. Také byly organizovány slavnosti a výlety do blízkého i vzdálenějšího okolí, často ve prospěch Matice školské.

Trochu nevázanost, trochu výlučnost, jistý nezájem o řešení sociálních a společenských problémů doby vzbuzovaly záporné reakce a pochopitelně i kritiku. Tak v soudobém tisku můžeme číst i negativní články. Polemika mezi zemědělskou buržoazií a zemědělskými dělníky vyústila do slov: "Nedá to pánům spáti, snaží se při každé příležitosti plivnouti jedovatou slinou po dělníku, proletáři, snažícím se dosáhnout lidské existence ... jednou pro vždy připomínáme panu redaktorovi, že on o organizaci nemá ani zdání, tím méně o organizaci plzeňského dělnictva. Snad je pravým gentlemanem na plzeňském korzu, neb pánem hodícím se do Mhy, ale nemá pochopení pro venkovský lid a tím méně pro zemědělský proletariát."

Mha tedy nebyla spolkem, který by řešil jakékoliv problémy doby. Proto bývala kritizována, ostatně na její činnost hleděl kriticky i hostinský U Fišerů, takže se musela stěhovat. Nejprve k Waldekům⁹⁾, kde vedle společenských místností měla i knihovnu, posléze však putovala dále. Útočiště se přece jen našlo v hostinci v Perlové ulici, kde setrvala až do svého zániku. Finanční hotovost Mhy byla po rozpuštění věnována na herecký fond. Hodnotíme-li její činnost dnes, nevyhneme se ani my kritickým výhradám, ale přesto musíme pozitivně ocenit její záměr sdružit umělce různých oborů, poctivou snahu přinést do kulturního života města nové prvky a v neposlední řadě ocenit humor.

Členové i hosté na Mhu dlouho vzpomínali. Ještě v roce 1943 se při nějaké vzpomínkové slavnosti objevuje umná báseň, kde je Mhy tklivě vzpomenuáno: "Sem jako domů chodili, kumštýři vzácní, rozmilí, jeden z nich zpíval, druhý hrál, třetí zas krásně maloval, čtvrtý toť slavný herec byl a pátý by se ubásnil. Zde Mha své syny vítala, jim družný hovor skýtala, kdo z nich snad trpký život měl, tu vždy na všechno zapomněl, zde jenom radost, žert a smích umělcům četl jsi ve tvářích."

Sdružení Mha má tedy své místo v plzeňské historii. I její záslu-

hou náležela Plzeň k městům Čech, kde se po Praze rozvíjel spolkový život, na nějž po válce navázala po výtvarné linii aktivita Spolku výtvarníků plzeňských a posléze známé SZVU. Tato sdružení však měla už jinou podstatu a účel.

- 1) M. Nakonečný, Základy sociální psychologie. Praha 1970, s. 260.
- 2) Dvě kroniky sdružení Mha, národopisné odd. Západočeského muzea Plzeň, inv. č. 19887 a inv. č. 19888, roky 1907-1910. - Z dalších pramenů: O. Houba, Mha, místnost umělců. Rkp, tamtéž, inv. č. 50803.
- 3) Ant. Špelda, Slavní plzeňské opery. Plzeň 1986, s. 44.
- 4) Národopisné odd. Západočeského muzea Plzeň, inv. č. 36062.
- 5) Vydal Mojmir Urbánek, Praha 1910.
- 6) Účast na jednotlivých zasedáních dokládají podpisy na prezenčním listu kronik.
- 7) J. Čadík, Malířské profily českého západu. Plzeňsko 1922.
- 8) Ant. Špelda, cit. d., s. 41.
- 9) Dnes hotel Slovan.

Výklad snů:
gnostické a autognostické možnosti

Jiří Růžička

Ve své pojednání se nebudu zabývat sny a sněním v přeneseném významu. Nebude řeč o plánech, představách, fantaziích, utopiích, iluzích, vizích nebo imaginacích. Budeme se zabývat sny v nejvlastnějším slova smyslu. Budeme hovořit o těch zvláštních podobách našeho duševního života, kterými žijeme ponoření do spánku.

Výklad snů je v moderní době, tj. od konce devatenáctého a v celém dvacátém století, jednou provždy spjat se jménem S. Freuda. Je bezesporu zakladatelem moderního přístupu k rozumění snovému životu už proto, že sny usouvztažnil s bděním, a to zcela radikálně. Sny mu byly reflexí bdělého života, avšak způsobem zvláštním. Freud se totiž domníval, že kamuflovaly a šifrovaly utajené významy těch charakteristik člověka, které nebylo možné učinit předmětem otevřeného zájmu i přístupu v bdělém stavu, a to pro zábrany, které byly především morální, dále pak ze strachu a úzkosti. To, že Freud považoval za nepřijatelnou pro člověka na přelomu století žádostivost, která měla především sexuální podobu, je všeobecně známé. Vedle žádostivosti byl jediným dalším motivátorem sebezáchovný pud. Jak problematičtější je toto redukování pojetí motivace člověka, se pokusím naznačit dále, jak problematičtější jsou výkladové možnosti, které vycházejí z jednostranného přístupu, zmíním rovněž. Nejde však pouze o problematičnost akademickou, o spornost mající význam pro relativně malý a uzavřený okruh lidí, ale o důsledky, které mohou mít a také mají pro statisíce, ba milióny lidí, kteří trpí psychickými nebo psychosomatickými nemocemi.

Výklad snů tvoří i v současné psychoterapii důležitý léčebný nástroj. To, zdali výklad odpovídá skutečnosti, je v psychoterapii verifikováno na místě, a to výskytem či vymizením patologických příznaků. I proto může být prospěšné sledovat, jak vykladač v psychoterapii postupuje a na jakých základech je výkladový systém položen. Neboť východisko i způsob verifikace mohou interpretům z jiných oborů poskytnout cennou metodologickou i metodickou inspiraci.

Vzhledem k okolnostem, za kterých dnes o výkladu snů hovořím, jsem si nevybral žádný z velké řady snů, se kterými jsem se ve své kli-

nické praxi setkal osobně, nepoužiji ani své vlastní sny, ale obrátím se na autora, který je v oblasti psychoterapeutické teorie i praxe jedním z nejpopulanějších. Jde o Medarda Bosse, přímého žáka dvou velikánů, a to S. Freuda a M. Heideggera. Boss v jedné ze svých prvních významných prací Psychoanalyse und Daseins-Analytik z roku 1957 líčí patientský osud mladého, třiatřicetiletého lékaře, který se k němu dostal po mnohaletých, málo úspěšných terapiích u klasického a jungiánského terapeuta.

Boss popisuje případ takto: Šlo o mladého člověka, jehož neúspěšný průchod předcházejícími psychoterapeutickými snahami splňoval všechny předpoklady, které by klasického analytika od dalšího terapeutického pokusu zcela odradily. Dotyčný trpěl úpornými a přetrvávajícími pocity viny a úzkostmi do takové míry, že se jeho život skládal z řetězce neustálých aktů sebetrestání a sebepoškozování. V předchozí analytické léčbě se jeho problematika neustále točila okolo oidipovských vztahů nešťastně vyřešených; incestuální přání zcela vyplňovala jeho snovou imaginaci. Kastrální úzkosti, coby odvety trestajícího otce, ho neustále vháněly do děsivých snů a vizí. Ačkoli prodělal 420 hodin psychoanalytické kúry, ačkoli si uvědomil, že různé formy sebepoškozování jsou platbou špatnému svědomí, jeho stav se prakticky nezměnil a terapie zůstala bez účinku. V průběhu hlubinně vedené psychoterapie se falické symboly, dříve oděné do rozmanitých forem, ustálily na kostelní věži, trčící vysoko do krajiny. V této sněné zvonici se vyskytoval muž, který se ji snažil zbořit podkopáváním kamenných základů. V muži poznal pacient svého učitele anatomie.

Přesně podle pravidel byla kostelní věž vykládána jako penis a v učiteli měl být spatřen kastrující otec. Interpretace, jak patrně, byla založena na psychoanalytické domněnce, že předměty beroucí na sebe podobu podlouhlou, trčící, vlající nebo visící, jsou symbolickým znázorněním mužského pohlavního údu. Jakékoliv ničení nebo ohrožování takovýchto symbolických předmětů je vykládáno jako kastrální konání. Hypotéza je založena na dvou představách. Jedna, hedonistická, považovala za nejvyšší cíl lidského snažení smyslový požitek, který, přejímaje různé sociální formy, ústí např. v incestuální vztahy k rodičům. Druhá představa, přetrvávající ostatně v plné síle dodnes, vychází z přesvědčení, podle kterého se psychický život údajně odehrává uvnitř psyché, v mozku (v nevědomí či vědomí), a nikoliv ve světě, v němž je člověk účasten (samozřejmě cele, tedy i se svým CNS).

Interpretace, které vyložily sen jako problém kastrálních okolností, nezměnily v pacientově životě nic podstatného až na to, že zvětšily jeho pocity viny. Ty byly zmírněny vstupem k jinému terapeutovi, jungiánovi. Ten nechal perseverující věž platit jako religiózní symbol

kolektivního nevědomí. Lékař je pak dával do souvislostí poukazy k folklóru a mytologii. Nemocný došel k názoru, že jeho bizarní a zneklidňující sny vycházejí z obecně lidských kolektivních zkušeností obsažených v jeho psyché, což ho poněkud uklidnilo, neboť si již nepřípadal tolik izolován od ostatních lidí. Stagnace v léčbě však vedla k jejímu ukončení. Terapeut pacientovi oznámil, že jej již naučil všemu, co mohl.

Po čase nastalo opětovné zhoršení pacientova duševního stavu. Potíže na sebe vzaly podobu úporných purifikačních kompulzí, které se vztahovaly k okolí, jmenovitě pak k umění. Nutkavý fanatismus čistoty se týkal nejen zájmu o čistotu umění, ale přešel i na předměty denního používání. Spílal si výstředních estétů, ale nemohl si pomoci. Proto se mladý muž rozhodl navštívit třetího terapeuta.

Uvážnutí na mělčině skepse se projevilo již z počátku při vstupu do třetí léčby. "Do jaké míry může psychologie," ptal se dotyčný, "poskytnout komukoliv nějakou jistotu, když sama své předpoklady odvozuje od předpokladů jiných věd, založených na předpokladech, které jsou opět odvozeny z jiných předpokladů, takže skutečnosti se prakticky nelze dobrat. Kde potom zůstává to vlastní, skutečnost sama? Proč vůbec žít, když svět věcí je v psychologii zúžen na svět psychických realit, aniž by před tím byla jako skutečná prokázaná alespoň jediná věc fakticky."

Poté však, co byl vyzván, aby se oprostil od těchto úvah a plně se oddal svým asociacím, ohlásil se sen, který nabyl, jak se ukázalo, zásadní důležitosti. Pacient snil o záchodech, které nebylo možno otevřít. Překážka byla nakonec překonána, ovšem za cenu psychotické ataky. Když totiž byly záchodové dveře otevřeny, pacient se ocitl v kostele, jednou stranou spoután zvonovým lanem a druhou výkaly, ve kterých vězel. Takto byl pohybem zvonu trhán ve dvě. První reakcí byla agrese, kterou vystřídal katatonický stupor. Terapeut nepřestal o pacienta pečovat ani v tomto stavu a choval se k němu jako pozorná matka. Tato vytrvalost přinesla ovoce a pacientovy psychotické potíže ustoupily. V terapii pak mohlo být po určité době pokračováno. Pacientovi bylo umožněno, aby plně a zcela autenticky zakusil svoje živočišné zakotvení v oblasti vyměšování, vylučování a s tím spojenou nečistotu, pach a špínu, založení, které se snažil co nejenergičtěji popřít a odmítnout jako něco jemu nevlastního.

Plné osvojení takových odmítaných oblastí lidské přirozenosti není jednoduché a nemůže se omezit pouze na intelektový výkon vhledu. Teprve životní praxe, v níž je tento vhled zužitkován, přináší vlastní úzdravu.

Pacient zpočátku nedokázal pochopit, proč, když přijal "psychickou realitu" snových představ, nebyl osvobozen od přetrvávající otázky,

kterou si neustále kladl, totiž jak se mohlo stát, že na posvátním místě kostela uvíznul ve vlastních výkalech. Ukázalo se, že pacient nikdy skutečně nepřipustil nečisté a pozemské jakožto bytostné založení člověka, stejně však nepřijal svoje duchovní založení. Pokud tak činil, tak pouze po vzoru tradice, ve které během svých studií vyrůstal, totiž jakožto psychologickou realitu, která se skutečností nemá nic do činnosti. Pak se mohlo stát, že všechny obrazy, představy a dokonce i lucidní vjemy byly pouhým symbolickým ztvárněním jinak nepoznatelné skutečnosti nebo psychický ekvivalent distribuce biologické energie, považovaných za reality opravdovější nežli jejich psychologické reprezentace. Stejně tak byl i archetyp pokládán za "fylogenetický kód", který se proměnil naprosto záhadným způsobem v psychickou představu.

Ukázalo se, že nejhlubší pocity viny, které pacienta tak drtivě sužovaly, byly zakotveny v odmítání a popírání kreaturálnosti a duchovnosti jakožto neredukovatelných daností člověku vlastních. Pacientovi plně vysvitlo, že k tomu, aby přijal svůj lidský úděl v pravé a nefalšované podobě, se musí vzdát veškerých uměle prostředních psychologických konstrukcí a přijmout svůj nezkrácený úděl za vlastní. A to navzdory vzdělání, školení a myšlenkové tradici, ve které vyrostl a byl vychován.

Taková léčba se staví na stranu filozofie, která nastoluje znovu a radikálně otázky po bytí, speciálně pak po bytí lidském.

Metafyzické myšlení se doposud staralo o bytí jsoícího tak, že pátralo jen po tom kterém jednotlivém způsobu bytí. Takovýto způsob bytí pak byl uchopen buď jako jevovost, předmětnost, nebo hotovost. Avšak ve fenomenologickém tazání se ukazuje, že samotné bytí nelze odvodit od jednotlivých jsoících. Bytí jsoícího nemůže být jednotlivým jsoícím, neboť kdyby tomu tak bylo, muselo by být jeho bytí opět odvoditelné od nějakého jiného jsoícího a odvození a regrese by neměly žádného konce.

Člověk je v tomto pohledu zbaveném abstrakcí a redukcí bytostí, která je schopna rozumět bytí bezprostředně. Tato zvláštní povaha člověka je pro něho charakteristická, neboť porozumění bytí je právě to, oč člověku běží. Je opět nutno zdůraznit, že bytí není možno chápat jako nějaké univerzále - jako kategorii kategorií, ale vždy v úzké souvislosti se specifikou člověka jakožto bytosti otevřené porozumění. Život, lidský pobyt, v žádném případě není statickou záležitostí, ale vždy děním a vztahováním se. Jestliže je člověk jsoícím oslovován, on sám na toto oslovování odpovídá tak, že v okruhu jeho pobytu se jsoící objevuje ve svých významnostech. Člověk vždy nějak světu rozumí. Toto oslovování v běžném životě ani nebereme v patrnost, pradienze vlastního bytostného založení si ani nevšímáme.

Bylo řečeno, že otevřenost totalitě světa je základním rysem člověka, neboť v otevřenosti se věci objevují, a to tak, že jim člověk

rozumí, aniž by byl nucen mezi ně a sebe vkládat nějaké hypoteticko-
-teoretické konstrukce, např. poznávací procesy, kognitivní struktury
a podobně. Naopak, původní rozumění bytí teprve umožňuje, aby jakéko-
li konstrukce byly vytvořeny. Boss, vědom si tohoto základního rysu
lidského pobytu, daností člověka rozumět bezprostředně přítomnému, opí-
rá svoji terapeutickou praxi o Freudovu asociální metodu. Asociace však
nechápe jako lineární řetězec nápadů, ale jako tematickou zaměřenost,
jako volné kroužení okolo těch životních modalit, které jsou důležité
a z nichž mnohé nebyly přijaty za vlastní, staly se nechtěnými, nežá-
doucími a nepohodlnými. Boss, překonává dualitu těla a ducha v pojmu
tělesnění a kategorizování duševního života na vědomí a nevědomí v kon-
cepce převzetí za své či odmítání vlastního, nechápe interpretaci jako
dešifrování symbolů do předem daných interpretačních schémat, ale jako
odkrývání významů, které nejsou automaticky předpokládány jako již ho-
tové, nýbrž jako existující v možnosti.

Na tomto místě se dotýkám toho, jak je člověk a jeho svět viděn
očima ortodoxní psychoanalýzy a jakým způsobem je chápán symbol a jeho
interpretace.

Studujeme-li Freudovy spisy pozorněji, neujde nám dvójí způsob vi-
dění člověka. Nejmarkantněji je tento fakt patrný ve Výkladu snů. Do
sedmé kapitoly se Freud věnuje popisům, vysvětlením a vedením důkazů
v jazyce, který je bezprostředním vyjádřením jevů. Řekli bychom, že se
blíží fenomenologickému popisu. Freud se v textu nezdráhá použít tauto-
logie, nadsázky a příměrů. K vyjádření vlastních i cizích snů využívá
jemných deskripcí a vynikající schopnosti postřehu. Freud v tomto re-
fektivním kroužení shledává, že v ideačních sdruženích se člověk maně
vyhýbal trapným, nepříjemným, nechutným a nemorálním vzpomínkám a že
tyto mají nezřídka povahu žádostivosti. Po tomto zjištění vznesl hypo-
tézu, že jejich utajení a potlačování je zdrojem duševního onemocnění.
Od sedmé kapitoly citované knihy je změna jazyka více než překvapující.
Životní zkušenosti jsou uchopeny jako způsoby pudové existence, jako
projevy specifické energie, kterou v rovině psychiky označil Freud po-
jmem libido. Veškeré druhy životního projevu jsou viděny na pozadí de-
terminující hry pudových, ve své podstatě biochemických sil. Freudovo
úsilí je nyní převážně soustředěno na konstruování metapsychologických
kategorií, které, i když hotovy k revizi, jsou pokládány za vědecky o-
právněné a nadřazené přirozenému popisu klinických zkušeností. Rázem
se ocitáme ve dvojí perspektivě. Na jedné straně stojí Freudovo bezpro-
střední a původní chápání člověka, v jehož životě hraje nepřijetí žá-
dostivosti etiopatogenetickou roli, na druhé straně máme metapsycholo-
gický model CNS, operující na bázi abstraktní biofyzikální energie,
která - majíc původ například v potravě - se přeměňuje - řekněme v halu-

cináce - způsobem, který je více než spekulativní. Takovému ve vzduchu visícímu modelu je z předpojeté obavy podřazeno bezprostřední rozumění člověku, jemuž byl Freud otevřen. V důsledku toho se i samotná Freudova klinická zobecnění a vývoody stávají zatíženými redukovanými metateoretickými předpoklady. Freud v tradici scientismu převrátil pořadí i rovinu poznání a zavedením kauzálních souvislostí uvíznul v neřešitelném dilematu, které neprolomil nikdy. Redukcionistická tendence má za následek, že většina symptomů neuróz je posléze považována za nevhodnou či neekonomickou transformaci sexuální energie, sexuálního pudu, u jiných autorů pak zase jinak založených energií, biochemických procesů, fyzikálních pravidel. Tyto teoretické předsudky mají rovněž bezprostřední vliv na pojetí psychiky, existenci a smysl symbolů a jejich výklad, včetně výkladových technik. Pudová energie, která se nemůže vybit, se psychologizuje, stává se obsahem mysli. Nicméně však obsahem potlačeným. Toto městnání vytváří tlak na psychiku, což má za následek přeměnu obsahů psychiky do nepřímého znázornění, symbolu, který pak, v podobě symbolického přepracování původního potlačeného obsahu, může dojít svého uplatnění, totiž psychického odlehčení vnitřních pnutí. Protože právě vytěsněná přání se realizují nepřímo, a tedy i v symbolu, a protože valná většina přání je povahy sexuální, jež se nemůže objevovat jen v omezeném počtu modalit, je už věcí vykladačské rutiny přeložit symbolickou expresi a nalézt její pravý význam, totiž význam sexuální.

Cílem každého výkladu je nalezení skrytého významu. Avšak etablované psychoanalytické interpretační schéma, stejně tak jako každé jiné redukující pojetí, vlastně žádný skrytý význam nehledá. Ten je, jak logicky vyplývá, už totiž dávno znám předem. Skrytý význam sexuální žádosti obměňuje pouze podoby, jaké na sebe může brát. Úkolem vykladače je objevit skrytý význam symbolu a usvědčit z něho spáče. Ortodoxního vykladače proto nemůže překvapit vůbec nic kromě snad sofistikovosti, a jakou pacient ukryvá to, co má být vyneseno na světlo. Vykladačské umění se nakonec vyčerpává hledačstvím, slíděním a usvědčováním. V takovémto přístupu k výkladu je symbol pouhým znakem, kterým zůstává i tehdy, má-li výtvarnou hodnotu. Symbolická struktura se stává textem, ke kterému je dán a priori interpretační klíč a petrifikovaný lexikon takovéhoho znakového systému odvozený z teoretické konstrukce umožňuje jen malé posuny v jeho "nářečových" zvláštnostech. Tyto vývoody samozřejmě neplatí jen pro psychoterapii, ale týkají se všech uzavřených výkladových systémů, postavených na jakémkoli druhu redukcionismu.

Abychom však neudělali chybu à la "dítě vylité i s vaničkou". Freud skutečně přesvědčivě ukázal, že lidská sexualita má nadmíru významnou roli v lidském životě. Chyba však spočívá v tom, že sexualitu

samotnou nepodrobil dalšímu zkoumání. Tak např. se nabízí otázka, zdali sexualita nemá ještě jiný smysl, nežli je viscerální slast či plodící pud. Zda není také svébytnou formou setkání, zda není formou komunikace, kterou lze jen stěží nahradit. Zda není způsobem transcendence, únikem atd., atd. Toho si všimli někteří myslitelé a začali sexuální snové oblasti vykládat jako znázornění ještě jiných skutečností, ať už formou symbolu, nebo metafory a metonymie. Co však zapomněli, bylo vykládat a probádat onu první výchozí rovinu, dále pak se jim stalo, že - v tradici redukce - zapomínali na sexualitu a převedli ji zase na něco jiného.

Jiná větev pojala sexualitu strukturalisticky. Veškeré dostupné sexuální jevy považovali za jakési sítě, mapy, podle kterých by se mohli orientovat i v jinak obtížně poznatelné a celistvě nahlédnutelné osobnosti člověka samého či v jeho vztazích. Opět se však dopustili podle mého soudu podobné chyby jako všichni předchozí. Opomenuli totiž, že strukturální mapa může být mapou pouze tehdy, když víme předem něco o tom, co mapujeme, známe-li nějakým způsobem mapovaný útvar. Jinak by byla mapa pouhým shlukem náhodných a nesrozumitelných čar, skvrn a teček. A tato předchozí obeznámení, zřejmost, samozřejmost (jakkoli třeba primitivní) s tím, co je mapováno, byla opomenuta, výchozí půda nebyla probádána.

Velmi vlivný je výkladový systém, který považuje snové děje za lingvistické útvary. Převedení snové skutečnosti do jazyka je opět počinem redukcionistickým. Realitě snu (podobně jako skutečnosti literárního či jiného díla) je upřena výchozí realita. Ze skutečnosti, ze snové události, je učiněn znakový systém, který operuje podle určitých lingvistických pravidel. Jako by jazyk asimiloval sen ne nepodobně tomu, jako je potrava asimilována živým organismem. Zapomíná se však na to, že každá řeč v jakémkoli jazyce je o něčem! A to jakoby samozřejmé něco zůstalo zase podstatně nezkoumáno.

V pojetí, které je mé klinické zkušenosti blízké, není snění žádnou náhradní lidskou aktivitou, není zástupným kódem, pouhou řečí symbolů, ale je naprosto plnohodnotným a lidsky svébytným způsobem existování. Sen není symbolickou či znakovou resp. obrazovou napodobeninou něčeho, co se v něm obráží a má svoji pravou existenci mimo něj. (Pozn.: často se hovoří o snových obrazech, ale sen je vždy dějem, nikoliv statickým obrazovým útvarem.) Snové události jsou přímým otevřením určité jevové oblasti okrsku lidské existence, ve kterém se člověk s tím, co se mu vyjevuje, setkává. Na tomto místě se dostáváme k jednomu důležitému problému, kterému jsem se již několikrát v textu vyhýbal, ale nyní již není možné se o něm alespoň nezmínit. Jde o přístup k realitě světa. Ani si dost hluboce neuvědomujeme, že za skutečnost považujeme pouze to, co se vyskytuje jako materiálně přítomné, co je možné uchopit našimi

smysly. Vše ostatní je považováno za buď neexistující, "pouhé zdání", nebo za důsledek tohoto materiálně jsoucího, které se nějakým způsobem transformovalo, zpracovalo, zakódovalo či otisklo v naší mysli. Skutečnosti např. duchovní povahy jsou proto považovány za odvozené skutečnosti skutečností věčných. Aby se vysvětlil duševní život, úžeji duševní činnost (což však nemůže být totéž, i když se např. v současné psychologii totožnost drží), musí se odvodit z věčných vlastností člověka, totiž z jeho biologické tkáně. Duševní život se tak uzavírá dovnitř lidské biologie, do lidského mozku. Jak se však vnější život dostane do mozku a zase nazpět, totiž ven, je problém, který je v takovém pohledu na člověka neřešitelný. I prosté vnímání, pojednané jako odraz vnější reality, je konstrukcí nadmíru krkolomnou. Jak se např. dostane šálek čaje, který stojí právě teď přede mnou, do mé hlavy, by se ještě dalo při výkladu vidění na principu kamery pochopit, ale jak se tentýž šálek dostal zase z mé hlavy ven přede mne a nezůstal v mé hlavě, to už je záhada. Já totiž tento šálek nemám před sebou a pak v mé hlavě, nevím také vůbec nic o tom, že by se tento šálek nějak z mé hlavy vyloupl na své místo na stole. Jak se šálek dostane do hlavy, vysvětluje např. teorie vidění jako počítačové kamery (předmět-okomozek), ale žádný projekční orgán na způsob promítačky objeven nebyl. Aniž bychom mohli na tomto místě podat zevrubný výklad, pokusíme se jen v krátkosti uzavřít, že ke světu se nedostáváme tak, že jej do sebe inkorporujeme pomocí smyslů a mozku a pak jej zase vyvrhujeme ven, ale spíše jsme ustrojeni tak, že skutečnost osvětlujeme na místech, kde se nachází. Toto osvětlování však nemá povahu reflektoru, žárovky či výbojky, ale osvětlení duševní a duchovní povahy. Osvětlujeme jinými slovy "vnějšek i vnitřek" věcí. Ve snech se nám objevují proto častěji než v bdění, které spíše osvětluje vnější tvářnost světa, vnitřní charakteristiky reality. Proto tedy kostelní věž z citovaného snu nemůže být sexuálním symbolem ani archetypem či nějakým znakem snového lexikonu, ale přímým vyjádřením určité podoby lidské duchovnosti, která je lidskému rodu vlastní a kterou člověk také lidským způsobem vykonává svébytným pohybem vzhůru. Že tento pohyb může být materializován v podobě kostelní věže, na této skutečnosti nemůže nic změnit. Svět, který se člověku otevírá ve snu, je světem skutečným, i když se nemusí dávat stejným způsobem, jak je tomu v bdělém stavu. Bez duchovnosti by byl svět pro nás jen světem smyslově předmětným, emočně zúženým na pocity tělesné povahy, na libosti a nelibosti. Vůle by byla determinovaná jen kauzálně a mezilidské vztahy by se odvíjely druhově účelově. Tímto zúženým lidstvím (které se ovšem některé psychologické teorie klidně pokoušejí vydávat za lidství vyčerpávající) právě zmíněný pacient trpěl. Teprve, když přijal v plnosti to, co se mu ve snu nabízelo, poté, co

snové porozumění také vtělil do životní praxe, pak se skutečně uzdravil. Stal se košatým a vnitřně bohatým mužem, který se vzdálil depersonalizacím a derealizacím, do kterých byl dřívějším rozuměním sobě vehnán.

Snění ale neznamena, že sen je náš majetek. Stejně také nevlastníme své myšlení. Sen však nemůžeme na rozdíl od myšlení ovládat. (I když i zde se právě díky Freudovi ukazuje, že možnost zkreslení, ovlivnění a překroucení sahá hluboko do našeho niterného života.) Ovládnutí snu je nicméně mnohem otížeňší nežli ovládnutí stavu bdělého. Snění představuje svébytný způsob sebezakoušení, a to ve vztazích, do kterých je spící umístěn. Vztahovost je nejen charakteristika snů, ale také klíč k jejich pochopení. Vybavení snu po probuzení je pak vzpomínkou na snové bytí.

Metodologické úvahy umožňují, abychom uvedli pár slov a pár snů a několik výkladů na závěr. Již řecký snopravec a autor nejrozsáhlejšího starověkého snáře Artemidoras vykládal sny na mnoho způsobů. Mezi jinými možnostmi viděl také sny, které byly osudové, které člověka nabádaly k nějaké cestě nebo činu. Artemidoras pak provedl několik klasifikací. V této souvislosti mne proto zaujal sen, o kterém referovala kolegyně Benešová. Jí uváděný kanovník přijal výzvu, která se mu ve snu objevila v podobě úkolu, dokončit stavební dílo katedrály sv. Víta. I když takové sny známe i z dnešní doby, rozdíl spočívá v tom, že jim nevěnujeme takovou pozornost a jejich obsahy nebereme tak vážně, jak těmto snům přináležejí. Při jiné příležitosti jsem takové sny nazval centrálními. V nich se ukazuje zřetelněji než za bdění, které oblasti v našem životě jsou důležité, významné a pro náš život rozhodující. Mezi takové patří následující sen: Zdál se muži v nejlepších letech. V onom snu zachvátil požár statek, který spravoval. Oheň vznikl v zadním traktu statku, kde byla umístěna obytná, soukromá část, a pomalu se rozšiřoval do správního traktu, který se nacházel vpředu. Při rozboru se ukázalo, že onen muž, založením i povoláním hospodář (pracoval jako ředitel jednoho podniku), nevěnoval péči a pozornost všemu, co ke statku patřilo: svému vlastnímu soukromí i soukromí těch, kteří k jeho správě patřili. K zadnímu traktu patřila rodina, ale i osobní život jeho podřízených. Byl ponejvíce angažován v přední části areálu, zatímco zadní část zanedbával. Jeho hospodaření však mělo především ráz starostí o věcné statky, nikoli však o další oblasti lidské existence. Proto se mu ve snu lidé také vůbec neobjevili přímo, osobně, ale jako ohrožující přírodní živel, požár v domě. Skutečnou i anticipovanou krizi vztahů v rodině i se spolupracovníky nechápal jako problém mezilidský, ale jako neosobní živelnou pohromu. Nárokovost bližních vnímal výhradně v materiálních významech: "Nechápu, co jim mohlo scházet, vždyť měli

přece všechno," říkal při snovém rozboru a mínil tím jejich hmotné zabezpečení. Tentýž postoj ovšem choval i sám k sobě. Kromě materiálních statků jiné statky podstatně nespatořoval. Tehdy jsem na základě tohoto snu pojal obavu z reálné možnosti oběhového onemocnění, které se žel bohu po čase prokázalo. Onen muž prodělal infarkt myokardu, který neměl naštěstí letální zakončení. Pohroma, která zasáhla jeho osobu, se týkala především věcovité stránky jeho existence, totiž srdce pouze jako svalu, zatímco nevěcovité stránky rozvratu mu do srdce nepronikly, nebyla tedy postižena jeho "psychosociální sféra", ale kardiovaskulární systém. Stojí za zmínku, že odborník na nemoci srdeční, kardiolog, vůbec neviděl pacientovo onemocnění v souvislostech jeho osobního života, ale popsal infarkt v žalostně ochuzené a zúžené, i když vysoce specializované anatomicko-fyziologické podobě. Nechci tím nikterak diskvalifikovat speciální a nesporně účinnou lékařskou péči, díky které pacient infarkt přežil. Můj poukaz míří k rámci, ve kterém se infarktové podmínky teprve budovaly, a k hlubšímu vysvětlení významu infarktu.

Při této příležitosti se mi vybavuje sen, který uvedla jedna mladá žena. Zdálo se jí, že polkla pecku, ta jí v břiše praskla a z jádra začal vyrůstat stromek. Zeptal jsem se, veden okolnostmi snu a intuicí, není-li náhodou těhotná. Této domněnce se vysmála. Vždyť přece nemůže mít děti, i když se o těhotenství pokouší víc než 10 roků, navštěvuje odborníky a výsledek je stále tentýž. Přesto se však začaly objevovat známky gravidity, která byla příslušnými testy potvrzena. Sen v tomto případě ohlásil to, co bylo zjištěno objektivními metodami později. I tento sen však říká mnohem více, nežli jen ohlašuje těhotenství. Objevuje se v něm, že těhotenství je pro mladou ženu vegetativní událostí, nově počatý lidský tvor se objevuje jen v primitivní vegetativní podobě. Ještě není skutečně lidským tvorem, mezi matkou a dítětem se zatím neobjevuje mezilidský vztah. Vzájemnost matky a dítěte se musí teprve rozvíjet a postupně budovat. Tato možnost však rozhodně není zaručena. Mám určitou obavu z možné retardace matčina mateřského vztahu. Usuzuji na to i proto, že způsob, jakým žena otěhotnění pojala, totiž jako polknutí pecky, odhaluje i patrnou zúženost její sexuality. Lidská sexualita ve zralé podobě obsahuje vzájemnost, ve které se individualita muže a ženy v setkání naplňuje, překračuje a v tomto zvláštním způsobu spolubytí se svět i postavení člověka v něm ukazuje podstatně jinak nežli v běžném setrvání v individualitě. Ve snu naplnění těchto možností chybí. Oplodnění je předloženo jako orální inkorporace animální povahy, ostatní charakteristiky početí chybí. Ve snu je ovšem patrná výrazná vegetativní citlivost, kterou žena nesporně manifestovala. To ovšem neznamená, že další vývoj, další stránky těhotenství nejsou nebo nemohou být v průběhu času u mladé ženy přítomny. Z jednoho snu nelze

rozhodně dovozovat velké závěry, jež bez znalostí celého kontextu, tj. dotyčné osoby v relaci s druhými lidmi v sociálně historických podmínkách atd., nelze provádět. Přesto však sen odhaluje mnohé a dovoluje vytvořit některé hypotézy.

Sny nám mohou, když jsme náležitě pozorní, pomoci i v řešení věcných úkolů, racionálních problémů. Ví se dobře např. o tom, že objeviteli benzenového jádra a zakladateli moderní organické chemie se zdálo, jak had požírá svůj ocas.

Jsem z jiného oboru nežli vážené publikum. Měl jsem obavy, aby můj referát, který se přece jen liší od tématu symposia, nepropadl. Zdálo se mi v noci na den přednášky, že jsem byl přijat vlídně. Posluchači můj referát přijali skutečně příznivě. O čtenářích se mi však žádný sen nezdál, takže jsem nucen ponechat sám sebe v této nejistotě.

Motiv snu v symbolické vystavbě
Máchovy Pouti krkonošské

Martin Procházka

Dětství - a spíše jeho strachy než chvíle okouzlení - získávají ve snu znovu svá křídla a třpyt a jako svatojánské mušky si hrají v krátké noci duše. Ať si ty mihotavé světlušky nerozmačkáme! - Zachovejme si však také temné, bolestné sny, vyvstávající nad námi jako polostíny skutečnosti.

Jean Paul

Slepý harfeník na Kamýku v krajině své mladosti. - I ten nejkrásnější sen, zdá-li se člověku, že sen to jest, netěší člověka. - Dítě si hraje s tím nožem, kterým se poranilo, a zapomíná spíše bolestí svých, tak já.

Karel Hynek Mácha

Pouť krkonošská (dále jen PK) je od doby, kdy vyšla průkopnická studie Arna Nováka¹⁾, považována za jeden z klíčových textů otevírajících cestu k interpretaci Máchova díla. Vzhledem k existenci rozsáhlé sekundární literatury, naznačující nejrůznější možnosti interpretace, je třeba následujícímu motivickému rozboru předeslat několik tvrzení, vycházejících z výsledků předchozích badatelů i z mých vlastních úvah.

1. Domnívám se, že PK není možné vysvětlovat z Máchova životopisu jako básníkově osobní svědectví a zpověď, ale na základě vnitřní dynamiky vývoje Máchova díla: zejména v rámci krátkých autobiografických próz (Rozbroj světů, Večer na Bezděze), zlomků historických povídek a dramát (Karlův tejn, Bratří) a lyrickoepické básně Mních. Vedle toho lze využít motivických, tematických a žánrových analogií s díly evropských romantiků.

2. Konkrétní životní zkušenosti, zážitky autorského subjektu, však do tvaru PK přesto vstupují: motivy k nim odkazující jsou ale syntetizovány²⁾ s běžnými (alegorickými a symbolickými) výrazovými prostředky romantické literatury. V "podtextu" Máchovy symboliky jsou pak přítomny významy příznačné pro folklór a lehčí nebo triviální literaturu.³⁾

3. Základním tématem PK je duchovní krize subjektu.⁴⁾ Vzhledem k širokému okruhu konotací symboliky i k významovému napětí v denotátech základních symbolů (například mezi alegorickým a konkrétním významem postavy poutníka) má však tato krize obecný rozměr ("metafyzická" krize, o níž mluví Šalda) a svou specifickou dimenzi (krize národního vědomí, národní kultury).

4. Výchozími texty PK jsou podle schématu editorů KK⁵⁾ fragmenty Sen a Poutník. Ale také výsledný tvar směřuje k určité dvojdomosti hrdinovy pouti a symbolické vize. Nevzniká tu ještě syntetická subjektovo-objektová perspektiva, příznačná pro pozdější lyrické básně (některé znělky) i pro Máj a vyznačující se tematizovanou korespondencí mezi motivickými řadami, vztahujícími se k subjektu a k jeho vizi - tzv. zrcadlením.⁶⁾ Proto má také většina interpretací PK těžiště buď v tematice poutníka a pouti, nebo v tematice snu a vize. Zatímco problematika Máchova poutníka byla nedávno znovu analyzována,⁷⁾ tematický celek snu čeká po podnětných interpretačních sondách⁸⁾ na hlubší zpracování. Předpoklady pro ně se pokusí vytvořit i tento příspěvek.

Bylo již poukázáno, že PK souvisí tematicky, žánrově i svou obrazností a jazykem s tzv. sny, lyrickými či lyrickoepickými texty romantiků, v nichž ustupuje tradiční morální alegorie (případně okultní nebo mystická symbolika) individualizovanému symbolickému významu a zdůrazňuje se estetický obsah vize. Vedle děl francouzských romantiků (zejm. Nerval), De Quinceyho Paměti anglického požívače opia a snů v dílech německých romantiků, zejména v Novalisově Jindřichu z Ofterdingen, se nám však nabízí možnost srovnání PK se specifickou žánrovou formou romantické literatury, která nese název "vize ve snu" nebo "sen ve snu". Tento termín pochází od S.T. Coleridge, je to podtitul jedné z jeho nejnámějších básní, Kublaje chána (Kubla Khan, 1798-1816). Zlomkovitá symbolická báseň vyúsťující v apoteózu romantického tvůrce je u Coleridge uvedena fiktivní autobiografickou výpovědí, lokalizující vznik básně do reálného prostoru a času a do individuálního prožívání - opiového snu - autora. Poněkud jinak koncipuje "vizi ve snu" John Keats v lyrickoepickém zlomku Hyperionův pád (The Fall of Hyperion, 1820). Ze snu, který je alegorií smyslového života, přechází hrdina do symbolického prostoru Saturnova chrámu, v němž je jeho vize dávného bájeslovného světa konfrontována s představou nezadržitelného zániku mytu a mytického vědomí. Přitom se tematizuje problematika nadčasové platnosti a sdělnosti básnické vize.

"Vize ve snu" se svým významem dotýká základních ontologických, gnoseologických a etických problémů tvorby. V alegoricko-symbolické zkratce zobecňuje nejen základní napětí autorského postoje, ale i jeho vidění světa. Lze ji proto považovat za svébytnou romantickou reflexi

tvůrčího procesu, vyúsťující buď v potvrzení svrchovanosti básně jako celistvé vize reality, případně v mytizaci subjektu, jako "věštce" či "proroka", nebo naopak v deziluzi možností básnické vize a hledání nových východisek.

I v PK má "vize ve snu" výrazně deziluzivní povahu. V úvodní části líčící poutníkovou cestu pod Sněžku a rekapitulující jeho život je důraz položen na paralelu mezi hrdinovým osudem a vizí subjektu. Hrdinova pouť se vyznačuje napětím mezi nutným postupem ke smrti (hřeben Krkonoš je toposem předělu, rozhraní) a touhou po návratu do dětství. Obdobné napětí nacházíme v plánu reflexe subjektu mezi symbolickým obrazem hrdinova přítomného bytí, pro něž je příznačný motiv ozvěny, dozívání mladistvých snů o světě ("od pustých skal obražený ohlas písně Znáš-li tu zem, kde citrýnový květ"), a vzdálenou úrodnou krajinou. V této situaci, jež má chronotopickou povahu ("časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvyznamňuje a měří časem"⁹⁾), probíhá romantická meditace, v níž se motiv snu vrací několikrát v různých významových kontextech, pokaždé však s komplementárním motivem deziluze.

Výchozím bodem tohoto dění je romantický rozpor mezi ideálem a skutečností. Ideál je představa světa jako místa stálosti a lásky, výraz roztouženého srdce, s nímž hrdina "vstoupil v svět". Deziluze, která je vyjádřena konvenčními motivy proměnlivosti světa v cyklickém čase zrození a smrti a motivem kontrastu mezi pokryteckým, uhlazeným zevnějškem a prázdným nitrem lidí ("pouhé larvy ... hleděly v oko jeho cituplné"), vyúsťuje v pocit cizosti ve světě ("nemilovaný a nemilující"), který dodává hrdinovu osamění v horské krajině typicky romantický význam izolovanosti.¹⁰⁾ Další část meditace, uvozená motivem večerních zvonů, staví proti obecnému cyklickému času platnému pro přírodu i člověka čas individuálního vědomí, prožívání subjektu. Milostná touha symbolizovaná zábleskem hvězdy ("papršky její jen proto usmály se teď ve tmě jej obkličující, aby tak brzo zase zahasly") tu uvozuje typicky máchovské vyjádření časovosti individuálního bytí (které je z hlediska kosmického času jenom kratičkým zábleskem, ale zároveň výrazem nekonečné touhy po světle). Tak se znovu otevírá téma rozporu snu a skutečnosti. Proti snu jako klamnému, nicotnému preludu individuálního vědomí stojí "opravdivost strastná", realita kosmického bytí, v níž vědomí subjektu zaniká ve "věčném, snůpustém spaní". Kontrast individuálního života a kosmického bytí přírody je tedy v PK vymezen negativně, chybí tu motivický paralelismus příznačný pro pozdější Máchovu tvorbu (znělky, Máj) i pro poezii jiných romantiků. Negativně je zde pojata i příslušnost subjektu k přírodnímu bytí, čímž se PK podstatně liší od děl raných německých romantiků, zejména oněch pasáží z počátku 2. dílu Novalisova Jindřicha z Offerdingen, které jsou pokládány za jednu

z předloh. Podobně jako v některých Byronových básních, například v úvodu 2. zpěvu básnické povídky Lara, vane tu z přírody jakýsi "kosmický chlad". Jeho pocit vyplývá z představy naprostého zániku jednotlivce, který po své smrti nezanechá na tváři přírody žádnou stopu.

Toto téma ("A pak až poslední dech můj mísiti se bude s červánky na večerním nebi..., pak spláchne déšť a setře vítr stopy kroků mých, jak bych nikdy nebyl šel po horách těchto; ty, přírodo, hrob můj sama sebe klamající ... nade mnou usmívati se budeš") je klimaxem vývoje romantického rozporu mezi ideálem a skutečností, individuálním a kosmickým bytím, časovostí a věčností. Po jeho expozici se objevuje klíčový tematický celek "vize ve snu". Tato vize je zjevnou antitezí k představě "věčného snůpustého spaní" a dovršuje tak proces reflexe subjektu. Že tento proces nemá jen individuální význam hodnocení postoje subjektu, ale současně i význam obecný, ukazuje nejen vlastní obsah vize, ale i její zařazení do celkového času hrdinova příběhu, jehož hlavní události se odehrávají večer, v noci, ráno a v poledne. Jak naznačuje jiná Máchova próza, Večer na Bezděze, která vznikala takřka souběžně s PK, jsou tyto denní doby nejen metaforickým označením jednotlivých období života jednotlivce, ale zároveň - na základě fantazijních představ, které je charakterizují - také "věků" v životě každého člověka. Z analogie denních a nočních dob, stadií života jednotlivce a lidských věků nevyplývá ani tak možnost symbolického výkladu významu všech časových motivů v PK, jako spíše to, že "vize ve snu" má ve výstavbě PK důležitou funkci. Nevyjadřuje totiž jen hrdinovo poznání tragiky individuálního bytí,¹¹⁾ ale současně implikuje také určitý návrat romantického subjektu k životu, od něhož se izoloval. Podobně jako ve vrcholné tvorbě jiných romantiků (např. ve třetím zpěvu Byronovy Childe Haroldovy pouti; Childe Harold's Pilgrimage, Canto III, 1816) zde totiž dochází k rozdělení původně spojitě funkce postavy autobiografického hrdiny a subjektu díla. Toto rozdělení je příznačné i pro pozdější Máchovu tvorbu, zejména pro Máj.

"Vize ve snu" v PK má tři části: líčení kláštera a klášterního chrámu na vrcholu Sněžky, hrdinovy zážitky z klášterní předsíně a síně a konečně pohřeb mnichů na klášterním hřbitově. První část uvádí typicky romantický topos zříceniny ("napolou již zřícený klášter"). Základní estetický význam tohoto motivu je v Máchově díle naznačen v próze Svět zašlý. Zříceniny jsou nazírány jako vznešený, sublimní objekt - zdůrazňuje se schopnost rozumu pojmout je jako věci, přesahující rámec individuálního i společenského bytí, jako stopy nenávratně minulých věků, zaniklých kultur a zároveň i svědectví růstu a cyklického času přírody, která postupně zahlazuje památky lidské existence. V toposu klášterní zříceniny se však spojují indicie zříceniny s toposem kláštera.¹²⁾

Motivy tajemství příznačné pro hrad nebo zámek jako základní topoi "gotického" žánru¹³⁾ nabývají v případě toposu kláštera určitějšího významu mystického nebo okultního vědění nebo rituálu. Tím se také vyznačuje jeden ze zdrojů PK (povídka druhořadého německého romantika Ernsta von Houwalda *Das Wiedersehen auf dem St. Bernhardt*) a rovněž tematická obdoba PK, nedokončený 2. díl Jindřicha z Offerdingen. V obou dílech je klášter pojat jako mezní prostor přechodu z jednoho světa do druhého: v prvním případě - u Houwalda - je podkladem představa hierarchie forem bytí a možnosti postupu jednotlivých tvorů na vyšší článek "velkého řetězu", ve druhém případě - u Novalise - je to poznání jednoty přírodního a lidského bytí a životodárného významu přechodu jedné z jeho individuálních forem do druhé.

Nositelům významové konkrétnosti jsou však v PK jiné rysy obrazu polozříceného kláštera. Prvním je částečná shoda detailů jeho stavby s líčením zbraslavského kláštera ve zlomku historické povídky Karlův tejn (Máchův rukopis R16), na niž upozornili již editoři KK.¹⁴⁾ (Mácha se inspiroval líčením kláštera pobořeného v náboženských válkách ve Scottově historickém románě *Opat (The Abbot, 1820)*. Zbraslavský klášter je polozřícenou hrobkou posledního Přemyslovce Václava III.: "klášter zbraslavský tehdy kolébkou snů a hrobka tamější svědkem je nicotnosti jeho" (KK II, 64). K základnímu symbolickému významu toposu kláštera (rozhraní mezi světy) se tedy připojují důležité indicie národní historie, jež také nacházíme v úvodu PK, ve zmínce o Vyšehradu a o svatovítské hrobce českých králů.

Dalším rysem je důraz na velkolepost klášterního chrámu, jeho architektury, a na tajemnost jeho vnitřku. Ještě ve zlomku Sen se topos chrámu vůbec nevyskytuje. Existuje tu jednoduchý protiklad kláštera a hřbitova, příznačný například i pro Večer na Bezděze. Důraz na topos chrámu v PK je spojen s akcentováním jiného symbolického významu vize: chrám jako "stavba", "budova" světa (*Weltgebäude*). S tímto významem se setkáváme i ve dvou tematických obdobích PK. Jednak existuje v páté kapitole 1. dílu Jindřicha z Offerdingen, kde si hrdina uvědomuje, že jeho úzká životní sféra ("*sein kleines Wohnzimmer*") je těsně spojena se vznešeným chrámem ("*dicht an einen erhabenen Münster gebaut*"), jehož základem je zašlý svět ("*Vorwelt*") a z jehož kupole vlají duchové světa budoucího.¹⁵⁾ Druhou analogii nacházíme v próze Jeana Paula Řeč mrtvého Krista z vrcholu budovy světa, že Bůh není, která je pravděpodobným zdrojem PK.¹⁶⁾ Podobně jako v tomto díle dochází i ve vývoji textu PK k proměně motivu hřbitovního kostela. Stavba kostela se zvýznamňuje - dochází k proměně v obrovitý chrám Věčnosti, symbol totality světa. Přitom však existují v koncepci obou symbolických obrazů určité odlišnosti: v Řeči se chrámový prostor nahlíží zevnitř, v PK zvenčí. Důležitá

časové indicie - ciferník chrámových hodin - je v Řeči bez číslic a bez rafijí. Na hodinách v PK je však ručička, jsou tam i číslice ("na tabuli vypadající co zatmělé slunce zářily jako písmo hvězdné litery početní a jasně zlatá ručička svítila co měsíc ve čtvrti poslední bleudou nocí"). Zejména motiv hodinové ručičky jako "měsíce ve čtvrti poslední" tu naznačuje přítomnost ještě jiného času, než ukazují hodiny - cyklického času přírody, spojeného mj. s fázemi měsíce,¹⁷⁾ důležitého toposu v romantické literatuře.¹⁸⁾

Můžeme tedy shrnout, že symbolický význam vize klášterní zříceniny akcentuje, na rozdíl od pojetí německých romantiků, moment časovosti, a to jak v obecném symbolickém významu toposu zříceniny jako průniku času přírody a času kultury, tak ve specifickém významu toposu kláštera jako hrobky české slávy (přemyslovské minulosti), tak i v jeho zvláštním významu "rozhraní mezi světy". "Budova světa" pojatá u Novalise a Jeana Paula jako základ lidské existence i nutná vlastnost vidění světa, je u Máchy pojata ve svém relativním smyslu: jako výtvar kultury, jehož existence je podřízena kosmickému a přírodnímu času.

Druhou částí "vize ve snu" jsou události v klášterní síni. V hrdinově počínání i mnichově výkladu lze jistě hledat stopy okultní tradice - smyslem snad může být rekonstrukce minulosti z paměťových topoi-, ale také zřetelné rysy folklórní tradice - látky zvané "půlnoční mše mrtvých".¹⁹⁾ Pohádky s touto látkou jsou doloženy i u nás²⁰⁾ a staly se například podkladem Erbenovy balady Svatební košile. Látka "půlnoční mše mrtvých" je výsledkem sekularizace toposu raně křesťanských legend (místo mrtvých jsou zde andělé). Má význam tzv. parodické inverze sakrálního rituálu: obrácení mystického smyslu existence náboženské obce, spočívajícího v přípravě na posmrtný život. Stopy parodické inverze nacházíme ještě v Řeči Jeana Paula, avšak zde, stejně jako v pozdější lidové tradici, dochází k přesunu důrazu z vlastního líčení rituálu na motiv náhodné návštěvy živého člověka mezi mrtvými. Mrtví se hrdinovi jeví v démonickém světle (jako mnichové v PK) a bývá jimi ohrožen. Sám prožívá intenzivní úzkost ze smrti.²¹⁾ U Jeana Paula, podobně jako u dalších romantiků, např. amerického autora Nathaniela Hawthorna, implikuje motiv "půlnoční mše mrtvých" nebo "obráceného zmrtvýchvstání" základní metafyzický rozpor: víra v existenci boha se tu odděluje od víry v posmrtný život. Podobně jako hrdina Coleridgeovy Písně o starém námořníkovi (The Rime of Ancient Mariner, 1798) zůstává i hrdina PK osamocen: nenajde již nikdy cestu zpět ke společenství, z něhož vyšel, protože ztratil víru, jež toto společenství stmeluje. U Máchy však tento rozpor není vůbec vyhrocen jako u anglických nebo amerických romantiků. Na rozdíl od Mnicha, kde je patrný Byronův vliv, je v PK totiž tematizován ritualizovaný čas celého dění - každoroční opakování procedury. Tento

ritualizovaný čas je odlišný od cyklického času přírody i od kosmického času jejího trvání.

Odlišnost umělého, ritualizovaného času uvnitř kláštera a cyklického rytmu přírodního života je pak nejvíce patrná ve třetí části "vize ve snu" - ve scéně pohřbu navždy zemřelých mnichů. Podobně jako je beze smyslu rituální děj jejich každoročního obživování, spojený s představou znovuzrození, zmrtvýchvstání,²²⁾ je rovněž nesmyslná i druhá alternativa, již si mnichové mohou zvolit: "spáti sen nepřespaný". Motiv "snu nepřespaného" - věčné smrti - je v závěrečné části vize postaven do protikladu k "věčnému bytí", obnově přírody v jejím cyklickém čase: "My jasná věkobytně zdvíháme čela, aniž kdy zajdem; my zrosíme květ uvadlý, aby nezhylnul, ale vykvětl a líbeznou vůni vydával." V závěru této části se pak neobjevuje motiv probuzení ze sna a uvědomění si nutnosti víry v boha jako podmínky individuální existence,²³⁾ nýbrž se klade důraz na zoufalý osud přízračných mnichů, kteří se z přírody znovu vracejí do chrámové síně. Toto srovnání vede k závěru, že základní napětí příznačné pro "vizi ve snu" v PK nelze hledat mezi přírodním časem a časem individuálního vědomí (jak naznačuje většina výkladů), ale mezi přírodním časem a umělým, ritualizovaným časem odumírající kultury. Tak uchopuje PK básnický to, co ve své analýze obrozenského pojetí času nazval Mojmír Otruba "zvěčnělé trvání".²⁴⁾ Důsledkem tohoto charakteru ideologizovaného času kultury je atemporálnost jejího vědomí, která - ve svém rozporu s Máchovou snahou evokovat českou a slovenskou minulost (k níž se váže především řetězec ossianovských témat) - je vlastní příčinou duchovní krize, jež je tématem PK.

Závěr PK se potom odehrává plně ve znamení přechodu hrdinovy existence k onomu bezčasovému trvání. Emblém kříže a měsíce, na nějž ukazuje přízračná postava, alegorie ideálu, jenž ztratil svůj obsah, tu naznačuje splnutí kulturního a přírodního času v jednom cyklu, jehož součástí se nakonec stává i sám hrdina. Obdobný význam má závěrečný motiv hluku vln a zvuku zvonů. Porovnáme-li závěr PK se závěrem Řeči Jeana Paula, je nabíledni, že Mácha nadřazuje přírodní čas času individuálního vědomí. Tím způsobem se však snaží postihnout rozpornost svého vidění skutečnosti a ideologizovaného pojetí času v obrozenské kultuře, v níž je budoucnost jako by "predestinována slavnou minulostí".²⁵⁾

1) A. Novák, Máchova Krkonošská pouť. Listy filologické 38, 1911, s. 353 n.

- 2) O "kontaminaci" nikoli o syntéze konkrétních a symbolických významů hovoří zatím poslední studie, zabývající se problematikou PK: Z. Hrbata, Konkrétnost a symbolika romantické pouti a poutníka v Máchově díle. Česká literatura 34, 1986, s. 500-511.
- 3) Z tohoto hlediska je důležitá i určitá analogie PK a Mnicha s povídkami Ernsta von Houwalda Shledání na sv. Bernardu (Das Wiedersehen auf dem St. Bernhardt) a Šílenství a smrt (Wahnsinn und Tod), na niž poprvé upozornil R. Wellek a kterou nekriticky přecenil O. Králík a naopak podcenila R. Grebeníčková. Nejde zde ani tolik o motivy kláštera, půlnoční mše mrtvých a ztuhlých těl v kapli, nýbrž o vyjádření základního romantického rozporu mezi individuálním ideálem a každodenní skutečností v motivech shody a záměny živé dívky s malířovou ideální představou a s křesťanským ideálem lásky.
- 4) Srov. R. Grebeníčková, Mácha a Novalis. Slavia 46, 1977, s. 133.
- 5) K.H. Mácha, Spisy, sv. 2. Praha 1961, s. 318, dále jen KK.
- 6) Viz M. Procházka, Máchova poezie a problém Byronova vlivu. v: P. Vašák (ed.), Prostory Máchova díla. Praha 1986, s. 195-6.
- 7) Srov. Z. Hrbata, cit. d. v pozn. 2.
- 8) R. Grebeníčková, cit. d. v pozn. 4. Jde zejména o oživení problematiky vztahu PK k pasáží Novalisova Jindřicha z Ofterdingen a dílu J.P. Richtera (Jeana Paula).
- 9) M.M. Bachtin, Román jako dialog. Praha 1980, s. 222.
- 10) Viz Z. Hrbata, La mélancolie et la révolte romantique. Acta Universitatis Carolinae (Romanistica Pragensia) - v tisku. - Týž, cit. d. v pozn. 2, s. 509.
- 11) "Bytí je stejně hrůzným zážitkem jako nebytí." Viz V. Štěpánek, K.H. Mácha. Praha 1984, s. 154.
- 12) Tento topos se v novověké literatuře objevuje nejprve v anglické renesanční poezii a dramatu, později v osvícenském sentimentalismu a v tzv. gotickém románu. V anglické renesanční literatuře, např. v Shakespearově dramatu Titus Andronicus (1594), je zřícený klášter metaforou katolické, předreformační minulosti země, její závislosti na Římu. Luteránskými pamflety proti mnichům a osvícenskou kritikou klášterů jako sídel pověr a tmářství i jako vězení, v němž dochází k sadistickým výstřelkům i brutálnímu potlačování individuality, je dán základní obsah toposu kláštera v gotickém románě. Zatímco v některých gotických románech se zdůrazňuje spíše význam kláštera jako útočiště, poskytujícího blahodárnou samotu, v jiných se naopak akcentují zločinné skutky mnichů, intriky, věznění apod. V románě Mnich (The Monk, 1795) anglického autora M.G. Lewise se klášter stává metaforou zvrhlého, zdegenerovaného společenského řádu, který smete revoluce.

- 13) Domnívám se, že jsou důležitější než indicie historického času, spatřované Bachtinem v zámecké architektuře a pověsti. Román jako dialog, s. 366-367.
- 14) KK II, 321. Chybně se zde udává, že jde o Sázavský klášter.
- 15) Novalis, Heinrich von Ofterdingen, v: Werke in einem Band. Berlin u. Weimar 1984, s. 173-174. V Novalisově románu existuje také důležitý romantický topos imaginativní proměny smyslového obrazu působením měsíčního světla přítomný i v PK. Měsíční světlo zde dodává však jen zdání života (nikoli opravdový život jako přírodě u Novalise nebo slavíkům v Coleridgeově ódě Slavík; Nightingale: An Ode, 1798) gotickým ozdobám zobrazujícím základní stupně v hierarchii životních forem: rostliny, zvířata a lidi.
- 16) Na vliv Řeči Jeana Paula v Máchově díle ukazuje především koncepce básně Die Trümmer (Trosky), zapsané ve stejný den jako Sen (14.1.1833).
- 17) K fázím měsíce odkazuje také emblém v závěru PK: měsíční kotouč rozdělený rameny kříže na čtyři čtvrti. Poutník zde nepoznává, zda přízračná ženská postava ukazuje na měsíc nebo na kříž.
- 18) Tento motiv je častý např. v poezii S.T. Coleridge. Tematizován je v ódě Sklíčenost (Dejection: An Ode, 1802).
- 19) O této látce se ve vztahu k Řeči Jeana Paula zmiňuje již první z jeho moderních editorů K. Scheinert. Podrobněji rozebírá tento problém práce J.P. Vijna, Carlyle and Jean Paul. Amsterdam 1982.
- 20) J. Polívka, Súpis slovenských rozprávok V. Turč.Sv.Martin 1931, s. 304 n.
- 21) Viz L. Röhrich, Sage. Stuttgart 1971, s. 38-39. Srov. Vijn, cit.d. s. 33.
- 22) V Máchově době bylo běžné srovnávat zmrtvýchvstání a obrození národa - obojí jako nutný, predestinovaný děj. V politické satíře Mephistopheles (1833), která je jedním z nejdůležitějších zdrojů pozdější Máchovy tvorby (Mnícha, Máje a prózy Návrat), píše K. Herloßsohn (Herloš): "Der Stern verlosch; doch funkelten noch viele andre, bis der fluchwerthe Tag vom weißen Berge erschien, da sank das Gestirn für ewig in Nacht. - Für ewig?! Wenn es eine Körperauferstehung gibt, warum kann es nicht auch Völkerauferstehung geben?" (Mephistopheles. Leipzig, 1833, s. 241, podtrhl M.P.).
- 23) Tato teze je východiskem jinak velice podnětné analýzy Mnícha a PK v článku A. Bejblíka a K. Jánského, Dva myšlenkové problémy K.H. Máchy. Slovesná věda V, 1952.
- 24) M. Otruba, Představa času v české obrozenské poezii. Slavia 48, 1979, s. 244-247.
- 25) Tamtéž, s. 244.

Máchovy mdloby

Alexandr Stich

Významná úloha představ "snu, snění, spánku" v jejich bohaté sémantické i konotační diferenciaci v romantické literatuře, včetně literatury české, je obecně známá a dost zevrubně popsána. Vedle toho se však v české romantické poezii objevuje jako podstatný konstitutivní motivický prvek i představa "mdlob", jež pro dnešního čtenáře znamená především nebo výhradně stav dočasného bezvědomí způsobeného odkrvením mozku, lékařským termínem syncope (německy Ohnmacht, anglicky swoon, rusky obmorok). V tomto významu je slova mdloba užito například v závěru básně Polednice romantického baladika Karla Jaromíra Erbena z roku 1834. Také v nejslavnější české romantické básni, v Máchově lyrickoepické povídce Máj (1836), je tomuto motivu svěřena významná úloha, a to v druhém zpěvu, v kterém vězeň Vilém, odsouzený k smrti za otcovraždou, prožívá předsmrtné úzkosti a medituje o základních metafyzických otázkách lidské existence a jejího smyslu (motiv je lexikálně vyjádřen pojmenováními slovní čeledi mdl-, a to mdloba, mdlý, omdlávat, verše 346, 371, 372, 420). Jenže dnešní základní, běžný význam těchto slov (stav bezvědomí) není dobře slučitelný s kontexty, do kterých jsou v básni tato slova zasazena. Vysvětlení tohoto rozporu skýtá analýza historického vývoje a literárního používání těchto slov.

V staré češtině byl základní význam této slovní čeledi "stav slabosti, jistého selhávání, fyzického nebo psychického", přičemž v textech nábožensky orientovaných byl stav "mdlob" hodnocen jako vysoce pozitivní (pod vlivem první Pavlovy epištoly Korinťanům, kde českému mdlý odpovídá ředké móros, v latinském překladu infirmus). V tomto významu a v tomto hodnotovém zaměření se slovo mdloba uplatňovalo v české literatuře už ve středověku velmi hojně, zvláště v textech duchovně orientovaných, a ještě více se pak uplatnilo v literatuře barokní. Zvláštní úlohu mělo ve formování velikonoční scény v Getsemanské zahradě (podle textu Lukášova evangelia, 22, 40-44). Biblické řecké a latinské agonia se do češtiny od počátku překládalo jednak jako boj (popř. sotna - tento archaismus se objevil i ve dvacátém století v poezii V. Holana), jednak jako mdloba, omdlévání; mdloba je tu tedy totéž co zápas

se smrtí, s hrůzou z ní, předsmrtný zápas.

Tento význam byl v Máchově době ještě zcela živý, konzervovala ho stále ještě živá tradice literatury barokní, a odrazil se zřejmě právě i v "mdlobách" Máchova hrdiny. Tuto interpretaci podporují i verše 385 a 415 Máje, v nichž se na Vilémově tváři objevují "slzy - pot - a krev". Zde při doslovné interpretaci působí potíže představa "krve", obtížně slučitelná s kontextem. Jediné sémanticky kompaktní vysvětlení poskytuje postup, kdy koordinační spojení "pot a krev" chápeme jako pojmenování představy jediné, tedy jako "krvavý pot", to znamená jako poetickou figuru hendiady (v Jungmannově Slovníku česko-německém z roku 1836 je pro tuto představu doloženo i jednoslovné kompozitum krvopot). A to je opět odkaz na scénu z Getsemanské zahrady v podání Lukášově ("factus est sudor eius sicut guttae sanguinis", v novodobém překladu "jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve"). Celá scéna druhého zpěvu Máje má tedy silné a zřetelné aluze na "mdloby", tj. "agonii" Ježíšovu. Do těchto souvislostí lze pak bez potíží vřadit i verš 559 z třetího zpěvu téže básně, který mnohým interpretům básně působil ideologické nesnáze, totiž: "před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál" - lze ho chápat jako analogii novozákonního "ne má, nýbrž tvá vůle se staň".

Máchova paralela mezi romantickým loupežníkem, vyděděncem a otcovrahem Vilémem a mezi Kristem se pak jeví jako projev krypticky podaného českého romantického titanismu, tedy ideové dimenze, která bývá českému romantismu upírána (otevřeně se titanismus v době metternichovského absolutismu veřejně proklamovat pochopitelně nemohl). Šlo tu o titanismus chápaný ne jako vzpoura proti bohům a zápas s nimi, ale jako postavení individualistického romantického buřiče na roveň postavám a představám v tradiční ideologii nejvyšším, sakrálním.

(Toto znění je souhrn rozsáhlejší přednášky - pozn. red.)

Josef Mánes, Umělcův sen

Roman Prah1

Na rozdíl od včera zahájené výstavy, naznačující rozpětí a různé polohy našeho letošního tématu v české malbě 19. století, bych tu rád podnikl naopak sondu kolem jediné kresby - a to kresby notoricky známé, ale odborně vlastně zanedbávané podobně jako třeba zde už zmíněná Nerudova Balada česká.¹⁾

Umělcův sen je bezpochyby nejzávažnějším Mánesovým autoportrétem. Lze jej zarámovat citátem ze skicáře nebo zápisníku, pocházejícího nejspíš ze 60. let: "Lidé sní v noci, já ale za dne."²⁾ Sentence, která je snad i odněkud převzatá, není ovšem definicí a má výrazně autostylizační ráz. Zvyslovňuje přesvědčení, že umělec se prožívá odlišně od ostatních lidí, a to právě díky zvláštnímu způsobu snění (obr.12).³⁾

Obraz umělce a jeho umění prostupuje Mánesovým dílem podobně jako motivy snu a snění, ale zůstává obvykle věcí takřikajíc okrajovou a příležitostnou; jen výjimečně se oba motivy setkávají. Musíme tedy považovat za příznačné, v jaké situaci Umělcův sen vznikl. Bylo to roku 1868, v situaci rozhodně kritické pro Josefa Mánesa i celé české umělecké hnutí. Pojí se tu tvůrčí přetížení umělce, jeho zápas s počínající chorobou a počátky jedné krize českého umění, navazující na vývoj politický a ekonomický. Podobně jako v řadě prací tohoto druhu v našem prostředí šlo sice o dílko příležitostné, ale nijak výlučně soukromé, protože vzniklo pro mecenáše domácího umění Vojtěcha Lannu a jeho sbírku přístupnou uměnímilovné veřejnosti.

Kresba zachycuje Mánesův ateliér u Purkyňů během práce na praporech pěveckého spolku Lukes a Spolku strojníků. Tyto úkoly musel malíř zvládat v krátkém čase, ale na druhé straně patřily za tehdejších poměrů spíše k čestným. Takto, s důrazem na závažnost umělcovy práce, se zdá být i líčeno prostředí rozměrné pracovny, kterou si Mánes k provedení práce pronajal, a také oba prapory jsou v porovnání s jejich skutečnými rozměry zřetelně naddimenzovány. To vše naznačuje nedostatečnost dosavadního chápání Umělcova snu jako v podstatě přímočarého dokumentu a vyvolává otázku po smyslu obrazového dění.

Než se touto otázkou budeme zabývat v souvislosti s hlavním výje-

vem, povšimněme si ještě scény, na níž se odehrává. Lze sice připustit, že v Mánesově ateliéru tehdy skutečně ležel obraz českého lva z rubu praporu, jaký vidíme na kresbě vpravo v popředí, zatímco na druhé straně vlevo hlodaly papír myši. Spíš to ale naznačuje existenci ustálených významových spojení, které tu před Mánesovým Snem umělce existovaly. Kresba, jakkoli výjimečná u nás také způsobem líčení umělcovy dílny, měla i po této stránce svého předchůdce (obr. 13).⁴⁾ Byla jím kresba vystavená Františkem Horčíčkou na opoziční výstavě českých umělců v Praze na Kampě v počátcích jejich konfliktu s administrativou umělní roku 1832, kdy Mánesovi bylo 12 let. Horčíčkův Ateliér je ostře romantickým gestem, průhledně maskovaným za zdánlivě žánrový popis tvůrčího prostředí. Ateliér se zde stává symbolem roztržky mezi umělcem a otevřeně nepřátelským okolím, symbolem rozvratu a marnosti. Horčíčkovu dílo přitom zřejmě manifestovalo nejen osobní frustraci, ale také obecnější napětí, kolektivní stav ateliérové izolace.

Také z hlediska hlavního výjevu Snu umělce existuje širší rámec známý jak adresátu, tak autorovi díla. Mánesova kresba se tu ukáže především jako pozdní redakce obrazového typu častého od 18. století a uplatňujícího se i v českém umění minulého století. U snu jako tématu výtvarného umění té doby lze vysledovat řadu kategorií,⁵⁾ ale význačnou roli mezi nimi má právě "sen umělce". Všeobecně tu byl sen pojímán jako otázka inspirace tvorby vůbec a spojován prvotně s básníky nebo hudebníky, jako v programovém obrazu Sen Ossianův od J.D. Ingesa nebo v důležité kresbě C.D. Friedricha Hudebníkův sen.⁶⁾ Jedním z prvních zobrazení snu malíře je kompozice Sen Raffaelův od Franze a Josepha Riepenhausenových (obr. 14) z roku 1821, která zpracovávala místo z Wackenroderových Cituplných výlevů uměnímilovného mnicha.⁷⁾ Důležitost tohoto obrazu v naší souvislosti spočívala jednak v jeho neobyčejné popularitě a jednak v tom, že se zde už uplatňují všechny základní složky: snící umělec, inspirující bytosti, ale i umělcovo započaté dílo.

Z hlediska asistence ideálních bytostí nebo personifikací při vzniku uměleckého díla ovšem přejímal nově se ustavující obrazový typ také starší alegorická vyjádření aktu inspirace. Přitom v dalším vývoji se ale postupně stalo vzácným ono krajně pozitivní řešení, jaké známe třeba ze Snu Fra Angelica od Alberta Maignana, kde dvě okřídlené bytosti dokončují obraz, zatímco umělec spí.⁸⁾ Podobně pojatou Alegorii umění (obr. 15) zaznamenáváme - dokonce snad už ve 30. letech - též v českém prostředí. I když se tu jedná o práci diletantky, stěží se ubráníme dojmům, že šlo přitom vlastně o parodickou nebo přinejmenším rozmarnou nadsázku v zobrazení sil inspirujících umělce při díle.⁹⁾

Pro další vývoj českého obrazu umělce a jeho inspirace měl však stejný nebo i větší význam jiný obrazný výklad motivu nežli naivně idea-

listické řešení Riepenhausenových či humorně rozmarné pojetí Kristýny Kinské. Drobná malba od Antonína Gareise st. označovaná jako Sen umělce pochází nejspíš už ze 30. let (obr. 16).¹⁰⁾ Zpodobuje sotva sen jako spíš vizi a navazuje ve zpodobení malíře pronásledovaného vidinami na tradici zobrazení určitých světců.¹¹⁾ Symbolika obrazu byla nedávno dost podrobně zkoumána¹²⁾ a pro naši potřebu stačí upozornit na ambivalentnost Gareisovy vize. Jedinou protiváhu personifikacím sil ohrožujících umělce představuje múza - zde ovšem jako zcela okrajová postava. Dalším rysem obrazu je osobní důraz, prozrazovaný už autoportrétní, bytší idealizovanou podobou hlavní postavy. Předpokládaná doba vzniku Gareisova Snu umělce jej opět spojuje se širší situací a s frustrací českých umělců, jaká se projevila během 30. let v hnutí opozice vůči místní administrativě umění. Tradice groteskního snění umělce pokračovala až do doby Mánesova Snu umělce a najdeme ji - tehdy ovšem v poloze konfrontace bizarních vidin s idylou domova - také u Mánesova bratra Quida (obr. 17).¹³⁾ Co Mánesův Sen umělce tak výrazně odlišuje od Quidova a naopak sbližuje s Gareisovým, je právě hrdinův zápas točící se kolem jeho díla.

V tomto smyslu se v Gareisově i Mánesově práci obrazový typ "snu umělce" stýká ještě s jiným topos. To je pojmenováno nadpisem jediné dnes známé karikatury zpodobující Josefa Mánesa při práci: Umělcův osud nebo Umělcova pozemská pouť (obr. 18).¹⁴⁾ Karikatura od Gustava Poppeho z počátku 50. let přejímá titul dramatického zlomku raného Goetha, majícího za předmět deziluzivní propast mezi umělcovým ideálem a nutností vydělávání peněz. Goethovské téma, ztělesňující bytostný rozpor novodobého umělce, se stalo zevšeobecněným a ovšem rozmanitě pojímaným topos umění 19. století. Dva nejznámější příklady jeho zpracování pocházejí od Adolfa Menzela z roku 1833 - byly to ironicky pojaté ilustrace ke Goethovu textu - a od Bonaventury Genelliho, jehož autobiografický cyklus Ze života umělce vyšel posmrtně tiskem v roce vzniku Mánesovy kresby.¹⁵⁾ Přitom lze pozorovat posun od ilustrace Goetha a materiálního výkladu k symbolice ateliérové osamocenosti umělce. Poppeho kresba stojí takřikajíc v půli cesty mezi zobrazeními idealistického chudáka a Mánesovým zpodoběním umělce osamoceného v zápase s dílem. U Poppeho Mánes pracuje na obraze ženského aktu, společnost mu dělají dvě lísající se kočky. Zase nejde o holé znázornění skutečného Mánesova domácího prostředí - už proto, že motto této karikatury o lásce jako síle životní a zdroji tvůrčí síly je ironickou narážkou na milostné, a to ztroskotané milostné dobrodružství Josefovo.¹⁶⁾ Téma touhy i erotické motivy často vkládané do obrazu umělcova pozemského putování měly v Poppeho, ale pak i v Mánesově kresbě jistě hlubší platnost.

Dalším rysem karikatury od Poppeho bylo totiž mefistovské vzezření

Mánesovo. Mánes sám koncem 50. let ilustroval Fausta a vytvořil i portrét přítele, sochaře Wildta, snad jako přípravu k zamýšlenému většímu obrazu (obr. 19).¹⁷⁾ Mefistovské rysy vynikají i na kresebné studii profilu Josefa Mánesa pořizené v 50. letech Karlem Javůrkem (obr. 20).¹⁸⁾ Zájem o Fausta a jeho dobový protějšek charakterizující dobový model umělce¹⁹⁾ snad tedy rezonoval jak u Poppeho, tak potom i v Mánesově líčení umělce, jeho dílny a umění.

Takto jsme pokročili od obrazového typu "umělcova snu" už do oblasti prací našeho malíře s obrazem umělce a jeho umění, kde hledáme vnitřní předpoklady a východiska Mánesovy pozdní kresby. Zde je třeba upozornit na okruh raných Mánesových prací z počátku let čtyřicátých, zejména na památníkovou kresbu nazývanou Tableau se vzpomínkami (obr. 21).²⁰⁾ Hrdinovi hlavního výjevu můžeme rozumět stěží jinak než jako autoprojekci Mánesově a motivy seskupené okolo asi nabízejí - bychom užili označení uvedené u nás Hanou Volavkovou - "kreslenou teorii umění" z Mánesova formativního období.²¹⁾ Aniž bychom se tu mohli pouštět do podrobností: uspořádání výjevů odpovídá zhruba asi rozdílu uměleckých a životních ambicí, snu a skutečnosti. Nejvýraznějším kontrastem této kresby je protiklad dámské školy kreslení v horním poli a ve spodu básníka snícího v heroické krajině. Podobné ironicko-rozmarné pamflety byly v tehdejší středoevropské grafice s látkami z uměleckého světa běžné. Obdobné uspořádání polí jako u Mánesa bychom příkladně našli v jedné o rok starší slavné Menzelově knižní grafice²²⁾ a také vlastní motiv zhrouceného malíře s vidinami nad ním se vznášejícími shledáme v záhlaví Menzelova Upomínkového listu k jubileu mnichovského spolku umělců (obr. 22).²³⁾ Tentýž, obdobně pojatý motiv se opakuje také u malířského kronikáře života mnichovských umělců, u nás ve 40. letech tak oblíbeného Eugena Neureuthera, v karikatuře nazvané Ráno po opakování Dürerovy slavnosti (obr. 23),²⁴⁾ a německá příležitostná grafika měla i své české obdoby (viz obr. na obálce sborníku).

Na tento způsob humorného, ironického nebo sebeironického glosování uměleckých záležitostí navazuje Mánes skoro bezvýhradně v pracích týkajících se umělců, jejich života i umění. Právě v této poloze se u Mánesa objevuje počátkem 60. let kromě jiných posvátných topoi umělectví také klíčový motiv s umělcem a jeho snovou inspirací. Nacházíme jej v závěrečném listu konečné redakce cyklu kreseb Vystoupení malíře Viktora Barvitia na jevišti (obr. 24).²⁵⁾ Je tu soustředěn snící umělec, svět múz a dokonce i umělcova představa, kterou je on sám v auře triumfu a slávy. Je to tedy parodický protějšek Mánesova pozdějšího Snu umělce. Svět múz nahoře je nahrazen světem tanečnic, prapor s postavou "božského pěvce" imagem Barvitia a vlastně i ateliér - dole rozlitym nočníkem. Zachované skicy k cyklu naznačují původní širší děj, založený na

střetnutí zádumčivého akademika se světem totální inspirace: světem kankánu nebo možná i cirkusu s krasojezdkyní (obr. 25-26).²⁶⁾ Už zde má ústřední roli motiv snícího umělce se vznášejícím se agresivním ženským tělem; na okraji jedné ze skic je toto tělo dokonce vepsáno do hlavy či spíše do mozku. Lze asi bez dalšího konstatovat, že Mánes pronikal za kliše zábavních zobrazení a že s příhodnými závorkami humoru, ironie nebo sarkasmu formuloval svou představu o vztahu umělce a jeho ideální inspirace. Vážné a humorné vůbec u Mánesa sotva pochopíme, budeme-li je pokládat za dvě nezávislé veličiny. A to i když připustíme odlišné určení cyklu karikatur a Snu umělce.

Také v případě tohoto Mánesova díla musíme počítat s více rovinnými významy. První navazuje na tradiční, adresátu bezpochyby srozumitelné schéma: umělec odpočívá, spí či sní a síly inspirace, podporující jej, nastupují. Tuto pozitivní stránku zdůrazňuje i Mánesův průvodní dopis Lannovi, kde umělec vyslovuje mecenáši dík za návštěvu.²⁷⁾ Rozmarný tón dopisu a potažmo i kresby skrývá a zároveň naznačuje další, odlišnou rovinu. Kresbou a zvláště jejím komentářem v dopise Mánes jaksi ostentativně zlehčuje svou tvůrčí situaci, když onen "bídny stav" vykládá jako "blažený okamžik: já jsem hotovo". Právě toto "já jsem hotovo" potvrzuje vlastní výpověď kresby, dává najevo vyhocenost situace. Vzbuzuje otázku, zda zdrojem umělcova stavu je skutečně jen námaha vynaložená při práci na zakázce. Tuto otázku bychom mohli dokonce formulovat tak, zda múzy tu asistují opravdu pozitivně a zda právě naopak jejich intervence do světa umělce prostřednictvím snu se nestává zdrojem jeho trýzně.

V tomto smyslu pojímalo démonickou stránku inspirace tvůrčího procesu už malířství romantismu - ve vztahu umělce a jeho múzy výslovně autobiograficky už Füssli.²⁸⁾ Shodně s takovými příklady také gesto múzy v popředí Umělcova snu není gestem bohyně žehnající umělci jako třeba v okrajovém výjevu Mánesova Tableau se vzpomínkami, nýbrž víceznačným gestem očarování, zaklínání. Kromě toho nejméně čtyři další z bytostí se zdají upírat oči právě na umělce. Tuto agresivní roli múz by více než potvrzoval také o málo pozdější Mánesův dopis, kde čteme: "Po několik měsíců mne občas stihnou malé nervové útrapy, asi před dvaceti dny vyvrcholily a uvedly se jako furie, jež mne srážela k zemi."²⁹⁾

Důležité zřejmě je, že jediný aktivní moment výjevu, gesto vedoucí múzy, se prostorově vztahuje jak k postavě na praporu pěveckého spolku, tak ke hlavě umělce zhrouteného pod svým dílem. Existuje tu významová souvislost? Postava pěvce s varytem zde představovala podle různých výkladů buď Lumíra, nebo Záboje.³⁰⁾ V každém případě šlo o staročeský protějšek Orfea nebo Ossiana, o prostředníka mezi bohy a lidmi. Šlo o miláčka bohů, jak opakuje nápis umístěný ve spodní části praporu a situo-

vaný kresbou do těsné blízkosti hlavy Mánesovy. Zdůraznění tohoto textu stejně jako prostorová dvojznačnost gestů múzy naznačují Mánesovo ztotožnění se s pěvcem bohů - ostatně obdobné snovému zdvojení subjektu z uvedené karikatury na Viktora Barvitia a následky divadelních oslav jubilea Rukopisů. Pěvec bohů byl ovšem zpravidla tragickou postavou a text "Pěj, pěvce dobra milují bozi" nad zhroucenou postavou zde vyznívá sebeironicky nebo sarkasticky.

Vizuální evidence nabízí ještě jeden rys výrazně dotvářející významovost Mánesovy kresby. Mezi jednající bytosti světa snu a bezvládného umělce je vsunut právě "obraz v obrazu" s postavou ideálního pěvce harmonie. Vložení tohoto prvku dodává výjevu na rovnováze: vytváří protiváhu dynamice proudu postav tryskajících z nádoby u okna a směřujících ke hlavě umělce. Zajímavé je rovněž umístění nádoby - totiž na stolek s pracovními potřebami umělce. Oba tyto rysy - stabilizující role "obrazu v obrazu" i připojení enigmatické nádoby k malířovým pomůckám - signalizují, oč tu šlo. Zakládají totiž obrazně možnost umělcovy kontroly nad vidinami a celým tvůrčím procesem.

V čem tkví základní napětí díla a kde jsou mu kladeny meze? Mánes ve Snu umělce staví umělcovo dílo - prapor pěveckého spolku - jako přehradu stavu umělce a hráz inspiraci, která sama v sobě už nese znamení konfliktu. Tady bych jen připomněl, že mi přirozeně nejde o vystižení hlubinných procesů v základu Mánesovy tvorby, diskutovaných kdysi na sympoziu k Mánesovu jubileu.³¹⁾ Jde tu naopak stále jen o ideologické zázemí a výtvarné tradice, k nimž se Sen umělce vztahuje, v nichž žila Mánesova doba a které se uplatňovaly také v odezvě na Mánesa a jeho dílo.

Než ale už zcela na závěr připojím poznámku o této odezvě a perspektivě, ještě k vnitřním mezím umělcova výkladu "snu". Mánesova kresba - viděli jsme - vzbuzuje základní otázku, zda umělcovo snění chápat jako stav, jehož bezvýhradné následování činí umělce umělcem, nebo zda "sen" tu znamená naopak přece jen svého druhu projekt. Vrátime-li se k Mánesovu aforismu o snění, zjistíme místo, kde na umělcovu senzitivitu navazuje jeho ideologie. Aforismus lze lépe pochopit z některých míst Mánesovy korespondence - např. z jednoho dopisu z roku 1860, které zkrácené zní: "Nalezl jsem (v přírodě) motivy, které mi nyní působí nepopsatelnou radost; bylo toliko smutné, že jsem vše skvostné, co jsem viděl, musel zahodit do komárky vzpomínek... Je-li mi přáno vyjádřit se světu svou vlastní řečí? ... Čilá fantazie stává se tak mukou a trýzní... Já jsem ve všech těchto vztazích odkázán na budoucnost! Naděje však bude mne v mé činnosti dále vodit za nos, nepopiratelné stopy toho jsou už patrné. Těším se opravdu na vážné zaměstnání, jen takové je to, aby uklidnilo mého ducha."³²⁾

Je tu tedy charakterizován předně konflikt mezi realitou nebo

jejím napodobením a imaginací. Obě složky vystupují jako stejně silné protějšky, řešení konfliktu je odkazováno do obecnější roviny a do budoucnosti. Řešení vztahu "snu" a skutečnosti totiž výslovně souvisí s tím, že a zda bude kdy umělec postaven před úkoly umožňující mu realizovat jeho umění; tak tomu - slovy Mánesovými - "ve všech těchto vztazích" ovšem není.

Nejen Snem umělce, ale předchozí tvorbou otvíral Mánes u nás poměr moderního umělce ke snu ve střetnutí někdejších představ o inspiraci s konkrétní, prožívanou situací českého umělce. Bylo tomu tak výrazně právě v karikatuře, svou logikou paradoxu autenticitě snu tak blízké. To, co Mánes pro české prostředí ve Snu umělce otevírá, je zároveň tím, co v něm skrývá, protože snění je tu znovu usměrněno ideálem. Ale zároveň ve způsobu, jakým jsou zde skloubeny a na ostří nože vyváženy všechny zúčastněné složky, můžeme hledat příčinu, proč poprvé v odezvě na Mánesa mohl se v českém výtvarném umění také vizionářský a mučednický obraz umělce dále rozvinout.

Bylo by možné a potřebné sledovat, jak se z Mánesova obrazu umělce stává obraz Josefa Mánesa jako symbolu českého umění.³³⁾ Dokonce ještě v době, kdy tragickou složku v tomto obrazu už převážila složka triumfální, burcoval Mánesův fantom ve snách Kupku jako posel inspirace.³⁴⁾ Na druhé straně Umělcův sen nebyl mesiášským pamfletem a jeho působivost spoluzakládá i křehký závoj, kterým tu Mánes rozmarně zastřel onen "bídny stav" umělce. Je možné, že kdyby byl Mánes svou zpověď nepodal v optice snu, zahrnující také rozměry hry, zůstal by Umělcův sen na úrovni oněch zmíněných předchozích gest v českém malířství nebo v poloze soudobé německé metafyziky umělce a jeho dílny. Mánesovo znovuprožití klíčového toposu obraznosti minulého století bylo tedy u nás aspoň v malbě sice celkem ojedinělé, ale zato se do něj promítlo cosi pro českou tradici hluboce příznačného. Právě díky tomu ani pro nás nezůstává Mánesův Sen umělce pouhou tezí.

- 1) Viz příspěvek Vladimíra Macury v tomto sborníku.
- 2) "Die Leute träumen in der Nacht, ich aber träume bei Tag," zapsal podle J.R. Kronbauera (Máj 2, 1904, s. 385) Mánes do náčrtníku, jež ukázal dceři řezbáře Vorlíčka. Umělcovy zápisky po této stránce se snažil rozvinout zvl. František Žákavec (Poutník, v: Ročenka Štencova grafického kabinetu 1920, zvl. s. 37).
- 3) J. Mánes, Umělcův sen, kresba perem lavírovaná tuší, 22 x 32,7 cm,

- KP ČSSR. Soupis dosavadní literatury k dílu viz Josef Mánes (kat.). Národní galerie, Praha 1971, č. kat. 302 a dále V. Volavka, Česká kresba 19. století. Praha 1949, s. 35.
- 4) Fr. Horčíčka, Ateliér, nezvěstné, kvaš (?), vyobrazeno v F.X. Jirák, František Horčíčka, v: Ročenka klubu pro pěstování dějin umění pro r. 1918, za s. 16.
 - 5) Viz zvl. N. Ciešlínska, Malowane sny stulecia 1750-1850, v: Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu, ed. J. Bialostocki. Warszawa 1981, s. 327-408 a I. Schuster-Schirmer, Traumbilder von 1770 bis 1900. Von der Traumtologie zur traumhafter Darstellung. Bremen 1975.
 - 6) J.D. Ingres, Sen Ossianův, kresba z 1805 v Musée Ingres, Montauban a další zpracování námětu až do smrti umělce r. 1866. - C.D. Friedrich, Hudebníkův sen, kresba po 1821, Hamburger Kunsthalle, obojí repr. Ciešlínska, viz pozn. 5.
 - 7) F. a J. Riepenhausenovi, Sen Raffaelův, olej, Museum Narodowe Poznań (repr. Gal. A. Raczyńskiego, Mus. Narodowe Poznań 1981, obr. 102). Blíže k obrazu viz zvl. D. de Chapeaurouge, Jean Paul's Raphael und die Künstler seiner Zeit. Arcadia 9, 1974, s. 251-265, kde též další literatura.
 - 8) A. Maignan, Sen Fra Angelica, 1882, olej, nezvěstné, repr. M. Poprzccka, Wizerunek mistrza, v: Ikonografia romantyczna (ed. M.P.). Warszawa 1977.
 - 9) Kristýna Kinská, Alegorie umění, lavír. kresba 23,5 x 18,5 cm, stát. zámek Veltrusy VE 3537.
 - 10) Ant. Gareis st., Sen umělce, olej, dřevo, 31 x 23 cm, stát. zámek Jaroměřice n. R. C 92/674.
 - 11) Dvě základní polohy snu-vize udávalo tradiční zobrazení sv. Lukáše malujícího Marii a naopak světce pronásledovaného vidinami (zvl. sv. Antonína); rozsáhlá adaptace této polohy na obraz umělce byla příznačná pro 19. století.
 - 12) Š. Rambosková, Antonín Gareis ml. a počátky českého žánru (dipl. práce FFUK). Praha 1984, s. 59-61 a M. Mžuková, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách. Památky a příroda 10, 1985, s. 220.
 - 13) Q. Mánes, Snění za kamny (Vlastní podobizna), kresba tužkou, nezvěstné, repr. Volavka (pozn. 3), obr. 231.
 - 14) G. Poppe, Umělcův pozemský osud, kresba perem tuší 25,5 x 18,5 cm, Nár. galerie K 15784/6 (Kniha svatolukášská).
 - 15) B. Genelli, cyklus Ze života umělce, ryl J. Burger, Leipzig 1868. V tomtéž roce byla na pražské výstavě i Schultheissova rytina podle obrazu R.S. Zimmermanna Umělcova pozemská pouť (1868, č.kat.219);

- Zimmermann vystavoval obrazy s ateliérovými náměty v Praze pravidelně.
- 16) Motto zní: Ach was ist die Liebe / für ein süßes Ding / die gibt Lust zur Arbeit / und mach(t) Müh(e) gering!
 - 17) J. Mánes, Antonín Wildt. Studie k hlavě Fausta, olej, plátno, 20 x 17 cm, Nár. galerie O 2747.
 - 18) K. Javůrek, Josef Mánes z profilu, kresba tužkou, 17 x 14,5 cm, Nár. galerie K 40763.
 - 19) Srov. A. Boime, Thomas Couture and the eclectic Vision. New Haven-London 1981, s. 4, 12 a zvl. 88. Také mj. Courbet se v jednom ze svých autoportrétů zpodobil jako mefistovský gnóm (Hráči v dámu, 1844, sb. Hauser, Caracas, repr. kat. výst. Gustave Courbet, London 1978, č. kat. 10).
 - 20) J. Mánes, Tableau se vzpomínkami z alba paní Dorndorfové, lavír. kresba tuší, 27 x 39 cm, Nár. galerie K 14417.
 - 21) H. Volavková, Josef Mánes. Malíř vzorků a ornamentu. Praha 1981, s. 33.
 - 22) A. Menzel, Titulní list ke 3. dílu Geschichte d. n. deutschen Kunst od A. Raczinského, 1841, litografie, repr. kat. výst. Adolph Menzel. Nationalgalerie Berlin 1984, s. 371.
 - 23) A. Menzel, Upomínkový list k oslavě jubilea mnichovského spolku umělců, litografie, repr. kat. výst. Adolph Menzel, Kunsthalle Hamburg 1982, s. 34.
 - 24) E. Neureuther, Ráno po opakování Dürerovy slavnosti, kresba perem tuší, nezvěstné, repr. G. J. Wolf, Münchener Künstlerfeste. München 1925, s. 27.
 - 25) J. Mánes, Vystoupení malíře Barvitia na jevišti, kresba perem tuší, 21 x 34,5 cm, Nár. galerie K 15784/88 (Kniha svatolukášská, z cyklu 3 kreseb).
 - 26) J. Mánes, Skicy k cyklu Vystoupení Barvitia, kresby tužkou, 22,4 x 17,9 cm (příp. 22,2 x 15,7 cm), Nár. galerie K 770-2. Parodovaný motiv korunovace umělce "múzami" viz též Mánesův Gratulační list Vojtěchu Ullmannovi z téže doby (Nár. galerie K 42713).
 - 27) Dopis (v překladu) zní: Ctěný příteli! Byl jsem velmi potěšen Vaší milou návštěvou v mé dílně! Viděl jste mne ještě v bídném stavu a nyní jsem Vaší účast na závěr tohoto stavu načrtl - blažený okamžik: Já jsem hotovo! Mám teď jen nepříjemné zaměstnání připravit své náčiní a náčrty ke stěhování. Prosím vyřídte laskavě svému okolí mou oddanost. V plné úctě Jos. Mánes. - Dnes nezvěstný dopis publikovaný K.B. Mádlem ve Zlaté Praze 1910 (s. 268) s letopočtem čteným chybně 1862 z června roku 1868.
 - 28) J.H. Füssli, Básníkova vize (Noční zjev), (1806-7), olej, soukromá

sbírka Basilej, nebo varianta z roku 1781, The Detroit Institute of Art, repr. a diskuse o tomto a dalších obrazech příbuzných viz bibl. Ciešlińska (pozn. 5) a kat. výst. J.H. Füssli, Hamburger Kunsthalle 1975, s. 193.

- 29) J. Kühndel, Dopisy Josefa Mánesa. Praha 1968, s. 233.
- 30) R. Kuchynka, Mánesovy prapory. Praha 1921, s. 65-74. - O postavě se dříve hovořilo jako o Lumírovi, avšak podle K. argumentace se verše zřejmě vztahují na Záboje.
- 31) P. Wittlich, Tvůrčí osobnost Josefa Mánesa a umění 20. století, příspěvek na konferenci Nár. galerie k Mánesovu jubileu 1971.
- 32) Mánes Henriettě z Rittersbergu na podzim 1860, Kühndel (pozn. 29), s. 162.
- 33) Blíže viz R. Prahl, "Umělectví" a spor o jeho tradice: Jednota umělců výtvořných, v: Povědomí tradice v české novodobé kultuře (Doba Bedřicha Smetany), Národní galerie v Praze 1988, s. 220-238.
- 34) K ustavení vizionářsko-mučednické legendy přispěly zejména nekrology Mánesovy i paměti vydané jeho přítelem, malířem Eduardem Heroldem (Osvěta 1872). - Podle ústní tradice Mánesova sestra Amálie páčila Josefovy dopisy, skici i obrazy, protože se jí zdálo, že "z nich vystupuje její bratr s bolestnou a umučenou tváří" (J.R. Kronbauer, Nové zprávy o Josefu Mánesovi. Vzpomínky. Praha 1907, s. 101). - Korespondence a zvláště vlastní životopisy se k tomuto motivu opakovaně vracejí: o komunikaci s Mánesovým duchem a "osudové fascinaci" Mánesovými díly viz např. vlastní životopis z roku 1905 a dopis J.S. Macharovi z roku 1901 (sbírka Památníku nár. písemnictví).

Ideální a idylický prostor v české próze 19. století

Daniela Hodrová

Babička (1855) Boženy Němcové, Raisovi Zapadlí vlastenci (1894), Pohádka máje (1897) Viléma Mrštíka a několik dalších děl tvoří v české próze 19. století zvláštní skupinu: v jejich středu leží topos (či podle Bachtina chronotopos)¹⁾ idylického místa. Tento topos, spjatý v minulosti především s poezií a s pastorálním románem, tu vstupuje do děl oddělených časově, žánrovým typem i uměleckou metodou. A spolu s ním se v nich prosazuje idylický (u některých autorů pak antiidylický) pohled na svět, který se pokusíme dále v souvislosti s hledáním charakteru idylického místa specifikovat. Pokládám tento pohled za příznačný pro obrozenskou kulturu, v níž se prostoupily prvky klasicistní s prvky rokokově preromantickými a později romantickými; překonávání obrozenského modelu se mi jeví právě jako zpochybňování, rozbíjení idyl, konkrétně pak idylického místa v románu.

Jaké jsou hlavní podoby idylického místa, tohoto archetypu lidské kultury, ve zmíněných dílech? V Babičce má podobu "rozkošného údolíčka", v Zapadlých vlastencích zapadlého horského kraje (tentýž topos nalézáme v celé řadě děl - v Pohorské vesnici, v kronikách typu Roku na vsi bratří Mrštíků); v Pohádce máje se idyla odehrává v lesním zátiší s Helenčinou zahrádkou a skrytým lesním koutkem.²⁾ Ideální bytost - babička-ušlechtilá venkovanka, paní kněžna-ušlechtilá aristokratka, "zapadlí vlastenci", líbezná panna - tvoří střed idylické krajiny, kvetoucí zahrádky. Je pozoruhodné, nakolik si v Pohádce máje topos uzavřené zahrady - zahrady lásky - udržuje rysy, jimiž se vyznačoval ve středověku: kromě uzavřenosti, květů, ptáků, vody k nim patří stylizace idylické bytosti jako Panny Marie (ve středověkých hymnech, na malbách, tapisériích, kde je Panna zobrazována často v zahradě s jednorožcem). "A tu se mu zjevila ta, kterou hledal. Stála uprostřed zahrady a kolem ní růže dýchaly v rose, kvetly narcisky. V půli přepásána bleděmodrou stuhou, měla na sobě roucho z běloučkého přediva, jehož řasy měkké a dlouhé stékaly po cudném jejím tílku až dolů pod nožky se jí kladly úbělem svých pěn. Jako světice, jasná vznášela se na

slunci, ranní záře ležela na ní, každý její záhyb dýchal něhou nejsladšího panenství."³⁾ Dokonce i symbolika květů (růže) a barev je mariánská. Přitom je ovšem celý obraz rokokově ztitěrněn a erotizován. A nemohlo by mít, předběhneme-li, i užití jména Marinka v Máchově próze (1836) kromě osobní motivace v druhé rovině i tento význam? Básník jí podvakerát klade hlavu do klína jako bájný jednorožec; také spojení Marinka zjevu s lunou by mohlo souviset s mariánskou symbolikou: Marinka umírá, mizí jako luna...

Pokusím se charakterizovat hlavní společné rysy idylického místa v české próze 19. století. Především je to místo uzavřené, má "ostrovní" charakter a ryze antiurbánní ráz. Je to místo vnitřně sourodé, jednotné, a to i v tom případě, že sestává z několika míst. S tím souvisí fakt, že syžet idylického žánru je zásadně monotopický na rozdíl od neidylických žánrů, v nichž mnohost míst - pluritopičnost, cesta z vesnice nebo menšího města do města, do Prahy - se váže s deziluzivním syžetem (v Mrštíkově Santě Lucii). Naopak pro iluzivně založenou idylu je příznačný pohyb opačný - z města, ve kterém hrdina ztratil iluze, do vesnice; takový je pohyb Ríši v Pohádce máje, která je z tohoto hlediska vlastně antitezí Santy Lucie.

Postavy se v idylickém prostoru pohybují dvojitým způsobem: vstupují do něj a pak se pohybují toliko v něm, přitom po drahách, které rovněž už patří k tomuto místu a které bychom mohli přirovnat k drahám figurek po herní desce. Překročení hranice idyly, výstup z ní je spojen s jiným způsobem života - "panským", městským a v podstatě tragickým (postava Boubína v Holečkových Naších), znamená vypadnutí ze hry, jako když ve hře "nebe, peklo, ráj" skákající po jedné noze kopne kamínek mimo políčka panáka.

Srovnání se hrou bych ráda dále rozvíjela. V Babičce tvoří hrací plochu "rozkošné", "osamělé" údolíčko, které už svou dispozicí a v rámci záměrů zámeckých pánů představovalo park. K tomuto parku, pojatému v duchu rokoka, patří roubená chaloupka - Staré bělidlo, potok, strouha, mlýn, altán, zříceniny hradu, les, myslivna, vlastní zámecký park a letohrádek. Mezi těmito místy se postavy pohybují způsobem, "chodem", který je jim hrou vymezen: babička s dětmi chodí do mlýna, do myslivny, nejdůležitější je však cesta na zámek, kterou babička sama ještě opakuje. Také ostatní postavy se pohybují po trasách daných herním prostorem idyly. Jeden podstatný moment hry je však porušen - náhoda v ní hraje minimální roli. Jako bychom se ocitli uprostřed pohyblivého betléma či jiného mechanického obrazu - postavy se tu periodicky vynořují a mizejí, tak říkajíc se v něm otáčejí v různém časovém rytmu jako figurky orloje (pan Mojžíš, panský hlídač, pan otec, kupec Vlach, myslivec, pan Pankl, knežna a Hortensie). Objevují se v okénku orloje díla v souladu

s během ročních dob, který je hlavním projevem plynutí času v idyle, tíhnoucího jinak k nehnutosti a takřka k zrušení (veškeré ostatní projevy času vedou totiž k pádu idyly, konci hry). Z tohoto hlediska je pak příznačný zvolený sled ročních období, tj. kterou roční dobou dílo začíná a kterou končí: babička přijíždí zjara, Čermák v Západyých vlastencích v zimě a s postupem ročních dob se vyvíjí od počáteční nostalgie k šťastnému životnímu pocitu, naplnění vlasteneckých a milostných tužeb (román končí na podzim). V Pohádce máje je sled zřetelně deziluzivní: jaro → zima, v níž se kouzlo lásky rozplývá, cit se prozaizuje v manželství.⁴⁾

Jedno místo, které v rokokovém parku zpravidla neschází a neschází ani v Babičce, jsem dosud neuvedla - je to jeskyně, v níž přebývá Viktorka, typ svedené a šílené z lásky.⁵⁾ S jeskyní a touto postavou, obvyklou v sentimentálních novelách, vniká do idyly motiv šílenství a smrti. Avšak opět do značné míry jen herně: je to jen jedno políčko ve hře, "peklo", které figurky šťastně přeskakují na cestě do "ráje" - do zámku. (Smrt babičky je pak v podstatě idylická, je to tiché dohasínání.)

U postavy Viktorky se zastavme. Postavy "divých" a "přírodních" lidí, typů, u nichž byl do krajnosti doveden princip soužití s přírodou, patřily k osvícensky rokokovému modelu světa (de facto i Lindův dávný Slovan ze Záře nad pohanstvem je pojat jako ušlechtilý divoch). Viktorka je typická postava z pomezí dvou světů - lidského a přírodního, vlastně je to analogie nymf, dryád ze starověkých idyl. A Helenka z Pohádky máje je přímo charakterizována jako "dryádka hor"; ta sice nezešílí z lásky aneuhodí do ní blesk, ale jako sněhurka rozkvete na jaře a povadne v zimě, prožije deziluzi z lásky, rodí děti a ztloustne (v knižní verzi stejně jako v protektorátním filmu Vávrově byl pád idyly zmírněn). V Babičce však vystupuje ještě jedna "nymfa" - komtesa Hortensie. Hortensie se vlastně "střídá" s Viktorkou, neboť přijíždí v létě a odjíždí na podzim, kdy, jak se vypravuje, řídne les a je vidět Viktorku, kterou posléze hlad přivádí v zimě k lidským obydlím; opět tu tedy funguje orlojovost. Poprvé se Hortensie zjeví na bílém koni, podruhé "vznášela se po cestě dolů jako víla, nožka její v atlasovou botku vtěsněna, sotva země se dotýkala".⁶⁾ Vždy je oděna bíle. Také ona je bytostí z pomezí dvou světů - zámku a Bělidla, mezi nimiž je prostřednicí, dále v tom smyslu, že je původem Italka a konečně pak proto, že se nalézá in articulo mortis. Obě nymfy - "nízká" i "vznešená" - porodí dítě a zemřou. Náznaky narušení idyly, a tedy přesahu hry do života, nechybějí ani v Babičce.

A jakým typem postavy je vlastně babička? Bude to zřejmě znít herecticky, ale i ona je vlastně v jistém smyslu - z pohledu zámku (kněžny) - "divá" žena; žije ve zvláštním, harmonickém sepětí s přírodou a dokonce

se naznačuje, že je její smrt jako u pohádkové bytosti spojena se smrtí stromu. "Ušlechtilá divoška" působí na zámku exoticky svou řečí a krojem, jímž se ostatně vyděluje i z prostředí Starého bělidla (popisu babiččina oděvu věnuje Němcová neobyčejnou pozornost). Babiččin kroj podporuje vlastně rovněž herní ráz idylického prostoru díla. A jsou tu ještě babiččiny upomínky - předměty s tajemstvím. Idylický prostor kolem babičky se v nich tak říkajíc zakukluje: v údolí je chaloupka, v té chaloupce komora, v té komoře malovaná truhla - idylický předmět povýce, v truhle jsou babiččiny oděvy a také růženec, tolar... Tato místa a předměty, skryté jeden v druhém jako zásuvky v rokoku oblíbené čínské skřínky, jsou úzce spjaty s vyprávěním, s miniaturními příběhy z babiččina života, se zárodky "románových" syžetů. Budiž řečeno, že idyla totiž syžet zásadně potlačuje, a to právě proto, že se syžetem, založeným na překročení hranice, na události, dobrodružství, by do idyly vtrhl čas se svými změnami, pomíjejícností, neidylickou a neherní smrtí, což by znamenalo její konec. Proto se "dobrodružný" syžet v Babičce stahuje do vložených novel, případně se realizuje v jakýchsi miniaturních vzorcích, v "románech" sevřených do několika vět (stejně v Zapadlých vlastencích příběh Čermákovy matky, svedené a opuštěné, v Pohádce máje "romány" Helenčiných sester, tragicky končících mimo idylu domova). Tradiční, na události a dobrodružství založený syžet by totiž hrdinu vyvedl mimo idylu, tam, kde řádí mor, válka, kde vládne "netvor" město. Proto se jednotícím, hlavním "syžetem" stává de facto pouze běh ročních období a sled prací, svátků s jejich obřady a zvyky. To ovšem nemění nic na faktu, že je v idylách akcentováno vyprávění, ba sám akt vyprávění. Skrze vyprávění se idylický svět nejen konstituuje, nýbrž jeho prostřednictvím se zobrazený svět i postavy (a nad nimi sám jejich tvůrce) oddělují od reálného, "zlého" světa.⁷⁾ A ještě jeden způsob oddělení funguje v českém idylickém prostoru: je jím jazyk - lidový jazyk a nářečí ve vesnických idylách a v jeho rámci lidové písně, folklór jako takový (v Záři nad pohanstvem plní tuto funkci obřadní praslovanština pohanského kněze). Ve vlastenecké idyle Raisově vítězí český svět nad německým písní Kde domov můj?. Je zajímavé, jakým způsobem se tu proměnil tradičně idylický motiv ptáků, aniž přitom kupodivu pozbyl idyličnosti: ptáci tu jsou zavřeni v klecích a mimo to ve jménech "zapadlých vlastenců" (Stehlík, Čermák); Helenka z Pohádky máje se možná ne náhodou jmenuje Ptáčková.

Prostor idyl je z krajinného hlediska nedramatický, tedy zcela protikladný krajinně romantické. Není v něm výrazných vertikálních dominant a kopce, hory, mírná vyhloubenost, mají právě jen ohraničující, ochranný účel. Jaký rozdíl proti hluboké, amfiteátrovité krajinně Máchova antiidylického Máje! S herním charakterem tohoto prostoru pak souvi-

sí i jeho prakticky absolutní sociální otevřenost či prostupnost: babička jde navštívit kněžnu na zámek, kněžna se stavuje na Starém bělidle. Bělidlo a zámek jsou součástí téhož herního, rokokově herního prostoru - prostoru parku. Odrazem této sociální prostupnosti a otevřenosti v realitě oddělených světů jsou pak i typické postavy idyly: ušlechtilí venkované a lidumilní aristokraté; z dalších typů jmenujme vlastenecké "blouznivce", líbezné panny, vzorné hospodáře,⁸⁾ "silné křesťany" (sedlák Jan Kojan v Našich), ze záporných, obvykle epizodických postav pány-svědce, odhalené a zneškodněné intrikány. Vedlejší postavy mívají přitom značně marionetní ráz, jsou orlojovitě spjaty s určitým místem, trasou, časem. Charakteristickým rysem postav v idyle je pak i jejich značná sociální staticita, až na exemplární výjimky tu dochází pouze k iluzivně pojatým sociálním vzestupům a morálním obrácením. Zatímco svátek představuje v životě společnosti sice pravidelné, nicméně výjimečné a časově ohraničené vybočení z normálního života a někdy i sociálního řádu, hra a svátek v idyle jsou jakoby univerzální. Celá existence ve své všednodennosti se ritualizuje, líčí jako sváteční, obřadní - nikoli však v duchu karnevalu, což by znamenalo převrácení sociálních pozic, grotesknost, prvky parodiae sacrae (po tom všem není v idyle ani stopy), ale v duchu jakéhosi pokojně, za asistence laskavé paní kněžny slaveného svátku. A zároveň se tato existence ludizuje, pojímá jako hra, ovšem naprogramovaná hra, z níž je vyloučena náhoda. Tento stav panuje nicméně pouze v Babičce, v ostatních dílech je idyla vždycky nějak nahlodána, zpochybněna anebo se předvádí v změlčené, banalizované podobě. Formy idylického prostoru se později zčásti uplatňují ve vesnických kronikách (Rok na vsi, Naši), v historických povídkách Jirákových a v jeho kronice U nás (románu o knězi-buditeli a vzorném hospodáři); východiskem je idyla i v F.L. Věkovi, do níž však historie a Praha vnáší deziluzivní momenty.⁹⁾

Už v lůně obrození, ve třicátých letech, vznikla v české próze antiidyly - Máchova Marinka. Tím se vlastně dostávám k rozdílu mezi prostorem idylickým a ideálním. Zjednodušeně bych jej mohla interpretovat tak, že idylický prostor je pokleslý, změlčený a de facto i deheroizovaný prostor původně ideální. Líčí Mácha v Marince ideální prostor? Na to se pokusím odpovědět. Především je tu místem děje město, tedy už sám o sobě prostor tradičně vnímaný jako antiidylický (pouze maloměsto připouští jistou idyličnost). Hned na začátku tohoto "obrazu ze života mého" popisuje Mácha zcela antiidylicky typický idylický prostor - zahradu; Kanálská zahrada je v jeho pojetí "labyrintem světa", v němž se hemží dav "cituprázdných měšťáků". Žebrák v oděvu "starého kroje" posílá básníka do "jiného" světa - do "ráje" či spíš podsvětí - k Marince. Marincin příbytek však leží uprostřed chudinského Františku a není idylic-

ký, nese četné stopy zmaru. Pouze zjev Marinky v bílém šatě, jakési lunární panny, spojující reálný a ideální svět, život a smrt (nalézá se in articulo mortis), a spolu s ním fortepiáno, zpěv, jako věštba znějící promluva nesou znamení nikoli idylického, ale ideálního světa. Marincin příbytek představuje pouze průchod do něho, úzký a těsný (analogický rozsedlině mezi skalami, v níž mizí poutník v jiných Máchových dílech). Také v Marince můžeme sledovat otáčivý, orlojový pohyb postav (dvě básnickovy cesty na František, čtvrtý návrat žebráka); ten tu však není spojen s idylou, s herně pojatou cestou do středu idylického prostoru, ale s alegorickou, duchovní, namnoze onirickou poutí skrze "nejnižší" realitu s jejími žánrově vyhlížejícími detaily mimo tento svět. Střed bytí či spíše toho, co se nalézá za ním, pro Máchu neleží ve světelské zahradě rozkoše, ale je zaklet kdesi ve skryté dimenzi městské reality. Místo koloběhu ročních dob se v Marince se zvláštní zvrubností registrují proměny počasí (střídání suchopáru a deště) a proměny denních dob (vzcházení a zacházení slunce, svit a vybledání luny).

Antiidylický je v Marince pojat tradiční motiv idyly - hra dětí, ludus puerorum (významný ostatně i v Babičce). Ani ten tu není jen pitoreskním detailem z "fyziologie" Františku, žánru ryze antiidylického, ale součástí spíše barokní představy o všepožírajícím čase - Chronovi (pád dítěte do blátivé strouhy, pohřeb dítěte, hra dětí na hrobech), představy, která je v diametrálním rozporu s téměř nehnutým, případně cyklickým, "vlnícím se" a "kolíbajícím se" časem v obrozenské idyle a pozdějších, k idylismu tíhnoucích románových kronikách.¹⁰⁾ Vykročení z idyly, vymrštění kamínku - symbolu duše - za hranici herní plochy v Marince znamenalo, že svět tu přestal být vnímán jako "průhledný" a prostupný, cesta do středu - na "zámek", do "ráje" - nebyla pojata jako jednoznačná, dostředná trasa, jakou je ve hře, v idyle, ale i v alegorickém putování typu Labyrintu světa a ráje srdce.

Stopy rozpadu idylického prostoru se od šedesátých let v próze množily v souvislosti s vlasteneckou aktualizací idyly. Po fázi vlasteneckých iluzí, jejichž odrazem jsou některé romány Karoliny Světlé aj., nastala totiž zákonitě pod vlivem proměněné historické a národní situace fáze ztracených vlasteneckých iluzí a tento syžet se pochopitelně odpoutal od idylického místa. Individuum pozbylo středu, v idyle samozřejmého a odevšad viditelného, a začalo bloudit v asymetrickém, mnohoznačném a deziluzivním prostoru města (Santa Lucia). A jestliže v idyle přebývalo v mimočasém bytí (pseudobytí), nyní je vydáno všanc existenci v čase. Takovým způsobem vlastně český deziluzivní román konce století nepřímo navázal na pojetí prostoru v Marince. Idyla se změnila v antiidylu, literatura se pozvolna odpoutávala od obrozenského, převážně idylického modelu světa. Ten nicméně nepřestává existovat (dokladem jsou třeba Zapad-

lí vlastenci) a přežívá i ve 20. století, kdy se pochopitelně zčásti proměněný uchyluje nejčastěji do pokleslých žánrových typů masové literatury. Idylický a antiidylický model se zřejmě budou v literatuře věcně střetávat a doplňovat.

Na závěr už jen poznámku. Údolí z Babičky se proměnilo v "Babiččino údolí", v park-muzeum, dotvořený Gutfreundovým monumentálním, realisticky pojatým, výtvarně iluzivním sousoším babičky, dětí a psů (z roku 1922). Výpravy turistů tu vlastně procházejí herním, zčásti sakralizovaným prostorem, "opakuji" jako v obřadu cestu babičky a dětí. Sochu Viktorky, postavy narušující idylu, nikde nenajdeme (ostatně ne náhodou narazila v padesátých letech i Seifertova Píseň o Viktorce). Neudiví nás proto, že tytéž výpravy nezamíří v Praze přes Staroměstské náměstí do "ouzké" uličky na Františku, nebudou po houpajícím se prknu přes struhu vstupovat do nízkého domku, kde by mohla být socha Marinky. Básníkovu cestu z "labyrintu světa" do "ráje" snu nelze totiž opakovat jako kolektivní, institucemi posvěcený obřad či hru, ale jen jako individuální duchovní zkušenost.

- 1) Idylický chronotop v románu je předmětem Bachtinovy analýzy ve stejnojmenné studii v knize Román jako dialog, Praha 1980.
- 2) V Lindově Září nad pohanstvem (1818) je idylickým místem háj, okrouhlé prostranství zastíněné dvanácti duby, prostor pohanského obřadu.
- 3) V. Mrštík, Pohádka máje. Brno 1965, s. 180.
- 4) V Roku na vsi bratří Mrštíků je sled iluzivní: říjen → září.
- 5) Postavy svedených, případně šílených z lásky nechybí ani v Zapadlých vlastencích (příběh Čermákovy matky) a v F.L. Věkovi (příběh Jetty).
- 6) B. Němcová, Babička. Praha 1934, s. 213.
- 7) Podobný smysl mělo vyprávění i v Boccacciově Dekameronu. - Zvláštním místem vyprávění je v idylickém Rozmarném létu Vladislava Vančury Důrova plovárna - plovoucí vor; vyprávění se sice zčásti "ostrovně" odděluje od reality, zároveň je však naznačena vratkost fiktivního světa, ohrožení "hry" realitou.
- 8) V řadě románů souvisí s idylou hospodářská utopie, představa vzorného hospodářství - v Rousseauově Nové Heloise, Stifterově Pozdním létu, ale také v románech K. Světlé Na úsvitě a v Kantůrčici, kde se ze světáka a svůdce Otíka stává na konci románu obhájce české národnosti a zároveň vzorný hospodář; v Šaldových Loutkách i dělnících božích (1917) ústí v idylu román o umělci, nakonec vzorně hospodaří-

cím na ideální usedlosti (ne náhodou se i tam idyla váže s typem románu vlasteneckých iluzí).

- 9) Dokladem toho, že město nemůže být místem idyly jsou i Nerudovy Povídky malostranské, které přes idylické momenty nejsou idylou jako celek. Idylicky pojatý Týden v tichém domě má na konci knihy anti-idylický protějšek ve Figurkách. Zahrádka u domu je tu místem pseudoidyly. Figurky mají obdobný deziluzivní explicit jako Pohádka máje: "Domácí slečna řeže v zahrádce salát. Pozoruji ji chladně. Ta je už zvadlá! Ať mně přijde Neruda ještě jednou s nějakou Povídkou malostranskou!" (Povídky malostranské, Praha 1929, s. 286).
- 10) Mrštíkové na konci Roku na vsi mluví o čase, který "věčně se vlní, věčně se kolíbá" (Rok na vsi. Brno 1970, II, s. 464).

Architektura čili krasostavitelství

Kontinuita palladianismu a vitruvianismu

u nás v první polovině 19. století

Ivan Muchka

Cíl tohoto příspěvku je velice skromný a bylo by jej možno označit za metodické poznámky k otázce ideálu v architektuře. Příspěvek se přitom vůbec nedotkne např. problematiky urbanismu, kde je pojem ideálu a utopie jedním z klíčových.¹⁾ Dále se úmyslně vyhýbám oblasti, kterou kdysi uvedla zásadní práce Pontenova a která byla v poslední době zhodnocena např. velkou norimberskou výstavou Der Traum vom Raum, věnovanou především tzv. malované architektuře, utopickým, nerealizovatelným architektonickým návrhům apod.²⁾ Jinou, relativně samostatnou oblast výzkumu tvoří otázky zkoumání ideálu v architektuře v kontextu obecné teorie umění a estetiky, z nichž kategorií pro výzkum architektury 19. století nesmírně důležitou je otázka "imitatio", napodobení antiky.³⁾ Konečně se tento příspěvek nezabývá ani velmi atraktivním fenoménem snových zámků bavorského krále Ludwiga II., ačkoliv právě v poslední době se ke studiím o notoricky známých objektech - Neuschwanstein, Herrenchiemsee a Linderhof - přiřadila práce o nerealizovaném Falkensteinu, představujícím patrně vůbec nejvíce "snovou" variantu této skupiny.⁴⁾ Po tomto výčtu badatelských deziderat již stručně naznačím dvě metodické cesty, které podle mého názoru také vedou k odpovědím na nebo výpovědím o otázkách, kterými se tato konference zabývá.

První cestou je soustředění pozornosti zejména na analýzu těch staveb, jejichž vznik nebyl vázán na existenci starších struktur, tedy na novostavby - objekty vzniklé "na zeleném drnu". Je jich samozřejmě mnohem méně než ostatních architektonických památek a hypotéza, že dobový ideál je třeba zkoumat právě na budovách vzniklých nikoli postupným vývojem, transformacemi a úpravami, ale naráz, z vůle jednoho stavebníka, není myslím nijak omračující, ale ani nelogická; v oblasti feudálních sídel, zámků, kterými se zabývám, jsou však tyto novostavby spíše výjimkou potvrzující pravidlo.

Druhá cesta spočívá ve snaze vyčíst ideál architektury z dobových teoretických prací, architektonických traktátů, které bývají často okrašlovány epitety jako "akademie severu" apod. a jejichž význam pro

formování architektonických idejí a ideálů ani nelze dost docenit. Počet těchto traktátů, který jde v období novověku do stovek, není v námi sledovaném období a na našem území nijak převratný; spíše by bylo možné říci, že je jich velice málo a naše vědomosti o nich skoupé.

Nejprve tedy k otázce zámeckých novostaveb. Krátce před rokem 1800 navrhl drážďanský architekt Christian Friedrich Schuricht chotkovské letní sídlo Kačinu u Nových Dvorů (okr. Kutná Hora); od roku 1807 práci vedl Josef Philip Jöndl, o kterém budeme ještě hovořit v souvislosti s jeho teoretickými pracemi. Nejmarkantnějším rysem Kačiny je bezesporu její dispozice, rafinovaně propojující vlastní obytnou budovu čtvrtkruhovými kolonádami s pavilónem knihovny vlevo a pavilónem kaple a divadla vpravo (při pohledu na průčelí zámku). Zatímco u některých stavebních detailů se autorce dosud jediné monografie o Kačině, Libuši Mackové, podařilo nalézt přesné vzory v dobové předlohové literatuře,⁵⁾ u základního dispozičního schématu bylo zatím poukazováno pouze na určité všeobecné podobnosti s Palladiem a evropským pallačianismem.⁶⁾ Kačina má však poměrně velmi přesnou předlohu pro své schéma, kterou je, resp. vzhledem k svému dnešnímu stavu zachování spíše byl, anglický zámek Stoke Bruerne Park z let 1629-35, autorsky spojovaný s osobou Inigo Jonese.⁷⁾ Shoda dispozičního řešení sahá až k takovým detailům, jakým je právě funkční určení obou čelních pavilónů - levého pro knihovnu a pravého pro kapli. Vysvětlení tohoto tak vzdáleného zdroje inspirace je celkem nasnadě, protože anglický zámek, respektive vyobrazení jeho nárysu a půdorysu s označením funkce jednotlivých prostor, byl zahrnut do enormně známého a vlivného díla Colena Campbella, Vitruvius Britannicus, které vyšlo v letech 1715-25. Je ostatně známo, že Schuricht byl v letech 1775-6 v Anglii; co se týče Inigo Jonese a jeho zprostředkovatelského díla pro pallačianismus na britských ostrovech, je dobře známa existence velké sbírky Palladiových kreseb, které vlastnil.⁸⁾

Stejně zajímavé jako poznat vzor, kterým se Schuricht nepochybně inspiroval, by bylo ovšem také vědět, proč jej použil. Antický ideál, zprostředkovaný Palladiem a jeho anglickým následovníkem, mohl vyhovovat zejména pro své pozoruhodné rozvinutí hlavního průčelí, připomínající, resp. upomínající ještě svou reprezentativností na barokní řešení; je ovšem také třeba uvažovat o vůdčí roli, kterou začala Anglie zaujímat v kulturně společenském i ekonomickém životě tehdejší Evropy. O autoritě Anglie pro sféru gotizující architektury se již hovořilo a psalo mnohokrát⁹⁾ a zejména je samozřejmě uznávána její priorita v oblasti přírodně krajinářských parků. Také anglický pallačianismus, jak se zdá, patřil ale k fenoménům s inspirativním nábojem, navíc naznačujícím, že tradiční metodické lešení vývoje stylu pro vysvětlení právě naznačených skutečností nevyhovuje, protože jde o jevy, překračující hranice rene-

sance, manýrismu, baroka i postbarokní architektury. V případě Kačiny ji od jejího ideového prototypu dělí téměř 200 let, což musí nutně bádatele, navyklého používat slohových nálepek, naplnit přímo hrůzou.¹⁰⁾

Inspirativnost antiky anglického zabarvení můžeme konstatovat i u jiné, nepatrně mladší stavby, která sice nedosahuje nesporného evropského významu Kačiny, ale nicméně nepochybně patřila k nejvýznamnějším alespoň v hranicích tehdejšího mocnářství. Jde o zámek, respektive vilu Kinských v Kostelci nad Orlicí (okr. Rychnov nad Kněžnou); stavbu, stejně jako řadu dalších pro tento rod, navrhl Jindřich Koch, zřejmě již v r. 1821, jak by na to ukazovaly dosud nepublikované plány,¹¹⁾ zajímavé i tím, že oproti dnešnímu kubusu představují stavbu více rozvinutou do šířky. Zdá se, že za krátkou dobu do realizace projektu v letech 1829-35 došlo k určitému posunu dobového ideálu - původní navrhované řešení, připomínající šířkovost Kačiny, bylo nahrazeno izolovaněji a intimněji cítěnou centralizující stavbou, která přidružené provozy odsunula do zcela samostatného areálu stojícího opodál a vizuálně se prakticky neuplatňujícího. Určitý posun ideálu naznačuje i dislokace vily, která v případě Kačiny byla záměrně (také v podstatě ještě barokně) umístěna na průsečík hlavních os areálu i celé okolní krajiny; v případě Kostelce je budova evidentně v duchu soudobých představ zahradních architektů umístěna do okolního parkového prostředí jakoby náhodně, nahodile, bez vazby na striktní "geometrické" souřadnice. Pohledová vazba se tu uplatňuje pouze v jediné, nicméně velmi charakteristické okolnosti - výhled ze zámku do parku je na horizontě ukončen vzdálenou zříceninou hradu Potštejna.

Anglický vzor je v případě Kostelce vlastně pravzorem, protože jeho přímou, bezprostřední inspirací byl zřejmě Erdmannsdorfův Nový zámek ve Wörlitz u Desavy,¹²⁾ tedy areál, který by snad bylo možné "básnický" opsat jako poutní místo, Mekku pevninského romantismu. Shody s wörlitzským zámekem se týkají nejen rozvrhu zahradní fasády, ale i detailů, jako je počet okenních os apod. Erdmannsdorf se ovšem, jak známo, inspiroval v Anglii jinou palladiánskou villou - Claremont Park od Henry Hollanda z let 1763-64.¹³⁾ Ani v případě Kostelce nevíme přesně, proč zde byl inspirační zdroj hledán v palladianismu anglické provenience, je však zajímavé vyslechnout v tomto směru hlas současníků. Ocituje např. příslušnou pasáž ze Sommerova díla *Das Königreich Böhmen* z r. 1836: "Das herrschaftliche Schloß ist ein großes und schönes in italiänischem Styl ausgeführtes und durchaus mit Luftheizung nach Meissners Methode versehenes Gebäude".¹⁴⁾ Také o povaze jiné, velmi příbuzné Kochovy stavby - vily Kinských v Praze na Petříně se hovoří obdobně (S.W. Schiesler): "...nová villa knížete Kinského v italském slohu, skýtající majestátní pohled a přenášející jako kouzlem diváka na okamžik do krásných

italských niv", nebo Zapův výrok z r. 1835: "nádherná, v nejčistším řeckém slohu vystavěná vila čili letohrádek".¹⁵⁾ Itálie a Řecko jako synonyma antiky znamenaly pro architekta Kocha nepochybně onen ideál, o který usiloval.¹⁶⁾ Svědectví současníků je ovšem velmi zajímavé i vzhledem ke skutečnosti, že se zde vedle ideálu uměleckého objevuje i ideál "technický". Slova o Meissnerově teplovzdušném topení, které bylo mimo Kostelec zavedeno, jak víme z archívních dokladů, i v pražské vile Kinských, nás přivádějí k práci Paula Traugotta Meissnera, který byl průkopníkem nových metod vytápění a klimatizace budov.¹⁷⁾ Princip, spočívající na cirkulaci teplého vzduchu, který se ohřívá ve sklepech v topné komoře a je trubkami v síle zdiva rozváděn do jednotlivých místností, našel sice vedle bezvýhradných obdivovatelů i řadu kritiků, přinášel ovšem s sebou jednu zcela nepopiratelnou výhodu - umožňoval totiž zrušit v dispozici budovy množství obslužných, topných chodeb, chodbiček a komor, které do té doby protkávaly půdorysy zámků a nesmírně je tříštily, atomizovaly. Je pravda, že systém těchto "dégagementů" hrál velkou roli zejména ve francouzské teorii architektury 17.-18. století ve snaze dosáhnout optimálního bytového pohodlí (commodité). Je zřejmé, že trend ke zjednodušení a zpřehlednění půdorysu opět souvisí s posunem dobových ideálů "vznešené jednoduchosti" (noble simplicité), technický vynález ovšem tomuto trendu "nahrával". Z barokních tří, čtyř i vícetraktových dispozic se v případě Kochových architektur dostáváme zpět k základnímu půdorysnému útvaru - dvoutraktu. Zájem o otázky technické povahy je jakýmsi novým, specifickým ideálem 19. století, a to nejen ve smyslu progresivních technických konstrukcí, nových nebo šířeji uplatňovaných hmot - skla, litiny, betonu, asfaltu atd., ale i technického vybavení, které zahrnuje umělé osvětlení interiérů, vytápění horkým vzduchem a krátce nato i vodou a párou, klimatizací ve smyslu větrání interiérů a hygienického zázemí (v pražské vile Kinských byla od počátku i koupelna s tekoucí vodou a kotlem na ohřívání vody).¹⁸⁾

V největší teozovitosti řekněme nyní ještě něco k dobové teoretické literatuře, kterou dnes většina badatelů zahrnuje pod pojem "vitruvianismu".¹⁹⁾ Zastavíme se pouze u osoby architekta Jöndla, stavitele Kačiny, který byl ovšem zřejmě nejplodnějším autorem architektonických traktátů a učebnice "pozemního stavitelství" 1. poloviny 19. století u nás. Marie Benešová jej charakterizuje takto: "Byl teoretikem racionálního přesvědčení, které se nakonec projevilo i v jeho architektonickém zaměření. Svědčí o tom jeho kniha z l. 1828-31 Die landtwirtschaftliche Baukunst, která je sumářem zemědělských a hospodářských budov všech typů, propracovávaných v půdorysech, řezech i architektonických formách."²⁰⁾

Zájem o povznesení úrovně českého venkova je skutečně leitmotivem, červenou nití, táhnoucí se všemi Jöndlovými publikacemi. Jestliže ote-

vřeme právě zmíněnou knihu, může být náš první dojem skutečně poněkud smíšený - úvodní ilustrace z celkového počtu sedmdesáti představuje velkou stodolu s dvěma vjezdy, pak následuje menší stodola, za ní kolna, sýpka, dlouhá řada různých chlévů, stájí a koníren, vesměs, až na některé gotizující detaily, téměř "neslohové" architektury. Teprve v druhé polovině knihy se objevují i ideové, modelové příklady pro kostel, kapli, školu či zámek a také dispozice ideální vesnice. Ve svém slově ke čtenáři v učebnici, která vyšla česky v r. 1840 a pak v dalších vydáních v šedesátých letech pod názvem Poučení o stavitelství pozemním..., však zmíněnou skutečnost autor přesvědčivě vysvětluje: "Následování jiných děl, abychom se jim vyrovnali a je ještě pokud možná převýšili, jest lidem přirozeno a tak i v stavitelství se neprohřešuje; jen že se nám nedostává dobrých vzorů k následování a poznání něčeho lepšího, že nám chybí vytríbené krasochuti. Nikoliv ve velikosti a ozdobách, nýbrž v dobroměrnosti a souměrnosti, v náležitých poměrech, příjemných pravidelných tvarech a několika jednoduchých, ale příslušných ozdobách (k tomu přidáváme my: i v dobrém rozdělení) záleží zejména, pravá krása stavební, a to ne pouze u obydlí, nýbrž u všech stavení vůbec. I stodola, chlév a holubník atd. mohou krásné býti."²¹⁾ Ve vydání z r. 1840 zní příslušné pasáže poněkud jinak: "Nikdo mi nenamítá, že se prostředků a vůle k lepšímu stavění nedostává. Všude se nyní mnoho a víc než jindy, ano dosti často s velikým nákladem staví; jen že ne tak, jak by se stavěti mělo. Jediné toho příčinou jest nedostatek citu pro lepší věc a neumělost mnohých venkovských stavitelů... Takž může i stodola, sýpka, konírna, chlév, kovárna atd. ve svém způsobu krásná býti, a předce nemusí více státi, než lecjaká jiná bídná a ošklivá slátanina."²²⁾

Z těchto i mnoha dalších citátů, které nám často znějí až příliš aktuálně, např. při asociaci dnešní vesnické zástavby, by bylo možné sestavit poměrně velmi plastický obraz české architektonické estetiky minulého století. Analýza Jöndlových děl předpokládá ovšem vycházet z traktátů Vitruviových, Serliových, francouzských teoretiků 17.-18. století a samozřejmě i z Palladia, který jako jediný a pouze v jednom případě je citován,²³⁾ ačkoliv celé Jöndlovy pasáže jsou, řečeno "cum grano salis", překladem nebo parafrází zmíněných autorů. Bylo by to možné ukázat např. na základních Vitruviových kategoriích, o jejichž převedení do češtiny se s naivně sympatickou snahou pokusili Niklas se Šandou v citovaném "slovu ke čtenáři". "Dobroměrnost" (někdy je použito i výrazu krasoměrnost) není ničím jiným než Vitruviovou "eurytmií", "náležité poměry" Vitruviovo "ordinatio" atd. Není mišlím zcela od věci, že naše současná teorie architektury u vědomí toho, jak špatně se tyto termíny do češtiny překládají, je přestala prakticky používat vů-

bec.²⁴⁾ Jestliže jsem do názvu svého příspěvku dal slovo "krasostavitelství", které se ve zmíněné práci²⁵⁾ objevuje jako český protějšek německému slovu "Bau-Kunst" a latinskému "Architectura", pak jsem to rozhodně neudělal ze škodolibosti vůči zakladatelům naší moderní architektonické terminologie. Právě naopak - architektura je totiž bezpochyby tvořením krásy a lidé v minulém století to věděli lépe než my.

- 1) Srov. např. M. Tafuri, *Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico*. Bari 1973.
- 2) J. Ponten, *Architektur, die nicht gebaut wurde. I-II*, Stuttgart 1925. - *Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten* (kat., ed. K. Löcher). Nürnberg, Kunsthalle 13.9.-23.11.1986.
- 3) H. Bauer, *Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architekturästhetik und ihrem Verfall*, v: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert* (hrsg. H. Bauer, L. Dittmann, F. Piel, M. Rassem, B. Rupprecht). Berlin 1963, s. 133-171.
- 4) A. und A. Schröppel, M. Einsiedler, *Des Märchenkönigs letzter Traum*, Schloß Falkenstein. Pfronten 1985.
- 5) L. Macková, *Zámek Kačina*. Praha 1956, s. 38.
- 6) J. Krčálová, *Il palladianesimo in Cecoslovacchia e l'influenza del Veneto sull'architettura ceca*, v: *Bolletino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio VI/2*, s. 103-104. - G. Sweikhart, *Zur Wirkung Palladios in Mitteleuropa*, v: *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*. Budapest 1972, s. 682, se zabývá otázkou ideového významu sloupového portiku u Kačiny, který pokládá za přiměřený architektonický prvek zejména pro budovy muzeí, což je sice správný postřeh, ale patrně nikoliv v tomto kontextu; srov. např. Schinkelovy a Smirkeho architektury, které jsou mladší než Schurichtův projekt. - Palladio v 2. knize hovoří o "loggiích, vybíhajících jako paže před stavbu"; jeho vily Badoer, Mocenigo a Trissino, dispozičně podobné, však nemají čelní pavilóny - srov. A. Palladio, *Čtyři knihy o architektuře*. Praha 1958, s.152.
- 7) N. Pevsner, *Palladio and Europe*, v: *Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venezia 1955, s. 83-84. - J. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*. London 1970, s. 142. - J. Summerson, *Inigo Jones*. Harmondsworth 1983, s. 120, obr. 52, 53. - C. Malécot, *Catalogue de l'exposition Inigo Jones. Les Monuments Historiques de la France* 1973, č. 4, s. 49.

- 8) Stoke Bruerne Park je vyobrazen ve 3. svazku; informace o více než 250 Palladiových kresbách, které Jones získal v Itálii v l. 1613-14 a které pak vlastnili John Webb a Lord Burlington (dnes Royal Institute of British Architects) např. ve studii: Les dessins de Palladio. Les Monuments Historiques de la France 1975, č. 2, s. 34.
- 9) F. Windisch-Graetz, Schloß Hrádek in Böhmen, v: Historismus und Schloßbau (hrsg. R. Wagner-Rieger, W. Krause). München 1975, s. 147.
- 10) Úvahy o nadslohové povaze palladianismu, spočívající zejména na principech "sřetězení, integrace a gradace", formuloval E. Kaufmann, Architecture in the Age of Reason. New York 1968, s. 11.
- 11) Negativy těchto dnes neznámých plánů uloženy ve fototéce Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody v Praze.
- 12) N. Pevsner (cit. v pozn. 7), s. 91. - R. Alex, Schloß Wörlitz. Wörlitz 1983. Nový zámek vznikl v letech 1769-73.
- 13) R. Alex (cit. v pozn. 12), s. 7. - H.A. Tipping, C. Hussey, English Homes VI/1. London 1926, s. XXI.
- 14) J.G. Sommer, Das Königreich Böhmen IV. Prag 1836, s. 327.
- 15) Citováno podle studie: Z. Wirth, Villa a park Kinských v Praze, v: Časopis přátel starožitností českých XXII, 1914, s. 57-58.
- 16) Tyto poznámky samozřejmě nemohou vyčerpat problematiku anglického palladianismu u nás; přesto bych rád alespoň zaznamenal ještě dva příklady, z nichž první uvádí P. Zatloukal, Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku. Olomouc 1986, s. 12: "Josef Kornhäusel ... je zřejmě autorem i hmotově členěného Hraničního zámečku z let 1825-27, vnášejícího i na naši půdu anglikanizující obdiv k Palladiovi." Druhým příkladem je Apollonův chrám z let 1817-19, formálně jedna z nejzajímavějších staveb valticko-lednického reálu, který je doslovnou citací pavilónu Guimard od Claude-Nicolase Ledoux, vůdčí osobnosti francouzské architektury pozdního 18. století. Také tato Ledouxova stavba, známá prostřednictvím rytiny z jeho "L'architecture", je ovšem všeobecně považována za palladiánskou, a to opět ve zprostředkování Anglie, kterou Ledoux navštívil; srov. např. M. Gallet, Palladio et l'architecture française dans la seconde moitié du XVIII siècle. Les Monuments Historiques de la France 1975, č. 2, s. 48. - Alespoň na okraj těchto úvah je třeba ještě říci, že komparatistické studium, zkoumající otázky ideových prototypů jednotlivých staveb, není nějakým frontálním útokem na odvěké hodnoty invence a originality v umění. Skutečnost, že se architekt inspiroval určitou předlohou, naprosto nemá vliv na hodnocení jeho tvůrčího výkonu a výsledku. Vždyť jak bychom pak měli hodnotit takového Schinkela, který pilně využíval např. předloh Durandových; srov. H. Schönemann, Die Lekti-

- on des Jean-Nicolas-Louis Durand und ihr Einfluss auf Schinkel, v: Schinkel-Studien (hrsg. H. Gärtner). Leipzig 1984, s. 77-90.
- 17) P.T. Meissner, Die Heizung mit erwärmter Luft durch eine neue Erfindung anwendbar gemacht ... Wien 1823 (první vydání vyšlo patrně v r. 1821 a v r. 1827 následovalo ještě třetí vydání); v části, kde hovoří o budovách, v kterých bylo již jeho zařízení instalováno, výslovně uvádí architekta Jindřicha Kocha, který prý dokonce přispěl "podstatným zlepšením" při topení v krbech k jeho systému, srov. s. 133. Zajímavá je i okolnost, že se Meissner musel bránit výtce, že je jeho dílo plagiátem práce, kterou uvádí na s. 138: Neue Methode, die Wohnzimmer im Winter ohne Öfen zu heizen. Prag und Leipzig, bey Neureutter, 1797; o teplovzdušném topení v pražské vile Kinských srov. Z. Wirth (cit. v pozn. 15), s. 10: "...zřizuje se ve vile a zimní zahradě topení horkým vzduchem", pozn. 22: "Luftheizungsapparat zařídil strojník Tomáš Maubach, 1. srpna osazeny dvě pece".
 - 18) Z. Wirth (cit. v pozn. 15), s. 11: "...zaváděna voda do koupelny", "do koupelny dána vana a kotel na ohřívání vody". Chronologii některých stavebně technických novinek uvádějí např. H. Kürth, A. Kutschmer, Baustilfibel. Berlin 1967, s. 184.
 - 19) Např. E. Forssman, Palladios Lehrgebäude. Stockholm - Göteborg - Uppsala 1965, a d.
 - 20) M. Benešová, Česká architektura v proměnách dvou století. Praha 1984, s. 105; první vydání citované Jöndlovy práce vyšlo v Praze v r. 1826.
 - 21) J.P. Jöndlovo Poučení o stavitelství pozemním, druhé vydání dle potřeby času a pokroku vědy uspořádali a rozmnožili Josef Niklas a František Šanda; s německo-českým slovníkem stavitelského názvosloví. Praha 1865.
 - 22) Poučení o stavitelství pozemním vůbec a zvláště vzhledem na privátní a obecní stavení ... v češtině od Jana Nep. Štěpánka. Praha 1840, s. X.
 - 23) J.P. Jöndl (cit. v pozn. 21), s. 301.
 - 24) Srov. např. B. Syrový, Architektura, naučný slovník. Praha 1961; z devíti Vitruviových kategorií: "firmitas, utilitas, venustas, decore, distributio, ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria" jsou zde uvedeny pouze poslední tři, navíc bez vysvětlení, jak je chápe právě Vitruvius a po něm celá novověká teorie architektury.
 - 25) J.P. Jöndl (cit. v pozn. 21).

Filozofie a sen

Petr Horák

Filozofie a sen - nebo sen a filozofie v 19. století stejně jako v kterémkoli jiném představuje téma, jež může oprávněně vyvolat smíšené nebo dokonce rozpačité pocity. Patří obojí: filozofie na jedné, sen na druhé straně k sobě nebo stojí apriorně v protikladu? Náleží 19. století v řešení této otázky zvláštní místo anebo je to jen domněnka, posílená příležitostí? Co vůbec myslíme pod "snem", řekneme-li "filozofie a sen"?: sen spáče, veselý nebo úzkostný, sen, nad jehož výkladem se skláněl Artemidóros z Efesu i doktor Sigmund Freud z Vídně, nebo máme na mysli snění v bdělém stavu, popřípadě iluzi navoděnou drogami - vzpomeňme si, jak právě 19. století podlehl kouzlu snů, navozených opiem, i když jistě zdaleka nebylo jejich objevitelem - máme snad na mysli utopii, ať sociální, politickou, ať technickou, či sen básníka, umělce a jeho trpělivé zaklínání do reality uměleckého díla?

Je nesporné, že všechny uvedené druhy snu - a snad některé další - by mohly být předmětem našeho příspěvku a jejich dějiny rovněž. Nicméně předmětem našeho příspěvku není a ani nemůže být žádná obsáhlá historická typologie snu, snění, iluze. Předmětem našeho příspěvku je jednoduchá teze (je to tedy to nejhorší, co může historika potkat: příspěvek à la thèse!), že právě 19. století představuje ve vývoji vzájemného vztahu filozofie a snu poslední století, které vykazovalo sen za hranice filozofie a současně první, které muselo otevřeně připustit, aby sen, vykázaný filozofickým racionalismem všeho ražení dveřmi, se vrátil do budovy filozofie tak říkajíc jejími okny. Devatenáctému století zde jistě náleží - alespoň v kontextu evropské kultury, o jiném kontextu než o tomto si vůbec netroufáme hovořit - zcela zvláštní místo.

Co ovšem rozumíme pod "snem", máme-li na mysli dvojici "filozofie a sen"? Lze jistě bez obav tvrdit, že z definice filozofie plyne, že je opakem snu, nicméně, že celé 19. století snilo stejně intenzívně jako staletí předchozí a jako sní snad i tento konec našeho století. Sen přepadal lidský spánek v 19. století stejně nečekaně a stejně hojně jako kdykoli jindy a své sny a své iluze si lidé v 19. století vytváře-

li rovněž stejně jako kdykoli v dějinách. Devatenácté století svým ekonomickým, společenským, politickým a technickým vývojem připravilo dokonce pro některé druhy snů mimořádně příznivou půdu: pro politickou a sociální utopii zejména - viz jiné příspěvky tohoto sympozia -, ale zvláště pro technickou utopii: jak nevzpomenout, pohybujeme-li se v 19. století, Julesa Verne! Všechny tyto utopie byly eminentně spjaty s určitou filozofií. Jestliže jsme již zmínili Julesa Verne, pak je přece zřejmé, že hrdiny tohoto právníka z přístavního Nantes,¹⁾ jejich činy a prostředky - lidské i technické -, které pro tyto činy mobilizují, inspiruje životní a světový názor měšťanské společnosti, která našla svou filozofii v Comtově pozitivismu. O filozofické inspiraci vážně založených a míněných sociálních, politických a národnostních projektů, byť s utopickým nádechem, není třeba mluvit. Šlo vždy o projekty, které extrapolovaly z toho, o čem soudily, že je bezpečně známo. V jejich případech - a neliší se v tom tolik od technických utopií Julesa Verne - šlo vždy o posouvání mezi známého, možného, představitelného, tedy o vytváření představ, jež byly od začátku zamýšleny jako budoucí skutečnosti. K tomu se ještě částečně vrátíme, jinak, jak již bylo poukázáno, představuje toto "snění" téma jiných příspěvků. Dodejme, že k tomuto druhu "snů" jako naplnitelných, i když třeba nesplněných představ, patřily v 19. století tak jako dříve, snad jen ve větší míře, sny - představy politiků, podnikatelů, konstruktérů, cestovatelů, objevitelů, kolonizátorů, vystěhovalců z Evropy, kteří si vytvářeli svůj specifický americký, eventuálně jiné sny - představy, úzce spojené s percepcí a extrapolací dané skutečnosti příslušné povahy.

A konečně se v 19. století znovu zjevuje a houževnatě udržuje představa o možnosti poznání - zvládnutí snu samého. To ovšem není nic nového, nové není ani to, že jde o takové poznání - zvládnutí snu, které je spojeno s jeho demystifikací, která je jeho diskvalifikací: nejprve klasickou klinickou, somatickou medicínou, která v něm nechce vidět nic jiného než specifický projev kauzálního vztahu tělo-představa. Sen-iluze představuje pro tento racionalistický výklad pouze důsledek nějakého, v některých případech dokonce chorobného podráždění či poškození určitých tělesných orgánů a jejich funkcí. Se stejnou diskvalifikací snu, jež má ovšem představovat jeho zvládnutí a vysvětlení a jež přichází z jiné polohy než to, co jsme nazvali klasickou medicínou, se dostavuje psychoanalýza. Sen-iluze pro ni představuje typický projev podvědomého posunu, zvláštní druh sublimace, zastření nepřiznaného zážitku.²⁾ Cílem našeho příspěvku však není kritika Freudovy psychoanalýzy, k níž nejsem vůbec povolán. Sigmund Freud, sám nepochybně důvěrně spjatý s převládajícím kulturním zázemím 19. století a dokonce pocházející z našeho území, pouze představuje v rámci našeho příspěvku pří-

klad jednoho pokusu o pochopení snu - o Freudově dobré vůli sen "vědecky" vyložit přitom nemůže být vůbec pochyb -, a to na základě právě toho filozofického racionalismu, pro který představovala samotná psychoanalýza zprvu jen nepřipustný skandál. Musíme zde pominout, že Freudova psychoanalýza představuje pokus o zvláštní hermeneutiku, která mj. označuje - proti explicitní vůli svého autora - přechod od vědy k určité filozofii a snad, přidržíme-li se P. Ricoeura, i k jisté mytologii.³⁾

Dospíváme k vlastní části našeho příspěvku, pro niž nám poskytne východisko zmíněné Freudovo hodnocení snu. Uvedli jsme, že Freudova psychoanalýza sen vlastně diskvalifikuje, a to na základě určitého filozofického racionalismu jako projev falešného vědomí. Diskvalifikuje ho tím, že ho chápe jako mystifikující iluzi skutečnosti, jejíž pravá podoba je skryta někde v hlubíně pacientova podvědomí. Nemusíme myslím zdůrazňovat, jak velkou zásluhu má Freudova psychoanalýza na tom, že rehabilitovala fakta lidského podvědomí a že je učinila předmětem racionální analýzy. V případě snu však právě tato Freudova zásluha přispěla k tomu, aby ho - paradoxně - zbavila toho nejpodstatnějšího, totiž toho, že je projevem schopnosti přetvářet realitu, že je sám novou realitou, a omezila ho na pouhou indikativní a dokonce mystifikující funkci. Hlavním smyslem tohoto omezení bylo přirozeně zbavit subjekt snu strachu a úzkosti, byla to z lékařského hlediska plně pochopitelná a ospravedlnitelná snaha o úspěšnou terapii. Cenu za to, že sen je zbaven tajuplna a magična, že je zbaven přízraku iracionality, ne-li šílenství, představuje ztráta toho, co bych nazval jeho iluzotvornou schopností. Sen ve Freudově pohledu vystřízliví - stane se pouhým znakem banálního kousíčku možná trochu stydlivé skutečnosti, nicméně skutečnosti jako takové. Všimněme si, že tento Freudův přístup ke snu je vlastně negativní,⁴⁾ navzdory tomu, že Freud sám nás ujišťuje o něčem jiném, že nám ve svých Přednáškách slibuje, že odhalí "smysl snu",⁵⁾ že se tedy k němu postaví pozitivně; jenže dr. Freud je - jako my všichni - dítětem své doby a v jeho případě to znamená, že je dědicem a v jistém slova smyslu dovrшитelem tradice pozitivisticky orientované vědy 19. století. Musí se tedy snažit pochopit sen střízlivě - a to znamená, jak jsme již uvedli, musí ho zbavit přízraku jeho šílenství, jeho zvláštnosti. Budiž zde na okraji k tomu řečeno, že Freud sám nepochybně cítil, že mu vědomou, cílevědomou deziluzí snového světa cosi v tomto světě či z tohoto světa uniká. Proč by byl jinde tvrdil, že "básník si tvoří imaginární svět, který bere velmi vážně ... který opatřuje velkým afektivním nábojem, který však jasně odlišuje od skutečnosti..."⁶⁾ ? Naznačil tím zcela jasně, že si byl vědom toho, že sen nemusí být jen znakem jakési skryté skutečnosti, ale že může být skutečností sui generis - ovšem jasně oddělenou od oné první skutečnosti, která je, abychom

tak řekli, "skutečná" či "opravdová".

Avšak co je tato údajná "skutečná" či "opravdová" skutečnost - a proč by ona druhá, ona snová, iluzivní skutečnost měla být vyhrazena pouze básníkům a ještě ke všemu za předpokladu, že si budou dobře uvědomovat rozdíl mezi oběma?

Freudova odpověď - ale nejen jeho - by zněla, že ona "skutečná" skutečnost je prostě skutečností vědy, jak nám ji zprostředkovává věda svým diskursem, zatímco ona druhá, snová, iluzivní skutečnost není žádnou skutečností, nýbrž jen iluzí, přeludem, snovým výtvořem, který může být projevem "pouhé" básnické či jiné umělecké imaginace, a tedy se vědeckému diskursu a priori vymyká; pokud mu přístupný je, pak se projeví jako příznak či znak čehosi jiného, jiné skryté reality.

Toto rozštěpení skutečna na dvě, z nichž jedno údajně představuje samo o sobě jediné přípustnou realitu, jediné přístupnou racionálnímu postupu, druhé naopak a priori nikoli, je ovšem staré, má své hluboké kořeny a Freud (a jiní) ho jen ve své oblasti a svým způsobem dokládá a završuje. Vzpomeňme si, že celá tradice evropského racionalismu se zakládá na rozlišení mezi rozumem a nerozumem, mezi racionálním a iracionálním. Mělo to své vážné důsledky nejen pro poznání samo: vždyť racionálně postupující, rozumně vedenou a překonávanou pochybností se poznávající subjekt konstituuje rovněž v subjekt, který je autonomní. René Descartes ve své Prvé meditaci odepřel statut rozumnosti výmyslům šílenců, rozum se nemůže řídit bláznovstvím a musí se mít na pozoru před mámením smyslů třeba i iluzí⁷⁾ - a tím nejen podrobil ne-rozum rozumu, nýbrž také podtrhl, zdůraznil autonomnost rozumného subjektu. Jenom takový subjekt je nositelem skutečného Já; lidé ne-rozumní, jsou svého Já zbaveni, jsou druhými, jinými, jsou vytlačeni na okraj společnosti rozumných lidí, pro které představují jen předmět vědeckého zájmu a charitativní péče.⁸⁾

Na světě snu a iluze lpí takto od epochy evropského klasicismu jakési podezření nelegitimity. Descartes sice výslovně sen nepřirazuje na stejnou rovinu k ne-rozumu, k šílenství, a vlastně ho bere v ochranu, když tvrdí, že je mnohdy těžko rozlišit stav bdění od spánku a že to, co se mi zdá, ač je mnohdy neobvyklé, přece jen nějak souvisí se skutečností.⁹⁾ To, co ve snu vidíme, se však skutečnosti jednoduše nepodobá a mnohdy je fantastičtější než to, co nám ve svém šílenství popisují blázni. Od Descarta se prostě v evropské filozofii a vědě sen a iluze definitivně nekryjí s tím, co filozofie a věda prohlašují za rozumné jako dva představitelé racionálního myšlení par excellence.

V 19. století tomu není v podstatě jinak. Smělé utopie, jejichž příklady jsme uvedli výše, mají své oprávnění jen jako extrapolace toho, co bylo uznáno za filozoficky nebo vědecky poznané. Pokud jsou

tyto utopie brány vážně, jsou brány, jak jsme uvedli, za projekty - nikoli za iluze. Nikoli za sen, iluzi, zdání: což jsou označení, která hned na první pohled odsunují to, co je jimi označeno do sféry ireálna, do sféry neskutečných, mnohdy chorobných představ. Z této sféry Freud sen sice vysvobozuje, ale jen proto, aby ho učinil znakem čehosi jiného, totiž znakem mystifikovaného vědomí. Freud vztahuje Descartovo pochybování i na vědomí samo.¹⁰⁾

Jedinou sférou pro legitimní zájem o sen a iluzi zůstalo v 19. století umění a ta filozofie, která opustila dědictví karteziánského racionalismu, ať už se toto dědictví ubíralo jakýmkoli cestami.

Uvedli jsme už, že pro Freuda vytváří básník svým snovým, iluzivním světem jakousi novou skutečnost, ovšem přísně oddělenou od vlastní skutečnosti. Je to opatrné až opatrnické vymezení, které snivé a iluzivní imaginaci hodně ostříhuje křídla. Jak jinak proti tomu zní slova Charlesa Baudelaira z jeho stati *Art Philosophique* a jež jsou míněna ve skutečnosti jako polemika proti historismu ve výtvarném umění. Baudelaire zde píše: "Co je to čisté umění podle moderní koncepce? Znamená to tvořit sugestivní magii, jež obsahuje jak objekt, tak subjekt, svět vně umělce a umělce samého."¹¹⁾ A v *Paradis artificiels*, v díle, které, jak je dobře známo, popisuje vliv hašiše a opia na lidský organismus a intelekt a které je i v tomto ohledu velkým vyznáním Baudelairovy úcty a obdivu k anglickému romantikovi Thomasi De Quinceymu, najdeme tato slova: "Nádherný sen nepředstavuje dar, který by byl dopřán všem lidem ... schopnost snít je schopnost božská a záhadná; člověk komunikuje jen prostřednictvím snu s temným světem, který ho obklopuje..."¹²⁾ Sen je tedy sugestivní magií, která obsahuje jak objekt, tak subjekt a schopnost snít je "božskou schopností", která člověka uvádí do styku se záhadami světa, v nichž je mu dáno žít.

Baudelairova "božská magie", která v sobě zahrnuje objekt a subjekt, stejně tak jako Baudelairova "božská schopnost snění", která umožňuje jí nadanému jedinci přímou komunikaci s realitou, jež ho obklopuje a jejíž součástí je on sám - to jsou přece přímé protiklady vůči karteziánskému rozdělení a oddělení poznávajícího - rozumí se: racionálně poznávajícího subjektu a pasivního objektu tohoto poznání. Ale jsou to rovněž protiklady rozdělení či dělení na rozumné a ne-rozumné lidi včetně onoho, ve svých možných historických a individuálních důsledcích hrozivého dělení lidí na ty, kteří jsou nositeli skutečného Já a těmi, kteří proto, že jsou v očích těch prvních blázny, jsou jen nesvéprávnými objekty. A konečně: co je ona "temná skutečnost", k níž poskytuje přístup "božská schopnost snění"? Nepochybně nejde jen o onen freudovsky asepticky uzavřený svět básnické imaginace, nabitý mimořádnou afektivitou, jak se o něm Freud roztomile vyjadřuje, nýbrž jde o

skutečnost samu v její totalitě. O totalitu, již ona "božská schopnost snění" zachycuje možná jen v záblescích, ale přece jen ji zachycuje. Baudelaire tuší, že tato totalita zprostředkovaná byť prchavě onou "božskou schopností snění" představuje "sugestivní magii", jež zahrnuje snícího a sněný svět, umělce a skutečný svět, že je to tedy mnohem úplnější skutečnost než ona "skutečná" skutečnost, o kterou usiluje od Descarta a vlastně už od sokratovského dialogu diskursivní věda. Přetěžovali bychom nepochybně neúměrně interpretaci několika míst z Baudelairových textů, kdybychom tvrdili, že si jejich autor byl skutečně vědom metafyzického dosahu své intuice o významu snu, snění, iluze. Baudelaire však jistě tušil možnosti, jaké jsou skryty v iluzivním odhalování jsoucna světa a snad lze i v tomto smyslu chápat jeho zájem o účinky opia a hašiše ve stupňování těchto možností. V každém případě musel vědět, že svět iluze nemusí znamenat jen přelud, nýbrž zvláštní ozřejmění skutečnosti, kterého diskursivně vědění, v podstatě logicko-vylučovací způsob schopen není a který proto celou řadu stránek skutečna nevidí a odsuzuje je takto k nicotě, k smrti.

V závěrečné části našeho příspěvku - ve vědomém rozporu s tím, co bylo uvedeno o logicko-diskursivním či vědecko-diskursivním způsobu poznávání, respektive v rozporu s výhradami proti tomuto způsobu - je třeba v zájmu jisté logické návaznosti položit a pokusit se zodpovědět otázku, zda 19. století, navedeno mj. zmíněným příkladem Baudelairovým, dokázalo filozoficky zpracovat to, co jsme nazvali Baudelairovou intuicí. Fragmentárně, leč vědomě a důsledně se o to pokusil Friedrich Nietzsche, mimoděk, leč systematicky a s paradoxním výsledkem Ernst Mach. Musíme se vrátit k snu, k iluzi, jež stojí na místě "skutečné" skutečnosti. Od dob klasického racionalismu se díváme na takovou iluzi jako na něco falešného. Ale proč? Tuto otázku si položil Nietzsche. Co nás nutí k tomu, táže se na jednom místě svých spisů, abychom předpokládali nějaký podstatný rozdíl mezi "pravým" a "falešným"?¹³⁾ Už toto výchozí stanovisko stojí v naprostém protikladu vůči karteziánskému postupu, podobně jako jsme viděli u Baudelaira. Rozhodnout, co je "pravé" a co je "falešné", není možné už proto, že žádná teorie nám nemůže zprostředkovat poznání skutečna o sobě.¹⁴⁾ Svět je chaotické jsoucno, do kterého vnáší uspořádanost v podobě představy kosmu právě jen lidská iluze o světě. Nietzsche se sice vysmívá Protagorově větě o tom, že "člověk je mírou všech věcí", ale vlastně tuto ideu přejímá s opačným znamením: je to člověk, který svou iluzí o světě pořádá a objevuje jsoucno.¹⁵⁾ K této iluzi je však třeba vůle - a to vůle ke zdání, k iluzi, ke klamu, k procesu, ke změně - a tato vůle je podle Nietzsche hlubší, jakoby metafyzičtější než vůle k poznání pouhé pravdy, pouhé skutečnosti.¹⁶⁾ - Dodejme, že se v tomto Nietzscheově postoji projevuje

"nostalgie po bytí", již začíná každá metafyzika, která postuluje za zjevnou skutečností totalitu jsoucna.¹⁷⁾ Je zřejmé, že Nietzsche, podobně jako Baudelaire, zahlédl, že iluze neskrývá jen nějakou dílčí skutečnost; po objevení této dílčí skutečnosti je třeba vědy a jejího logicko-diskursivního postupu. Iluze mu představuje něco víc, představuje pořádající princip jsoucna, není to jen klamná výpověď o části "skutečného" skutečna, ale je to (takřka) jsoucno samo.

Ernst Mach, kterým si dovolíme uzavřít náš zcela dílčí exkurs do problematiky vztahu filozofie a snu v 19. století, se pohyboval na zcela opačném pólu filozofického idealismu. Předmětem jeho filozofie, jež - a to je třeba zdůraznit - vznikala na okraji jeho přírodovědných zkoumání, byla teorie poznání. Ta ho dovedla ke známým závěrům, které lze shrnout pod společného jmenovatele subjektivně idealistického konvencionalismu, který paradoxně vzhledem k našemu tématu nepostuluje jsoucno jako odhalitelné nebo zahlédnutelné pomocí iluze, nýbrž postuluje existenci jsoucna vůbec jako iluzi. Je to překvapivé zjištění, nikoli proto, že Ernst Mach nepřipouští existenci substance a pojem substance považuje pouze za pomocný (pro fyziku, filozofii atd.), nýbrž proto, že filozofická, tedy teoreticko-poznávací analýza poznání jevů skutečnostního světa ho za uplatnění přísného logicko-diskursivního postupu dovádí k tomu, aby kauzální vztahy prohlásil za pouze funkční a substanci zcela vypustil. Substance se tedy Machovi vytrácí - ale proti všemu předchozímu, kdy, jak jsme se snažili ukázat, snový, iluzivní svět mohl být chápán jako zvláštní pozitivní přístup k pochopení totality jsoucna, končí Machova analýza zcela opačně: v iluzi nicoty.¹⁸⁾ Mach jako by potvrdil to, co se skrývá za Nietzscheovými fragmenty věnovanými snu, iluzi, zdání a co tuší Baudelaire: ničím nespoutaný logicko-diskursivní postup se zastavuje jen před nicotou, kterou sám způsobil...¹⁹⁾ Naopak proti Baudelairově a zejména Nietzscheově interpretaci snění a iluze lze namítnout, že iluzivní skutečnost, kterou nabízí místo údajné či pouhé reality, představuje jen hru. Že v ní jde jen o "hru světa", nikoli o skutečnou ontologii jsoucna. Avšak hra představuje aktivitu i místo, v nichž se daří fantazii, pro niž jsou dokonce podmínkou. Přiznaná a sebechápací vůle k fantazii uzavírá tedy některé pokusy 19. století vyřešit prastarý vztah filozofie a snu koncepcemi, které bychom mohli označit za "filozofický sen". Snad to není právě zanedbatelný výsledek logu tohoto údajně tak střízlivého století.

- 1) Není třeba zdůrazňovat, jak důležitou roli hraje moře a loď, a tedy i přístav ve Verneově tvorbě.
- 2) S. Freud, Vorlesungen zur Einleitung in die Psychoanalyse. Leipzig-Wien-Zürich 1922.
- 3) K tomu by mělo dojít tehdy, když Freud "reinterpretuje libido jako Eros proti smrti, když začne zkoumat problém kultury jako jednotný ...", když od fragmentárního, analogického pohledu na kulturu přejde k "systematické vizi kultury". Srov. P. Ricoeur, De l'interprétation. Paris 1965, s. 160.
- 4) Srov. P. Trotignon, Le jeu de l'illusion, v: Revue de Métaphysique et de Morale 81, 1976, s. 177.
- 5) Viz S. Freud, cit. d., V. Přednáška, s. 74.
- 6) S. Freud, Der Dichter und das Phantasieren, v: S. Freud, Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst. Leipzig-Wien-Zürich 1924, s. 4.
- 7) R. Descartes, Úvahy o první filozofii. Praha 1970, s. 37. Srov. k tomu M. Blanchot, L'oubli, la déraison, v: La Nouvelle Revue Française 9, 1961, č. 106, s. 37. Jde o recenzi knihy M. Foucaulta, Folie et déraison. Histoire de la Folie à l'Age classique. Paris 1961. Srov. P. Horák, Michel Foucault a svět klasické evropské kultury 17. - 18. století, v: Studia Comeniana et Historica 16, 1986, č. 31, s. 80.
- 8) K tomu viz M. Foucault, cit. d. (v pozn. 6).
- 9) R. Descartes, cit. d., s. 38.
- 10) Viz P. Ricoeur, cit. d., s. 42.
- 11) Ch. Baudelaire, L'Art philosophique, v: L'Art romantique (1868). Genève 1945, s. 129.
- 12) Ch. Baudelaire, Les Paradis artificiels (1860). Genève 1946, s. 148.
- 13) F. Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, § 34. Nietzsches Werke, Bd. 7, Leipzig 1922-23, s. 54-56. Viz P. Trotignon, cit. d., s. 173.
- 14) F. Nietzsche, Der Philosoph, § 133. Sämtliche Werke X, s. 64. Cit. dle P. Trotignon, cit. d., s. 173.
- 15) F. Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, § 3, cit. vyd., s. 12. Viz P. Trotignon, cit. d., s. 175.
- 16) F. Nietzsche, Entwürfe zu Vorreden 1885-1888, S.W. X, § 1272, cit. dle P. Trotignon, cit. d., s. 175.
- 17) Srov. F. Alquié. La nostalgie de l'être. Paris 1950.
- 18) K Ernstu Machovi viz V.I. Lenin, Materialismus a empiriokriticismus, Sebrané spisy 18, Praha 1986; P. Horák, Ernst Mach, v: J.Cetl -P. Horák-R. Hošek-J. Kudrna, Průvodce dějinami evropského myšlení. Praha 1985; R. Musil, Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs, Berlin 1908. Disertace z pera autora románu Muže bez vlastností

zůstává jedním z nejspornějších a přitom nejpoučenějších shrnutí filozofických aspektů Machova díla.

19) Srov. P. Trotignon, cit. d.

20) Srov. K. Axelos, Le jeu du monde. Paris 1969.

I luze a realita české velikosti

Sonda do českého sebevědomí

v době Jubilejní výstavy 1891

Jan Hozák

"Jako zázračný sen, jako veliká duha září myslí naší vzpomínka na velkolepé a tklivé slavnosti, jichž středem byla královská Praha naše, a k nimž putoval s posvátným zanícením celý český národ!"¹⁾

Tak charakterizoval Rudolf Jaroslav Kronbauer, jeden z tiskových zpravodajů, Jubilejní výstavu 1891. A podobně na jiném místě u příležitosti jejího zakončení: "Nebylo české duše, která by se s ní (s výstavou - pozn. Hz) byla tesklivě neloučila, která by trpce nezažalovala, že to byl dlouhý, ale přece jenom krátký krásný sen - jako v legendě rozkvetly tu přes noc růže ve sněhu a jako hvězda svatých králů zaplála nám nad hlavami posvátná koruna Svatováclavská."²⁾

Přirovnání ke snu nebylo v těchto dvou případech nijak ojedinělé. V dobové publicistice a v příležitostné oslavné literatuře a tiscích se s ním setkáváme často, vždy v případech, kdy bylo třeba charakterizovat výstavu jako celek, postihnout její mimořádnost, neobyčejnost, zdařilost. Tak jako sen vymykala se i ona běžnému chápání, dávala zapomenout na šed každodennosti. Výstava byla národním svátkem, slavností a nezřídka nacházíme pro vystižení jejího významu slova poukazující kamsi za hranice běžné reality - pohádka, báchorka, někdy i náboženskou terminologii - nazývali ji chrámem, poutním místem. Píše se o jejím "apoštolském poslání" pro český národ a ostatní národy slovanské.

To všechno nebylo náhodou. Způsob, jakým byla výstava uspořádána, pohotovost a rychlost, s níž vyrostly na upravené části Stromovky pavilóny v čele s průmyslovým palácem, strojovnou, světelnou fontánou a dalšími atrakcemi, vzbuzovaly tehdy, právě tak jako dnes, úctu a obdiv. Podobně tomu bylo s vystavenými předměty zachycujícími celou šíři oborů lidské činnosti od průmyslové výroby až po oblast umění. Skutečnost, že šlo o výstavu jubilejní, uspořádanou ke stoletému výročí prvního podobného podniku v Čechách, dávala celé akci retrospektivní, shrnující ráz. Reprezentativní expozice firem, šlechtických rodů a institucí předkládaly vývoj jednotlivých oborů a hospodaření za uplynulých sto let. Zvláštní prestižní politický náboj dala pak Jubilejní výstavě

neúčast Němců, kteří odstoupili na protest proti českému odmítnutí puntací. To způsobilo ve velmi krátké době spojení všech českých sil ke zdaru výstavy, z níž se stala programová manifestace dokonalosti české práce a vyspělosti českého národního života.

Vystavené výrobky a umělecká díla, to byla však jen jedna stránka Jubilejní výstavy. Tu druhou, neméně významnou, tvořily zahraniční návštěvy a nejrůznější slavnosti, které se v průběhu téměř půl roku jejího trvání na výstavišti nebo ve městě odehrály. Ze společenských akcí to byla především slavnost odevzdání praporu literárnímu spolku Slavia, slavnost věnovaná Ústřední matici školské, sokolský slet, z významných oficiálních návštěv několik výprav z Polska, dále Srbové, Slováci, Bulhaři, Rusíni, Rusové, američtí Češi... Pak samozřejmě desetitisíce lidí ze všech končin zemí koruny české. Za pět měsíců, co byla výstava otevřena, ji navštívilo dva a čtvrt miliónu lidí. Praha se stala místem, kam si Češi jezdili pro povzbuzení a posílení svého sebevědomí.

Tento úspěch, ono opojení a bezvýhradné nadšení, do něhož se dostala národní společnost v průběhu Jubilejní výstavy, sehrál však i svou negativní úlohu. Dal totiž zapomenout na podstatné slabiny a negativní rysy života české společnosti, přivodil stav letargického sebeuspokojení a ukryl v mnoha případech bídu a průměrnost českého politického i duchovního života. Při nazírání na českou skutečnost přelomu 80. a 90. let prizmatem Jubilejní výstavy nabýváme dojmu dokonalosti, úspěchu a bezproblémovosti. A přesto právě z tohoto období se zachovaly velmi skeptické, ba zoufalé soudy, svědčící o krizi hodnot a myšlenkovém tápání. Z této atmosféry, ze snahy vymanit se z ní, vznikly r. 1886 rukopisné boje, v této situaci byly s provokativní radikálností kladeny Schauerovy Naše dvě otázky po smyslu a dalším osudu české národní existence a vznesen požadavek "vědomí mravního povolání" bez něhož "není národa".

Nebylo náhodné, že právě zproblematizování ustálených hodnot, navíc mnohdy falešných a pochybených, vzbudilo tak nepřiměřené reakce v táboře vlastenců. Schauerovy obavy, že "doba je vážná, protože zoufale nejasná, plány roztržité, očekávání zklamáno"³⁾, nevyplývaly jen z přecitlivělosti izolovaného a nezakotveného intelektuála, ale vyjadřovaly obecné pocity mladé generace, která nastupovala později v 90. letech a formulovala své stanovisko roku 1895 v Manifestu české moderny. F.X. Šalda po mnoha letech v úvodu k Juvenilním charakterizoval toto období: "Byla to podivná doba, ten konec let osmdesátých, ten začátek let devadesátých. Soumračná, vyprahlá, zoufalá, blízká sebevraždě do slova a do písmene. Staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadalo s větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemoh-

lo narodit."4)

Chtěl bych ve svém příspěvku přiblížit některé okamžiky, v nichž se odráží jednak nekritické přeceňování české společnosti, jednak maloměšťáctví a hloupost, onen svět českého průměru a sebeuspokojení. Myslím, že dávají stejný podnět k zamyšlení jako tzv. velké události a hlavně nezbytně spoluvytvářejí celkový obraz českého prostředí své doby. Držím se přitom často doslovných citací, neboť autentičnost jazykového fenoménu dobové novinové fráze je jinak nereprodukovatelná.

Nesporný úspěch Jubilejní výstavy a skutečnost, že ho bylo dosaženo bez německé spolupráce, dal vzniknout mnoha výrokům o výjimečném místě českého národa mezi národy ostatními, o české velikosti. V zápalu nadšení bylo všechno na výstavě nejlepší a nejdokonalejší. Křižíkovo elektrické osvětlení předčilo iluminaci vídeňské výstavy, pražská fontána byla dokonalejší než vídeňská a už byl Křižík "prvním elektrotechnikem na světě a jména jako Siemens, Halske a podobná zatlačena do pozadí".⁵⁾ Obdivné zahledění do výstavního "snu" vedlo v mnoha případech až k absurdním srovnáním. Když se přehnala přes Stromovku bouře s lijákem, na žádné jiné výstavě tak rychle neupravili cesty jako na Jubilejní, když selhalo hnací zařízení fontány, nikde na světě je tak rychle neopravili, když se zkazilo počasí a několik dní trvalo deštivé chladno, na žádné jiné výstavě nevydržela i přesto lidem tak dobrá nálada. A dokonce pražské šosáctví bylo shledáno důkazem ryziho a pozitivního jádra českého charakteru. Tuto pozoruhodnou myšlenku jsem objevil ve fejetonu výstavního listu, v němž anonymní autor porovnával světáckost vídeňského a osobitost pražského prostředí: "Nedím, že život české Prahy jest utěšený, ale cítím to, že základ jeho jest ušlechtilější; základem nám všem jest ideální snaha národní, taková sjednocující síla, která je páskou mezi vzdělaným i nevzdělaným Čechem. Pravda, duch tento vznáší se někdy jen nad praporečky a titěrnostmi, ale je to něco, je to ideál v nedbalkách; každým způsobem však je to vyšší věc, než ona požívavost a honba po rozkoši. My všichni, jak tak kolem sebe po výstavě chodíme, cítíme, že k sobě náležíme, že nás spojuje určitá idea. Nedivím se rozjařenosti, která na výstavišti propuká každou chvíli ve zpěv. Vídeňákům zajisté měšťáci pražští připadají jako neskonali šosáci, kteří nic nevědí o světě. Buďte šťastni s tímto "šosáctvím". Ono v českých kruzích uchrání na dlouho poctivé jádro. Sjednocující duch český nezabředne v močály materialismu - bude se vznášeti nad vodami."⁶⁾

Choulostivou politickou záležitostí se stala návštěva císaře Františka Josefa na výstavišti. Dlouho se ve Vídni přemýšlelo, jak to udělat, aby se příliš nerozbouřily národnostní emoce přítomností panovníka na jednoznačně českém podniku. Nakonec byl přece jen nalezen kompromis. František Josef měl odjet z hlavního města zemí koruny české do

převážně německého Liberce.

Mnoho o tom, v jakém stavu se národ nachází, prozradí způsob, jakým vítá svou vrchnost. Důkladnost, s níž se chystala r. 1891 přivítat Praha panovníka, by se těžko jinde hledala. Ostatně přiznává to i současník: "Královská Praha vyzdobila se tak okázalým způsobem, že něčeho podobného není ani pamětníků."⁷⁾ Domy byly zahaleny do národních a říšských praporů, na významných místech a na předměstích stály honosné slavobrány, ulice vyzdobeny "květinovými háji". A tisk se předháněl v servilnostech. Přísně rozlišoval mezi vládou a panovníkem. Zatímco vláda a ministerský předseda byli odpovědní za nespravedlivou politiku Vídně vůči Čechům, pod panovníkovou ochranou dosáhl český národ největšího rozmachu: "To v první řadě bylo chloubou oteckého a laskavého srdce Jeho, že pod ochrannými a starostlivými křídly Jeho panování tak netušeně zesílil, zmohutněl a povznesl se ten pracovitý, povždy věrný český lid. Návštěvou císaře a krále dostalo se velikému kulturnímu dílu našemu koruny a vrcholu, jako vrchol věže průmyslového paláce ukončen byl korunou svatováclavskou."⁸⁾

Podobně se český vlastenec cítil být na samém vrcholu mezi ostatními národy monarchie v projevech oddanosti k panovníkovi: "Nelze popřít, ba spíše mělo by se vždy a vždy za všech okolností připamatováti, že český národ ze všech národů rakouských je nejvíce proniknut věrnými a oddanými city a skutečnou láskou k panujícímu rodu našemu. Český národ neodvykl a také nikdy neodvykne té krásné a povznášející myšlence, že v osobě císaře rakouského je vždy a vždy a na vždy také, dá Bůh, zůstane zosobněn český král a nezadatelné právo koruny české, koruny svatováclavské. Nad jasnou a otecky laskavou hlavou panovníkovou viděl a vidí doposud český národ dvojí záři - ochrannou a záštitnou záři rakouského orla a oslňující lesk a krvavě rudou záři granátů koruny svatováclavské."⁹⁾

Samostatnou osobitou kapitolou sklonku 19. století byly české vlastenecké slavnosti. Šlo často přímo o rituály, o jakési bděné snění. Představovaly přehlídku zplanělých ideálů a pompézní bezduchosti. Zdegenerovaný historismus a naivní evokace dějů dávné minulosti suplovaly faktickou politickou bezmocnost. Obecným pravidlem bývalo - čím mělčí myšlenka a obsah, tím honosnější forma. Také v době Zemské jubilejní výstavy se mnohokrát táhl městem a výstavištěm průvod s vyzdobenými alegorickými vozy, na nichž byly naaranžovány živé obrazy.

Takovou typicky českou slavností na výstavě se stala dočesná. Konala se 13. září 1891. A jak vypadal jeden z alegorických vozů nazvaný Gambrinus?: "Za rakovnickými vozy následoval vůz s hudbou a vítězný průvod tento uzavíral vůz - s obraznou skupinou Gambrinovou. Vůz byl velmi pěkně, možno říci že divadelně upraven - na ohromném sudu seděl obkroč-

mo jako kozák na koni dlouhým plavým vousem zarostlý Gambrinus v záplavě chmelových ratolestí. Na přední části vozu vztýčena byla veliká kytičice ze chmele a ječmenových klasů a po obou stranách sudu stál chmelař se svou manželkou, u jejíž nohou ležely děti. Velkolepý průvod uzavíral jezdec na koni."¹⁰⁾

Pokusme se nyní srovnat, s odvoláním na referát Jiřího Raka, ideál vlastence 30. a 90. let minulého století. Pro starší dobu byla zde evokována postava pilného čtenáře sklánějícího se kdesi v komůrce nad českou knihou. Drobná obrozenecká práce byla v 90. letech vystřídána okázalostí. Vlastenec pózuje v historickém rouše na alegorickém voze a nechává se táhnout městem před zraky publika. Sní svůj bděný sen o vlastní velikosti, která jaksi samočinně vyplývá ze slavné minulosti. A k vyjádření svého vlasteneckého citu disponuje již daleko mohutnějšími technickými prostředky, např. elektřinou a obloukovou lampou, jejíž světlo dokáže usměrnit na 12 m vysokou sochu Jana Žižky na Vítkově nebo na svatováclavskou korunu na střeše průmyslového paláce.

Končím svou sondu do českého sebevědomí r. 1891. Jejím smyslem a cílem nebylo snižovat význam Jubilejní výstavy ani české práce a snažení tehdejší doby. To, co jsem se zde jen v náznaku pokusil ukázat, tvoří druhou stranu velikosti a úspěchu. Svět českého průměru a maloměšťačtví nebyl pochopitelně spjat jen s Jubilejní výstavou; prostupuje dějinami přes hranice politických stran a názorových proudů; avšak ve zjitřené atmosféře této mimořádné události, tohoto velkolepého českého snu sklonku 19. století, zdál se mi být zvláště patrný.

Začal jsem svůj příspěvek dobovým přirovnáním Jubilejní výstavy ke snu. Není bez zajímavosti, že v Malé encyklopedii psychologie¹¹⁾ je snění charakterizováno, mimo jiné, jako "vědomé vytváření imaginárního světa, v němž člověk (a proč ne národ? - Hz) fiktivně realizuje neuspokojené potřeby a nevyužité tendence".

- 1) R.J. Kronbauer, Naše Jubilejní výstava, Praha 1892, s. 7.
- 2) Tamtéž, s. 313.
- 3) H.G. Schauer, Naše dvě otázky. Čas I, 1886, č. z 20. prosince.
- 4) F.X. Šalda, Úvodní slovo k Juvenilím, v: Kritické projevy I, 1892-1893, Praha 1949, s. 443-4. - K duchovnímu klimatu 80. a 90. let srov. též K. Teige, F.X. Šalda a devadesátá léta, v: F.X. Šalda 1867 - 1937 - 1967. Praha 1968. - V. Dyk, Vzpomínky a komentáře I, 1893 - 1918. Praha 1927, s. 27-29.

- 5) Praha, 4. srpna 1891.
- 6) Tamtéž, 16. srpna 1891.
- 7) R.J. Kronbauer, cit. d., s. 280-281.
- 8) Tamtéž, s. 279.
- 9) Tamtéž.
- 10) Tamtéž, s. 276.
- 11) F. Hyhlík - M. Nakonečný, Malá encyklopedie současné psychologie.
2. vyd. Praha 1977, s. 49.

veřejný prostor a fiktivní světy v románu na přelomu století

Růžena Grebeníčková

Fascinace, která pro generační vrstevníky vycházela z titulní postavy prvního Dykova studentského románu, přestože byl přijat negativně, kritizován jako roztržitý, formálně neucelený a nezvládnutý - nezdařený,¹⁾ je dobře doložena u F.X. Šaldy: bude se k Hackenschmidovi při každé další příležitosti, a dokonce i po Dykově smrti,²⁾ nápadně vracet. Konec Hackenschmidův s útokem na humanitní filozofii, rozuměj realismus Času, Masarykův realismus - přímo k Masarykovi se vztahuje samostatná vložka o vyběrači kosů³⁾ -, a rok poté vydaný Prosinec (teprve ten se obrací zpátky k pražským národnostním bouřím po pádu Baderova vlády roku 1897, dějově tedy předchází knihu první) jsou u Šaldy připomenuty ihned, jakmile přejde řeč na český román přelomu století a také jakmile má být Dyk charakterizován: jako typický romantik, opožděný romantik, novoromantik v literárněhistorickém zařazení, pro nějž je sen stravou života.⁴⁾ Tam, kde sen dojde, tam se, triviálně řečeno, umírá na realitu.

Hned v roce 1913, když píše o Zmoudření Dona Quijota,⁵⁾ uvidí Šalda znovu téma Hackenschmidovo v hlavních antagonistech dramatu a v Quijotově lékaři Samsonu Carrascovi, koženém racionalistovi, potlačujícím fantazii, straníku zdravého posuzování věcí a exaktního uvažování i ve sféře vyhrazené životu, odhalí jen další přestrojení Hackenschmidova protichůdce Dr. Hilaria.

A přesto je pozdější článek jedním momentem důležitý: nesouvisle a jakoby ne plně kontrolovaně naznačuje pojednou pochybnost takovýcht schémat, jejich malou cenu. Šaldovi unikne otazník k položce, s níž se jinak na těchto stránkách zachází jako s bezvýhradně jednoznačnou. Do jaké míry může ještě platit přímočaré postavení snu a skutečnosti v článku hlásané - skutečnost stravuje sen atp. - a jakou váhu může mít rozvíjení myšlenky, že u Dyka jde o souboj mezi snem, jednou zastoupeným bohémským nadčlověkem (Hackenschmid!) a podruhé rytířským maniakem ušlechtilosti, a mezi skutečností představovanou podvkráté "doktrínářem ochuzené a odmocněné reality", když právě ta se jako labilní ocitá

v sázce. V recenzi bude náhle zmíněna problematičnost toho, co je skutečné - nebo co je subjektem za ně dosazováno -, a to od okamžiku, kdy padne zmínka o autoru *Analyse der Empfindungen*. Je vložena do řeči o rozkladu osobnostního Já, podaného v kdysi oblíbeném vedení vývojových linií skrze století, tak jak se ještě i dnes občas ve staromilsky založených výkladech nebo literárněvědných výletech pletoucích si obor s žurnalismem objevují, od Cervantesa přes Flauberta - Gaultierův bovarismus, život podle knih, v sebeklamu a rozčarování z iluzí - k impresionismu v interpretaci H. Bahra. Jména Mach, Bahr, postavená vedle sebe, mají jedinou možnou výpovědní hodnotu: jsou směrodatná k nahlédnutí, že Dykovi se takřka podvědomě hledá sousedství nikoliv v oněch citovaných pokleslých dvojicích fin de siècle "sen a skutečnost", "umění a život" - jak příznačně tu mluví už D'Annunziovo *Il bisogno di sogno* -, nýbrž přesnější, středoevropské, vyznačené daty: 1902 chandosovské ztráty soudržnosti, jednoty žitého, nemožnosti uzříti ještě souvislosti ve skutečnosti, která doléhá na jejího ručitele, až k onomu zpochybnění já, jak je dáno v literárním výkonu Strindbergově, v jeho pozdních Moderních povídkách (1906).

To je ovšem posun perspektivy: dovoluje začít se čtením obou Dykových románů - a zdá se, že i dalšího prozaického a dramatického díla - v určitějším vymezení a současně také rozbít sádrový krunýř z falešných krycích formulí, jak je dobová kritika rozvrhovala a do nichž česká literární historie stále ještě tuto produkci svírá ve víře, že vlastní významy dodávají k tvorbě obstarožné dobové floskule à la rozpor mezi ideálem a skutečností (jedině z tohoto historického okamžiku jej dostal dodatečně do vínku Mácha jako základní rozpor romantismu!) nebo případně "tragické konflikty mezi snem a skutečností, uměním a životem", ačkoliv měly snad být takovéto pojmové nástroje už dávno odloženy a vlastní schémata literatury přelomu století vysvětlena.

Pavel Trost píše, že fascinuje to, co je nesrozumitelné nebo jen napolo srozumitelné, co je tedy více nebo méně záhadné, což není věc neslýchaná, nýbrž spíše všední. Původcem fascinace bývá však i nedorozumění. Kritik vyložil postavu Hackenschmidovu jasně a beze zbytku, vycházel přitom z premis vzpírajících se vnitřnímu uspořádání románového textu, figura zůstává pak ve skutečnosti jeho interpretací nepokryta, přesahuje ji, uniká mu a má nad ním proto nadále svou moc.

Prvním omylem bylo posuzovat Konec Hackenschmidův románovými vzory 19. století, měřítkem balzacovských a flaubertovských, případně i ruských románových typů. K. Krejčí ve třicátých letech zužuje srovnávací plochu na určitější historické období: sleduje Dyka v rámci evropských ohlasů na Bourgetova Žáka, soudí, že Hackenschmid je jedním z dobových produktů jeho vlivu, uvádí polské a ruské příklady, které, podobně jako reagu-

je tento český studentský román na demonstrace z roku 1897, odpovídá-
jí v prvním desetiletí na revoluci 1905 - rozčarováním a depresí. I
v těchto románech i u Dyka představují postavy dobový typ člověka una-
veného životními stereotypy a toužícího po velikém okamžiku naplnění.⁶⁾
Je-li podle Krejčího Dykův román kusem národního života českého - i
české politiky v historické chvíli, českých snů -, je nicméně také ne-
oddělitelný od celkového klimatu evropského. V tomto smyslu je však
třeba tento generační román vidět. Problém je v jeho klasifikaci.

Konec Hackenschmidův je už psán po přelomu, po kritickém bodě na-
turalismu, změně, kterou v románovém žánru dobře zaznamenal Huysmans,
když se snažil postihnout odklon v jeho konstrukci. A sice analogií ve-
denou s architecture de fer, se stavbami obnažujícími železné podpěry a
nosníky, na rozdíl od "celostného, masivního zdiva" románu předešlého.⁷⁾

Konstruktivní změny spojené s uvedením nového stavebního materiá-
lu znamenají modifikace složek útvaru, tedy i románové postavy. Přinej-
menším dochází k odvratu od dušezpytného pojetí jedince, psycholog-
ických, tj. kauzálních výkladů jeho jednání, tak jak to odpovídá právě
se ohlašujícímu antipsychologismu, nové orientaci v myšlení nového sto-
letí u Husserla. Šalda v recenzi konce Hackenschmidova nepřímou zvýraz-
ňuje souvislosti normy, kterou přikládá na románového hrdinu (Dykova ro-
mánová odrůda se s ní míjí), s prostorem děje. Také k němu přistupuje
s nárokem, jako by se jednalo o souladný rámec hrdinova duševního živo-
ta, neproblematizovaný prostor jeho chování. Představa o hrdinově auto-
nomii a důvěra v ni jsou tak veliké, že Šalda uvádí příklad protagonis-
tů Flaubertovy Citové výchovy, nedotčených, na rozdíl od Dykova zpoli-
tizovaného románu, událostmi roku 1848. ("Čím jest mu tam politika?
Čím ... revoluce roku osmačtyřicátého? Nemnohem víc než pitoreskní ku-
lisou intimních dějů, vnitřních dramát srdce! Tomu říkám: distance! No-
blesa distance..."⁸⁾). Plédování pro svébytnost románové postavy pro-
bíhá v době, kdy ambiente, chvějivost a atmosféricnost prostředí včetně
jeho časovosti, vstupuje do románového děje jako primus faktor, v im-
presionistické próze dokonce jako činitel rozpouštějící kontury figur,
často však i jako intervent hrozivý, ba hrůzný: snad nejlépe ilustruje
tuto proměnu románového prostoru, vytvářeného již nikoliv staticky, da-
nými opěrnými body, nýbrž rodícího se na průsečíku vzájemných vztahů
mezi lidskými protagonisty, z jejich relací těžko kontrolovatelných ro-
zumem, často z neviditelného napětí jejich tělesnosti, utajeného,
na povrchu neviditelného střetnutí, Strindbergova tajuplná historická
povídka Čandala, reakce na stav Nietzsche postižený jako doba masové
společnosti a masové kultury. Je tedy v dílech od konce století (zde je
zastupuje odkaz k mnohonásobně modernímu Strindbergovi) neproblematický
dějový prostor románu, v němž se hrdina samozřejmě pohybuje nebo dokon-

ce v jehož středu stojí, zřetelně destruován. Nefiguruje tu už jako daný společný prostor, v němž nabývají akce a konání postavy jednoznačný význam. Šalda dvakrát kritizuje jako umělecký nedostatek Dykova díla to, že postavy příliš mluví, zavádějí neustále řeči na různá aktuální témata a vnášejí do epického žánru nicotné povídání, ba dokonce hospodský tlach. To vše činí z Dykova románu "trochu obšírný traktát, politicko-literární causerii". Nevycházejí však podobné výtky ze zmíněné představy nezpochybněné, jednotné, obecné životní sféry, kterou velký román tohoto období právě rozrušuje? Různými způsoby: už tím, jak je reflektován její rozpad a parcelování na dílčí světy. A vztahuje se pak kritika i na romanopisce, kteří budou nadále rozšiřovat v svém díle "obšírný esejismus", dlouhé causerie (Musil) nebo přímo tematizovat hospodský tlach (Hašek)? Šaldova kritika vede tedy spolehlivě k osvětlení toho, že prostor děje není dán (tj., že hrdina se v něm jen ocitá, že je v souladu s jeho duší atd.), že je naopak prostorem komunikativního chování.⁹⁾ Vzniká "mezi" postavami, to jest i výměnou názorů, je v Husserlově smyslu věcí intersubjektivita, je prostorem řeči - dialogismu v pozdějším podání Buberově, vytváří se z onoho "mezi" ve vztahu "já" a "ty", onoho "mezi", jež je řečí.

Může být proto Šaldova druhá základní výtka, že román předvádí příliš mnoho konverzace - Hackenschmid "tlachá o všem možném neustále a vykramaňuje po hospodách své nejintimnější myšlenky"¹⁰⁾ - vzata pozitivně jako pokyn k tomu, aby byla Konci Hackenschmidovu hledána jeho příbuznost s dobovou románovou odrůdou, rovněž antipsychologickou, založenou na soustavě mluvení, výměně názorů, debat nebo hovorů v specifikovaném - např. bohémako-literátském, studentském, vybraně společenském, ale také prostě hospodském prostředí. Obdobně jako v románě budovaném na vnitřním monologu (Dujardin, Schnitzler) jsou zde materiálem, jímž se navozuje obraz předmětné situace, vlastně samy řeči postav: ukazuje se tak současně moc takovýchto řečí zasahovat do obecného prostoru, vytvářet v něm klamavé, ba falešné významy, neboli šířit pomluvy a produkovat fámy, dávat do oběhu problematické stereotypy o jednotlivých účastnících jednoho společného dějiště a dokonce prosazovat v něm fiktivní kreace jako stále nově aktualizované verze nad danou skutečností. Ba svým způsobem je právě tato zkušenost, jakmile bylo nazřeno, že nepředstavuje nic stabilního, ale spíše labilního, ustavičně přelévavého, předmětem hledání, míjení, úniků a nenalézání. Patří-li právě k těmto novým výkonům románu ona permanentní nerozhodnost - jak hrdinů tak romanciérova - o tom, kterak ve skutečnosti události probíhaly (nemožnost dobrat se pravé povahy chování a jednání protihráčů, nejistota, do níž je postava sama vržena měnícími se verzemi toho, co se prostě stalo, tak příznačně v románě H. Jamese vyjadřovaná samotnou technikou point

of view), je útvar postupující s metodou konverzace, řečí, tlachu jedním z konstruktivně formových řešení pro moderní románový žánr, který by měl v skladbě a relacích toho, co je žito, a bylo by možno říci i v novém artikulování věci, odpovídat emočnímu klimatu nastupujícího století. K jeho vyjádření se právě román stává nejpříhodnějším místem. Po zastavuje-li se Šalda tedy kriticky nad přemírou řečí, tlachu u Dyka, považuje-li je za romanopiscovu prohru, upozorňuje jenom na jeden z nových stavebních materiálů dobového epického výtvaru a nechtěně přiřazuje také Konec Hackenschmidův k románovému útvaru, pracujícímu s konverzací postav. Jeho vzor zde nabízí opět Strindberg - má-li být odhlédnuto od románů Theodora Fontana, které cele vtahují do výpravného pole rozhovory včetně umění a jemností konverzace v příslušném vilémovském berlínském společenském prostředí - a to v Červených a Gotických pokojích, hlavně však v Černých vlajkách, posledním autorově románu tohoto typu.

Jakmile bylo zařazení obou Dykových studentských románů provedeno, automaticky odpadá zvláštní svůdnost českého nietzschovského hrdiny, jenž stojí "mimo dobro a zlo", postavy cynika, "dandyho", smíška, muže mnoha schopností a základní neschopnosti užít jich - Hackenschmid je prostě jedním z Čertova kopyta a ač mu přísluší podobně jako v Prosinci Kopulentovi hlavní role, účastní se přece jen skupinové existence. V jejím rámci tvoří antagonismus s Hilariem jednu z konfliktních variant životního kréda, nikoliv osu románu. Rozpaky kritiků a interpretů nad vyvrcholením rivality, jímž je jakýsi acte gratuit, navzdory vší přípravě nečekané a vlastně nemotivované zavraždění soupeře dříve než se Hackenschmid sám odhodlá k tomu, co tak dlouho odkládal, skoncovat se životem, měly své oprávnění - vždyť tento dějový závěr vskutku je absurdní. Ve snaze dát mu přijatelné vysvětlení, vyvozoval Krejčí napětí mezi oběma postavami literární odvozeností, jako polaritu vzniklou tím, že Dyk rozdělil jednoho Bourgetova hrdinu, Roberta Gresloua, na dva. Hackenschmid zabíjí jen svého dvojníka, své druhé já, a tím rozhodne i o vlastní záhubě. Je takový výklad korekcí Šaldy, jenž přecení roli dvojice pro román, hledal jeho syžet v střetnutí protihráčů? Spekulace s dvojnictvím jsou u Dyka nemístné. Hackenschmidův odpor k Hilariovi je osobní antipatií člověka, vystavovaného zmatkům, touhám, nejistotám a úzkosti, k muži, jenž nikdy neztrácí svou rovnováhu, postupuje promyšleně podle předsevzetí, bez vášní a emocí, k svému cíli - k úspěchu. Navíc je odporem člověka marnotratného (má z čeho rozdávat), volného (nemusí se starat o to, jak každé jeho gesto působí) k muži budujícímu si obezřele své images - pro sebe i pro druhé, pro veřejnost, v souladu s důvěrou v pevný obraz skutečnosti jako soukolí do sebe zapadajících účelů a pohledávek - s vírou v pozitivní, logocentrický svět,

univerzalismus vědy - "humanitu jako taktiku utilitaristickými důvody diktovanou". Představuje postava Hilariova příklad toho, co se nazývá postoj praktický - na rozdíl od nepraktického a snad i estetického chování jiných členů Čertova kopyta? Rozhodně je to on, kdo má svou vidinu fungujícího světa - svůj sen. V tom snu tkví i jeho síla - síla "prázdnoty a domnělé pevnosti" ("nebyla to jen maska hroutícího se člověka?" ptá se ještě roku 1917 autor¹¹⁾) -, neboť se jedná především o to, přesvědčovat s tímto snem a o tom snu - a lze říci, že do velké míry přesvědčovat o sobě, neboť je to hlavně sen o sobě samém - všechny, kdo nejsou docela odolní vůči klamům společného prostoru, snadno se dají infikovat cizí pravdou, a hlavně, trpí také slabostí k všemoci úspěchu. Skrze ni se ozývá i u Dyka známá a charakteristická nechuť k prosazování, k vystupování v roli, ke všemu, co není kryto, k levným imitacím vzácných materiálů, k fasádám na Okružní třídě, neboli postoje, jež patří k duchu kulturního, myšlenkového a emočního prostředí středoevropského, spojeného v románové literatuře dnes s heslem Vídně (moment, jenž byl úvodem signalizován a jenž je, na rozdíl od pražské německé literatury, vlastní dobovému kulturnímu milieu českému). Jako by v tomto konzervativním světě vládl odstup a byla v něm zakotvena vyšší moudrost: to, že něco jako takové funguje, nevypovídá ještě nic o samotné povaze skutečnosti ani nepotvrzuje, že její odhad byl správný. Skrze postavu Hilariovu lze však též zahlédnout, že střízlivé a rozumářské dbání reality, jak postavu ještě chápe Šalda, je také jen druhem onoho "als ob", které uvádí na dobovou scénu Vaihingerova filozofie.¹²⁾ Právě toto krédo lze v moderním termínu chvíle charakterizovat jako fikci. Realismus Hilariov - realismus české politické scény - se vlastně živí snem. Na rozdíl od výslovných a početných zastavení o působení snu, jak jsou rozsety v obou Dykových románech, zůstává pro náhled na fiktivní povahu projektů rozvrhovaných do obecného prostoru (zdánlivě věci osvětlujícího a de facto nepřehledného a neprůhledného) směrodatnou jen realistická fikce Hilariova. Jeho postava dovoluje - oproti rozplývavým stavům ostatních členů Čertova kopyta, mimochodem podávaným jako: "... sáhl si na rozpálené čelo; je to vše pravda? Nešálí ho hanebný sen? - Hleděl v oči mimojdoucích..." -, přispět k nové definici snu v soustavě měšťanské kultury a na přelomu století: má v ní své účelové určení jako účelová neúčelnost. Sen ve významu vidiny, toho, co se vymezuje vůči skutečnosti negativně - co není skutečnost -, může být v tomto pojetí chápán nicméně i jako představa, která pouze, dosud, zatím není skutečností, to jest, nebyla v ni uvedena (nikoliv ovšem uvedena v život akcí, jak jí rozumělo staré pojetí vita activa, nýbrž v tomto klamném, klamavém společném prostoru onou tvořivou činností, kterou fin de siècle tak vyzvedá a jež je podle Nietzscheho vlastností

všeho organického, tvořivou ve smyslu vymýšlet, falšovat - fälschen, zbájit¹³⁾). Je tedy i krédo Hilariovo jedním druhem regulativní fikce, jež slouží k orientaci uvnitř reality.

Konec Hackenschmidův vnášel do české románové literatury své doby jisté novoty, které nebylo snadné hned rozpoznat. Jeho "neucelelost", vzata jako moment formálně stavební, byla zaměřena k vyjádření roztržtosti samotného místa komunikativního chování, problematičnosti obecného prostoru. Nikoliv dvojnictví nebo srážka dvou antagonistů byla námětem románu, nýbrž plurálnost: skutečnost sama se podává po každé zachycena v jiném mapování. Znamená to, že je různě vy básněná, zfalšovaná? Hodnotové stupnice, s jakou postavy, věci, děje, události a své protihráče vidí a soudí, nejsou prostě jednotné. A postavy zde stojí každá se svým vlastním "omylem". Romantický panslavismus starého Kopulenta je v románě už bezvýznamný a deník, který si vede gymnasta Týc, zaznamenává sérii nedorozumění: patří k nim patrně i studentův obdiv k doktoru Hilariovi, z pohledu deníku autority, jež dává mladému člověku životní vzor. Patnáctá kapitola první části sleduje rozhovor Tusara s dělníky roztloukajícími na silnici kámen, socialistické krédo intelektuála se tu představuje jako zbytečný spolkový luxus vis à vis sedřeným a jinak myslícím, cítícím, žijícím ubožákům, konfrontace je neblahá pro obě strany. Šalda uvádí celý výjev in extenso ještě roku 1931 na doklad toho, jak cynicky "Dyk kreslí lidi" a uvažuje o spisovatelově malosti.¹⁴⁾ Scéna v románě však zpochybňuje představu o jednotném a jednoznačném společném prostoru. Hodnoty samy nejsou dané, jsou věci konvence, při setkání na sebe narážejí regulativní fikce jiné proveniencie - jejich působení je efemérní a i na jednom místě se míjejí: jako takové nic neznamenají.

V roce 1917 se Dyk vrací také k Prosinci a ptá se, zda napsal knihu spíše jako historik než jako romanopisec. Autorské otázky nad dílem ex post nejsou relevantní. Prosinec je román moderní i tím, že se neuchyluje od průběhu historických událostí, národnostních bouří z roku 1897. Je to ovšem zvláštní druh akribie, s jakou se děje, v nichž rozhodovala ulice (vyjádření, která Dyk ani tam, kde jde o drancování obchodů, rozbíjení oken, projevy antisemitismu, nemá za pejorativní¹⁵⁾), podávají: vše, co se v pokleslém a přece v dané chvíli jedině autentickém veřejném prostoru, na pražské dlažbě, odehrává, je snímáno z personální perspektivy, rozuměj z perspektivy románové postavy. Takto je však přímo ad oculos demonstrováno to, co lze nazvat nepřehledností moderní dějové scény: je sledována krok za krokem účastníkem i divákem - mladým Kopulentem - a v okamžicích, kdy je sám cele vtahován do víru věcí na jednom místě před Karolinem, na Příkopech nebo na Vinohradech, k němu docházejí zprávy o tom, co zatím probíhá na jiném městském konci

v podobě vágní fámy. Co znamená nepřehlednost? Že se děje mezi sebou nespojují. Nejde je už navázat na jednu vypravěčskou nit. Mění se vidění věcí, jako v Konci Hackenschmidově, kde je děj roztržtěn do řady fiktivních světů, tentokrát podle toho, jak se postava, skrze jejíž prožitky - nebo lépe - její tělesnou prezenci na místě se jednotlivé úseky událostí zabírají, pohybuje uprostřed těchto událostí. Sama dějová materie je takového druhu, že se nepoddává sumarizování. Platnost této osobní tělesné perspektivy je omezena na to, co právě probíhá. Může se historie - a spolu s ní vlastně i příběh - obejít bez shrnování? Nejenže je skutečnost sama podávána skrze dráždící, klamuplnou blízkost, ve středu zvířených proměn a obrátů na Václavském náměstí nebo v přílehlých ulicích, důležitá je - metaforicky řečeno - i sama časová blízkost, to jest čirá prezence, v níž dění postupuje: vyprávění směřuje k mimování žitého času. V románě na přelomu století se přechází k personálnímu vyprávění, neboť ono udržuje nejistotu o tom, "jak to vlastně bylo" - děje se přímo nepojmenovávají, je na čtenáři, aby v tomto pointilismu uviděl dějové kontury a hodnotil anebo také aby se ujistil, že události a chování postav, jejich skutky nebo konání, záměry a cíle, které ony sledují, zůstávají neprůhledné, nepostižitelné v jediném záběru, že lidské bytosti a lidské pohnutky jsou všechno jen ne stereotypy, pod něž jsou druhými zařazovány, že lidé prostě nejsou charaktery a definitivnímu posouzení unikají. Ale v Prosinci jde o něco jiného: proteovské tu nejsou stavy románových postav, ony samy, prostor "mezi" nimi, nýbrž unikající, měnlivé, nezachytitelné je veřejné dějiště, materie, jež je vyplňuje a z níž se mají skládat děje, jinak řečeno, to, co je na očích všem.

Zatímco fiktivní - románové - postavy prožívají u Dyka věrně a přesně to, co pozorovatel a účastník skutečných prosincových dějů v jakémsi sledu záběrů zaznamenával (kniha může být v tomto smyslu použita a kriticky vyhodnocena jako historické svědectví), skládají paradoxně ony naturální, faktické momentky prudce se vyvíjejících a měnlivých situací v rámu volných městských prostranství, ulic a náměstí, zaplněných davem chtivým akce, naráz neskutečné, snové obrazy.¹⁶⁾ Dyk nabízí v Prosinci první autentický zážitek masy v českém románě: Sen nahradil svou fikcí skutek, říká úvodní verš básně, předsunuté před prozaický text, psané roku 1903, kdy samo slovo fikce bylo ještě módní a kdy relikty dekadentní nálady i lexikum dekadentní poezie se zvláště mísí s úsečnou rekapitulací nezdařeného politického vystoupení. Co říká báseň? Něco jiného než soudí Dyk, když se v roce 1917 ještě jednou vrací k prosincové ulici, přirovnává ji k vodnímu živlu, proměnlivému proudu, mluví o jejích mohutných vlnách atp., a hlavně když mu nyní z odstupu připomínají pražské události revoluční Paříž z románu Hugova.¹⁷⁾

Báseň - a bylo by třeba doložit, že i román - má však daleko k známým výjevům a stylizacím z revolucí první poloviny 19. století, je nacpak přiměřená "duši davu", jak ji tematizuje fin de siècle a nečekaně odhaluje i afinitu poloh na pohled a v obecném mínění disparátních. V tom, jak sbližuje typicky dekadentní nálady a vše, s čím dekadence přichází (to znamená s nahrazováním přírody - dané a stvořené - výtvo-rem, produktem ryze umělým), na jedné straně a na druhé straně onou ne-přirozenou proměnou civilizačně kulturního fenoménu, městského pro-stranství, agory, volného fóra, v němž nad významy vládnu logos, na onirický, nepřehledný a nezachytitelný prostor. Jedinec je uprostřed lidí ději ulice obluzován, strhován a unášen, sám sobě se ztrácí, pod-léhá přímo tělesně hustotě množství, gestice diktované proudem davů. Ozývají se náhlé instinkty překryté vrstvami - různě tenkými - kultury, vzápětí hnutí, jež jsou imitativním projevem odpadu nebo zkaženosti kultury, její nedostatečnosti a hubí to, co se považuje za přirozené cítění. V zabírání jednoho dějiště románu, které se neustále přeskupuje, neboť je do něho integrována tělesnost a pohyblivost samotné masy, je Dyk na dosah unanimumu, splývání jednotlivce s duší místa, zaplně-ného davem.

Sen ulice má svůj protějšek ve dvou kapitolách, v nichž postupu-jí krok za krokem Kopulentovy zážitky při představení Libuše v Národním divadle za těchto vzbouřených dnů (osmá a devátá kapitola druhé části se ocitají v jakémsi zlatém řezu románu). Strízlivost, která se Kopulen-ta zmocňuje od chvíle, kdy hovoří s Dr. Říhou ve foyer a kdy s nechutí vyslechne jeho věcné hodnocení českých šancí v nastalé situaci, přes kriticko-skeptický komentář děje na jevišti až do chvíle, kdy propuká nadšení v publiku na závěr představení, zvláště disonuje s pocity, jí-majícími téhož hrdinu na pražské ulici. Jako by ho prostor divadla ne-prodyšně odděloval od všeho, co se děje "ve světě", venku. Kopulent, ny-ní chladný pozorovatel, hledí s údivem na jednotlivce demonstrujícího obecenstva. "Podivná touha rozpitvat své city posedla ho." "Zdatný to-várník", "Elegantní dáma", "Vyžilý dandy", "Profesor", "Úředník", "Vla-satý genius",¹⁸⁾ každý z nich je v jeho očích uzavřen do vlastního snu, jsou to sny o postupu, vyznamenání, dokonce i řádu, úspěchu, zábavě atp. I když zůstává on sám tímto snovým světem, který je protějškem snu uli-ce, nedotčen, rozpoznává, že také zde je v činnosti jedna kolektivní du-še: všichni jsou zasaženi jedním nábojem pod jedním obalem, přestože jsou v tom malém společném světě vystaveni podivné nevidomosti a v ní strhování jenom k své touze. Vize Kopulentova napovídá příští pouť zá-stupců různých ctihodných povolání do propasti pod horou Koppel: jdou ale slepě za svůdcovskou píšťalou, protože jsou uzavřeni do vlastního snu. Není vskutku na tomto místě románu in nuce náčrt, kterému bude dána

později jeho podoba v Krysaři? Zážitek z Národního divadla prosincových dnů má ráz epifanie.

Postavením světa ulice a světa divadla proti sobě, v obojím případě prostranství a prostoru vytvářených nejen prostorovými určeními, nýbrž i přítomnou masou, unanimitickou látkou, se především však Dyk přiblížil vymezení zvláštní fiktivnosti, produkované v obou dějištích: podrobuje si mysl masy a mizí nazítří, poté co se ulice vytlidní a v městě je znovu zjednan pořádek a poté, co vliv hudby a obecného nadšení po představení zmizí. A nikdo si již více nedokáže představit, že mohl být tak zaslepený. V druhé kapitole čtvrté části románu potkávají Hackenschmid a Kopulent na začátku Mezibranské ulice posluchače filozofie Sommra, kterého se události nijak nedotkly. Vidí, že se vytloukají okna, ale nemá potuchy, co to má znamenat. "Pravda, je živěji na ulicích," odpovídá na zaraženou otázku Kopulentovu. Dělá seminárku, nemá "kdy se starat o svět". Pro postižení fiktivního rázu skutečnostního mapování, uprostřed kterého se moderní člověk v obecném, společném světě ocitá, moderních politických dějinách zvláště, má výjev téměř revelační ráz. Zde je Dyk v románě nietzscheovský. To, co má člověk za skutečnost samu, je pouze lidským výtvozem, výkladem, který si do ní vkládá: čte v ní za pomoci dodané abecedy, hledá v ní významy, doručené mu odjinud. V úvodu své knihy definuje Vaihinger fikce jako psychické výtvořiny: fiktivní činnost je výrazem základních psychických sil. Ještě jednou se objevuje váha onoho "mezi", lidské řeči pro sám prostor komunikativního chování.

Postava Sommrova, který se v Prosinci na chvíli mihne, dosvědčuje znovu, jakou roli hraje v obou studentských románech zážitek masového světa. Ukazuje však také, že zkušenost, vyjádřená v románech, je znovu uchopena v Krysaři a do něho zabudována. Ve výstupu se Sommrem lze zjistit zárodek postavy Seppa Jörgena. V novele se z něho stává sama prostoduchost,¹⁹⁾ k níž svět, rozuměj fikce, nedoléhají, je tedy svodů duševních výtvořů, "psychických výtvořů", ušetřen. Pomalost v chápání může představovat posléze jen jistý modus chápavosti, který se ukazuje být výhodou, ba předností. Kupodivu nás však kapitoly onoho vegetativního způsobu života, jak je tráví Jörgen na loďce u řeky, vrací současně k otázce z úvodu těchto poznámek, k stylové charakteristice Dykové. Přinejmenším tyto pasáže z Krysaře měly být vysvětleny, když se i dnes považuje toto dílo, o němž se stále mluví jako o básnické próze, hodně bezmyšlenkovitě za novoromantické. Uvažuje-li se už také v české literatuře o secesi, jsou tyto kapitoly s řekou, jež převádějí tak čistě líčení vodní scénérie, vodních vlnek na charakteristickou plošnost a typický vegetativní ornament, její vzornou ukázkou. V Krysaři je tak postižitelný přechod od secesního slovesného způsobu k expresionismu.

Směr, protestující proti naturalismu, k dualitě psychologie proti foto-
 grafování vnějšího světa ("Die Welt ist da, es wäre sinnlos sie wieder-
 holen"), pracuje s vizí pravdy ("schauen", nikoliv "sehen"), povýtce
 s fiktivním světem. Hledá-li se dnes expresionismus v české próze čas-
 to na místech zcela neprůkazných, je zajímavé, že zůstala bez povšimnu-
 tí při těchto snahách novela Dykova. Příznačně expresionistické je o-
 značovat postavy prostě jako syn, matka, otec, nebo povoláním (poklad-
 ník z Kaiserova Od rána až do půlnoci atd.). To je také důvod, proč
 krysař "nemá jméno". Přesah k expresionismu vystihl geniálně E.F. Bu-
 rian ve své dramatizaci. Expresionistické vedení dialogu spočívá jed-
 nak na řeči krajně exaltované, jednak na tzv. aneinandervorbeigehen:
 vzájemné se míjení mluvících, jinak řečeno, jde v expresionistickém
 dramatu u dialogu o systém monologů. V rámci této poetiky převáděl Bu-
 rian Dykovu prózu se silně stylizovanými větami a dikcí do jevištních
 dialogů. Jedině v tomto smyslu lze doplnit Mukařovského příklad Buria-
 nova postupu při dramatizaci Krysaře ve Dvou studiích o dialogu.

- 1) K. Krejčí shrnuje kritiky konce Hackenschmidova v studii Bourgetův
 "Žák" a Hackenschmid. Lumír 62, 1936, s. 3-4 (přetištěno v Týž, Čes-
 ká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975, s. 358-378).
 Soudí, že nešlo však jen o soudy a polemiky umělecké, nýbrž názorově
 politické. O tom, že se Dykovi nepodařilo cyklus Čertova kopyta a
 také Konec Hackenschmidův skloubit do celku, viz ještě i A. Novák
 v roce 1922 (J.V. Novák a A. Novák, Přehledné dějiny literatury čes-
 ké. Olomouc 1922, s. 610).
- 2) Viktor Dyk, básník a politik. Šaldův zápisník 3, červen 1931, o Hac-
 kenschmidovi s. 406-412.
- 3) K. Krejčí, tamtéž, s. 359.
- 4) Ještě v Zápisníku 7, 1934-35, v článku Nejnovější próza česká, hodno-
 tí Šalda znovu oba Dykovy romány. O tom, že sen je u Dyka stravou
 života, píše Šalda v recenzi Zmoudření Dona Quijota. Česká kultura
 2, 1913. Věty o snu a realitě jsou u Šaldy ve skutečnosti parafráze-
 mi vět z Dykových románů.
- 5) Viz recenzi Zmoudření, znovu publikována a komentována podle Kritic-
 kých projevů 9 ve výboru B. Svozila FXŠ, O předpokladech a povaze
 tvorby. Praha 1978, s. 178-183 a 681.
- 6) K. Krejčí, cit. d., s. 362.
- 7) K.-J. Huysmans, L'architecture de fer. Paris 1886.

- 8) F.X. Šalda, Kritické projevy 6, Praha 1951, s. 30.
- 9) K otázce veřejného prostoru srov. práce J. Habermase, základní je Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied 1962.
- 10) F.X. Šalda, Kritické projevy 6, s. 265.
- 11) V. Dyk, Vzpomínky a komentáře I. Praha 1927, s. 83 (článek Prosinec, publ. v Nár. listech na pokračování v listopadu a prosinci 1917).
- 12) Srov. H. Vaihinger, Die Philosophie des als ob. 5. a 6. vyd. Leipzig 1920. Kniha vznikala postupně od druhé půle sedmdesátých let, první vydání je z roku 1911.
- 13) Srov. tamtéž, s. 781. Dodatek Nietzsche und seine Lehre vom bewußt gewollten Schein.
- 14) Šaldův zápisník 3, 1931, s. 408-412.
- 15) V. Dyk, Vzpomínky a komentáře, s. 93, viz 77-80.
- 16) Na místě je srovnání s líčením týchž prosincových událostí a snovými vložkami v německém studentském románu K.H. Strobla Die Václavbude z roku 1902.
- 17) V. Dyk, Vzpomínky a komentáře, s. 78-79.
- 18) Právě tato pojmenování osob jsou charakteristicky expresionistická, na místě vidna i geneze expresionistického vidění, jež vychází z vize.
- 19) I toto zhuštění vlastností do postavy vyhláší expresionistický kritik K. Edschmid za znak směru.

Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění

Alena Pomajzlová

Postava dvojníka, ve své primární poloze záležitost odkazovaná převážně na pole psychologie (nebo psychiatrie), inspirovala svou možností vyjádřit dualitu světa a lidské existence mnohá umělecká díla. Motiv dvojníka v umění představuje širokou škálu podob a variací podmíněných nezřídka vlastními prožitky a osobním pohledem autora a dotýkajících se zároveň v obecné rovině otázky základů lidského bytí, místa člověka ve světě či problému lidské individuality.

Je zřejmé, že i interpretace dvojníkovské tematiky se může ubírat různými směry, přičemž volba té nebo oné možnosti jen vyzdvihuje vybrané dílčí momenty a nepopírá výklady odlišné.¹⁾

Vycházíme z německé romantické literatury. Častý výskyt dvojníka zde byl výrazem napětí, které se vyhrotilo mezi člověkem a světem, jenž ho obklopuje. Priorita, která se dává subjektivním představám a vlastnímu světu fantazie před vnější realitou, vede mimo jiné k izolaci člověka a k nemožnosti navázat kontakt se světem reality. Vnější (objektivní, tělesná) schránka je v rozporu s vnitřní, vlastní existencí. Tělesnost, tělo je chápáno jako něco cizího, pozorovaného zvnějšku. Rozpor pozorujícího a pozorovaného ztělesněný dvojníkem vyjadřuje antitezi představy a bytí, ideálu a skutečného života. Dvojník (př. jako vosková kopie, odraz v zrcadle apod.) je vlastně symbolem omezení člověka ve světě: omezení prostorového (tělo) a časového (smrtelnost), jak je to patrné např. v díle L. Tiecka či J. Paula. V této souvislosti dvojník rovněž symbolizuje nedostatečnost lidského poznání, lidského rozumu, který je bezmocný v touze pochopit totalitu a dosáhnout absolutna v životě (viz H. von Kleist). Motiv dvojníka souvisí dále s romantickou duplicitou světa, jeho rozdělení na reálný svět a sen v jeho fantaskní, magické či konečně démonické poloze, tj. svět ovládaný principem zla (viz E.T.A. Hoffmann). Romantická literatura také rozvedla motiv záměny dvou osob a jiné obměny dvojníkovské tematiky (př. člověk a jeho stín: A. Chamisso atd.).

Ohlasy tohoto pojetí lze najít v další literární tvorbě a rovněž ve výtvarném umění: např. izolace a dualita lidské postavy u C.D.

Friedricha (obr. 27, 28), zobrazení rozdvojeného světa v dílech symbolistů, otázka zdvojení a rozdvojení osobnosti např. u J. Váchala a J. Zrzavého (obr. 29), otázka bytí a smrti a poznání vlastního osudu u B. Kubišty (obr. 30), otázka tvorby a stvoření atd.

1. Opakování jako opak

Dvojník vzniklý zdvojením - ať už jako zrcadlení, obraz, nebo objevivší se snová, ireálná nebo skutečná postava - představuje z jednoho úhlu pohledu opakování sebe sama. Opakováním se zde rozumí znovuobjevení téže (stejně) osoby, její odraz (resp. odraz její podoby).²⁾ Objevuje se druhá bytost, která se zdá být přesnou kopií té první. Hledání odpovědi na otázku, kdo jsem já a kdo ten druhý, zda má pravá existence je ta, kterou si tvořím já nebo ta, jež se mi zjevuje jako dvojník, prověřuje tuto zdánlivou totožnost. Sledování podobnosti a odlišnosti dvojníků ukáže, že "kopie" není jen pouhá reprodukce původní samostatné bytosti.

U F.M. Dostojevského v povídce Dvojník (publikováno v r. 1846)³⁾ musí na vnější podobu poukázat sama hlavní postava, pan Holatkin, aby byla patrná i ostatním jeho kolegům: srovnává podobu dvojníka s odrazem v zrcadle, v dvojníkovi vidí sebe sama. (Necháváme zde stranou otázku, jde-li o podobu skutečnou, vsugerovanou myšlenku, realitu nebo fikci.) Pan Holatkin chápe podobu s dvojníkem jako něco urážlivého a snaží se před ní schovat, být neviděn. Je ochoten si nechat (úředně) uříznout prst, aby už nebyl žádný druhý Holatkin a opět bylo jasné, kdo je kdo a kam kdo patří. Třebaže pan Holatkin upozorňuje sám na neprostou shodu ve vzhledu, zároveň ji odmítá: dívá-li se na svého spícího dvojníka, vidí ho jako svou karikaturu, tzn. jako deformaci své vlastní podoby, deformaci sebe sama. Předznamenává se zde dále se stupňující rozdílnost povah a jednání.

V povídce Richarda Weinerja Dvojníci (1917)⁴⁾ je proměněná podoba vyjádřena ještě výrazněji. Je to podoba krásy a ošklivosti, tvořící takové protějšky, že to u pozorovatelů vyvolává smích: poručíci Spajdan a Sankory jsou "jakoby lícem a rubem jedné bytosti"; jejich vnější podoba svou odlišností vypovídá o "různosti niter". Úspěch a štěstí jednoho je vyváženo smůlou a neúspěchem druhého. Dvojník se zjevuje jako druhá stránka člověka, je tím, co se navenek neprojevuje, ale přesto je v něm, je jeho komplementárním protějškem.

Dvojník je tedy opakování nebo opak? Člověk se ve dvojníkovi opakuje opačně, naruby, ve svém opakování shledává svůj opak; jeho opak je vtělen do opakované podoby, vidí svůj opak jako opakování sebe sama (nebo jako sebe sama), tedy jako něco vlastního, co by - ať je to jakkoli nepříjemné - mělo být v něm. Napětí vzniká mezi současnou identitou, podobností (opakováním) - a to i v rovině představ - a

vnitřním protikladem (opakem). Opakování není pouhé zdvojení, je "novým významem, jiným zkomplikovaným obsahem".

Výtvarné umění se může ubírat při zachycení této roviny dvojníkovské tematiky dvěma cestami: může zobrazovat opakování jako opak názorně, "doslovně", vycházející literární předlohy (např. ilustrace k Dostojevskému V. Hofmana, variace na motiv dvojníka inspirované L. Stevensonem, O. Wildem aj. F. Tichého apod.). Kubištův obraz Dvojník z r. 1911 (obr. 30) zobrazuje protiklad, "charakterovou dvojakost", barevným kontrastem růžovofialové proti žlutozelené.⁵⁾ Naznačuje už druhou cestu k uchopení duality lidského bytí, cestu abstraktnější, symboličtější, vyjadřovanou výtvarnými prostředky prostřednictvím ambivalence formy. Přejít od názorného zobrazování opakování jako opaku k výtvarnému řešení lze spatřovat i v obraze Zakázaná reprodukce R. Magrittea (1937, obr. 31). Opakování jako opačná strana člověka je pojato jako obrazová hříčka: zrcadlový obraz je zády k tomu, kdo se na sebe dívá, zrcadlo odráží to, co člověk normálně ze sebe nezná a co nevidí, jeho "druhou stranu". Je zde navozen jiný problém formy - totiž opakování a symetrie, který by stál (vedle ambivalence formy) za podrobnější rozbor v souvislosti s významy, jež přináší dvojníkovská tematika (př. G.D. Friedrich, symbolismus, J. Šíma a okruh Vysoké hry včetně poezie R. Weinera aj. - obr. 32).

2. "Buďte vy, nebo já, ale oba nikdy!"

Dvě stránky člověka, dva protikladné principy se projevují tedy ve dvou zdánlivě totožných či vzájemně si podobných bytostech. V dvojníkovi jako postavě, která náhle ruší daný řád věcí, "vetřelci", bývá spatřován princip zla: dvojník zasahuje do života jako ztělesnění zla.⁶⁾ Konkrétním vystoupením, vyjevením tohoto principu zla na povrch (v postavě dvojníka) dochází k otevřenému střetu protikladných sil, které do té doby mohly být jen tušené. Výsledkem tohoto střetnutí však není vyvážení, harmonie či vyšší jednota.⁷⁾ Dvojníci se navzájem nenesou, není možné spojit tyto dva protiklady, vytvořit novou totalitu, není možný návrat k jednotě chápané jako coincidentia oppositorum.

U Dostojevského se dvojníci navzájem vylučují (pravý pan Holatkin a falešný pan Holatkin, který nemá právo náležet ke společnosti lidí nezávadných, dobře vychovaných), až dojde k vyhocení situace ("Buďte vy, nebo já, ale oba nikdy!"). Nemožnost současné existence dvojího je vyjádřena i v reakci okolí na dvojníka ("Pořádný člověk hledí žít poctivě a ne nějak kdovíjak a jaktěživ není dvojaký."). Střetnutí se řeší tak, že dvojník postupně zaujímá pozici pana Holatkina prvního, "vytěsňuje ho" z jeho vlastního místa, uloupí mu nejen jeho jméno, ale i práci a postavení. Pan Holatkin první se stává divákem svého vlastního mizení, pozorovatelem své redukce jakžto individuality na věc, na

nic, popření své existence; je zároveň divákem i aktérem předem tušeného a předvídaného konce.⁸⁾

U R. Weinera je absence totality v člověku vyjádřena už od počátku, je faktem, s nímž přichází poručík Sankory jako s věcí předem danou ("v jediném exempláři nemohu přece být celý") a postupně zpochybňuje veškerý předchozí život Spajdanův, pokládáný všemi i jím samým za šťastný. Říká: "Je-li obluda, půl prase, půl výtečný člověk - řečeno zcela neobrazně - v níž člověk vegetuje, neodpovídá-li pak nadosobní spravedlnosti, aby byla kdesi podobná obluda, v níž vegetuje prase?"⁹⁾ I zde má svár dvojníků ráz otevřeného střetu, ale protiklady se relativizují, není jednoznačné, na čí straně je dobro a zdali ten, kdo "vzal na svá bedra všechnu křivdu", je opravdu tím, kým se jeví. Dochází dokonce ke sbližování podob, protiklad se zdánlivě zakrývá; dobrota jednoho se ukazuje jako maska, špatný charakter druhého jako výmysl. Stále ovšem trvá nemožnost existovat vedle sebe, pokud ví jeden o druhém; není možné ani zde vytvořit jednotu ("ty nemůžeš jinak než nemít mě rád; a já nemohu více než tobě závidět") a právo na další existenci má pouze jeden z nich. Spajdan může zemřít a zanechat po sobě památku "líbezně usměvavé masky", obrazu dobroty a příjemnosti, anebo žít dál s tím, že ztratí dvojníka, který z něho snímal vše negativní. Neznamená to ovšem, že by pak u něj převládla druhá stránka a už vůbec, že by se v jedné osobě spojily obě části. Naopak: Spajdan ztrácí i to, co v něm bylo, je náhle prázdný, není v něm dobro (ani ve své zdánlivé podobě) a není v něm zlo; Spajdan žije dál "jako neutrum, jež nedovede ani se smát ani plakat". Relativizuje se celá jeho existence nynější i předchozí, takže povídka končí příznačně jeho otázkou: "Kdo mi kdy poví, čím že jsem býval a čím že jsem?"

3. Třicet je lepší než jedna

Vraťme se od opaku zpět k opakování. Opakování podob se nevyskytuje jenom jako dvojí, ale může být - i v souvislosti s dvojníkovskou tematikou - kvantitativně rozvedeno dále. I dvojník se zdvojuje a rozmnožuje své exempláře. Napětí mezi dvojím se však nestupňuje, ale - jak uvidíme - ztrácí, zmnožení nabývá jiných významů.

Motiv několikanásobného zdvojení najdeme např. už u J. Paula (zrcadla) a hyperbolizaci pak u Dostojevského: pan Holatkin má sen, v němž se vyskytuje nejenom jeden dvojník, ale celá řada, řetěz dvojníků. To však je už tak nemravné, že musí zasáhnout strážník. Jeden dvojník narušuje a ničí "jen" osobnost, jednotlivce, individualitu, ale další zmnožení už narušuje veřejný pořádek a musí být potrestáno.

V moderní civilizaci je zmnožení něčím docela normálním; proti jedinečnosti nastupuje množství, "originál" ustupuje reprodukci, kopii. Dvojník v romantické literatuře, který narušuje lidskou individualitu,

vlastně ukazuje, že individualita - třebaže neúplná a omezená - existuje. Řešení dvojníkovského sváru vychází v neprospěch člověka jako individuality. Pan Holatkin, jenž je vytěšňován svým dvojníkem, se přirovnává k ovládané věci, k hadru - třebaže hadru "oduševnělému", k "hadru s citem", jak sám říká. Spajdan po střetu s dvojníkem "žije" jako "neutrum", už jako věc bez citu. Vnější, manipulující síla vtělená do dvojníka a přicházející nepozorována, zezadu (podobně jako u Dostojevského) a zacházející s člověkem jako s loutkou je pak v kresbě R. Topora Malíř a jeho dvojník (1974, obr. 33).

U kvantitativního rozvedení identity je to ještě výraznější. Ztráta individuálního charakteru je redukcí lidských vlastností, připodobnění bytosti věci umožňuje jejich vzájemnou zaměnitelnost a nekonečné narůstání množství (viz K. Čapek, R.U.R., Válka s mloky, ve výtvarném umění J. Sopko, V. Kokolia aj. - obr. 34).

U multiplikace otázka po hledání sebe sama ztrácí smysl už na začátku; chybí polarita, zůstává jen kvantita stejného do nekonečna, bez vnitřního protikladu, opakování bez opaku. Jednotlivý člověk v tomto pojetí je potlačen, existuje pouze v množství a jako množství. Dualita duše a těla, jak ho na dvojníkovském motivu ukázala německá romantika, a lidské omezení vzhledem k jednotě dostává nelidský charakter. V tomto smyslu nezáleží na tom, zda jsou exempláře dva nebo zda je jich víc. S ironickou nadsázkou lze na závěr uvést obraz A. Warhola s příznačným titulem Třicet je lepší než jedna (1963, obr. 35). Protiklady mizí, ale nikoliv ve sloučení, věc se opakuje a ideál jednoty se nepřibližuje.

- 1) K motivu dvojníka v literatuře zejména: O. Fischer, Dějiny dvojníka, v: O. Fischer, Duše, slovo, svět. Praha 1965, s. 64-104. (Je to doplněná studie, která vyšla poprvé pod názvem Problém dvojníka v literatuře. Naše doba 25, 1918.) - W. Krauss, Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Berlin 1930. - D. Čyževskij, Zum Doppelgängerproblem bei Dostojevskij, v: Dostojevskij Studien (ed. D. Čyževskij). Reichenberg 1931, s. 19-50. - N. Reber, Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A. Hoffmann. Giessen 1964.
- 2) Upozorňuji na jeden z významů slovesa opakovat, který je: vracet (zvuky ap.) v podobě ozvěny, odražet (Slovník spisovného jazyka českého II. Praha 1964, s. 396). Potvrzuje souvislost mezi odrazem

a opakováním, mezi ozvěnou a motivem dvojníka.

- 3) Česky naposledy v: F.M. Dostojevskij, Fantastické povídky. Praha 1968.
- 4) Povídka byla publikována ve sbírce Lítice.
- 5) M. Nešlehová, Bohumil Kubišta. Praha 1984, s. 133.
- 6) Označí-li se dvojník jako opak, přesouvá ho to zároveň k "horšímu" pólu v hodnocení: př. slovo opaký, uváděné ještě v Příruční slovníku jazyka českého III. Praha 1938-40, s. 1072, znamená zlý, špatný.
- 7) Pozoruhodné v této souvislosti jsou mýty o fragmentaci prvotní jednoty, o zrození zla, jak je uvádí M. Eliade v knize Méphistophélès et l'androgyné. Paris 1962; a zejména ty, jež popisují zrod ďábla z boží podoby: z jeho odrazu ve vodě nebo z jeho stínu, tedy jako jeho dvojníka.
- 8) Jednoznačná nemožnost společné existence dvojníků je pak ve Stevensonově Případu dr. Jekylla a pana Hyda, u E.A. Poea (William Wilson) aj.
- 9) R. Weiner, Lítice. Praha 1928, s. 29.

Pravda snu a iluze skutečnosti

Jaroslav Střítecký

V následující črtě mi jde o český autostereotyp, o identifikační vzorec češství, a nikoli o *res gestae* v dějinné šíři a hloubce. Prameny, z nichž jsem vycházel, musel jsem do jisté míry vyjmout z kontinuitně dějinné souvislosti, především pak jsem se musel zříci nároků na celkové hodnocení osobností, programů a uměleckých děl, o nichž je řeč. Tak například Manifest české moderny má ještě i jiný význam než ten, který mu připadá v mém výkladu soustředěném pouze na jediný problém. Dílo nejvýznamnějších jeho signatářů nelze pochopit a přiměřeně vyložit pouze z hlediska českého identifikačního vzorce; podobně je tomu s osobností Masarykovou nebo Nejedlého, s politickými rozdíly v jejich působení a s mnoha dalšími záležitostmi.

Národní identifikační vzorec přirozeně je historické, a tedy relativní povahy, a také jen v historických souvislostech byl uplatňován. Jaký metodologický smysl má tedy pokus o jeho vymanění z dobově historických kontextů, jaký smysl má dívat se na něj jinak než z historického kontinuitního hlediska? Smím-li spíše jen metaforicky využít známého obrazce filozofického, jde o uzávorkování existenční vrstvy celého komplexu dějů, postojů a jednání, aby vynikly jejich základní intenční obrysy, obrysy zaměření, pod jejichž dotekem nabývala empirická fakta výmluvných významů.

Patří k vlastnostem stereotypu a autostereotypu, že funguje v různých souvislostech s proměnlivým obsahovým akcentem, s různými následky veřejnými, kulturními i politickými. Podstatné je ve zvolené perspektivě právě jen to, že funguje jako identifikační vzorec. Nic víc, nic méně.

V šestačtyřicátém roce psal Zdeněk Nejedlý o obdivuhodné jednotě našeho národního vývoje, "jež našim tradicím dodává i zvláštní sílu, neboť skládá se tak vrstva na vrstvu a vzniká společná linie, jež se táhne i spojuje všechny ty historické složky a zjevy v jeden řetěz, od oné drobné šlechty ve středověku přes husitského sedláka a řemeslníka i potom zase národního buditele až k dnešnímu vlasteneckému proletáři". A lituje ostatní národy, že takovou tradici nemají; jiní

soudruzi prý až se závistí pozorují, co například stále živá v našem lidu tradice husitská znamená pro české komunisty. "Zvláště smutně na tom byli němečtí soudruzi, neboť u Němců vůbec není tradice, jež by vedla až takto do nejnovější doby jako u nás a stále v souhlase s novými pokrokovými snahami lidovými a národními."¹⁾

České filozofy poučoval Nejedlý v roce 1946, aby ostrým koštětem vymetli býlí "kategorií a všelijakých imperativů" a vytvořili českou národní filozofii v duchu Smetanovy Prodané nevěsty a Němcové Babičky.²⁾ Čeští filozofové podlehli německé filozofii, Kant je naučil samoučelnému hloubání, Herbart (za podpory vídeňské vlády) duchovně přidusil svým suchopárem, Hegela moc neznali. A nakonec jsme měli "to neštěstí, že Husserl v mládí byl spolužákem Masarykovým, (...) obrátil se proto na svého slavného spolužáka, když se stal prezidentem (...) a dostal u nás jakési domovské právo", čímž jeho "falešná náhražka za materialismus" dokonala ničivé dílo německého ducha v českých myslích.³⁾ Nejedlý žádá filozofii prakticky zaměřenou, která by hledala smysl třídy, státu, národa - zkrátka filozofii charakterů obrácenou k dnešku. Tato česká filozofie má být orientována slovansky, neboť "slovanství dnes znamená i socialismus, tj. uskutečňování hlásané kdysi humanity".

Holá skutečnost, svádějící dohromady mluvčího i adresáty těchto úvah, připadá nám dnes jako sen. Apely a symboly těhotné významy za bděla vytěsněnými nebo alespoň ohlazenými do nezřetelnosti vyplouvají na povrch v plné síle, propojeny groteskní svévolí. Reálné fragmenty, součástky celkového obrazu, drží pohromadě - představivost! Obmýšlí je mytickou souvislostí domova. Snové formy zmocnily se citelné vlády nad skutečnými životy, splétají a rozplétají mezi nimi přepestré vztahy a v tom kypivě rostou, podobně jako paralelní akce ve známém Musilově románu. Skutečnosti aktuální i historické převracejí v iluzi, v lhostejnou látku k překonání.

Málokoho, myslím, tehdy napadlo, že od osmašedesátiletého ministra neslyší nápady nové. V základním obrysu nacházíme je v Masarykově České otázce (1895) a dalších spisech devadesátých let.

Proč Nejedlý tvrdí, že u Němců vůbec není pokrokové tradice? Zapomněl snad na německou selskou válku, Thomase Münzera, klasiky marxismu, německé socialisty a komunisty? Nikoli: chtěl vyjádřit pouze to, že ideál humanitní nespojoval celý německý národ v celých jeho dějinách - tak jako tomu bylo podle známé Masarykovy teze v případě českém.

Podobně je tomu se sepětím filozofie s ujasňováním národního charakteru. Za emancipativně zaměřeným hledáním národního charakteru vězí model tzv. teorie dobytí: jedno etnikum bylo ujařmeno výbojem druhého a výsledek byl kodifikován jako feudální řád. Úkolem dne pak je osvobodit ujařmenou původní národní povahu, zformulovanou do aktuálního poli-

tického programu. Tento model se uplatňoval v kontinentálním liberalismu (Thierry, Guizot, Gervinus), k nám jej přenesl Palacký. Cestou ze západu do středu Evropy zabstraktněl: v německých nebo v českých dějinách nebylo možno nalézt paralelu k dobytí Anglie Normany nebo k expanzi Germánů do prostoru gallorománského, a tak bylo třeba se spokojit se zápasem fiktivních principů, se zápasem germanismu a romanismu nebo češství s němečtívím.

Pro Masaryka je příznačná etizace tohoto výkladového schématu. V rámci své vášnivé polemiky proti liberalismu nepostřehl nebo zamtl-čel jeho liberální kořen. Politicko-účelové předpoklady liberální filozoficko-historické doktríny mění se mu pod rukama ve fakta, s nimiž - nutno dělat politiku. Tak jako každý národ i Češi mají historické poslání. Je jím realizace přirozenoprávní ideje humanity. Kdykoli jsme se jí drželi, byli jsme velcí, první mezi ostatními. Kdykoli jsme polevili, poklesli jsme do zaostalosti, do závislosti na jiných. Mohou dějiny promluvit jasněji? Poslání českého charakteru je zřejmé: projevilo se v reformaci a po mezihře protireformační má být dovršeno v současnosti.

Jaký máme charakter? Na jedné straně ukrutný jako všichni řádní národové, ztělesněný Žižkou a Prokopem Holým; Masaryk polemizuje proti neúnosným romantickým idealizacím slovanské mírumilovnosti. Na druhé straně je náš charakter ryze duchovní, duchovně reformátorský, jak ukázali Jan Hus a Petr Chelčický. Nepodařilo se historicky syntetizovat obě protivy překonáním. Průchod středem (Rokycana) projevilo se slabě a zhojně. Zajímavé jsou u Masaryka účelově zaostřené kombinace různorodých motivů.

Masarykova vědecká dráha se počátkem osmdesátých let slibně otevřela spisem o sebevraždě, předjímacím tématem i metodou slavné dílo Durkheimovo.⁴⁾ V pracích z devadesátých let jde mu spíše o průlom do českého veřejného a politického života než o vědu v užším smyslu. Věda mu v tom byla spíše prostředkem, a hlavně bylo pro její uplatnění v českém prostředí teprve nutno otevřít prostor.⁵⁾ Přece však základní obrys jeho úvah zůstává pozitivistický.

Comtovu představu o postupném uplatnění jednotlivých potencií lidské povahy v dějinách zužuje Masaryk do nacionálního obzoru. Nikoli jednotlivé potence abstraktního "člověka", ale jednotlivé národní povahy rozvinou se v dějinném celku. Rovněž heslo "osvětou výše" nepočítá s osvětou jakoukoli, nýbrž s osvětou pozitivněvědní a v tomto duchu též prakticky činorodou. Comtovské objektivistické ocenění sociálně integrativní funkce náboženství doplňuje Masaryk o uznání jisté náboženské svébytnosti. V zásadě je však jeho pojetí náboženství určeno vývojovou perspektivou k víře vzdělaného člověka, což systémově odpovídá

Comtově představě vědeckého světového názoru. V tomto rámci se Masaryk zajímal o náboženské hledačství, tímto rámcem byly vymezeny i jeho nejpozitivnější výroky o náboženství.⁶⁾

Právě proto může Masaryk spínat náboženství s vnitřní dějinnou zákonitostí a poměřovat jím míru integrace českého národa za těch či jiných okolností. V tomto smyslu jsou mu dějiny zásobárnou zkušenosti, polem, na němž lze s aktuálními zřeteli uplatňovat srovnávací metodu. A tak se antihistorista Masaryk polemicky probírá dobovou politikou na příkladech historických - tu je to jako u Lipan, tu jako před Bílou horou, na ní nebo po ní, jinde se věci vyjasňují na příkladu Jana Husa či Chelčického a zase jinde v imaginárním rozhovoru s Kollárem nebo Havlíčkem Borovským. Důraz leží na praktických důsledcích náboženských postojů. Teologické a metafyzické obsahy bez této vazby pokládá Masaryk za škodlivé, pokud její vůbec zajímají. V etizaci religiozity příznačně splývá pozitivistická sekularizace náboženství s tendencemi protestantského teologického liberalismu.

Masaryk takticky navazuje na vžitý rys českého autostereotypu, kombinuje pozitivistický základ s fikcemi nepozitivistickými. V polemice proti tehdejší české politice vypráví, jací Češi a Slované vůbec jsou a nejsou a jak se liší od Germánů nebo Románů - jako by to byla vědecky ověřená fakta. Ač v havlíčkovském duchu kritizuje idealizaci slovanského charakteru a představu panslovanské, neváhá hrát na ruskou strunu, v českém prostředí znovuoživenou (i zproblematizovanou) známou poutí do Moskvy roku 1867. Mudruje o tom, jak Rusko v čele Svaté aliance čelilo francouzskému caesarismu, a tak nám i dalším evropským národům zachránilo svobodu; v reakční systém se následky tohoto úspěchu zvrhly dodatečně a zbytečně. Poláci vsadili na Napoleona, což Masaryk při veškeré sympatii pro národně osvobozené cíle pokládá za chybné tím spíše, že polské hnutí bylo ovládáno "nelidovým šlechticko-klerikálním vedením".⁷⁾ Doznívá zde staročeská argumentace z roku 1863, dočítáme se, že tehdy starší hájili proti mladočeským sympatiím k polskému povstání legalitu a právem odsuzovali "lehkomyšlnost revolučních avanturistů šlechtických".

Již tehdy opíral se Palacký o naději, "že i vláda Ruská nezadlouho podlehne vlivu zásad slovanských a tudíž svobodomyšlných".⁸⁾ Spojení slovanského charakteru se svobodomyšlností pojatou v duchu konzervativního liberalismu umožňovalo formulovat české národní nároky historickoprávně a zásadně odlišit slovanskou prademokracii, založenou v charakteru a organicky prorůstající dějinami, od nepřirozeného rovnostářství idejí roku 1789; ve vztahu k Rusku pak odlišit vládní pořádky Ruska od jeho historické úlohy,⁹⁾ což vytvářelo manévrovací prostor i v záležitostech domácích.

Masaryk zahrocuje argumentaci původně konzervativní novým způsobem: naši rusofilové Rusko neznali. Rusko třeba poznat, navázat styky vědecké, literární, kulturní.¹⁰⁾ Teprve potom by mohlo Rusko v české politice hrát skutečně opěrnou úlohu a ne jen úlohu abstraktní (anebo primitivně "materialistické", pouze s velikostí a silou počítající) útěšné protivídeňské vize.

V této souvislosti nelze opomenout problém Slovenska. Český státoprávní program z šedesátých let požadoval pro Slováky národní svébytnost v rámci Uher, tedy v rámci historickoprávním. V Masarykově České otázce je dovršena tendence k přivtělení Slovenska ke státně politickému programu českému. Argumentace není nesporná, zato cíl je zcela jasný. Masaryk usiluje o důkazy, že slovenské obrodné hnutí je nejčistší podobou obrození českého. Čeština Slováků je ryzejší než čeština Čechů, byť žije v dialektech. Slováci jsou velmi chudí, což má výborný vliv na jejich charakter i na opravdovost obrodného úsilí. Mají ze všech Slovanů nejbližší k Rusku a k ruštině. Srdcem Slovanstva jsou již geopolitickou polohou; z obzoru českých teoretiků od Palackého po Masaryka příznačně zmizeli např. Ukrajinci, Poláci v něm představovali nepřijemný problém. Navíc měli Slováci s Rusy nejčilejší styky jako podomní obchodníci a dráteníci. Na rozdíl od Čechů nebyli zasaženi matoucím vlivem cizí kultury. Byli vystaveni brutálnímu panství Maďarů, ti však nemají pražádné kultury. Masaryk sám se cítí jako Slovák a rád to zdůrazňuje již v době, kdy využití amerických Slováků pro československou zahraniční akci ještě nepřípadalo v úvahu.¹¹⁾

V tomto bodě samozřejmě historickoprávní argumentace selhávala. Co v devadesátých létech zakrývala nacionálně romantická frazeologie, obnažilo se v roce 1918. Proti Němcům argumentoval první prezident republiky právem historickým, proti Maďarům právem Slováků na sebeurčení. Dokonce ani jazykové hledisko sebeurčování nestačí: na jižním a východním Slovensku se sice hovoří maďarsky, avšak jen proto, že zdejší Slováci byli pomaďarštěni. Potřebujeme totiž Dunaj, praví Masaryk nepokrytě.¹²⁾

Čím víc humanity, tím víc češství, slovanství. Etizace musí unést spojení právě tak dobově působivá, jako synkretická. Také vědeckou pozitivitu převádí Masaryk v etickou. Například Josef Dobrovský je mu nejen vědec, ale hlavně člověk pozitivní, podobně Bolzano nebo Augustin Smetana. Takový znamená "vpravdě sílu slovanskou".¹³⁾ Na posvátné národovědecké pojmy jsou roubovány cizorodé štěpy pozitivistické, utilitaristické a občanskopolitické, souhrnně pojmenované jako humanita.¹⁴⁾

Masarykův manévr měl smysl modernizační, představoval pokus o účinnou reakci na hluboké společenské změny a na "nové proudy"; kontinuita dosavadních politických postojů již nestačila (což ostatně bylo

patrně mimo jiné i z prudkých politických výkyvů a zvrátů mladočeských i staročeských od tzv. drobečkové aféry). V tom tkvěl již význam poslední fáze boje o Rukopisy, který Masaryk převedl z odborné podoby v principiální otázku veřejnou: v morálně nacionální terminologii se dožadoval uplatnění moderní vědy v českém životě a vstupu národa do evropské rodiny národů vzdělaných, a to vstupu na soudobé špičkové úrovni. Jen tak lze rozumět Masarykově tezi, že česká otázka je buď otázkou světovou - nebo není otázkou vůbec. Nejradikálněji to vyjádřil Hubert Gordon Schauer v proslulém prvním úvodníku Času: "(...) je náš národní fond takový, aby bojovníkům (...) poskytoval dostatečné mravní posily, aby jim vnukal úplně přesvědčení, že zachovají-li lid vlastnímu jeho jazyku, že jej tím zachovají i vlastnímu světu myšlenkovému, že by odcizení jazyku bylo skutečnou etickou škodou, že tím zachovají typus, který v pantheonu člověčenstva zaujímá místo pevné, platné a samobytné?"¹⁵⁾ Masaryk přes určité sympatie k Schauerovi¹⁶⁾ držel vypjatý patos jen v rovině mravní, kdežto věc samu formuloval zdrženlivěji. Šlo mu o novou "národní politickou organizaci", pod palbou mladočeských Národních listů se pokoušel ohledávat její možné základy, a proto ostře útočil proti slabinám pragmatického vlastenčení, avšak samu národní otázku vzešlou z obrození neproblematizoval. Hleděl se o ni opřít - a právě proto se pokoušel přeformulovat ji.¹⁷⁾

Na tomto rozdílu pěkně vidíme účelově politický ráz Masarykových úvah. Národnostní argumentace byla mu prostředkem k hlavnímu cíli: aby chom si sami rozkazovali na podkladě přirozenoprávním.¹⁸⁾ Idea občanské společnosti byla oděna do hávu národního. Je třeba zdůraznit, že národní neznamená tu pouze český. Občanství patří prioritě, což má zajistit pojem humanity: Masaryk modifikovaně převzal historickopravní koncepci Palackého, avšak významně v ní posílil přirozenoprávní rysy. Podle toho měla také být v rámci historicky legitimního státního celku umožněna plná samospráva Čechům i Němcům. Prakticky dozněla tato tendence v pokusu zformovat Československou republiku jako mnohonárodnostní stát na principu občanskopravním a nikoli nacionálním. Neúspěch a nedůslednost této snahy neměly by zastínit její důležitost jako protiváhy k českému pravicovému nacionalismu, který by nepochybně byl utvářel osudy republiky konfliktněji a drastičtěji.

Občanskospolečenská utopie se v Masarykově verzi spojovala s pojetím moderního češství (resp. čechoslovakismu) jako otevřenosti světu a hodnotám. Šlo o dvě věci, obě plynoucí z procesu modernizačního: a) O překonání provinčně pragmatického vlastenčení; taktické využití části nacionálního ideového arzenálu bylo tu spíše prostředkem než cílem, přesto však sugerovalo kontinuitu obrození až do současnosti. b) O vstřebání otázky sociální do otázky české, neboli o docenění sociální

povahy obrození a o podchycení nových sociálních sil (především dělnictva) do národního celku.

Jen v souvislosti s tím lze pochopit Masarykovo tvrzení, že "hlavním úkolem obrodním" je překonání roku 1487. Již tehdy jsme totiž jako národ prohráli, stotřiatřicet let před Bílou horou, znovuuutuzením nevolnictví.¹⁹⁾ Vidíme, že přirozenoprávní hledisko váží u Masaryka víc než hledisko v užším smyslu kulturní. Zlatý věk českého písemnictví zdá se mu ničím ve srovnání s cenou lidských a občanských práv.

Národnostní povaha české emancipace vyžadovala přetavení aktuálních věcných, politických i hodnotových koncepcí do mýtu domova. Myslí, že právě ve využití této okolnosti spočívala Masarykova převaha nad jeho oponenty z řad přísněji vědeckých.²⁰⁾

Zásady Masarykova realismu byly comtovského rodu: respektovat fakta, a to i fakta nová a neočekávaná (což mj. otevíralo reflexi otázky sociální a sociálních souvislostí procesu modernizace); vřadit se do kontextu moderní vědy, techniky a z nich plynoucích důsledků (proto nutno se vypořádat s provinčním pragmatickým jazykovým vlastenectvím); znárodnit vzdělání, a tím zajistit civilizační pokrok a zároveň uchovat celostnost národní obce. Nuže program poznávací, praktický i politický.

Idea humanity zůstávala u Masaryka natolik nevyjasněna, aby umožňovala vpojit do mýtu domova různorodé prvky - comtovsky a buckleovsky laděné představy pozitivistické, podněty utilitaristické, nové jevy sociální, modernu uměleckou i společenskou stejně jako část slovníku a romantických vizí hnutí národně obrodného. Účelově oscilovala mezi svou osvícenskou a křesťanskou podobou, a tak mohla fungovat jako značně univerzální tmel kolektivního vědomí, jež právě svérázně prožilo otřes z rozpadu tradiční společnosti. Přirozenoprávní hledisko mělo být do českého kontextu vpojeno jako účinný modernizační katalyzátor. Proto se Masaryk tak často dovolával Karla Havlíčka Borovského, ač jinak zásadně odmítal liberální stanoviska: ve velkém se v českém životě opakovala problémová konstelace let čtyřicátých, přerušená revolucí 1848/49 a následující reakcí.

Zděděné pojetí národa jako obce nabylo utilitárních rysů. Bylo tak silnou součástí českého autostereotypu, že se udrželo i v generaci let devadesátých. Ta již prošla plně českým vzděláním, zároveň však byla prosycena kulturou moderny (což např. Masaryka částečně zneklidňovalo, pokoušel se varovat před dekadentními vlivy francouzskými apod.).

Novou variantou staré otázky po českém národním charakteru stalo se v české kultuře devadesátých let téma solidarity. Starší solidarizační jazykovou vystřídala solidarita příčná ve dvojím smyslu: ve smyslu sociálním a ve smyslu historickém.

Sociálně se významní čeští intelektuálové této generace solidarizovali s lidmi utlačenými hospodářsky, společensky, fyzicky ale i mravně a kulturně. Proto ovšem ani v nejmenším nepřestávali být vzdělanci, sytícími se všemi rafinovanostmi dobové vysoké kultury. Sociálně kritický a začasť i revoluční patos jejich tvorby se neobracel k úkolům osvětovým, literatura o uražených a ponížených nestala se literaturou pro uražené a ponížené. Rozpor, vzniklý takovým vybočením ze společenských determinant, překlenuli převzetím a zprofesionalizováním role strážců a rozvíjitelů hodnot pro měšťáky již znepraktičtělých nebo nedostupných. Cítili se svědomím, správci a soudci národní obce. Sociálně solidarizační etos začal fungovat jako argument k vyloučení (nebo nevyloučení) z národního dědictví.

Ještě otevřeněji to bylo patrné v solidarizaci historické, ve ztotožnění s emancipačními činy minulosti. I když byly nejvyspělejší solidarizační obrazce formulovány mravně, nábožensky a později dokonce třídně, nejzřetelněji v nich přežívalo cítění nacionální. Prvky historismu, obvykle využívané ke konzervativnímu prokazování legitimacy, dostaly se tu do nové funkční souvislosti. Byly pojaty jako otázka po smyslu národních dějin. Debaty o tom, zda husitství je nebo není vrcholem českých dějin, zda pravým vzorem češství je Hus nebo Chelčický, zda tradice cyrilometodějská je nebo není výrazem povahy národní, zda pobělohorský barok znamená protilidovou cizáckou epizodu nebo zda jej přece jen lze přijmout jako součást národních kulturních dějin - tyto debaty byly v českém prostředí od počátků obrození až po šedesátá léta našeho století debatami o otázkách přítomnosti a budoucnosti. Akty quasihistorické solidarizace napříč dějinami měly být vždy legitimovány nové koncepce politické, ideové, kulturní, nové struktury a nové instituce. Jinak tomu ani být nemohlo, vždyť reálná historická kontinuita starých neexistovala. Když byla v letech 1950-1954 znovu-vystavěna Betlémská kaple - dodnes v ní visí na stěně bronzová deska připomínající Nejedlého iniciátorství -, nešlo ani v nejmenším o pouhý projev památkové péče.

Dvojitou příčnou solidarizací ocitali se čeští intelektuálové napojení na úkoly národního společenství, pociťovaného jako organismus národní obce. Jeho obraz zůstával stále ještě odvozen z idealizované obce venkovské, což vtisklo solidarizační identifikaci osobitý ráz. Předpokládal plně srozumivou komunikaci, je v něm zakódováno očekávání, že partneři se budou chovat tak, aby veřejné a sou - kromě zájmy souzněly. Z toho nebyli vyňati ani moderní vzdělanci. Jen výjimečně se pokusili z této vazby sami vystoupit, vždy se silným destruktivním efektem. Vzorovým modelem tu tedy není volná hra sil, volná hra svobodných občanů, nýbrž náves, na níž má zavládnout spravedl-

nost. Intelektuální elitě připadla v něm úloha vychovatelská a vůdcovská, a to na místě buržoazie, kterou pragmatické zájmy a s nimi spojená nekulturnost a nevzdělanost diskvalifikovaly.²¹⁾ Tak si vysvětlíme, že i v modernizovaném českém Pantheonu se to hemží odbojnými selskými tvrdohlavci, husity, moralisty a vzpurnými kazateli. Ani nejzarytější modernistům nebylo zatěžko hněvivě zpívat o Bílé hoře a proti Ferdinandovi II. (Machar). Podchyceny jsou i jevy poezií objevené nově, např. baudelairovské typy ze dna života, podchyceno a vzápětí apologetickou stylizací zneškodněno je i emancipované ženství Naší paní Boženy Němcové, novodobé české Madony. Co však ve vysoké kultuře chybí nápadně a docela, je vzor podnikavosti. Již Tyl jej kdysi vyhradil bezpáteřným podvodníkům (Strakonický dudák, Jiříkovo vidění), a to se v podstatě nemění až po Bezručce; příležitostně posloužil tento záporný vzor i českým antisemitům. A ještě něco chybělo, a to v rozporu se skutečným průběhem raných fází obrození: identifikační obraz pro české katolíky.

Mechanismus dvojité solidarizace projevil se dialekticky. Co původně působilo jako katalyzátor modernizační, jako prostředek usměrňující české obrodné hnutí k věcné a kulturní otevřenosti, stalo se vzápětí katalyzátorem opětovného uzavření. Identifikační model národní obce rychle rozbíjela realita pokroku. Realita procesů pokládaných za pokrokové, protože překonávaly vazby tradiční společnosti a vnášely do života převraty technické, sociální i morální; nikoli tedy ideality pouhého pojmu pokrok. A právě tyto procesy obnažovaly diskontinuitu skutečných společenských změn, zpřevracely společenské pořádky zcela jinak, než bylo abstraktně zamýšleno, uváděly masy lidí v pohyb nepředpokládaný. Hybatelé tohoto pohybu ukázali se mocnější než představy o národním duchu či charakteru.

Bylo by naivní a laciné brát právě v tom pozdní obrození za slovo a usvědčovat je z nepravdy. A nebylo by to věcně správné. Sociální pohyb byl totiž od počátku pramenem a motorem národně emancipačního hnutí. Historickým aktérům jevílo se to ovšem jinak, obráceně. Právě proto mohlo a muselo národně uvědomovací hnutí ve své nejvyspělejší fázi otevřít cestu k recepci evropské moderny. Těm, kdo s odstupem získali sklon k ironickým pochybnostem, rád bych připomněl, že nesporně velký historik a zakladatel celé moderní české historiografie ve všech jejích ideových směrech a odstínech, učitel, jehož zásady i výsledky nám připadají nejen srovnatelné s jakoukoli jinou tehdejší špičkovou historiografií, ale navíc dodnes vědecky živé, byl prvním českým překladatelem Baudelaira. Gollovy překlady nevznikly z nouze jazykově vlasteneckého provincialismu, nýbrž z vyspělé snahy přenést do domácího prostředí nové hodnoty.

Tím spíše jsme povinni rozpoznat, jak mýtus domova fungoval ve

své objektivitě. V Manifestu české moderny (1895) nacházíme pozoruhodnou strunu, na níž se v českém prostředí hrálo hluboko do dvacátého století: moderna literární setkává se s modernou politickou ve snaze po novém a lepším; buržoazie zradila; chceme individualismus v umění i v politice. Zkřížen s rozpadající se představou národní obce, domněle ohroženou odnárodněním (vzpomeňme na obtíže, s nimiž v této národní a sociální konstelaci tehdy i dlouho potom zápasili čeští sociální demokraté!), znamenal proklamovaný individualismus spojení s lidstvem v masách, jež buržoazní zájmová politika již nerepresentovala. I v manifestu modernistickém je národ celkem, pisatelé a signatáři již nemají obav o rodný jazyk, na srdci jim leží budoucnost obce, zásadně nová, zásadně lepší, šťastná. Rýsuje se, že k tomu bude zapotřebí očisty, že bude třeba vyvrhnout z národního kolektiva ty, kdo zklamali, zradili či dosloužili.

Vrátím-li se k tomu, čím jsem začal, mohu konstatovat, že právě nejgrotesknější pozdně nejedlovské úvahy vyjadřují věrnost původním východiskům z let devadesátých. Podivuhodného koloritu jim dodaly nečekaně nové okolnosti. Anachronickému národnímu autostereotypu nevzaly sílu, ba zdálo se, jako by mu vdechly nový život.

- 1) Z. Nejedlý, O umění a politice. Praha 1978, s. 204.
- 2) Tamtéž, s. 182-195, zvl. 193 a 195.
- 3) Tamtéž, s. 187 n.
- 4) Masarykova Sebevražda vyšla 1881.
- 5) Kromě České otázky patří k tomuto okruhu Masarykových spisů též Naše nynější krize, Jan Hus a Karel Havlíček. O tehdejší situaci kulturně politické, o významu Athenea a Času srov. O. Urban, Česká společnost 1848-1918. Praha 1982, s. 380 n. a 383 n.
- 6) K. Čapek, Hovory s T.G. Masarykem. Praha 1946, s. 271-280, 232-234, 240-246.
- 7) T.G. Masaryk, Česká otázka. Praha 1969, s. 59 n.
- 8) Tamtéž, s. 135-138. K českému sporu o polské povstání 1863 srov. cit. d. O. Urbana, s. 178 n.
- 9) O. Urban, cit. d., s. 178, 180 aj. Masaryk, Česká otázka, s. 135.
- 10) Masaryk, Česká otázka, s. 136. Spis Rusko a Evropa (1913) i další činnost publicistická a praktická dokládají, jak vážně a intenzívně se Masaryk Ruskem zabýval. Pátá kapitola Světové revoluce i komentáře k bolševické politice v raných porevolučních letech, publi-

kované později v Cestách demokracie, patří dodnes k nejzajímavějším dobovým svědectvím. Masarykovo stanovisko je protirevoluční, do situace v Rusku je však výborně zasvěcen a sleduje ji bystře i v pozdním stáří. Znalostí problematiky zevnitř a z originálních pramenů se výrazně odlišuje od jiných neruských kritiků a odpůrců VŘSR a sovětské moci.

- 11) Masaryk, Česká otázka, s. 67 n. Podobně v Hovorech i jinde rád zdůrazňuje, že je vlastně Slovák, byť moravský. Je možno spatřovat v tom specifický rys moravský: moravští Češi ani zdaleka necítili havlíčkovské rozhodnutí mezi češtvím a slovanstvím tak uzavřeně, jak to bylo běžné v Praze; lze k tomu snést řadu dodnes zanedbávaných dokladů až po rok 1918. K českému státoprávnímu programu z šedesátých let srov. Urban, cit. d., s. 163.
- 12) Masaryk, Cesty demokracie, svazek I. Praha 1933, s. 84 n., 91, 173 n., 277 n.
- 13) Masaryk, Česká otázka, s. 12.
- 14) Masaryk, Ideály humanitní. Praha 1968, s. 9 aj.
- 15) O. Urban, cit. d., s. 383.
- 16) Hovory, s. 97 n., 127.
- 17) O. Urban, cit. d., s. 379 n. Urban výstižně nadepsal tuto kapitolu Křižovatky přelomu. Pouze v jedné věci poněkud podlehl sugesci samotného Masaryka: Masaryk rád zdůrazňoval svůj platonismus, což dosti účinně zastíralo v jádře pozitivistický půdorys jeho myšlení.
- 18) Masaryk, Česká otázka, s. 82.
- 19) Tamtéž, s. 228 n.
- 20) Historikové např. proti Masarykovu působení v Naší době založili Český časopis historický jako časopis profesionálně odborný. Literaturu a základní prameny ke sporům o smysl českých dějin nejnověji shrnul v jinak značně schematické práci K. Štefek, Spory o pojetí českých dějin. Hradec Králové 1986, zvl. s. 60-187.
- 21) Masaryk upozorňoval až za republiky, že u nás není významnější tradice bohatých buržoazních rodin, jež by měly vícegenerační kontinuitu, jako tomu bylo např. ve Francii a Anglii.

Preislerova zrcadla

Petr Wittlich

V české teorii umění nemá zrcadlo a zrcadlení příliš dobrý zvuk. Je to nejspíš způsobeno tím, že tato slova byla spojována s požadavkem úzkostlivého napodobování vnějšího zjevu předmětů vizuální skutečnosti, což je samo o sobě jistě velmi málo umělecké. Anebo ještě hůře se stalo takové kopírování součástí metody, v níž byla zcela všeobecným, abstraktním heslům ilustračně zajišťována požadovaná názornost a přesvědčivost.

Původ tohoto postupu ovšem není zcela nelegální. Vždyť sám Leonardo da Vinci doporučoval malíři, aby používal zrcadlo ke kontrole správnosti svého zobrazování věcí a postav, figurujících příběhy a myšlenky. Ale právě v těchto souvislostech vystupuje do popředí osobnost malíře, protože je to on, kdo vidí v zrcadle odraz věcí a chápe ho jako obraz svojí myšlenky, svého vyrovnání mezi přírodou a svobodným duchem.

Ještě před tím, než se stalo technickou pomůckou, bylo zrcadlo symbolem. Symbolika zrcadla je mnohonásobná. Ve spisech kacířského mysticismu bylo zrcadlo centrálním symbolem pro možnost přímého osobního setkání s Bohem, což byla velmi opovážlivá představa oproti církevnímu dogmatu o zprostředkovaném poznání pomocí slova.¹⁾ Malířské autoportréty bývají malovány pomocí zrcadla a je jistě zajímavé ptát se co vlastně malíři v takovém zahledění do své tváře hledají.

Teoretická odpověď je zřejmá: odhlédneme-li ode všech vnějších okolností, snaží se tak malíř obrazem postihnout svou identitu. Podstatou identity ovšem není jedinečnost, ale ztotožnění, tedy spojení jedince s typem, v těchto případech s představou umělce. Novověká legenda o umělci chce z něho mít něco víc, než je obyčejný člověk, chce, aby viděl víc a aby dával vizuální vzory. V intimních autoportrétech je zachycen bod, kdy se individuální člověk vžívá do této role a pokud je poctivý, zaznamenává její rozpornost. Zrcadlo mu však nabídne celý repertoár mezi tváří a maskou, mezi skutečností, snem i ideálem.

Výtvarný obraz lze chápat jako vymezenou ideální rovinu, která má mnoho společného se zrcadlem. To, co dělá malíř, když maluje obraz,

navazuje na to, co děláme, když se díváme do zrcadla, s tím rozdílem, že sám umělec se mění v jakési aktivní zrcadlo a to, co zůstává na svém plátně, je už interpretovaný výsledek původního střetnutí jevů a představové ideje, jehož východiskem je obraz v zrcadle.

Není divu, že záhada zrcadla silně přitahovala moderní malíře, kteří pochopili intencionalitu obrazu na rovině osobní zkušenosti. Tak přinejmenším od plátka Édouarda Maneta Bar ve Folies Bergère z roku 1882 se v moderním malířství často setkáme s vyobrazením typu strnule, obvykle frontálně stojící figury, utkvěle zírající před sebe v jakémsi vytržení, jež se též diskrétně odráží v mimice tváře. U Maneta je tento výraz, který byl poněkud jednostranně ztotožňován s problematikou moderního odcizení,²⁾ ještě vystupňován a ozvláštněn prostředím rušného zábavního podniku. Jeho živá scénérie se odráží za hrdinkou plátka, plavovlasou číšnicí Suzen, v zrcadle, tvořícím pozadí obrazu. Bylo už vícekrát upozorněno na to, že odraz Suzon v zrcadle, kde se zdá rozprávět s jakýmsi mužem v cylindru, je mimo pravděpodobný úhel reálného odrazu, takže jde vlastně o zobrazení její představy. Tato montáž, vypadající na první pohled téměř věrohodně, prozrazuje vlastní tematický obsah obrazu. Dopovídají ho i dva bílé terče osvětlovadel, jež lze významově spojovat s lunární symbolikou zrcadla a s jeho záhadným zdvojením, propůjčujícím zrcadlovému obrazu jeho fascinující ambivalenci, zahrnující podobnost i nepodobnost, jeho podivnou zvratnost, při níž se naléhavá realita může náhle změnit v sen.

Tato fantomatická vize není ovšem u Maneta odpoutána od iluze reality. Jakousi zárukou, že nedochází ke snové fragmentaci, je tady podle mého názoru právě nápadná symetričnost hlavní figury. Tato okolnost souvisí nějak s důležitou formativní funkcí zrcadlového obrazu, jíž si všímá i soudobá psychologie.

Francouzský psycholog Jacques Lacan upozornil na tzv. "zrcadlové stadium" jako formativní funkce Já.³⁾ Při něm dítě už ve velmi časném stadiu svého vývoje rozeznává v zrcadle svůj vlastní obraz. Tímto přijetím obrazu svého těla (což ovšem nemusí být prostředkováno jen materiálním zrcadlem) provádí první identifikaci svého Já. Pinchas Noy⁴⁾ pak dále rozvedl proces vývoje tohoto "tělesného Já" jakožto jádra celkového sebe-obrazu člověka do tří stadií odkrývání elementů symetrie:

1. jednoduché, kdy si dítě uvědomuje zdvojenost částí svého těla,
2. obrácené, kdy - jakmile začne odlišovat své tělo od ostatních předmětů - si uvědomí, že i tyto jsou symetrické, ale ve vztahu k němu obráceně, a konečně
3. zrcadlové, kdy odkryje svůj zrcadlový obraz jako takový, to znamená vidí ho jako objekt mezi jinými objekty a poučí se, že je obrácený oproti všem objektům, včetně jeho samého, stojícího proti němu. Přijetí těchto tří druhů symetrie má prý velký význam pro

dobrou orientaci dítěte ve světě a je základem i pro dosahování tzv. "dokonalé" formy v umění jako esteticky plného vyjádření integrované osobnosti.

V souvislosti s těmito poznatky si uvědomujeme, že obraz tělesného Já je řádem homomorfní identifikace, kterou si ovšem nemusíme představovat v podobě nějakých ideálních řeckých soch. Je to spíš jakási substruktura, na jejímž základě se rozvíjí vlastní projekce představ. Ta také tvoří tu aktivní položku ve vztahu k zrcadlovému obrazu, která ho činí zajímavým a záhadným.

Magie zrcadla má svou enigmatičnost. Ta však může být probuzena jen zvláštní aktivitou subjektu, který se dotazuje. Už Manetův obraz má v tom směru zřetelnou direktivu: to, co předvádí, je vlastně bdělý sen.

Bdělý sen musíme odlišovat od snu probíhajícího při spánku, ale také od pouhého snění, jež může být jen jakýmsi "rozmazaným", neurčitým vědomím. Experimenty, které prováděl s řízeným bdělým snem Robert Desoille⁵⁾ pro účely psychoterapie a jež byly založeny na jistém využití učení o podmíněných reflexech, ukázaly, že pro zjištění psychické situace zkoumaného subjektu je velmi produktivní nespoléhat se jen na pasivně získané spánkové snové obrazy, ale uvádět do snění subjektu vybrané obrazné představy symbolického charakteru. Ty mohou totiž lépe objasnit historii subjektu i jeho tendence a výstižněji odhalují citový ohlas, který jako jádro citové afektace je nesmírně důležitý pro utváření primárních vazeb lidského životního postoje i světového názoru.

Desoille tak v podstatě napodobil to, co umělci dělají už odedávna, obvykle intuitivnějším způsobem. Také u nich tematika a její výtvarné zpracování nejsou samoučelné, ale mají význam jak pro umělce osobně, tak pro kulturní vrstvu nebo společenství, které jejich obrazovou projekci přijímá za svou.

O tom, že se zrcadlový obraz zpracovaný uměleckou imaginací intencionálně v konfiguracích bdělého snu může stát zdrojem takové komplexní výpovědi, nás mohou přesvědčit díla Jana Preislera.

Vyjděme z jeho známé kresby z roku 1901 zobrazující bustu utkvěle zírajícího rytíře, doplněnou vpravo bílým profilem ženy v šípkovém trní a vlevo vzdáleným obrazem větrného, zakletého pohádkového zámku stojícího na strmém útesu (obr. 36). Kresba vznikla jako doprovod Nerudovy altruistické básně pro vzpomínkové číslo Volných směrů, ale na podkladě staršího Preislerova repertoáru, rozvinutého už v roce 1898 v nedokončeném Cyklu o dobrodružném rytíři.

Na vznik tohoto cyklu zapůsobil dosti kuriózní obraz od tehdy populárního francouzského malíře A. Rochegrosse Rytíř mezi květinami z roku 1894. Jeho operetní aranžmá wagneriánského idealismu (obraz má na rámu

legendu: "Vyvolený, oděný symbolickým Stříbrným brněním, kráčí k Ideji, nestaraje se o výzvy Života") nám dnes připadá směšné, ale jako malířský problém zobrazení ideální figury v plenéru bylo tehdy u nás aktualizováno i Hynaisem a jeho velkým ohlasem u umělecké mládeže. Preisler, i když téměř doslova převzal Rohegrossovu scénu a pohybové motivy jejích aktů, změnil něco podstatného: zastavil krácejícího rytíře a zbavil obraz rušivého iluzionismu. Jeho studijní kresba, reprodukováná ve Volných směrech už v roce 1898, ukazuje, jak se plně soustředil na hrdinu, na citový obsah jeho tváře, a to v charakteristickém zdvojení výrazu: první hlava kresby vyjadřuje pyšné odmítání - je to tvář rytíře odolávajícího tělesným svodům lesních žínek-, druhá, neurčitější, zahleděná před sebe, touhu po ideálu. Tato tvář patří druhému hlavnímu poli zmíněného Cyklu o dobrodružném rytíři, kde se objevuje též velká ženská ideální postava v profilu, jež však v závěrečném obraze Cyklu od rytíře, ležícího v gestu beznaděje na louce pokryté ocúny, odchází.

Hra pohledu na tvář z čistého en face a z profilu, která má ve všech těchto obrazech zřejmě důležitou roli, byla Preislerem fixována už v roce 1898 v jiné jeho klíčové kresbě, nazvané Vzpomínka, doprovázející jeho vlastní melancholickou báseň (obr. 37). Detail iniciál na kmeni břízy zde upozorňuje na to, že v pozadí je kus citové autobiografie, ale kresba je idealizovaná a přináší vyhraněné figurální typy.

Také zde můžeme srovnávat s dobově slavnějším dílem. V březnu 1898 se stala senzací první výstavy secesního spolku rakouských mladých umělců ve Vídni kolekce belgického malíře Fernanda Khnopffa, jíž dominoval velký obraz nazvaný Něžnosti nebo také Umění a Sfinga. Khnopffova působivá sestava půlaktu frontálně stojícího, utkvěle před sebe zírajícího mladého hérao, držícího okřídlené žezlo, a k němu se tisknoucí sfingy s tělem geparda a tváří milostně a krutě se usmívající ženy, je vykládána s odvoláním na teorie pařížských rozenkruciánských Salonů, k jejichž hvězdám právě Khnopff patřil, jako symbol boje mezi panovačnou vášní a ideálním smýšlením, odmítajícím pouhou rozkoš.⁶⁾ Na studijní kresbě k tomuto obrazu je ještě patrnější jádro této obrazové představy, jež muselo silně zapůsobit na Preislera, a to mnohem podstatněji, než jak tomu bylo s Rohegrossem. I tady ovšem Preisler projevuje osobitost své reakce a je snad dokonce bližší původnímu znění mýtu sfingy, protože jeho héraos se obrací pohledem k ženě, jako by chtěl řešit její hádanku.

Frontální en face a čistý profil jsou typické zrcadlové symboly. Jejich skladba, jejíž problematika jde evropským malířstvím přinejmenším od renesančního paragone a vrcholí ve známém Picassově pokubistickém novotvaru, spojujícím oba tyto pohledy v jedno, zahrnuje z obsahového hlediska otázku spjatosti intelektuální osobnosti a pudové indivi-

duality v člověku. Malíři konce 19. století řešili tyto vztahy rovněž pomocí významových relací mezi tvářící a maskou. Právě Khnopff byl mistrem této ambivalentní obsese a jeho téměř fotografické tváře žen jsou masky mající jenom zdání individuální podoby. Jsou to zrcadla emočních tuh a duševních stavů nesouvisejících s žádnou anekdotou nebo příběhem. Za jejich citovými přízvuky má prosvítat krása jako neporušitelnost ideje.⁷⁾

Tím fascinoval Khnopff své obdivovatele a také Preislera. U Preislera, jehož skutečně asi zcela základním tématem bylo téma pokušení, k němuž se permanentně vracel během celé své umělecké dráhy, najdeme také snahu vymanit se z těchto vlivů a fascinací. Vedlo ho k tomu také názorové prostředí spolku Mánes, kde, zvláště přes M. Jiráka, ale též přes F.X. Šaldu, získával na samotném začátku nového století převahu požadavek sepětí umění se životem, návrat k přírodě a tzv. "prostému" člověku. Snad to byl i ohlas některých posledních tendencí ve francouzské literatuře a umění (kupř. "naturismu"), ale hlavní byla zřejmě váha a potřeba domácího kulturního programu.

Odráželo se to výstižně právě v nerudovském čísle Volných směrů z roku 1901 a Preislerově účasti na něm. Kromě již zmíněné kresby rytíře zde má Preisler tzv. dedikační list, předsazený úvodnímu Šaldovu eseji. Překvapivost tohoto pastelu, na němž obrovská postava boha Pana uchopuje drobné víly a odkládá je jako bezvládné loutky, upozorňuje, že jde zase o nějakou Preislerovu obrazovou reakci. Předlohu najdeme u Jeana Wébera, tehdy známějšího jako karikaturista, jehož obraz Loutky upoutal pozornost na pařížském Salonu v roce 1900. Výjev z ateliéru, kde vedle erotického aktu ležícího na divanu sedí umělec s hranatým satyrským čelem a poblouzněně zírá na loutku, kostýmovanou podobně jako další loutky rozmístěné po ateliéru k provedení pohádkového dramatu M. Maeterlincka, byl poněkud jednostranně vyložen dobovou kritikou jako autorovo odmítnutí symbolismu, oddělujícího umělce od skutečnosti. Preisler šel ještě o krok dál, když na místo umělce dosadil kozlího boha jako personifikaci vševládné moci Přírody. Tuto novou strategii heroického přijetí daru života, rozvinutou do citové dominanty spjatosti s rodnou zemí, potom figuralizuje i hlavní ilustrace nerudovského čísla, tentokrát k básni optimistické, zobrazující mladého muže plného síly, ale i citového dojetí v očích, stojícího pod stromem života v domácí, rozkvetlé krajině.

Tento program Preisler vyjádřil i ve významném Obrazu z většího cyklu z přelomu let 1902-3, ale jeho rozporné hodnocení po výstavě Mánesa, spojené s výtkami "frapírování", na něž si později postěžoval ve známém dopise St. Suchardovi, se Preislera zřejmě silně dotklo. Bylo nejspíše popudem výrazného obratu k idealitě, jež je příznačný pro jeho

následující tvůrčí období, v němž reagoval na dojmy ze své italské cesty a namaloval slavnou sérii Černých jezer.

Hlavním motivem Černých jezer a dalších s nimi spojených obrazů je nehybná plocha vodní hladiny sevřená sráznými útesy skal. Setkáváme se tak zase se zrcadlem, a to jako ohniskem významově dokonale sklouběného symbolického aparátu těchto obrazů. Skály zde rodí strom života, černé jezero bílého koně a černá draperie je slupkou aktu "inspirovaného" jinochá - básníka. Struktura vztahů je dána alternací černé a bílé, negativního a pozitivního aspektu v rámci vývoje symbolické hierarchie barev, přičemž každý symbolický předmět uplatňuje celý rozsah svých významů: černé jezero mající hloubku propasti je v pověstech spojováno se Zemí mrtvých, ale jeho hladina má povahu zrcadla, poskytujícího obraz k sebe-kontemplaci, uvědomění a povznesení.⁸⁾ Kůň, už v řecké mytologii spojovaný s vodou, je démonickým symbolem intenzivních tužeb a instinktů, ale jako bělouš je posvátný a spojen se silami divinace a intuitivního poznání. Konečně člověk se svým krásným tělem je zde gestem ruky vyzván k oduševnělosti a stává se tak skutečným středem makrokosmu přírodních sil. Tyto vztahy jsou podkladem výtvarného zpracování, které ve své velkorysé plošné stylizaci dosahuje pregnantní obecnosti výtvarného symbolu.

Osobnější stránku celého tohoto velkého výkonu odhaluje série pastelů, na nichž u černé vody sedí nebo klečí jinoch doprovázený dalšími figurálními motivy (obr. 38a,b). Jinoch do vody hledí nebo i vstupuje s gestem připomínajícím stará zobrazení neofytů. Vztah k zrcadlu vodní hladiny tady dostává zřetelný podtext melancholicky pojatého mýtu o Narcisovi.

Typického Narcise nakreslil Preisler už v roce 1901 jako frontispis k vydání sbírky Jana Opolského nazvané Jedy a léky (obr. 39). Kresba ležérního jinocha v paňácovském oděvu s révou ve vlasech, k němuž zbožně ale marně vzhlížíjí dvě ženské postavy, vzbuzovala u interpretů spíše rozpaky, zejména svým "až zženštilé rozkošnickým výrazem ve tváři" (A. Matějček). Odpovídá ovšem dobře dekadentnímu světu Opolského básní, je to Narcis, zamilovaný a zahleděný do svého vlastního obrazu. Povšimněme si však ještě dalších důležitých detailů této kresby: je zde naznačena krajina s dvojicemi stromů, nad níž se prohánějí vzduchové víry, jejich křivky odpovídají i křivkám postav. Introvertnost výjimečného jedince je tu součástí i ohniskovým bodem většího přírodního celku a mýtus o Narcisovi získává kosmický význam. Už ve starých symbolických koncepcích byla ostatně obsažena myšlenka, které si představovala kosmos jako jakéhosi obrovského Narcise, pozorujícího svůj reflex v zrcadle lidského vědomí nebo tváře.

Výskyt těchto obrazových symbolů u Preislera ukazuje, že jeho

vracející se obsese zrcadlovým obrazem má své těžiště, jež bychom mohli označit jako narcismus. Pod tímto pojmem se také v moderní psychologii obsáhle studují vývojové procesy lidské psychiky, zatížené jistou počáteční poruchou mezilidských vztahů a labilním pocitem sebedůvěry. Toto poškození najdeme také u Preislera a bylo zřejmě obecnějším jevem v krizové situaci moderního individua na přelomu století. Pro psychologický výklad narcismu je důležitá úzká vazba subjektu na takzvané vnitřního ideálního partnera, na fixní, subjektem vytvářené ideální představy. Tato symbióza se může změnit v závislost, která při regulaci hodnot utváří bludný kruh a může vést až k jejímu zhroucení, k tzv. narcisistické katastrofě. Preisler ostatně vykreslil takovou katastrofu ve svých ilustracích k Zeyerově básni Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče v roce 1899 a víme, že tady operoval s psychologicky nebezpečnou problematikou, příznačnou i pro vnitřní problém symbolismu jako kulturního směru, k němuž se hlásil. Ale existuje také pozitivní vývoj narcismu, v němž právě působnost umění hraje zřejmě velkou roli. Protože vcelku jde o jisté vyrovnání mezi ideálním a reálným Já, je zřejmě důležitým symptomem takového pozitivního vývoje i zvýšený zájem o tělesnost, kompenzující výlučnost ideality a vyplňující určité manko, jež narcisista utrpěl už v primárních formách své identifikace, už někde při odkrývání základních elementů symetrie, o němž jsem mluvil na začátku svého referátu. U Preislera zaznamenáme růst takového zájmu o tělo už od jeho Černých jezer, od jinošského aktu hlavní figury, a tento zájem se stupňuje až k navázání na problematiku novoklasicistického ideálu na počátku druhého desetiletí našeho století.

Zajímavým shrnutím vývoje Preislerova narcismu, přerušeno ovšem náhlým malířovým skonem, jsou náčrty k obrazu Pokušení z let 1916-17 (obr. 40a,b,c). Řešení má tři varianty, jejichž základní scénérie je stejná: okolo hrdiny vidíme pět alegorických ženských postav, nejspíše jde o alegorie pěti smyslů. Hrdina se však objevuje buď jako stojící nahý eféb, nebo jako sedící venkovský mladík, nebo jako ideální jinošská figura s bílým koněm. Snad lze tyto varianty chápat jako symbolické inkarnace tělesného Já, reálného Já a ideálního Já, přičemž tělesnost syntetizuje reálnost a idealitu. Zajímavé však je, že ve všech případech se hrdina nenechává zlákat pokušením alegorizovaných smyslů, i když se před nimi neskrývá za lesklý pancíř jako tomu bylo kdysi u ideálního rytíře. Avšak poněkud netečně od nich odvrací tvář, která se zase stáčí do "archaické" frontality zrcadlového symbolu. Zajímavé je také, že tyto kresby jsou jakoby smazané a evokativně nadechnuté, snované ze slabých linií, které musí oko pozorně a přitom nenásilně sledovat, aby vystala jejich lyrická krása.

Stále jde o představu hrdiny, která se sugestivně promítá do

zrcadla dekorativní plochy obrazu. Mizí však její agresivita. Symbióza reálného s ideálním je mění v syntézu a Preisler dosahuje té organické jednoty obrazu, kterou sám kladl ve svých výrociích při jeho hodnocení vždy na prvé místo. Je to také syntéza snu a ideálu, k níž zde dochází prostřednictvím bdělého snu umělecké obrazotvornosti, jednota tělesně přírodního a duchovního. Preisler v tom směru dochází nejenom k osobní psychické rovnováze, ale utváří i obecnou kulturní hodnotu, k jejímuž naplnění zavazoval v dějinách českého výtvarného umění už odkaz Josefa Mánesa.

- 1) Viz A. Langen, Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung, v: Germanisch-Romanische Monatsschrift 28, 1940, s. 270.
- 2) W. Hofmann, Nana, Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973.
- 3) J. Lacan, Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, v: Écrits. Paris 1968.
- 4) P. Noy, Form Creation in Art: An Ego-psychological Approach to Creativity, v: The Psychoanalytic Quarterly 48, 1979, s. 229.
- 5) R. Desoille, Théorie et pratique du rêve éveillé dirigé. Genève 1961.
- 6) Viz katalog výstavy Le Symbolisme en Europe. Paris 1976, s. 90.
- 7) F. Boenders, Mascarade, à propos de Fernand Khnopff. V katalogu výstavy Fernand Khnopff (1858-1921). Paris 1979, s. 75 n.
- 8) J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols. London 1962, s. 175.

Dotek snu v prokomponování Dvořákovy milostné písně

Ivan Vojtěch

V okamžik zralé klasicko-romantické syntézy, abychom připomenuli termín Helfertův, v okamžik Dvořákův, je romantická fenomenologie snu majetek zobecněný až k trivialitě. A přece právě tehdy zaznamená významné oživení, přicházející počínajícím zveřejňováním deníků Amielových (od roku 1882), Bergsonovou studií o čase a svobodě a před tím ovšem Nietzsche a Dostojevským. S tím vším se setkává vytrvalý zájem o transcendence klasických konstruktivních snů a o jejich racionalistické zázemí, které dá snu, snění a snovosti zvláštní světlo.

K neorenesanční a titudě okamžiku patří rovněž horizont, do něhož sen postavila už antická filozofie. Centrálním pojmem je těmto romantikům sen jako daimonovské enigma ve své výslovnosti. Jím procházejí dráhy ERÓTOVY, v něm má své nejvlastnější pole POIESIS. Je znamením působící touhy, jež žene z nebytí do bytí, touhy tvořící a přivádějící to, co tu ještě není, touhy spěchající ven ze skrytosti, z přítomnosti. Neznámá v rovnicích romantických poetik je do jisté míry uzavřena v kruhu hledání pozic a tvaru pro toto tryskající ohnisko živé formy, jehož síla má zasáhnout do všech dimenzí.

Nemůžeme na tomto místě podat ani schematickou orientaci po vývojových obrazech, jimiž v tomto úsilí prošla hudební kompozice od dob Rousseauových, a omezíme se jen na to, co nutně potřebuje naše téma.

Že specifická doména tohoto hledání tkví v okruzích, v nichž člověk přichází sám k sobě a v tom smyslu ve fundamentálním vztahu JÁ - TY, že tkví v původní milostnosti, a tedy v poli LÁSKA - ZROZENÍ - SMRT - DOMOV - SVĚT, není třeba zvlášť rozvádět. Důležité je, že zprostředkující, scelující povaha snu jako uzlu na povrch se vynořujícího hlubinného dění vede ke zvláštní tematizaci stavů ambivalentně přechodných, kolísavě utkvělých v napětí zadržného okamžiku. V zadržení, zhuštění, rozprostírajícím zvětšení momentu a detailu, do dálky a do hloubky mířícím proudění je prostor, v němž se zachytí figury známé z "práce snu". Kompoziční centra tohoto druhu jsou plna otazníků. Stále jsme v nejistotě, zda jsme vůbec s to postřehnout jejich snovost.

Vždyť sdílejí tak mnohou charakteristiku s jinými způsoby výrazu, jimž je vlastní vytržení z nějakého řádu do řádu jiného. Kde jsou rozlišující rysy oné tvořivé touhy vlastní snu stejně jako uměleckému dílu, ba každému tvůrčímu činu, touhy, manifestující se silně v náboženství, ve vizionářských modech, v projevech meditativních, ale také manických? Ve všech těch fenoménech, jimiž daimonský posel projíždí dnem i nocí z hlubinných okrásků a do nich?

Bez výslovných poukazů ke snu a snění budeme patrně vždy nejistí i tam, kde vnitřní konfigurace díla míří ke snu celým souborem svých rysů. Cum grano salis má v našem počínání váhu imperativu. Odtud řeč o doteku snu, odtud volba Zajaté z Moravských dvojpěvů, jejíž slova do zmíněné konfigurace jak se zdá ukazují a kde nám různost dvojího hudebního uchopení, lidového a Dvořákova, naznačuje jakousi stezku skrze toto houští.

Jak víme, vzal Dvořák text ze Sušilovy sbírky Moravských národních písní a z variant zvolil nejkratší čtení z Pozlovic. Folkloristé ho považují za romanci, která rozhodně není stará. Přes to, že její motivický fundus sahá do starobylé a rozlehlé oblasti písní o unesených dívkách, šťastný závěr opětovaného milostného vyznání ukazuje zhruba k počátku devatenáctého století.

Stopy staršího zázemí tu však mají svůj význam. Ponejprv poznamenávají sám charakter písně, v němž zajetí v milostném okouzlení má stále zřetelný stín skutečného zajetí, únosu, lupu, odplaty. Sušilem podaná další dvě delší čtení jsou v tomto ohledu drsnější. Jízdu polem spojují s motivem honby na "zviřátka - děvčátka" a v závěrečných strofách jak náleží rozvedou motiv osudového loučení s domovem, sestrami, otcem, matkou a jedna z nich také s milencem. Odtud je pochopitelná vazba s melodií, která stará je a patří písním baladickým.

Skladebná struktura textu zaujme zprvu symetriemi a rozložením obrazných celků do souher analogického vázání strofických dvojic, vedených střídavě modem vyprávěcím a řečí přímou, a to tak, že vstup zajistí zprvu zřetelnou převahu vyprávění, z něhož střídavý střed vyústí v závěrečných strofách výhradně do řeči přímé. Jsouc rozložena kolem středního pole, míří silně z vyprávění k předvedení.

Kromě přímé vazby na běh fabule je tato intence důležitá svým bezprostředním vztahem k obrazivosti skrytých dimenzí textu. Ta se nejnápadněji hlásí v zapuštění symbolických elementů do fenoménů prostorových: v scénérii a v jejích attributech, z nichž tráva, vinohrad, širé pole, koně jsou v lidové poezii moravské prodchnuty milostností stejně jako předmětná či tělesná diminutiva. Každý z těchto elementů má svůj charakteristický prostor, důvěrně spjatý se situací, s prožitkem, s činností. V něm je jejich domov, jejich svět, v něm jsou samy sebou ve své

výslovnosti. Tyto prostory jsou zrcadlem duše, ať už je značí louka, dům, okno, pole. Nejsou to výseky prostoru neutrálního či místa někde na jeho okraji. Jsou uvnitř celku s průhledy do horizontu, který samy tvoří, jako ho má pohled z okna, projíždění krajinou, ale také cesta do nitra. Mají svou skladbu, svou vlastní tvárnou proměnlivost, slučivost, krystalizaci i rozlučování.

Lidovou melodií je celý tento svět s jeho rozlohami a okrsky sevřen kanonizovaným modelem epické formace s neproměnností tvárného gesta, zaměřeného na přednes dlouhých řetězců stále stejných strofických článků. Před lety ho výborně analyzoval Antonín Sychra, postřehnuvší zejména, co se skrývá za proměnou, s níž tyto písně důsledně rozvádějí dvouřádkovou formu do řádků tří. Bezprostřední opakování prvního verše založí v ohnisku strofy asymetrii, zpříkří, napne opozici veršových celků, nicméně obsahově výrazovou sevřenost epického článku nenaruší. Rozlohou násobená váha prvního verše připraví v parataxi ostré odražení verše závěrečného. Propůjčí mu touto disproporcí zřetelnou abruptnost zhuštěné výpovědi, již jsou do závěrku vrženy zpravidla nejvýznamnější dějové momenty jako uzlíci body, o něž se opře strofa další. Je to rozvrh, orientovaný na vysoce zformalizované hře dějových motivů a skladu, propůjčujícím jednotlivým stavebním kamenům zcela zvláštní integritu detailu. S ní souvisí i charakteristická přenosnost motivů, detailů, metafor, putujících v tomto typu z písně do písně.

Archetyp tohoto modelu známe ostatně z psalmodie. Také tam je rámec sevřen mezi initium a finálu, ostře oddělenou od střední recitanty. V písni se vazba slova a hudebního modelu opírá o celky půlverše a verše, rovina recitanty je vytvořena posunutím modelu skokem z úvodního taktu, vnitřně rozčleněna dlouživou césurou přerušujícího zvolání na hranici druhého řádku. Přímočarost textové výpovědi je simultánně položena v minuciézním variačně volném přesouvání, přemisťování, obracení a kombinaci intervalových detailů, jež se přelévá, zhušťuje i prosvětluje na tonálně dvojnásobném a oscilujícím základě. A je to onen opakující se verš řádku druhého, melodický střed s expresivním zdržováním intervalů v násobivém prodlužování jejich časových hodnot, kde získá slovo prostor a může ve zvětšení podat momenty, jež v prvním uvedení verše zůstanou v sevřené, slabičné, časem na rozměru hovorového vyprávění orientované deklamací takřka nepostřehnutelné. Týká se to zejména impulsů metaforických a symbolických, avšak i detailů fónických.

Právě zde, v tomto vnitřním rozevření formy se ukáže, jak přísně drží tento melodický typ neprostupnost epického prostoru, jenž při veškeré expresivnosti vyzpívávání nedovolí, aby skryté dimenze slova uvolnily svou prostorovou kvalitu a daly tomuto vyzpívávání něco ze svého individuálního rázu. Epický prostor není obrazivý a dramatické napětí,

jehož jsme tu často svědky, žije spíš z opozice vůči textovým impulsům než z čehokoli jiného. Bez tohoto napětí by pozbyly svou působnost přiřazující hrany finální řádky, jež sražením na nejmenší písní disponovaný prostor vrhne souhrn všech původních elementů, na nichž melodický organismus stojí, včetně vstupního modu deklamačního. Podobného druhu je v našem případě i působení opozice mezi zacílením a průběhem textu a melodicky opakovaným modelem, jenž nebere ohled na sukcesivní proměny obrazných celků. Rozevírající se protichůdnost je tím napjatější, čím více se text blíží šťastnému konci. Jeho blažené slovo zní v baladickém tónu, melodie zadrhne píseň vlastním uzlem. Z její půdy není úniku. Ale tato do hloubky sahající dvojlomnost je také hlubokým kouzlem tohoto podání.

Domnívám se, že v ní, ve zkřížení lyrického a baladického elementu, jsme se dostali k bodu, který podstatně usměrnil Dvořákovo čtení. Důvody nejsou ve zjevných analogiích, které lidové zpracování nabízí ku srovnání s Dvořákem. Dvořák lidovou melodii vědomě ponechal stranou, neboť tyto analogie - jak uvidíme - jsou v jeho kompozici podrobeny tvárné intenci, která je epice přímo protichůdná. Jeho forma otevírá ono zkřížení lyriky s baladou v zapuštění do organického proudu lyrického celku v prokomponování vnitřního obrazivého děje, přičemž kontura je v celé své krystalizaci nahlédnuta naráz jakoby z letadlové výše. Dominantním impulsem není mu singulární útvar strofy, nýbrž několik strof, sdružujících se ve smysluplný komplex na pozadí velkého, tříčlenného, způsobem řeči distinktivně charakterizovaného rozvrhu.

Schematicky naznačeno vypadá situace slova v Dvořákově kompozici takto:

<u>strofa</u>	<u>verše</u>	<u>takty</u>	<u>člének</u>	<u>část</u>
1. /:Žalo děvče, žalo trávu, nedaleko vinohradu. :/	2 x 2	5	a	A
2. Pán sa na ňu z okna dívá, on si na ňu rukú kývá.	2	4	b	
3. "Šíruj kočí, šíruj koně, pojedeme v čiré pole."	2	4	c	
4. /:Čiré pole projíždžali, až se k děvčati dostali. :/	2 x 2	4	a	B (A')
5. "Daj nám, děvče, daj nám záloh žes na panském trávu žalo!"	2	4	b'	
6. Dávala jim svú plachtičku, pán ju pojal za ručičku.	2	4	c'	
7. /:Už si děvče, už si moje, líbí sa mně líčko tvoje. :/	2 x 2	4 + 4	c'' + c	
8. /:"Tobě moje a mně tvoje, libijá se nám oboje." :/ "Libijá se nám oboje."	2 x 2	4	a	A' (A'')
	1	3	a/c	

Zorientujeme-li se alespoň přibližně v naznačených převrstvených formových půdorysů textu a kompozice, je okamžitě zřejmé, že řád, z něhož se komplexy strof sdružují, není ztotožnitelný ani s nápadnou korespondencí hudebních článků se strofami, resp. s verši, ani s pouhým explicitním vedením dějové linie. Prvá vazba je spíše rozměřenou pádou, s níž onen řád zachází jako s orientujícím okolím. Dějová linie, lákající svým obloukem, nás v přímočarém pojetí dostane do nesnází v okamžiku, kdy se položí otázka po zvláštním zformování závěru. Odkud vlastně se bere síla jediné strofy a opakovaného verše, v nichž odpověď dívky uchopí slovo podané jí promluvou muže? Odkud onen pociťovaný hluboký souzvuk, když slovo, jímž dívka vstoupí z mlčení, přijde jakoby vynuceno náporom násilí? Je to jen absolutní přemoc hudby, jež nebere ohled na text a vyloží závěr z aktu zjevně shrnující reprízy? Co ale založí organickou formu tohoto aktu?

Zanedbat účast bezprostředně se nabízejících momentů jako možnosti, bylo by jistě trestuhodné. Nicméně, soustředí-li se čtení textu na finální moment, v němž je konec konců bod, naplňující prokomponování smyslu celého díla, dostane se mu vyzvání k cestě vedoucí napříč nápadně podanými vazebnými tahy do skrytých dimenzí, jež ukážou poslední repliku jako závěr důmyslně provedené vnitřní dialogické linie.

Text ji nasazuje hned druhou strofou. Je to zjev dívky, který osloví muže a vyvolá rozhovor gestem. Krásou zasažený se v něm zprvu obrací sám k sobě. Jeho ozvučnicí jsou koně šírované, výzva k cestě, projíždění a posléze imperativní oslovení dívky. Před vysloveným vyznáním jsme znovu v dialogu mlčení, gesta, dotyku. Souvislost skryté linie sbírá vše, co lpí na imperativu, na diminutivech, s nimiž sem vstupuje tělesnost, vyproštěná z neutrálního modu. Znovu máme vědět, že každé zdobnění na této zemi znamená, že se jí vzdalujeme kamsi do výše. Do této linie je položeno zasažení láskou v strachu a naději, proměna pána v milence, dívky v milenku, a to vpádem. Avšak ani tato kvalita není textem myslitelná bez souhry se skrytými dimenzemi prostorovými, o nichž jsem se již zmínil.

V oslovení ztratí dívčin dosud nedotčený, jinde situovaný důvěrný prostor svou integritu, neboť se srazí s vpádem přijíždějících. Je to cizost neznámého na jejich letu, hlas nadprávi, distance dvou světů. Co vyhrotí postavení diminutiv je nová, podstatná blízkost, okolo níž vzniká nový prostor důvěrnosti, jiný než byl ten, s nímž se poprvé oslovený v tomto hovoru octl. Je to prostor pohlcující scénérii, soustřeďující, spalující, oprostující, prostor proměňující tvorby, do něhož náležíme svou láskou, prostor rušící osamění a prostor slučující. Je to domov, příroda, svět, jimiž prolнула niternost, a niternost přetékaající plností světa.

Má zvláštní zvětšující a krystalizační moc. Vrátime-li se ještě jednou ke vstupnímu komplexu strof, postřehneme snadno, jak prudkou akcelerací se tu otevřel důvěrný prostor muže v pohledu zachytivším oslovení. Text ji nese jak řetězením sloves značící pohyb vnější, pohyb oka, pohyb afektu, tak nápoem časů, s nímž projde od vyprávěcího perfekta k vyprávěcímu prezentu, aby ho přímou řečí okamžitě vrhlo do futura. Tento spěch a proud je inherentní oslovením stejně jako impetus a překvapivá náhlost. Vše, co vstoupí s prvním slovem, prolamujícím dívčí mlčení, běží na této vlně. Neboť její slovo, byť opakující, jen bezpečně reagující, je znamením dovršeného zrodu milostné důvěry, vyražející ven s jistotou nezadržitelnosti. Takto je zevnitř stvrzena celková dispozice rozvrhu s vyprávěcím vstupem a v přímém předvedení řeči položeným závěrem textu.

Vstup do kompozičního centra je z téže vlny připraven silným tahem k diafoře, položené nikoli formálním návratem strofy čtvrté, ale v strofě další. Až potud sahá impuls formálně doslovné analogie. Kompozičně vzato má skupina prvních tří strof pro všechny velké plochy písně závaznost, již musíme zachytit alespoň deskripcí v zkratce. Krouživý, tepající pohyb vstupu je do značné míry signum celého proudivého založení věty. Jeho uzavírající částice je rovněž modelem, jenž odštěpen, nese tvorbu samostatně profilovaných linií. Ve střední strofě se impulsy obou modelů převrství, když tečkovaným rytmem charakterizovaný tvar je posouván nad krouživým doprovodem: jde přitom po křivce, která se jeví jako prostorově stažený, temporálně zdloužený a v tomto zvětšení zadržovaný tvar krouživého vstupu. Třetí strofa má skokem nastupující, dvakrát opakovaný, afektem zatížený rozmach plynulého zpěvu, v němž oktávový skok k druhému nasazení je prvkem nápadné melodické dynamizace; působí tím víc, čím se veškerý pohyb předchozího krouživého pulsu vstřebává v průvodu do statické váhy akordických hodnot. V tomto dnu je ale od počátku situovaná spojnice velkého rozvrhu harmonického, lapidárního v omezení na rejstřík základních funkcí stejně jako silnou konturou přechodu z tónické setrvačnosti první strofy do prudkého pohybu prokomponováním dominantní oblasti v podloží obou dalších strof. Obraty v nich charakteristicky začleňují koloristické impulsy mollových stupňů, z nichž mollovou subdominantu v polovině třetí strofy ztemní rameauovská sexta.

Je to pevná půda transformací, do nichž jde tento útvar ne nepodobně jako model v písni lidové: může být osazen novým textem a je také strukturou, v níž se ohnisko prokomponování ze středu váže i odlučuje od fáze finální. Harmonická opozice staví proti sobě prvou strofu a obě další dvoudílně, melodický vývoj je proti tomu veden trojím odlišným formováním, těsně vázaným ke slovu.

Analogon vstupu do střední plochy se udá zprvu ve znamení nepatr-

ných zintenzivňujících aktů, reagujících jak na předchozí afektivě zatížený závěr třetí strofy, tak koincidence krouživého pohybu se slovem, v němž projíždění širým polem má nový prostorový impuls, a posléze zkrácením o jeden takt. To vyřadí plynulé navázání a jde in medias res: tam, kde druhá strofa měla pozvolna stoupající stavbu s vlnivým přechodem k intenzivnějšímu pohybu harmonickému, zde je tečkovaný model připoután na rozklad zmenšeně malého septakordu. Imperativní obrat oslovení je postaven do disonance několikerého lomu. Jestliže jeho předchozí analogon mělo výrazně lyrický ráz, zde má charakter dramatické vrásky s nápadným ozvukem otázky. Melodická kostra koresponduje s obdobně řešenou kóstrou samotného vstupu do zpívaného textu. V této vráse jsme v skutečném uzlu, jenž tu chce mít vše, co se nějak dotklo vnitřní dialogické linie.

To, co se tu děje, není přechod, ale vymrštění: z plynulých vln, ze scénérie, z volného prostoru, z průhledného rozložení pohledů v následnosti, z jasných distancí gestických. Máme-li však pochopit celou jeho sílu, musíme se vrátit ke klávirní větě, která celý písňový organismus uvádí. V ní máme šifru kompozičního gesta proudící romantické formy, v níž na nejvyšší míru oproštěná a zprůhledněná struktura staví svou tkáň z radikálního smysluplného ozvláštňení nejelementárnějších prvků. Toto ozvláštňení vynese ven koncentrovanou sílu významových impulsů, které jinde, v plnější, hustší vazbě zůstávají skryty a dostávají se zpravidla ke slovu jen jako komponenta důmyslných vyšších vazebností.

V tomto směru jdeme znovu do poměrů, na něž jsem upozornil letmo při zmínce o dění uvnitř jednoduché formy, které – jak víme – romantismus organicky začlenil do přednostní sféry svého zájmu. Žádný z těchto prvků není nahodilý a neurčitý, tak jako není nahodilou lokalita vnohradu a širého pole, diminutiva, plachtička, líčko, projíždění a jinde třeba dřevo javorové. Tyto hudební fenomény jsou zapuštěny jak do mime-tického zázemí, tak do hudebního vědomí všedního dne, ale především do vědomí autentické tvůrčí tradice kompoziční na vrcholu velké epochy tonální kompozice.

Byl to tuším Mallarmé, který řekl, že hudba začíná tam, kde je ticho. Hrany těchto fenoménů se otevírají tichem: ať ztišením, které jim dá vystoupit nad jiné, ať absolutním tichem pauz. Dvořák je do tohoto ticha vtiskne v úvodní větě hned s prvním okamžikem. Díky jemu vejde do sluchu tak zřetelně sklad prvního obratu. K výchozímu tónu se vracející drobný sekundový krok na tečkovaném rytmu, oscilující ráz akordického spoje, o němž zprvu nevíme, kde je doma a kam míří. Ticho pauz dá vystoupit generující síle tohoto úlošku, začínajícího zprostředka. Z jeho středu mezi výchozím tónem a tečkovanou finálou na třikrát vystoupí na světlo krouživost bazálního gesta melodického, v jehož mihnutí vidící

ucho zahlédne cosi z pohybu žhnoucího srpu. Krok za krokem se složí téma do svých dvou celků, krouživého a vázaného tečkovaným rytmem. Ale takto je do tohoto kontextu v ozvláštnění vložen disonující element rameauovské sexty. Poprvé hned na druhém tónu, pak vždy na obměně v obratu finály. Kolem něj se točí ona dvojlomnost, dvojnáčnost nasazení, jež tak dlouho jde za svou skutečnou tónikou: mollové paralely k dominantě po celých pět taktů, než se na tónice rozezpívá slovo. Nezapomeňme ale na ticho. Patří do tematického fondu svým vložením dovnitř věty a - jak uvidíme - ono vstoupí po svém způsobu do nejvlastnějšího ohniska formy.

Procházíme-li prostorem mezi klavírní větou a diaforou, vidíme, jak hra melodických modelů ve střídavých vlnách opouští nepozorovanými krůčky svou lehkost. Je dobré mít před sebou tyto doteky, oponující přímočarosti, tyto stíny, lehce roztroušené tahy, jimiž kompozice podhaluje odvrácenou tvář smavého tónu a míří snad do melancholie, snad do smutku. Neboť je to gesto formy generující v mnoha prouděch, integrující proudění z oponujících oscilací, gesto proudu, který do sebe vtahuje a ze sebe vynáší, jenž nese a unáší, přichází z dálky a míří do ní: proudící rozloha a rozvrh dálky dá vlastní půdu diafoře i skrytým dimenzím textu.

Technicky by se možná dal Dvořákův postup velmi zhruba charakterizovat jako prokomponování vnitřně rozšířeného lyrického charakteru třetí strofy, položeného do disonancí septakordu, resp. do prokomponované dominanty. Ale o skutečné skladebnosti to říká málo.

Velká linie jde tu přes zlom dramatického okamžiku rozplétáním tažených vláken, prosvětlujícím předpodstatněním z vnějška a jeho vrasy dovnitř. Melodie je zadržována ve svém pozvolna klesajícím postupu z vrcholu. Každý její krok má pro sebe svůj takt. Zastaví se v půli cesty a posléze utkví na čtyřnásobném opakování jednoho tónu. Ztratí svou melodickou rozlohu, zmenší se na diminutivum. Nasadí z vrcholu velkou silou a spočine v pianissimo. Avšak je stále duší tohoto dění, neboť je to stále její oblouk, nad nímž kdesi v uplynulé dáli je ozvěna prvního velkého afektového nárazu.

Neredukuje se však jen ona: celý svazek hlasů, jimiž píseň vstoupila do diafory, se krok za krokem zprůhledňuje a ztrácí svou pozemskou masivnost: Když Dvořák v úseku čtvrté strofy nechal melodii energicky stoupat po intervalech rozloženého zmenšeného malého septakordu a opřel jeho dno basovou prodlevou, posílenou figurací, vybíraly akordy, jdoucí souběžně s melodií, z dominant septakordové (resp. nonakordové a undecimové) vertikály střídavě durové či mollové sext- a kvartsextakordy. V šesté strofě zmizí z tohoto objemu nejprve prodleva, její figuraci nahradí vylehčeně krouživý tvar a v sedmé strofě zastaví pod utkvěle opa-

kovaným melodickým modelem harmonii v ležícím zmenšeném septakordu, střídavě se dotýkajícím příslušného rozvodu tak, jako se ve vstupu do zpěvního textu dotýkala ležící tónika medianty.

Ačkoli prodlužování, změkčování, zprůhledňování, tato oprošťující a zněžňující cesta do hloubky v doslovném i přeneseném smyslu vyšla z gesta dramatizujícího, samotný dialog se všemi svými gestickými obraty, dotyky, diminutivy a vyznáním je vložen do jediné souvislé zrcadlivé kontury vyzpívávaného slova. Ještě nikdy před tím nedostalo se mu plochy tak souvisle a uceleně plynoucí jedním mocným tahem z jednoho modelu, z jednoho čas odměřujícího impulsu. Že je to tato kontura, jež oba rozmlouvající váže kříživou proměnou hudebně, vysvitne v okamžiku zastavení. Tam ticho, v úvodu klavírní věty položené mezi sukcesi fenoménů, se nyní nad prvním uvedením sedmé strofy rozloží jako zvláštní, všeobjímající horizontála: otevřený, volný prostor proudění, jež tu kdesi je, jež prosvítá, jež se ohlašuje v tišivém napínání, pro ticho, jako fenomén akusticky zrcadlivý.

Opakovaná figura jak smuteční zvonek nese poprvé vyslovené vyznání, předbíhající slovem z tohoto ticha okamžik. Hlas skandujícího šepotu se hrouží do ticha, druhý se zastaví v prodlevě. V tom tónu se síla proměnila v slabost, v hrdost která se může jen bát, v pokoru, jež smí doufat. Je to moment milostné katarze, již gesto lyrické, ponořeno do ticha, dojde k nejhlubší bezděčné niternosti: jako v snách, řečeno slovem moravským. Jsou v tom okamžiku přítomni oba, dívka i muž. Gesto vzdání, s nímž podávala plachtičku, přechází do vyznání citu, jenž se zapálil z přemoci krásy na přemoci mužské. Oba byli zaskočeni prudkostí okamžiku: mlčení má tak blízko k šepotu. Jeho nejistota je nejistotou její, její stesk je jeho steskem a jeho naléhající touha se stane její touhou.

Jako v snách se snad událo gesto rukou, jež se dotkly. Jako v snách vyběhne prudký skok k plnému, jasnému hlasu vyznání, vyznávání jeho, vyznávání jejího. Že nyní jeho melodie zní jinak přes doslovné opakování toho, jak zazněla poprvé, není v síle hlasu, v síle návratu. Nic se tu vlastně nevrací. Všechno je jiné.

Zrcadlivý, násobivý sběrný efekt dá svůj lesk a zář blaženosti jak slovem, tak prokomponováním závěru, v němž s poslední strofou a veršem zní stále dvojhlas "moje - tvoje" a slovo zalíbení. Sem posléze vstoupí s posledním vrcholem takřka zapomenuté, jakoby opuštěné elementy z klavírního úvodu: ornamentální obrat zpěvního hlasu, které jako zdáli popostrčí nepatrnou dohru k zjasněnému sice, ale přece jen zřetelně položeným ztemněním tak jedinečně tematizovaných septakordových hodnot odstíněnému poslednímu akordu.

Co ještě dodat? Především přání, abychom poněkud zadrželi překotně

spěchavý soud. Připojme spíš k otazníkům, položeným na počátku výkladu, něco, co se týká Dvořáka i snu. Je čas říci, že sen byl Dvořákovi božským okamžikem. Měl nepochybně jeho zkušenost. Ta je, jak víme, věcí senzibility. Bez jejího naladění nedotkneme se snu ani on nás. Ale i potom zůstává privatissimem, sdělitelným opět jen náznakem enigmatu. Je to jeho povaha.

Chci říci, že píseň může být dotykem snu pro toho, kdo v božský okamžik pocítí rozpínající se perutě touhy po dobru, pravdě a kráse.

Ideály nastupující avantgardy : nový svět a nové umění

Vojtěch Lahoda

Ve svém příspěvku bych rád zaměřil pozornost na důležitou mutaci českého moderního umění na počátku dvacátého století. Jádrem referátu je podíl ideálních představ při zrodu nového umění po přelomu století, které byly vyvolány nespokojeností umělecké mládeže nejen se stavem umění, ale ve svém důsledku i stavem c.k. monarchie těsně před vznikem první světové války. Základem je analýza ideálů nastupující výtvarné avantgardy a její sepětí s uměním 19. století a především s romantickými ideály.

Zcela typicky vyjádřil ideály nastupující výtvarné generace, která se poprvé zformovala v letech 1907-8 ve skupině Osma a od roku 1911 ve Skupině výtvarných umělců, moravský spisovatel Josef Uher v povídce Ty naše ideály z počátku našeho století. Uher je dnes takřka zapomenutý autor. Talentovaný spisovatel zemřel poměrně mlád v roce 1908 a jeho literární tvorba je přímo charakteristická pro kulturní milieu prvního desetiletí: sociálním soucitem, expresionistickým vyhrocováním problému, častými symbolistními metaforami a nezřídka sžíravou ironií a sarkasmem. Uher často přispíval do významného kulturního časopisu Moravskoslezská revue, do něhož psali také mladí bratři Čapkové. Uher se intenzívně stýkal s Fillou a pobýval s ním v roce 1908 v Dubrovniku. Z tohoto roku pochází také známý Fillův portrét Josefa Uhra, dnes v Moravské galerii v Brně.

Uhrova povídka Ty naše ideály začíná slovy: "Byl jeden malíř. Byl jeden malíř právě takový jako všichni malíři. Měl normální hlavu a v té hlavě abnormální myšlenku. Myšlenka se jmenovala Ideál." Tato myšlenka našeho malíře pronásledovala a uváděla jej v nemoc, která se jmenuje Nadšení. A tak se malíř rozhodl v tomto stavu Ideál zobraziti a uskutečnit. A když obraz dokončoval: "... vtom s výšin nebeských spadlo něco s nešetným plesknutím na zářivý obraz. V okamžení také se to roztékalo po barevné ploše. Šedivá, ošklivá skvrna. Skřivánek to zajisté letěl na-
hoře, a buď že si nevšiml, buď nedbal ideálu dole..."¹⁾

Uher zde zjevně ironizuje "božské vytržení" a ideály umělce novoro-

mantického založení, jakých bylo po přelomu století mnoho. Současně vyjadřuje jistou skepsi vůči tomuto přírodnímu ideálu, který se projevoval nejčastěji v tzv. náladové krajinomalbě konce století. Uhrův idealismus, vyjádřený v mnoha povídkách, má rysy sociálně utopické.

Můžeme si klást otázku, jak bylo možné takové přeskupení hodnot ve výtvarném umění - a nejen tam - v prvních dvou desetiletích našeho století, kdy se ideální představy umělecké generace zformovaly? Umělecká atmosféra Prahy konce století byla provinciální, dle slov kritika K.B. Mádla z roku 1900 "nic se neděje". Právě tento status quo, tak niterně pocíťovaný mladými malíři, nutně vyvolal jejich reakci. Básník Karel Tománek uveřejnil ve spolkovém časopise Mánesa, ve Volných směrech I. (roč. 1896-97), báseň Slavné jaro, kde čteme patetické provolání: "ven, jen ven! za novým obzorem, jenž neohraničen!" Jan Preisler maluje o tři roky později svůj slavný triptych Jaro, o němž později Karel Teige napsal, že jím "tehdy počínalo jaro českého umění". Obrodné snahy oživit novými prameny - především etickými - uměleckou tvořivost mají svou genealogii v umění a myšlení 19. století.

S jednou z nejradikálnějších koncepcí nového umění přichází hned na počátku 19. století německý raný romantik Phillip Otto Runge. V roce 1808 dokončil svůj manifest zrodu nového umění Malé jitro (obr. 41a,b). Rungeho nové jitro umění vzniká z přírody. Je ovšem založeno na složité symbolice, která spojuje naturfilozofické a křesťanské ideje. Za všechny rozборы lze uvést příznačný Rungeho citát z dopisu bratrovi o díle Malé jitro: "Obraz musí být pramenem v nejširším slova smyslu: pramenem každého obrazu, který bych chtěl udělat, pramenem nového umění, které mám na mysli a také pramenem sám o sobě". Základní umělecký problém Rungeho bylo téma kosmologického života v rytmu stávání se a zanikání, bytí a nebytí. Sám Schlegel řekl o Rungeho cyklu Roční doby, jehož součástí bylo Jitro, že je to "podivuhodné dílo úplně nového způsobu". Runge chápal své roční doby jako symfonii ve smyslu Gesamtkunstwerku, jako "abstraktní malířské fantasticko-hudební básně s chóry", "kompozici pro všechny tři umění dohromady" (malířství, hudba, poezie). Je to předobraz rajské bezčasové jednoty, ideálu, kde květina je názornou ukázkou rajské souvislosti se vším živoucím (vedle motivu pramene a dítěte). Je důležité, že Rungeho ideál neznamenal jen obohacení tradičního ikonografického motivu, ale znamenal novum i po formální stránce: kompozice je podložena rafinovanou symbolickou infrastrukturou, která vzdáleně může připomenout podobné snahy B. Kubišty, stejně jako propracovanou teorií barev, ovlivněnou dobovými duchovními koncepcemi, od mystiky Jakuba Böhmeho až po svérázně německým spekulativním duchem zpracovanou indickou filozofii. Což bychom si opět s jistou licencí mohli přirovnat ke Kubištově zájmu o R. Steinera či indickou filozofii v "přetlumočení" schopen-

hauerovce Františka Čupra.

Na počátku dvacátého století se otázce "jitra v umění" u nás věnuje F.V. Krejčí. Základem jeho přednášky z roku 1903 byla idea pokroku. Všude, kromě umění, vládne pokrok. Všude, kromě umění, je pokrok ideální, nedosažitelný. Oproti tomu umění nepotřebuje snít o svém jitru, jelikož je nese v sobě. Umění je tvůrčí čin, ono nepokračuje, ale vyvíjí se. "Umění není vlastně nic jiného než příroda sama, prošlá médiem tvůrčího lidského ducha."²⁾ Opět se ocitáme blízko Rungeho, jeho jednoty přírody a umění. Příznačná je, že Krejčí se dovolává Goethovy myšlenky vývojové jednoty člověka, přírody a umění, a zdůrazňuje úlohu moderní přírodovědy, monismu, Darwina, Haeckela a Spencera. "Tak se vytváří nový obzor světa a života, idea, již je položen základní kámen ke světovému názoru budoucnosti!"³⁾ Tyto myšlenky měly bezesporu vliv na generační dozrávání Oamy a Skupiny, které se radikálně rozešly se starým uměním. Přitom většina jejich členů laicky, ale o to více, studovala moderní myšlenkové proudy. Známý Kubištův obraz Trojportrét z roku 1907 je z tohoto hlediska příznačný: vedle dominujícího a na diváka ostře hledícího Kubišty stojí po jeho boku sekundanti, členové Osmy, Feigl a Piterman. A Kubišta drží v rukou výhružně štětec, jako by to byla dýka. Je to zřejmá výzva na souboj s celou společností. S tou společností, která způsobila, že se v Čechách nic neděje. Jan Preisler tuto českou situaci zcela charakteristicky popsal v dopise Otakarů Nejedlému do Indie v roce 1909: "Je tu všude jenom smutek. Snad ze mě mluví jenom stáří, ale je tomu tak (aspoň pro mne). Je to divná země, malá, zde člověk nic nebičuje, nic nežene kupředu, život je zde ospalý, vzduch hustý. ... Hrozně intensivně to cítím, ale nedovedu napravovat. ... Divná země, kde místo aby postupem času, lety a věkem se člověk naplňoval a rovinul, usíná se a scvrká se."⁴⁾

Není divu, že v rámci celkové společensko-etické skepse hrály u průkopníků naší avantgardy roli ideální koncepce světa, jejichž původ má nejrůznější kořeny. Ponechávám zde stranou některé vlivy, které by si vyžádaly samostatných studií a které již byly v literatuře zmiňovány: Nietzsche, Schopenhauer, novoplatonismus aj. Tak Emil Filla si v roce 1912, kdy horlivě rozvíjel kubismus, zapsal do deníku údaj o knize Augustina Smetany Úvahy o budoucnosti lidstva. Obrat ve vývoji filozofického myšlení a konečný cíl (Praha 1903). Knihu mu nejspíše doporučil budoucí tchán, filozof František Krejčí, který k publikaci napsal úvod a s jehož dcerou Hanou se Filla v roce 1913 oženil. Zcela v úvodu spisu je zdůrazněn prvek svobody, tak důležitý pro celou kubistickou generaci a Fillu zvláště. A dále Smetana píše: "Marně nyní zase všude pozvedají své hlavy nepřátelé všeobecného štěstí lidského a zapřísahají se proti neodvratitelnému pokroku k dobrému." Všude prý propuká "boj o volnost,

rovnost a bratrství všech lidí" a zaniká starý a povstává nový svět. Neustálým přibližováním Pozemského Božskému "vzejde pokolení lidskému nový svět, jenž pojmově sice může být poznán, ve své plné skutečnosti a nádheře však sotva tušen. Nadšený život rozbřeskne se nad lidstvem jako nad umělcem..." Příští život lidstva bude dle Smetany uměleckým dílem. Tyto myšlenky s dalšími, často chaoticky vstřebávanými teoriemi živily ideály Osmy i Skupiny.

Z jiné strany ukázal nutnost přehodnocení dosavadního světového názoru a tedy i umění Ernst Haeckel, na přelomu století velice populární. Ve své knihovně jej měl kupříkladu Bohumil Kubišta. Slavná Haeckelova kniha Záhady života, poprvé vydaná roku 1889, se stala biblí přírodní filozofie. Haeckelův monismus se staví proti antropomorfismu, tj. "zčlověčtování", a zdůrazňuje jednotu ducha a hmoty. Haeckel nechce revoluci křesťanství, ale jeho reformaci, spočívající na třech premisách: 1. ideálu pravdy (poznání pomocí čistého rozumu - naturfilozofie), 2. ideálu ctnosti (rovnováha samolásky a lásky k bližnímu), 3. ideálu krásy (je obsažen v přírodě).

Haeckelova teorie se mohla dotknout Filly i A. Procházky. Zcela jistě měla blízko k dílu Františka Kupky. V kresbách z cyklu Prometheus z roku 1908 je Kupkova figura energickou živou hmotou v duchu Haeckelovy teorie. Prometheus je chápán nejen jako nositel světla, ale také jako jádro organických pochodů, které tělo reprezentuje. V teoretické studii, vydané roku 1923, ale psané v prvním desetiletí našeho století, považuje Kupka lidské tělo za součást organismů. Podle jeho organické kosmogonie jej nezajímá figura v určitém prostředí, ale proces, který ji řídí, tedy výměna látek. Kupkova teorie má blízko k Haeckelově monismu tím spíše, že výtvarník považuje za hlavní principy objektivního světa Chemický děj a Výkonný Pohyb - Cíl.⁵⁾ Panorganismus vedl Kupku k výtvarnému zachycení monumentálního ideálního divadla přírody v procesu neustálého vznikání a zanikání, ke Kosmickému jaru. Tak Kupka dospěl nejen k novému umění, ale i k vizi nového ideálního kosmického světa. Tato cesta jej důsledně vedla na abstraktní dráhu.

Přesto je zajímavé, jak byla blízká teoretické koncepci "nového umění" kubistů. Vincenc Beneš, malíř, který záhy z dráhy kubismu dezertoval a který byl v teorii umění jen podprůměrný (na rozdíl od Kubišty a Filly), vydal v Uměleckém měsíčníku 1913, orgánu Skupiny výtvarných umělců, stať Nové umění.⁶⁾ Postihuje zde velice přesně ideálnost koncepce nového kubistického umění a zdůrazňuje rovněž vitalisticky zabarvený monismus, ovlivněný nejspíše Bergsonem. "Nový dnešní člověk", dle Beneše "z hmoty samé, z onoho zřídla věčných utrpení, změn a dočasnosti, snaží se vzbudit nový život, z hmoty a jen z hmoty a jejích energií vytýčit pomníky své existence. Nyní je umělecké dílo jediný a jednotný,

samobytný živoucí organismus, v němž nežijí lidé a věci, ale celé dílo samo a následkem toho též i každý jeho detail." Beneš zde hovoří o "neskutečné formě", vyhovující více duševní povaze "nového člověka".

Příznačným projevem "neskutečné formy" kubistů je krystalizace tvaru, především v letech 1911-12. Už Haeckela fascinovala "vznešenost Alp" a "krystalová nádhera ledovců". Pro fantazijně vznětlivé romantičky skrýval krystal záhadná tajemství tvoření přírody. Krystal souvisel také s motivem grálu, oživeným na přelomu století, kdy se stal symbolem zázračných schopností a symbolem jiného, neskutečného, ideálního světa. Především v německém expresionismu hrála krystalizace tvaru významnou roli, což se projevuje v utopických architektonických studiích, od rakouského architekta Wenzela Haublika počínaje a Bruno Tautem konče. Motivem krystalu se zabýval také Pavel Janák, jak v teorii, tak v praxi, např. při návrhu Klenuté síně pomníku, kterou bychom mohli s odvoláním na výše řečené nazvat alternativně "Pomník nového člověka" (obr. 42, 43).

Příznačným dílem z období krystalinického kubismu je Procházkův Prometheus z roku 1911. Prometheus je z rodu ideálních, krystalicky čistých apologetů vesmírné harmonie. Objevoval se v básních Goetha i anglického romantika Shelleyho, což byli autoři, o něž měli zájem především Kubišta a Filla. V případě Procházkovy obrazu byl Prometheus symbolem "nové kultury", "nového člověka", který musí podstoupit boj se vším, co "novému" brání v cestě. Mnohem jasněji je tato myšlenka vyjádřena v Procházkově obraze Vyhnání z chrámu (1909), který zcela proklamativně vyjadřuje myšlenku skoncování se starým uměním i se starými pořádky. Je totiž příznačné, že snahy Osmy a Skupiny přesahovaly působení umělecké. Projevy a kolektivní vystoupení těchto skupin jsou současně anarchistickým gestem, což dobře vycítila dobová kritika. V mládí byl anarchismem ovlivněn Josef Čapek a Filla studoval Bakunina. F.X. Harlas srovnává malíře Osmy s "anarchisty, nihilisty a buřiči" a zcela vážně se zamýšlí nad tím, co vlastně chtějí tito mladí umělci říci. "České malířství, z těchto lidí vstanou tobě pracovníci? Avšak je to vše vážně míněno? Nejsem-li já naivní člověk, jenž ustrašen zírá na povedený kousek několika mladých malířů, kteří si usmyslili provést šosákům řádná šelmovství? Épater les bourgeois - ale to zde vůbec není srozumitelné pro obecnost, a pro umělce, znalce až příliš srozumitelné!"⁷⁾ Arnošt Procházka uděšeně píše o "přímém básnění experimentu, hotové šílenosti odvahy, nevázané snaze po originalitě".⁸⁾ Malíři jsou prý posedlí "divokou, prudkou a syrovou barvou" a kritikovi se to vše zdá být svévolnou schválností a mladickou nehorázností. To, co pobuřovalo Harlase a Procházku, bylo nové chápání barevné hmoty, exaltace barvy a zdůraznění až křečovitosti rukopisu. Byla tím programově vyjádřena nezávislost, kde hlavní roli v uměleckých věcech měla hrát etika.

Podobný šok, ne-li větší, prožil český šosák, když mladí přitáhli z Paříže kubismus. Někteří kritici ovšem pochopili, že víra kubistické Skupiny je ochotna přijmout i nepochopení a že jej dokonce potřebuje, aby úsilí Skupiny monutnělo. Filla chtěl dát dokonce Skupině název Falanx. O co vlastně šlo tomuto kubistickému seskupení? Ideální formou - tj. formou výtvarnou - vytvořit vizi nového světa, kde vládne jen jakási bezčasová, ideální hudba sfér. Umělecké dílo chápali jako nový, alternativní svět, v němž se postava či věc ztrácí, doslova rozpouští. Jak to formuloval Beneš v Novém umění: "Ona volnost změny místa, vlastní jen živému organismu, akce možná jen ve skutečném životě, může se ve výtvarném umění projevit jen zvláštním formálním utvářením viditelného světa." Jinými slovy neskutečným, ideálním, alternativním. Pro takovou alternaci skutečnosti byla vhodná krystalická kubizace forem a později roztříštění kukátkového prostoru obrazu soustavou plánů, čar a prostorových fragmentů. Naši kubisté byli přesvědčeni, že víra se musí přenést na diváky nikoliv anekdotou nebo sděleným tématem, ale způsobem provedení, dle kubistů "čistou formou". Gutfreund si na konci první dekády zapsal do deníku: "Jen abstraktní, to jest čistou formou, která není z tohoto světa, dosáhnou dojem fikce." A Filla to vyjádřil takto: "Působivost díla není závislá na víře nebo znalosti divákově, nýbrž na citové intenzitě a víře tvůrcově. Věřit a vidět svět tak, jak jej tvořím, jest podstatou velkého umění a v tomto smyslu je každé dobré umění realistické, neboť forma není naučená neb šablonovitá, ale má v podkladě realitu v tvůrcově nazírání a představování." Řečeno jinak: kubisté tvořili svět jiný, alternativní, a právě v tuto skutečnost věřili. Byla jim projekčním plátnem ještě tradičních ikonografických motivů, které jsou však pro ideologii "nového umění" našich kubistů příznačné. Mám na mysli častá koupání, idyly, motiv tanečnice, hudebníků, žen s ovocem apod. Všechny tyto figurální náměty jsou svázány s představou rajské blaženosti a čistoty a sugerují hedonistické kvality "nového světa" kubistů. Nový svět je zrozen a znovuvzkříšen.⁹⁾ Takováto touha našich umělců nebyla osamocená. Především v Rusku na počátku našeho století se objevují podobné snahy, i když mnohem výrazněji akcentované. James Billington nazval takovou duchovní atmosféru v Rusku na počátku dvacátého století "prométheovštinou", což je "vize, že člověk, když si je vědom své skutečné síly, je schopný úplně přeměnit svět, v němž žije".¹⁰⁾

Podobné ideální snahy o přeměnu se objevují v architektonické tvorbě ve vizi architektury budoucnosti. Tato linie je živá od přelomu století a vrcholí v expresionistických vizích z okruhu Bruno Tauta (obr.44). Ten si kreslí vizi ideálního jitřního města budoucnosti. Také naši kubisté hledají svá jitra nového umění a své prameny tvorby, tak jako o století dříve P.O. Runge. Tak Filla maluje v roce 1911 Jitro, v pozadí

s expresionisticky vyhlížejícím krystalickým-chrámem, symbolem duchovna. Totéž platí i o motivu kostela v Kubištvě Jaru. Zde je ovšem určitý posun: na stejnou úroveň ke kostelu je dán symbol moderní doby, továrna, která se na Kubištvých obrazech objevuje stále častěji.

Čeští kubisté jako Kupka, ovšem v jiném výtvarném systému, navázali na tradici radikální obnovy uměleckého jazyka, jak to v 19. století provedl P.O. Runge. Vytvoření nového světa zůstalo pochopitelně neuskutečnitelným ideálem. Stalo se zrcadlem společnosti nebo, máme-li zdůraznit etický prvek, kubisty tak protežovaný, jejím svědomím. Kubistický ideál nového světa byl především ideálem tvůrčí svobody, jak zdůrazňoval Filla. Znamenal i zvýšený nárok na "divákovu mohoucnost" (Filla). Ve svém důsledku nešlo kubistům o nic jiného než o ideál nového, tvůrčího a svobodného člověka. Slovy Filly, člověka plného "akčních sil".

Jaký však byl ten starý člověk, na něhož se kubisté obraceli? Charakteristicky jej vykreslil v povídce Příchod jara již citovaný Josef Uher. Jaro! Jaro!, volají děti. Spisovatel příchodu jara uvěřil, protože děti prý mluví pravdu. Postupně mu celá příroda odpovídá, že je tu skutečně jaro. Ale je třeba se ještě zeptat lidí, těch hlavních arbitrá: "Jest jaro...?" Ale lidé mlčí, jako by nerozuměli.

- 1) J. Uher, Dílo. Praha 1954, s. 658-659. Uher v některých rysech svých povídek, především v Kapitolech o lidech kočovných a jiné prose (1906), navazuje na bosácké povídky Maxima Gorkého, autora, který byl v prvním desetiletí 20. století u nás velmi oblíbený a který fascinoval mj. jednoho ze členů Osmy, Willy Nowaka.
- 2) F.V. Krejčí, Věčné jitro v umění. Praha b.r., s. 20.
- 3) Tamtéž, s. 27.
- 4) Cit. v: J. Kotalík, Dílo Jana Preislera, katalog výstavy Jan Preisler 1872-1918. Praha 1964, s. 31.
- 5) F. Kupka, Tvoření v umění výtvarném. Praha 1923. - Ke Kupkově Prometheu: A. Matějček, Kupkův Prometheus. Umění Štenc III, 1930, s. 125 n.
- 6) V. Beneš, Nové umění. Umělecký měsíčník III, 1913, s. 176 n.
- 7) F.X. Harlas, Rozhledy v umění výtvarném. Osvěta 1907, s. 562-563.
- 8) A. Procházka, Moderní Revue 1907, s. 390.
- 9) Obraz Jaro B. Kubišty obsahuje kromě idylické scény koupání žen i motiv pramene, dítěte a kostela, čili v jiné rovině přebírá symboliku sepětí přírody a duchovna z Rungeho Malého jitra. Obraz Vzkříšení Lazara od Kubišty může být chápán v souvislosti této studie jako vzkříšení "nového člověka" a "nového umění".
- 10) J. Billington, The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture. New York 1968, s. 478.

Několik slov na závěr

Jaroslava Pešková

Komunikace je dnes převážně chápána jako tok informací nebo jako setkání dvou účastníků rozhovoru. Ale v pravém smyslu slova je komunikace setkáním u věci, o kterou nám společně běží. Při vši dokonalosti moderní techniky právě toto je často pouhým snem žijících generací. Jednou ročně - na čtyři dny zjara se několik desítek šťastných lidí z tohoto snu probouzí, aby ho uskutečnilo. Ten sen se jmenuje "Plzeň". Dovolte mi proto, abych poděkovala všem, kdo se opět - již posedmé - zasloužili o tento nevšední zážitek lidského setkání.

Své slovo na závěr bych ráda uvedla myšlenkami Anatola France z projevu ke studentům Sorbomy u příležitosti otevření renovované budovy pařížské univerzity v roce 1920: "Jsem šťasten, že jsem zde mezi vámi, v tomto starém domě, kde vše mluví o vzdálené minulosti... Lituji, že se nemohu zdržet u vzpomínek, neboť mám rád věci minulé. Bylo by příliš málo žít jen přítomnosti, která je pouhým bodem bez přestání prchajícím. Slyšeli jste mluvit o tom, že život je krátký: nedovedete si představit, jak je krátký: abychom mu dali lidskou a krásnou šíři, musíme jej prodloužit do minulosti i do budoucnosti: do minulosti studiem, a do budoucnosti předtuchou a sněním. Ano, sen, ano, představa, iluze! Život bez snění, bez iluzí nemá smyslu, není zajímavý. Naučme se vytvářet své sny, naučme se dávat jim vědeckou stavbu... Sněte, moji drazí přátelé. Jednejte a sněte a obzvláště nebuďte příliš rozumní, příliš opatrní... Sněte a jednejte... Vystříhejte se fanatismu, a to i fanatismu pro pravdy již dosažené: mohly by se obrátit proti pravdám ještě větším, dosud zpola skrytým."¹⁾

Výzva k snění jako důležité dimenzi lidské moudrosti evokuje nutně otázku po povaze bytí snu a po formách jeho existence.

Začneme prvním problémem. Ernst Bloch v knize *Prinzip Hoffnung*²⁾ ukazuje, že tendence ke snu je bytostná. Člověk se může od přání osvobodit jen zdánlivě, ačkoli by bylo daleko snazší na touhu zapomenout, než ji uskutečňovat. Lidé, nemající žádné přání, byli by jako mrtvoly, po nichž zlí kráčejí ke svému vítězství. Bloch odlišuje bdělé sny a

noční sny. Noční nejsou předstupněm denních, spíše naopak. Hrdina bdělého snu je naplněn vědomou touhou po lepším žití. Tímto hrdinou je vždy naše vlastní dospělá osoba. Já bdělého snu se vztahuje k druhým, jeho sen je komunikovatelný, je charakterizován tendencí po naplnění a naladění, je médiem tohoto snění. Spící já je se svými stíny samo. To-lik Bloch.

Ontologickým určením lidského snu je lidská touha, naladění k vždy novému projasnění žití, touha po vlastní zralosti, po uskutečnění projektů lidského ducha. Toto snění má řadu konkrétně historických modalit.

První z nich je u t o p i e .

Utopie je kontrapozice toho, co jest, proti tomu, co být má, pouhá kontrapozice skutečnosti a ideálu, přičemž ideál sám je výpovědí o realitě a o hranicích možnosti utopických představ. Uskutečnění utopie prakticky znamená vždy konzervaci statu quo, což si v dějinách málokdo uvědomil. Pokud se kdy skutečně podařilo uskutečnit utopii, aniž byly v praxi překročeny její meze, byl to vlastně návrat zpět k již překonaným možnostem. - Po Kantovi kontrapozice "jest - má býti" otevřela motiv povinnosti orientovat se na to, co být má, co je třeba uskutečnit.³⁾

V polovině 19. století postavil proti utopiím K. Marx novou myšlenku: neříkáme světu, co má činit, ale snažíme se mu ukázat, jak na tom je. A vědomí se pak může stát materiální silou, která to, co jest, dokáže změnit.⁴⁾

Jinou modalitou je i d e á l .

Vystupuje vedle utopie jako racionálně formulované kontrapozice "jest - má býti". Ideál v tomto smyslu je optimální forma projektu toho, co být má. Zde zvláště patrně funguje pluralita subjektivních projekcí jednotlivců nebo skupin. Na našem setkání jsme sledovali rozmanité ideály vlastence, ideály společenského uspořádání, které se promítaly do politických programů atd.

Skutečný ideál jako projekt optimálního řešení, jako projekt cíle, je smysluplný tenkrát, chápeme-li cíl jako vnitřní určení toho, co k ideální poloze směřuje jako k naplnění vnitřních možností. V tomto smyslu třeba rozumět Aristotelovu pojetí blaženosti jako cíle lidského směřování, neboť blaženosti dosáhne ten, kdo plně rozvinul skryté možnosti (entelecheia). Podobně Marx chápe ideál společnosti budoucnosti jako takové uspořádání společenských vztahů (vztahů k přírodě i vzájemných vztahů lidí), za nichž bude zaručen optimální rozvoj bytostných lidských sil.

Další modalitou snění je s e n ve specifickém slova smyslu.

Důležitým momentem této modalit je okolnost, že má vždy svou jedinečnou podobu, nelze ji beze zbytku objektivovat, a zachovává si vždy svou intimní stránku. Vystupuje jako očekávání nebo jako hra fantazie,

předestírající varianty možného řešení, pohrávajících si s nimi až do jejich vyčerpání. Snít může proto jen ten, kdo má bohatství vnitřních prožitků, kdo je dovede vždy znovu obohacovat a má smysl pro každou maličkost, s níž se v životě setkává. Jen ten, kdo slyší i ticho a vidí tmu, dovede s n í t .

Sen je světlo, které prosvětluje jsoucí lidskou touhou překročit bezprostředně dané a otevřít si nové a nové obzory. Sen není jednosměrnou projekcí, není racionálně zdůvodněným cílem připravované akce. Není směřováním k jednoznačně dokonalejšímu, lepšímu, předem známému. Daleko spíše je projekcí lidských možností, jejich variant, variant, které ve snu dotváříme v dialogu s přáteli anebo "nad plamenem svíce".

Je-li sen projekcí možnostních variant, pak jeho ontologické určení zahrnuje dimenzi "Traum und Wirklichkeit" (nejen ve smyslu pojetí vídeňské výstavy v nedávné době). Platí zde dávná zkušenost, že na otázku po skutečnosti lze odpovědět především analýzou způsobů jejího poznávání. Ptáme-li se naopak na utopie, ideály a sny jako formy reflexe skutečnosti, ocitáme se na půdě analýzy skutečnosti samé, čehož nesporným dokladem je naše sympozium.

Proto se naše téma ukázalo tak nosné, proto se jednotlivé pohledy referujících setkaly s takovým ohlasem a porozuměním: dotýkaly se reality dění 19. století a dávaly nám nahlédnout konstituenty naší vlastní skutečnosti. Rozkrývaly varianty touhy minulého století. Jejich pochopením můžeme tak trochu měřit vlastní modalitu našeho snění a perspektivy jeho naplnění.

V této souvislosti je třeba položit si otázku skutečnosti a snu i z jiné stránky: Jaký smysl má tato reflexe utopie, ideálu a snu pro konstituci ideálů a snů reflektujících? Jakou potenci má žijící generace pro pochopení snů minulosti - a tedy pro pochopení minulého dění s ohledem na to, co se ukazovalo jeho účastníkům, jak rozuměli svým možnostem v dané chvíli?

I tato druhá rovina vztahu snu a skutečnosti je složitě determinována. Utopie, ideály a sny reflektují v každé době různé vrstvy, společenské skupiny, generace, profese, vědní obory, které mají různý smysl pro sny minulosti a jsou tedy jinak připraveny pro své vlastní "snění". Není bez významu okolnost, že jak adorace snů minulosti, tak jejich příliš vehementní racionální kritika "nezabíjí" sen ve jménu jeho uskutečnění, ale zabíjí problém sám. Na sympoziu bylo k tomu uvedeno mnoho dokladů. Připomeňme alespoň seno humanitě, jeho peripetie a varianty smyslu otázky žijících generací: Kdo jsme, jaké jsou naše možnosti, kam směřuje naše snění?

Sen je duchovní aktivitou sui generis, kterou nelze vyčerpát redukcí na racionální složky, stejně jako nelze logickým diskursem vyčerpát

estetický. prožitek. Je však třeba přiznat, že se o to mnozí po léta ve jménu "vědy", "exaktnosti" atd. pokoušeli. Na druhé straně byla duchovní sféra identifikována zpravidla jen jako "druhotná", "závislá" ... a tedy v představách generací nevýznamná, nepodstatná, nemající "hodnotu" v kontextech moderní doby. Smutným důsledkem těchto tendencí je okolnost, že se populace ve svých vlastních duchovních aktivitách prakticky nevyzná a není schopna je přiměřeně kultivovat.

Co je tedy duchovní skutečnost, duch jako sociální realita?

J. Mrkvička to v knize *Člověk v akci* vyjadřuje slovy: "Člověk ... vykračuje z pevného kruhu bezprostředně daného, přesahuje dané, vztahuje se k něčemu mimo, očekává, předvídá. Říkejme této schopnosti vykročit intencionálně z mezí přítomných prožitků duševních duch. Díky jí není už člověk polapen ... situací. Vymkl se jí. A tím zároveň posunul své těžiště i svůj pozorovací bod mimo tuto situaci. Nyní na ni může shlédnout z vyššího hlediska, obhlédnout ji ne už v jejích jednotlivostech, ale v celku. A navíc tímto přesahem vidí i sám sebe z nového zorného úhlu: vidí se ve vztahu k celistvé situaci, je schopen porozumět své životní poloze. Přítomnost získává novou podobu. I ji člověk svým duchem přesahuje, otevřen minulosti i budoucnosti. Zbavil se diktátu přítomné chvíle."⁵⁾

Podstatným modem zmíněného přesahu je právě sen ve významu, který jsme se pokusili vymezit.

Vraťme se proto ještě jednou k Anatolu Franceovi: Sněme, přátelé, a nebudme příliš fascinováni dosaženými pravdami. Mohli bychom zabít pravdy ještě větší, dosud skryté v totalitě lidského světa, kterou je nutné rozjasnit nejen diskursem (i když především diskursem jako prostředkem), ale i touhou a sněním.

- 1) A. France, Z projevu předneseného ke studentům Sorbonny při otevření renovované budovy pařížské univerzity v r. 1920, česky Čs. rozhlas č. 720 / 64 / Mar.
- 2) E. Bloch, *Prinzip Hoffnung*, I. Bd. Berlin 1954, s. 99 n.
- 3) J.G. Fichte, *Pojem vzdělance*. Praha 1974, čtvrtá přednáška.
- 4) K. Marx, *Dopisy z "Deutsch-französische Jahrbücher"*, Spisy sv. 1. Praha 1957, s. 366, 369 aj.
- 5) J. Mrkvička, *Člověk v akci. Motivace lidského jednání*. Praha 1971, s. 43.

Diskusní příspěvky

Česká obava z budoucnosti: sen nebo skutečnost?

Jiří Kořalka

V české politické a kulturní publicistice z druhé poloviny 19. a prvních tří desetiletí 20. století je možné nalézt řadu příkladů svědčících o přeceňování národní přítomnosti a budoucnosti. Srovnání s jinými národními hnutími severovýchodní, střední a jihovýchodní Evropy, která - podobně jako Češi - usilovala o dosažení národní svébytnosti a státní samostatnosti v podmínkách diskontinuity státně politické, společensko-třídní a zčásti i jazykové, zejména v oblasti spisovného jazyka,¹⁾ vede k závěru, že české národní hnutí 19. století mělo relativně nejprůzračnější podmínky k tomu, aby svou vlastní vnitřní silou vytvořilo moderní národní společnost. A přece se nejvýznamnější političtí myslitelé českého národa nedívali do budoucnosti bez obav. Základní příčinou těchto obav bylo složité mezinárodní postavení sídelního prostoru českého národa uprostřed evropského kontinentu, především na křižovatce mocenskopolitických zájmů Německa a Ruska.

Vystupují zde jako pamětník diskusí o hodnocení českého národního vývoje 19. století, vedených v padesátých letech. Z nepopíratelné skutečnosti, že mnohem radikálnější formulace českých národních cílů se vyskytovaly u českých básníků než u soudobých českých politiků, se vyvozoval jednostranný závěr, že česká kultura v podstatě suplovala neschopné politické vedení národa. Zcela se opomíjely nebo znevažovaly pohnutky, které vedly významné politické osobnosti té doby, především Františka Palackého, Františka Ladislava Riegra, Josefa Kaizla, Karla Kramáře, Tomáše Garrigua Masaryka nebo Bohumíra Šmerala, k vyjádření obav před radikálními státně politickými převraty ve střední Evropě. Většina těchto úvah byla na pomezí snění a realistického uvažování o vývojových tendencích. Prvek nepřijemného snu, z něhož se každý rád probouzí, je v těchto obavách většinou zřetelně rozeznatelný. Uvedu jen dva příklady v rozmezí šedesáti pěti let.

"Pomyslete si říši rakouskou rozdělenou na množství republik a republik - jaký to milý základ k univerzální ruské monarchii!",²⁾ vybízel František Palacký 11. dubna 1848 v odpovědi členům Výboru padesáti

pro svolání německého Národního shromáždění ve Frankfurtu nad Mohanem. Svůj proslulý dopis do Frankfurtu, obsahově i stylisticky vynikající, napsal Palacký během několika málo hodin,³⁾ ale myšlenky v něm vyjádřené byly již delší dobu předmětem jeho úvah a zřejmě i jeho snů. Palacký pociťoval velkou odpovědnost za politický postup představitelů českého národa v nové situaci, která nastala v březnu 1848 a na niž on sám byl připraven důkladným poznáním politických poměrů a osobností nejen v Rakousku, ale i v celém Německu. Ve všelidském zájmu se Palacký hrozil představy o univerzální monarchii, byť by se i prohlašovala za slovanskou, a považoval ji za "nepřehledné i nevyslovitelné zlé, neštěstí bez míry a hranic".⁴⁾ Tato barvitá charakteristika dostatečným způsobem naznačuje, do jaké míry Palackého myšlení a snění překračovalo meze politických realit tehdejší současnosti.

Snad ještě blíže k rozumovému předvídání dějinami poučeného historika než ke snu měla argumentace Františka Palackého z prosince 1849 na podporu zásady národní rovnoprávnosti a federalizace v mnohonárodnostní rakouské monarchii. Palacký tehdy vysvětloval svým odpůrcům, že idea národnosti měla ve střední Evropě 19. století podobný význam jako idea církve a náboženství v 16. a 17. století. Není podstatné, že tato myšlenka nepronikla kolem poloviny století ještě do vědomí všech osob a různých věkových skupin. "Ty krajiny a osoby, zvláště v Rakousku, které podnes v ohledu národním jsou netečné aneb apatické, nebudou jimi ještě po desíti, po dvaceti nebo po třiceti letech...",⁵⁾ varoval Palacký před podceňováním národního vědomí a národnostních konfliktů. Připomněl, že po více než jedno století sváděly evropské národy ukrutné a krvavé války, než oboustranné vysílení vedlo k uznání rovnoprávnosti a tolerance: "Má-li idea národnosti vésti ku podobnému dlouhotrvajícímu krveprolévání, jehož počátek skutečně stal se roku 1848?"⁶⁾ Jsem přesvědčen o tom, že tato Palackého naléhavá otázka byla spjata s poměrně konkrétními obavami z budoucího vývoje, s obavami, které se vystupňovaly v doslovných z let 1872 a 1874 pod dojmem nástupu německé hegemonie v Evropě.⁷⁾

Druhý příklad připomínám z období mimořádného zostření mezinárodní situace ke konci roku 1913, po dvou balkánských válkách, které v souvislosti s vystupňováním osvobozenického boje národů jihovýchodní Evropy vedly k soupeření evropských velmocí a ke vzájemným územním sporům národních států na Balkáně. V referátu na XI. sjezdu Československé sociálně demokratické strany dělnické v Praze na Žofíně nastínil Bohumír Šmeral možnost případného dělení rakousko-uherské monarchie jako výsledku celého řetězu válek. Podle jeho názoru nebylo vyloučeno připojení německých krajů Rakouska, v podstatě dnešního území Rakouské republiky, k Německu, dokonce i v dohodě s Francií a Ruskem. České země jako "důležitý strategický čtyřúhelník uprostřed Evropy" by však zřejmě

nepřepustilo Rusko Německu ani Německo Rusku. Z toho vyplynula Šmeralova představa o hrozivé budoucnosti, která byla - stejně jako u Palackého v letech 1848-49 - někde na pomezí tíživého snu a realistické předvídavosti:

"Snad okamžité obtíže by mohly způsobit, že by mezinárodním řešením při prvním dělení státu dostalo se Čechám samostatnosti. Takto ve chvíli katastrofálních přeměn dosažení 'státního práva' není vyloučeno. Pro Čechy jako národ i jako zem byla by to však možnost nejhorší. Byli bychom osamostatněni jen přechodně jako dnes Albánie, abychom zachováni byli jakožto kořist pro vítěze budoucnosti, jakožto bojiště pro příští měření soupeřících sil. Kdyby Rakousko-Uhersko nemělo se udržet, vzplála by nová třicetiletá válka nad Evropou a opět jako před mírem vestfálským právě Čechy byly by středem utrpení."⁸⁾ Další historický vývoj, zejména ke konci třicátých let, ukázal dosti zřetelně, že Šmeralova obava z budoucnosti malého a národnostně pestrého samostatného státu uprostřed Evropy byla opodstatněná.

Snění o budoucnosti nebylo na přelomu 19. a 20. století rozhodně českou zvláštností. Veřejné mínění sousední Německé říše přijímalo ještě s větším pochopením, často s nadšením, futurologické brožury a články líčící nastolení německého panství nad Evropou a nad celým světem. Předseda Všeněmeckého svazu, profesor univerzity v Lipsku Ernst Hasse, zastával názor, že "fantazii našich současníků je třeba živě povzbuzovat nejen v sociálně politických oblastech, kde se tak děje až nad míru, nýbrž i v nacionálních otázkách".⁹⁾ Například jen roku 1895 vyšly v Berlíně krátce za sebou dva rozšířené spisy, které se shodovaly v tom, že šíření německé expanze chronologicky přesně vymezovaly, ale jinak proti sobě polemizovaly. Zatímco brožura o "triumfujícím Německu"¹⁰⁾ formou utopického přehledu událostí z let 1900-15 líčila postup Německa až k Volze a Donu a vybudování velké koloniální říše, soustředila se polo-oficiální brožura Všeněmeckého svazu¹¹⁾ na předpokládaný stav politických poměrů ve Velkoněmecku a střední Evropě v roce 1950, kde čtyři národy - Češi, Slováci, Maďaři a Slovinci - ztratily právo na existenci a byly zčásti vysídleny,¹²⁾ zčásti germanizovány nebo zbaveny občanských práv.¹³⁾ Nelze se divit tomu, že právě takové snění, o němž český tisk přinášel většinou podrobné informace, posilovalo opatrnost a umírněnost české politiky. Rozdíl mezi uměleckým a historicko-politickým chápáním české skutečnosti se tím ještě dále zvětšoval.

- 1) M. Hroch, Evropská národní hnutí v 19. století. Společenské předpoklady vzniku novodobých národů. Praha 1986, s. 239-254.
- 2) F. Palacký, Spisy drobné I: Spisy a řeči z oboru politiky (vyd. B. Rieger). Praha (1898), s. 22.
- 3) K tomu J. Kořalka, Palacký a Frankfurt 1840-1860: husitské bádání a politická praxe. Husitský Tábor 6-7, Tábor 1984, s. 309.
- 4) F. Palacký, Spisy drobné I, s. 19.
- 5) Tamtéž, s. 113.
- 6) Tamtéž, s. 113.
- 7) K tomu mj. J.F. Zacek, Palacký's Politics: The Second Phase. Canadian Slavic Studies 5, 1971, s. 51-59.
- 8) B. Šmeral, Výbor z díla 1: 1902-1921 (vyd. J. Galandauer). Praha 1981, s. 242.
- 9) Alldeutsche Blätter 5, č. 2, 13.1.1895, podpis: E.H.
- 10) Germania triumphans! Rückblick auf die weltgeschichtlichen Ereignisse der Jahre 1900-1915 von Einem Grössteutschen. Berlin 1895. Jako autor brožury se uvádí univerzitní docent Karl A. Kaerger.
- 11) Grossdeutschland und Mitteleuropa um das Jahr 1950. Von einem Alldeutschen. Berlin 1895. Autorem byl univerzitní profesor Ernst Hasse.
- 12) Hasse razil pojem "Vertreibung grösseren Teiles der undeutschen Bevölkerung" pro násilné vysídlení obyvatelstva.
- 13) V širších souvislostech srov. J. Kořalka, Všeněmecký svaz a česká otázka koncem 19. století. Praha 1963 (Rozpravy ČSAV, řada společenských věd, roč. 73, seš. 12).

Sny mladíků z konce století

Jan Havránek

Blížíme se k závěru dvacátého století a přitom vzpomínáme, že již sto let brzy uplyne od památného 1. máje 1890, kterým jako by u nás začala doba, kdy v politickém dění natrvalo našlo své místo dělnictvo, kdy masy velkoměstského obyvatelstva ukázaly, že napříště nebudou jen pasivním objektem v politickém životě. Poslední desetiletí devatenáctého století, desetiletí, kdy na ulicích velkých měst začala jezdit elektrická dráha a kdy elektrické žárovky v domácnostech i dílnách prodlužovaly den, bylo zároveň desetiletí velkých snů. Zdálo se, jako by technický pokrok, který přinášel rok co rok významné objevy a vynálezy, proměňoval nejen technickou stránku výroby i každodenního života, ale podmiňoval i rychlé vymýcení společenské nerovnosti a nespravedlnosti. Při stém výročí Velké francouzské revoluce byla založena v Paříži Druhá internacionála a věk rovnosti, volnosti a bratrství se zdál být tentokrát již na dosah ruky pro ty, kteří chtěli snít.

O tom, jak snili tehdy mladí lidé, nám snad nejlépe vypovědí jejich deníky tam, kde se zachovaly. Takový deník mladého člověka můžeme nalézt v pozůstalosti, mně však padl do ruky, když jsem studoval soudní spisy procesu s Omladinou, tj. se 78 pražskými mladíky, uční, dělníky i studenty, který se konal od 15. ledna 1894 po dvacet osm dní před zemským trestním soudem v Praze na Karlově náměstí. Jeho účastníci byli obviněni z řady politických zločinů od rušení veřejného pokoje až po velezradu a urážku veličenstva. Nedávný televizní film na náměty Neffovy pentalogie opět umělecky zpřítomnil tuto dobu, oživil ji výborně po stránce vnější a přijatelně po stránce vnitřní, avšak při veškeré úctě k hereckému výkonu Císlarovu musím konstatovat, že jeho Mrva měl se skutečným nešťastným hrbáčkem Mrvou jen málo společného. Stále je, zdá se mi, psychologicky nejpresvědčivější jeho obraz, který v titulním hrdinovi povídky König Bohusch vykreslil Rainer Maria Rilke.

V písemné pozůstalosti procesu s Omladinou, která je dnes uložena v Archivu Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ, se jako předměty doličné zachovaly drobné písemnosti, které byly zabaveny při domovních prohlíd-

kách u obžalovaných. Mezi nimi je také deník Antonína Holzbacha, devatenáctiletého mladíka narozeného v Nových Hradech. Jako jeho povolání se uvádí v obžalovacím spisu "žurnalista". Dostalo se mu té cti, že byl uveden na prvním místě mezi obžalovanými a proces byl proto oficiálně označen jako "Proces s Antonínem Holzbachem a společníky". I když měl ve hnutí úlohu nikoliv zanedbatelnou, je toto jeho zařazení zdůvodněno jen nedostatečně, a to jednak tím, že jeden ze spoluobžalovaných, František Nedvěd, jej označil za "náčelníka strany omladinové" a zvláště pak tím, že jeho rukou byly psány stanovy "Československé omladiny" a v jeho poznámkách bylo nalezeno prstové schéma organizace, které obžaloba uváděla jako doklad existence tajného spolku. Jiný spoluobžalovaný, Václav Čížek, se o tom vyjádřil: "Je ten Holzbach blbec, že si nemohl tu organizaci pamatovat, musil si dělat písemné poznámky!" Jeho skutečné úloze při organizování protirakouských a protidynastických demonstrací odpovídá výše trestu, a to 13 měsíců těžkého žaláře. 35 odsouzených dostalo vyšší, někteří podstatně vyšší tresty, nejvíce 8 let těžkého žaláře.

Mezi jeho písemnostmi se nachází lístek, který výborně charakterizuje názorový svět omladinářů, jejich politický program a především snovou představu o rychlém příchodu sociální revoluce. Holzbach očekával - a nebyl v tom jistě sám -, že ještě před koncem 19. století dojde k evropské revoluci, která připraví nastolení spravedlivé společnosti. Lístek má tento obsah:

— Hned na počátku kladu tyto otázky:

- 1) Je-li oprávněna dynastie Habsburská na trůně českém po tolika zločinech na nás páchaných?
- 2) Je-li oprávněn nynější systém vládní, jenž svou neomezenou mocí rozhoduje nehledě na protesty národů?
- 3) Chcete-li zůstat do smrti mezky nadvlády či čestně se zasaditi o lidskou správu?

Odpovědí mou na to jest:

- 1) dynastie Habsburská jest dynastií zločinců
- 2) nynější systém jest velezradou na lidstvu páchanou
- 3) sesadit a postavit zřízení demokratické

Jak však toho docílit?

Nynější systém postavil proti nám armádu, kterouž my musíme vydržovati. Jest potřeba bychom postavili proti ní svou armádu a v protivné hlodali agitacemi tak dlouho, až bude rozhodána.

Kdy se to má stát?

Ještě v tomto století, a sice do r. 1898. 1899-1900 pak nechť slouží k uspořádání ztroskotaných států. Pravím států - poněvadž jest třeba evropské revoluce.

By revolucionářskou propagandu bylo možno uskutečniti, musí být založena na pravé vojenské kázni a v rozsáhlé míře a podklad její musí býti sociální.

Zdar bude záležitosti hlavně na tom, budou-li dorůstající generace dost vzdělány a odhodlány, by dovedly vystoupiti v celých sborech ozbrojených. —

Možná, že je to náčrt předneseného projevu, nicméně při důkladnosti vyšetřování není příliš pravděpodobné, že by projev, přednesený Holzbachem na některé schůzi, unikl pozornosti vyšetřovatelů, kteří pečlivě seznamenali tři schůze Omladiny, které Holzbach svolal, i jednu, kterou sice svolal, ale k níž nedošlo.

Spíše se zdá, že je to nástin projevu, který by byl býval rád pronesl, koncept vysněného projevu. Holzbach rád snil na papíře - myslím, že také proto zapsal na papír onu pětkovou strukturu, která rozhodně více existovala v jeho fantazii než ve skutečnosti, i když není vyloučeno, že o tomto, z literatury ostatně dobře známém schématu spiklenecké organizace také někdy hovořil. Čížkův výrok totiž vůbec nepotvrzuje, že by existovala právě taková organizace, kterou si vykreslil Holzbach, dokládá jen Čížkův vztek na to, že Holzbach si udělal vůbec nějaké poznámky o organizaci.

Ostatně další jeho snění na papíře, tentokrát v jeho deníku, se dokonce zachovalo. Ke dni 19. července 1893 si poznamenal, že ho Antonín Veselý navštívil v pisárně. Zápis pak pokračuje:

— Veselý: "Tak přijď večer do výborovky, bude se jednat o tom, jak získat dělnictvo pro státní právo české."

A hned od toho okamžiku divné stvůry vznášejí se nad hlavou mou, celá tělesná schránka starého revolucionáře se otrásá, toť voda na mlýn a juž lítají číslice za číslicí, vedle sebe, nad sebou, kombinace krokolonné jak čarodějnice svatojánské poskakují nad mou hlavou a každá rce:

"Buď zcela zapadneš, neb velkým chlapem bučeš!"

A tu již zase topím se ve všech symbolistických zjevech. Kus za kusem v divé motanici - kus před senátem, kus před porotou, redaktorování, řečnění, spílání, chvála žádná, vše originelní, co ode mne pochází, nic cizího nepřipustit, armáda vyhlíží všelijak, bída nespokojenost v lidu, kdo že je tím vinen? - poslanecký mandát, lid se bouří, politické mordy, vláda se mnou vyjednává, do basy mne dává, pouští zase, lid mne vítá, policie, vojsko, střílí se, barikády. Stanné právo, revoluce, důstojnictvo prchá s úřady, republikánská garda vítězí, národní garda. —

V této krátké snové samomluvě v deníku nacházíme vše, především sen o snadné sociální (vlastně na počátku ve Veselého pozvání spíše

nacionální) revoluci a zvláště o vlastní velké roli snícího v této revoluci. Typické chlapecké sny - i když u mladíka bezmála dvacetiletého již trochu neobvyklé. Není však důležitý pouze fakt vlastního úspěchu, uplatnění se - "Vláda se mnou vyjednává, ... lid mne vítá," - ale celé kulisy, v nichž se projevuje to, co bylo ve vzduchu, o čem se mezi mladíky mluvilo. Tento sen opět napovídá o onom politickém a sociálním chlíasmu konce století, o němž víme spíše z nepřímých, beletristických svědectví, ale o němž málokdy nalezneme tak bezprostřední svědectví jako v zápiscích omladináře Antonína Holzbacha.

Pochopitelně bylo politické snění jen jedním typem snění mladých lidí z konce století, časté bylo snění o uplatnění v bouřlivě se rozvíjející technice, v němž se mladí chlapci převtělovali v hrdiny Verneovek, stávali se kapitány Nemy - vždyť každý Novák, Novotný či Nováček mohl se stát Nemem.

Avšak toto naivní chlapecké snění není totožné s tím velikým Snem (Traum) Makartových slavnostních výzdob, operetních vídeňských inscenací, květinových korb v Prátru. Tento vídeňský "Traum" 19. století měl jiné kořeny - byl to sen úspěšných, s sebou spokojených. Nezdá se mi však vždy přesná interpretace knihy Carla Schorskeho, která byla tak uvítána ve Vídni, milující zrcadlo své minulosti. Schorske však odpovídal na otázky americké, ne evropské. Podobně jako jeho první kniha o německé sociální demokracii, tak také jeho kniha o Vídni se snaží ukázat Američanům to, co z dnešního myšlenkového světa evropského člověka je jen slabě zastoupeno v jejich vlastní minulosti - třídní solidaritu právě tak jako rafinovanou, staletími oplozenou a pro mnohé plně srozumitelnou kulturu sochy a obrazu, hudby a zpěvu, básnického snu i satirického šlehu.

Schorskeho kniha mnoho pověděla Američanům o Evropě - Evropan však v ní musí vidět obraz sice vysoce zasvěcený, ale obraz z druhého břehu.

Sny o Africe

Dr. Emil Holub a Plzeň

Hana Dobrá

Zdá se, že skoro každý prožil ve svém mládí dobu, kdy pojal rozhodnutí vydat se do dalekých končin divoké Afriky, aby tam lovil lvy a slony a zažil četná romantická dobrodružství. U mnohých se tyto touhy a sny o temném světadílu projevovaly zvláště silně. Mezi ně patřil český lékař Emil Holub (1847-1902), který se u nás stal jakýmsi symbolem cestovatele. Romantismus jeho mládí, který ho zanesl do Afriky, i romantismus jeho doby jako by jej přeměnil v heroickou postavu. Holubova doba byla dobou velkých světových cestovatelů, zeměpisců i přírodovědců.¹⁾ Také Afrika, již Emil Holub zasvětil svůj život a dílo, byla tehdy dobývána cestovateli slavných jmen. K nim se přidružil mladý Čech, jehož dobrodružnost, mladická touha po slavných činech i romantické vlastenectví velmi záhy přivedly k uskutečňování mladických snů o vlastní cestovatelské budoucnosti.

Proslavil se svými výpravami po jižní Africe v letech 1872-79 a 1883-87, odkud přivezl cenné sbírky etnografického materiálu a přírodnin. Musel překonat mnoho překážek a podstoupit řadu útrap, aby prozkoumal kraje dosud neznámé. Svými cestopisy Sedm let v jižní Africe (1880) a Druhá cesta po jižní Africe (1890) se stal průkopníkem novodobého českého cestovatelství. Aby získal prostředky ke svým výpravám, pořádal po celých Čechách přednášky.

Plzeňské veřejnosti se představil 22. ledna 1880 v městském divadle, kde přednášel o svých dojmech z cesty po jižní Africe.²⁾ V Plzni se mu zalíbilo, o čemž svědčí jeho dopis psaný v noci z 23. na 24. ledna 1880 na nádraží ve Würzburgu a adresovaný Františku Schwarzovi, předsedovi Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni, který celou akci pořádal. V dopise mimo jiné píše: "Když jsme se loučili, ptal jste se mne, jestli jsem byl s pobytem v Plzni spokojen? Byl jsem nejen spokojen, ale žasl jsem nad Vaší všestrannou ochotou, s kterou jste mne ve Vašem spolku byli uvítali a jak přátelsky a laskavě jste se byli ke mně chovali."³⁾

Podruhé zavítal Emil Holub do Plzně 10. prosince téhož roku. Přijel dopoledním vlakem a byl na nádraží uvítán výborem Spolku přátel

vědy a literatury české. Ubytoval se v hostinci U císaře rakouského (dnes Slovan). Odpoledne navštívil muzeum, kde se zatím shromáždilo veškeré kuratorium. Purkmistr František Pecháček uvítal hosta a poděkoval mu za dary, které ze svých sbírek městu poskytl a odevzdal mu zároveň částku 100 zlatých jako příspěvek na druhou africkou expedici.

Večer se konala ve velkém sále Měšťanské besedy přednáška Emila Holuba O zvycích, životě a povaze kmene Zulů. Podrobnou zprávu přinesly Plzeňské listy v následujících dnech: "Při přednášce vysvětloval dr. Holub úvahy své kresbami křídou na tabuli. Co se týče přednášky, sluší se říci, že dr. Holub velice zajímavě přednáší. Líčí trefně, popisuje stručně, ale plasticky, vypravuje živě a přec nehledaně... Čeština dr. Holuba svědčí místy o jisté odvyklosti, při sedmiletém nedostatku cviku pochopitelné, ale kdykoli slovo mu schází, vždy sobě rychle pomáhá. To vše jest vysvětlením, kterak mohl upoutati obecnostu předmětem naprosto cizím a odlehlým tak velice, že nikdo nebyl unaven, ano, každý by byl déle ještě poslouchal."⁴⁾

V sále Měšťanské besedy bylo přítomno přes pět set lidí z Plzně i okolí. Po přednášce přednesl zpěvácký spolek Hlahol Bendlův Chorál národa českého. Pak se ujal slova předseda Spolku přátel vědy a literatury české František Schwarz⁵⁾ a jménem spolku předal cestovateli diplom čestného členství. Tak se stal dr. Emil Holub prvním čestným členem uvedeného spolku.

Dále promluvil ředitel reálného gymnázia František Částek: "Náš sice malý, ale čilý ... národ český snažil se povždy, aby stál ve vzdělanosti na roveň s národy na počet největšími... Jaký div tedy, že národu našemu za nedlouho dostalo se ... mezi smělymi cestovateli, neohroženými objevovateli neznámých dílů světa zástupce v našem milém, vzácném hostu dr. Emilu Holubovi a sice tak důstojného zástupce, že cizinci ... jej ochotně a bez zášti staví po bok svůj. My Čechové ceníme v dr. Holubovi ... ještě i tu ctnost, že jest věrným synem vlasti, že jest Čechem."⁶⁾

Druhý den navštívil Emil Holub Měšťanský pivovar a pak z Plzně odcestoval na další přednáškové turné.

Když při druhé africké cestě roku 1886 pronikl na území Mašukulumbů, přepadli domorodci jeho tábor a jednoho evropského průvodce zavraždili. Emil Holub přišel o všechny své zásoby, vědecké přístroje i většinu zápisů a musel se vrátit na jih. Při této výpravě jej provázela jeho manželka Růžena rozená Hofová, jemná a statečná žena. V této těžké době Emilu Holubovi finančně přispěla také Plzeň, kromě Prahy, Královských Vinohrad a jeho rodných Holic.

Po svém návratu do Evropy poslal Emil Holub plzeňské městské radě z Vídně 28. července 1888 děkovný dopis, v němž mimo jiné píše: "V době

nehod a nesnází na mé poslední výpravě do Afriky, když mi již možno nebylo a naše síly více nestačily nahraditi brozné škody a ztráty - laskavost, přízeň a obětavost domácích přátel a přívrženců se staly odráncem ... výpravy do Afriky. Mezi štědrými dárci též královská Plzeň velkoserdečného dárku věnovati ráčila."⁷⁾

Po návratu z Afriky se Emil Holub věnoval opět činnosti přednáškové i literární. Oba jeho cestopisy se staly velmi oblíbenými a byly brzy vyprodány. Ze sběrů druhé cesty uspořádal roku 1892 výstavu v Praze a ve Vídni. Chtěl většinu svých sbírek věnovat Národnímu muzeu v Praze, ale jeho nabídka byla odmítnuta. Měl v tehdejší Praze i ve Vídni hodně nepřátel.

V Emilu Holubovi, stále více nemocném, hořklo zklamání z nepříznivého osudu a k tomu se postupně přidružoval i nedostatek peněz. Jako lékař znalý svého zdravotního stavu se již ani pro útěchu nemohl obírat snem o nové, třetí výpravě do Afriky. Zemřel 21. února 1902 ve Vídni.⁸⁾ Obětoval svému snu o Africe veškeré síly svého života a vše, co měl hmotného. Vzbudil neobyčejně zájem českého národa o cestování a vědecké objevy.

V Archívu města Plzně se nachází čtrnáct dopisů Emila Holuba z let 1880-1888 adresovaných Františku Schwarzovi, dlouholetému předsedovi Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni, významnému politikovi a novináři.⁹⁾ Dále jeden dopis výboru Městského muzea v Plzni ze 17.11. 1883, v němž děkuje za blahopřání k nastávající druhé výpravě do Afriky¹⁰⁾ a konečně děkovný dopis městské radě v Plzni z 28.7.1888 výše citovaný.

1) J. Kinský, Čeští cestovatelé. Díl II. Praha 1961, s. 104.

2) Sbíрка plakátů, Kb 2, AMP.

3) Pozůstalost Františka Schwarze, č.inv. 14.906, AMP.

4) Plzeňské listy 1880, č. 102, s. 2.

5) Padesát let Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni 1878-1928. Plzeň 1928, s. 12.

6) Plzeňské listy 1880, č. 102, s. 3.

7) Pozůstalost Františka Schwarze, č.inv. 14.916, AMP.

8) J. Kinský, cit.d., s. 111.

9) Pozůstalost Františka Schwarze, č.inv. 14.903-14.915, AMP.

10) Pozůstalost Ignáce Schiebla, č.inv. 3.379, AMP.

Plzeňské sny a skutečnost

Martina Kopeckého

Miloslav Bělohlávek

Martin Kopecký, purkmistr v Plzni v letech 1828-1850, má velké zásluhy o novodobou moderní Plzeň. Byl to muž osvíceného technického rozumu i smýšlení, který stál plně ve službách pokroku a všelidského blaha. Přesto však snil o Plzni nejen s rozvinutou řemeslnou manufakturní výrobou a průmyslem, ale především o společensky rušném lázeňském městě.

Plzeň první poloviny 19. století byla městem konzervativním, bez velkého vzletu, lpící na tradicích a nestarající se o ekonomický i technický pokrok. Měšťané neradi přijímali nové myšlenkové proudy a nechápali, že přichází doba, kdy i zbytky starých výsad, které Plzeň během své existence získala a jež je obklopovaly, musí padnout, že věci rozumu nabývají vrchu a že starý feudální řád je neudržitelný. Nový purkmistr je pobuřoval v jejich klidném vžitém životním stylu. Přicházel stále s novými požadavky a názory, chtěl městu, jež bylo svěřeno jeho svědomité péči, dát nové životní perspektivy. Svědectvím nepochopení snah Martina Kopeckého bylo i odmítnutí jeho projektu, aby plzeňští soukeníci, předstávající nejrozšířenější a značně prosperující řemeslo, se spojili ve velké manufaktury a mohli tak obstát v nastávající konkurenci. Obdobně tomu bylo i s roztráštěnou malovýrobou piva, které bylo špatné kvality, ba bylo často nepoživatelné a mnohdy muselo být na náměstí vylito. Ještě v r. 1838 bylo takto znehodnoceno 38 sudů. A teprve za rok byli právováreční měšťané vzrůstající volnou soutěží donuceni se spojit a založit nový pivovar.

V té době odpadla sice vlna vzrušené religiozity, která přinášela sebou neklidné architektury církevních staveb, ale město bylo i přesto pořád ve svém výrazu goticko-renesanční, jen s barokní vnější fasádou. Teprve počátek nového 19. století přinesl do prospektu Plzně novou dominantu, pozdně barokní stavbu filozofického ústavu. Město ve svém vybavení bylo daleko za novými požadavky doby. Měšťané měli před domy kamenné lavičky, na nichž v podvečer sedávali a drželi besedy jako kdekoliv na venkově. Dalo to Martinu Kopeckému hodně úsilí, než je přesvědčil, že musí lavice odstranit a uvolnit ulice řádnému provozu. Veřejná prostran-

ství nebyla příliš čistá a domy neměly ani okapy, i k tomu musel měšťanů donutit. V prvních letech svého úřadování svedl například povrchovou kanalizaci do podzemních stok, dal na náměstí, z něhož odstranil starou sešlou školní budovu z konce 16. století, zřídil chodníky, tržní jarmareční boudy dostaly řádný vzhled a musely se stavět do pravidelných ulic atd.

Ve výstavbě města, v nových stavbách místo barokních forem se začínají prosazovat klasické formy a proporce řecké a římské antiky. Sice již za jeho předchůdce Emanuela Davida vzniká prvá veřejná budova v novém střízlivém stylu - věznice, ale teprve za Martina Kopeckého přibývají těchto staveb, jako je zejména v r. 1832 městské divadlo, Sín přáteleství a kolonáda na Lochotíně aj. V r. 1844 na promenádě místo bývalých hradeb staví rozsáhlou budovu, přímo palác, určenou pro úřední účely (tzv. kamerál) soukromník V. Hässler. Plzeňská radnice dostává svou protiváhu v tehdy nově upraveném domě s empírovým štítem, jenž je určen za sídlo krajského úřadu (čp. 130). Bohužel, Plzeň v polovině 19. století neměla velkých úspěchů pokud šlo o věci umění, a tak všechny stavby jsou nejvýše průměrné. Všude se projevovala obecná střízlivost, žádný vzmach a vzlet ducha. Lze sice i někdy najít např. ve slovesné tvorbě náznaky vzrušené romantiky, souznačné máchovské ohlasy, jak se ozývají např. v úvodních verších básně J.V. Sedláčka o požáru věže plzeňského hlavního kostela z r. 1835:

Již tichá půlnoc pryč se odebírá,
v posledním spánku dýchá všechno stvoření,
aj! mračno na nebi se rozprostírá
a z dálky slyšet jako větrů bouření.
A zdá se, jak by noc se navrátiti chtěla,
neb jak by země s nebem zápasiti měla,
a jak by táhl k nám všech vzteků roj,
vždy víc a víc se blíží živlů boj ...

Tím však básník vyčerpал svůj básnický náboj a pokračoval již střízlivě a trochu klopotně ve veršovaném líčení požáru.

Martin Kopecký toužil po prosazení techniky do života města, do hospodářství města i měšťanů, po zlepšení životního prostředí, měl před očima vidinu pilné a pracovitě společnosti, jež využívá všech soudobých vymožeností. Avšak přes všechny tyto cíle a snahy po zkrášlení tvářnosti města a zracionalizování jeho společnosti měl, jak bylo řečeno, zcela jiné představy o Plzni. Chtěl z ní mít lázeňské město, položené uprostřed krásné krajiny, ozdobené parky a topící se v zeleni. Když v r. 1828 přišel do Plzně, slyšel o léčivém prameni na Lochotíně, který koncem 18. století objevil zdejší lékař Bernard Říha. Martin Kopecký chtěl u pramene vybudovat lázeňský dům a okolí upravit v duchu nařízení nejvyš-

šního purkrabí Chotka v park. Z podnětu M. Kopeckého to provedla nově založená akciová okrašlovací společnost. Pustá stráž, kde bývaly pís-kovcové lomy, se proměnila v půvabný sad. Svému úmyslu, vytvořit z Plz-ně lázeňské město, podřizoval Martin Kopecký vše. Snažil se, jak bylo pověřeno, přesvědčit netečné a konzervativní měšťany, majitele domů, o nutnosti zlepšení životního prostředí. Město bylo stále ještě silně uvězněno v hradbách a předměstí se jen pomalu rozšiřovala. Kopecký e-nergicky navázal na předchozí, nepřilíš však postupující snahu městské správy na boření městských hradeb a bran. Začal město otevírat, na bý-valých hradbách a zavážených příkopech se vysazovala stromořadí, záro-veň ale chtěl, aby se město stalo čilým řemeslným a průmyslovým stře-diskem. Podporoval proto zakládání podniků jako např. měšťanského pivo-varu, koželužen apod., ale na srdci mu ležel především jeho sen lázeň-ského města. Sháněl lékařská doporučení na železnatý lochotínský pra-men, psal propagační spisy o městě, v nichž líčil jeho idylický život. Prosadil, aby v městě v r. 1832 bylo postaveno kamenné divadlo, kde by jak lázeňští hosté, tak i zdejší obyvatelé se mohli scházet a věnovat se kultuře. Ve svém spisu Über die günstigen Verhältnisse der Kreiss-stadt Pilsen z r. 1834 s nadšením a v plnosti lásky i oddanosti k městu líčí s viděním malíře jeho vzhled: "Rozlehlá jest rovina v obvodu Plzně. Zdaleka vyniká město veřejnými budovami a vysokými věžemi. Vše oživují četné řeky, potoky a silnice, které se vinou půvabnou rovinou, lemovány jsou stromořadím. O píli nám svědčí již oseté lány, louky a zahrady, ještě dříve než vstoupíme dovnitř města. Pradávná doba je založila pod-le plánu. Příjemný je pro oko symetrický soulad směru ulic a vítána jest pěším poutníkem i jezdcem zvláštní šířka jejich, z nichž největší část dnes končí v zeleni a v krátku všechny ulice budou uzavřeny sadovými promenádami. Krásné jest plzeňské velké náměstí a pohodlná jest pro svou blízkost a rovinatost procházka. Odstraňuje se každá překážka, zbou-rány byly celé budovy, jen aby bylo město obepjato stromovím a květino-vým věncem. Jak závodí nyní i soukromníci, aby bohatstvím flóry nebo po-mony získali přednost. Znají v zahradách zásadu rozkoš vzbuzující: změ-ny, střídání zvyšuje požitek. Rozmanitost ve vkusu a v zahradní květeně se udržuje v sousedství Plzně. S denním střídáním může obyvatel Plzně dýchat v letní dny čerstvý vzduch přírody a přijde-li zima, krátí si dlouhé zimní večery ve svém krásném divadle." Tak vypadala či měla vy-padat Plzeň třicátých a čtyřicátých let minulého století.

Echužel, ještě za svého života se Martin Kopecký dočkal zhroucení snu o lázeňském městě. Pramen byl nedostatečný, a tak společnost, již lázně patřily, už v r. 1849 prodala celý areál s parkem i s novými bu-dovami měšťanskému pivovaru.

Život v městě, stále burcovaný purkmistrem ze své letargie, běžel

dál, ale nikoliv tak, jak si to Martin Kopecký přál nebo alespoň jak o tom snil. Město se na konci jeho úřední éry stává zcela jiným městem. Feudální Plzeň končí a nastupuje Plzeň novodobá. Za znamení zmíněného přelomu lze považovat zboření poslední městské brány (Malická r. 1849), stavbu na svou dobu velkolepého Saského mostu (r. 1850) a rozšiřování obytné i řemeslnickotovární výstavby předměstí. I na tom měl purkmistr Martin Kopecký svůj podíl, podíl související s jeho snahou po technickém pokroku, ovšem vnitřní touha po lázeňském městě, jeho vnitřní snění se zhroutilo a ztroskotalo. Lochotín se nestal vysněným lázeňským areálem, kde by se projížděly honosné ekvipáže hostů a kde by kypěl společenský život. Ale i tak snové úsilí Martina Kopeckého nebylo marné, odkázal budoucím generacím Plzeňanů prostor romantických schůzek, procházek a oddechu, a za to mu musí být i dnešní Plzeňané vděční. Martin Kopecký předznamenával konec staré feudální Plzně a převáděl ji do nového života. V r. 1848 vřele z balkónu radnice vítal vyhlášení konstituce a o dva roky později, kdy zanikají staré magistrátní úřady, předává vládu nad městem prvému samosprávnému purkmistru Františku Wankovi. A to už nebyl sen, ale nová skutečnost.

Vlastenectví a český klasicismus

Martin Svatoš

Chtěl bych navázat na příspěvek Jiřího Raka a zaměřit se přitom pouzera jeden aspekt vlastenectví, vyskytující se ovšem spíše v první fázi našeho národního obrození, kterou se dr. Rak vědomě nezabýval.

Vlastenectví prvních generací českých obrozenců má mnohdy rysy evropského klasicismu s jeho ideou jednotného státu. V rakouském soustátí pojem vlastenec ovšem neodpovídal významu občana národního státu (jako např. ve Francii), ale označoval občana mnohonárodnostní monarchie, který sice uznává jednotnou státní moc, společenský a mravní řád, ale v první řadě má povinnost vůči víceméně abstraktnímu fenoménu - vlasti. A zde především se klasicisti dovolávali svých antických vzorů a ideálů. Model antiky, který si vytvořili, se zakládal na iluzi myšlenkově monolitické antické společnosti a občanské ctnosti (řecké areté, latinské virtus), jež spočívala v podstatě v pevném a nezlomném charakteru a obětavosti ve prospěch vlasti. Příklady antického vlastenectví, které mělo sloužit jako zářný příklad českým patriotům, čerpali naši klasicistní autoři z antických historiků, logografů, životopisců či řečníků, jejichž znalost zprostředkovávala jednak školní četba při výuce latiny (řečtině se vyučovalo na rakouských gymnáziích v době předbřeznové v minimální míře), jednak literatura zvláště německých a francouzských klasicistů. Vlastenecké projevy se hemžily čítankovými příběhy a anekdotami ze života antických hrdinů, kteří neznali nic jiného než věrnost vlasti a z ní vyplývající povinnost tomuto ideálu tělem i duší sloužit. Antická historie je tu představována českému čtenáři (příp. posluchači) jako meta jeho úsilí, mravní výzva k uskutečnění v budoucnosti, nikoli jako nějaká nenávratně již uplynulá skutečnost. Toto mytické pojetí antické historie vybízí k realizaci činů a jednání antických idolů, které jsou pokládány za správné a žádoucí a ukazovány českému vlastenci jako něco reálně existujícího v protikladu ke stávajícímu neutěšenému stavu naší národní skutečnosti.¹⁾

Příkladem takového mytického postoje k antické (ale i české) minulosti v době národního obrození může být pojednání profesora české lite-

ratury na pražské univerzitě Jana Nejedlého O lásce k vlasti z roku 1806.²⁾ Pojem vlast však Nejedlý nikde nevymezuje - pouze na jednom místě ji popisuje jako sentimentálně viděný rodný kraj: (proslulí rodáci žijící v cizině) "majíť za to, že by nikde lépe a mezi lepšími lidmi štěstí svého požívati nemohli jako v vlasti své, v té přerozkošné zemi, kdež se zrodili a hned za svých mladičkových let bydleli, kdež příbuzné a přáteli měli, kdež každé roli, každý pramínek a potůček, každý utěšený háj a pahrbek, každé křovíčko jim známé, podle nichž se procházivali aneb mladistvého věku jsouce si hrávali..."³⁾ Jinak ovšem vlast přirovnává k všeobecné matce, které jsme povinováni láskou a úctou.⁴⁾ Je to nepochybný ohlas Cicerona, k němuž údajně "patria, quae communis est parens omnium nostrum," jako by přímo hovořila.⁵⁾ Dále Nejedlý uvádí jednotlivé příklady lásky k vlasti, např. Řeky u Salamíny, spartánské ženy posílající své syny do boje nebo utěšující své zmrzačené syny: "Těš se z toho, pravila jiná spartánská matka, žes nohu ztratil, neboť ani kroku neučiníš, aby ses neupamatoval, žes vlasti své hájil." Po bitvě u Leukter matky synů, kteří padli, se pokládaly za šťastné a matky těch, kteří se z boje vrátili, nad nimi plakaly. Následuje celá plejáda hrdinů římské historie: Brutus, Manlius, Camillus, Scipio, Catonové, Cicero, Fabius, Fabricius. U posledního Nejedlý tvrdí: "Nikdy snad to krásné slovo vlast nebylo s větší uctivostí, s větší láskou a s větším prospěchem slyšáno jako za času Fabriciova," kdy prý v Římě panovala svornost, že "všickni stavové a radové ctnostni byli". Netřeba zdůrazňovat, že Nejedlý v iluzorní představě jednotné římské společnosti ignoroval společenské rozpory, rozdílné zájmy vrstev, tříd či politických skupin, které vedly až k občanským válkám a konci římské republiky. A protože i pro něj, jako tomu bylo u jungmannovské generace, národ tvořily mravy a mateřský jazyk, ten národ, který tyto dvě konstituující složky změní, se zpronevěří vlasti, neboť odpadlíkům (nazývá je dokonce pankharty) hrozí, že nová matka jim bude vždy macechou. Zvelebovat svůj mateřský jazyk musíme podle Nejedlého mimo jiné proto, že ušlechtilí muži minulých dob prospěli vlasti nejenom svou statečností a neohrožeností, ale i moudrostí a učeností - uvádí další sérii příkladů, tentokrát slovesných tvůrců, od "Homérů" až po "Horatie", kteří skládali svá díla výhradně mateřským jazykem.

Tento vlastenecky výchovný model antiky byl šířen zvláště školními osnovami doby pobřežnové, kdy po Thunových školských reformách pod vlivem německého novohumanismu měla klasická filologie dosáhnout vůdčího postavení v duchovních vědách v Rakousku a naplňovat i funkci vlastenecky výchovnou. Věčné omílání antických ušlechtilých příkladů, navíc v duchamorných filologických rozborech, vyvolalo reakci spíše opačnou, jak vidíme např. z Macharových vzpomínek či studentských parodií té doby.

Takto pojímaná antika byla spíše iluzí Zemské školní rady než integrální součástí české kultury.

Vedle heroického ideálu nabízela antika klasicistům i ideál pro všední život; i čeští literáti té doby si vytvářejí představu idylického života na venkově a vyrovnaného, po majetku netoužícího prostého člověka, nejlépe pastýře. Jsou při tom ovlivněni řeckými a římskými bukoliky a idyliky - Propertiem, Vergiliem, ale i Horatiem a anakreontskou poezií, případně Švýcarem Gessnerem a dalšími sentimentalisty, kteří byli u nás i překládáni. Opět tu nalezneme tradiční básnická kliše a topoi: chvála venkovské selanky, motiv pastýře hrajícího na flétnu svému stádu či své pastýřce, přírodní kulisa s pastvinami, zurčícím potůčkem a zpívajícím slavíkem apod. U našich klasicistů a sentimentalistů⁶⁾ šlo jistě o snahu vyrovnat se tematicky i formálně soudobým tendencím cizí poezie. Proto ona módní stylizace, díky níž i mnohý český básník v prvních desetiletích 19. století zobrazuje svůj vysněný životní ideál jako milostnou idylu, tj. jako konvenčně pojatý život uprostřed malebné přírody, zredukovaný na zcela sublimovanou lásku.⁷⁾ Jak jinak pochopit, proč by se např. čtyřadvacetiletý student práv v Praze, budoucí pražský advokátní a soudní úředník, Josef Krasoslav Chmelenský veřejně vyznával, aniž by se obával výsměchu:

Proč mi máti není Arkadie,
kde svých milost ještě měla práv?
Jak bych zvolil rád pastýřský stav,
dělil stádu fléty melodie;

večer slýchával, jak slavík nyje,
svou pastýřku v lokty věrné vzav,
anby bělorouný zatím brav
v kvítcích spal za polštář vloživ si je ...⁸⁾

Příznačné pro klasicistní tendence je, že básník "takové sny", které "sobě denně tvoří",⁹⁾ situuje do imaginární antické krajiny, nejčastěji - jako v případě Chmelenského - do Arkádie, zatímco bychom od člověka, jenž prožil většinu života v jižních Čechách, čekali, že se mu do jeho bdělého snění o venkovské idyle promítnou spíše zážitky z dětství v rodném kraji. Přesto, že byl jinak horlivý český vlastenec, básnická konvence nutí Chmelenského povzdechnout si, proč i on nepatří mezi ty vyvolené, kteří se narodili jako pastýři v blažené zemi radosti a krásy Arkádii, kde vysněná láska dochází naplnění. Jako by se tím i on chtěl zařadit na konec dlouhé řady těch, kteří si od Vergilia až po Goetha představovali tuto vcelku drsnou, nehostinnou a nepříliš bohatou krajinu středního Řecka jako zemi nevýslovného štěstí a ničím nezkalené idyly.¹⁰⁾

Česká společnost 19. století si vytvářela i jiné modely antiky, které rovněž neodpovídaly antické skutečnosti, zato tím nápadněji svědčí o projekci vlastních představ a snů jejich českých původců do světa minulosti, např. antika českých dekadentů, kteří v ní hledali spřízněné "zemlené duše", ale k tomu zde mohou hovořit povolanejší.

- 1) M. Bachtin nazývá tento jev historickou inverzí (Román jako dialog. Praha 1980, s. 278-279).
- 2) J. Nejedlý, O lásce k vlasti. Hlasatel český 1, 1806, s. 5-42.
- 3) Op.cit., s. 8-9; nebýt tohoto sentimentálního líčení krajiny dětství, shodoval by se Nejedlý s názorem moderního historika, jenž napsal: "Je to konec konců rodný kraj, jímž a skrze nějž učíme se milovat celou vlast." (J. Pekař v Předmluvě k čtenářům I. dílu Knihy o Kosti. Praha 1909).
- 4) Tamtéž, s. 8: "Vlast ale naše jest společná a všeobecná matka, kteréž nemůžeme se dosti vynaděkovati, že jsme se v ní zrodili, že ona nás vyživila, odchovala a zákony svými hájila i všeho společného dobrého oučastny činila. I kdož by tedy vlasti, té štědré matky, nemiloval, kdož by jí všeho dobrého nežádal?"
- 5) Srov. M.T. Cicero, In Catilinam I, 17 a 27.
- 6) Z hlediska následování antických vzorů jsem v tomto příspěvku nepokládal za nutné vymezovat rozdíl mezi klasicistickými a sentimentalistickými tendencemi (ostatně leckdy se prolínajícími), jako to činí K. Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975, s. 36-38, 58-60.
- 7) Milostnou idylu analyzuje v rámci studia idylického chronotopu M. Bachtin, op.cit., s. 347-357.
- 8) J.K. Chmelenský, Na ni. 2., v: Almanach aneb Novoročenka. Hradec Králové 1824, s. 100.
- 9) Tamtéž, s. 101.
- 10) Srov. E. Panofsky, Et in Arcadia ego, v: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981, s. 231-250. Panofsky se zde zabývá především mylnou moderní interpretací tohoto latinského úsloví, kterou přejal i Goethe aj.

Sny a snění v instrumentální hudbě

19. století. Smetanovy Sny

Jarmila Gabrielová

Jestliže pro operu a hudební drama 19. století znamená sen jednu z ústředních dramaturgických kategorií - jakožto průhled do nitra postavy, klíč k pochopení skrytých významů, předpokladů a souvislostí děje (předtucha či metaforická zkratka), či průběžný modus existence operních postav (denní snění, láska jako sen, smrt jako sen atd.) -, pak instrumentální hudba téže epochy zná sen jakožto téma, resp. princip utváření, zasahující podstatně do výstavby díla, poměrně vzácně. (Paradoxně jde o díla, náležející převážně k linii programní hudby, s níž bývá také někdy - ne bez rozpaků a bez pejorativního podtextu - spojován pojem "realismus" v hudbě: Hector Berlioz, Fantastická symfonie, Gustav Mahler, 7. symfonie, 2. věta = Nachtmusik I ad.) Hudba, jež byla podle maximy romantické estetiky zvláštním, odděleným světem pro sebe, nekonečnou touhou, fantastickým "Džinnistanem", anebo podle představy pokleslé citové estetiky (mylně ztotožňované s romantickým názorem) měla působit na cit, dojímat srdce, navozovat denní snění - a jež měla dokonce často "sen" a "noc" přímo ve svém názvu -, byla co do kompoziční struktury či formového obrysu vesměs velmi "pevná" a racionálně konstruovaná: ať už ve smyslu soustředěné a diferencované tematicko-motivické práce (Robert Schumann, Snění), anebo naopak ve smyslu schematičnosti a typovosti triviálního kusu.

Konkrétní doklad pro naznačené teze nalzáme i v české hudební literatuře. Na počátku poslední dekády své tvorby (1874) vrací se Bedřich Smetana znovu ke klavíru a komponuje cyklus šesti charakteristických kusů s názvem S n y (R ê v e s). Z této šestice však lze "snovou strukturu" rozeznat snad jedině v úvodní skladbě Zaniklé štěstí, jež je v určitém smyslu tématem cyklu a zároveň i jeho kompozičně nejzdařilejší částí. Výchozí pravidelný formový půdorys (téma s variacemi jakožto sled uzavřených formových úseků přibližně stejného rozměru) je zde individualizován prudkým střídáním charakterů jednotlivých variačních úseků a tonálním plánem, zejména však tím, že jde o "variace bez tématu", resp. o variace, kde na místě tématu stojí a jeho funkci

přejímá úvodní kadenční plocha. Celková dynamická linie kompozice (mohutný impuls na začátku a jeho postupné "opadávání") koresponduje smysluplně s jejím názvem. Zbývající části cyklu představují ale v zásadě žánrové scény, opřené o stylizaci tanečních prvků - polky (V Čechách), mazurky (V salóne, zde zjevně jakožto narážka na "salónní" hudbu Fryderyka Chopina) nebo skočné (Slavnost českých sedláků) - nebo o specificitou, pro Smetanu i v jiných souvislostech typickou, kombinaci žánrových prvků, tónomalby a pohybové charakteristiky (Před hradem) a dokonce i o silně vnějškovou pianistickou virtuozitu, působící v polovině sedmdesátých let již dosti anachronicky (Slavnost českých sedláků; v úvodní skladbě Zaniklé štěstí je i tento moment beze zbytku prokomponován).

Název cyklu - S n y - je tedy možno interpretovat a) jako ústupek salónní konvenci (pro tento výklad svědčí původní francouzské tituly jednotlivých částí i jejich dedikace bývalým šlechtickým žačkám), b) jako ohlédnutí za ztracenou minulostí ("zašlé mladosti sen"), a to ne snad pouze nebo především ve smyslu privátní biografie, ale ve smyslu vztažení k velké éře klavírní kompozice 19. století, reprezentované ve 30. a 40. letech útvarem charakteristického klavírního kusu a jmény Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Franz Liszt, k éře, jež spadala vjedno s dobou Smetanových tvůrčích začátků.

Odraz snů a ideálů
Francouzské revoluce
v básnické tvorbě a veřejném mínění

Pavel Bělina

Ve svém diskusním příspěvku vycházím ze zásadního předpokladu, že 19. století a jeho prvá polovina zvláště byly poznamenány realitou, ale ještě mnohem více sny a ideály Velké francouzské buržoazní revoluce. Tato událost zanechala své stopy rovněž v básnické a písňové tvorbě a tvořivosti, oficiální i neoficiální, profesionální i diletantské. V krizových obdobích se obvykle hranice mezi tím i oním často stírá. A tak je nám dopřáno spatřit jednak básníky v revoluci, jednak revoluci v poezii - mám tu na mysli reflexi konkrétní historické události, nikoli vývojový zvrat v určitém oboru tvůrčí aktivity.

V pojednávaném období zanechala ve společenském vědomí bezesporu nejvýraznější stopu gilotina, respektive respekt před tímto ztělesněním revoluce a zároveň jedním z jejích symbolů. Je ovšem málo známo, že tento popravčí stroj existoval ideálně téměř od samého počátku revolučního dění - ne ovšem proto, že ideu čehosi podobného nosil v hlavě lékař a exjesuita Guillotin, nýbrž proto, že již 1. prosince 1789 byla uveřejněna tiskem básnická skladba, dokazující, že její autor je nadán mimořádnou mírou jasnozřivosti. Je totiž třeba si uvědomit, že prvou upotřebitelnou gilotinu zhotovil německý krejčí a mechanik, žijící v Paříži, jménem Schmidt, na návod Guillotinova kolegy Louisona teprve roku 1792:

Guillotin,
antickou ctností obrněn,
dál se pídí,
ptá se lidí,
jen u znalců nakupuje
z firmy Barnave a Chapelier,
až dovtípí se vynálezu,
kterým bude lamač vazů.
Narýsuje
plánek stroje,
který lehce sejme nás -
- gilotina, sper ji čas!¹⁾

Barnave a Chapelier patří k významným protagonistům revolučních událostí, jimž bylo souzeno pod sekerou skončit - Barnavovi roku 1793, Chapelierovi o rok později, což je důkazem, jak často skutečnost předčí nejdivočejší představy. A ty měly tendenci se stále množit. Pařížskými ulicemi zněla od dubna 1790 karmaňola, první neoficiální hymna Francouzské revoluce:

Hura, hura, hura,
aristokraty na lucerny,
hura, hura, hura,
aristokraty pověsit.
Až budou viset vesele,
sedřete jim rýčem kůži z p....

Divoký sen sansculotů se pokusil změnit v uměřený ideál veršotepce Ladré na popud "mravného revolucionáře", markýze La Fayette. Stalo se tak někdy před 14. červencem 1790, výročním dnem dobytí Bastilly:

Hura, hura, hura,
zpívá lid dneska neustále,
hura, hura, hura,
přes všechny překážky jde se dále.²⁾

Karmaňola neměla ani v jedné verzi na to, aby se stala národní hymnou. Ta se zrodila v noci z 24. na 25. dubna 1792 jako pochodová píseň francouzské Rýnské armády. Autorova prognostická licence se odráží v následujících verších:

Jakže, ta cháska tyranská
by měla opět vládnout nám
a svojí rukou ničemnou
vítězství našich zbořit chrám?³⁾

Hovořit o chrámu vítězství už před začátkem války s protirevoluční koalicí vyžadovalo značnou odvalu tím spíše, že až k bitvě u Valmy šla francouzská vojska od porážky k porážce. 20. září 1792 však Francouzi dosáhli obratu ve válečném dění a jeho tradice je důkazem nad jiné, jak často v historickém povědomí vítězství představa nad realitou do slova na lopatky. My ovšem musíme zúčtovat s rozšířenou verzí o vítězství armády "ševců a krejčích" nad vycepovaným válečným strojem evropského absolutismu. Dobová ikonografie nelže, jakkoli idealizuje - francouzská armáda zde vystupuje jako poměrně disciplinované, dobře vyzbrojené a jednotně vystrojené těleso, které však zjevně ovládá již nový duch, čili esprit. Ten sám o sobě by v konfrontaci dělových hlavní stěží obstál, kdyby intervenční armádu nepostihla zcela prozaická, leč vzhledem k ročnímu období zcela logická, epidemie úplavice. Velice pregnantně na to reaguje dobová francouzská skladba, nazvaná příznačně a do slova Velké spojenecké kálení Prusů a Rakušanů. Očitý svědek bitvy,

básník Goethe, reagoval mnohem noblesněji, když do svého zápisníku učinil poznámku o dni, který zahájil novou epochu v dějinách lidstva.

V období jakobínského revolučního teroru přecházela samozvané veršotepce ironie i humor a při relativních úspěších protirevoluční koalice mizela chuť vtipkovat na účet nepřátel. Revoluční diktatura však republiku uhájila. Koncem roku 1793 zastavil Jourdan Rakušany u Wattignies, Bonaparte vypudil Angličany z Toulonu a Kellermann s Kléberem rozbili u Savenay "Velkou armádu" vendéeských. Na jaře 1794 se začala šířit následující patriotická skladba:

Když někdo pravdu nalezne,
má ji co nejvíc rozdmýchat
a bratrsky, co pochopil,
národu všemu zvěstovat.
Ten verš je špatný, který kulhá;
když zdaří se, že nezní ztuha,
co po jméně, jež odvál čas.
A z písně, jež se zpívá dál,
básník střelný prach udělal.⁴⁾

V červenci 1794 padl Robespierre a s ním i vláda revoluční diktatury. Obrat doprava ve vnitropolitických záležitostech byl cenou za skutečnost, že se revoluční vojska vydala na vítězné tažení za hranice Francie. Tam však byla půda zcela nedostatečně připravena. Na příkladě duchaplného, velmi plodného a ve své době velice módního spisovatele Jeana Paula Friedricha Richtera se obvykle dokládá teze, že to, co činili Francouzi v politice 1789-1815, napodobovali němečtí literáti v kultuře, čili - ukládali svůj střelný prach do písní.⁵⁾ Jiní - jako třeba Goethe - směřovali k nezávislému, "objektivnímu" stanovisku v důsledku vlastního přesvědčení, že to, co se odehrává na této zemi, se vůbec netýká jejich vysněného, duchovního "Německa".⁶⁾ A konečně zbývající dospěli k energické redukci ideálu, jak to učinil Schiller v populární písni Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd, ins Feld, in die Freiheit gezogen!, kterou poprvé zpívali na německých jevištích vojáci z Valdštejnova tábora. Charakteristická je sloka následující:

Náš svět již dávno svobody je prost,
všude vidíš buď pána neb sluhu,
všude vládne lest, faleš, zbabělost -
- věčná znamení lidského druhu.
Jen ten, kdo smrti v tvář pohlížel už,
je vojákem a svobodný je muž.⁷⁾

V habsburské monarchii neměl revoluční demokratismus rovněž na různých ustláno, vojenský stav však zde nepatřil ke zbožňovaným vrstvám. Nepřekvapí proto, že mezi vídeňskými "jakobíny", konspirujícími v letech

1792-94, měli hlavní slovo právě důstojníci. Z nich nadporučík hradebnictva, pražský rodák F. Hebenstreit ze Streitenfeldu inklinoval až k sociálnímu utopismu, jak ostatně vyplývá z jeho rozsáhlé básně *Člověk lidem* - v originále *Homo hominibus*:

Pryč pozlátkové tituly, jež udílejí tyrani,
pryč s hladem po zlatě a po osobním prospěchu,
z nichž hnutí zlá a prostituce odjakživa pramení.
V těch, kdo stejně smýšlejí, pak nalezneme útěchu
a králové i daně pomínout musí jako pekelná mámení.⁸⁾

Hebenstreit použil latiny, protože se chtěl vyhnout - dle vlastních slov - nežádoucí publicitě, odeslal však text spolu s návrhem jakéhosi fantastického válečného stroje pařížskému Výboru pro veřejné blaho, a to stačilo k exemplárnímu trestu - 8. ledna 1795 byl ve Vídni popraven. Další z vídeňských kryptojakobínů, důstojník spisové služby hlavní vojenské účtárny a potomek české rodiny erbovních měšťanů Leopold Bílek z Bílenberka, dostal třicet let, a to především za básnickou skladbu, lapidárně účtující s absolutistickými panovníky a slibující jim jakobínskou "léčbu". Drsné pasáže pak zvlášť pěkně kontrastují s autorovým zednářským blouznivectvím a sociálním utopismem, stejně jako s vírou v historické poslání "Hory" - revoluční frakce ve francouzském Konventu:

A pod tím nápis se Slovy Kristovými:
Ty, Pravdo, skálou máš se stát,
na které Hora činy Mistrovskými
postaví pevný, věčný, spravedlivý stát.⁹⁾

Nejpopulárnější agitační skladbou rakouských "jakobínů" byla tzv. *Eipeldauerlied*. Je zajímavá tím, že v ní vystupuje představa gilotiny:

A proto vzhůru s ním na gilotinu,
"Krev za krev!", dokola se nese,
ach, mít tedy tak tu "mašinu",
kdejaký hlavoun zachvěje se.¹⁰⁾

Pro srovnání uveďme, že i kočovný herec a dramatik Matěj Štuna byl propuštěn z úřadu vodňanského kancelisty mj. pro vizionářský výrok, že také na náměstí ve Vodňanech bude brzy stát gilotina. Otázkou zůstává, zda by původci verbálního extrémismu nepodlehli první panice, kdyby gilotina vystoupila z jejich představ a zhmotnila se. Stačí totiž poukázat na to, jakým způsobem dokázalo třeba pražské prostředí vypreparovat beztak poměrně krotkou štýrskou revoluční píseň *Ty časy, bratři, jsou tytam* (*Die Zeiten, Brüder, sind nicht mehr*):

Bonapart to může být,
kdo nás může osvobodit.

I František to může být.
A František to musí být.¹¹⁾

Je pro účel tohoto příspěvku zbytečné zjišťovat, zda skutečně byl míněn císař František II., od něhož se svého času mnohé očekávalo nebo jestli byl v tomto případě František kryptonymem slova "Francouz". Revolučně a zároveň dynasticky laděný optimismus byl v mnoha případech vystřídán znechucením, vpravdě schillerovským (viz výše). Roku 1795 publikoval časopis Oberösterreichische Nachtwächter následující verše:

Vymírá valem vlastenectví -
morálka jen podělkuje -
pro srandu je náboženství
a mnohým břicho bohem je.¹²⁾

V prostředí habsburské monarchie a českých zemí zvláště nenalezla koncem 18. a počátkem 19. století zdaleka tak příznivého přijetí snová vize spravedlivého uspořádání společenských poměrů, jako zcela reálná výzva k pěstování patriotismu státního, zemského i jazykového - výzva, vynucená okolnostmi a formulovaná podle zásady menšího zla, a proto také přijímaná nikoliv bez výhrad. Připomeňme v této souvislosti citát z Pelclova dopisu Cerronimu, datovaného 10. září 1796, kde bylo komentováno Dobrovského náhlé rozhodnutí připojit se při návratu z Moravy (kde se podrobil léčebné kúře pití žinčice) k zeměbranecké jednotce z Chrudimska a pochodovat s ní Prahou: "Nyní si celé město myslí, že není při smyslech. Včera odtud tento oddíl odtáhl k Plzni a proslýchá se, že Dobrovský je s nimi jako polní kaplan. To však přejde, jen kdyby byl s nimi netáhl městem."¹³⁾ Podobná biedermannovská střízlivost vysvětluje, proč na sociálně utopických projektech 19. století - včetně projektu Bolzanova - usedal v českém prostředí poklidně prach.

- 1) Tato a další skladby francouzské provenience byly publikovány G. Semmerem, *Ça ira. 50 Chansons, Chants, Couplets und Vaudevilles aus der Französischen Revolution 1789-1795*. Berlin 1958. Český překlad byl pořízen s pomocí německé verze u W. Markova. *Revolution im Zeugenstand. Frankreich 1789-1799, II. Gesprochenes und Geschriebenes*. Leipzig 1982, s. 123.
- 2) Původní i upravenou verzi v německém překladu viz u W. Markova, cit. d., s. 132 n.
- 3) Podle Zpěvníku československé mládeže. *Náchod*, b.d., s. 26 n.

- 4) Podle německého překladu u W. Markova, cit.d., s. 593.
- 5) G. de Bruyn, Život Jeana Paula. Praha 1964.
- 6) H. Tümmeler, Die Befreiungskriege (1813-1815) in der Sicht Goethes. Blätter für deutsche Landesgeschichte 119, 1983, s. 139.
- 7) Podle Wer will unter die Soldaten. Deutsche Soldatenlieder mit farbigen Bildern von F. Kredel. Leipzig, b.d., s. 5 n.
- 8) Podle F.J. Schuha, Franz Hebenstreit - Jakobiner und Kommunist (1747-1795), v: Studien zu Jakobinismus und Sozialismus, Berlin-Bonn/Bad Godesberg 1974, s. 187.
- 9) Podle A. Körnera (hrsg.), Die Wiener Jakobiner. Stuttgart 1972, s. 45.
- 10) Podle W. Graba, Demokratische Freiheitskämpfer Österreichs im Zeitalter der Französischen Revolution, v: Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848). Wien-München 1978, s. 66.
- 11) Podle E. Wintera, Aus dem Liederschatz der österreichischen Jakobiner, v: Universalhistorische Aspekte und Dimensionen des Jakobinismus. Berlin 1976. Celá skladba je otištěna na s. 316 nn.
- 12) Podle H. Reinaltera, Aufgeklärte Absolutismus und Revolution. Wien-Köln-Graz 1980, s. 317.
- 13) J. Johanides, František Martin Pelcl. Praha 1981, s. 270.

K formování obrozenské vědy

Viktor Viktora

Příspěvek Heleny Lorenzové objektivně shrnul diskusi 40. let 19. století, kdy se na stránkách Časopisu českého musea tříbil negativní poměr české vědy k filozofii. Po prozodických bojích, střetnutí iotistů a ypsilonistů a po uměleckých sporech střídajících se literárních generací (F.L. Čelakovský - puchmajerovci, K.J. Erben - F.L. Čelakovský, K. Havlíček Borovský - J.K. Tyl) je diskuse mezi F.M. Klácelem, J.J. Malým, V.B. Nebeským, F. Škorpíkem, K. Havlíčkem Borovským, V. Gablem, F. Čuprem a dalšími záležitostí hodnou pozornosti. Nechuť k filozofickému uvažování pak ovlivnila to, že původní české filozofické myšlení se vůbec nekonstitovalo. Přitom obrozenské myšlení inklinovalo ke snění, evokaci konstruovaných představ o minulosti a na druhé straně k exaktní věcnosti. Tu ovlivnil osvícenský racionalismus, takže už u J. Dobrovského zaznamenáváme nedůvěru k filozofickému myšlení (požadoval fakta, nikoliv spekulace). Na abstrakci filozofického přístupu místo nebylo.

Svůj vliv tu zřejmě mělo postavení literatury a jazykovědy, pod jejichž vlivem od druhé etapy národního obrození vznikalo vědecké a společenské myšlení. Ostatně většinou účastníci diskuse na stránkách Muzejníku byli spisovatelé. Emocionalita a poznávací funkce literatury tu vliv měly, abstrakce, již se literatura brání, nikoliv. Také pojetí vědy ve druhé etapě národního obrození se lišilo od období Královské učené společnosti, protože jejím cílem bylo reprezentovat národ. Iniciální osobností tu byl opět jazykovědec - Josef Jakub Jungmann. Ten pomyslel i na českou encyklopedii.

Ještě se tu projevila jedna tendence - česká věda se ustavovala v konfrontaci s rozmáhajícím se pangermanismem. Proto také nechuť k německé filozofii. Vznikající obranné tendence vyhrocovaly pozornost věnovanou české tvorbě. To se projevilo i ve studiu starší české literatury, kdy v humanistickém období se latinsky psaná díla dostávala do protikladného postavení dílům psaným česky a posléze byla odsunuta mimo badatelský zájem. Tento stav přetrval do 20. století.

K máchovským otázkám

Alexandr Stich položil otázku, proč každá generace nalézá u K.H. Máchy něco nového. Snad se na tom podílí i skutečnost, že K.H. Mácha posunul své uvažování za hranice národního obzoru k otázkám lidské existence. V této oblasti kladl naléhavé otázky, syntéza už mu nebyla dopřána. Proto na rozdíl od J. Kollára, jehož abstraktní syntéza slovanství dovedla formulovat závěry plně hovořící k jeho době a pro pozdější generace zůstala monumentem, budí zájem nastupujících generací a ty svou odpověď hledají. Své místo tu má i úvaha o Máchově světovosti. Nemohla by být spatřována i v odvaze poprvé negovat ty národní ideály, jež budily stagnaci, harmonizovaly vývojovou protikladnost, se sněním ztotožňovaly realitu a představu a v podstatě demobilizovaly kritičnost i tvůrčí vzmach?

Zakladatelské sny

Poznámka k referátu doc. dr. Marie Benešové

František Šmejkal

Doslovný a přenesený význam slova sen mají mnoho společného. V přeneseném významu označuje sen touhu po splnění nějakého obtížně dosažitelného přání nebo předsevzetí. V historii jsme se však nejednou stali svědky toho, že skutečný sen fungoval jako spolehlivý prostředek k dosažení nějakého "vysněného" cíle. Mohlo tomu tak být proto, že ve všech světových kulturách a donedávna i v kultuře evropské byla snu přikládána mimořádná důležitost. Většinou byl považován za prostředek přímé komunikace s bohy, za osudové vnuknutí, za předzvěst budoucích událostí, za orákulum, jež bylo třeba bezodkladně vyplnit. Sen dával následnému jednání zvláštní autoritu a neoddiskutovatelnou oprávněnost.

Zvláštní kategorii mezi těmito historickými sny tvoří tzv. zakladatelské sny, vztahující se k založení nebo renovaci kultovních staveb či soch, k nimž dalo snícím většinou přímý pokyn příslušné božstvo, světec nebo světice. Zakladatelské sny, ať už skutečné, nebo legendární, mají velmi dlouhou tradici. Nejstarší doklady nalézáme ve starověké Indii a Egyptě. V jižní Indii existuje hinduistický chrám z doby kolem 1900 př.n.l., který byl inspirován snem jednoho poutníka k posvátné řece Gangu. O jiném snu nám podává zprávu stéla na sfinze v Gíze. Dozvídáme se z ní, že princ Tutmosis, syn Amenofise II., usnul jednou na lovu ve stínu velké sfingy, která jej ve snu oslovila, předpověděla mu, že se stane vládcem a požádala jej, aby ji vyprostil z písku, do nějž byla už skoro celá zavátá, což princ, když se stal faraónem Tutmosisem IV., skutečně učinil. S podobnými příklady se setkáváme i ve starověkém Řecku. Např. Pausanias (II, 32, 6) vypravuje, že v argolidské Trezéně vybudovali svatyni na počest Pana zachránce, protože ve snu vyjevil jednomu městskému úředníkovi účinná opatření proti strašné epidemii, která zachvátila město. Tuto tradici, podobně jako mnohé jiné, přijalo i křesťanství. K nejstarším a nejznámějším příkladům patří legenda vážící se k založení basiliky Panny Marie Větší v Římě. Podle ní se za časů papeže Liberiana, tj. kolem roku 360 n.l., zjevila ve snu jednomu římskému patriciovi P. Marie a přikázala mu, aby jí vystavěl chrám na místě,

které bude brzy pokryto sněhem. Tato neobvyklá událost se přihodila 5. srpna, uprostřed parného léta, a proto se bazilice Santa Maria Maggiore také říká Panna Marie Sněžná. O málo pozdější případ je zaznamenán ve Zlaté legendě Jakuba de Voragina a několika jejích variantách. V roce 590 byl v Římě mor a konala se procesí na jeho utišení. Tu měl papež Řehoř I. sen (či vidění), jak si archanděl Michael, stoje nad Hadrianovým mausoleem, otírá zakrvácený meč a zasouvá jej do pochvy. Nato mor ustal a Řehoř I. dal přebudovat mausoleum na Andělský hrad.

Podobných příkladů existuje víc a některé z nich se váží i k českým zemím. Za všechny jmenujme alespoň legendu o založení břevnovského kláštera z Hájkovy kroniky. Když sv. Vojtěch a kníže Boleslav II. uvažovali o založení benediktinského kláštera v okolí Prahy, měli tutéž noc stejný sen. Zdálo se jim o studánce, z níž pil jelen, a z nebes dostali příkaz založit klášter právě zde. Ráno se oba vydali na místo, které se jim zjevilo ve snu, a setkali se u pramenu, z něhož se právě napájel jelen. Obdobné zakladatelské sny máme doloženy i ve Zbraslavské kronice k založení místního kláštera, na obraze J.P. Molitora v kostele P.Marie v Zaječově, jiné se váží k založení kláštera v Dolním Ročově, kostela v Sedlci atp.

Sen Václava Michala Pešiny z Čechorodu o dostavbě katedrály sv. Víta lze situovat do této tradice zakladatelských snů, kterou jako vzdělaný duchovní s největší pravděpodobností znal. Pak by bylo možné uvažovat o Pešinově snu, zveřejněném až roku 1844, jako o podvrženém snu, jímž chtěl dodat svému úsilí o dostavění katedrály větší autoritu a doložit ji požehnáním shůry. Je ovšem stejně dobře možné, že se jednalo o skutečný sen, do něž se u vlastenecky cítícího faráře vtělila jeho touha po obnovení národní slávy a svébytnosti, manifestovaná právě na nejprestižnější církevní památce, pocházející z doby největšího rozkvětu českého státu. Takový sen se pak mohl stát vnitřním motorem jeho neúnavného úsilí o dostavbu katedrály a tím i klasickou ukázkou nervalovského přelévání snu do života. Nezapomínejme, že Pešina jej zveřejnil v době, v níž sen opět nabyl ve vážnosti, a to jak v očích básníků, tak vážných vědeckých pracovníků. Už v roce 1835 probouzí Karel Sabina v Květech zájem o zapisování a studium snu a z téhož roku pocházejí snové záznamy Karla Hynka Máchy a Karla Jaromíra Erbena. O vědecké zhodnocení snu se tehdy pokusil i Jan Evangelista Purkyně ve stati Wachen, Schlaf, Traum und verwandte Zustände (1846 in Wagners Handwörterbuch der Physiologie). V takovém dobovém kontextu mohl pak sen ovlivnit i tak závažnou akci, jako byla dostavba katedrály. Tím spíše, že v Pešinově případě se spojila dávná tradice zakladatelských snů se zcela aktuální romantickou revalorizací snu, který se stal znovu významným inspirátorem života i umění.

Fotografie a ideál

Antonín Dufek

Vztah fotografie a ideálu lze chápat jako ústřední problém dosavadních dějin fotografie a pochopitelně i myšlení o fotografii. Je to téma pro samostatné sympozium. (Ostatně, ze stejného hlediska lze nahlížet i dějiny malířství.) Dalším nevyčerpatelným tématem by byl vliv, jaký vykonává fotografie na proměny ideálu od čtyřicátých let minulého století až dodnes. O této problematice zčásti pojednává řada knih, věnovaných od nedávných let významu fotografie pro malířství.¹⁾ Fotografie je budovatelkou i bořitelkou ideálů, protože část fotografické tvorby naplňuje dobové konvence a jiná část nezáměrně (někdy i záměrně) vytváří hodnoty těmito konvencím cizí nebo protikladné. Velmi zjednodušeně řečeno, proti "malířské" tradici ideální fikce stojí tradice bezprostředního dokumentu. Zhodnocení této druhé tradice je zatím nejrevolučnějším činem moderního dějepisu fotografie.²⁾ Bylo by zapotřebí sledovat obě tradice zblízka, zde se mohu omezit jen na letmé připomínky.

Právě pochopení fotografie jako exaktní a vizuálně věrné, nicméně bezduché zobrazovací techniky³⁾ bylo provázáno zrodem stylové fotografie. Již v době talbotypie vznikaly montáže "reálných" částí do ideálních celků. V daguerrotypických a fotografických ateliérech se vytvářelo stylové prostředí, jehož součástí se stávali i portrétovaní, inscenovaly se "živé obrazy". Realizovaly se zde po vzoru malířství všechny slohy od klasicismu a biedermeieru až po secesi a kýč, zůstaneme-li v minulém století. V této linii pokračuje fotografie až dodnes, ať již máme na mysli plnohodnotnou tvorbu, nebo současnou reklamu. Zajímavé je, že idealizace fotografie neprobíhala zcela bez obtíží a vedla k výtvorům z dnešního hlediska kuriózním. Mnohé scény, například v duchu historismu, jsou dnes opředeny kouzlem nechtěného. Měly dlouhou setrvačnost. Ještě v roce 1936 se objevila v The British Journal Photographic Almanac reprodukce s názvem Kateřina Aragonská (autorem byl jistý Basil Shackleton). Literát a fotograf (zastánce čisté fotografie) G.B. Shaw trefně postihl paradox takových fotografií roku 1905 (je pravděpodobné, že se podobné hlasy ozvaly již dříve): "Fotografie je příšerně pravdomluvná. Známý akademik si opatří hezkou modelku, namaluje ji jak

nejlíp umí, nazve ji Julie, pod obraz přidá pěkný verš ze Shakespeara a obraz je nadmíru obdivován. Fotograf vyhledá tu samou hezkou dívku, vyfotografuje ji v převlečení a nazve ji Julie, ale jaksi to neklape - je to pořád slečna Wilkinsová, modelka."⁴⁾

Zatímco se fotografie přizpůsobovala malířství - kolem přelomu století i technicky -, protože neměla šanci převzít roli stylotvorného uměleckého oboru, malíři si všímali netradičních rysů nové zobrazovací techniky a využívali jich k stylovým inovacím. To je dnes dostatečně známo a je třeba jen dodat, že slohová fotografie tak mohla postupně akceptovat "via malířství" některá z vlastních specifík. To byl skutečně paradoxní proces! Výjimečně se však objevily i práce, které ze strany fotografie ironizovaly malířství. Sem patří makartovské variace pražského Mořice Klempfnera.

Druhou, antiideální roli fotografie má na svědomí Shawem tematizovaná schopnost fotografie uchovávat něco z autenticity zobrazené skutečnosti. Již v šedesátých letech minulého století bylo jasné, že portréty anglické královské rodiny, hereček jako Lola Montezová a jiných současníků jsou populárnější než například personifikace ideí, alegorie atd. Levnost a reprodukovatelnost fotografie způsobila demokratizaci portrétu nejen v tom smyslu, že každý mohl mít svoji vlastní podobenu, ale mohl mít i portréty prakticky jakýchkoliv celebrit, na něž si vzpomněl. Proto mohl Abraham Lincoln děkovat decentnímu fotografovi M.B. Bradymu za to, že se jeho přičiněním stal prezidentem. (V dnešní době hraje podobnou roli televize.) Ideál mateřství byl sice nadále reprezentován obrazy Madon, jenže údajně vůbec nejpopulárnější fotografií minulého století byl naprosto neefektní a nestylizované působící snímek anglické princezny se svým dítětem na zádech!

Je možné, že právě nesmírná popularita fotografické autenticity - a ostatně i realistických a naturalistických tendencí v literatuře a malířství - byla jednou ze silných motivací vzniku kýče. V podobě kýče si ideál dokázal získat zpět ztracenou popularitu (mimořádně také proto, že se stal levným zbožím).

Fotografové samozřejmě začali úspěšně produkovat i kýče a jejich médium i v jiných oblastech až dodnes projevuje svoji přizpůsobivost; obvykle za cenu ztráty "zrcadlovosti", oné jedinečné vazby ke "zde a nyní". Je-li tato ztráta jen částečná, může se objevit estetické zaskřípění podobné tomu, na něž upozornil G.B. Shaw.

Vlastní přínos fotografie však spočívá zejména v tom, že prokázala konkurenceschopnost prezentace konkrétního proti ideálnímu, niternosti a abstrakci. Bylo by naivní domnívat se, že se tím i ubránila procesu idealizace, je tu však určitý významný rozdíl. Proti umění, lpícímu na předstávě, že jen skrze ideál se zhodnocuje konkrétní zjev (to je případ

Markét. Navarských, Julií, personifikací Víry, Naděje atd.) je tu třeba snímek Marilyn Monroe, který naprosto neztrácí sepětí s konkrétní osobou. Tato osoba je třeba dobovým idolem, ale neztrácí ani své jméno, ani svůj individuální osud (byť by i v mnoha myslích zkýčovatěl). Nejpopulárnější tvář našeho století je zpodobena nesčetněkrát a ve Warholových serigrafiiích zjednodušena téměř na znak, což je možné právě proto, že nepřestává platit vazba k osobě a nikoli k zobrazení osoby. To je až druhotné. Podobně druhotný význam má kýčovitý obraz, který ovšem nepoukazuje do konkrétního, nýbrž do ideálního platónského světa, snášeného prostřednictvím obrazu na zem.

Fotografie uskutečnila opačný princip. Nejde jen o to, že vytvořila materiální předpoklady, aby se každá vesnická krasavice mohla stát masovým idolem. Povaha fotografií se mění také s časovou distancí. Susan Sontagová - ve zjevné návaznosti na Waltera Benjamina - říká lapidárně: "Dejme jim dost času a mnoho fotografií získá auru."⁵⁾ Fenomén "kouzla starých fotografií"⁶⁾ je podmíněn spjatostí fotografie s konkrétním časem a prostorem. Jakmile se fotografie stávají útržky minulosti, tkvícími v přítomnosti, mohou nepředvídatelně oživnout v napětí mezi nyní a tehdy. Jiný druhý život dostávají fotografické i nefotografické kýče, které se s odstupem času stávají zdrojem kouzla nechtěného.⁷⁾

- 1) O. Stelzer, Kunst und Photographie. München 1966; U. Czartoryska, Przygody plastyczne fotografii. Warszawa 1965; A. Scharf, Art and Photography. London 1969; D. van Coke, The Painter and the Photograph. New Mexico 1972; V. Kahmen, Foto als Kunst. Tübingen 1973; E. Billeter, Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Bern 1977; U. Peters, Stilgeschichte der Photographie in Deutschland 1839-1900. Köln a.R. 1979.
- 2) Prvním podnětem bylo přehodnocení díla Eugéna Atgeta v okruhu pařížských surrealistů v 2. pol. 20. let. Postoj k "nestylové" fotografii je dodnes nejasněný a teoreticky i prakticky nedůsledný.
- 3) Nejznámější jsou výroky Baudelairovy, viz např. A. Fárová, Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství (1839-1890) a J. Anděl, Proměny názoru na fotografii, v: Fotografie dnes / Teoretické a kritické přístupy (sborník z pracovního setkání). Brno 1974.
- 4) Cit. dle J. Szarkowského, The Photographer's Eye, nestr., přel. A.D.

- 5) Cit. dle českého překladu P. Štembery, rukopis, nestr. Nejhlouběji se touto problematikou zabýval Roland Barthes ve své poslední knize *La chambre claire*, 1980.
- 6) J. Anděl a A. Dufek, *Kouzlo starých fotografií*. Katalog Moravské galerie v Brně 1978.
- 7) Termín "kouzlo nechtěného" vznikl v 60. letech v okruhu časopisu *Host do domu*. Viz též J. Anděl a A. Dufek, *Čaro nechceného vo fotografii 1860-1920* (kat. MDKO). Bratislava 1976.

Mrštíkovy sny o české kultuře

Anděla Horová

V roce 1978 vyšel výbor z korespondence českého a moravského spisovatele, literárního, výtvarného a divadelního kritika, dramatika, publicisty a včelaře Viléma Mrštíka (1863-1912) s názvem Nedosněné sny. Titul evokuje sbírku kritických, publicistických a polemických článků, kterou vydal Mrštík v družstvu Máje v letech 1902-3 a nazval ji patrně jako určitý ohlas jím uctívaných Bělinského Literárních snů z roku 1834 - Moje sny (Pia desideria). V předmluvě k výboru z korespondence uvádí obě publikace do souvislosti J. Janáčková. Poukazuje zde na Mrštíkův názorový posun od radikalismu 80. let k tradicionalismu let devadesátých.

Mrštíkovy Sny znamenají v dobovém kontextu pozoruhodný dokument jeho názorového utváření i svědectví o rozložení sil, jež určovaly kulturu přelomu století. V kontextu tématu symposia lze vidět jeho názorový vývoj jako proces směřující od "snu" o české kultuře, od mýtotvorné fáze, ke skutečnosti, k reálným možnostem a realizacím.¹⁾

Pohled na Mrštíkovo dílo (i osobnost) je dosud víceméně ovlivněn očima Šaldovými, ať už jde o poměrně zakořeněnou představu o Mrštíkově tvůrčím sestupu (záslužně jej popírá ve svých pracích především J. Janáčková) nebo kvalifikaci jeho stylových zvláštností, jež v polemice z roku 1902 vyjádřil Šalda tak tvrdě: "spisovatel, který nerozumí stylu věty, nemá právo mluvit o stylu - města".²⁾

Mrštíkův první sen - o Staré Praze³⁾ - měl reálný rozměr v požadavku, aby o věcech města rozhodovali lidé znalí jeho minulosti i přítomnosti, aby vznikl zákon na ochranu památek, reálný byl i ve snaze zachovat celek historického jádra Starého Města.⁴⁾ Mýtotvorné, snové prvky obsahuje jeho pamflet Bestia triumphans⁵⁾ už v nietzschovském názvu, hlučnosti a určité "pouťové" ambaláži, jíž akci na záchranu Staré Prahy vybavil. Odradil tak především tábor modernistů, kteří měli o řešení otázek Staré Prahy nepoměrně prozaičtější představy (M. Jiránek ad.).⁶⁾ Přesto mělo jeho "tažení" reálný úspěch - část historického jádra zůstala díky jeho akci zachována stejně reálně, jak byla původně ohrožena (asanačním zákonem a představami pražské reprezentace o Praze

jako "nové Paříži").⁷⁾

Mrštíkův druhý sen - o českém národním umění - prošel významnou proměnou. Mýtovitvornost koncepcí českého národního umění je výrazným znakem v průběhu celého národního obrození.⁸⁾ Už roku 1869 sice vstupuje O. Hostinský do diskuse o národním umění, kterou vedla skupina literátů kolem Máje se zastánci tzv. vlasteneckého umění⁹⁾ a naprosto racionálně hájí proti "vlastenčení" právo umění na jakoukoliv látku, neboť "národní ráz, duch" je dán způsobem podání. Tento "národní duch", fenomén tak těžko definovatelný a přesto reálně existující (Hostinský například správně připomíná existenci národních škol i v tak internacionálním slohu, jakým byla gotika), byl nadále silným mýtovitvorným zdrojem. Zdá se, že touto mýtovitvorností byla nejvíce postižena interpretace díla Mánesova, Alšova a Smetanova. Případ Aleš může patrně i do jisté míry doložit křížovátku Mrštíkových a Šaldových cest, jež se náhle ostře rozdělily (ponecháme-li stranou stejně významný podíl o s o b n í c h sporů na jejich roztržce).¹⁰⁾

K.B. Mádl, jehož Mrštík vystřídal roku 1887 (do r. 1889) ve výtvarné rubrice galerie Ruch, nachází v Alšovi poloheroické, polorustikální citění a dvojí primitivismus - dětský a přírodní.¹¹⁾ Tuto dětskou naivnost a kostrbatost nachází jako výrazný rys v některých Alšových kresbách i M. Jiránek a připojuje další výrazný rys - "mužné velikosti, drsnější nežli Mánesova: ... Mánesovy děti jsou často malé komtesy a hrabátka, Alšovy nosí dlouhé kalhoty po tatínkovi a boty, které sotva pozvednou. Je vůbec demokratičtější než Mánes a někteří jeho pobudové si nezadají se Schwaigerovými".¹²⁾ Rámec primitivismu zachovává pro svůj pohled i Mrštík. Pozoruhodné jsou ovšem další rozdíly. Mádl přiznává, že nenašel pro Alšův výtvarný projev předchůdce. Šalda řadí jeho heroickou idealizovanou kresbu (nepřipouští v Alšovi než "heroickou idylu", rovnající se snu bojovníka unaveného po boji, když na chvíli odložil svou zbroj) spolu s Mánesem ke kresebné tradici vrcholné renesance - má však na mysli spíše římský manýrismus.¹³⁾ Jiránek by asi našel předobraz Alšových žánrů v sociálním realismu 19. století. Mrštík vidí hned tři filiace: italské primitivy 14. a 15. století (raná renesance), heraldickou kresbu (což je postřeh jistě originální) a lidový malovaný nábytek. Nepochybujeme o tom, že mýtovitvorný pól u Jiráňka chybí a přesto i on, stejně jako Mrštík, vidí v Alšovi "pramen živé síly", Mrštík navíc exemplum "nejzachovalejších a cizinou nedotknutých dosud stránek lidu".¹⁴⁾ Tento pól "čistoty" kmenových vlastností, jehož mýtovitvorným kořenem byl nietzschovský "věčný návrat" k pramenům tvořivosti, k "věčným", stálým, invariantním vlastnostem národa jako kmenového specifika,¹⁵⁾ se však Mrštík snaží postihnout pojmem "iskrennost", který převzal od Bělinského a rozšířil i na výtvarné umění. Znamená pro něj

tolik co "upřímnost", sílu umělecké subjektivnosti, energii, která má vdechnout uměleckému dílu život: "Jakýsi půvab, který knížku pevně drží před očima",¹⁶⁾ píše o Babičce B. Němcové, v níž jinak shledává místa technicky slabá a zdlouhavá. Totéž co kmenová "čistota" je pro Mrštíka kvalita "přirozenosti", kterou nacházel nejuplněji zachovánu jako "přírodu vnější i vnitřní" v regionu Moravského Slovácka. "A to je hlavní výsledek mé cesty na Rus," píše v programovém prohlášení r. 1897 ve Zlaté Praze. "Vidím v Moravě jednu z nejoriginálnějších a slovansky nejzachovalejších částí Evropy."¹⁷⁾

Další posun od mýtotočného snu nalezneme v poslední sérii článků Z literatury, kterou Mrštík uveřejňoval v Moravskoslezské revui v letech 1910-11. Klíčem k tomuto posunu je v jeho životě bezmála fatální vztah k Praze jako centru národního kulturního života. Deziluzivní pohled Moravana, pro nějž Praha byla tím, "co je Mohamedánům Mekka",¹⁸⁾ vedl k přehodnocení jejího obrazu a připravil i demytizaci ideálu národního umění. "Praha ne jak je, ale jak ji Morava v srdci svém nosí a jedině nosit chce, je onen velký talisman, který v ní bouří nejednou netušené síly a který na Čechy zpětně působit může jako dávno očekávané a všemi stejně vítané corrigens".¹⁹⁾ Představa o nejvyšších, nejvznešenějších kulturních hodnotách centra, které moravští intelektuálové chtěli přijímat, "jejím vzorem, ať skutečným či vysněným" se řídit, se ukázala být nereálnou, ba zhoubnou iluzí (což vtělil Mrštík i do své literární práce, především románu Santa Lucia).²⁰⁾

Demytologizační proces v chápání skutečného vztahu kulturního centra a regionů poukazuje k myšlence konkrétně historického regionalismu, která se začínala uplatňovat v organizaci a reflexi kulturního života na Moravě.²¹⁾ Je zajímavé, že vyrůstala zároveň z té nejsubjektivnější větve dojmové, náladové impresionistické kritiky, což nejzřetelněji vystupuje u K.B. Mádla, který upozorňuje na specifikum regionu jižních Čech.²²⁾ Mrštík samozřejmě preferoval "čistotu" a "přirozenou vznešenost" moravského venkova proti "městskému žargonu". Tím pozoruhodnější je však jeho nedokončený "antiromán" Zumři, který "parataktickým" stylem postihuje znakové pole pražského regionalismu, a to jinak než Neruda či Arbes, i když v jisté návaznosti na ně. Připomeňme významný postřeh J. Janáčkove o určité příbuznosti Mrštíkova směřování se snahami Joyceovými a jeho secesním Dublinem²³⁾ (je na místě jen letmá hypotéza, zda tudy nevede určitá linie k prózám Hrabalovým). "Typ sám sebou je všelidský, všem lidem společný svým jádrem a lidskou povahou", píše Mrštík ve své stati o Zeyerovi roku 1901, "ale vedle toho má své zvláštní zabarvení, něco, co povídá o tom lidu, z kterého vyšel, je majetkem i chloubou národa i obžalobou a v něm i celého lidstva".²⁴⁾

Mrštíkův sen o českém národním umění začínal mít konkrétní obrysy

paradoxně právě proto, že se v něm rozplývaly ostré kontury heroismu, idylismu či dalších kategorií, do nichž se jej mnozí pokusili vměstnat. Šaldovi rovněž jistě nešlo o postulát "heroismu" českého umění řekněme ve smyslu ikonografickém, ale rovněž o "ducha", patos národní tvorby. Přesto se zdá, že jeho ideál českého národního umění byl kolem roku 1900 mnohem pevněji spojen s tradicionalistickým novoromantismem než Mrštíkův. Dokazuje to i jeho hodnocení Mrštíkova literárního stylu: "zachází s českým jazykem tak hrubě a barbarsky jako s kamením ... a netuší, že má v ruce nástroj jemnější, dražší a tajemnější než nejvzácnější housle nejproslulejších vlaských mistrů, na němž pracovaly věky a v němž ještě zakleto spí umění všech hráčů, kteří kdy na něm koncertovali".²⁵⁾ Lze tedy říci, že zatímco Mrštík v jistém smyslu procítil, snil Šalda dále svůj sen o blanických rytířích českého umění.

Na tomto místě se jistě vnučuje otázka, zda skutečně Mrštíkova cesta vedla k tradicionalismu, či není-li třeba toto hledisko korigovat. Odpověď na tuto otázku už samozřejmě přesahuje možnosti diskusního příspěvku.

- 1) Diskusní příspěvek připravovaný pro konferenci Sen a ideál... se vzhledem k dlouhodobě shromažďovanému materiálu rozrostl do rozměrů studie, která mezitím s názvem Výtvarně kritická a teoretická kapitola v díle V. Mrštíka vyšla v časopise Estetika XXV, 1988, s.13-33. Obsahuje soubornou bibliografii k předmětu a doklady, zde značně zkrácené.
- 2) F.X. Šalda, Epilog mrštíkoviady. Volné směry 1902; přetisk v: Kritické projevy 5, s. 95.
- 3) Boje za Starou Prahu rekapituloval až do založení Klubu za Starou Prahu K. Krejčí, Kniha o Praze. Praha 1960, s. 48.
- 4) V. Mrštík, Moje sny II. Praha 1903, s. 609.
- 5) Rozhledy 1895-96.
- 6) M. Jiránek, Krása našeho domova 2, 1905-6, s. 75; přetisk v: Literární dílo I. Praha 1959, s. 195.
- 7) F. Klement, Asanační souchotiny. Národní listy 1897.
- 8) V. Macura, Znamení zrodu. Praha 1983. Rec. A. Horová, České obrození jako kulturní typ. Umění XXXII, 1984, s. 364.
- 9) O. Hostinský, Umění a národnost. Dalibor č. 1, 1869, s. 1; přetisk v: O umění. Praha 1956, s. 67.
- 10) Polemiky sledoval V. Hellmuth-Brauner, Několik glos ke vztahu F.X.

Šalda - V. Mrštík, v: Literární archiv III/1968, IV/1969, Praha 1969, s. 45.

- 11) K.B. Mádl, Výbor z kritických projevů a drobných spisů. Praha 1959, s. 176.
- 12) M. Jiránek, Dojmy a potulky. Literární dílo I. Praha 1959, s. 41.
- 13) F.X. Šalda, M. Aleš zemřel. Česká kultura I, 1913, s. 665; přetisk v: Kritické projevy 9, s. 212.
- 14) V. Mrštík, M. Aleš, v: Moje sny I. Praha 1902, s. 22.
- 15) Přehodnotil jej F.X. Šalda, Umělecký paradox, v: Boje o zítřek. Praha 1905, s. 133.
- 16) V. Mrštík, Němcové Babička jako vzor. Národní listy 1899; přetisk v: Moje sny I, s. 58.
- 17) List V. Mrštíka o modernosti. Zlatá Praha 1897, s. 282; přetisk Místo předmluvy k Pohádce máje, v: Moje sny I, s. 160.
- 18) V. Mrštík, Bratr pro bratra. Pozor 1889; přetisk v: Moje sny I, s. 289.
- 19) V. Mrštík, Morava. Lumír 1902; přetisk v: Moje sny I, s. 95.
- 20) D. Hodrová, Román ztracených iluzí. Slavia 1982, s. 127; - T. Vlček, Praha 1900. Praha 1987, s. 18.
- 21) A. Mrštík, K rozkvětu výtvarného umění na Moravě, v: Nit stříbrná. Praha 1926, s. 273.
- 22) K.B. Mádl, H. Schwaiger. Volné směry 1900, s. 30; přetisk v: Výbor (cit. v pozn. 11), s. 197.
- 23) J. Janáčková, Hodnoty bratrství. Předmluva k výboru korespondence Nedosněné sny. Praha 1978, s. 9; z dalších prací J. Janáčkové o V. Mrštíkovi: Realistická kritika, v: Z české literární kritiky. Praha 1965, s. 188; Český román sklonku 19. století. Praha 1967; Realistická idyla. Česká literatura XXXIV, 1986, s. 522.
- 24) V. Mrštík, Julius Zeyer a česká "Kritika", v: Moje sny I, s. 354.
- 25) F.X. Šalda, Styl a člověk. Volné směry 1902, s. 107; přetisk v: Kritické projevy 5, 77.

Marginálie k příspěvku

dr. Ivana Vojtěcha o doteku snu v díle Antonína Dvořáka

Jarmila Doubravová

Při příspěvku dr. Vojtěcha jsem prožila to, čemu se říká "zmařené očekávání": dotek snu bych u Dvořáka čekala na tématech přímo k tomu vybízejících, např. Milostných písních na Gustava Pflagra-Moravského či Silhouettách nebo Rusalce. Moravské dvojzpěvy by mi nenapadly ani ve snu. Tím méně pak, že lze prvky starých tónin a modulující sekvence vysvětlit jinak, než z tématu a žánrového typu. Avšak představy autora příspěvku a moje se nemusejí ztotožňovat.

Chtěla bych však v této souvislosti upozornit na jednu nedoceněnou okolnost. Cyklus osmnácti písní na Pflagra-Moravského Cypřiše vznikl v r. 1865.¹⁾ Podle záznamů skladatelových "za večerů a nocí" v Praze mezi 10. a 27. červencem. Osm z nich pak Dvořák přepracoval v r. 1888 jako op. 83 pod názvem Milostné písně. V r. 1882 vyšly čtyři písně u E. Starého. V r. 1887 skladatel upravil dvanáct písní pro smyčcový kvartet jako Večerní písně. V dopise nakladateli Simrockovi pak v r. 1888 napsal: "Myslete si zamilovaného mladíka - toť jich obsah." Návraty k písním, jichž také využil ve svých operách Král a uhlíř (1871) a Vanda (1873), jakož i klavírních Silhouettách op. 8 (1879), ukazují, že šlo o cosi hlubšího. (Invence osmnácti písní však bylo též nutné zhodnotit materiálně.) Volba textů a témat - včetně "labutí písně" - svědčí jak o mládí autora (bylo mu v době kompozice 24 let), tak o počátcích milostného vztahu, který zůstal mezi nadějí a bolestí. Tvorba těchto písní byla vlastně umělecky ztvárněnou frustrací - transferem ze skutečnosti do oblasti fantazie, jejímž neutajeným podnětem byla Josefina Čermáková, Dvořáková žačka, sestra pozdější Dvořákovy ženy Anny, provdaná za hraběte Kounice. Pozoruhodný je i fakt, že Dvořák věnoval Cypřiše svému příteli Karlu Bendlovi!

Součástí f moll kvarteta z r. 1873 je i volná věta, vydaná samostatně jako Romance pro housle a orchestr op. 11. I když ani zde nelze podceňovat materiální aspekt věci, vedly Dvořáka možná obdobné motivy jako u písní na Pflagra-Moravského. Kvartet op. 2 byl psán v roce, kdy se Dvořák ženil. Přátelský submisivní a závislý charakter hudby II. věty zmíněného kvarteta - hudba něžně rozbolavělá - odkazuje na podobné

emoční zázemí, jaké měly písně na Pflagra-Moravského. Jen čistota skladatelského řemesla a úroveň stylizace udržují tuto mírně sentimentální hudbu mezi hudbou populární a nikoli již pokleslou. Dvořák patrně snil svůj mladistvý sen jménem Josefina poměrně dosti dlouho a dosti intenzívně. Lze se pak jen dohadovat, zda aranžmá životních okolností nepřišlo také k tomu, aby se z unikajícího erotického objektu stal víceméně trvalý ideál. Jisté je, že poslední čest hraběnce Kounicové vzdal vedle jejího manžela právě Antonín Dvořák. Pro pražskou smetánku nebyla tato paní - dramatická umělkyně - přijatelná ani po smrti. Vláščilův film Koncert na konci léta, natočený v r. 1979 ve spolupráci s muzikology, reflektoval část této skutečnosti.

Dvořák však nebyl jediný, komu se zdařila tato subtilní manipulace, v oblasti umění pravděpodobně spíše častější než méně častá. Podobný transfer se zdařil Leoši Janáčkov²⁾ "Po jedenáct let jsi mi - aniž o tom víš - ochránkyní na všechny strany", čteme v jeho korespondenci s Kamilou Stösslovou. Jirešův film Lev s bílou hřívou ostatně na sebe nenechá už dlouho čekat. V tomto směru pak lze říci, že frustrace je v oblasti umění neobyčejně plodnou cestou.

Sepětí snu se skutečností mohlo být velmi volné, ale muselo existovat. Tvůrce ho potřeboval k úplnosti a stabilitě své lidské a umělecké existence. Motivy, které zde hrají roli, jsou evidentně fantazijní, což však nevylučuje možnost nefantazijního jednání. Autoři se svými, v ideály přeměněnými erotickými objekty se nevystavují žádným, nanejvýš společenským rizikům, všechen čas přitom mohou věnovat práci, jejich ideál je nejen nesmrtelný, ale také nepodléhá času a neklade otázky. Tato zvláštní "hra" umělecké tvorby jim však přináší mohutnou satisfakci v uměleckém úspěchu a navíc jim poskytuje i náhradní uspokojení v navozování milostných vztahů, jichž mohou být objekty i oni sami bez rizika příliš hluboké spoluúčasti.

Je možné, že právě Pygmalion je jedním z trvalých, do mýtu oděných modelů více nebo méně stojících v pozadí veškeré umělecké tvorby. Zatímco však v původním mýtu Afrodíté oživuje sochu, do níž se sochař zamiluje, zdá se, že ve skutečnosti tvůrce z živých objektů sochy (či jiné umělecké artefakty či projekty) tvoří.

Tematika tohoto typu má i svoje teoretické uchopení, a to mj. v interpersonální koncepci duševního života.³⁾ Stručně shrnuto: každý jedinec během svého života je provázen vlastním "skupinovým schématem", které představuje sumu jeho zkušenosti o jednání s lidmi v různých rolích. Základní role jsou: autority, souřadné subjekty, podřazené subjekty a erotický objekt. Skupinové schéma provází jedince nejen v uvědomělém a vědomém životě, ale i ve fantaziích a snech. Projevuje se i v uměleckém díle, které - definováno z tohoto hlediska - je vyjádřenou

fantazijní manipulací se skupinovým schématem svých tvůrců.⁴⁾

- 1) O. Šourek, Život a dílo A. Dvořáka, I, 1841-1877. 2. rozšířené a přepracované vydání. Praha 1922.
- 2) J. Šeda, Leoš Janáček. Praha 1961, s. 71.
- 3) F. Knobloch, Osobnost a malá společenská skupina. Čs. psychologie VII, 1963, s. 324-337.
- 4) J. Doubravová, Interpersonální hypotéza a některá díla L. Janáčka. Opus musicum IV, 1972, s. 69-72.

Résumé

Jiří Dvorský

EINLEITUNG

Jan Novotný

EINE UTOPIE DER TSCHECHISCHEN GESELLSCHAFT

Im 19. Jahrhundert haben sich auch in den böhmischen Ländern Wandlungen grundsätzlicher Art vollzogen. Ihr Wesen und Inhalt war der Übergang von der feudalen Ständeordnung zur neuzeitlichen bürgerlichen Gesellschaft. In der Ideensphäre wurde diese Periode charakterisiert durch Herausbildung von Vorstellungen über die Gestalt der neu entstehenden Gesellschaft, die harmonisch gefügt sein sollte, unter Tilgung und Ausschluß schroffer sozialer Gegensätze. In jener Zeit, wo der utopische Sozialismus in vermittelter Gestalt nach Böhmen drang, bot er den Zeitgenossen keine Perspektive mehr. Die tschechische Bourgeoisie war sich der Unumgänglichkeit der kapitalistischen Entwicklung als Voraussetzung sowohl ihrer eigenen gesellschaftspolitischen, als auch der nationalpolitischen Emanzipation bewußt. Die Ideologie der tschechischen Nationalbewegung als Ideologie eines unterdrückten Volkes hatte einen relativ fortschrittlichen Charakter, gleichzeitig war sie jedoch mit einer Reihe widersprüchlicher Züge behaftet. Es spiegelte sich in ihr der Widerspruch zwischen den objektiven Tendenzen der Entwicklung sowie der nationalemanzipatorischen Bewegung selbst und den Interessen jener Schichten, denen die Rolle des Hegemons zuteil geworden war. Dies, zusammen mit einer ganzen Reihe weiterer Einflüsse, mündete in Vorstellungen und sogar direkte programmatische Postulate, die, sobald sie mit den Gesetzmäßigkeiten objektiver historischen Prozesse zusammengestoßen sind, ihr Wesen offenbart haben - als unerfüllte politische Illusionen, Mythen und Utopien. Dies zeigte sich zum Beispiel an der utopischen Idee der slawischen Einheit und Zusammengehörigkeit.

Für das tschechische politische Denken war unter den Bedingungen der ungleichberechtigten Stellung der tschechischen Nation die Gestaltung der gegenseitigen Beziehungen zwischen den Tschechen und den Deutschen von Belang. Die Vertreter des erwachsenden tschechischen Nationalismus definierten diese Relation als eine soziale, was in seinen Konsequenzen - im Widerspruch zur Realität der bürgerlichen Gesellschaft - zu einer utopischen Vorstellung von der Einheit der neuzeitlichen tschechischen Nation, welche den prinzipiellen Trennungsstrich nicht zwischen den Klassen, sondern zwischen der Nationen zog, geführt hat. Der naturgemäße Hegemon der neuen Entwicklungstendenzen des 19. Jahrhunderts, welche mit der Entfaltung der bürgerlichen Gesell-

schaft der Formung von nationalen Ganzheiten und Schaffung von Nationalstaaten zustrebten, war die tschechische Bourgeoisie. Diese objektiv wirkenden Tendenzen haben sich jedoch in der tschechischen Gesellschaft kraft einer Reihe innerer und äußerer Ursachen auf eine Art geltend gemacht, die ihrer vollständigen Entfaltung hinderlich war und zu Deformationen, politischen und programmatischen Illusionen führte. Das Programm des Austroföderalismus reagierte zwar zum Teil auf die den nationalen Ganzheiten und Staaten zustrebende Tendenz, deformierte sie jedoch bereits in ihrem Grund dadurch, daß der staatspolitische Rahmen für die Eigenständigkeit des tschechischen Ethnikums im habsburgischen Reich gesucht wurde. Der Austroföderalismus beschränkte die Souveränität der Nation auf diese oder jene Stufe der politischen Autonomie und orientierte den nationalemanzipatorischen Prozeß auf den Kampf um einen Anteil am wirtschaftlichen und politischen Machteinfluß, einen sowohl mit der deutschen Bourgeoisie, als auch mit dem österreichischen Staat geführten Kampf. Daraus resultierte dann die chronische Unfruchtbarkeit und Krise der tschechischen Politik, welche praktisch das ganze 19. Jahrhundert hindurch in einer Sackgasse stak. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurden nach und nach Voraussetzungen für eine gehaltvollere Realisierung der nationalen Eigenständigkeit, zu der die objektive historische Entwicklung reifte, geschaffen. Zum entscheidenden Katalysator wurde dann der erste Weltkrieg.

Miloš Havelka

TOTALITÄT UND UTOPIE

Der Gegenstand dieser kurzen Betrachtung sind nicht so sehr die Phänomene Utopie und Totalität im Denken des 19. Jahrhunderts, sondern vielmehr eine Andeutung dessen, was sie verbindet. Es gibt da nämlich einen gewissen philosophischen Hintergrund, der sie als Synonyma für Traum und Wirklichkeit aufzufassen erlaubt. Den Ausgangspunkt bildet eine Rekapitulierung der Auffassung der "Gegenwart" beim jungen Schelling und Hegel, einer Sicht dieser Kategorie als eines wesentlich Entzweiten, wo auf der einen Seite die Welt und die Objektivität der aufklärerischen Vernunft steht, auf dem anderen Pol dann der Mensch und sein Inneres, immer mehr dasjenige in sich fassend, was die Objektivität aus sich weggedrängt hat. Der Totalitätsbegriff, welcher im Zusammenhang mit der "Entzweiung als Quelle des Philosophiebedarfs" (Hegel) emportaucht, verliert jedoch seit Jahrhundertmitte allmählich seinen universalistischen Anspruch und wandelt sich zu einer Kategorie der Unselbständigkeit der Vernunft, genauer gesagt: der Unzulänglichkeit der modernen empirischen Wissenschaft (z.B. bei G. von Schmoller,

G. Lukács, bis hin zu der "Frankfurter Schule"). Die Emphatisierung der "Kritik" im Begriff der Totalität als Unzulänglichkeit der Vernunft erscheint dann als komplementär zur "Kritizität" der Utopie. "Utopie" ist ein Begriff, in dem sich im 19. Jahrhundert die Extrapolation dessen, was mit Sicherheit bekannt (beziehungsweise historisch notwendig) ist, zum Begriff der Wirklichkeitsunzulänglichkeit wandelt.

Jaromír Loužil

DER TRAUM EINER EINHEITLICHEN KULTUR IN NATIONAL GETEILTER GESELLSCHAFT

Im Konstituierungsprozeß der bürgerlichen Nation in Böhmen hat sich bereits im Vormärz der romantische Sprachbegriff der Nation durchgesetzt; dadurch sind alle alternativen Lösungsversuche gleichsam abgewiesen worden. Als eine solche Alternative ist z.B. die Konzeption einer zweisprachigen (deutsch-tschechischen) böhmischen Nation anzusehen, die Bernard Bolzano um 1816 und Franz Thomas Bratranek um 1850 formuliert haben. Bolzano als vorkritischer Rationalist ging dabei von seinem höchsten Sittengesetz aus, aufgrund dessen er den Tschechen sowie den Deutschen zur Pflicht machte, in brüderlicher Eintracht und Liebe zum Fortschritt ihres gemeinsamen Vaterlandes nach Kräften beizutragen. Bratranek als Hegelianer wollte dagegen die Notwendigkeit der deutsch-tschechischen kulturellen Einheit in Böhmen in der geschichtlichen Selbstbewegung der bürgerlichen Gesellschaft begründet wissen. Der tatsächliche Verlauf der Ereignisse hat sich allerdings über diese Konzeption als über einen utopischen Traum hinweggesetzt; die Geschichte selbst hat sie endgültig als eitel und nichtig verworfen.

Im Begriff eines endgültigen Urteils der Geschichte liegt jedoch ein offensichtlicher Widerspruch: das Gericht der nie abgeschlossenen Geschichte kann doch durch keinen einmaligen Urteilspruch erschöpft werden. Und in der Tat! Trotz des angeblich endgültigen Sieges des romantischen Nationgedankens sahen sich die folgenden Generationen immer wieder genötigt, die engen Grenzen der tschechischen nationalen Literatur, Philosophie, Wissenschaft und endlich auch der Politik zu überschreiten und sie in einen höheren, übernationalen Rahmen einzuordnen. Es war auch im Einklang mit der Geschichtsauffassung Hegels und der von ihm ausgehenden philosophischen Tradition: danach ist die Geschichte ein nie vollendeter Prozeß der dialektischen Totalisation der Gegensätze, welcher auf ein Ziel hinsteuert, das nicht im vornhinein gegeben ist, sondern immer erst hervorgebracht wird. Und nur dieses immer in die Zukunft entweichende Ziel stellt den legitimen Maßstab des verlaufenden Prozesses und seiner einzelnen Stufen dar. (Marx: "In der Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen.") Wenn uns

aber erst die Kenntnis einer höheren Entwicklungsstufe das Begreifen der vorhergehenden niedrigeren Stufen möglich macht, so kann uns - sinn- gemäß - nur die noch nicht existierende Zukunft, also ihre vorausgesetzte Gestalt, ihr utopischer Entwurf, ihr - wenn man will - Traumbild ein sinnvolles Erklärungsprinzip der gegenwärtigen Stufe gewähren! In diesem Sinne erfordert von uns das Gericht der Geschichte den immer wieder zu bewährenden Mut zum hypothetischen Entwurf der Zukunft, zum Vorwegnehmen des Zieles des eben verlaufenden Prozesses. Die Männer, die den Traum einer einheitlichen Kultur in der national geteilten böhmischen Gesellschaft träumten, haben nicht passiv den Urteilspruch der Geschichte abgewartet, sondern sind mit ihr in die Schranken getreten. Sie haben uns keine annehmbaren Lösungen, sondern nur ihre Aufgabe und ihr Beispiel hinterlassen. Die Aufgabe: unermüdlich um die Wiederherstellung der Einheit und Totalität der europäischen humanistischen Kultur zu ringen. Das Beispiel: durch mutige Vorstöße in die Zukunft - wenn auch manchmal nur in der Gestalt eines Traums - unserem eigenen Streben Perspektive und Sinn zu geben und dadurch auch das geistige Profil der Gegenwart mitzugestalten.

Deutsch vom Verfasser

Helena Lorenzová

DER TRAUM VON DER TSCHECHISCHEN PHILOSOPHIE
ZU DEN ANFÄNGEN DER KONTROVERSEN UM DEREN SINN

Das Ziel der Studie war ein Hinweis auf wenig bekannte Ursachen der sogenannten Kontroverse um die tschechische Philosophie, welche in den Jahren 1844-1850 verlief. Die stürmische Diskussion wurde durch die Herausgabe von F.M. Kláčels Buch Počátky vědeckého mluvnictví českého (Die wissenschaftlichen Anfangsgründe der tschechischen Beredsamkeit) im Jahre 1843 eingeleitet. Kláčels Bestreben, die Hegelsche dialektische Methode in der Sprachwissenschaft zu applizieren, war ein wahrer Mißgriff. Der Traum Jungmanns, Kláčels und anderer von der Schaffung eines philosophischen Systems in der tschechischen Sprache, das zumindest im Umfang den großen Systemen des deutschen Idealismus gleichkäme, ist in den vierziger Jahren auf einen wohlbegründeten Widerstand gestoßen. Daher ist die Teilnahme Havlíčeks und Gablers an diesem Streit nicht so eindeutig negativ zu bewerten, wie bisher üblich war. Ihr Anspruch des Aufbaus der entstehenden neutschechischen Philosophie auf einer anderen als übersetzungsmäßigen, unoriginellen und rein romantischen Grundlage, war historisch vollkommen berechtigt. Zu revidieren ist auch die vorherrschende Auffassung, daß es sich lediglich um ein Journalistengefecht handelte. In Wirklichkeit haben wir es mit einer bedeutenden und

sinnvollen Diskussion zu tun, während derer die neutschechische Philosophie de facto geboren wurde und die über ihre weitere Orientierung entschied.

Jiří Rak

DIE IDEALGESTALT DES TSCHECHISCHEN PATRIOTEN IM VORMÄRZ 1848

Den Inhalt des Beitrags bildet eine Rekonstruktion des Idealbildes eines tschechischen Patrioten aufgrund der Auswertung zeitgenössischer Publizistik. In der früheren Phase sollte dies ein Mensch sein, der sich zur tschechischen Sprache bekennt, tschechische Bücher liest und verbreitet, für die Idee der slawischen Zusammengehörigkeit eintritt und die nationale Vergangenheit liebt. Ungefähr auf der Wende zwischen den dreißiger und vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts meldete sich dann eine junge, realistischer denkende Generation, deren bekanntester Sprecher Karel Havlíček Borovský war, zum Wort. Diese Generation hält bereits den Großteil der älteren Patriotenattribute für keine Sondertugenden mehr, sondern für eine Selbstverständlichkeit und ihr Ideal ist ein unspektakulär aber aufopfernd fürs materielle und sittliche Wohl vom Volk und Land arbeitender Mensch. Diese Generation formulierte ihre Auffassungen in einer Reihe theoretischer Beiträge über die Bedeutung der Begriffe "Patriot" und "Patriotismus", sowie in polemisch zugespitzten Angriffen auf das ältere Verständnis. Die Entwicklung dieser perspektivreichen Konzeption wurde jedoch durch die politische Entwicklung nach der Zerschlagung der Revolution von 1848 gewaltsam abgebrochen.

Vladimír Macura

DER TSCHECHISCHE TRAUM

Balada česká (Tschechische Ballade) gehört sicherlich zu den bekanntesten Gedichten aus Jan Nerudas Sammlung Balady a romance (Balladen und Romanzen, 1883). Dabei steht sie - im direkten Widerspruch zu dieser Tatsache - praktisch gänzlich abseits vom fachlichen Interesse, ihre literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Reflexionen sind minimal und oberflächlich: sie verstehen die Tschechische Ballade als ein "Gedicht über den Humor in Böhmen", über bezauberte, entzückte Einstellung zum Leben, als eine Huldigung an die Frühlingsnatur. Der vorliegende Beitrag deutet auf dem Wege einer Analyse des Traummotivs (welcher zu den zentralen Bestandteilen der Gedichtsthematik gehört) in der tschechischen Kultur eventuelle Möglichkeiten einer anderen Interpretation an. Hinter der scheinbar idyllischen Geschichte des

Ritters Paleček wird ein verborgenes ironisches Gleichnis akzentuiert, eine bittere Aussage über die zu einer unrechten Existenz, welche hier der Traum (Schlaf) metaphorisiert und aus der der "Frühling" (im engen Zusammenhang mit der Symbolik des Frühlings in der Romance o jaře 1848 (Romanze vom Frühling 1848)) aus der gleichen Sammlung nur ein tragikomisches kurzés Aufstören ist, verurteilte und sich selbst verurteilende tschechische Nation.

Marie Benešová

DIE BEDEUTUNG DES TRAUMES BEI DER VOLLENDUNG DER ST. VEITS-KATHEDRALE

Das Referat befaßt sich mit einigen Fragen des methodischen Heran-gehens, vornehmlich bei der Aufarbeitung und Interpretation der Archi-tekurgeschichte des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich vor allem um den allzugroßen Respekt vor der bisherigen Literatur, ohne daß dabei die Zeitliteratur, die eigentlich eine unersetzliche Quelle darstellt, aus-gewertet wird. Unterschätzt in ihrer Bedeutung werden auch kirchliche Unterfangen, die in ihrer Zeit für die Formung des nationalen Bewußt-seins von ähnlicher Wichtigkeit waren, wie zivile Aktionen.

Auf dem dritten Kongreß der deutschen Architekten und Ingenieure, der im Jahre 1844 in Prag stattfand, berichtete der Domherr der St. Veits-Kapitel Václav Michal Pešina von Čechorod über einen Traum, in welchem er noch zu Zeiten seiner bescheidenen Anfänge eines dörfischen Geistlichen sich selbst als den Initiatoren der Vollendung der St. Veits-Kathedrale zu Prag, zu dem er nachher tatsächlich geworden war, um dieser Mission sein ganzes Streben zuzuwenden, gesehen hat.

Es geht hier allerdings nicht um die Interpretation einer Traumvisi-on, die man selbstkritisch in die Gegenwart transformieren könnte, son-dern um ein Sichnäher dem Geist einer Zeit, die zwar zur Revolution reifte, ihrem Wesen nach jedoch romantisch gewesen war. Die auf dem Pra-ger Kongreß vom 1844 vorgetragenen Referate haben nicht nur die Bedeutung einer globalen Zeiterkenntnis, sondern bezeugen gleichzeitig das hohe Ni-veau des sowohl auf die Gegenwart, als auch auf die Zukunft, welche sich tatsächlich im Sinne der damaligen Vorstellungen formte, hin, ausgerich-teten theoretischen Denkens im besagten Fach; ebenso bieten sie Material für eine Untersuchung der Quellen des theoretischen Fachdenkens in einer Kontinuität bis tief ins 20. Jahrhundert hinein.

Jana Potužáková

DIE PILSNER VEREINIGUNG MHA (DER NEBEL)

Die Pilsner Vereinigung Mha (Der Nebel) entstand im Jahre 1907 und entfaltete ihre Tätigkeit ungefähr bis zum ersten Weltkrieg. Sie vereinigte nicht nur Künstler verschiedener Richtungen, sondern auch Kunstfreunde. Neben des Organisierens diverser Vereinsaktionen und öffentlicher kultureller Veranstaltungen konzentrierte sich das Interesse auch auf andere Arten von Unterhaltung.

Ehrengäste oder Besucher waren verschiedene Persönlichkeiten des Kultur- und Kunstlebens aus Böhmen, Mähren und Slowakei sowie aus dem Ausland, die ihre Teilnahme durch Unterschriften in die Gedenkbücher bestätigten. Der Ertrag aus den Veranstaltungen wurde auch auf wohltätige Zwecke verwendet. Die Mha-Vereinigung löste mitnichten soziale und politische Fragen, daher wurde ihre Tätigkeit und Ausrichtung vornehmlich von Seiten des Proletariats kritisiert. Die Bedeutung der Vereinigung liegt vor allem im Bestreben, das Kunstleben von Pilsen zu organisieren.

Jiří Růžička

DIE TRAUMDEUTUNG: GNOSTISCHE UND AUTOGNOSTISCHE MÖGLICHKEITEN

Der Autor der Abhandlung, ein klinischer Psychologe vom Beruf, befaßt sich mit der Einstellung der dreien bedeutendsten psychotherapeutischen Schulen zur Traumdeutung. Der gesamte Beitrag ist nicht allein auf die klinische Praxis orientiert, sondern hat eine breitere theoretische und methodologische Zielsetzung: im Herangehen an die Interpretation von Träumen spiegeln sich allgemeine hermeneutische Ausgangspunkte. Am Beispiel eines durch den Daseinsanalytiker M. Boss wiedergegebenen Traumes werden die Deutungsgrundsätze von S. Freud, C. G. Jung und M. Boss miteinander verglichen. Es wird festgestellt, daß der Traum bei Freud und auch bei Jung für einen symbolischen Ausdruck seelischer Bewegungen, sei es in Gestalt von Wünschen triebhaften Charakters, oder als Archetyp, gehalten werden. Das Verfahren von Boss ist ein anderes. Der Traum ist für ihn nicht eine symbolische Wiedergabe der im Gehirnninneren sich vollziehenden seelischen Vorgänge, sondern eine direkte Begegnung mit Menschen und Dingen, und zwar so, welchergestalten der Mensch für eine solche offen ist. Diese Begegnung hat zwar im Falle eines Traumes nicht den Charakter eines physischen Kontaktes, trotzdem aber sind die Beziehungen real. Realität allerdings ist nicht nur das, was als physikalische Körperhaftigkeit definierbar ist, ebenso wirklich sind Erscheinungen, denen der Mensch in der geistigen Sphäre begegnet. Den Unterschied zwischen der Realität im wachen Zustand und im Traum sieht der

Autor darin, daß die Wirklichkeit, in der ein Mensch einschläft, nach der Rückkehr aus dem Traum die gleiche bleibt, wobei eine Wiederkehr in die gleiche Traumwirklichkeit nicht möglich ist. Das, worauf der Mensch im Traum trifft, ist eine private Begegnung, wohingegen eine Begegnung im wachen Zustand prinzipiell der Öffentlichkeit zugänglich ist. Der Verfasser beschäftigt sich mit der Kritik reduktionalistischer Verfahrensweisen bei der Traumdeutung. Die Auffassung des Traumes als Zeichen, Metapher, Symbol und strukturell-linguistisches Gebilde erscheint ihm deshalb als irreführend, weil man da die natürliche Welt der unmittelbaren Erfahrung, welche die Möglichkeiten derartigen Herangehens an die Träume schafft, vergißt. Im Schlußteil werden einige Träume samt partieller Deutungen vorgestellt.

Martin Procházka

DAS TRAUMMOTIV IM SYMBOLISCHEN AUFBAU VON K. H. MÁCHAS POUŤ KRKONOŠSKÁ
(RIESENBERGSREISE)

Der den symbolischen Aufbau von K. H. Máchas Prosaerzählung Pout' krkonošská (Die Riesengebirgsreise) aus der Sicht der symbolischen Bedeutungen der Traumotive und im Kontext eines bestimmten Genretypus der romantischen Literatur - der "Traum im Traume" oder "Vision im Traume" genannten lyrischen Reflexion (S. T. Coleridge, John Keats) analysierende Beitrag konzentriert sich auf den Problemkreis "Ausdruck der romantischen Sehnsucht und Zeitlichkeit". Während im Einleitungsteil der Prosa, da, wo die Wanderung des Pilgers unter den Gipfel der Sněžka (Schneekoppe) geschildert wird, die romantische Sehnsucht des Subjekts in einem schroffen Gegensatz zu der "Gefühllosigkeit" der Natur steht, liegt im zweiten Teil - der Vision eines halbzerfallenen Klosters auf dem Berggipfel - der Akzent auf der eigentlichen Struktur der ein prinzipielles Moment der Beziehung des Subjekts zur Nationalganzheit ausdrückenden Vision. Wie aus der Gegenüberstellung mit den wahrscheinlichen Quellen der Riesengebirgsreise (Novalis' Heinrich von Ofterdingen sowie Jean Pauls Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab...daß kein Gott sei), aus den konkreten Bezügen ihres bildlichen Aufbaus zu anderen Texten von K. H. Mácha (insbesondere zu der Beschreibung des Klosters von Zbraslav als Grabstätte Václavs III., des letzten Přemysliden, im Fragment Karlův tejn (Die Karlsburg)), und der allgemeinen Bedeutung der romantischen Topoi des Klosters und der Ruine hervorgeht, akzentuiert der symbolische Gehalt sowie der bildliche Aufbau der Vision in der Riesengebirgsreise das Moment der Zeitlichkeit, der dynamischen Auffassung der Beziehung des Subjekts zur nationalen Kultur und der Existenz dieser Kultur selbst. Die Riesengebirgsreise kann somit die Widersprüchlichkeit von Máchas ro-

romantischer Weltsicht und ideologisierender Zeitauffassung in der Kultur der nationalen Wiedergeburt, wo eine herrliche Zukunft durch ruhmreiche Vergangenheit quasi vorbestimmt ist, erfassen.

Alexandr Stich

KAREL HYNEK MÁCHAS OHNMACHTEN

Die bedeutende Rolle der Vorstellungen von "Traum, Träumen, Träumerei" in ihrer reichen semantischen und konnotationsmäßigen Differenziertheit in der romantischen Literatur, einschließlich der tschechischen Literatur, ist allgemein bekannt und wurde recht eingehend beschrieben. Daneben erscheint jedoch in der tschechischen romantischen Poesie als ein wesentliches konstitutives motivisches Element auch die Vorstellung der "Ohnmacht" (mdloba, mdloby - erscheint sowohl im Singular, als auch im Plural) - für den heutigen Leser bezeichnet sie vor allem oder ausschließlich den Zustand einer zeitweiligen, durch mangelnde Gehirndurchblutung verursachten Bewußtlosigkeit, in ärztlicher Terminologie "syncope" (deutsch "Ohnmacht", englisch "swoon", russisch "obmorok") - in dieser Bedeutung wird das Wort "mdloba" beispielsweise im Schluß des Gedichtes Polednice (Die Mittagshexe) des romantischen Baladikers Karel Jaromír Erben aus dem Jahre 1834 verwendet. Auch in der berühmtesten der tschechischen romantischen Dichtungen, in Máchas lyrisch-epischer Erzählung Máj (Der Mai, 1836), wird diesem Motiv eine bedeutende Rolle anvertraut, und zwar im 2. Gesang, wo der wegen Vätermord zum Tode verurteilte Gefangene Vilém, die Ängste des herannahenden Todes erlebt und über grundlegende metaphysische Fragen der menschlichen Existenz und deren Sinnes meditiert (das Motiv wird lexikalisch durch Benennungen der Wortfamilie mdl-, und zwar mdloba, mdlý, omdlévat (Ohnmacht, ohnmächtig, ohnmächtig werden, bzw. Ermattung, matt, ermatten), Verse 346, 371, 372, 420. Allerdings ist die heutige grundlegende, geläufige Bedeutung dieser Wörter (Zustand der Bewußtlosigkeit) nicht gut mit jenen Kontexten vereinbar, in welche sie in der Dichtung eingebaut sind. Eine Erklärung dieses Widerspruchs bietet uns die Analyse der historischen Entwicklung und literarischer Verwendung dieser Wörter. Im Altschechischen war die Grundbedeutung dieser Wortfamilie "ein Zustand der Schwäche, eines bestimmten Versagens, physisch oder psychisch", wobei in religiös orientierten Texten der Zustand der "Ohnmacht" als höchst positiv gewertet wurde (unter dem Einfluß des 1. Briefes des Apostels Paul an die Korinther, wo dem tschechischen mdlý das griechische móros, in der lateinischen Übersetzung infirmus, entspricht).

In dieser Bedeutung und Wertorientierung kam das Wort mdloba in der tschechischen Literatur bereits im Mittelalter sehr häufig vor, beson-

ders in geistig orientierten Texten, und noch mehr machte es sich dann in der Barockliteratur geltend. Eine besondere Rolle kam ihm bei der Formung der Osterszene im Gethsemane-Garten zu (nach dem Text des Lukasevangeliums, 22, 40-44), das biblische und griechische agonia wurde vom Anfang an ins Tschechische übersetzt zum einen als boj (Kampf) (z. B. sotna - dieser Archaismus kam auch im 20. Jahrhundert vor, in der Poesie Vladimír Holans), zum anderen als mdloba, omdlévání (Ohnmacht, Ohnmächtigwerden, bzw. Ermattung, ermatten); mdloba (Ohnmacht, Ermattung), ist hier also dasselbe wie der Todeskampf, Kampf mit den Todesängsten, Kampf vor dem Tode. Diese Bedeutung war zu Máchas Zeiten noch ganz lebendig, konserviert von der immer noch lebendigen Tradition der Barockliteratur, und so spiegelte sie sich, fand ihren Niederschlag auch in den "Ohnmachten" des Máchaschen Helden. Diese Interpretation würden auch die Verse 385 und 415 des Máj stützen, wo auf Viléms Antlitz "Tränen - Schweiß - und Blut" erscheinen. Hier verursacht bei einer wörtlichen Interpretation die mit dem Kontext nicht leicht vereinbare Vorstellung des "Blutes" Schwierigkeiten. Die einzige semantisch kompakte Erklärung bietet ein Verfahren, wo wir die Koordinationsverbindung "Schweiß und Blut" als Benennung einer einzigen Vorstellung auffassen, nämlich als "blutigen Schweiß", das heißt als poetische Figur 'hendiadys' (in Jungmanns Tschechisch-Deutschem Wörterbuch aus dem Jahre 1836 wird für diese Vorstellung auch das Einwortkompositum krvopot (Blutschweiß) belegt). Und das ist wiederum ein Verweis auf die Gethsemanenszene im Lukasevangelium ("factus est sudor eius sicut guttae sanguinis", in einer neuzeitlichen Übersetzung "jeho pot kanul na zem jako krupěje krve" ("sein Schweiß rann wie Blutströpfen")). Die ganze Szene des 2. Gesangs des Máj hat also starke und deutliche Allusionen an die "Ermattung" d. h. an die "Agonie" des Jesus; in diese Zusammenhänge läßt sich dann ohne Schwierigkeiten auch der Vers 559 aus dem 3. Gesang derselben Dichtung einordnen, der vielen Interpreten des Werkes ideologische Verlegenheiten verursachte, nämlich: "před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál" ("demutsvoll stand er vor Gott, im stillen Gebet versunken") - man kann ihn fassen als eine Analogie zu dem Neutestamentarischen "nicht mein, sondern Dein Wille geschehe". Máchas Parallele zwischen dem romantischen Räuber, Geächteten und Vaternörder Vilém und Kristus erscheint sodann als ein Ausdruck des kryptisch artikulierten tschechischen romantischen Titanismus, einer ideellen Dimension also, die man der tschechischen Romantik streitig zu machen pflegt (es war natürlich nicht möglich, in der Zeit des Metternichschen Absolutismus den Titanismus öffentlich zu proklamieren). Es handelte sich um einen mitnichten als Aufruhr gegen die Götter und Ringen mit ihnen, sondern als eine Art Gleichstellung des individualistischen romantischen Auf-

rührers mit den in der traditionellen Ideologie höchsten, sakralen Gestalten und Vorstellungen verstandenen Titanismus.

Roman Prahl

JOSEF MÁNES, UMĚLCŮV SEN (DES KÜNSTLERS TRAUM)

Der Text behandelt ein kleines autobiographisches Werk eines Malers, der als führende Gestalt der tschechischen Kunst des 19. Jahrhunderts gilt. Während in den älteren Publikationen über Mánes' Schaffen die betreffende Zeichnung lediglich als ein Werk von überwiegend dokumentarischem Wert figuriert, kann hier auf deren tiefere Bedeutungen im Rahmen des Mánesschen Oeuvres, sowie im Kontext der allgemeinen Schaffenssituation hingewiesen werden.

Josef Mánes' Zeichnung variiert einen insbesondere seit dem 18. Jahrhundert häufig vorkommenden Topos und Bildtypus. Der Text rekurriert auf neuere Untersuchungen der Traumdarstellung in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Des Künstlers Traum kann man wegen seiner Frequenz und trotz innerer Vielgliedrigkeit als einen Topos betrachten, welcher der bildenden Kunst die erlebte Tension der imaginären und der realen Welt zu fassen ermöglicht. In der tschechischen Kunst kommt er bereits vor Mánes zur Geltung: Das Atelier von František Horčíčka oder Des Künstlers Traum von Antonín Gareis d. Ä. können als Voraussetzungen der Mánesschen Zeichnung in Erwägung gezogen werden.

Das Aufeinanderprallen von "Traum", der Inspiration des Künstlers, und der Prosa des Künstlerlebens, wird in einer Karrikatur von Gustav Poppe ebenso wie im Mánesschen Tableau mit Erinnerungen direkt auf Mánes bezogen. In jenen Karrikaturen, welche die existentielle Frustration der Künstler schildern (Menzel, Neureuther), aktualisierte sich der "Künstlertraum" stets aufs Neue - bis hin zu dem die Erlebnisse des Malerfreundes Viktor Barvitius karrierenden Máneszyklus (um 1860). Die zentrale Szene des Zyklus kann als ein Gegenstück zu Des Künstlers Traum betrachtet werden, da sie alle wesentlichen Bestandteile - den Künstler, inspirierende Wesen, das Werk (beziehungsweise den Doppelgänger des Autors), sowie das entsprechende Milieu, aufzuweisen hat. Der Text gelangt zu der Feststellung, das auch die Lösung der Relation dieser Bildbestandteile nicht so weit auseinander liegt, wenn wir von der humoristischen Prägung der für die Malerfreude bestimmten ersten Zeichnungen und dem ernsthaften Charakter des zweiten - autobiographischen und dem Mäzen des Künstlers adressierten - Werkes abstrahieren.

Mánes schickte die Zeichnung zusammen mit einem Brief, in dem er

sich für einen Besuch in seinem Atelier bedankt, an den Industriellen und Kunstförderer Vojtěch Lanna. Dem scheinbar scherzhaften Brief entspricht in der Zeichnung der grundlegende Sinn der dargestellten Szene. Die Doppeldeutigkeit der Schlüsselpassagen des Briefes offenbart jedoch zusammen mit der Gestaltung einiger Bestandteile der Zeichnung die Situation als zugespitzt. Dies lag nicht allein im beginnenden Kampf des Malers mit seinem Nervenleiden, sondern in allgemeineren nationalen, politischen und auch wirtschaftlichen Konflikten, die Mánes als einer der Repräsentanten und Sprecher der tschechischen Kunst erlebte. Aus einer weiteren Diskussion des Werkes geht im großen und ganzen eine Radikalisierung des traditionellen Topos hervor (so wird der Künstler von den Musen eher bedroht denn unterstützt - in einem Brief aus der gleichen Zeit spricht Mánes auch von "Furien" - und wir sehen ihn eher zusammengebrochen, denn ruhend).

Die Zeichnung zeigt das Mánessche Atelier während der Arbeiten an den Fahnen zweier tschechischer Gesangvereine. Dadurch bekommt das Autoporträt eine allgemeinere Gültigkeit. Die Figur auf dem "Bild im Bild" - auf der in der Phase der Vollendung begriffenen Fahne - stellt Lumír (oder Zábaj), den Göttersänger aus den vermeintlich alttschechischen Handschriften dar. Der Text weist auf eine wahrscheinliche Selbstidentifizierung des Künstlers mit dem tragischen Helden.

Für die tschechische Kunst öffnet sich mit Mánes eine moderne Einstellung zum Schaffen und Inspiration, die allerdings in der Zeichnung Des Künstlers Traum durch das aus den Briefen des Malers und aus seinem Notizbuch bekannte Mánessche Verständnis vom Traum und Träumen mitbestimmt wurde.

Ebenso wie viele andere "gemalte Kunsttheorien" war auch die Mánessche Zeichnung kein reines Privatissimum. Der Text zeigt, daß gerade dieses Spätwerk zu den Ausgangspunkten eines weiteren Prozesses, in dessen Verlauf das Mánessche Künstlerbild zu einem Bild von Mánes als Symbol der tschechischen Kunst werden sollte, zählt. In Mánes' Zeichnung handelte es sich mitnichten um ein gradliniges Manifest: die tragische persönliche Botschaft verbirgt sich zur Hälfte hinter dem Spiel mit dem Topos. Auch hiermit war Des Künstlers Traum richtungsweisend für das weitere tschechische Verständnis vom Künstler und seinem "Traum".

Daniela Hodrová

IDYLLISCHER UND IDEALER RAUM IN DER TSCHECHISCHEN PROSA
DES 19. JAHRHUNDERTS

Babička (Die Großmutter) von Božena Němcová, Zapadlí vlastenci (Abgeschiedene Patrioten) von Karel Václav Rais und Pohádka máje (Das Maimärchen) von Vilém Mrštík bilden eine Gruppe von Werken, die durch den Topos des idyllischen Ortes verbunden sind. Inmitten dieses Ortes ("lieblicher kleiner Tal", abgeschiedene Berglandschaft, Waldidyll mit Garten), der einen "inselhaften", antiurbanen Charakter trägt, lebt ein ideales Wesen - die Großmutter - eine edle Landfrau, die Fürstin - eine edle Aristokratin, die "abgeschiedenen Patrioten", die liebevolle Jungfrau. Der Raum gleicht einer Spielscheibe, auf der sich die Figuren auf bereits vorgezeichneten Bahnen und in einem ganz bestimmten Zeitrhythmus, verbunden mit den Jahreszeiten (Uhrbewegung), welche der Hauptausdruck des Zeitvergehens in der Idylle sind, bewegen. Den Spielcharakter des idyllischen Ortes in der Großmutter deutet auch sein Vergleich mit einem Rokokopark, dessen Bestandteil auch die Grotte mit der wahnsinnigen Viktorka ist, an; in einem Spiel, das den Weg zum "Paradies (in der Großmutter zum Schloße) darstellt, entspricht diesem Ort die "Hölle". Eine besondere Aufmerksamkeit wird Figuren aus dem Grenzbereich zweier Welten (menschliche Welt und Naturwelt, Diesseits und Jenseits), einer Analogie zu Nymhengestalten (Viktorka, Hortensie), zuteil. Diese Figuren mit ihren Geschichten stören eigentlich die Idylle, indem sie Elemente eines "abenteuerlichen" Sujets und das Todesmotiv hineinbringen (die Idylle unterdrückt nämlich grundsätzlich Fabelentwürfe, die Veränderungen oder einschneidende Ereignisse thematisieren). Zu den weiteren Merkmalen der Idylle gehört die Absenz der Dramatik in ihrer Landschaft, absolute soziale Aufgeschlossenheit und Durchlässigkeit, sowie Ritualisierung des Alltäglichen.

In K. H. Máchas Marinka hingegen wird der Raum antiidyllisch gefaßt (der Canalsche Garten zu Prag, das Prager Stadtviertel "Na Františku"). Nicht einmal Marinkas Behausung, der Ort des idealen Wesens (auch einer - lunaren - Nymphe) wird als idyllisch geschildert, sie trägt Male der Verderbnis, der allverschlingenden Zeit (siehe auch die Verwandlung des traditionell idyllischen Kinderspielmotivs in diesem Sinn); für den Dichter stellt sie de facto nur einen Durchgang zu der in einer anderen Dimension der "niedrigsten" Realität verborgenen Idealwelt dar. Antiidyllisch ist hier selbst der städtische Raum - unbegrenzt, asymmetrisch, vieldeutig, desillusiv, ein Raum, in dem sich das Individuum - der Sicherheit der Mitte in der Idylle beraubt und der Zeit anheimgegeben - bewegt. Der Prozeß des Zweifelhaftmachens, des Zerbrechens der Idylle in der Prosa von K. H. Mácha und in den desillusionistischen Romanen des

Jahrhundertausgangs, wird als eine Überwindung des mit idyllischem Ort und idyllischer Weltsicht verknüpften "wiedererweckerischen" Modells verstanden.

Ivan Muchka

ARCHITEKTUR ODER SCHÖNE BAUKUNST. DIE KONTINUITÄT DES PALLADIANISMUS UND VITRUVIANISMUS IN BÖHMEN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Beitrag deutet zwei Möglichkeiten bei der Erforschung der Problematik des "Ideals" in der Architektur an. Das jeweilige Zeitideal kommt eher in den neuen Bauten, denn in den Rekonstruktionen älterer Bauwerke zum Tragen. Der Autor empfiehlt daher, im Bereich der Schloßarchitektur die Aufmerksamkeit auf eine verhältnismäßig sehr geringe Anzahl jener Schlösser, die erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts entstanden sind, zu konzentrieren. Aus der Menge der bisher nur allgemein dem Umkreis des europäischen Klassizismus zugeordneten Bauten lassen sich z. B. in den böhmischen Ländern einige aussondern, die unmittelbar mit der Strömung des sogenannten englischen Palladianismus zusammenhängen - Kačina, Kostelec nad Ohří und einige weitere. Dabei wurde ein Zusammenhang mit England bisher lediglich bei der gotisierenden Bauten und den sogenannten naturlandschaftlichen Parkanlagen erwogen.

Eine andere Sphäre, die eine überaus effektive Erforschung des Zeitideals ermöglicht, bilden die Arbeiten der damaligen Architekten-Theoretiker, die in ihren "Traktaten" - zum einen direkt im Text, zum anderen auch mittels Illustrationen, durch Beispiele sogenannter "Modellbauten" - die Ziele des architektonischen Schaffens formulieren. Der Verfasser macht insbesondere auf die Arbeiten von J. P. Jöndl, die im Verlauf des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts in Prag erschienen sind, aufmerksam.

Petr Horák

PHILOSOPHIE UND TRAUM IM 19. JAHRHUNDERT

Der Verfasser analysiert die wechselseitige Beziehung zwischen Philosophie und Traum. Er scheidet hierbei völlig die Utopie und die Vorstellungen von der Zukunft aus, da diese - ob sozialer, gesellschaftlicher oder technischer Art - nur eine konstruktivistische Projektierung des schon Bekannten darzustellen vermögen. Der Traum dagegen, wegen seines illusiven Vermögens, stellt ganz andere Möglichkeiten dar, die von der Philosophie und der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts teils angenommen, teils abgelehnt wurden. Die Psychoanalyse S. Freuds hat sich zwar bemüht, den Traum verständlich zu machen und ihn als einen legitimen Teil

des unbewußten Bewußtseins vorzustellen, aber sie hat fast völlig vernachlässigt, seine ontologisch metaphysische Kraft genügend einzuschätzen. So ist der Psychoanalyse - aus ganz verständlichen Gründen - eben das entgangen, was mindestens einigen von Künstlern und Philosophen des 19. Jahrhunderts doch klar wurde: der Traum ermöglicht mindestens teilweise eine neue Gestaltung und Erfassung des Wirklichen; er ist - ob spielerisch, ob illusorisch - eine neue Wirklichkeit. Dies wird in dem Beitrag an Beispielen von Baudelaire und Nietzsche erläutert - und zwar als der bewußte Gegenteil einer völlig anderen Rationalität gegenüber der diskursiven analytischen Rationalität der klassischen Philosophie und Wissenschaft. Illusion der Wirklichkeit oder Wirklichkeit als Illusion: in diesem Paradox endet schließlich die Machsche Philosophie als ein zu den letzten Konsequenzen geführtes Beispiel der oben genannten diskursiven analytischen Philosophie und Wissenschaft.

Deutsch vom Verfasser

Jan Hozák

ILLUSION UND REALITÄT DER TSCHECHISCHEN GRÖSSE

Die Prager Landesjubiläumsausstellung von 1891 wurde von ihren Zeitgenossen sowie in der Zeitliteratur häufig einem Traum verglichen. Der Vergleich stimmte durchaus. Die Behendigkeit, mit der sie unter Nichtbeteiligung der Deutschen veranstaltet wurde, die Geschwindigkeit, mit welcher in der Stromovka Pavillons - samt Industriepalast, Maschinenraum und Lichtfontäne - aus der Erde schossen, all das war in Böhmen bishin unerhört, es erweckte Bewunderung und sogar eine Art Euphorie der nationalen Gesellschaft.

Dieser Erfolg und die schrankenlose, schier unkritische Begeisterung, brachten auch negative Züge mit sich. Sie führten einen Zustand der Selbstzufriedenheit, der Lethargie, herbei, und ließen dabei die Fehler und Mängel vergessen. Das bezeugen die Urteile von Vertretern der damaligen jungen Generation - Aussagen von H. G. Schauer, F. X. Šalda, V. Dyk. Der Beitrag beleuchtet anhand von Leseproben aus dem Ausstellungsblatt Praha einige Züge der tschechischen Kleinbürgerlichkeit und Beschränktheit. Sie äußern sich in der Überbewertung der Erfolge, in der Betonung der Vorzüge des tschechischen Menschen um jeden Preis, in der Servilität und Prunksucht während des Besuchs des Monarchen in Prag und schließlich in der Vorliebe für pompöse, eine ruhmreiche tschechische Vergangenheit evozierende Feierlichkeiten. All dies hat auch zu einer Verwandlung des Patrioten, der innerliches Erleben durch äußeren Aufwand und formalen Schwulst ersetzte, geführt. Seinen Traum von der tschechischen Größe träumte er in prachtvoll ausgestatteten Festzügen,

arrangierte allegorische Wagen, um darauf in historischen Gewändern zu posieren.

Die Welt der tschechischen Durchschnittlichkeit und Kleinbürgerlichkeit war nicht nur mit der Jubiläumsausstellung verknüpft. Sie durchzog die Geschichte, über die Grenzen politischer Parteien und gedanklicher Strömungen hinweggehend. In der aufgewühlten Atmosphäre dieses zweifellos außerordentlichen Ereignisses kommt sie jedoch besonders deutlich zum Vorschein.

Růžena Grebenířková

ÖFFENTLICHER RAUM UND FIKTIVE WELTEN IM ROMAN DER JAHRHUNDERTWENDE

Die Dezemberstürme nach dem Sturz der Badeni-Regierung (1897) werden in der deutschen Kalkaliteratur heute oft erwähnt; sie sollen den direkten Ausbruch des tschechischen Nationalismus, bzw. Antisemitismus illustrieren. Bei den etwas einseitigen und tendenziösen Hinweisen geht man immer daran vorbei, daß die Ereignisse der Prager Gasse, wie sie in beiden nationalen Lagern erlebt wurden, ihre sehr verschiedene, jedoch die Tatsachen selbst sehr genau schildernde literarische Bearbeitung fanden. Doch es ist nicht der Verlauf der Begebenheiten, der in einen deutschen oder einen tschechischen Roman eingegangen ist, der uns interessiert, sondern die Romanweise, zu der man in den entgegengesetzten Darstellungen greift. Karl Hans Strobl verfährt in seinem Studentenroman Die Vaclavbude (1902) mit hart petrifizierter naturalistischer Methode. Das hat zur Folge, daß er dann, um der Atmosphäre der Dezembertage getreu zu bleiben, im Text einen traumvisionären Exkurs mit Tycho de Brahe, dem die deutschen Burschen in Prager Clair-Obscur begegnen, einbringen muß. Dagegen versucht der tschechische Dichter Viktor Dyk in seinen - eigentlich in umgekehrter Reihenfolge anknüpfenden - Romanen Konec Hackenschmidův (Hackenschmids Ende, 1904) und Prosinec (Dezember, 1905) an einem neuen Romantypus, der mit der Zersplitterung des gegebenen und eindeutigen Handlungsraumes ringt, zu partizipieren. Die Einsicht in diesen Strukturwandel eines Genres lag der zeitgenössischen Kritik fern: sie war im Falle des Hackenschmidsromans, der die Stimmungen und ausweglose Lage der ehemaligen Studentengruppen einige Jahre nach den Dezemberstürmen erfährt, durch die heftige Polemik, die Dyk gegen Masaryks Realismus führte, empört und hatte auch aus diesem Motiv das Werk als künstlerisch mißlungenes, Paul Bourget Roman Le disciple nachahmendes abgelehnt. Šalda verurteilte Dyk im Namen der flaubertischen Norm, der Norm des 19. Jahrhunderts, und seine Kritik richtete sich hinsichtlich des Werkaufbaus vor allem gegen den überschwenglichen Anteil der Konversation durch die Helden, ihres fort-

währendes Redens, ihrer Plaudereien. Auf diese Weise gibt uns Šalda, ohne es zu wollen und zu wissen, eine Anleitung, wie beide Dyk-Romane zu lesen und zu klassifizieren sind: das, was er den Werken als künstlerische Schwäche vorwirft, wird doch zum Merkmal der neuen, in diesem Moment aktuellen Romanerscheinung, die in Strindbergs letzten auf Gruppenexistenz und Gruppenbildnis ausgerichteten Romanen (besonders Schwarze Fahnen) realisiert wird. Es sind die Gespräche, die den Raum des kommunikativen Handelns ausmachen: die Welt des Romans kann nicht mehr auf einen vorgegebenen gemeinsamen Raum zählen, in dem die Geschehnisse noch von sich selbst wie an einem einzigen Faden verlaufen. Er hat somit keinen festen Punkt zur Wertung dessen, was in der Wirklichkeit verläuft, zur Verfügung. Deswegen muß man auch den Schluß für falsch halten, nach dem es sich bei Dyk um einen romantischen Zwiespalt zwischen Traum und Wirklichkeit (ein Zeitcliché) handeln soll, wobei der Traum durch die Wirklichkeit verzehrt wird (Šalda), und nach dem der Dichter selbst, was man noch heute wiederholt, ein Neoromantiker sei. Hackenschmids Ende läßt vielmehr an die Pluralität der Wirklichkeitsentwürfe, der regulativen Fiktionen, die durch einzelne Romangestalten vertreten werden und mit denen man in dem Geschehen fortschreitet, erinnern; anders gesagt, die Wirklichkeit wird als verunsichert, oder wenigstens unüberblickbar dargestellt. Dies tritt besonders in dem zweiten Roman zutage. Die Studentenhelden verfolgen aus unmittelbarer Nähe, was auch Zeitnähe heißt, das Geschehen der Gasse, ja sie werden von der Stimmung der stürmenden Menge mitgerissen: es fehlt ihnen aber jede Möglichkeit, eine Übersicht und Verknüpfung dessen, was sich eigentlich an verschiedenen Orten der Stadt ereignet, zu erlangen. Das Traumhafte der ganzen Handlung entsteht aus der äußersten Steigerung der Lage, in der jeder sowieso auf eine Fiktion angewiesen ist - so als ob es öffentlicher Raum sei. Am nächsten Tage, als die Wiederherstellung der alten Zustände eintritt, weiß niemand mehr, was passiert ist und versteht nicht, was ihn so mitreißen konnte. Gegen den Wahn der Dezembergasse bleibt nur derjenige immun, der ohne jede Fiktion zu dem gerade Geschehenden tritt, der an sein Seminararbeit bastelnde Student, d. h. der nur Zeichen sieht, zu denen er keinen Bedeutungsschlüssel hat, oder der sich nicht um die Welt kümmert. Dyk verarbeitet in seinen beiden Romanen auf Grund der Dezemberereignisse die erste Erfahrung der tschechischen Literatur mit der Massengesellschaft. Im Kern wird gerade dieses Erlebnis in der späteren Novelle Krysař (Der Rattenfänger), diesmal mit den Sprachgebärden, die den Übergang vom Jugendstil zum Expressionismus aufweisen, auf dichterische Weise neu verarbeitet.

Deutsch vom Verfasser

Alena Pomajzlová

DAS DOPPELGÄNGERMOTIV IN DER LITERATUR UND IN DER BILDENDEN KUNST

Der Beitrag befaßt sich mit einigen Aspekten des Doppelgängermotivs in der Literatur und in der bildenden Kunst. Den Ausgangspunkt bilden die Variationen dieses Motivs in der deutschen romantischen Literatur.

Der erste, "Wiederholung als Gegenentwurf" benannte Teil interpretiert die Verdopplung als Wiederholung, die jedoch nur äußerer Natur ist; der Doppelgänger ist eigentlich ein bedeutungsschwerer Gegenentwurf zum ursprünglichen Wesen (z. B. Dostoiowski und Weiner in der Literatur; Kubišta und Magritte in der bildenden Kunst).

Der zweite Teil nach dem Dostoiowski-Zitat: "Entweder sie, oder ich, beide jedoch niemals" betitelt, stellt Doppelgänger nicht nur als einander entgegengesetzte Wesen, sondern als Gegensätze, die sich wechselseitig ausschließen und daher nicht zur neuen (oder ursprünglichen) Einheit (*coincidentia oppositorum*) zu fügen sind, dar. Der Verlust der Individualität führt zum Verzweifeln an der eigenen Existenz, das Streben nach einer Lösung des Widerspruchs zeitigt den Verlust des menschlichen Charakter, die Wandlung des Menschen zu einer Sache (Dostoiowski, Weiner; in der bildenden Kunst z. B. R. Topor).

Der dritte Teil, "Dreißig sind besser als eine", verweist auf die moderne Zivilisation, wo sich der Einzigartigkeit die Menge entgegenstellt. Es vollendet sich hier die durch weitere Vervielfältigung der "Exemplare" beförderte Verwandlung des Menschen in eine Sache. Völlig verloren geht die durch den Doppelgänger verkörperte innere Spannung der Gegensätze (die romantische Individualität) und der Mensch wiederholt sich als ein nichtindividualisiertes, verwechselbares Ding (z. B. K. Čapek in der Literatur, Warhol in der bildenden Kunst).

Jaroslav Stráitecký

WAHRHEIT DES TRAUMS UND ILLUSION DER WIRKLICHKEIT

Die vorliegende Studie befaßt sich mit dem tschechischen nationalen Autostereotyp, wie es sich in der Schlußphase des nationalen Wiedergeburtprozesses herauskristallisierte und wie es bis tief ins zwanzigste Jahrhundert als Identifikationsmuster weiter wirkte. Der Autor versucht anhand einer Analyse der Masarykschen und anderer Schriften der neunziger Jahre aufzuzeigen, aus welchen Quellen und in welchen Zweckzusammenhängen die Hauptzüge des modernen tschechischen Selbstbildes entstanden sind. Einerseits geht es ihm um die Entmystifizierung der als wahr und natürlich angesehenen Zweckprojektionen, andererseits um die Erklärung ihrer Funktionsfähigkeit unter verschiedenen und oft bewegten politischen Umständen.

Im Zusammenhang mit dem Modernisierungsprozeß der Gesellschaft wurde das tschechische Autostereotyp in zweifacher Hinsicht solidaristisch gestaltet: 1. um der Kontinuität mit dem Wiedergeburtswillen (die ja für die Generation Masaryks eine der Bedingungen des Einstiegs in die tschechische bürgerliche Politik darstellte) wurde der tschechische Nationalcharakter mittels der historischen Vorbilder definiert; 2. angesichts der neuen sozialen Erscheinungen und Probleme sollte das Tschechentum auf der Solidarität mit den Schwachen und Unterdrückten gegründet sein. Dahinter stand die unreflektierte Vorstellung, daß die Nation eine Gemeinschaft, ein Ganzes, sei und bleiben müsse. Dies konnte nicht nur für die konservativen, sondern auch die progressivistischen Führungsansprüche ausgenützt werden.

Dadurch läßt sich sowohl das stark antibürgerliche Pathos der tschechischen Moderne als auch der nicht nur auf das Kulturelle beschränkte Führungsanspruch der tschechischen Intelligenz erklären. Dieser doppelte Solidarismusmechanismus erwies sich allerdings als ambivalent: ursprünglich als Modernisierungskatalysator gedacht und wirkend, als ein die Wiedergeburtbewegung zur Weltoffenheit, Bildungsqualität und Sachlichkeit führendes Mittel, schlug er gerade an der Schwelle des zu Erreichenden in einen Katalysator der erneuten nationalen Abkapselung um.

Deutsch vom Verfasser

Petr Wittlich

JAN PREISLER UND SEINE SPIEGEL

Traum und Ideal als Problematik der künstlerischen Einbildungskraft wurden dem tschechischen Maler und hervorragendem Zeichner Jan Preisler (1872 - 1918) zum lebendigen Werkinhalt. Die vorliegende Studie verfolgt die Formung seiner durch den Symbolismus der neunziger Jahre (insbesondere durch F. Khnopff) beeinflussten bildkünstlerischen Anschauung als eigenständige Antwort auf die Belange eigener psychischer Selbstverwirklichung sowie Schaffung allgemeinkultureller Stilform. Das Kern bildet die Problematik des Preislerschen Narzißmus, dessen symptomatische Ausdrucksform das anhaltende Interesse des Malers an den charakteristischen narzißtischen Themen und Motiven ist. So wiederholt sich bei ihm immer wieder die Idealfigur eines verzückt schauenden, "inspirierten" Helden in der typisch stylisierten "archaischen" Frontalität. Dieser Jüngling kommt dann in Preislers berühmter Gemäldenserie Černá jezera (Schwarze Seen) in den Kontakt mit der unbewegten Wasserfläche und bezeugt damit nur seine narzißtische Orientierung. Für Preisler, einen Meister der großen Sezessionswandgemälden, war die dekorative Bildfläche eine Art Spiegel, in dem er eine Antwort auf seine narzißtische Motivation suchte.

So verbanden sich in einer einzigartigen Weise die persönlichen Dispositionen des Autors mit der Kultur- und Stilform der Zeit und Preisler wurde zum führenden Repräsentanten der tschechischen Sezession.

Bei einer näheren Analyse der Reaktion des Malers auf Errungenschaften und Anregungen französisch-belgischer Provenienz (Roche-grosse, Knopff, Weber) lassen sich auch Differenzen feststellen, die Preislers eigenes Schöpfer-tum erweisen. Auch bei ihm kommt es zu einer Situation, wo sein Narzißmus auf einen - durch Cyklus o bludném rytíři (Zyklus vom irrenden Ritter) im Jahre 1898 geöffneten - psychischen Scheideweg gelangt. Die Gefahr der "narzißtischen Katastrophe" drückt Preisler in seinen Illustrationen zu J. Zeyers Gedicht Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče (Das Lied vom Leiden des guten Jünglings Roman Wassilitsch) aus, in der Titelzeichnung zu den dekadenten Gedichten von J. Opolski (1901) aber hält er einen wichtigen Punkt, in dem sein narzißtisches Thema einen kosmologischen Charakter gewann, fest. Von hier aus strebte er bereits ausgesprochen zur Auffassung des Bildes als eines "organischen Ganzen" (wie er sich selbst über seine Schwarzen Seen äußerte) und gelangte trotz einer gewissen Rehabilitierung der Körperlichkeit zur positiven Lösung seines psychischen Problems. Die letzte Serie der Zeichnungen zu dem Bild Pokušení (Die Versuchung, 1916-17) wandelt in einer plastischen Inversion der drei Varianten des Helden den Narziß zu einer Allegorie des durch sein ideales Empfinden die Welt aufwertenden künstlerischen Menschentums.

Ivan Vojtěch

DIE BERÜHRUNG DES TRAUMS IM DURCHKOMPONIEREN DES LYRISCHEN LIEDS VON DVOŘÁK

Der Beitrag untersucht aufgrund vom Vergleich der Vertonung eines volkstümlichen Textes von Dvořák mit dem Volkslied den Charakter des Durchkomponierens der zentralen Fläche in bezug auf einige strukturelle und semantische Momente der Traumarbeit. Die Aufmerksamkeit wird dem strömend transitiven Charakter dieses Knotens gewidmet. (Antonín Dvořák, Zajatá (Die Gefangene), Mährische Duette III, Op. 32, Nr. 11. 1876)

Vojtěch Lahoda

DIE IDEALE DER AUFBRECHENDEN AVANTGARDE: NEUE WELT UND NEUE KUNST

Die Studie ist bestrebt, auf den Anteil idealer Vorstellungen bei der Geburt der neuen Kunst auf der Wende vom ersten zum zweiten Jahrhundert unseres Jahrhunderts hinzuweisen. Die Generation der emportretenden tschechischen Künstler aus den Gruppen Osma (Die Acht, 1907-8) und Skupina výtvarných umělců (Gruppe der bildenden Künstler, 1911-13) war gezwun-

gen, ihr Ideal mit der gesellschaftlichen Realität zu konfrontieren. Die kulturpolitische Atmosphäre der ersterbenden k. und k. Monarchie bewirkte, daß diese Künstler an einer neuromantischen Idealisierung der Natur, so wie sie der mährische Schriftsteller Josef Uher, ein Freund von Emil Filla, einem der führenden Mitglieder der Acht, sowie der Gruppe der bildenden Künstler, in seiner Erzählung Ty naše ideály (Diese unseren Ideale), ironisierte, kein Interesse mehr hatten. Der Frühling dieser neuen expressionistischen und kubistischen Generation war ein anderer als der "Frühling" der Sezession (Preisler). Entfernt knüpfte sie allerdings an jene inhaltliche und auch formale Wende, die sich in der Kunst des 19. Jahrhunderts mit P. O. Runge, insbesondere dann mit seinem Bild Der kleine Morgen (1908), vollzogen hat, an. Der Rungesche Morgen ist ein Vorgefühl der paradiesischen, zeitlosen Einheit, eines Ideals, wo Mensch und Natur Eins werden. Das Rungesche Ideal der neuen Kunst bedeutete nicht nur eine Bereicherung des traditionellen ikonographischen Motivs, sondern war auch in formaler Hinsicht ein Novum: die Komposition ist mit einer raffinierten symbolischen Infrastruktur, die entfernt an ähnliche Bestrebungen des tschechischen Kuboexpressionisten Bohumil Kubišta erinnern kann, unterlegt. Am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wandte sich bei uns der Frage des "Morgens in der Kunst" F. V. Krejčí in seiner Vorlesung Věčné jitra v umění (Der ewige Morgen in der Kunst) aus dem Jahre 1903, zu. "Die Kunst ist eigentlich nichts anderes, als die durchs Medium des schöpferischen menschlichen Geistes hindurchgegangene Natur selbst", schreibt Krejčí. Der Autor rekurriert auf Goethes Gedanken von der Entwicklungseinheit des Menschen, der Natur und der Kunst und betont die Rolle der modernen Naturwissenschaft, des Evolutionismus, des Monismus, den Einfluß von Darwin, Haeckel und Spencer. Diese Gedankenströmungen haben das künstlerische Reifen sowohl der Acht, als auch der Gruppe mitbeeinflußt. In Böhmens "verschlafenem" Kulturleben - so Jan Preisler - wandten sich die kuboexpressionistischen Künstler verschiedenen literarischen und theoretischen Quellen zu, die dann ihre eigene "Ideologie" begründeten. So las Filla Augustin Smetanas Schrift Úvahy o budoucnosti (Betrachtungen über die Zukunft, Prag 1903), wo das Element der Freiheit, der "Kampf um Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aller Menschen" hervorgehoben und die Vision einer "neuen Welt", die "begrifflich zwar erkannt, in ihrer vollen Realität und Herrlichkeit jedoch kaum geahnt werden kann", aufgestellt wird. Kubišta und Filla haben höchstwahrscheinlich auch Haeckels 1889 erstmalig erschienenen Buch Die Lebenswunder gelesen und neben dessen naturphilosophischer Orientierung werden ihnen die Haeckelschen Ideale der Wahrheit, Tugend und Schönheit gewiß nicht entgangen sein. Praktisch konnte Haeckels Theorie das Schaffen von František Kupka, der in seiner Schrift Tvoření v umění výtvarném (Das Schaffen in der bildenden

Kunst, 1923) den menschlichen Körper für den Kern organischer Vorgänge hält, berühren. Der Panorganismus führte Kupka zum Festhalten des idealen Theaters der Natur im ständigen Entstehen und Vergehen, zum "Kosmischen Frühling". Dabei stand Kupkas Theorie den Auffassungen der tschechischen Kubisten nahe. In seinem Aufsatz Nové umění (Die neue Kunst) aus Umělecký měsíčník (Künstlerische Monatsschrift, 1913) nennt V. Beneš das Werk der bildenden Kunst einem "aus dem Stoff und seinen Energien" erbauten "lebendigen Organismus". Als kennzeichnendes Merkmal der kubistischen Kunst galt die "unwirkliche Form" (Beneš), welche eine neue Welt baut, in der ersten Phase des Kubismus eine kristallische Welt. Die Kristallisierung der Gestalt ist ein symptomatischer Ausdruck der "unwirklichen Form" der tschechischen Kubisten in den Jahren 1911-12 (A. Procházka, Prometheus, 1911). Die frühen kubo-expressionistischen Bestrebungen der tschechischen Künstler verbanden sich mit dem Anarchismus, an dem sowohl Filla, als auch Josef Čapek Interesse zeigten. Procházkas Bild Vyhnaní z chrámu (Die Austreibung aus dem Tempel, 1909), ist eine freche, anarchistische Geste der Jungen und drückt den Gedanken des Abrechnens mit der alten Kunst und der alten Ordnung aus. Den anarchistischen Unterton der Acht, aber auch der kubistischen Gruppe hat die zeitgenössische Kritik wohl erahnt. Das ideale Streben nach einer Veränderung der Welt, deren Argument der Glaube an den Menschen ist, erscheint im architektonischen Schaffen des zweiten Jahrzehnts, im tschechischen Kubismus (P. Janák) und vor allem im deutschen Expressionismus (W. Luckhardt, B. Taut). Auch Fillas Bild Jitro (Der Morgen, 1911) oder Kubištas Jaro (Der Frühling, 1911) fallen unter die angedeutete Problematik der Suche nach dem idealen zeitlosen Morgen des Menschen und auch der Kunst. Das von der Gruppe der bildenden Künstler postulierte kubistische Ideal war ein Ideal der schöpferischen Freiheit. In seinen Konsequenzen war es ein Ideal des neuen, schöpferischen und freien, mit Fillas Worten gesprochen "voller Aktionskräfte" stehenden Menschen.

Jaroslava Pešková

EINIGE WORTE ZUM SCHLUß

Das Schlußwort ging von jenen Problemen aus, die in den vorge-tragenen Referaten aufgetreten sind. Es zeigte sich dabei Folgendes:
1. Das Träumen bildet eine wichtige Dimension der menschlichen Weisheit. Diese Feststellung evoziert notwendigerweise die Frage nach dem Seinscharakter des Traumes und nach den Formen seiner Existenz. Es läßt sich sagen, daß die ontologische Bestimmung des menschlichen Traumes die Sehnsucht nach der Durchleuchtung des Lebens, das uns gegeben

wurde, nach der eigenen Reife und der Verwirklichung der Projekte des menschlichen Geistes ist. Zu den Modifikationen des Träumens gehört in unserem Kontext die Utopie, das Ideal und das Träumen im engeren Sinne des Wortes. Dieses Träumen (ein "waches Träumen") ist eine Projektion der menschlichen Möglichkeiten, ihrer Varianten, die wir träumend vollenden.

2. Fragen wir nach den Formen der Wirklichkeitsreflexion, zu denen zweifellos auch Utopien, Idealen und Träumereien gehören, befinden wir uns zwangsläufig auf dem Boden der Analyse dieser Wirklichkeit selbst, zu der gerade die Formen der sowohl zeitgenössischen als auch präsenten Reflexion einen wichtigen Schlüssel bieten.

3. Eine wesentliche Frage betrifft den Sinn der lebenden Generationen für die Träume der Vergangenheit, den diese sind der fruchtbare Boden für die Aufdeckung eigener Möglichkeitsvarianten. Eine unsensible Beziehung zu den Träumen der Vergangenheit, deren unkritische Adoration oder aber beschränkte "rationale" Kritik tötet nicht etwa die Träume im Namen der Wirklichkeit, sondern tötet das Problem selbst - also den Traum als eine Dimension der menschlichen Weisheit.

4. Der Traum ist eine geistige Aktivität sui generis, mittels seiner treten wir aus dem "festen Umkreis des Gegebenen" heraus, um dieses Gegebene aus einem neuen Blickwinkel, im neuen Lichte, in seiner Ganzheitlichkeit und seinen Wandlungen mit Verständnis unserer eigenen Position in diesem Ganzen zu schauen. Gerade deshalb gehören Sehnsucht und Träumen wesentlich zu den Voraussetzungen einer vollständigen Erfassung der Wirklichkeit ebenso wie zu den Bedingungen einer kultivierten Orientierung unserer praktischen Handlungen.

DISKUSSIONSBEITRÄGE

Jiří Kořalka

TSCHECHISCHE ANGST VOR ZUKUNFT: TRAUM ODER WIRKLICHKEIT?

In der tschechischen Gesellschaft tauchten zwischen 1848 und 1914 nicht nur verschiedene Beispiele der nationalen Selbstüberschätzung, sondern auch bemerkenswerte Visionen über die negative Wirkung der zukünftigen machtpolitischen Kämpfe um die Mitte des europäischen Kontinents auf. Der bedeutendste tschechische Historiker des 19. Jahrhunderts, František Palacký, warnte 1848 vor einer Auflösung des österreichischen Kaiserstaates in eine Menge Republiken und Republikchen, die nicht selbständig bleiben könnten. Anderthalb Jahre später, im Dezember 1849, machte Palacký die österreichische Regierung wieder darauf aufmerksam, daß das nationale Bewußtsein in

zehn, zwanzig oder dreißig Jahren weitaus mehr verbreitet sein werde. Wenige Monate vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, im Dezember 1913, entwarf der tschechische sozialdemokratische Politiker Bohumír Šmeral ein düsteres Bild der vorübergehenden Selbständigkeit Böhmens als Ergebnis eines unentschlossenen Großmächtkampfes. Zum Vergleich werden einige alldeutsche Schriften über die Verbreitung der deutschen Herrschaft in Mittel- und Osteuropa angeführt.

Deutsch vom Verfasser

Jan Havránek
Die Jünglingsträume der Jahrhundertwende

Hana Dobrá
Die Träume von Afrika. Der tschechische Arzt und Weltreisende Dr. Emil Holub und die Stadt Pilsen

Miloslav Bělohlávek
Die Pilsener Träume und Wirklichkeit des Bürgermeisters Martin Kopecký

Martin Svatoš
Das Patriotentum und der tschechische Klassizismus

Jarmila Gabrielová
Träume und Träumereien in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Pavel Bělina
Der Niederschlag der Träume und Ideale der Großen französischen Revolution im dichterischen Schaffen und öffentlicher Meinungsbildung

Viktor Viktora
Zur Formung der Wissenschaft in der Zeit der nationalen Wiedererweckung

František Šmejkal
Gründerträume. Eine Bemerkung zum Referat von Marie Benešová

Antonín Dufek
Photographie und Ideal

Anděla Horová
Vilém Mrštík's Träume von der tschechischen Kultur

Jarmila Doubravová
Marginalien zu Ivan Vojtěchs Beitrag über die Berührung des Traumes
im Schaffen Antonín Dvořáks

Obrazové přílohy

POPISKY K VYOBRAZENÍM

Helena Lorenzová, Sen o české filozofii. K počátkům sporu o její smysl

- 1 Klácelka. Prostranství před jeskyní. Kresba P. Maixnera z roku 1871.
- 2 Interiér jeskyně Klácelky. Kresba P. Maixnera z roku 1871.
- 3 Václav Levý, Klácelka. Reliéfy ke Klácelovu Ferinovi Lišákovi.

Marie Benešová, Význam snu při dostavbě katedrály sv. Víta

- 4 Litografie F. Wolfa podle kresby Ed. Gurka dokumentuje část interiéru chrámu sv. Víta z r. 1836 při korunovaci Ferdinanda V.
- 5 Karel Würbs, Chrám sv. Víta. Oceloryt z poloviny 19. století.
- 6 Jan Štursa, Busta V.M. Pešiny z Čechorodu z roku 1917.
- 7 Vojtěch Hellich, Založení novostavby katedrály Svatovítské 21. listopadu 1344. Prémie Jednoty umělců výtvarných v Čechách v roce 1850.
- 8 Karel Řivnáč, Návrh na dostavbu Svatovítského chrámu z roku 1834 (litografie J. Hobela).
- 9 Josef O. Kranner, Návrh na dostavbu Svatovítského chrámu z roku 1867. Akvarel.
- 10 Josef Mocker, Návrh na dostavbu Svatovítského chrámu z roku 1873. Kolorovaná perokresba.
- 11 Půdorys Svatovítského chrámu, z něhož je patrna míra dostavby z 19. století a předchozí stavební etapy.

Roman Prahl, Josef Mánes, Umělcův sen

- 12 Josef Mánes, Umělcův sen, 1868.
- 13 František Horčíčka, Uměloiv ateliér s autoportrétem, 1832.
- 14 Franz a Josef Riepenhausenovi, Sen Raffaelův, 1821.
- 15 Kristýna Kinská, Alegorie umění, 30. léta 19. století.
- 16 Antonín Gareis st., Sen umělce, 30. léta 19. století
- 17 Quido Mánes, Snění umělce, kolem 1870.
- 18 Gustav Poppe, Umělcův osud (Umělcova pozemská pouť), po 1850.
- 19 Josef Mánes, Portrét sochaře Wildta, kolem 1858.
- 20 Karel Javůrek, Studie k profilu Josefa Mánesa, kolem 1855.
- 21 Josef Mánes, Tableau se vzpomínkami, 1842.
- 22 Adolf Menzel, Upomínkový list k jubileu mnichovského spolku umělců, 1834.
- 23 Eugen Neureuther, Ráno po opakování Dürerovy slavnosti (Ludwig Richter), 1840.

24 Josef Mánes, Z cyklu Vystoupení malíře V. Barvitia na jevišti, kolem 1860.

25 Josef Mánes, Skicoy k cyklu Vystoupení V. Barvitia, kolem
26 roku 1860.

(Foto NG S. Divišová 18, 25, 26, ostatní repr. NG v Praze.)

Alena Pomajzlová, Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění

27 Caspar David Friedrich, Večerní krajina se dvěma muži, kolem 1820, Státní Ermitáž v Leningradě. Snímek v: H. Börsch-Supan - K.W. Jähnig, Caspar David Friedrich. München 1973 (repr. J. Hampl).

28 Caspar David Friedrich, Sestry na přístavním molu, kolem 1815, Státní Ermitáž v Leningradě. Snímek tamtéž (repr. J. Hampl).

29 Jan Zrzavý, Šílenec, kolem 1915, MG Brno (foto F. Krejčí).

30 Bohumil Kubišta, Dvojník, 1911, soukr. maj. Snímek v: M. Nešlehová, Bohumil Kubišta. Praha 1984 (repr. J. Hampl).

31 René Magritte, Zakázaná reprodukce, 1937. Snímek v: Spiegelbilder (kat.). Hannover, Duisburg, Berlin 1982 (repr. J. Hampl).

32 Josef Šíma, Dvojitá krajina (Elektrická bouře), 1928, soukr. sb. (foto J. Hampl).

33 Roland Topor, Malíř a jeho dvojník, 1974. Snímek v: R. Topor, Sogni di Giorgio. Milano 1975 (repr. J. Hampl).

34 Jiří Sopko, Trojice, 1981, soukr. maj. (foto J. Hampl).

35 Andy Warhol, Třicet je lepší než jedna, 1963, soukr. sb. Snímek v: Giokonda (ed. M.R. Storey). Milano 1980 (repr. J. Hampl).

Petr Wittlich, Preislerova zrcedla

36 Ilustrace k básni J. Nerudy, 1901. Uhel a bílá křída, 36,8 x 40,6 cm, Národní galerie v Praze (foto P. Paul).

37 Vzpomínka, 1898. Uhel, 60 x 45 cm, soukr. sb. (foto P. Paul).

38 Studie k Černému jezeru, 1903-4. Pastel, 24 x 38 cm, Západočeská
a galerie v Plzni (foto F. Krejčí).

b Studie k Černému jezeru, 1903-4. Pastel, 24 x 38 cm, Západočeská
galerie v Plzni.

40 Náčrt k Pokušení, 1916-17. Tužka, 19,8 x 28,3 cm, Národní gale-
a rie v Praze.

b Náčrt k Pokušení, 1916-17. Tužka, 22,2 x 28,4 cm, soukr. sb.
v Praze.

c Náčrt k Pokušení, 1916-17. Tužka, 16 x 22 cm, Západočeská galerie
v Plzni.

Vojtěch Lahoda, Ideály nastupující avantgardy: nový svět a nové umění

41a Philip Otto Runge, Malé ráno, 1808. Hamburg Kunsthalle.

b Philip Otto Runge, Malé ráno, 1803. Hamburg Kunsthalle.

42 Pavel Janák, Studie klenuté síně pro pomník. Z Uměleckého měsíčníku I, 1911-12.

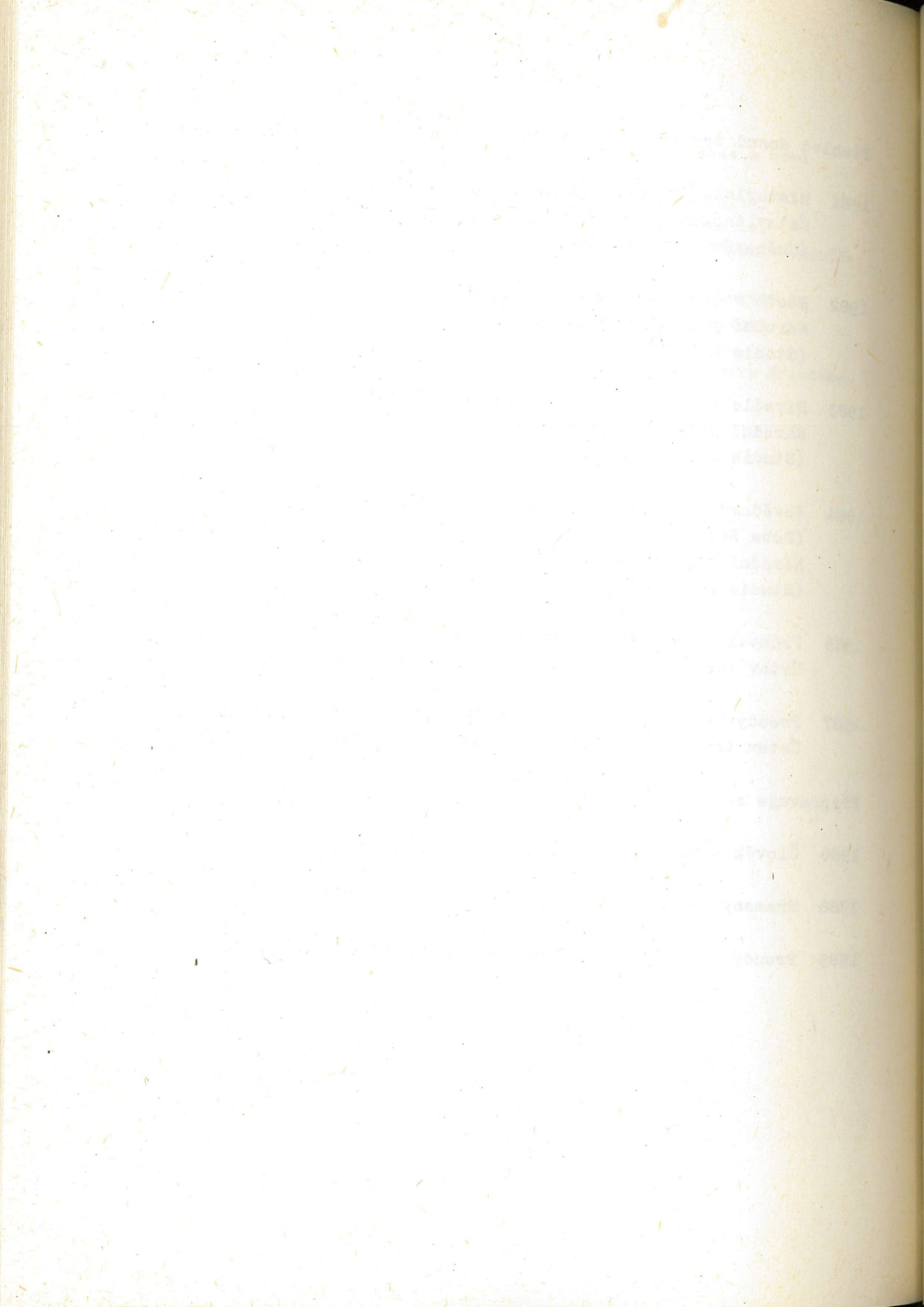
43 Wassili Luckhardt, Krystal - kultovní stavba, kolem 1920.

44 Bruno Taut, Koruna města, kresba z knihy Die Stadtkrone. Jena 1919 (nahore).

Bruno Taut, Titulní kresba ke knize Hanse Kampffmeyera Friedenstadt. Jena 1918 (dole).

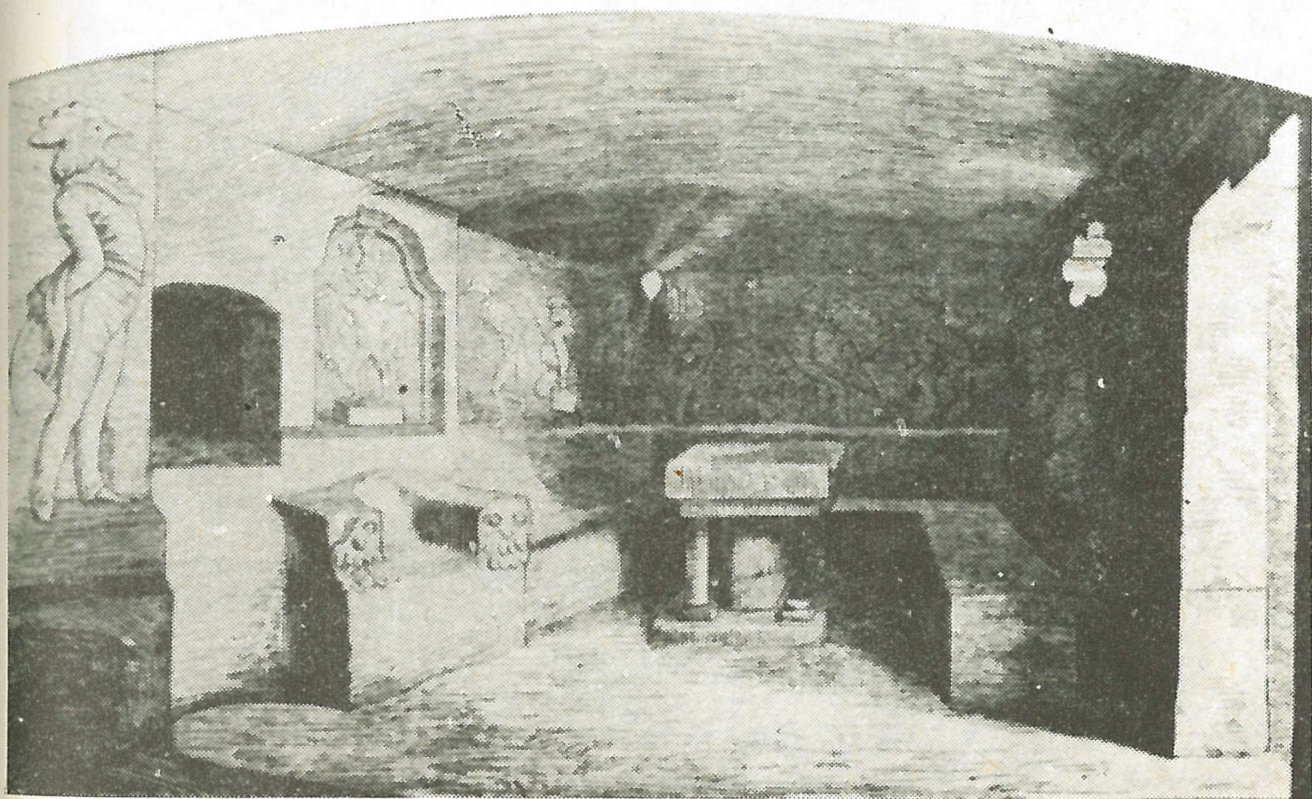
přehled dosud vyšlých sborníků symposií konaných v Plzni od roku 1981

- 1981 Historické vědomí v českém umění 19. století
Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze 1981
(Uměnovědné studie III)
- 1982 Město v české kultuře 19. století
Národní galerie v Praze 1983
(Studie a materiály 1)
- 1983 Divadlo v české kultuře 19. století
Národní galerie v Praze 1985
(Studie a materiály 2)
- 1984 Povědomí tradice v novodobé české kultuře
(Doba Bedřicha Smetany)
Národní galerie v Praze 1988
(Studie a materiály 3)
- 1985 Průmysl a technika v novodobé české kultuře
Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze 1988
- 1987 Proudý české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál
Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze 1990
- Připravuje se:
- 1986 Člověk a příroda v novodobé české kultuře
- 1988 Prameny české moderní kultury
- 1989 Proudý české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění





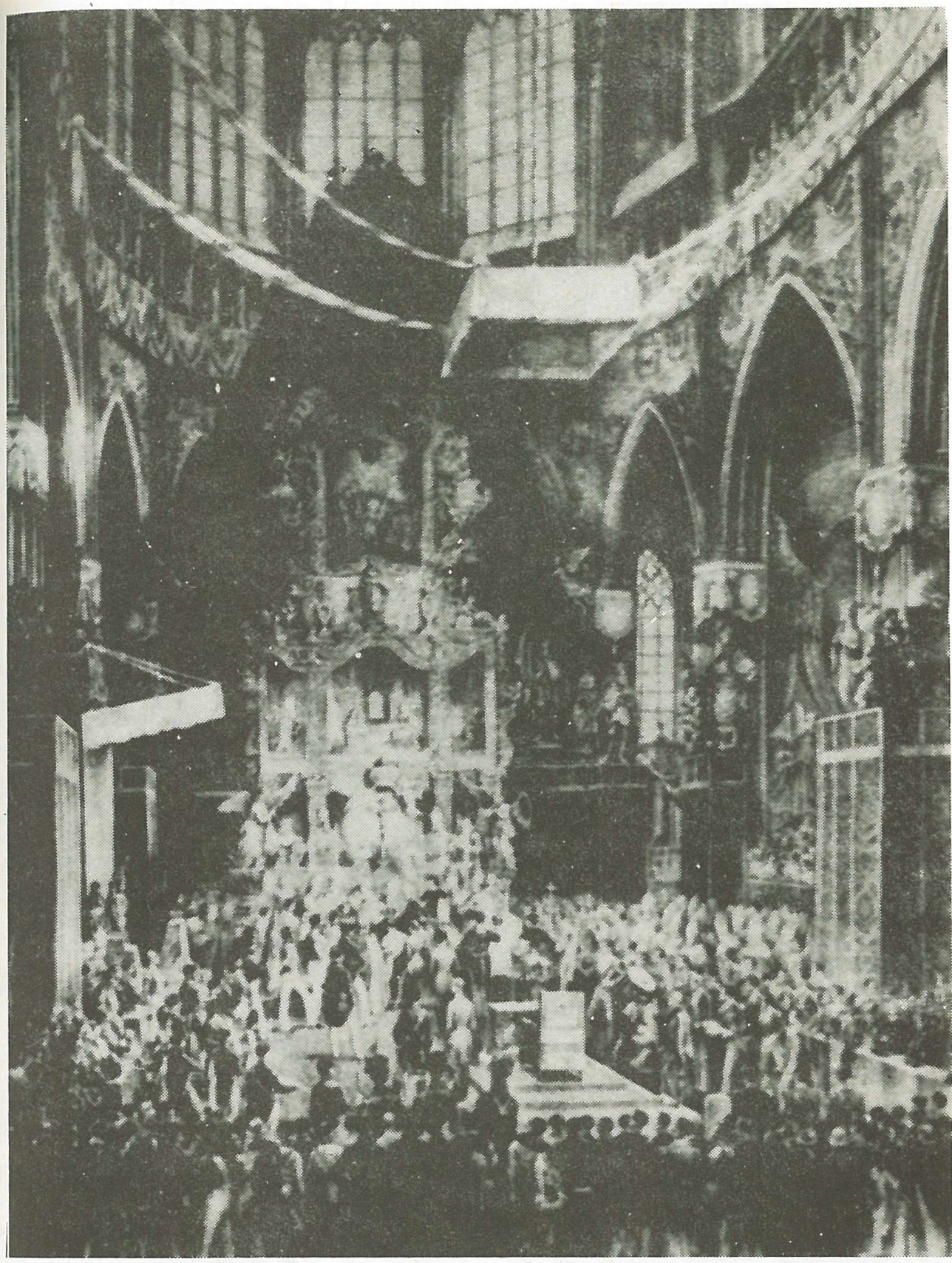
1



2

3







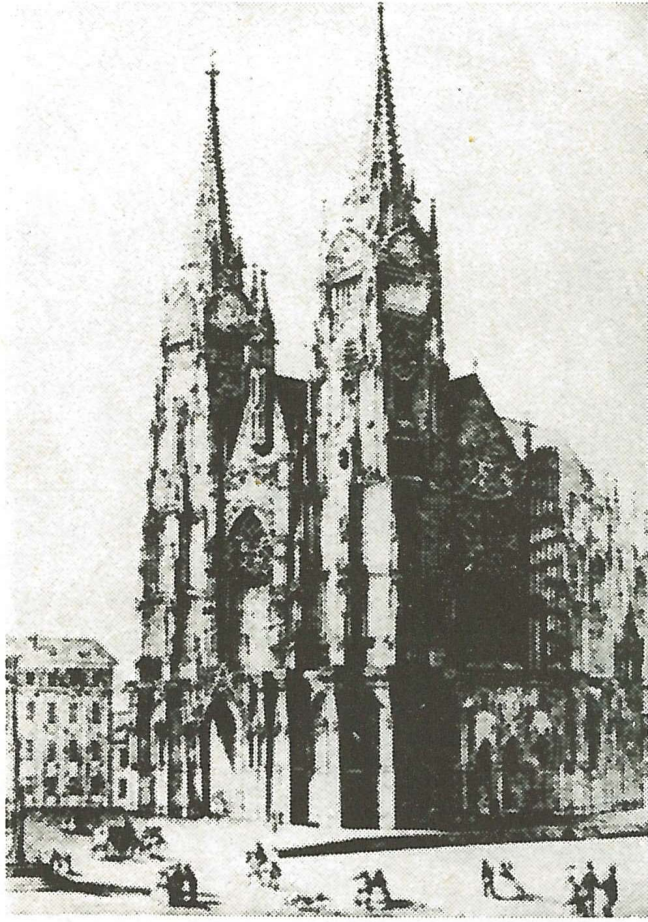


6



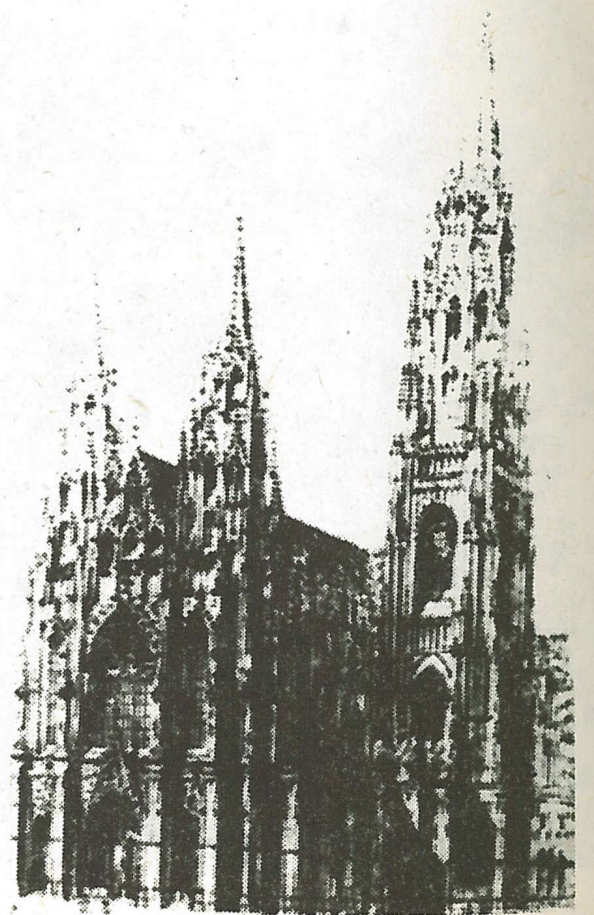
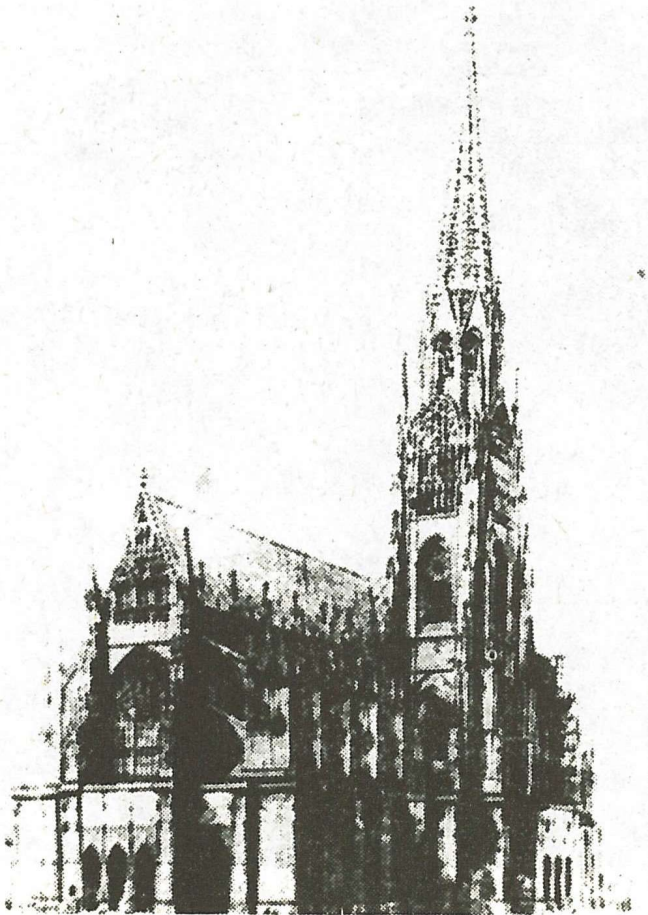
7

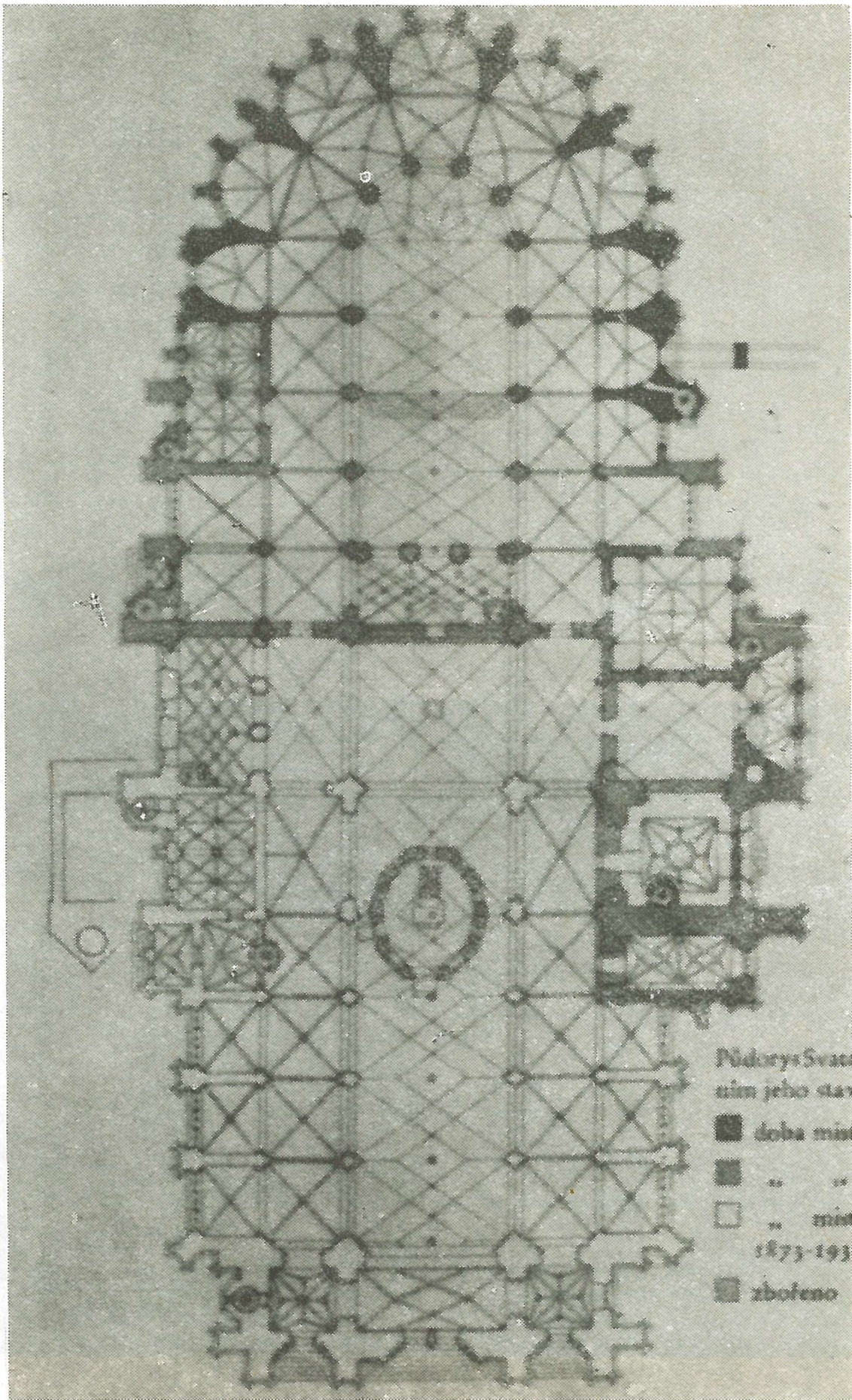
8



9

10





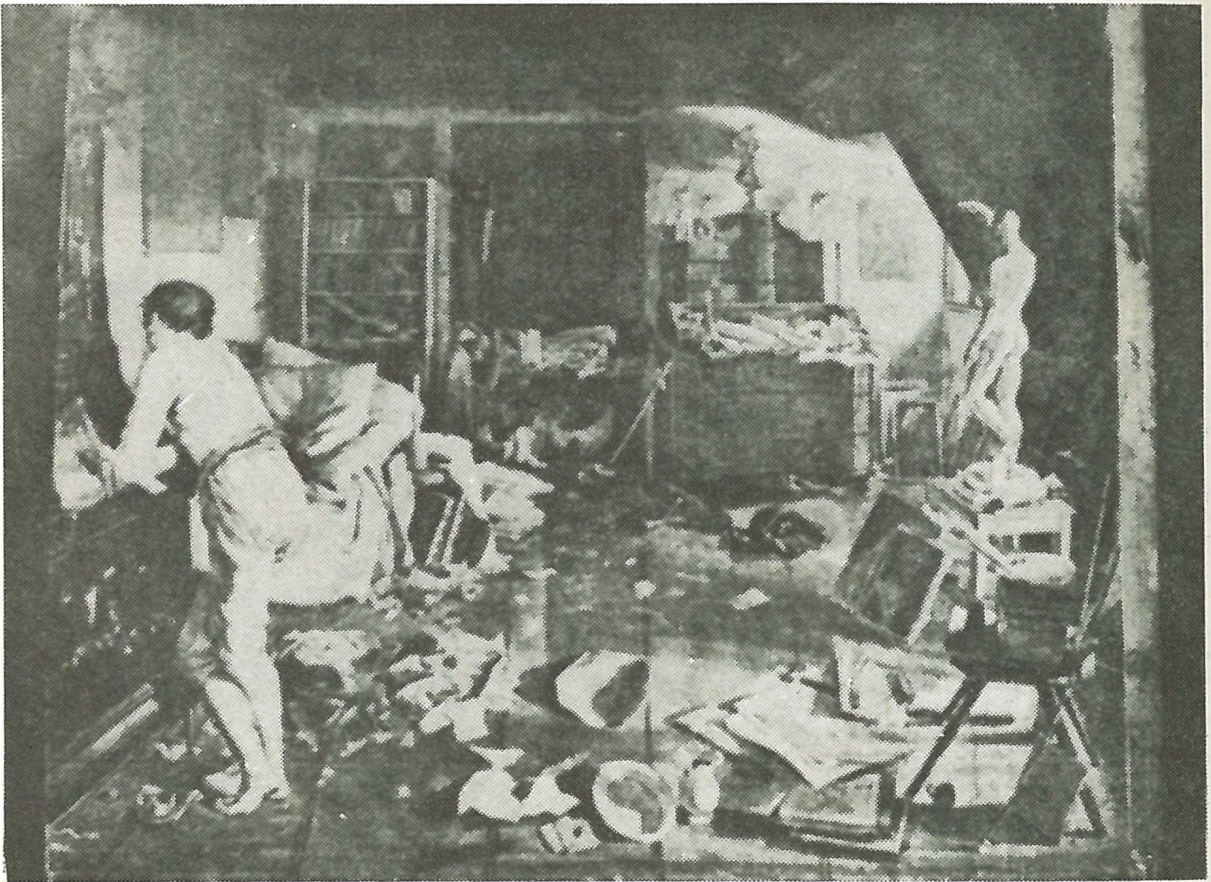
Nitra Svät
tina jeho stav

- doba min
- " "
- " min
1873-193
- ▨ zbořeno

12

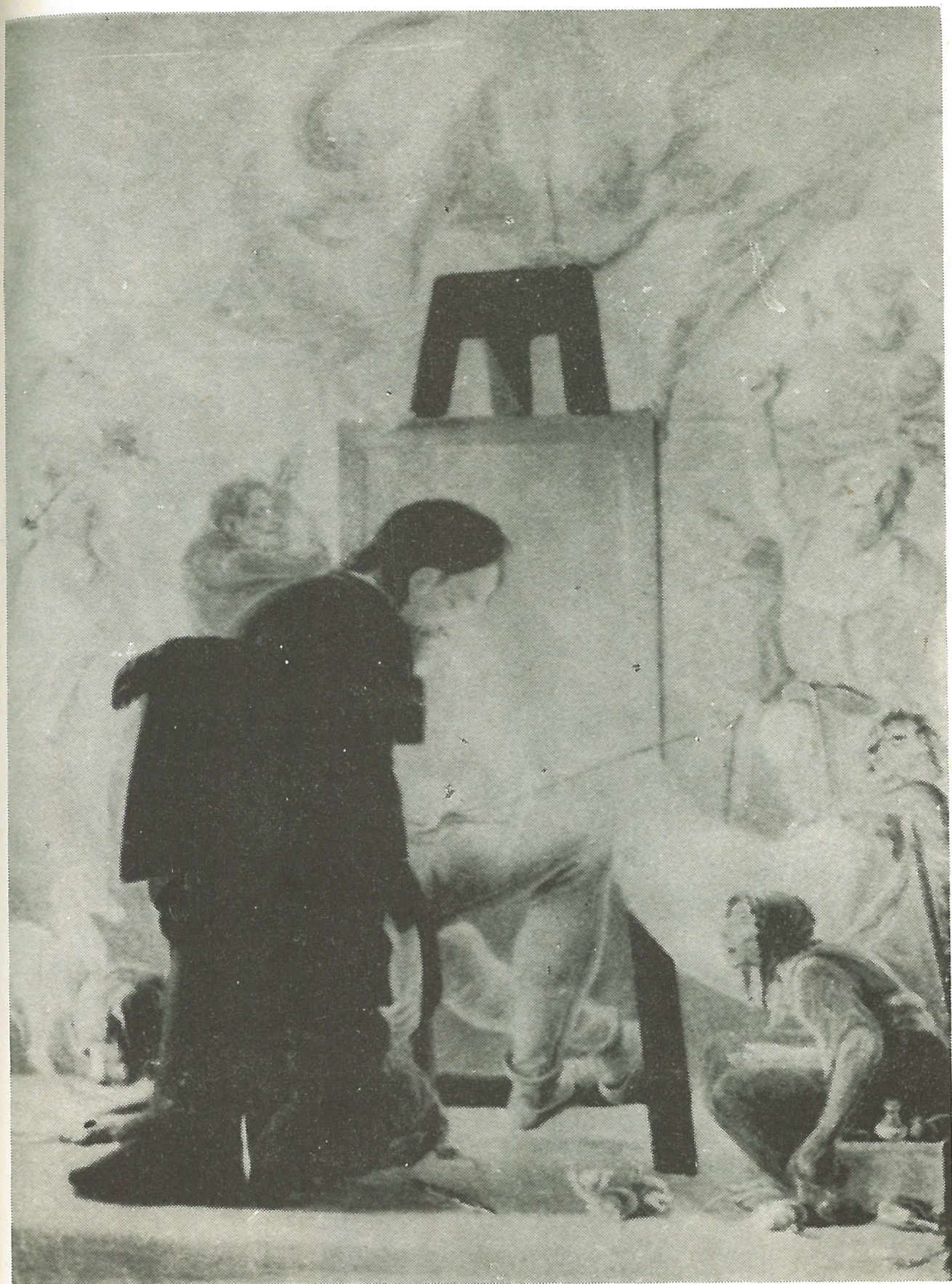


13



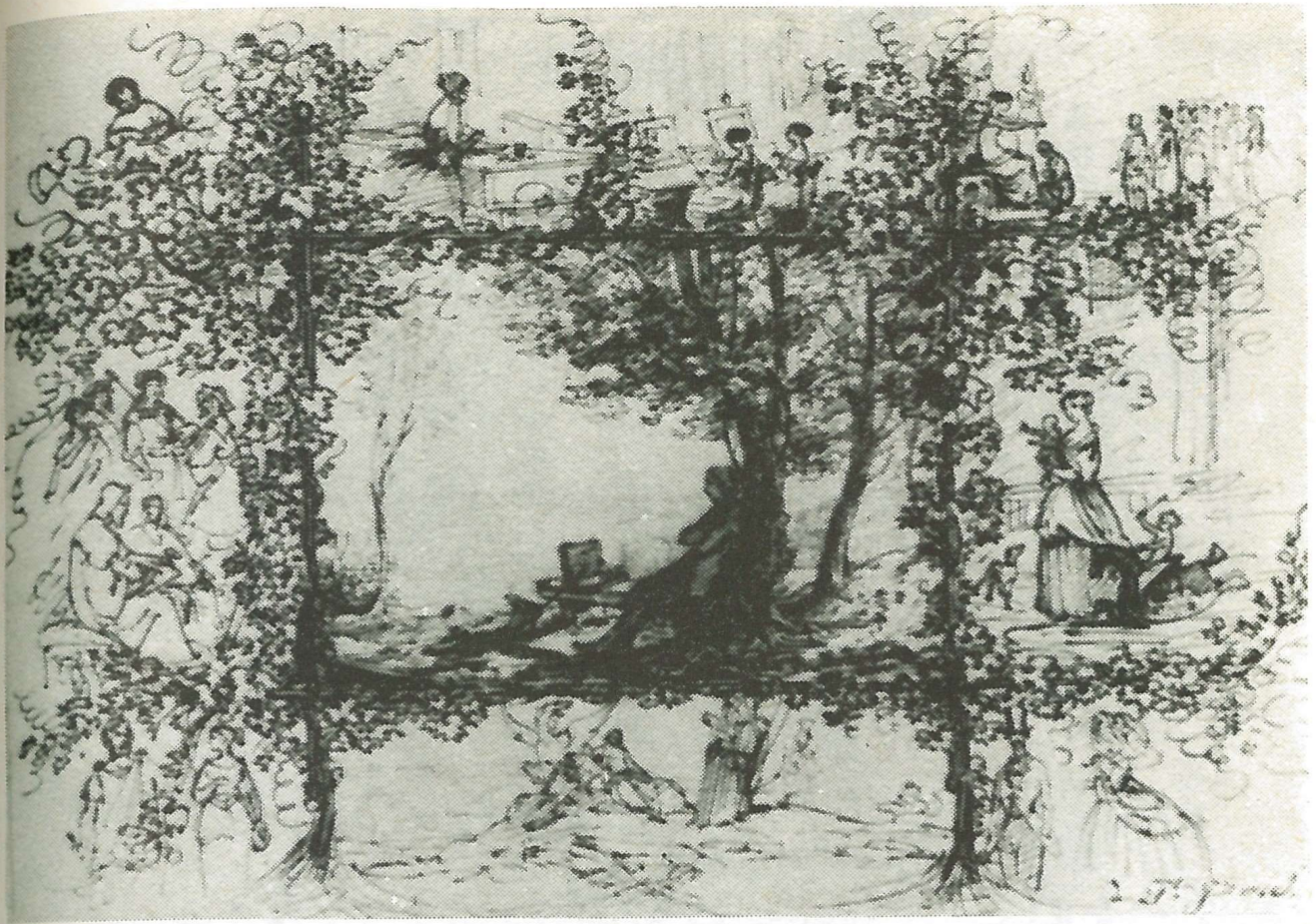


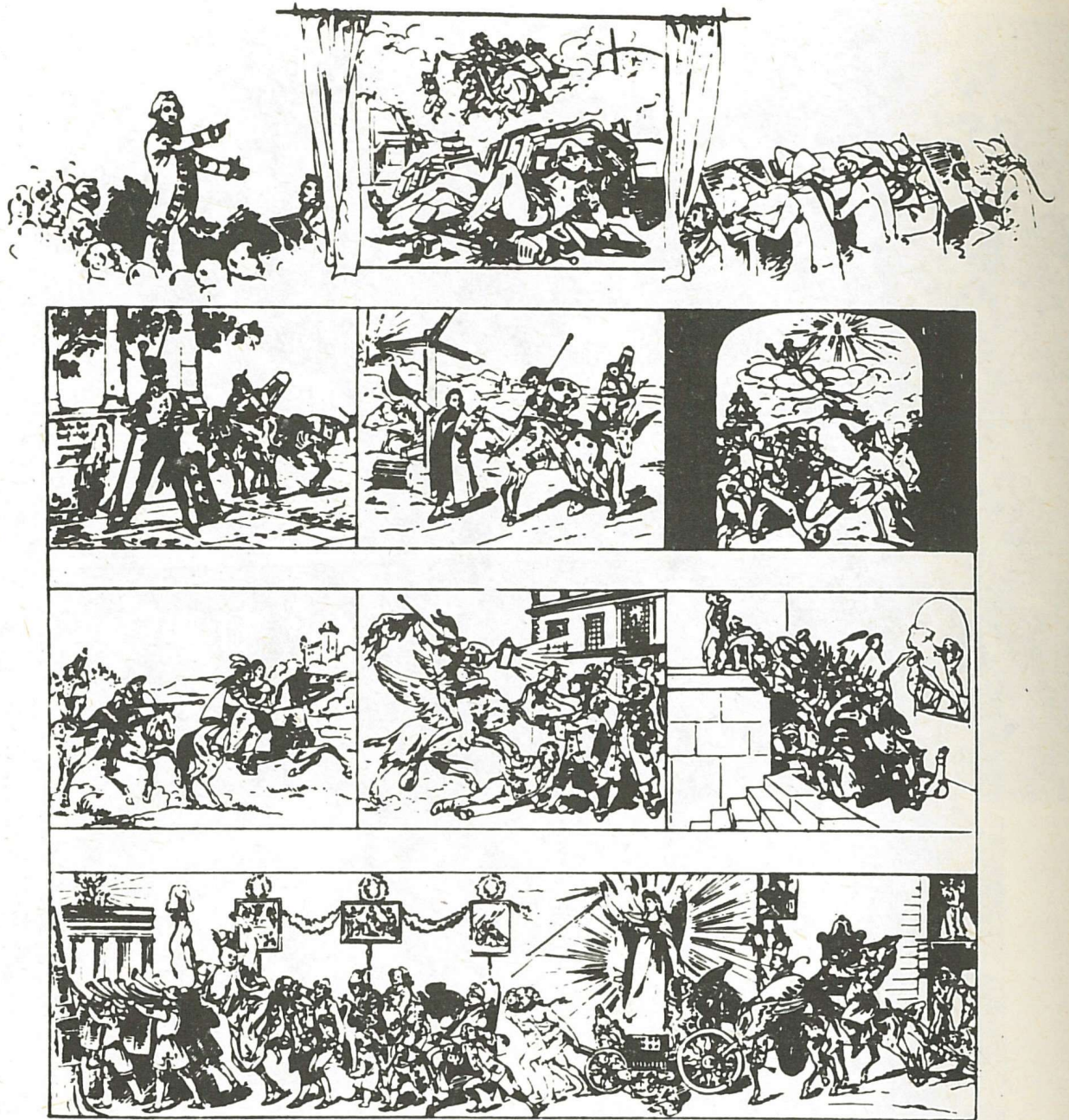












Erinnerung an das Stiftungsfest, Lithographie, 1854



Der lange Richter war auch dabei
 Er pflegte zu üben die Malerei,
 Sie warben ihn zum Landtskrecht an.
 Drum hat er auch wacker mitgethan:
 Die ganze Nacht verpanquelliret
 Nach Landtskrecht-Akt sich aufgeföhret.

Und als er des Morgens ist aufgewacht
 Hat er sich gleich an sein Bild gemacht,
 Da sumt und brumt es in seinem Kopf
 Als wär er ein wilder Landtskrecht noch.
 Dies kam weil er ist eingedorellt,
 Und sich nicht vorher hat angegeseelt.

Handwritten notes in the top left corner, including a list of items and a small box containing the number '11.21'.

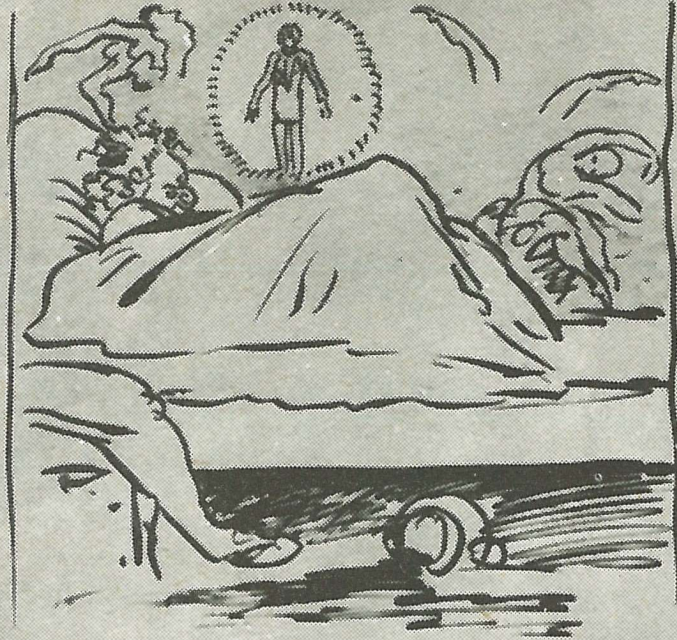
Handwritten text in the top center, possibly a title or a name.

Handwritten text in the top right corner, possibly a name or a title.

Handwritten text below the top right notes, possibly a name.

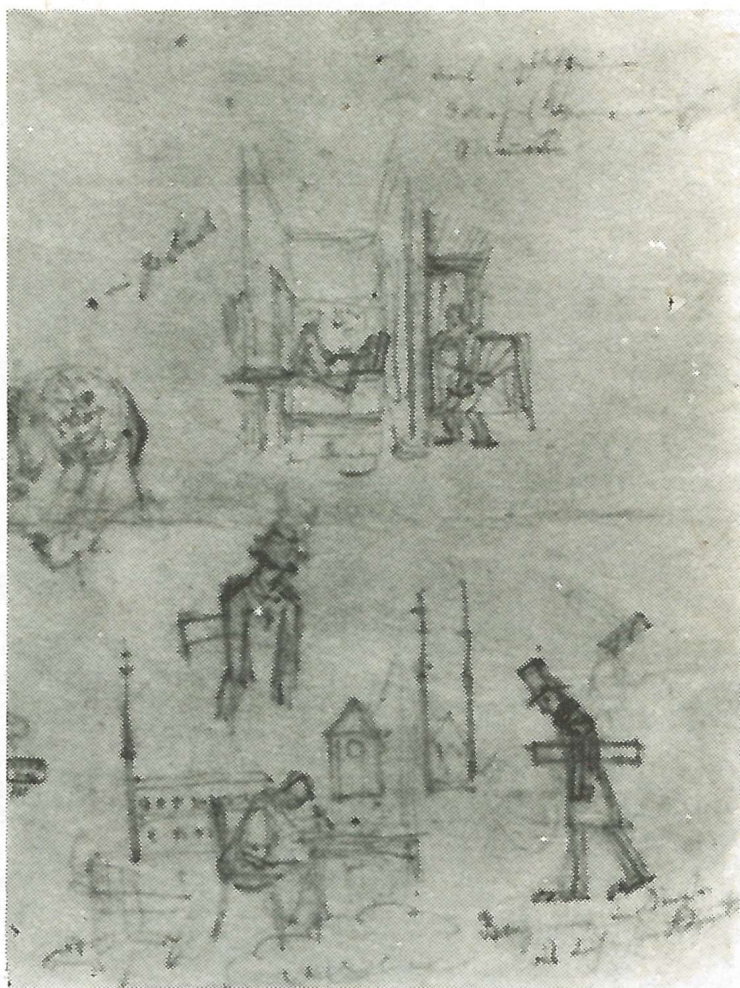
Handwritten text below the previous one, possibly a name.

Handwritten text on the left side of the page, possibly a name or a title.



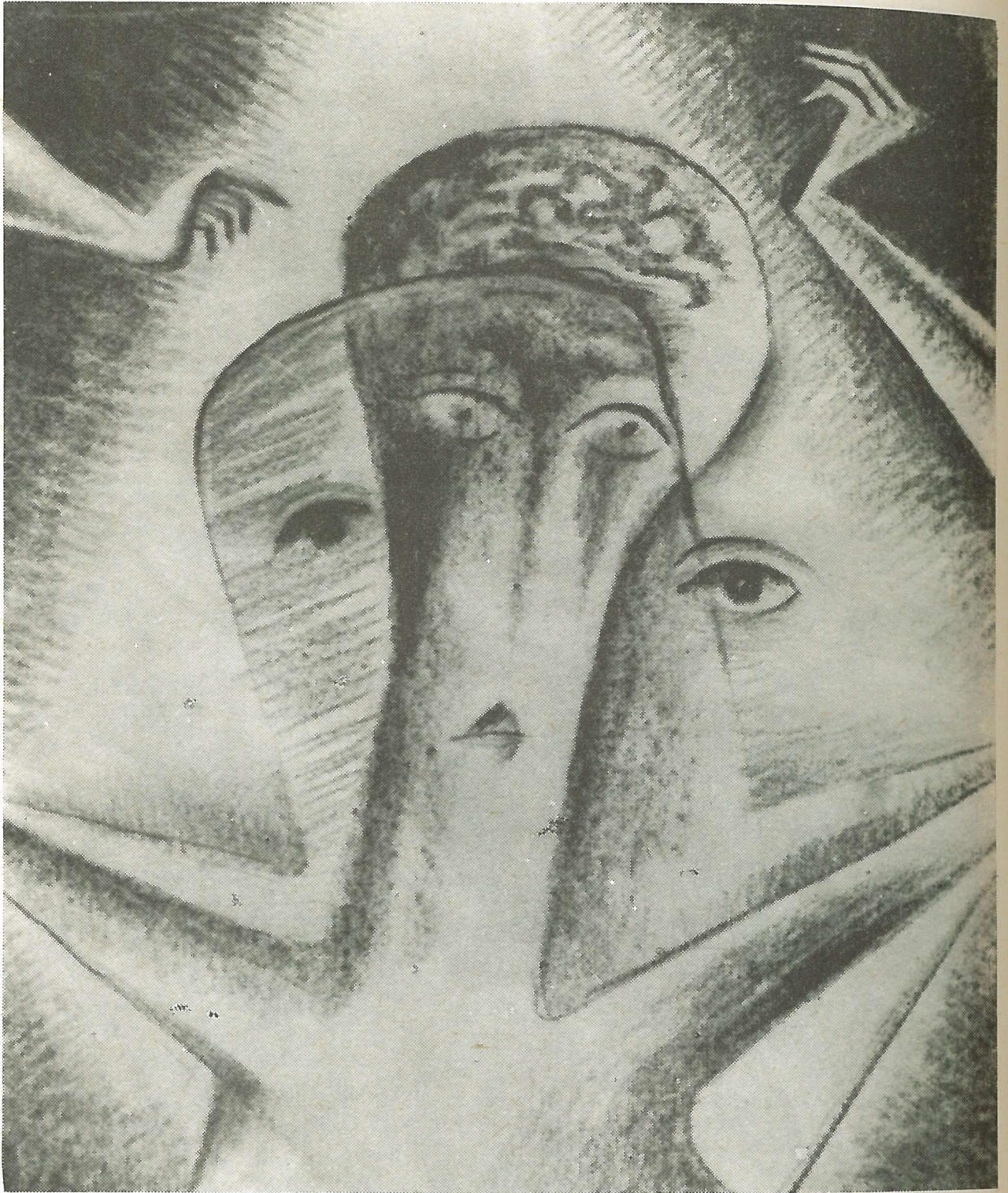
Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a note.

Small handwritten text or initials in the bottom right corner.



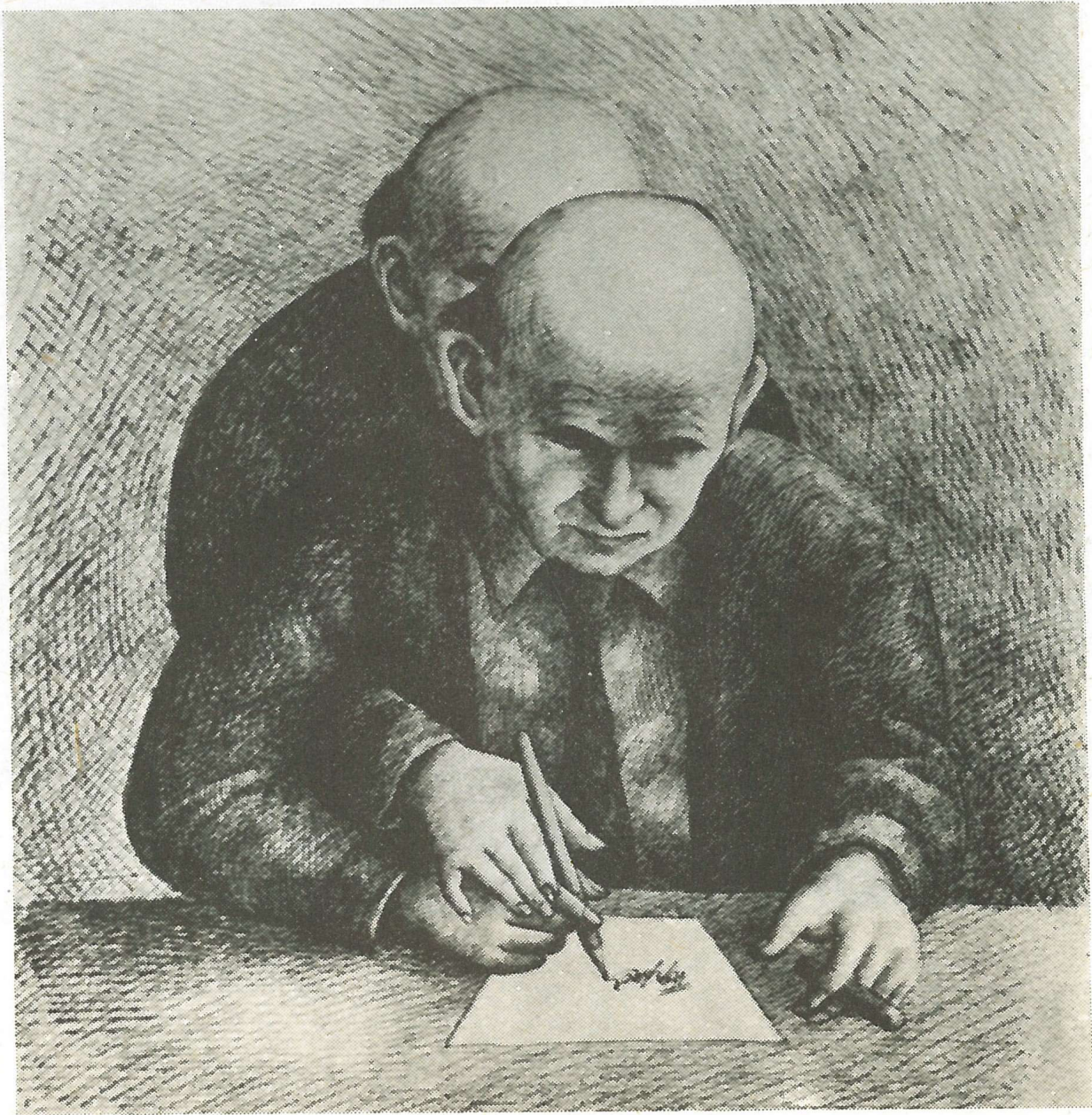
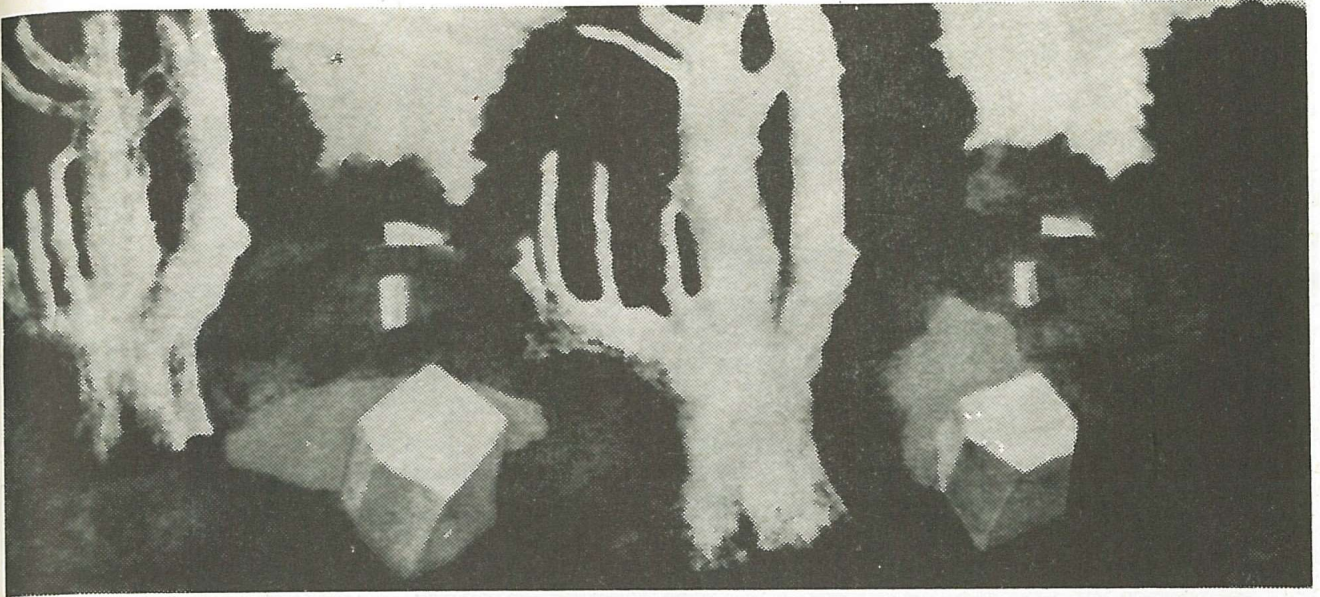


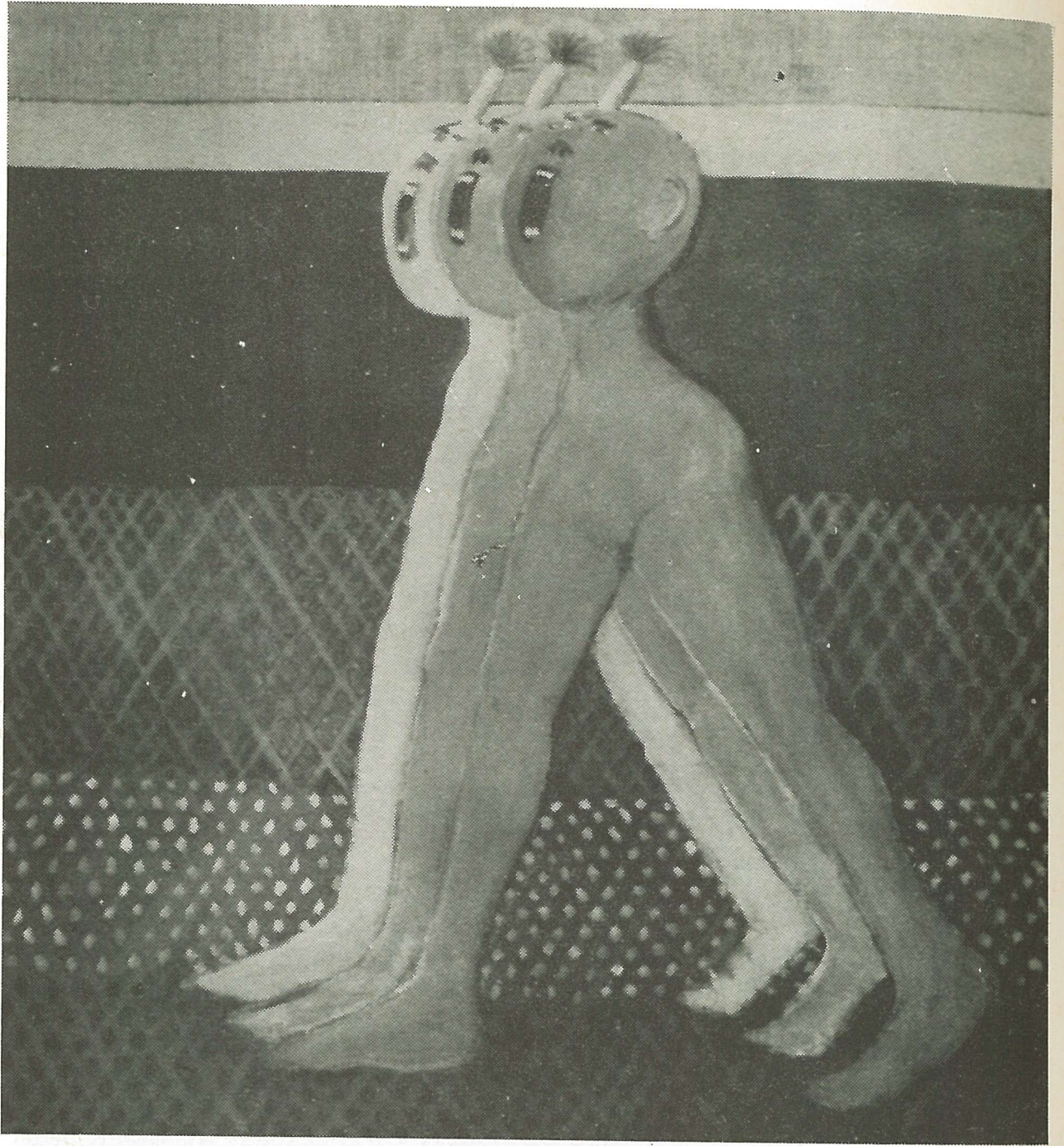


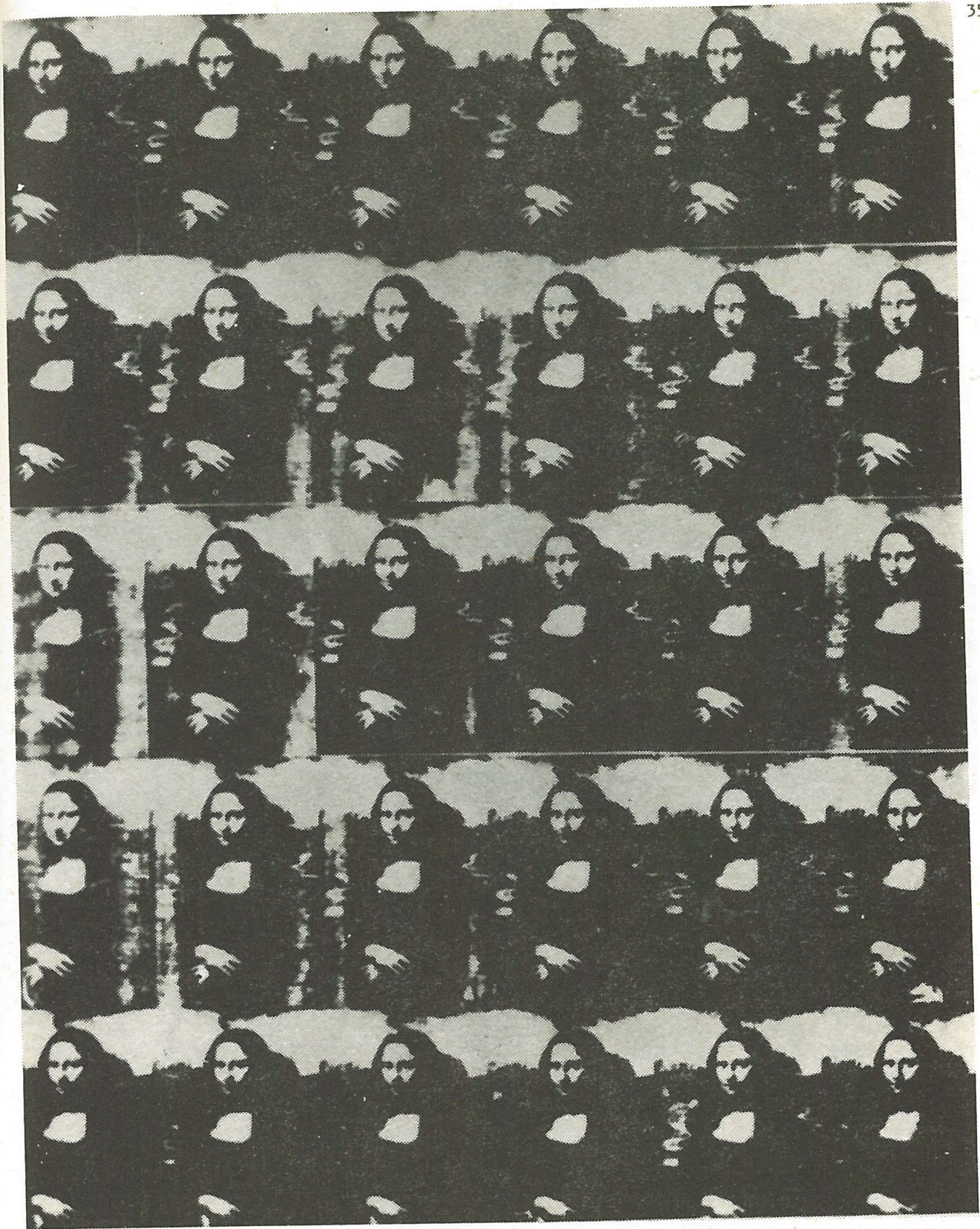
















VZPOMÍNKA

PŘIŠEL KDYSI PODZIM... V KRAJI V DUŠI ZAPADLO,
 SNAD JEJ ZRAK TVŮJ VOLAL VEČNÝM SMUTKEM ŠTINNÝM.
 PŘIŠEL KDYSI PODZIM, NAUČIL NÁS CHÁPAT
 AŽ SE JARO VRÁTÍ, ŽE POKVETE JINÝM.



VEČNOU VZPOMÍNKU JSME SOBĚ SLIBOVALI
 ALE TVOJE OČI BEZNADEJÍ PLÁLY.

38 a



38 b





40 a



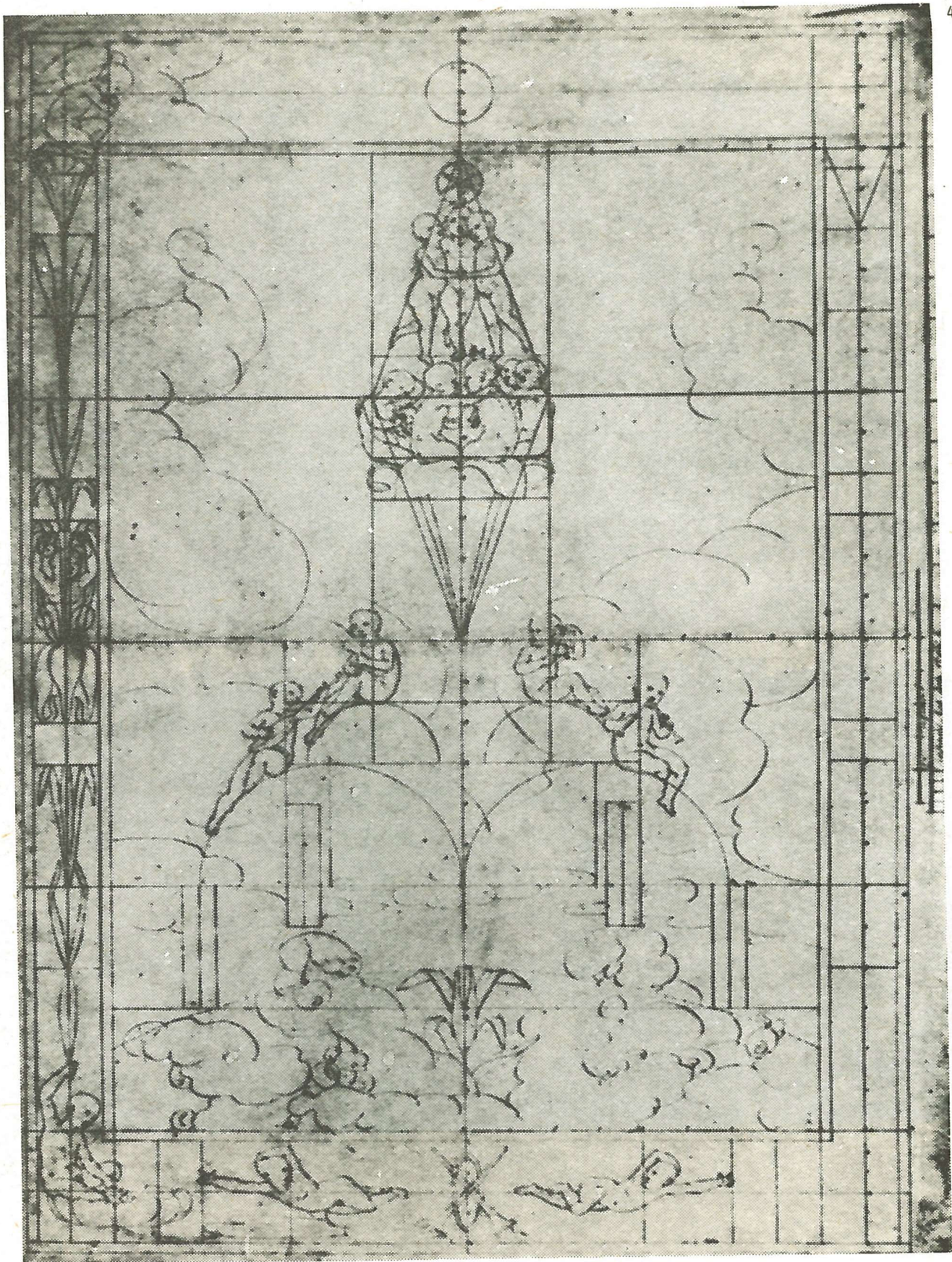
40 б



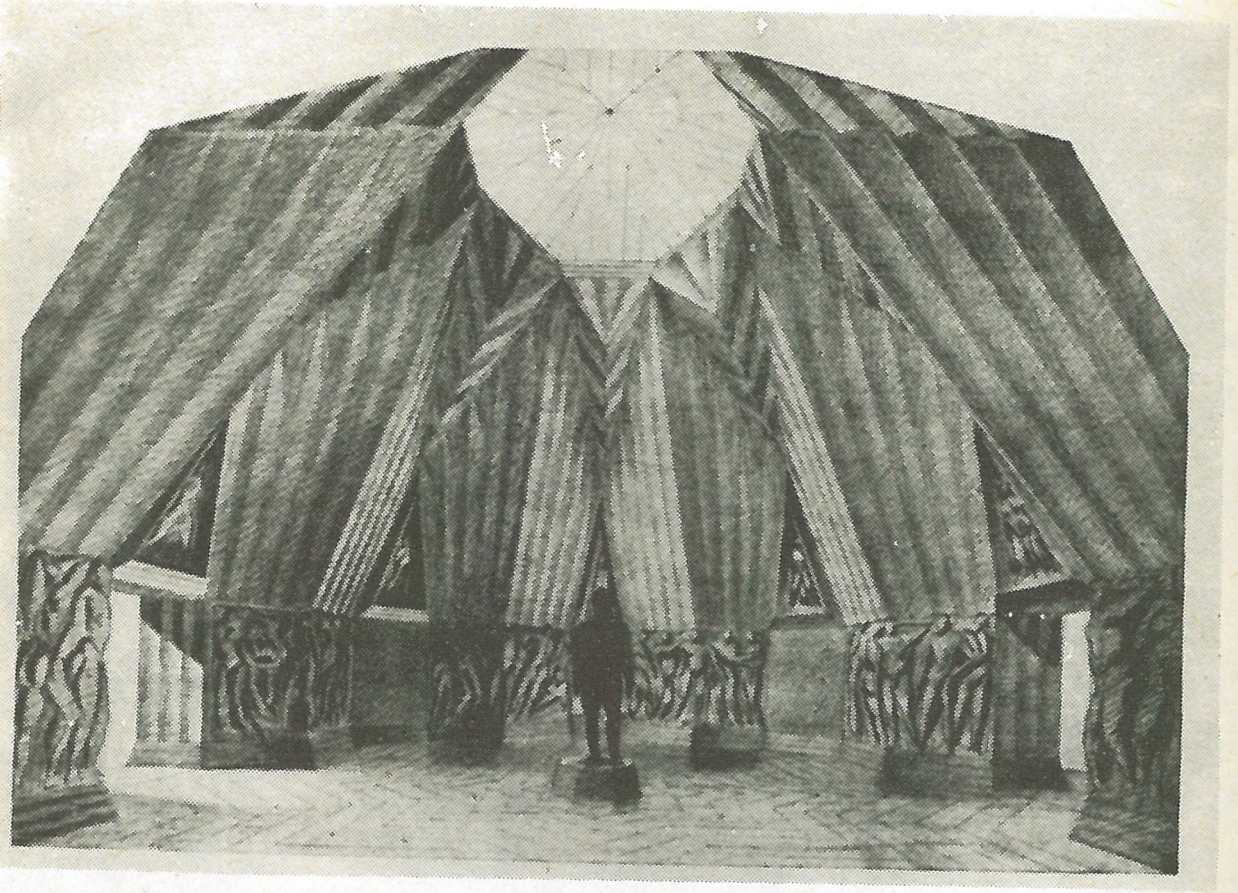
40 в



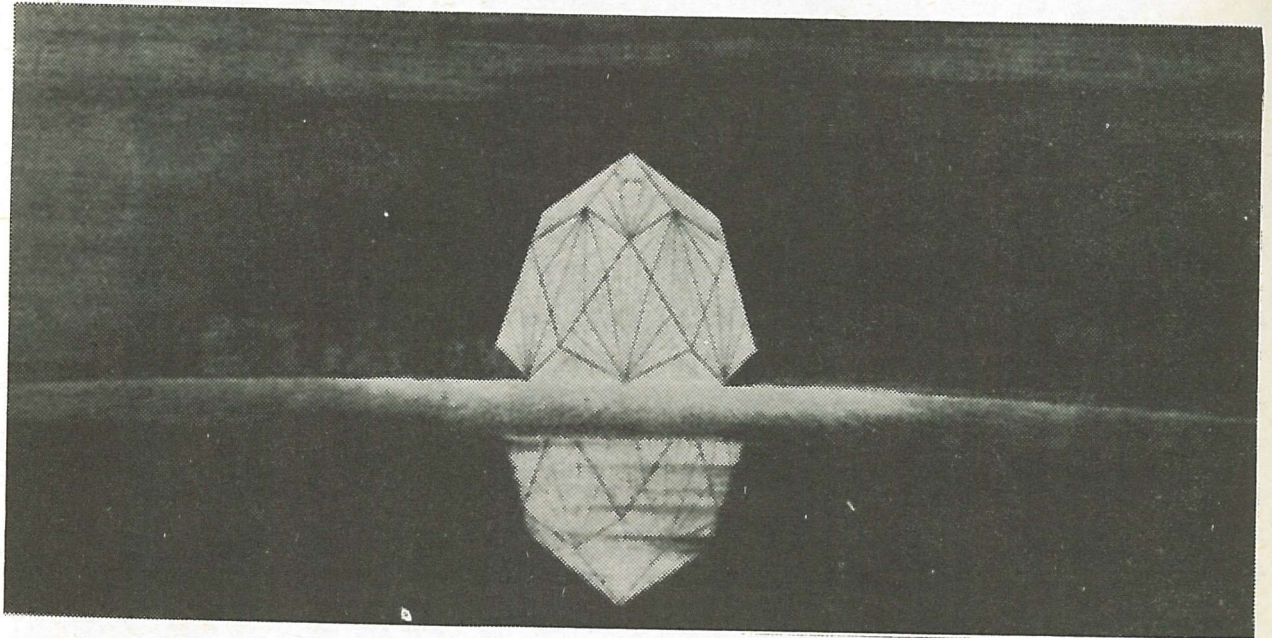


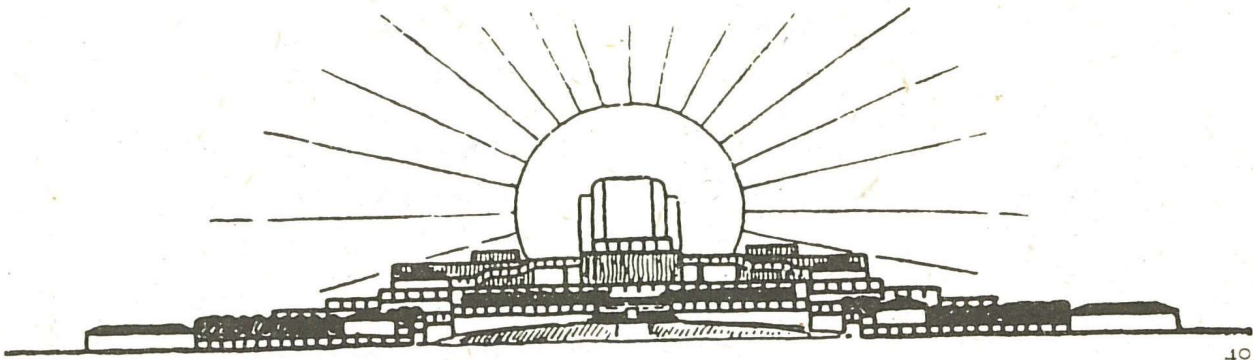


42

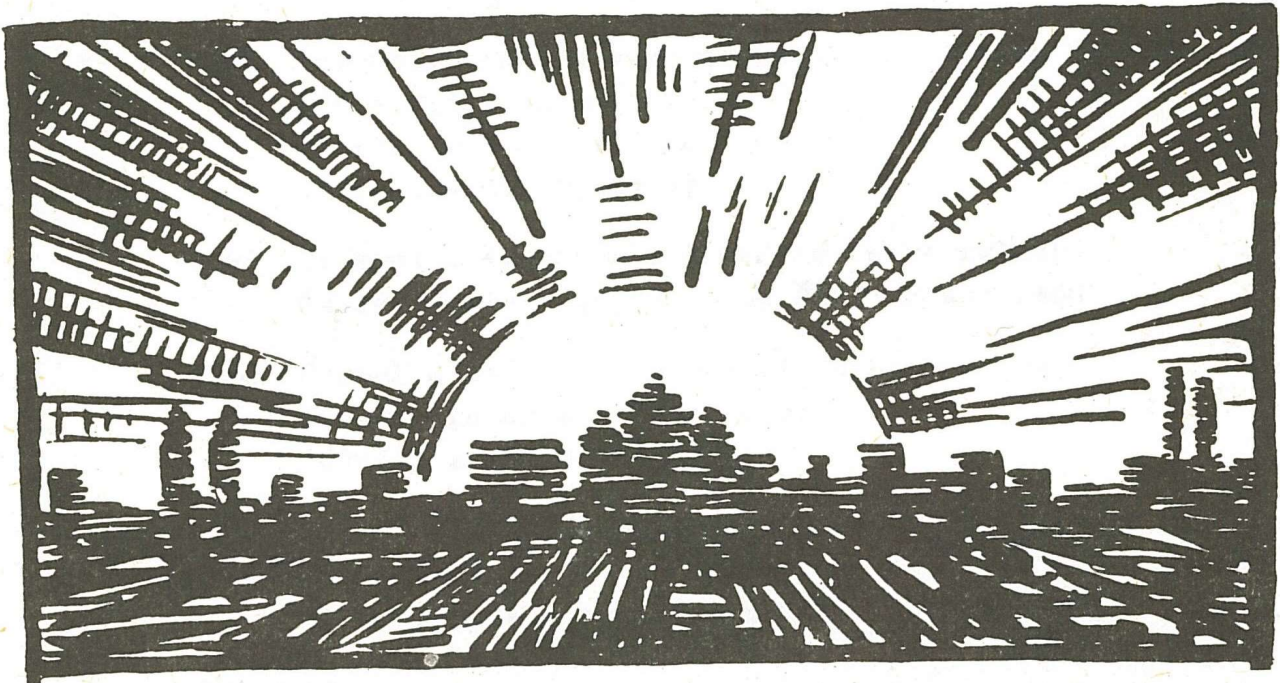


43





40



Přehled dosud vyšlých sborníků ze symposií konaných v Plzni
od roku 1981

- 1981 Historické vědomí v českém umění 19. století
Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1981
(Uměnovědné studie III)
- 1982 Město v české kultuře 19. století
Národní galerie v Praze 1983
(Studie a materiály 1)
- 1983 Divadlo v české kultuře 19. století
Národní galerie v Praze 1985
(Studie a materiály 2)
- 1984 Povědomí tradice v novodobé české kultuře
(Doba Bedřicha Smetany)
Národní galerie v Praze 1988
(Studie a materiály 3)
- 1985 Průmysl a technika v novodobé české kultuře
Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1988
- 1986 Člověk a příroda v novodobé české kultuře
Národní galerie v Praze 1989
(Studie a materiály 5)
- 1987 Proudý české umělecké tvorby 19. století
Sen a ideál
Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1990

Připravuje se:

- 1988 Prameny české moderní kultury
- 1989 Proudý české umělecké tvorby 19. století
Smích v umění