OBROZENÝ OSSIAN
Macphersonův model a produkce dějinnosti v české romantické kultuře

Martin Procházka

Slepého harfeníka, barda Ossiana, i jeho křísitele, skotského venkovského učitele Jamese Macphersona, potkal podobný osud jako hrdiny a tvůrce *Rukopisu královédvorského a zelenohorského* (1817, 1818). Filologové a kritici - v Anglii to byl zejména obávaný zákonodárce jazyka a vkusu Dr. Johnson - je prohlásili za výmysly a falsa, zatímco generace nacionalistů se opětovně snažily obhájit jejich pravost.

Na rozdíl od našich sporů o *Rukopisy*, které vyvrcholily v 80. a 90. letech minulého století, oživla diskuse o autentičnosti *Ossianových básní* (The Poems of Ossian, 1765) ještě v nedávné době, kdy Derick Thomson upozornil na vztah Macphersonových textů k jejich starým keltským zdrojům, gaelským baladám dochovaným v pozdně středověkém rukopise, *Knize děkana z Lismore* (The Book of the Dean of Lismore, 1512 - 1542).[1] Dokonce i v současnosti se objevují vcelku opodstatněné obhajoby autenticity poezie připisované dávnému bardovi. Howard Gaskill poukázal na rozdíl mezi Macphersonovou snahou o zpřístupnění starých keltských balad a "vynalézáním" dávné historie skotského národa, k němuž Macphersona přiměli skotští osvícenci Hugh Blair a Adam Ferguson.[2] V tomto smyslu se spor o pravost *Ossianových básní* vyvíjel podobně jako pře o *Rukopisy*, v nichž také došlo - a to o dost dřív - k oddělení otázky autenticity ve vztahu k estetické hodnotě poezie od problematiky její platnosti jako historického dokumentu, jako svědectví velikosti dávnověké kultury.

Toto srovnání však s sebou přináší ještě jeden velmi důležitý rozdíl. Zatímco v případě Macphersonovy tvorby jde z větší části o překlady či adaptace, u nichž dnes známe rukopisné zdroje, a hlavním smyslem je povýšení překladu na

svébytnou kulturotvornou činnost, u *Rukopisů* je základním cílem tvorba a prezentace textu jako historické památky, která by umožnila založit národní identitu na identifikaci přítomnosti se slavnou, dávnověkou minulostí. Základní odlišnost mezi funkcemi "Ossiana" a *Rukopisů* v dané národní kultuře tkví tedy ve stupni ideologizace textu a jeho použití jako argumentu v boji o národní sebeurčení. Proto také nelze uvažovat o estetické hodnotě a autenticitě *Rukopisů* bez vztahu k jejich funkci v procesu formování národní kultury.

Předchozí závěr nevylučuje možnost chápat *Ossianovy básně*, přes jejich značnou rozdílnost od *Rukopisů*, jako jeden z jejich modelů. Ačkoli se to zdá paradoxní, může tuto domněnku podpořit i fakt, že v české obrozenské literatuře nenalezneme napodobeniny Macphersonovy poezie běžné tehdy nejen u Němců, ale i jinde, například v severských zemích. V českém ossianismu nešlo totiž v prvé řadě o přejímání látek a syžetů, jak tomu bylo v případě hrdinského eposu *Král Fjalar* (Kung Fjalar, 1842) švédského autora Johana Ludwiga Runeberga, jenž opřel svůj příběh i mýtus velkého severského království Gauthiod především o Macphersonův epos *Fingal* (1760).[3] Ani čtyři německé překlady "Ossiana", které měli k dispozici obrozenci Jungmannovy generace,[4] ani české přetlumočení od Josefa Holmana z roku 1827 nezapůsobily na tehdejší vývoj české literatury. Protože zde však měla vliv nová zpracování ossianovských motivů - např. Čelakovského překlad předzpěvu k básnické povídce Valtera Scotta *Panna jezerní* (The Lady of the Lake, 1810), jenž vyšel roku 1828 spolu s prozaickým převodem zmíněného díla - můžeme z toho vyvozovat, že Macphersonovy básně žily v povědomí našich obrozenců spíše jako určitý žánrový a kulturní typ, jako model, ve vztahu k němuž byly přijímány všechny příbuzné texty.

Lze předpokládat, že také autoři *Rukopisů* sledovali s vědomím modelového významu "Ossiana" určitou obecnou strategii literární a kulturní tvorby, jež se stala poprvé zřejmou u Macphersona a později byla běžnou v mnoha preromantických a romantických padělcích a mystifikacích vydávajících se za starodávné památky. Zatímco tradičně se v těchto pod-

vodech často spatřují příklady svévolného narušení literárního kánonu (proto se také *Rukopisům* se zřetelem na jejich význam pro obrozenskou kulturu říkalo "pia falsa"), můžeme je dnes chápat jako případy jevů, jež byly nedávno nazvány *kulturotvorný překlad* (cultural translation)[5] a *vynalézání tradice* (the invention of tradition).[6]

Problémem této hypotézy je však právě předpoklad, že tvůrci *Rukopisů* sledovali určitou strategii. Rovněž to, že si byli *vědomi* modelového významu *Ossianových básní*, nelze dokázat. Z tohoto hlediska můžeme také jen stěží spatřovat v *Rukopisech* přechod od kulturotvorného překladu (oné "překladovosti" v obrozenské kultuře popsané Vladimírem Macurou)[7] k vynalézání kultury jako pouhému volnějšímu přístupu k autoritativním modelům i historickým faktům.[8] Teprve pojetí kulturotvorného překladu, s nímž přichází současná kulturní antropologie, jeho chápání jako *reprezentace* (representation), vepsání (inscription) historicky a etnicky *jiných* znaků do textu dané kultury, zápisu, jenž "má větší schopnost utvářet a přetvářet jednotlivce a instituce než paměť lidu (folk memories)" a jenž může tuto paměť dokonce "konstruovat",[9] umožňuje pohlédnout na problematiku *Rukopisů* i "Ossiana" jako na příbuzné případy obecné produkce dějinnosti[10] v dané kultuře.

Tato produkce dějinnosti je oním modelovým rysem "Ossiana", jenž v *Rukopisech* znovu ožívá. Proto se toto "Ossianovo obrození" stává tak důležitou součástí českého národního obrození jako významný zdroj jeho reprezentací národní historie. Základem těchto reprezentací je, jak ukazuje Andrew Lass, akt *konkretizace* Macphersonova kulturotvorného překladu a spolu s ním i pověstí o dávných českých dějinách. Termín "konkretizace" lze interpretovat fenomenologicky jako "naplnění smyslu", pevné spojení textu jako smyslového předmětu (a zároveň znaku) s označovaným - slavnou minulostí národa.[11] Takto "konkretizovaná" historie je prezentována v památkách jako *evidence*, kterou Husserl charakterizuje jako "obecnou originální samodanost".[12] Díky své samozřejmosti, dané existencí artefaktu, není v žádném případě pouhou minulostí: naopak, je přítomna zde a nyní jako důležitá společenská zkušenost a jako základní hodnota národního života.

Toto spojení historické památky s přítomností a dokonce i každodenností je zvláště patrné v životních projektech romantiků, jejichž obrazotvornost "chápe reprezentace historie doslovně",[13] t.j. nerozlišuje mezi znaky historického textu a označovanými událostmi. Tak vzniká analogie mezi textem jako *historickým dokumentem* a *historickou památkou*.

Ve srovnání s *Ossianovými básněmi* je tato analogie v případě *Rukopisů* značně posílena, což odpovídá jejich romantickému zaměření. Zatímco Macpherson ve svých tvrzeních, že jde o překlady starých keltských památek, pouze odkazuje k těžko srozumitelným, zlomkovitým originálům, Hanka, Linda a Horčička se plně soustřeďují na produkci údajně originálního textu jako materiální památky, jako syntézy znaku a označovaného. Vzniká tak výtvor, který může být politickou záminkou, historickým důkazem, tématem i kontextem pro řadu pozdějších uměleckých děl. Aktivita tvůrců RKZ začíná vlastně tam, kde končí Macphersonova překladatelská a adaptační činnost. Jestliže však Macpherson a Blair z *Ossianových básní* historickou památku teprve vytvářejí, a to přidáním doplňujících textů, rozsáhlých předmluv, "Pojednání" (Dissertations) o jejich původu a o životě a kultuře starých Keltů, pak autoři *Rukopisů* nahrazují osvícenské vědecké výklady artefaktem, který pouhým svým objevením, pouhou existencí, konkretizuje a ozřejmuje dějinnost v životě národa. V případě *Ossianových básní* dochází k přepisování historie teprve v jejich učených dodatcích. Macphersonova a Blairova "Pojednání" jsou tedy k poezii ve vztahu tzv. *suplementu*.[14] Na rozdíl od nich jsou *Rukopisy* přímým přepsáním národních dějin, příběhů z kronik i památek ústní slovesnosti, případem obrácení hierarchie celku a jeho suplementu.

Jak už je patrné i z dalších implikací termínu "suplement", souvisí u obou památek problematika reprezentace historie a produkce dějinnosti se vztahem osvícenské vzdělanosti a její univerzalistické literární kultury k ústní slovesnosti a k folklórnímu dědictví. I v tomto ohledu však existuje mezi *Ossianovými básněmi* a *Rukopisy* více odlišností než shod.

U Macphersona vede vědomí postupného zániku ústní slovesnosti skotských horalů k její glorifikaci jako bardova

hlasu, jenž přežívá i poté, co hrdinské skutky válečníků upadly v zapomnění. Tento hlas již nepatří lidovému společenství a nemůže být identifikován s jeho orální kulturou.[15] S heroizací bardova hlasu dochází též k absolutizaci jeho symbolické hodnoty, která je přirovnávána k ryzosti zlata. Důležité však je, že tato absolutní hodnota je prezentována ve své *absenci* v přítomnosti: Ossianova poezie vzniká kdesi v bezčasí: "v samotě hřímá na pusté výspě v moři, když vichry ztichnou." Patetický hlas osamělého pěvce podtrhuje moment izolace od minulých dějů i od budoucích snah po jejich znovuvzkříšení. Jak ukazuje Peter T. Murphy, nejde tu však pouze o izolaci časovou, nýbrž především kulturní. Orální kultura skotských horalů je pro osvícenské vzdělance významná právě momentem svého zániku, svou nepřítomností v kulturním paradigmatu tehdejší doby. Proto může být prezentována jako *skrytý poklad* (v české literatuře je podobná figura snad nejnázorněji rozvedena v básni J.V.Sládka "Rodné mluvě"). Ale na rozdíl od romantické kultury obrození, v níž je "jazyk-poklad" ztotožněn s relikvií, posvátným ostatkem a Božím darem a jeho hodnota je výrazem Boží vůle identifikovatelné s obecně lidskou touhou zachovat návaznost generací i s buditelskou snahou po založení a udržování tradice jako kontinuity slavné minulosti a každodenní přítomnosti, je v osvícenské kultuře Macphersonova Skotska kladen daleko větší důraz na *hodnotovou transformaci*, které musí být poklad podroben, aby se mohl stát součástí dobového povědomí. Tuto transformaci naznačují i Macphersonovy úvahy o funkci jeho překladů dávné orální kultury reprezentované heroickým hlasem barda. Aby se tato nepřítomná absolutní hodnota mohla opět stát společným majetkem, musí být transformována *v platidlo* a dána do oběhu, při němž bude *postupně devalvována*.[16]

V českém obrození je funkce platidla nahrazena funkcí *dokumentu* jako důkazu existence určitých faktů a hodnot. *Rukopisy* však nebyly pouhým dokumentem. Jako *sakrální památka*, "psaná relikvie",[17] v níž je přítomen posvátný hlas lidu, mohly být (zejména v předbřeznovém období) postaveny proti úředním výnosům a mocenským nástrojům centralizované státní správy.[18] Cílem tu tedy již nebyl oběh hodnot jako v univer-

zalistické kultuře osvícenství, nýbrž vytvoření hodnotového podkladu pro lingvocentrickou,[19] *alternativní*, romantickou kulturu.

Rozdílné funkce "Ossiana" a *Rukopisů* však existují v rámci společného smyslu, kterým je v obou kulturách "produkce dějinnosti". Jak ukázal Lass, probíhá tento proces dvojím směrem: V prvém případě jde o kontrolu kulturního vědomí pomocí produkce památek, které jsou zároveň politickými a historickými dokumenty. Na druhé straně však dochází k tomu, že si lidé uvědomují dezintegraci starých kulturních památek a "smazání" (*erasure*) významu, který byl do nich vepsán (*inscription*).[20] K tomu dochází v případě sporu o pravost *Ossianových básní*, v němž jsou na místo původních textů, které Macpherson adaptoval, dosazeny nové verze vzniklé zpětným překladem do gaelštiny, i u *Rukopisů* při poznání jejich vztahu k Hájkově kronice a později i dalším textům. Sledujme nyní podrobněji tyto obecně nastíněné procesy ve skotském materiálu i v české obrozenské kultuře.

Macphersonovy ossianovské básně byly představeny čtenářům jako překlady, nejprve pod titulem *Zlomky starobylé poezie sebrané na skotských vysočinách* (Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands, 1760). Většinu z nich tvořily ve skutečnosti adaptace starších rukopisných záznamů ústní slovesnosti v gaelštině nebo napodobeniny lidových balad. Jak píše Staffordová, opírající se o zásadní studii Thomsonovu, u epických básní přejímal Macpherson zejména jejich fabule, ale i ty "volně uzpůsoboval svému příznačnému stylu." Do lyrické poezie "vnášel sentimentální a zádumčivý tón, který v gaelských originálech zcela chybí."[21] Již tyto fragmenty však byly prezentovány jako epizody ztracené epické básně, jejímž hrdinou byl bájný, údajně skotský král Fingal.[22]

Nedávné analýzy potvrdily, že v tomto případě nešlo jenom o sběratelské, starožitnické či buditelsky orientované záměry. Ze srovnání s řadou dalších osvícenských a preromantických mystifikací totiž vyplývá, že se zde objevily rysy specifické literární reprezentace, která může být vnímána dokonce jako autorská strategie. Ve skutečnosti však o stra-

tegii nejde, jak jsme již naznačili v obecném úvodu. Marjorie Levinsonová ukazuje, že jde spíše o to, že tyto mystifikace dávají dosud nebývalou svobodu *čtenáři*. Buď se může přiklonit k představě *autentičnosti* (či naopak neautentičnosti) daného textu, nebo jej čte jako text *ohlasový*, jako imitaci starobylých památek. Důležité přitom je, že příklon k určité možnosti čtení probíhá většinou nevědomě, nelze tedy mluvit o čtenářově rozhodnutí nebo volbě.[23] Vysvětlení se zde nabízí spíše v rámci obecné estetické problematiky *umělecké iluze*. Tento jev známe od konce renesance nejen z výtvarného umění (*trompe l'oeil*), nýbrž i z divadla. V umělecké iluzi se otevírá problém nekorespondence znaku a označovaného, který je, jak ukázal Foucault, základním strukturním rysem reprezentací od přelomu 16. a 17.století (od Cervantesova *Dona Quijota* či Velázquezových *Las Meninas*).[24]

V modifikované podobě se tato obecná otázka vynořuje i v diskursu o překladu. V počátečních letech 17.století se překlad (s výjimkou biblického, který má zcela zvláštní funkce) začíná osvobozovat od čistě účelových - pedagogických - přístupů a přestává být pojímán jako pouhá nápodoba nedostižných antických děl. Jeho spojení s poetikou umělecké iluze naznačují metafory používané tehdejšími překladateli v předmluvách. V textu má být buď vzkříšen duch slavného antického autora, nebo se má do něho na základě metempsychózy či překladatelovy "alchymické" metody přestěhovat jeho duše. Toto zmrtvýchvstání klasika vede k oné iluzivnosti: autor ožívá, jen když s ním překladatel při své práci duchovně "obcuje" a totéž platí i pro čtenáře, který je vybízen, aby považoval nově pojaté překlady za parafráze nebo imitace, jejichž živost spočívá právě ve volnosti chápání jazykové a stylové ekvivalence.[25] Odtud není již příliš daleko k Macphersonovu "vzkříšení" dávnověkého barda, které se také uskutečňuje na základě pojetí překladu jako volné nápodoby originálu.

Problémem této interpretace je, že Macphersonovy "překlady" nelze chápat jen jako *literární*. Jde, jak už bylo naznačeno, o překlady *kulturotvorné*. Tento fakt mění celou výchozí situaci *víceznačnosti* či *neurčitosti* čtenářské perspektivy implikované v textu.

Pokud totiž kulturotvorný překlad používá postupů fragmentarizace, snaží se obvykle autor, na rozdíl od tvůrce romantické zlomkovité poezie, určitým způsobem determinovat čtenářův příklon k "autentickému" chápání textu a naopak jeho odklon od iluzivního pojetí. U Macphersona se tento posun dá sledovat na přetvoření *Zlomků starobylé poezie* v ucelené epické dílo s názvem *Fingal*. Příběh dotvořený autorem z dějových motivů v jednotlivých fragmentech je zde, po vzoru Miltonova *Ztraceného ráje*, předeslán ve stručných shrnutích jednotlivým knihám, na něž se epos člení. To usnadňuje orientaci ve značně lyrizovaném vyprávění, které specifickými stylovými prostředky (např. asyndetickým spojením vět a větných členů, použitím jednoduchých vět atd.) znejasňuje kauzální vztahy a vzbuzuje - již zcela umělou cestou - dojem fragmentárnosti založený na porušení logických vztahů a syntaktických struktur.[26] Přestože tento dojem může být zdrojem estetické libosti, je čtenář, dezorientovaný v rozsáhlém zlomkovitém celku, nakonec nucen přijmout zmíněné dějové synopse jako jediný orientační prostředek.

K zásadním změnám proti *Zlomkům* dochází totiž ve *Fingalovi* právě v oblasti fabule a syžetu. Děj je tendenčním přepsáním staroirských epických příběhů tzv. ulsterského a fenianského cyklu.[27] Z prvého je převzat známý irský hrdina Cuchulainn (Cuthulinn u Macphersona), který je však neúspěšný, ba bezmocný v boji proti vikingským vetřelcům. Ze druhého pocházejí král Fionn mac Cumhaill (Fingal) a pěvec Oisín (Ossian), které irská epická tradice nezařazuje do žádných specifických dějinných souvislostí. Fionn žije se svými společníky "v jakési Arkádii"[28] a Oisín se teprve na samém sklonku života setkává se sv. Patrickem. Proto se také pravděpodobně stávají vděčným materiálem pro Macphersonovo "vynalézání tradice". Mění se jejich národnost i další rysy: jsou vojensky silnějšími a kulturně vyspělejšími *skotskými* Kelty, kteří udatně pomáhají svým slabším a ohroženým soukmenovcům v Irsku. Macpherson zde vydatně využívá historických a strukturních odlišností mezi oběma typy látek: z tragicky vyznívajícího cyklu o válkách mezi ulsterskými a irskými kmeny, které končí zánikem ulsterského království, si vybírá rysy pro charakterizaci slabého a roztříštěného Ir-

ska. Z nadšené oslavy šťastných dnů vlády krále Fionna a příhod jeho družiny čerpá látku k obrazu dávnověkého Skotska. Tento kontrast je již přímo zaměřen na čtenáře: slouží k posílení jeho národní hrdosti. Tak se *Fingal* stává mezníkem na Macphersonově cestě od zlomkovité lyricko-epické poezie a literární mystifikace ke kulturotvornému překladu, který lze nazvat "vynalézáním kultury" a její tradice.

Zmíněný proces je dovršen v další epické básni s názvem *Temora*. Na rozdíl od *Fingala* sestaveného z relativně autentických fragmentů za pomoci vymyšleného, historizujícího a přehodnocujícího syžetu, lze *Temoru* považovat za původní Macphersonův výtvor. Hlavním záměrem je zde vytvořit fiktivní genealogické spojení irských a skotských (kaledonských) kmenů a zdůvodnit tak Fingalovu snahu obnovit v ulsterském království vládu starobylého rodu se společným předkem. Ve válce s keltskými kmeny Belgů (Fir-bolg), jejichž náčelník v Irsku údajně uzurpoval vládu, jde vlastně o nahrazení historické příbuznosti rodovou spřízněností a tedy také o nové založení kulturních shod a rozdílů. Nápadný je tradicionalismus, jejž implikuje Macphersonova dějová kauzalita: vetřelci, Belgové, musí být poraženi, aby byla obnovena dávná pokrevní pouta mezi příbuznými národy. I z této velmi kusé charakteristiky je patrná záměrnost, kterou se vyznačuje pozdější Macphersonův kulturotvorný překlad. Díky ní se estetická hra preromantické mystifikace mění v průběhu kompozice sbírky na složitější, ale zároveň otevřeně axiologickou (a ideologickou) činnost. Dílo prezentované jako překlad zlomků starobylé poezie se stává *přehodnocením* významu celé starověké epochy, z které tato slovesnost údajně vzešla. Toto přehodnocení není však zaměřeno jen do dávné minulosti. Je rovněž komentářem dotýkajícím se základních strukturních rysů osvícenské kultury, v jejímž lůně se zrodil romantismus.

Podívejme se nyní blíže na překladové i axiologické aspekty celé sbírky. Obě dvě stránky spolu úzce souvisejí. Jejich souvislost je však obnažena teprve v doprovodných textech, již zmíněných *Pojednáních* a Blairově *Výkladu*, které byly zřejmě hlavní příčinou neobyčejné popularity Macphersonových děl.

V prvé řadě lze zjistit, že Macphersonova "Pojednání" pokračují v rozvoji a propracovávání dějové kauzality, naznačené již v stručných obsazích před jednotlivými knihami *Fingala* a *Temory*. Cílem je dokázat kulturní převahu skotských Galů nad keltskými obyvateli Irska. Jde jednak o nové uspořádání literárních a kulturních pramenů (o výklad zlomků ulsterského a fenianského epického cyklu, dochovaných v pozdně středověkých irských rukopisech, jako špatných napodobenin dávných *skotských* památek, Ossianových básní), jednak, což je nejzajímavější, o svébytnou konstrukci *jiné* kultury, jejíž nositelem bylo v Macphersonově době již vymírající etnikum skotských horalů ze západních Vysočin.

Macpherson se pokouší dokázat, že tehdejší horalé, vyhnaní do nížin a vypuzovaní za oceán ohrazováním půdy a přeměnou jejich vlasti v honební revíry "odrozené" anglo-skotské aristokracie, jsou vlastně *prvotními*, ryzími Skoty. Prezentuje je jako přímé potomky starých Kaledoňanů, kteří nepodlehli římským dobyvatelům ani pozdějším invazím a kteří si zachovávají hrdinské rysy svých dávných předků, jsouce zároveň jedinými žijícími reprezentanty předhistorické společnosti nezkažené civilizací.[29]

Tato konstrukce jiné kultury má své analogie v kompozici *Ossianových básní* i v jejich stylových kvalitách. V případě paralely mezi Kaledoňany a horaly Macphersonovy doby jde o koncepci tehdejších "highlanderů" jako kulturní *relikvie*, jako ostatků zaniklého společenství. Stejně jako u relikvie náboženské, i zde je moc, s níž památka působí, založena na absenci *zdroje* (těla svatého, organického společenství skotských horalů, uceleného cyklu orální epiky). V symbolickém smyslu je však tento zdroj obsažen právě v relikvii, která, ačkoli je v historickém čase vlastně jen *stopou* původního jevu,[30] bývá považována za "ideální objekt", protože se o ni věří, že je *zpřítomněním duchovního obsahu* původního zdroje. A právě Ossianův "hlas" symbolizuje svým zvláštním postavením mimo běžný prostor a historický čas duchovní obsah starobylé kulturní památky. Zároveň je však indexem této památky jako stopy - znakem umožňujícím konstruovat zanikající slovesnost skotských horalů i její nositele jako relikvie velké doby skotského dávnověku.

Vedle tendence ke zdůraznění symbolické analogie mezi starými Kaledoňany a současnými skotskými horaly, se Macphersonovy úvodní studie vyznačují i dalšími příbuznými rysy. V "Pojednání o Ossianově době" (A Dissertation Concerning the Aera of Ossian) se překladatelova činnost srovnává se způsobem, kterým se v ústním podání uchovávaly starobylé hodnoty. Pro tuto schopnost je orální tradice hodnocena výše než historie a překlad (rozumějme překlad *kulturotvorný*) chápán jako napodobování ústní slovesnosti. Tuto tezi pak Macpherson dále rozvádí. Z hlediska axiologického může totiž jedině orální tradice zachovat prvotní morální hodnoty a zvykové zákony. Historie, jejímž základem je písmo a sled psaných památek, jakož i sám psaný jazyk, dokáže tyto hodnoty pouze nedokonale zprostředkovávat. Jako produkt civilizace se tak historie ocitá nejen ve vztahu ke kulturním znalostem a vzdělání, ale také k ochablosti, úpadku a zkaženosti, jež jsou podle Macphersona typické pro velké novověké, tzv. "smíšené národy".

Tímto způsobem je orální tradice starobylé skotské kultury reprezentovaná Macphersonovými "překlady" záměrně postavena do kontrastu k tehdejší kultuře anglické, již mnozí osvícenci už dříve častovali přídomky jako "odvozená", "nečistá" nebo "úpadková". V takovém smyslu lze rovněž spatřovat protiklad mezi "imaginární historií" starých Kaledoňanů, založenou na vykonstruované tradici, a dějinami západoevropských národů, které při honbě za civilizovaností zapomněly na svůj původ a počátky. Vzhledem k výsostnému postavení této "imaginární historie" se pak mohou Macphersonovy "překlady" stát nejen náhradou kontinuální ústní tradice, nýbrž jsou schopny do určité míry zastoupit národní dějiny a vyjádřit jejich hodnotu pro národní sebeurčení.

Při tomto "vynalézání tradice" je "sláva" skotského dávnověku považována za naprosto nejvyšší hodnotu. Je tomu tak díky *symbolickému* smyslu, nikoli díky *historickému* významu starých Kaledoňanů, jejich místu mezi ostatními starověkými národy. Zmíněný symbolický smysl spočívá v možnosti znovunalezení národní hrdosti a identity, což znamená obnovení prestiže Skotů mezi jinými evropskými národy. Hugh Blair pak ve svém "Kritickém výkladu Ossianových básní" (A Cri-

tical Dissertation on the Poems of Ossian) klade starou keltskou kulturu představující velikost národů Severu na roveň antickému Řecku a Římu (celá studie je založena na srovnání Ossiana s Homérem). Tím je model zkonstruovaný Macphersonem začleněn do nejobecněji pojaté osvícenské kulturní typologie.[31]

Macphersonův kulturotvorný překlad a jeho následný výklad od Hugha Blaira směřují k modelování Ossianova *světa* jako určitého hodnotového systému a zároveň i uzavřené epochy: cyklu jednotlivých věků odděleného od přítomnosti několikerou distancí - estetickou (jde o tzv. absolutní epickou distanci popsanou M.M.Bachtinem), jazykovou (evokace jazyka a stylu zapomenutých keltských památek) a civilizační (konstrukce skotských horalů jako jiné kultury a relikvie po starých Kaledoňanech). Toto distancování, jak jsme ukázali, formuje také symbolickou hodnotu básnické subjektivity, vytvářejíc paralelu mezi pěvcovým hlasem a relikvií na základě neustále posilovaného vědomí absence jejich společného zdroje (světa Ossianova mládí). V tomto smyslu lze v *Ossianových básních* shledat dvě protichůdné tendence Macphersonova kulturotvorného překladu: konstrukci minulosti jako "ideálního objektu" a s ní související snahu tuto minulost zpřítomnit jako univerzální kulturní hodnotu.

Obdobné rysy jsou charakteristické i pro značně odlišné "vynalézání kultury", pro vznik a působení *RKZ*. Existují zde však také podstatné rozdíly.

Předně: Povaha *RKZ* jako ideálního objektu není dána totalizující a distancující perspektivou osvícenského myšlení. V *RZ* je sice tato perspektiva matně nastíněna zejména ve zlomku někdy nazývaném "Sněm",[32] kde může souviset s představami o demokratickém zřízení Slovanů v Herderově básni "Die Fürstentafel" a Karamzinových *Dějinách ruské říše*.[33] Cílem *RKZ* není však konstruovat českou identitu jako ucelenou kulturní epochu dávné minulosti, naopak jde o to, jak zdůraznit *přítomnost* dávnověké památky v obrozenské kultuře. Místo chybějícího originálního textu je podstatným rysem *RKZ* prezentace "ideálního objektu" jiného typu - rukopisu - jako základního *pramene* nejstarší české historie. Nejde však o to, zda a jak tuto historii vyprávět. Jde především, jak

naznačuje zejména *RZ*, o založení vlastnického práva Čechů na určité území a tím o definici národa jako historického subjektu.[34] Proto je také třeba posílit autoritu relikvie nálezem materiální památky a nejen přehodnotit a přeinterpretovat starší zdroje, jak se pokusili Macpherson a Blair. Vlastnictví *RKZ* obrozenským hnutím a jeho použití jako dokumentu v boji o národní sebeurčení dává jeho ideálnosti výrazně budoucnostní, utopickou orientaci.

Další rozdíl mezi *Ossianovými básněmi* a *RKZ* lze spatřovat ve způsobu, jakým je v obou textech zpřítomňována minulost. Jak již bylo ukázáno, u Macphersona se to děje zejména prostřednictvím pěvcova *hlasu*, který je formou básnické subjektivity. Funkcí tohoto hlasu je je vytvořit symbolické spojení mezi minulostí ("ozvěnou zaniklých dnů"; "Conlath a Cuthona") a jednotlivými vizemi slepého barda. Zaniklá kultura má své symbolické pokračování v pěvcově "slávě", která je schopna přetrvat její materiální památky (jakousi "paměť") i velikost vládců ("Fingal už není. Síně jeho otců zapomněly na jeho kroky. A ty tu máš zůstat, prastarý barde, když se to nepodařilo mocným? Zbude tu moje sláva a poroste jak morvenský dub, jenž zvedá svou mocnou hlavu proti bouřím a raduje se ve vichru!" "Berrathon"). V *Ossianových básních* dochází k radikální transformaci klasických *topoi* díla jako pomníku (Horatiovo *monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*) a zároveň jako transcendence individuálního bytí (Ovidiovo *parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferrar nomenque erit indelebile nostrum*), transcendence, která však v žádném případě není překročením prostorových i časových hranic římského impéria a jeho civilizace (Ovidiovo *quaque patet domitis Romana potentia terris* a Horatiovo *dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex*). Pěvcův hlas je ztotožněn s energií živlů i s vegetativní silou přírody ("Lidé jsou jako mořské vlny: jako listy v morvenském lese, poryvy vichru jedny odnášejí pryč a nové stromy zvedají své zelené hlavy na výšinách." "Berrathon"), která způsobuje, že je schopen přetrvat svou kulturní epochu. Základním smyslem tu tedy není jen zpřítomnění minulosti či starobylé kultury, nýbrž především *sebezpřítomnění*, které se podle Derridova rozboru Rousseauova *Eseje o původu*

jazyků vyznačuje "pohybem *bez přestávky*, bez vzniku rozdílů, bez diskontinuity... *neartikulovanou řečí*... neartikulovaným prožitkem času, což je totéž, jako bychom řekli *utopie*."[35]

V *RKZ* existují dva způsoby zpřítomnění minulosti: grafická podoba textu a použití místních jmen. V prvém případě není rukopisný padělek pouhou substitucí pěvcova hlasu. Cílem rovněž není vytvořit dojem, že památka přichází z bezčasí, nýbrž naopak vyvolat představu jejího původu v určitém historickém období. Paleografická zjištění o netypických tvarech různých písmen a o chybách, zejména při psaní některých spřežek poukazují na to, že tyto omyly "nevznikly proto, že by písař váhal a přemýšlel, *co má psáti*..., nýbrž zcela jednoznačně proto, že písař nevěděl, *jak má psáti*, a kdykoli se snažil o dodatečnou opravu, netýkalo se to myšlenky, nýbrž způsobu psaní."[36] Podobně je tomu s vnější formou *RK*: jeho fragmentárnost je, jak ukázal již V. Hrubý, výsledkem snahy napodobit vzhled poškozeného rukopisu pomocí určitých náznaků významové shody zlomků na proužcích s pasážemi na neporušených listech.[37] V obou případech jsou grafická stránka i celková fragmentární podoba textu pouhým suplementem. Smyslem tohoto suplementu je širší založení autority celého textu než v subjektivním "hlasu".

V tomto ohledu je zajímavou antitézí k "Ossianovi" krátká lyrická báseň "Skřivánek". Píseň osamělé dívky hořekující pro svého uvězněného milého má zřetelné ohlasové rysy. Podobně jako v *Ossianových básních* se zde srovnává hlas s přírodní silou, tentokrát to však není energie vegetace nebo živlů, nýbrž skřivánčí zpěv. Avšak toto srovnání neobstojí, protože text není konstrukcí lidové slovesnosti, ale má být svědectvím o slavné historii. Proto se i zde objevuje téma psaní, které by mohlo za příznivých okolností nahradit píseň: "kdibích perce imiela / písala bích lístek / tí malítkí skrsieuance / tí bí s níem tam letíal / neníe perce neníe blankí / bích písala lístek / pozdrauuí draheho píeníem" (911 - 914).[38] Vedle zjevné, těžkopádně působící snahy poukázat na vysokou úroveň národní vzdělanosti ve 14. století tu spatřujeme i pokus jednoznačně hierarchizovat orální a písemnou kulturu. Teprve druhá se může stát nástrojem sebezpřítomnění a sebeidentifikace v podmínkách nesvobody.

Totéž platí o celých *RKZ*, které jsou pokusem nahradit autoritu orální tradice autoritou konstruovanou grafickými prostředky. Nejistota, s níž je tato autorita vytvářena, není patrná jen z výsledků paleografických rozborů. Problematický vztah psaní a hlasu je patrný v rozvržení mezer mezi slovy a zejména ve frázování textu, které graficky naznačuje jednotlivé verše, tedy způsob zvukového členění. Výsledek je podobný jako u syntaktické fragmentarizace v *Ossianových básních*. I zde zdůrazňují asyndetická spojení zvukovou podobu textu, jeho specifickou rytmizovanost. Tak se i při rozdílném smyslu obou děl projevují obecné shody v postupu fragmentarizace i v samotném kulturotvorném překladu.

Jiný rozdíl mezi *Ossianovými básněmi* a *RKZ* je dán kontrastem mezi imaginativní *evokací* minulosti, která je u Macphersona metaforizována jako inspirace "ozvěnami uplynulých let" (jež podle Blaira naplňují pěvcovu duši a dávají tak jeho "poezii srdce" větší autoritu než věhlas Homérův),[39] a zdůrazněním souvislosti jmen hrdinů či významných událostí s konkrétními zeměpisnými místy, které je typické pro *RKZ*. V *Ossianových básních* sice nacházíme dosti podrobnou topografii zejména starého Skotska, Irska a vedle toho i části Skandinávie a severní Anglie, ale Macpherson se vyhýbá katalogům místních jmen a tzv. místopisným historkám (Dinnshenchas), které se vyskytují v jeho irských předlohách. Topografická povaha "Ossiana" je oslabena, aby se posílil jeho vizionářský charakter. V *RKZ* je tomu právě naopak. S výjimkou topograficky značně neurčité básně "Záboj", která je - přes spojovací článek Chateaubriandových *Mučedníků* - také nejblíže Macphersonovi, je důležitou součástí všech ostatních textů soustava topografických referencí. Tak je tomu zejména v *RZ*, kde jsou tyto odkazy uvedeny do souvislosti se sporem o platnost českého či německého dědického práva i s emblematickým motivem právní kodifikace ("desky pravdodatné") jako základu českého nároku na dané území. V této souvislosti tedy vystupuje do popředí materiální a grafická povaha textu jako dokumentu, který zpřítomňuje pradávný stav českého teritoria a tím dává konkrétní, politickou a právní náplň obrozenskému pojmu *vlast*.

Obrozenská vlast však není vymezena především v geografickém prostoru, nýbrž, jak poukázali Macura a Lass, v prostoru jazykovém. Nejde jen o identifikaci utopického jazykového regionu, jenž u některých panslavisticky založených obrozenců (Ján Kollár), expanduje takřka do celé Evropy. Nezáleží tolik ani na tom, zda budeme srovnávat krajinu v *RKZ* s krajinou "totemickou" spojující individuální zkušenost s tradicí kmene a místní topografii s historií většího společenství.[40] Spíše než o "nalézání historie v krajině" jde o její zpřítomnění pomocí jazykových figur, pro něž je příznačná diference mezi figurami obrozenské básnické češtiny ("Jarožir ot *Brd vltorečných*") a topografickými či kulturně historickými indiciemi ("Radovan ot *Kamenna mosta*").

Zmíněná diference není jediným příznakem jazykové povahy zpřítomnění slavné minulosti v *RKZ*. Závěry jazykových rozborů ukázaly, že "větná stavba *RKZ* je vpodstatě novočeská a že ji chybějí právě ty nejspecifičtější rysy, které jsou charakteristické pro starou češtinu." Vedle toho však existují v *RKZ* četné archaismy, z nichž mnohé jsou uměle vytvářeny. Právě oscilace významu mezi těmito fabrikovanými znaky dávné minulosti, které nemají konkrétní denotát (např. aoristy u tvarů nedokonavých násobených sloves s příponou -vatedy tam, kde vid svou funkcí nejdříve nahradil slovesný čas: "junoše ... chodíva, ... braň nosíva"), a mezi přítomnostními významy konotovanými syntaktickými strukturami ("junoše s němým lesem mlčí") je základem *dekonstruktivního* dění, příznačného pro jazyk *RKZ*. Toto dění probíhá i v těch případech, kdy je tento jazyk konstruován (hlavně s pomocí rusismů) jako znak slovanskosti starých Čechů.[41]

Vytváření určité jazykové *totality*, která se však zároveň dekonstruuje, má svou obdobu v Macphersonově a Blairově pokusu založit model kulturní epochy na evokativní síle pěvcova hlasu. V obou případech jde o konflikt osvícenské kulturní typologie s romantickou subjektivitou. V *RKZ* je však učiněn pokus nadřadit tuto subjektivitu osvícenskému názoru na daleko "objektivnějším" základě než jakým je pro Blaira "poezie srdce". A právě takto vzniklý status *RKZ* jako "relikvie" slavné minulosti a politicko-právního "dokumentu" je

příčinou otevírajícího se rozporu *romantické ideologie* obrozenského hnutí a *romantické subjektivity* obrozenské kultury.

Tento rozpor se vyhraňuje až o generaci později v díle Karla Hynka Máchy a jeho recepci českými obrozenci. Ačkoli byly Máchovy básně uznávány pro svou estetickou hodnotu, počalo je hnutí posléze odmítat pro jejich ideový obsah. S jistou dávkou zjednodušení lze říci, že to bylo díky Máchově dramatizaci diference vznikající mezi "posvátnými" pojmy obrozenské ideologie, jež odvozovaly svůj původ především z *RKZ*, a daleko širšími významovými spektry jednotlivých básnických figur, *topoi*, z nichž se skládá výrazivo evropského romantismu.

Na rozdíl od některých svých současníků, kteří se pouze pokoušeli nahradit úzce nacionalistický mýtus *RKZ* mýtem univerzálnějším (například Karel Herloš neboli Karl Herlossohn zařazuje ve svém *Mephistophelovi*, 1833, "český zápas" do širšího kontextu "posvátné historie" protestantství), dochází v Máchově díle k demytologizaci starší české nacionalistické ideologie tím, že je "překládána" do "společného jazyka" romantického umění.

Nedávné rozbory motiviky a symbolické metaforiky Máchovy poezie ukázaly, že Mácha užívá mnoha běžných romantických figur, jež lze nazvat *topoi* neboli vyššími sémantickými jednotkami obrazného jazyka romantického umění.[42] K nim patří například *topos* zříceniny, síně předků, barda, poutníka, mnicha atd. Jde ovšem o vysoce *subjektivní* použití těchto obecných motivů, které v Máchově době získávají už povahu klišé. Například harfa, která je tradičním atributem pěvce, se stává - v básni "Ó harfo dávnověká" ovlivněné Čelakovského překladem předzpěvu ke Scottově *Panně jezerní*, díle, jež prokazatelně navazuje na ossianovskou tradici - metaforou písně, která je "ozvěnou" dávné české slávy ("Ó harfo ... uspalá nyní dřímáš / v kobkách hor stinnokrytých / po vlasti rozložené.")[43] Zároveň je však - ve spojení se slovem "kobka" užitém v Holmanově překladu *Ossianových básní* pro Macphersonovu "síň předků" (*ancestral hall*) - svébytnou metaforou politického a geografického prostoru: české *vlasti*. Důležité je, že básnická subjektivita se u Máchy neprojevuje jako tematicky organizující prvek, nýbrž jako moment *dekon-*

strukce a nového strukturování romantického figurativního jazyka. Není to ovšem pouhé dekonstruktivní *dění*, protože vřazuje autora a jeho dílo jako subjekt do určitého ideologického a kulturně historického kontextu, v němž je demytologizace starší obrozenské ideologie plynule vystřídána novou mytologizací národního hnutí.

V Máchově zpracování ossianovských motivů, které se neomezuje jen na citované dílo a další texty (např. báseň "Čech"), nýbrž je dokumentováno též v zápiscích, dochází ke zdánlivému návratu k Macphersonovu modelu. Ve skutečnosti však Mácha používá úpadkových forem pozdního německého ossianismu, zejména podnětů z povídky "Šílenství a smrt" (Wahnsinn und Tod) lužického regionalisty Ernsta von Houwalda. V nich už nejde především o kolektivní význam a hodnotu symbolů starodávné tradice. Dochází naopak k jejich zintimnění v tom smyslu, že se kolektivně platná hodnotová struktura opakuje v individuálním rámci (hrdinství je nahrazeno sentimentálním milostným vztahem). Ale Máchovy básně (např. známý sonet "Tichý jsem co harfa bezestrunná") nepřepisují ossianovský mýtus do klišé tehdejší sentimentální literatury.[44] Struktury jednotlivých topoi se v nich opakují proto, aby byly nakonec rozbity a znovuuspořádány polemicky: Například topos harfy ve figuře "harfa bezestrunná / zavěšená v kobce otců přešlých" se skládá ze dvou motivů - Ossianovy harfy zavěšené v síni jeho otce, hrdinského krále Fingala, a harfy s vytrhanými strunami ze zmíněné Houwaldovy povídky, která je emblematickou metaforou tragédie milostného vztahu a šílenství.[45] Tak může romantická poezie smazat metafyzickou dějinnost vepsanou do české obrozenské kultury *Královédvorským a zelenohorským rukopisem* a místo ní produkovat *diferenci* mezi subjektivitou jako symbolickou hodnotou (*hlasem* a *pamětí*) a vyprazdňováním tohoto symbolického významu v textu: "Větřík vzdechne v harfy lůno duté, / a ta, ač již strůny žádné nemá, / zalká zvuky nezapomenuté. - "[46]

Zajímavé je, že když se Mácha pokouší toto dekonstruktivní dění sám interpretovat, chápe je jako konkretizaci ideologického programu obrození. Svědčí o tom jeho náčrt "Přehled nejnovější literatury české 1833":

Na místo temné touhy po slávě zašlých časů počíná vstupovati vědomí nejprvnějších kroků k dosažení předpsaného cíle.

Elegický cit předešlý však ne aby se s vědomím tímto menšil, ne, nybrž vždy více a více vysvítá, an zřejmě se vidí, s jakou těžkostí a nesnází lze jen jest tam dojíti; takže posléze, jakkoliv nemožné se zdá, elegický tento cit v lyrický se mění..., až posléze epický oba tyto sobě protivné živly v nové krásné tělo spojí.[47]

Důležité je, že obecné dialektické schéma úvahy je zcela podřízeno obrozenským představám o vzniku národního vědomí: jde o striktně teleologicky pojatý proces ("dosažení předpsaného cíle"), jehož základem je "víra národní", která "Němcům nynějšího času chybí", a jehož výrazem je "epický živel". Důležitým momentem tohoto procesu je nejen jeho utopická, budoucnostní orientace, shodná se směřováním *RKZ*, ale především způsob, jakým dochází ke *konkretizaci historie*. Nepostřehnutelně se tu přeměňuje minulost jako klíčová hodnota národního života na "city" a posléze na "živly", jejichž syntézou může být "nové krásné tělo", národ vstalý z mrtvých. Tato dějinnost formuje zároveň národní identitu: Zatímco nová "jinonárodní literatura nazvíce se zaměstknává a zanáší satirickým pojetím nynějšího života", v českém písemnictví existuje možnost vzniku epiky (tedy nové konkretizace historie), jež musí být založena "na víře národní a životu národním." Proti dobové představě o spojování evropských literatur tu zastává Mácha obrozenskou myšlenku o neměnnosti národní povahy ("ačkoli v časech přešlých ze země ve Francúzsko atd. lid vystupil, přece pak se v hory své vrátili, zase jak jindy byli"). Osvícenské teze o konstantní hodnotě morální podstaty člověka a o vlivu přírodních podmínek na povahu a kulturu národů, které determinovaly Macphersonův a Blairův kulturotvorný překlad, se zde objevují v radikálně odlišné romantické podobě, zdůrazňující původnost, specifiku a individualitu národní existence.

Dovršením Máchových reflexí je pak etnocentrický výklad *RK* z pera Václava Bolemíra Nebeského. Důraz se tu klade na absolutní diferenci *RK* od všech ostatních epických žánrů.

Nejde o hrdinský epos ani o srbské cyklické zpěvy, nýbrž o "zpěvy dějepravné ... v prvotní své formě pouhých *písní hrdinských.*" Smyslem těchto zpěvů není však zprostředkovávat historické události, nýbrž samotnou podstatu hrdinství, kterou Nebeský nazývá "souměrnou čistou lidskostí".[48] V Nebeského interpretaci je dějinnost českého národního života produkovaná textem *RK* ztotožněna s mýtem a ideálem české národní povahy. Otázka existence a pravosti *RK* tím získává nový rozměr: není to již pouhý historický dokument, je to poklad, který nelze přeměnit v platidlo a dát do oběhu, je to univerzální humanita, která je z Boží vůle v trvalém vlastnictví jediného národa. V tomto směru nejde také jen o problematiku převahy politického pojmenovávání nad politickou praxí, o niž se zmiňuje Mojmír Otruba.[49] Jde především o výklad národních dějin založený na evidenci mytického počátku, který je zároveň i principem národní existence a důvodem kulturního izolacionismu. Romantická ideologie Nebeského tak definitivně vylučuje otázku překladu jako zdroje kulturní identity, kterou si poprvé položili Ossianovi tvůrci.

Poznámky

[1] Derick S.Thomson, *The Gaelic Sources of Macpherson's 'Ossian'*, (Edinburgh 1952). *Kniha děkana z Lismore* je však pravděpodobně spíš kompilací rukopisů ossianovské poezie v rané moderní irštině než svodem ústní slovesnosti skotských horalů. Avšak na druhé straně je známo, že irská bardská tradice pokračovala až do konce 18. století v kompozicích skotských bardských rodů. Viz Howard Gaskill, "'Ossian' Macpherson: towards a rehabilitation", *Comparative Criticism*, 8 (1986), 117 - 119 a Fiona Stafford, *The Sublime Savage, James Macpherson and the Poems of Ossian*, (Edinburgh: Edinburgh University Press 1988). Staffordová tvrdí (s odvoláním na Thomsona), že Macpherson rovněž používal tzv. *Červenou knihu* (Leabhar Dearg), jež původně patřila slavnému bardskému rodu MacMhuirichů (118).

2 Howard Gaskill, "Ossian at Home and Abroad", *Strathclyde Modern Literature Studies* VIII (1988), 14.

3 Josef Bysveen, "The Influence of Macpherson's *Ossian* on Johan Ludwig Runeberg's *Kung Fjalar*. Some Notes", in *Aberdeen and the Enlightenment*, ed. Jennifer Carter and Joan H.Pittock, (Aberdeen: Aberdeen University Press 1987), s. 350 - 356.

4 V knize *Literatura česká 19.století* (Praha: Jan Laichter 1902) uvádí J. Hanuš, že šlo nejspíše o překlad Michaela Denise *Ossians und Sineds Lieder* vydaný ve Vídni v letech 1791 - 1792. Zmíněná edice obsahuje též tři rozsáhlé předmluvy: Macphersonovo "Pojednání o Ossianově době" ("Dissertation Concerning the Aera of Ossian") a "Pojednání o Ossianových básních" ("Dissertation Concerning the Poems of Ossian"), jakož i "Kritický výklad Ossianových básní" ("Critical Dissertation on the Poems of Ossian") od Hugha Blaira, z nichž mohli autoři rukopisů čerpat cenné informace o osvícenském "modelování" dávné kultury. Rovněž forma Denisova překladu (hexametr) neušla pozornosti komentátorů (Mojmír Otruba, Marie Řepková, "Literárněvědná kritika RKZ", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, ed. Mojmír Otruba, [Praha: Academia 1969], s. 121) a s ní také reference k "básnickému starověku" slovanských národů vložená Denisem do jeho volného překladu Macphersonových a Blairových "Pojednání". (Viz Vojtěch Jirát, "Drobnůstky k českému písemnictví 19.století. 1. K předhistorii RKZ", *Listy filologické* 65 [1938], 57 - 58.) Vedle tohoto překladu byly pravděpodobně k dispozici i další: de Haroldův (Mannheim 1788, Düsseldorf 1798), Stollbergův (Hamburg 1806) a anonymní (*Die Gedichte Ossians*, Düsseldorf 1797). Objevily se i úvahy o vztahu RKZ k ruskému překladu Ossiana od J. Kostrova (1792). Nemáme však žádné důkazy, že by autoři *Rukopisů* mohli použít překlad podvrženého keltského originálu *Ossianových básní* (publikovaného v Londýně roku 1807) od Christiana Vilhelma Ahlwardta (*Die Gedichte Ossian's*, Leipzig 1811), které mělo dominantní vliv na německý ossianis-

mus. (Howard Gaskill, "German Ossianism: A Reappraisal?", *German Life and Letters* 42 [July 1989], 334 - 336).

[5] Viz Talal Asad, "The Concept of Cultural Tradition in British Social Anthropology", in *Writing Culture*, ed. James Clifford, George Marcus (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1986). Asadův přístup je ovlivněn pojetím překladu u Waltera Benjamina jako převodu originálního textu vzhledem k jeho intencionalitě a strukturní koherenci. Přitom pochopitelně dochází k transformaci jazyka a k nedodržení lexikálně a stylově chápané ekvivalence. V tomto směru jde Asad ještě dále, když pojímá proces překladu jako "zabývání se určitým způsobem života" (157) a jako *autorizaci* významů v originále jen implikovaných (161).

[6] Viz Eric Hobsbawm, "Introduction", in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, (Cambridge: Cambridge University Press 1983),

[7] Vladimír Macura, *Znamení zrodu*, (Praha: Čs. spisovatel 1983), s. 69 - 89, zvl. s. 88: "Z toho všeho vyplývá důležité postavení překladu v české kultuře: překlad totiž není v dané kulturní situaci projevem jakési kulturní nevyvinutosti a pasivního vztahu ke kulturám cizím, ale zároveň se v dobovém myšlení stává i nástrojem aktivního kulturního zápasu." "... vedle negativní vazby, která určuje budování české kultury pomocí prvků, jež německá kultura nezná, funguje i vazba pozitivní, 'vyrovnávací', spjatá s logikou vlastnit veškeré kulturní jevy, kterými disponuje kultura německá."

[8] Tento posun jsem se pokusil definovat ve svém předchozím příspěvku k problematice kulturotvorného překladu a vynalézání kultury v české romantické literatuře: Martin Procházka, "Cultural Invention and Cultural Awareness: Translational Activities and Author's Subjectivity in the Culture of Czech National Revival", *New Comparison* 8 (Autumn 1989), 57 - 65.

9 Asad, *cit. dílo*, s. 162.

10 Andrew Lass, "Presencing, Historicity and the Shifting Voice of Vritten Relics in Eighteenth Century Bohemia", *Bohemia Zeitschrift* 28 (1987), 96 - 97.

11 Andrew Lass, "Romantic Documents and Political Monuments: the Meaning-fulfillment of History in Nineteenth Century Czech Nationalism", *American Ethnologist* 15 (1988), 462. Anglický termín "meaning-fulfillment" nevyhovuje české fenomenologické terminologii.

12 Edmund Husserl, *Krize evropských věd*, přel. Jan Patočka (Praha: Academia 1972), s. 258. Husserl zde rekapituluje závěry ze svých raných *Logických zkoumání*.

13 Lass, *cit. dílo* v pozn.[11], 463.

14 K problematice psaní jako tzv. suplementu mluvené řeči viz práce Jacquesa Derridy, zejména např. *Gramatologii* (*De la Grammatologie*, 1967) a v ní především rozbor *Eseje o původu jazyků* J.J.Rousseaua. Srv. též článek Miroslava Petříčka, "Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu", *Česká literatura* 39 (1991), 387 - 388.

15 Peter Murphy, "Fool's Gold: the Highland Treasures of Macpherson's Ossian", *ELH* 53 (1986), 574 - 575.

16 *Tamtéž*, 584 - 585.

17 Lass, *cit. dílo* v pozn. [11], 462: "Historie získává svou 'doslovnou' podobu jako svatost vtělená v uctívaných předmětech."

18 Josef Kočí, "Spory o Rukopisy v české společnosti", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, ed. Mojmír Otruba, (Praha: Academia 1969), s. 31 - 32.

[19] Viz Macura, *cit. dílo*, s. 58 a 60: "V jazyku nebyl pouze spatřován nástroj dorozumnění, naopak v podmínkách značného okleštění komunikačních možností češtiny byl položen mimořádně velký důraz na funkce ve své podstatě sakrální, které vyrůstaly z vysokého hodnocení jazyka evropskou romantikou." ... "Se sakralizací českého jazyka souvisí zvláštní dobová funkce pojmenovacího aktu, totiž funkce demiurgického úkonu, kterým skutečnost jako by nebyla pouze pojmenovávána, ale přímo vytvářena."

[20] Lass, *cit. dílo* v pozn[11], 467.

[21] Stafford, *cit. dílo*, s. 127.

[22] *Tamtéž*, s. 97.

[23] Viz Marjorie Levinson, *The Romantic Fragment Poem*, (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press 1986), s. 34.

[24] Viz Michel Foucault, *The Order of Things* (Les mots et les choses), (London: Tavistock Publications 1970), zvl. kap. 3 "Representing", s. 46 - 77.

[25] Viz Theo Hermans, "Literary Translation. The Birth of a Concept", *New Comparison* 1 (Summer 1986), 28 - 38.

[26] Viz Wolfgang Müller, "Das Asyndeton als Archaismus in James Macphersons ossianischen Dichtungen", *Anglia* 96 (1978), 89 - 106.

[27] Srv. Seamus O'Neill, "Gaelic Literature", in *Dictionary of Irish Literature*, ed. Robert Hogan, (Dublin: Gill and Macmillan Ltd. 1980), s. 28 - 29.

[28] *Tamtéž*, s. 26.

[29] Staffordová, *cit. dílo*, s. 153.

30 K pojmu *stopa* srv. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, přel. Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1976), s. 46 - 47. Derrida používá termínu "ustanovená stopa" (v angl. překladu *instituted trace*) vztahujícímu se ke konvencializovanému charakteru grafického znaku. Na paralele mezi funkcí posvátného textu, relikvie a tzv. "ideálního objektu" v Husserlově fenomenologii založil svůj výklad zpřítomňování a "hlasu" starých památek Andrew Lass (*cit. dílo* v pozn.[10], 103 - 106). - Romantické pojetí relikvie jako zdroje duchovní moci a stopy zaniklé velikosti ilustruje snad nejvýstižněji apostrofa Řecka z 2. zpěvu Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (Childe Harold's Pilgrimage, Canto I and II, 1812): "Fair Greece! sad relic of departed worth!/Immortal, though no more! though fallen, great!" (II, 73; doslovný překlad: "Krásné Řecko, smutná relikvie duchovní velikosti, jež tě opustila. Nesmrtelné, přestože už nejsi. Velké i přes svůj pád.").

31 Hugh Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in *The Poems of Ossian, translated by James Macpherson Esq.*, (Leipzig: Bernard Tauchniz 1849), s. 50 - 53.

32 Převládající mínění, že počátečních 9 řádků první strany *RZ* "navazuje na konec 8. strany", t.j. na konec básně "Libušin soud", vychází z předpokladu, že oba fragmenty souvisejí na základě dějové kauzality. Výklad majetkového práva starých Čechů, který započal "Ratibor ot gor Krkonoší" může z dějového a dokonce snad i syntaktického hlediska pokračovat na první stránce. (Jaroslav Mezník, "Rukopisy z hlediska historie", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 154) Jak jsme však již ukázali na vztahu zlomkovitého textu a obsahů předeslaným jednotlivým knihám dvou eposů obsažených v *Ossianových básní* a jak bylo dovozeno jinde na materiálu Máchova *Mnícha* (Martin Procházka, "Máchova poezie a problém Byronova vlivu", in *Prostor Máchova díla*, ed. Pavel Vašák, [Praha: Čs. spisovatel 1986], s. 197 - 204), není pro uspořádání fragmentů v preromantické a romantické poezii rozhodující dějová kauzalita, nýbrž je-

jich hodnotová struktura. Z toho hlediska lze číst prvních 9 řádků *RZ* jako vyjádření obecné právní normy a následující "Libušin soud" jako příběh o vzpouře proti její autoritě reprezentované gnomickým prvním zlomkem. Tato autorita je daleko důležitější než autorita Libušina. - V případě zlomků v *RK* (první část básně "Oldřich" na proužcích s dochovanými počátky a konci veršů) jde o jiný druh fragmentarizace, která souvisí s produkcí textu jako materiálního svědectví dávných dějin.

[33] Viz Jaroslav Mezník, "Rukopisy z hlediska historie", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 155 a Vladimír Procházka, "Rukopisy a právní historie", *tamtéž*, s. 183 a 193.

[34] Viz Vladimír Procházka, "Rukopisy a právní historie", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 181. Autor zde upozorňuje na dva naprosto odlišné, makro- a mikrokosmické typy struktur (kmen - kmenové knížectví - protofeudální knížectví - raně středověká monarchie a rod [župa, opolí] - osada - země), které určovaly politickou moc, identitu etnik a samozřejmě i jejich právní normy. *RKZ* naopak přicházejí se zjednodušenou představou formovanou organistickým teoriemi 18. a 19.století, že vývoj probíhal jen po jedné linii, od menších jednotek k větším a od nižších k vyšším a že struktura všech těchto útvarů byla analogická. Šlo hlavně o mylnou identifikaci patriarchálního rodu a velkorodiny (zádruhy), která byla popsána u jižních Slovanů (187 - 188). Vedle toho se ukazuje, že dědický spor, jenž je jádrem *RZ*, vychází spíše z pozdějších poměrů (doklady o rovném dělení majetku v kontrastu k německé primogenituře jsou spolehlivé až z 16. - 17. století, zatímco čeští badatelé 19.století vidí primogenituru symbolicky, jako výraz německého principu nadvlády a moci, což může být ovlivněno již Herderovým výkladem rozdílu mezi Slovany a Germány. (190 - 191)

[35] Derrida, *Of Grammatology*, s. 250 - 251.

36 Zdeněk Fiala, "O Rukopisech po stránce paleografické", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 79.

37 V. Hrubý, "Psal Hanka Rukopis královédvorský? Jubilejní vzpomínka paleografova", *Český časopis historický* 23 (1917), 289 - 302.

38 Všechny citace z *RKZ* sledují paleografický přepis Jaroslava Kašpara in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 275 - 320. Čísla v závorce značí řádky obou památek.

39 Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in: *The Poems of Ossian*, s. 59 - 60.

40 Lass, *cit. dílo* v pozn.[11], 464 - 465.

41 Jako dění (*Ca se deconstruit.*) charkaterizuje dekonstrukci Jacques Derrida v otevřeném "Dopise japonskému příteli", přel. M. Procházka, *Svět literatury* 1 (1991), 54 - 55. Podrobnou analýzu jazykovědného materiálu obsahuje studie Miroslava Komárka, "Jazykovědná problematika RKZ", *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 197 - 274. Citace a reference - s. 254, 242, 244.

42 Zdeněk Hrbata, "Prostor romantického poutníka", Martin Procházka, "Máchova poezie a problém Byronova vlivu", in *Prostor Máchova díla*, ed. Pavel Vašák, (Praha: Čs. spisovatel 1986), s. 49 - 74 a 187 - 210.

43 Karel Hynek Mácha, *Spisy*, sv. 1, ed. Karel Janský, (Praha: SNKLHU 1959), s. 128.

44 "Bezestrunná harfa" se jako atribut nešťastného milence objevuje v citované Houwaldově povídce: "Wahnsinn und Tod", *Sämtliche Werke III*, (Leipzig 1853).

[45] *Tamtéž*, s. 82 - 100. Emblém bezestrunné harfy je u Houwalda konfrontován s obrazem zachycujícím jeden z posledních výjevů Ossianova života (v básni "Berrathon"). Věkem sešlý bard naslouchá zvukům, jež z jeho harfy vyluzuje vítr. V nich k němu promlouvá duch té, které adresoval četné své básně, Toscarovy dcery Malviny. Vztah k Malvině je v *Ossianových básních* metaforou citového pouta k minulosti rodné země i básnické inspirace.

[46] Mácha, *Spisy*, sv. 1, s. 191.

[47] Mácha, *Spisy*, sv. 3, ed. Karel Janský, Karel Dvořák a Rudolf Skřeček, (Praha: Odeon 1972), s. 83.

[48] Václav Bolemír Nebeský, "Královdvorský rukopis," *ČČM* 26 (1852), sv. 4, 141, sv.3, 135. Viz též Mojmír Otruba, Marie Řepková, "Literárněvědná kritika RKZ", in *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, s. 97.

[49] Mojmír Otruba, "Mýtus a ritus v boji o Rukopisy", *Česká literatura* 18 (1970), 260.