

Helena Lorenzová

PANA DRA BOLZANA ŘEČI (SEXUÁLNĚ) VZDĚLÁVACÍ

V roce 1804 císař František nařídil, aby byl na všech filozofických ústavech v c. k. dědičných zemích ustanoven po dlouhé době opět zvláštní profesor – učitel náboženství. Tomu byla uložena trojí povinnost: vyučovat posluchače během filozofického trojletí dvě hodiny týdně křesťansko-katolickému náboženství, mít pro všechny neděle a svátky školního roku náboženské přednášky, jež měly nahradit akademikům kázání, a dále „má se snažiti, aby i mimo učební hodiny své žáky dobrou radou, důvěrou a všemi možnými prostředky vzdělával na dobré křesťany a šlechetné občany“.¹

Na pražské filozofické fakultě nastoupil na tuto novou stolicí Bernard Bolzano. V roce 1804 mu bylo 24 let, byl čerstvým absolventem pražské univerzity, kde vystudoval matematiku a teologii, těsně před nástupem do tohoto zaměstnání přijal kněžské svěcení a dosáhl doktorátu z filozofie. Jeho postavení na fakultě nebylo jednoduché. Ve Vlastním životopise na to vzpomíná: „Studenti byli z velmi pochopitelného důvodu předem zaujati proti novému učebnímu předmětu, neboť ten nejen rozmnožoval počet toho, čemu se měli učit, ale již i pojmenování katecheta, pod nímž jim nového profesora ohlásili, bylo jim vysoce protivné. Koloval mezi nimi dosud *Systém přírody*,² spisy Voltairovy a jiných volnomyšlenkářů, a tak jim bylo dílem směšné, dílem podezřelé všechno, co se vztahovalo k náboženství... Před mou nástupní přednáškou se dohodli, že začnou dupat při prvním výroku, který je pohorší, a nehodlali ustat, dokud bych neopustil katedru.“³

Bolzano, který byl jen o málo starší než jeho studenti, se musel o jejich respekt ucházet jinak než jeho dvakrát tak staří kolegové. Snažil se proto chovat spíše jako jejich přítel a zajímat se o jejich problémy. Těm věnoval především pravidelné exhorty. Konaly se v letech 1805–1819 každou ne-

¹ *Pana Dra Bolzana Řeči vzdělávací akademické mládeži*, Praha 1883, s. 5.

² Šlo o spis francouzského filosofa Paula Heinricha Dietricha von Holbacha, *Le système de la nature* (1770).

³ Bernard Bolzano, *Vlastní životopis*, Praha 1981, s. 43–44.

děli a svátek s výjimkou školních prázdnin v kostele sv. Salvátora v Praze. Jejich témata byla velmi rozmanitá, vycházela částečně z církevního kalendáře, ale také z aktuálních událostí politických a společenských, týkala se otázek náboženských, etických i obecně filozofických.

Všimněme si však pouze jediného tematického okruhu, který bychom dnes mohli nazvat sexuální výchovou. Té věnoval poměrně velkou pozornost a k jednotlivým problémům mladých mužů se vyjadřoval s otevřeností, která by i dnes mohla zarážet. Je však třeba si uvědomit, že Bolzano byl vychován a vzdělán v duchu osvícenském, pro který v zájmu poznání, vědění, vzdělání, jinými slovy v zájmu všestranné *osvěty* téměř neexistovalo tabu. Je snad zajímavé, že možná i z tohoto důvodu upadlo v zapomnutí beletristické dílo Bolzanova učitele estetiky a klasické literatury na Karlo-Ferdinandově univerzitě Augusta Gottlieba Meissnera, který byl ve druhé polovině 18. století neobyčejně slavným německým spisovatelem, ale jeho dílo bylo v době pozdější shledáno „neslušným“.

Meissnerův životopisec Arnošt Kraus k tomu poznamenal: „Podivné by se zdálo, jak Meissner při povážlivosti látek a situací, které si oblíbil, mohl se státi oblíbeným spisovatelem rodin, kdybychom nepovážili rozdíl slušnosti v různých dobách. On je líčí, pravda, s podrobností zbytečnou, on předpokládá fyziologické vědomosti, které by u mnohých čtenářů a čtenářek byly povážlivé, a také kritika mu tu a tam podobné věci vytýkala. A jisto jest, že ona doba snesla v tomto ohledu mnohem více, že i povídky a jiné knihy pro dívky určené obsahovaly věci, jež bychom nyní ani dospělejším mladíkům do ruky nedali. Charakteristická pro obměny pojmu slušnosti jest poznámka v povídce *Zwei Zusammenkünfte*, ve které přiznává, že povídka urazila falešnou delikatesu několika lidí. Tomu bychom rádi uvěřili, vždyť v povídce se mluví velmi otevřeně o nevěstce, o nakažlivé nemoci, ale to vše neuráželo tehdá delikatesu, v povídce se také mluví o hnojišti, a to se zdálo tehdejšímu útlocitu býti nejzávadnějším.“⁴

Bolzanova sexuální výchova se dotýkala sexu před manželstvím, v manželství a celibátu. I ona byla podřízena Bolzanovu mravnímu imperativu, službě obecnému blahu, společnosti, vlasti. Proto je velkým obhájcem manželství a rodinného života, kterému dává jednoznačně přednost před celibátem a životem o samotě. Zároveň však uznává, že ekonomická a politická situace té doby, poznamenaná mnohaletými válkami, poměrnou bídou a drahotou, je příčinou, proč řada mužů nemůže vstupovat do manželství dříve než v druhé půli svého života a uspokojovat tak včas své pohlavní potřeby „dovoleným způsobem“. To je pochopitelně živná půda pro prostituci, kterou Bolzano považuje za zločin. Chápe však, že mladý

⁴ Arnošt Kraus, August Gottlieb Meissner, Athenaeum 5, 1888, s. 162.

muž potřebuje poznat i společnost žen, a to ještě před sňatkem, poznat jejich odlišné psychické ustrojení i pojetí životních hodnot, které je jiné než mužovo. Proto svým studentům doporučuje přátelství s ženami s bezvadnou pověstí, pokud možno staršími a šťastně vdanými, vzdělanými, s vkusem a vybraným chováním. Tato společenská iniciace „mateřskou přítelkyní“ byla dobovým zvykem. Umožňovala totiž studentům z prostých poměrů naučit se společenskému chování vyšších vrstev, konverzaci a pohybování se v salonech i navazování užitečných kontaktů.⁵ U Bolzana, jehož život a dílo je nesené především sociálním étosem, však vyznívají podivně zákazy styku studentů s ženami prostými, které byly sice vychovány počestně, ale jejichž nízký původ a bída jsou příčinou jejich nevzdělanosti. Nezaslouží si sice opovržení, ale není vhodné, aby se studenti, budoucí příslušníci „vyšších stavů“, s nimi setkávali více, než je nezbytně nutné. Zajímavé jsou jeho názory na projevy pohlavního pudu v dospívání a mládí. Procitající pohlavní pud je dán účelným uspořádáním přírody, a proto ho mladí lidé nemají v žádném případě potlačovat. Právě tak přirozené jsou i sexuální představy. Lze je zvládat bez falešného studu rozumově, dobrou životosprávou, pohybem na vzduchu a prací pro obecné blaho a vlast. Sexuální fantazie tedy nemá být umrtvována, neboť „umrtvování těla a sebetrýznění je Bohu odporné“, ale nemá být ani uměle podporována, drážděna, jak činí „mrzcí smilníci“.

Smilník totiž „probudil a podráždil dřímající své pudy již v raném mládí, čítaje spisy nestoudné a zacházeje s lidmi nestoudnými, naplnil mysl svou nejopzlejšími obrazy a roznítil v sobě mocnou touhu po rozkošech, jichž nelze nikdy dopídit.“

V exhortě O ušlechtilých náklonnostech srdce, které by měli mít zvláště údové společnosti vyšší, varuje mladíky: „Vězte, přátelé drazí, že jsou tři náklonnosti, před nimiž máte zvláště chrániti mladá srdce svá: náchylnost k vilnosti, bažení po slávě a hrabivost... Zúmyslně jmenuji napřed náklonnost k vilnosti, kterou rozumím každou mocnou náklonnost k jakýmkoli smyslným rozkoším, neboť právě v mladých letech svých jste vydáni pokušení vilnosti, neblahá náklonnost ta kazí docela srdce, v němž se zakořenila. Činí člověka neschopným ke každé vážné práci, ke každému těžšímu zaměstnání... Nesmírným požíváním smyslných rozkoší otupují se všechny síly duševní i tělesné, dostavuje se chabost, tupost v myšlení a blbost...“⁶

⁵ O tom, že to dobře fungovalo, nás přesvědčují v našich kulturních dějinách František Palacký a jeho mateřská přítelkyně, peštská grófka Nina Zerdáhelyová, v jejíž rodině působil jako mladý vychovatel, ale pravého společenského vychování a vzdělání, včetně jazykového, se tam dostalo především jemu.

⁶ Bernarda Bolzana Řeči vzdělávací, s. 35–36.

Sexuální náruživost považuje Bolzano za neřest, onanii a prostituci za zločin. Smilník poškozují své fyzické a duševní zdraví, ztrácí tak zbytečně čas a síly a tím škodí nejen sobě, ale okrádá svou vlast a lidstvo o to, co by pro ně mohl učinit dobrého.

Pohlavní život v manželství by měl být přirozený. V této souvislosti vyzvedá křesťanství, které jako první náboženství v historii zakázalo mnohoženství a přisoudilo ženě v manželství důstojnější roli: „Dříve, nežli se křesťanství rozšířilo, sloužil rozdíl v pohlaví jenom k rozkoši mužově, ženě však k nevýslovné žalosti a bídě.“⁷ V křesťanském manželství je žena pomocnicí a přítelkyní svého manžela, ten však je přirozenou hlavou rodiny, protože kdyby nebylo předem stanoveno, kdo v případném sporu musí ustoupit, nebylo by hádkám konce. Ale i manželský sexuální život by měl být rozumný, bez výstřelků.

„Kromě manželstva jest hříšno a trestuhodno vyhovovati pudům pohlavním, anebo je jenom drážditi. Avšak i pro toho, kdo žije v manželství, jsou jisté meze, potud jenom smí hověti zvířecím pudům svým, pokud je to schváleno jeho rozumem, souhlasným soudem lidí všech dob, ano Bohem samým. Neboť je to rozumná péče o vlastní zdraví, nebo zdraví manželky, nebo jsou to jiné okolnosti, které zapovídají vyhověti zvířecím pudům dle jejich přání“.⁸

Zajímavé a osobně procítěné jsou úvahy Bernarda Bolzana o celibátu. Ve Vlastním životopise vzpomíná, že jeho otec, když se mu poprvé svěřil, že chce studovat teologii, „vynaložil všechno úsilí, aby mi v tomto záměru a ve vstupu do kněžského stavu zabránil, a to jenom z obavy, že bych v něm byl nešťastný“.⁹

Když dokončil tři roky filozofie a otázka vstupu do teologie se stala aktuální, přemluvili ho rodiče, aby s konečným rozhodnutím počkal ještě rok a studoval jiné předměty. Bolzano návrh vděčně přijal a rok na rozmyšlenou využil ke studiu vyšší matematiky, starší a novější filozofie a jiného. Přesto na konci zkušebního roku, po velmi hluboké rozvaze, své přání potvrdil.

„Toliko je také jisto, že mne k duchovnímu stavu nezlákala ani zjištění ani láska k pohodlí ani vyhlídka na skvělé hodnosti a že naopak celá moje smyslová přirozenost proti němu bouřila: když jsem si jednou představoval živěji obět', kterou bych měl přinést v tomto povolání (rozuměj celibát, pozn. H. L.), dostal jsem silný záchvat horečky.“¹⁰

⁷ Tamtéž, s. 64.

⁸ Tamtéž, s. 82.

⁹ B. Bolzano, Vlastní životopis, s. 31–32.

¹⁰ Tamtéž, s. 35.

Ani během teologických studií nebyl bezvýhradně rozhodnut, že zvolí s konečnou platností kněžský stav, a po ukončení studií první příležitosti k přijetí svěcení nevyužil. I když ve Vlastním životopise o tom mlčí, je známo, že se nejprve účastnil konkursu na místo profesora matematiky. Teprve když se dozvěděl, že přednost byla dána jinému kandidátovi, uchází se o místo profesora náboženství. Sám vzpomíná: „V letním běhu 1805 – 19. dubna – jsem byl uveden do úřadu, když jsem o dvanáct dnů dříve přijal kněžské svěcení.“¹¹ Zdá se tedy, že nejen hluboce vnitřní, ale i vnější, existenční důvody sehrály v jeho rozhodování nemalou úlohu.

V exhortách se o celibátu zmiňuje několikrát a jeho názory byly v jeho době asi pobuřující. Názor, že křesťanství cení výše než manželství život osamělý, panenství a panictví, považuje za nesprávný a proti přírodě. Naopak za věčnou pravdu považuje výrok Mojžíšův, že není dobře člověku samotnému. I když celibát nikdy veřejně neodsoudil, několikrát zdůraznil, že tento předpis je v dějinách katolického křesťanství poměrně pozdního data, bezženství bylo zavedeno z církevně politických důvodů a není tedy v souladu s přírodou. Svě žáky, kteří uvažovali o studiu teologie a kněžském stavu, upřímně varuje s odvoláním na útrapy, které s sebou celibát přináší.

A konečně ve Vlastním životopise, který je psán formou dopisu jeho přítelkyni Anně Hoffmannové, se vyznal: „Nicméně musím přiznat, abych byl upřímný, že bych si byl sotva představil, i kdybych to byl chtěl hodnotit zcela nestranně, že oběť, kterou mám přinést, bude tak veliká, jakou jsem ji shledal později. Co jsem nyní vyslovil, má nejváženější přítelkyně, je tajemství, které jsem co nejpečlivěji skrýval, pokud žili rodiče. Od té doby však, co jsou mrtvi ti, jež by mohlo rmoutit vědomí, že nejsem zcela šťasten, nerozpakuji se doznat pravdu, kde může být výstrahou druhým anebo jinak prospěšná.“¹²

Bolzanova otevřenost, s jakou mluvil o pohlavních pudech k mládeži a v kostele, nebyla v té době obvyklá. Ovšem stejně otevřeně mluvil ve svých exhortách i o ostatních problémech: národnostních, politických, sociálních i náboženských. A tak se snad ani nelze divit, že byl v roce 1819 zbaven profesorského místa a byl proti němu zahájen po léta se vlekoucí církevní proces, ve kterém byl obžalován ze 112 bludných článků. Pouze díky zásahu vlivných přátel především z řad šlechty nebyl odsouzen a mohl se s malou penzí věnovat především vědecké práci. Jeho exhorty i proces ho velice proslavily, a stal se proto i vyhledávaným duchovním v kruzích, které neschvalovaly sílící rakouskou katolickou restauraci, ale nemohly se vyhnout určitým náboženským úkonům či potřebovaly du-

¹¹ Tamtéž, s. 42.

¹² Tamtéž, s. 36–37.

chovní podporu. Tak se Bolzano seznámil v roce 1823 s rodinou Hoffmannových, kterým zemřela šestnáctiletá dcera. Nešťastná matka potřebovala duchovní útěchu a znovu nabyt psychické rovnováhy. Bolzano splnil svůj úkol dokonale a mezi oběma vzniklo neobvyklé přátelství, které v mnohém překračovalo konvence slušného chování té doby. V době seznámení bylo Bolzanovi 42 let a Anna byla o tři roky mladší, takže se dá říci, že již nebyli mladí a zvláště Anně končilo šťastné životní období zasvěcené především dětem a rodinnému životu. Snad i proto se až vášnivě k Bolzanovi přimkla. Možnost být po boku slavného muže v roli ochránkyně, dobroditelky,žačky a spolupracovnice (přepisovala jeho spisy, psala podle jeho diktátu, předčítala mu, když měl problémy s očima, úzkostlivě dbala o jeho zdraví), to vše jí dalo nový smysl života.

Bolzano byl tak nejen zbaven každodenních starostí, ale především našel to, co velice postrádal: možnost podílet se na ženském světě, být členem rodiny; zdá se, že mu lichotil i ženský obdiv. To vše a klid na statku Hoffmannových v Těchobuzi, kde po většinu roku žili, ho povzbudilo k velice pilné vědecké práci, takže lze říci, že i díky laskavé podpoře Anny Hoffmannové vznikly Bolzanovy světově proslulé práce, z nichž jmenujme alespoň Vědosloví.¹³

Paní Hoffmannová měla podle dobových pramenů dost podobnou povahu jako Bolzano. Byla stejně otevřená, přímá a nekonvenční, což vyvolávalo ve společnostech až trapné situace, nepřetvařovala se a nelichotila, takže nebyla právě všem příjemná. Snad právě tato podobnost povah nepřilíš obvyklých vedla ke vzniku přátelství, které doslova přerušila až smrt.

Péče Anny Hoffmannové nebyla jednostranná a nezůstala bez odplaty. Bolzano se ujal jejího vzdělávání, společně četli významná literární díla: Homéra, W. Scotta, Klopstocka, La Fontaina, Schillera atd., uvedl ji do základů přírodních věd, zasvěcoval ji do svých filozofických i sociálních názorů.

Posléze se ujal i výchovy jejích vnoučat, chlapce Bernardka ještě v předškolním věku naučil latinsky, s holčičkou Aničkou si hrál, kupoval jí hračky a psal jí krásné dopisy.

Když v roce 1841 paní Hoffmannová vážně onemocněla, chtěl Bolzano plně osobně převzít péči o nemocnou, žádal svého neženatého bratra, u něhož v Praze bydlel, aby ji směl přestěhovat do jejich mládeneckého bytu. Bratr se však tomuto neslýchanému přání tvrdě vzepřel, a tak Bolzano trávil celé dny u Hoffmannů, kde svou přítelkyni těšil, předčítal jí, připravoval léky atd. Smrt Anny Hoffmannové v roce 1842, ze které se ni-

¹³ Srov. Dr. B. Bolzanos Wissenschaftslehre, Sulzbach 1837.

kdy nevzpamatoval, byla pro Bolzana takovým životním zlomem, že čas, který mu ještě zbýval, měřil týdny od její smrti.

Ještě za Annina života uzavřel s jejím manželem dohodu, že ten z nich, který zemře dříve, bude mít právo odpočívat navždy po jejím boku, druhý pak bude pochován na dalším volném místě. Přestože dříve zemřel Bolzano, jeho bratr a přátelé nebrali na toto přání ohled. A tak mu z „důvodů slušnosti“ nebylo dopřáno být pochován v Těchobuzi, „údolí klidu“, kde byl v životě nejšťastnější, vedle ženy, kterou miloval.

Ani Anna Hoffmannová svou lásku neskrývala. Její manžel v knize o Bolzanovi, která vyšla v roce 1850 ve Vídni, poznamenal, že jeho manželka neznala vášní – až na dvě výjimky: vášnivě milovala své děti (avšak jen pokud byly malé) a vášnivě uctívala, vážila si a cenila profesora Bolzana, a to od počátku jejich seznámení s ním až do posledního dechu. Vše ostatní, co bylo předmětem její lásky či nenávisti, milovala či nenáviděla v mezích rozumu. Vztah Bernarda Bolzana a Anny Hoffmannové nebyl se vši pravděpodobností sexuálně naplněn, i když poznámku Josefa Hoffmanna, že „nikdo – jeho nevyjímaje – neznal lépe skutečnou hodnotu jeho manželky jako Bolzano“, by si mohl leckdo vykládat různými způsoby, což se i stalo. Otevřenost přátelství kněze a vdané ženy, které nepostrádalo jistého erotického napětí, jiskření, k jakému dochází mezi rozdílnými pohlavími, překračovalo dobová tabu a vyvolávalo určité rozpaky u Bolzanova bratra a přátel.

Bolzanovo pojetí sexuálního života v teorii i praxi nelze hodnotit jinak než oním příslovečným: čistému vše čisté. Reakce na jeho exhorty i na jeho přátelství s Annou Hoffmannovou svědčí o tom, že čistých nebylo nikdy mnoho, a jsou tudíž čímsi výlučným a těžko pochopitelným.

This Work was supported by the Research Support Scheme of the Higher Education Support Programme, grant No.: 298/1995.

Helena Lorenzová
Ústav dějin umění AV ČR
Praha

Blanka Hemelíková

KTERAK NAŠI PŘEDKOVÉ BÝVALI VESELÉ MYSLI A TABU SE NELEKALI

Ve svém příspěvku se dotknu vztahu mezi sexem a erotickým vtipem v lidové písni.

Svědectví o tomto vztahu nalézáme ve třech rukopisných sbírkách Jana Jeníka z Bratřic z let 1810, 1832 a 1838, v nichž jsou zachyceny také ryzí erotické písně, sbírané na sklonku 18. století a živé ještě v první třetině 19. století; některé známe i dnes. Poprvé kriticky vydal Jeníkovy písně Jaroslav Markl v roce 1959, na základě nejširší verze sběru z roku 1838. Etnografie zdůrazňuje, že tímto činem se Jeník programově postavil mimo koncepci dobových sběratelů, např. F. L. Čelakovského, kteří erotické písně vynechávali a sledovali estetickou funkci. Je nutno poznamenat, že Jeník písně nezamýšlel vydat tiskem, a tak nemusel brát ohled na cenzuru. V některých případech ovšem Jeník sám podléhal rozpakům a některé výrazy vytečkovával: komicky působí rozpaky tam, kde zkrátil výraz „z kalhot“.¹

Sex v lidové písni není předmětem tabu, tabu sem nedoléhá, avšak erotické téma se zjemňuje prostřednictvím amfibolie, dvojsmyslu a soustavy více či méně humorných metafor.² Písně takto svědčí jak o způsobu myšlení venkovského lidu, tak i o jednom charakteristickém typu humoru.

Pokusím se nejprve ukázat východiska komiky v lidové písni, vžité postupy a ustálenou metaforiku.

Východiskem je hra se smyslem, základním stavebním principem je, jak jsem výše uvedla, dvojsmysl a základní komickou situací jsou intimní okamžiky milostného vztahu. Při výstavbě dvojsmyslu působí narážka tvořená metaforou, ve 2. části sloky se pak ozřejmuje přenesený význam a vysvětluje pravý smysl. Jako příklad cituji:

¹ Jiří Traxler, Sborník Jana Jeníka z Bratřic z roku 1802, Český lid 83, 1996, s. 139–151.

² O vztahu slovní hříčky a tabu pojednává William Redfern, Puns, New York-Oxford 1984. Milostnou metaforiku v české lidové písni analyzuje Pavel Eisner, Tři kapitoly o lidové písni, Praha 1948.

Já mám žežuličku,
můj zlatej Honzíčku,
příd' ke mně zvečera,
až budu slečená,
—
já ti žežuličku dám.

(Ukázky písní cituji z edice Karla Dvořáka, Jan Jeník z Bratřic, *Písně starodávné lidu obecného českého, namnoze nezbedné a pohoršlivé*, Praha 1989, cituji dále Dvořák, s. 50).

Rafinovanější postup vychází mimo přímočaré spojení slov a představy a využívá motivy s bohatší obrazností:

Kde máš, Ančičko, viničku,
kde máš, Ančičko, vinný sklep?
Tam pod podloubí,
kdo se tam vloudí,
ten má svět.

(Dvořák, s. 40)

Z příkladů „žežulička“, „vinička“ je zřejmé, jak charakteristicky metafora současně čerpá z všední reality a je zároveň metaforou zvukovou, vycházející z tušené delikátní a rozmarné asociace.

Podstatné je, že není třeba nic vysvětlovat, posluchač ani nemusí rozhodovat, o co jde. Sběratelova práce ovšem někdy ústí do explicitního potvrzení existence dvojsmyslu. Tak jednu píseň Jeník nadepisuje slovy: „S dvojím vejkladem“ (Dvořák, s. 40). Tady je dvojsmysl zbudován, podobně jako slovní hříčka *asteismus*, tak, že obsahuje otázku, jejíž předmět se vztahuje k předcházejícímu slovesu užitému v jiném smyslu. Cituji:

Malou, holka, malou máš,
malou lásku ke mně,
pověz, komu držíváš,
slovo tvé upřímné?

(Dvořák, s. 42).

Je nutno poznamenat, že provokativnost tématu je tak velká, že texty jsou chudší co do invence a vtíp je potlačen do hranic „*amfibolie constants*“.

Na závěr přehledně dobovou a dnešní reflexi Jeníkových sbírek.³

O pohoršlivosti písní psal několikrát v rukopise sám Jeník a obhajoval je jako „doklad o ostrovtipnosti lidu“. Citujme jeho nadpis k písním v rukopise Bohemik z r. 1838:

„Ačkoliv mnohé z těchto písní nemálo pohoršlivý jsou, však přece jakási ostrovtipnost a leckdes předivné a směšné nápady jim se odeprítí nemohou. Z kteréhožto ohledu chtělo se, aby se též taky zde, bez nejmenší proměny, vepsaly“ (Dvořák, s. 14).

Během 19. století o Jeníkových písních nikdo podrobně nepsal, vyjma reflexe sbírek F. L. Čelakovského a Jana Rittersberka, jež obsahovaly Jeníkův materiál ve výběru, bez uvedení jeho dárcovství. Vydávání a kritické reflexe začínají být „dějinami pruderie“⁴ začátkem osmdesátých let 19. století. O pohoršlivosti písní se explicitně zmiňuje Ferdinand Čenský. Ten poslal kolem r. 1880 rukopisy Bohemik k nahlédnutí Primusu Sobotkovi, který psal do Časopisu českého muzea Jeníkův životopis. Čenský tehdy „považoval za nutné připojit k titulnímu listu 1. dílu tento dovětek. Ještě na omluvu, proč (Jeník) sbíral mezi jinými také národní písně oplzlé. Domníval se, že vůbec písně české z paměti lidu vyhynou; aby prý je potomstvu zachoval, zapsal všechny, jež věděl, do své sbírky. Z toho tedy hlediska hleděti třeba na ty obscenní písně, v jeho sbírkách se vyskytující.“⁵

Další, výraznější etapa reflexí začíná až v r. 1989, kdy vydal Jeníkovy písně editor Karel Dvořák. I on pokládá za nutné čelit morálním zábranám. Cituji: „úvod k písním otiskujeme – ... – poprvé. Vede k tomu několik důvodů: předně aspoň naznačit celkový ráz Bohemik ... a konečně – proč to nepřiznat – ušetřit nedůvěřivé moralisty pochyb“ (s. 17). Tak opakuje Dvořák své stanovisko z r. 1956, kdy se podílel na výstavě ke 200. výročí narození Jana Jeníka z Bratřic (Katalog výstavy, 1956, s. 10).

Po r. 1990 Jeníkovy písně rezonují s aktualizovaným kulturním zájmem o erotiku a sex a teprve nyní se objevuje ničím nepodmiňovaná reflexe. V recenzi Dvořákovy edice ironizuje Jiří Trávníček dnešní básnické erotomany a vítá vydání. Cituji: „Proti proudu času volám, Jeníku z Bratřic a li-de český, prostonárodní – jste lepší!“⁶

Tímto děkuji za pozornost. Kdyby měl některý z vědců ještě lepší interpretaci, ráda si ji nechám večer vysvětlit.

Blanka Hemelíková

³ O cenzuře píše Jiří Traxler, *Národopisný věstník československý* 51, 1992 (resp. 1993), s. 11.

⁴ Pavel Janáček, *Lidové noviny* 14. 5. 1990.

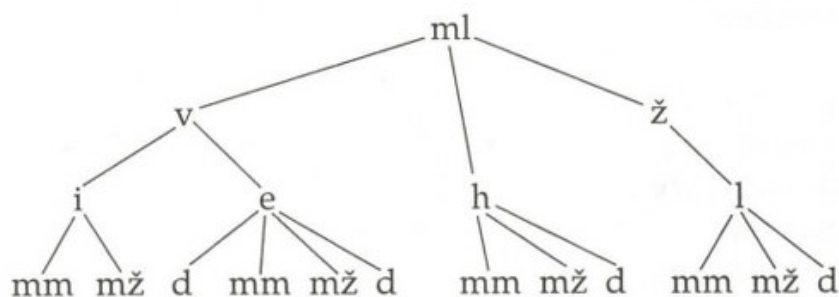
⁵ Josef Polišenský–Ella Illingová, *Jan Jeník z Bratřic*, Praha 1989, s. 100.

⁶ Jiří Trávníček, *Iniciály* 1, 1990, č. 7, s. 46.

Jiří Fiala

Z POLOLIDOVÉ MILOSTNÉ LYRIKY NÁRODNÍHO OBROZENÍ

Diference mezi českou milostnou veršovanou (písňovou) lyrikou umělou, pololidovou a lidovou jsou sice dosti zřetelné, ale kramářskými tisky se šíří během 18. a první poloviny 19. století lyrická veršovaná produkce bez rozdílu proveniencie. Stejně tak se setkáváme s umělou, pololidovou a lidovou milostnou lyrikou v rukopisných sbornících, popř. i v ústní tradici. Pokusili jsme se ve studii *Umělá milostná lyrika ve starších kramářských tiscích o rozčlenění této lyriky na lyriku vážnou (v), idylickou (i) a elegickou (e), a na lyriku žertovnou (ž), humoristicko-satirickou (h) a lascivní (l)*. Z formálního hlediska v těchto skladbách zcela převažuje ich-forma, přičemž můžeme rozlišovat monologické skladby mužské (mm) a ženské (mž) a skladby dialogické (d) mezi mužem a ženou. Každou monologickou skladbu tak lze opatřit čtyřmi třídícími znaky a předpokládat dvanáct možných modelových typů (ne všechny typy jsou ovšem v excerpovaném materiálu doloženy konkrétními skladbami):



V citované studii jsme rovněž poukázali na několik alamodových, tj. nepochybně umělých písní, obsažených v kramářských tiscích vzniklých během 18. století,¹ zejména na milostnou píseň *Měla jsem holoubka v truhle zavřeného* (doloženou kramářským tiskem, v rukopisných zpěvníčcích a doposud setrvávající v lidové písňové tradici). Pestrý provenienční

¹ Viz Jiří Fiala, *Umělá milostná lyrika ve starších kramářských tiscích*, *Studia Bohemica V, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philologica* 59-1989, Praha 1989, s. 33–46.

i žánrový obraz veršované tvorby poloviny 18. století poskytuje např. písňový sborník mlynáře Antonína Francla, jinak Sýkory, z roku 1768,² obsahující celkem 58 skladeb, přičemž písní, jež lze považovat za skutečně lidové, je jen jedenáct. Francl zapisoval i skladby postavené na erotických dvojsmyslech, jakou je např. Píseň nová o myslivcích s incipitem Vímt' já jeden krásný stromek (parafráze známé pololidové písně Vímt' já jeden krásný zámek) – lascivní mužský monolog o sedmi strofách (7x8a7b8c7b8d7e8f7e), z nichž ocitujeme čtyři:

Půjdu já tam ještě
a vezmu svoji flintu,
tenkrát ty se, žežuličko,
tenkrát ty se dobře braň,
až budu zbraň natahovat,
ani ji neuhlídáš,
ona není příliš dlouhá,
však ji brzičko poznáš.

Kunštovně je udělaná,
je tak docela celá,
nevím, abys, žežuličko,
kdy takovou viděla,
šaft,³ ten je jako hlaveň,
nemálo bude tlustší,
kohoutek nedává ohně,
ani jiskry nejmenší.

Kohoutek je nedaleko,
tejká se ty patroly,
pánvička se sama vytře,
nepotřeba bavlny,
patrontáš visí při šiftu
zavázaná v pytlíčku,
ta se hned sama zatřese
na každou žežuličku.

² Knihovna Národního muzea v Praze, sign. TVE 45. Edici písňového sborníku mlynáře Antonína Francla, jinak Sýkory, pořídila v rámci své diplomové práce Miluše Horníková (Rukopisné sbírky lidových písní, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci 1983; práci vedl autor tohoto příspěvku).

³ Pažba (z něm. Schaft).

Jak vystřelí, nic nebouchne,
ani žádnej neuslyší,
jenom to tak drobet šoustne,
jako když běhají myši,
do smrti ji nezabije,
ještě se dlouho hejbá,
však ono jich na tisíce
tak zastřeleno bejvá.⁴

Jak hojná byla obdobná písňová produkce, těžko dnes soudit, ale pověstná sbírka Jana Jeníka rytíře z Bratřic⁵ naznačuje, že mravnostním sítem, jímž obrozenští sběratelé prosévali své sběry lidové (a zlidovělé pololidové) písňové produkce, propadaly jen písně odpovídající konvencím označovaným zpravidla jako viktoriánské. Zdá se však, že erotická otevřenost a hravost, jak ji známe z rokoka, a vůbec sexuální nevázanost – libertinství (šířená především z předrevoluční Francie) – přestaly být od konce 18. století společensky únosné ve vysokých i středních sociálních vrstvách. Vztáhneme-li výše uvedené schéma i na pololidovou milostnou lyriku produkovanou během národního obrození, ubývá tedy s prosazováním sexuálních tabu v první polovině 19. století žertovných lascivních skladeb.

V dalším výkladu se soustředíme na pololidové milostné písňové skladby šířené kramářskými tisky (nesyžetové kramářské písně s milostnými motivy). Jejich autoři se podle Bohuslava Beneše soustřeďují „na subjektivní prožitky, na zdůraznění emocí a na vytvoření nové estetické skutečnosti, viděné ze zorného úhlu jednotlivce, čímž vzniká jistý druh subjektivní lyriky. Poměrně často se však i v písních s převahou lyriky setkáváme s různými drobnými epizodami nebo přikomponovanými autorovými komentáři v závěru písní, přičemž i tyto složky jsou součástí lyrického líčení skutečnosti. Můžeme tedy v těchto případech hovořit o objektivní lyrice.“⁶ Citový život chápou autoři kramářských milostných skladeb primitivně, libují si v nadsazeném popisu pocitů a duševních stavů, postavy a vztahy mezi nimi jsou schematické. Bohuslav Beneš soudí, že se kramářské tisky s nesyžetovými skladbami prodávaly na trzích bez demonstrace děje na obrazové tabuli.⁷

⁴ Tamtéž, s. 56–57.

⁵ Jan Jeník rytíř z Bratřic, *Písně starodávné lidu obecného českého, namnoze nezbedné a pohoršlivé* (ed. Karel Dvořák), Praha 1989.

⁶ Bohuslav Beneš, *Světská kramářská píseň*, Brno 1970, s. 76. Autor zjišťuje (tamtéž, s. 86), že v klasických sbírkách lidových písní je asi 30 % písní s milostnou tematikou, zatímco v kramářských tiscích, které zkoumal, jich bylo jen 12 %.

⁷ Týž, *Příspěvek k poetice českých kramářských písní II. Lyrické písně*, *Český lid* 54, 1967, s. 69.

Pokusíme se nyní přehlédnout kramářskou milostnou lyriku⁸ podle výrazněji zastoupených motivů. Počáteční fází milostného vztahu je seznámení chlapce a děvčete; neobvyklý způsob námluv popisuje Nová píseň mládencům a pannám (Pod hradeckým mostem jsou rybičky, 25x10a10a), vytištěná v Pardubicích roku 1796 (u Ignáce Václava Dekrta?). V idylickém mužském monologu (s reprodukovánými dialogy) hrdina sděluje:

Za tím mostem je pěkná trávička,
kterou žala moje Andulička.

Já jsem koukal z mostu dolu na ni,
hodil sem do trávy na ni psaní.

Ona ho hned zdvihla, přečtla celé,
bylo její srdce hned veselé.

„Který jest ten pisák, ať jde dolů,
sedneme na trávník oba spolu.

Chci já ho s radostí sama znáti,
nebude se mi tu tak stejskati.“

Jak jsem k té panence jen přistoupil,
hned sem si mé srdce s ní potěšil.⁹

Motivicky navazujícím typem kramářských milostných písní jsou idylické mužské (ženské) monology opěvující přednosti milenky (milence). Zpěv mládencům a pannám na světlo vydaný v Litomyšli roku 1816 (u Václava Vojtěcha Turečka?, Žádný nevěří, jak mě to těší, 13x10a10a6b6b5a) postihuje příkladné chování dívky Dorotky najmě při tanci ve vesnické hospodě:

Když je muzika v naší vesnici
a sejdou se tam mnozí chasníci,

⁸ Zdrojem analyzovaných textů je příloha diplomové práce Jany Hulíkové Milostné motivy v pololidových veršovaných skladbách (83 stran strojopisu). Diplomová práce byla obhájena na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci roku 1984 a je uložena v Archivu Univerzity Palackého. Vedoucím diplomové práce byl autor tohoto příspěvku. Příloha diplomové práce Pololidové veršované skladby s milostnými motivy (288 stran strojopisu) obsahuje 68 relevantních skladeb, jež nebyly publikovány v dosavadních antologiích kramářských písní.

⁹ Knihovna Národního muzea v Praze (dále KNM), sign. P 100/1. Viz J. Hulíková, c. d., příloha Pololidové veršované skladby s milostnými motivy, s. 42–43.

jak já tam s ní přijdu,
hned tu má od lidu
první lavici.

Jak jen nejprve vstanu od stola
a s svou Dorotkou vstoupím do kola,
každý se vyhýbá,
na Dorotku dívá,
neb jest jak střela.

Když ji pak jinší chce k tanci vzíti,
ona se mne ptá, zdáš s ním má jíti.
Jak řeknu: „Ano, jdi!“,
hned se zaškaredí,
jde, však s nechutí.

Hned ke mně běží, jak hrát přestanou
a napominá s ostrou domluvou:
„Já již více nechci
s jiným jíti k tanci,
jedině s tebou!“

Já jí dám za to hezkou hubičku,
řkouc: „Nehněvej se, můj šocrličku!“¹⁰
Zčerstva se obrátí,
tři čtyry mi vrátí:
„Tu máš, Honzíčku!“¹¹

Milostný ideál představovaly pro autory i konzumenty kramářské milostné lyriky dívky chudé, pracovitě, ctnostné, zbožné a věrné až za hrob:

Pro svět je chudá,
pro mě bohatá,
ctnostná, pobožná,
Mariánka zlatá.

Práce se žádné
těžké nebojí,

¹⁰ Z něm. Schatzerl, deminutivum k Schatz – poklad.

¹¹ J. Hulíková, c. d., s. 47–48. Muzeum Dvůr Králové n. L., sign. 373–49.

taková panna
za mnoho stojí.¹²

Ideál milence prezentuje ženský monolog publikovaný R. Smetanou a B. Václavkem v Českých písních kramářských, ale soudě podle dikce skladby (impresum je omezeno jen na místo tisku – V Praze, datace chybí) jedná se o výtvor snad až z konce 19. století.¹³

V idylické monologické skladbě nazvané [Světská píseň] mládencům a pannám (Ach, mé drahé v světě potěšení, 15x10a10a6b6b)¹⁴ přichází mladík pod okénko své milé a voláním ji probudí ze spánku, načež se rozvine milostný dialog; dívčiny repliky jsou věrně reprodukovány:

Ještě jednou volám: „Má Pepičko,
jenom se ozvi, nespíš-li, hrdličko,
a hned mně otevřítí,
jen pár slov promluvití!“

Tu procítla z toho spaní,
uslyšela mé stálé volání,
z postele vyskočila
a ke mně promluvila:

„Vítám tebe, můj drahý Toníčku,
usnula jsem jen malou chvíličku
a měla jsem sen právě,
můj Toníčku, o tobě.“

Mládenec je nato vpuštěn do dívčiny komůrky, milenci se usadí „na modré postylce“ a vroucně rozprávějí „o lásce“.

K formě milostného dialogu dospívají kramářští skladatelé tak, že v jedné skladbě spojí monolog mládence a na něj reagující monolog děvčete (případně v obráceném pořadí), nebo se osoby dialogu střídají zpravidla po strofách. Tak je tomu v žertovné skladbě dochované v neúplném tisku (6x8a6b8c6b8d6e8f6e), z níž ocitujeme první dvě strofy:

„Ach, můj zlatý Pepičku,
já jich něco prosím,

¹² Milovník panenské ušlechtilosti (Já mám děvčátko, 11x5a5b5c5b5d5e5f5e, impresum V Praze). Krajské vlastivědné muzeum (dále KVM) Hradec Králové, sign. E-P 541. Viz J. Hulíková, c. d., s. 50.

¹³ Viz Robert Smetana – Bedřich Václavek, České písně kramářské, Praha 1949, s. 114.

¹⁴ KVM Hradec Králové, sign. E-P 150. J. Hulíková, c. d., s. 76–79.

udělají mně košíček,
který ráda nosím.
Udělají mně takový
hezký boubelatý,
aby z něj vykoukal
klůček kudernatý.“

„Já bych jim ho udělal,
měli by z něj radost,
ale že jen jich šetřím,
jejich krásnou mladost.“
„Nešetři mladosti,
udělaj ho předci,
aby lidé viděli,
že jich nosím v srdci.“¹⁵

Neméně než kramářské milostné písně idylické – a spíše více – byly během národního obrození oblíbeny milostné skladby elegické, konvenující všeobecné dobové zálibě v sentimentu, „plačtivosti“. Konvolut kramářských tisků uložených dnes v muzeu ve Dvoře Králové nad Labem¹⁶ je z takových milostných lamentací sestaven převážnou měrou. Nalezneme zde mj. mužský monolog s incipitem O, srdce nejfalešnější (7x8a7b8c7b8d7e8f7d), zřejmě velice oblíbený, protože citovaný incipit často figuruje u jiných skladeb jako nápěvový odkaz:

O, srdce nejfalešnější,
co jsi na mně zradilo,
žes mne střelou jedovatou
na mém srdci ranilo?
Já umírám a omdlévám,
podvodná milovnice,
od tvé falše jsem zamordován,
nešťastná podvodnice.

Na oko jsi se stavěla,
jak bys mne sežrat chtěla,
když jsem od tebe odešel,
na jiné ses věšela.

¹⁵ Tamtéž, s. 114. KVM Hradec Králové, sign. E–P 2.

¹⁶ Sign. 373–8.

Všecko jsi pověděla,
v čem jsem se svěřil tobě,
to, klamavá milovnice,
dobře rozmysli sobě!¹⁷

Na mužskou faleš a nevěru si naopak stěžují ženské elegické monology, jakým je např. Nová píseň (Jen dost malé zvědění, incipit V Jihlavě. Ripp-lův tisk a sklad, tj. mezi lety 1831–1860, kdy v Jihlavě působila tiskárna Jana Rippla; 8x7a7a6b7c7c6b8d7e7f7f6d):

Jen dost malé zvědění
chtěla bych mít mínění
tvého, amante můj,
mně se zdá, tvoje oči
že se po jinších točí,
ach, nebe politůj!
Copak sem ti ublížila,
že mne tak nenávidíš,
prves chodil každý den,
nyní jednou za tejdén,
snad se za mě stydíš.

Přijdu-li, kde ty sedíš,
škaredě na mě hledíš
a mě nepřivítáš,
meč v srdci svém ucítím,
kdykoli tě natrefím,
že jiné objímáš.
Tak mám býti odplacená
za moje ctné panenství?
Přisahal jsi mě vzíti
a se mnou přistoupiti
v počestné manželství.¹⁸

Nejdojemněji však elegická nota zaznívá v lamentaci nad smrtí milenky či milence, jakou je např. Nová píseň aneb Odměna za věrnou lásku (Má panenka v rakvi leží, 17x8a8a8b8b6c6c, impresum V Litomyšli 1812):

¹⁷ J. Hulíková, c. d., s. 120.

¹⁸ Tamtéž, s. 153–154. KVM Hradec Králové, sign. E–P 545.

Má panenka v rakvi leží,
mé srdce po ní touží,
že jest byla vždy upřímná,
proto mé srdce ranila,
smutné jest, truchlivé,
to, má milá, pro tebe.¹⁹

Humoristicko-satirické, nebo dokonce lascivní skladby jsou v excerpo-
vaném materiálu málo zastoupeny. Je to např. Nová píseň mládencům
a pannám (Poslechněte, páni, 12x6a6a8b6a):

Poslechněte, páni,
něco pro zasmání,
co vám nového zazpívám
o tom namlouvání.

Zvláště, milý děvčata,
jakou moc má láska,
že zavádí za soumraku
do háje Vašíčka.

Anča jméno její,
hoši všecko vědí,
jak jest celá zfanfrněná
po tom namlouvání.²⁰

Dobového antisemitismu využívá Nová píseň pro legraci na světlo vy-
stavená (Ach, lidé, poslechněte, 12x6a6b6a6b8c6d4e6d, impresum Vytiště-
ná v Uherské Skalici), komický monolog Žida zamilovaného do křesťan-
ského děvčete:

Vyzdvíhla sukničku,
aj vaj thanana,
já viděl nožičku,
aj vaj thananana,
vajmír²¹ nového vám povím,
hned jsem byl blázničku,

¹⁹ J. Hulíková, c. d., s. 63. Muzeum Dvůr Králové n. L., sign. 373–46.

²⁰ J. Hulíková, c. d., s. 80. KVM Hradec Králové, sign. E–P 21.

²¹ Z něm. bei mir – u mne.

aj vaj, aj vaj,
hned jsem byl blázníčku.

[...]

Já pravil: „Kchačenko,
aj vaj thananana,
můj zlatý milenku,
aj vaj thananana,
já vám dám turecký šátku
neb sleský plátenko,
aj vaj, aj vaj,
neb sleský plátenko.“

Za ruku mne vzala,
aj vaj thananana,
venku mne vyvedla,
aj vaj thananana,
„Pakuj se, prašivý Žide!“,
a dveře zavřela,
aj vaj, aj vaj,
a dveře zavřela.²²

Specifickou formu komického dialogu reprezentuje Nová píseň mládcům a pannám k zpěvu milovníkům a obveselení vydaná, v němž na veršované milostné výlevy navazují ironické prozaické komentáře (15x5a5b5c5b):

Vímť já o jednom
veselém místě,
potkalo mne tam
děvčátko čisté.

Prosím tě, bratře, kde jest to?
Pověz mně.

Jest pěkné tváři,
chodí po modě,
tělo má bílé
a oči modré.

²² J. Hulíková, c. d., s. 184–185. KVM Hradec Králové, sign. E–P 117.

Myslím, že má tváře jak dešky od slabikáře
a bílá jest jako koš o svatém Jakubě.

Taky mě řekla,
jestli mám času,
abych tam přišel
pro trochu špásu.

Nu, nu, aby nebylo ze špásu: uva, uva!²³

Specifickou kompoziční formou uplatňovanou v humoristicko-satirické pololidové veršované tvorbě jsou tzv. abecedy. Kompozice těchto skladeb je postavena na enumeraci vlastních jmen nebo povolání v abecedním pořádku; bývají tak líčeny drobné milostné příběhy, které exponuje apostrofa publika (monolog skladatele či skladatelky písně) a uzavírá je zobecňující didaxe. Příkladem takového postupu může být *Nová píseň mládencům a pannám pro obveselení mysle vydaná* (12x8a7b8c7b8d8d7e7e, impresum V Praze):

Poslechněte mě, mládenci,
jenom malou chvíličku,
a to všem k obveselení
tuto novou písničku.
Zazpívám vám abecedu,
a to jenom jistou pravdu,
že jsou mnozí furianti,
můžem se jim vysmáti.

Antoníček, ten je hezkej
a má šmidravé oči,
po děvčatech pořád kouká,
žádnou neuvidí předci.
Pozadu je celej hezkej,
jenže má hrbek maličkej,
očima pořád mrká,
každej s ním jenom strká.

Bartoniček, ten je chytrý
tak jako v lese liška,
má trošičku nohu křivou,
všechno všudy vyšoustá.

²³ J. Hulíková, c. d., s. 179. KVM Hradec Králové, sign. E-P 41.

Chce mít předce hezkou pannu,
třeba měl zadek na stranu,
dělá se přitom chytřej,
by přišel k panně hezkej.²⁴

Doposud citované skladby se věnovaly vztahům mileneckým, v kramářské produkci jsou však zastoupeny i výtvořiny inspirované manželským svazkem, a to častěji než v tvorbě lidové. Podle B. Beneše je ve sbírkách, které pro ten účel analyzoval, poměr pololidových manželských písní k písním lidovým s touž tematikou 5 % : 2 %.²⁵ Humorně-satirické skladby především před manželstvím varují a chválí svobodný stav (Nová píseň o svobodném stavu, všem pannám a mládencům pro ukřácení času opět vydaná, 7x8a7b8c7b8d7e8f7f, impresum Vytištěná v Pardubicích).²⁶ Skladby, v nichž je tematika manželství stěžejní, lze rozčlenit do dvou skupin. První skupinu představují humoristicko-satirické mužské monology o zlých manželkách – náleží k nim Světská píseň mládencům a pannám na příklad vydaná (22x8a7b8c7b, impresum V Chrudimi u vdovy Košinový, tj. u Františky Košinové mezi lety 1848–1856):

Jak jsem se smutný oženil,
jak kdyby mi hlavu sťal,
i Pán Bůh dopustil,
zlou opici jsem dostal.

Ona je tak závistivá,
že kor nic nepřeje,
sama se napije,
na mne si nespomene.

Když ráno z postele vstane,
vodu, ručník musím nýst,
když přijdu blízko postele,
klobouk z hlavy musím vzít.

Reciproční ženský monolog, koncipovaný jako lamentace děvčete provdávšího se za obstarlého bohatého vdovce, obsahuje Kratochvilná píseň pro mládence a panny o starém mláďenci (12x7a7a7b7b7c7c), vytištěná u Aloise Landfrasa v Jindřichově Hradci roku 1857:

²⁴ J. Hulíková, c. d., s. 219–220. KVM Hradec Králové, sign. E–P 35.

²⁵ B. Beneš, c. d., s. 70

²⁶ J. Hulíková, c. d., s. 239–243. KNM Praha, sign. A 271/2, 475/42.

Spodky z něho padají,
držet se mu nechtějí,
vyzábly co starý kohout,
ve dne v noci chrchlá,
já bych se zlostí ztuchla!

Do roku ošedivěl
jak osel ošklivej,
chci-li si k němu přisednout,
okolo krku obejmout,
hučí jak starý medvěd,
je studený jako led.

Já mu držím lékaře,
jestli mu snad pomůže,
by dostal delšího ducha,
neb jen porád těžce dýchá,
v posteli se mně válí,
jako by byl bez vlády.²⁷

Skladby lascivní, „kramářská pornografie“, byly zřejmě naprosto ojedinělé. V excerpovaném materiálu byla zjištěna toliko jediná lascivní skladba s titulem *Nová píseň pro mládence a panny na světlo vydaná* (7x6a5b6c5b8d8d5e5b, impresum V Praze). Na monolog děvčete navazuje zde monolog mládence, skladbu uzavírá sloka „autorská“ a ironicky míněná didaxe. Skladba využívá lidového erotického symbolu pro pohlavní styk – „orání políčka“ (citujeme in extenso):

1.
Já nešťastná panna,
co jsem myslela,
že jsem své políčko
vorat nedala?
Jak dlouho leží ouhorem,
musí na něj s dobrým pluhem,
kdo by mě zvorat,
ráda bych byla.

²⁷ Cit. podle J. Fiala, *Sociální motivy v českých pololidových veršovaných skladbách* (Dissertace k získání vědecké hodnosti kandidáta věd o umění). Příloha *Příkladné písně*, sv. 1. Olomouc 1982, s. 141. V první strofě, kterou zde citujeme, chybí 4. verš.

2.

Mý políčko leží
při pěkný vlaze,
kdo ho vorat bude,
bude mu blaze.
Kdo chce moje pole vorat,
musí umět študýrovat,
jináč ho nezvorá
než s ostrým pluhem.

3.

Mý políčko leží
pod pěkným vrškem,
ten, kdo ho chce vorat,
musí s chytrouškem.
Voráčkovi vorat blaze,
když políčko je při vlaze,
když on na něj vjede,
ono se směje.

4.

Tříkrát si políčko
kolem objedu,
jestli se mně líbí,
na něj si vjedu.
Voráč musí kopat, vorat,
a já musím študýrovat,
přitom ještě hezkou pannu
sobě namlouvat.

5.

Když jsem pole zvorat,
taky budu sít,
když jsem pole zalil,
taky budu žít.
Když jsem požal, taky svážu,
mý panence ještě zkážu,
má-li jaký ouhor,
vorat pojedu.

6.

Tu píseň skládala
to jedna panna,

která svoje pole
vorat nechala.
Když pole zasetý je,
tu ona se hned raduje,
že dobrý užitek
z něj míti bude.

7.

Tak, všecky panenky,
na to spomeňte,
své políčko dobře
vorat nechejte!
Když dobře zavorat necháte,
taky to dobře poznáte,
že dobrý užitek
z něj mít budete.
Konec.²⁸

Závěrem:

Pololidová veršovaná milostná lyrika (šířená především kramářskými tisky) představuje koncem 18. století a během první poloviny století následujícího, tj. v období českého národního obrození, poměrně bohatou produkci, tematicky i formálně rozrůzněnou. Ovlivňovala jak lidovou milostnou lyriku (pololidová milostná lyrika koexistovala v lidovém zpěvním repertoáru s písněmi lidové proveniencce, zkrácené verze pololidových skladeb zlidověly), tak i ohlasovou tvorbu umělou. Nepochybně by si tyto skladby zasloužily, aby byly dnešnímu čtenáři zpřístupněny v dostatečně reprezentativním knižním výboru, který by tak umožnil vnímat milostnou lyriku národního obrození komplexně, tj. jak lyriku artistní, tak lyriku pololidovou a (tehdy již značně petrifikovanou) písňovou lyriku lidové proveniencce.

Jiří Fiala
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Olomouc

²⁸ J. Hulíková, c. d., s. 117–119. KVM Hradec Králové, sign. E–P 11. Na první straně čtyřlístého tisku skladby je dřevorez bez rámečku zobrazující ženu stojící u keře; žena jednou rukou drží plachetku se zrním, kterou má uvázanu okolo pasu, druhou rukou žena rozsévá obilí.

Dalibor Tureček

VÍDEŇSKÁ EROTIKA A PRAŽSKÁ PRUDERIE

K obrozenským adaptacím rakouského Volksstücku

Dne 19. listopadu 1843 byla na odpoledním programu divadla v Růžové ulici kouzelná fraška se zpěvy Orel, ryba a medvěd, aneb zakletí princové. Hra byla přeložena pro benefici Anny Kolárové z rakouského originálu, jehož autorem byl ve Vídni poměrně oblíbený komediograf J. A. Gleich, a nijak zvlášť se nelišila od jiných nenáročně komerčních kusů vídeňského střihu. Průběh představení, jak nám jej vylíčil J. V. Frič, byl zato mimořádný: „Různé paničky a tety upozorňovaly, chodíce po domech, již celý týden před provozováním dotyčné hry vlastenecké rodiny, že jedná se o hrozný atentát na stud i mravy útlocitných panen a dám vůbec. I sešel se jich v osudný pro Kolárovou den hezký počet napřed zpracovaných a do té duše rozhorlených. Sotvaže vystoupil Grabinger, představující otce tří vdavekchtivých dcer, a odbyl naléhavé jejich prosby o ženichy výčitkou, že jsou „hloupé husy“, nastala mela. Paničky studem zakrývaly si líce – některé vstávaly a opouštěly ostentativně divadlo, a umluvení páni počali hvízdát, bouchat a ztropili vůbec takový rámus, že se dohrát nemohlo – ano že omdlelou Annu Kolárovou odvezli do bytu, kterýž nebezpečně ochuravělá neopustila až po mnohých týdnech“.¹ Veřejné pohoršení bylo tak intenzivní a ulpívavé, že navzdory dobové praxi omezeného repertoáru a častých repríz zcela uzavřelo Gleichově hře další cestu na české jeviště.²

Podle Fričova svědectví bylo sice i v tomto případě mravní rozhořčení pouhou záminkou k vyřizování účtů jiného druhu a samotná replika, která uvedla mechanismus do chodu, také rozhodně nebyla erotickou, natož sexuální narážkou a nepatřila jistě v dobovém českém repertoáru k nejchoulostivějším. Jisté je však jedno: jeviště představovalo kulturní prostor, v němž se ve srovnání s prózou či poezií a snad i v porovnání s jinými druhy umění dobové představy přípustného či naopak tabuizovaného mohly manifestovat obzvlášť účinně a porušení norem tu také – jak jsme viděli – snadno nabývalo dráždivou příchuť pikantního společenského skandálu.

¹ Josef Václav Frič, *Paměti I*, Praha 1957, s. 144.

² Viz Miloslav Laiske, *Pražská dramaturgie 1–2*, Praha 1974.

Veřejné pohoršení je přitom jistě víceúčelovou společenskou institucí: napomáhá upevňovat a především umožňuje manifestovat vnitřní strukturalizaci jisté společenské skupiny a má tedy funkci sociálně nostrifikační; v základu skandálu dále spočívá nekompromisní apel na respektování stávajících norem; konečně nemůžeme pominout ani řadu jeho funkcí zaměřených primárně na jednotlivce, tak funkci psychohygienickou či sebezprosazující – funkční dominantou skandálu však bezesporu jsou jeho funkce společenské. Není tedy divu, že takřka ideální líhni veřejného pohoršení se stalo právě české obrozenské divadlo, představující nadlouho takřka jedinou moderní institucionální formu společenského života své doby.

Mechanismus a dynamika divadelního skandálu – a míníme tu skandál probíhající přímo při představení a nikoli jen volně s divadlem spojený – jsou přitom obzvláště vyostřeny. Příčina tu spočívá ve způsobu realizace a vnímání jevištního tvaru. Jako jednající postavy vystupují na jevišti reálné psychofyzické bytosti, jejichž kontakt s divákem je osobní a spontánní. Herec navzdory veškeré složité sémiotice divadla i jevištní stylizaci nutně oslovuje publikum svým tělem a jeho kontakt přitom není zprostředkován technickým médiem (jak je tomu dnes v případě filmu – v této poslední okolnosti je mimochodem možno spatřovat důvod tak nápadného a zásadního rozdílu v hranicích tabu filmového a divadelního). Divák pak prožívá hru s ostatními vnímатели, a to souběžně ve stejném prostoru a čase, a jeho individuální vjem tak snadněji podléhá nákaze davové psychózy. Reakce na podnět přicházející z jeviště je nadto zcela bezprostřední, s vlastním podnětem takřka souběžná. Člověk sedící v hledišti je konečně ve svých spontánních reakcích ostatními okamžitě kontrolován a třeba i bezděky sám činí totéž. Jakákoli jeho činnost, od chladného přihlížení až k bouřlivé skandalizaci, je ostatně pro druhé vždy zaujetím postoje či tak alespoň může být okamžitě interpretována. Za těchto okolností jsou právě na divadle všechna dobová společenská tabu pociťována zvláště naléhavě.

Nelze se tedy divit, že české obrozenské divadlo bylo divadlem přísně prudérním. Erotika tu nabývala jen velmi umírněných forem a o sexu již nemohlo být takřka ani řeči. Mimo jeviště zůstávaly celé tematické okruhy, tak příznačné třeba pro pozdější umění zlomu století (tak puberta, těhotenství a koneckonců projevy sexuality vůbec, o deviacích a homosexualitě již vůbec nemluvě). Nejodvážnější erotickou divadelní scénou českého obrození byl tak patrně příslušný výstup Klicperovy České meluzíny, v němž se herečka představující vílu objevila v průhledu zadního prospektu oděná pouze trikotem tělové barvy, takže u pozorných diváků bystrého pohledu mohla vzbuzovat vzdálené zdání nahoty.

Zdrženlivost vůči erotice a sexualitě na jevišti je jistě možno považovat za obecný rys doby: výtky nemravnosti byla na sklonku 18. a počátkem

19. století patrně nejčastější výčitkou, vrhanou divadelní kritikou zejména do tváře populárního repertoáru nejen u nás, ale takřka po celé Evropě.³ Zdá se však, že právě české divadlo bylo alespoň v rámci středoevropského kulturního areálu v tomto ohledu obzvlášť umírněné. Vyplývá to alespoň z porovnání obrozené dramatické produkce a inscenačních zvyklostí s praxí vídeňských předměstských scén. Předcházející tvrzení by ovšem mohlo vzbuzovat podezření z metodologické nekorektnosti: neporovnávají se tu dvě zcela odlišné varianty divadelní kultury, a tedy dva jevy vlastně neporovnatelné? Uklidňující odpověď přináší pohled do dobových repertoárních soupisů: kusy po předměstském vídeňském vzoru tvořily z kvantitativního hlediska jeden ze základů českého obrozeného repertoáru, pro který bylo právě míšení vlivů různých divadelních tradic nad jiné příznačné.

České překlady a adaptace vídeňských kusů se na prvý pohled od originálů lišily – mimo jiné – právě pravidelným vymycováním erotických narážek. Šlo tu patrně o obecnější rys obrozeného divadelního překladatelství: jistou „plachostí in eroticis“ se podle Jirákových zjištění vyznačoval i Macháčekův obrozený překlad Dona Juana.⁴ V případě předměstského divadelního repertoáru láska tvořila pravidelně páteř děje a milostné komplikace bývaly jedním z hlavních zdrojů konfliktu. Tento rys zůstal zachován i v českých adaptacích, podstatně se ovšem při převodu do češtiny proměnila povaha zobrazovaných vztahů mezi mužem a ženou. Vídeňské předlohy v tomto ohledu vytvářely zdání „elegantně rozmařilého světa velkoměstské společnosti“. Jeho charakteristickými rysy byly koketérie či manželská nevěra. Nezanedbatelnou roli sehrávaly i narážky na tělesnou stránku milostného vztahu, z dnešního hlediska ovšem velmi cudné a uměřené.

Láska tedy byla na předměstském jevišti Vídně především radostnou hrou, jedním ze zdrojů smyslového požitku, radícím se po bok dobrého jídla či pití a zpříjemňujícím všednodenní rozměr lidské existence. Takový obraz vztahu mezi mužem a ženou také nalezneme ve vídeňských kusech bez rozdílu žánru i bez ohledu na dobu a sociální prostředí, v němž se odehrává děj. V případě Vídně se tedy erotické motivy spojovaly s dalšími motivy všednodenního života do obrazu města „wo sich auch der kleine Mann alle Freude leisten kann“ – „kde si člověk může dopřát všechny radosti“: s touto sebestylizací se pak identifikoval dobový Vídeňan jako s obrazem svého charakteru. Nad jiné výmluvný je v tomto ohledu 17. vý-

³ Na příkladu recepce her Augusta v. Kotzebue to nad jiné názorně osvětlila Frithjof Stock v práci *Kotzebue im literarischem Leben der Goethezeit*, Düsseldorf 1971.

⁴ Vojtěch Jiráček, *Obrozené překlady Mozartova Dona Juana*, in: *Portréty a studie*, Praha 1978, s. 520–543, tam s. 533.

stup I. jednání Bäuerlovy Aliny. V rámci velkého písňového „potpourri“, jak zněla dobová terminologie, se orientálnímu dvoru představují putující Vídeňané: nejprve každý podle svého řemesla, a poté společně, následující veršovanou sebecharakteristikou, zdůrazňující zejména právě galantnost a šarm: „Lauter galante/ herrlich scharamante/ grundg'scheite Leut“ – „Samí galantní, roztomile šaramantní, zgruntu chytří lidé“ (Alina 100).⁵ Ve Štěpánkově adaptaci, kde se místo původních Vídeňanů objevují Češi, nalezneme na odpovídajícím místě zcela jinak hodnotově orientovanou charakteristiku: „Všechn poctivý / a spravedlivý / o vše pečlivý / jsme český lid“ (Alina 18).

Odlišnost české sebestylizace nezůstala bez vlivu na způsob představování erotiky na jevišti. Pro české překladatele byla láska především mravní kategorií, začleňující postavu do systému obecně uznávaných, nadosobních hodnot. Na české jeviště se tudíž pravidelně nedostávali podvádění manželé, chyběly i služby spící s pány nebo koketní scény žárlivosti a narážky na dopadení „in flagranti“. Co nejpřísněji byly vypouštěny nejen rozsáhlejší pasáže, ale i nejdrobnější narážky na erotiku. Tak stranou Štěpánkova překladu Ďáblova mlýna zůstala hned v prvním výstupu prvního jednání následující vcelku nevinná replika: „Du reitest nach Wien, Ritter Kleeberg, hast gewiß dort einem schönem Minermädchen zu viel in die Augen geschaut – Wetter! Es gab ja derer bei dem letztem Turnier so viele, da einem die Wahl schwer wurde ... Wem ein schönes Mädchen in den Weg kommt, und er auf die Seite schaut, der muß ein ledernes Herz im Leibe haben“ – „Jedeš do Vídně, rytíři Kleebergu, určitě ses tam zakoukal do krásné dívky – hrome! Při posledním turnaji jich bylo tolik, že bylo pro jednoho těžké vybírat... Když někomu přijde do cesty hezké děvče a on se podívá stranou, musí mít srdce z kamene“ (s. 5–6). A ve stejném duchu pozměnil Štěpánek i další repliku hned o něco dále: namísto původního „weil ich allenthalben auf eueren verliebten Abenteuern mitziehe“ – „že jsem se zúčastnil vašich milostných dobrodružství“ (s. 13) stojí v překladu pouhé eroticky neutrální a mravně bezpříznakové „že jsem s vámi po všech koutech běhal“ (s. 11).

⁵ V následujícím výkladu vycházím z uvedených textů, přičemž v závorce po citátu zpravidla uvádím jen klíčové slovo odkazující k titulu a stranu:

Leopold Huber, *Die Teufelsmühle am Wienerberg*, Wien 1801; česky Jan Nepomuk Štěpánek, *Ďáblův mlejn na vídeňské hoře*, Praha 1830.

Adolf Bäuerle, *Aline, oder Wien in anderem Weltteile*, in: *Ausgewählte Werke I*, Wien–Leipzig s. a.; J. N. Štěpánek, *Alina, aneb Praha v jiném dílu světa*, Praha 1825.

A. Bäuerle, *Der Freund in Noth*, Pesth 1820; J. N. Štěpánek, *Přítel v nouzi*, Praha 1824.

C. Lebrünn, *Nummer 777*, *Almanach dramatischer Spiele zur Geselligen Unterhaltung auf dem Lande*, Leipzig 1822; J. N. Štěpánek 777, Praha 1824.

Zejména byly ovšem vymycovány často i sebedrobnější narážky na tělesný kontakt mezi mužem a ženou. Někdy takové výpustky mohly i komplikovat hereckou akci: tak ve Štěpánkově překladu *Přítele v nouzi* čteme místo původního a pro herečku instruktivního „Erquick ihn mit einem Kusse“ – „Občerstvi ho polibkem“ (16) pouhé „Občerstvi ho“ (136) – instrukce k herecké akci, která má z podobné repliky na scéně vyplývat, tak byla podstatně zatemněna a akce sama znesnadněna. Jindy na místě původní otázky „Ob Ihr mich für würdig haltet, Mathilden als Gattin zu umarmen“ – „Zdali budu hoden obejmout Matyldu jako svou manželku“ (*Teufelsmühle*, s. 18) čteme české „Za hodného-li mne uznáváte ruky sličné dcery vaší Matyldy“ (*Ďáblův mlýn*, s. 14): na úkor erotiky tu opět byla zdůrazněna mravnost. Jako nevhodná bývala konečně z české strany poctívána dokonce i galantní rétorika. Mimo překlad se tak kupříkladu ocitla jinak zcela nevinná replika „Mein Zorn erstirbt in dem Karbunkel ihres Augenpaares“ – „Má zlost odumřela v drahokamu jejích očí“ (*Nummer 777*, s. 19), která by později jistě patřila do zlatého frazeologického fondu románu pro služky.

Rozdílná hranice společenského tabu, pro kterou bychom ostatně mohli z našeho materiálu snést nepřebornou řadu dalších dokladů, je tu více než zřejmá. Tento posun mezi Vídní a Prahou byl dosavadním bádáním nejen zaregistrován, ale také hodnocen jako přímý doklad mravní převahy české společnosti, odmítající vídeňskou nestoudnost a frivolitu. „Mravopověstnost českého divadelního obecnstva, dosud nenasáklého lechtivou kulturou velkoměsta, by toho prostě nesnesla,“ usoudil Grund.⁶ Takové tvrzení má ovšem spíše povahu národně sebestvrzující deklamace než objektivního vědeckého zjištění. Zjednodušená představa, jako by umění bylo mechanickým a automatickým „odrazem“ životní reality příjemců, zde totiž zdaleka neplatí: z absence určitého typu postavy či jednání na jevišti ještě nelze mechanicky vyvodit absenci podobného lidského typu v dobovém společenském životě.

V dobových cestopisných zprávách o Čechách ostatně nechybějí ani zmínky, které docela jasně vykreslují onen na jevišti potlačovaný „obraz koketní erotiky“⁷. A nikoli nezajímavá je pro nás v této souvislosti i replika připsaná Štěpánkem navíc oproti originálu do textu Aliny: „Nezdvořáctví k ženským u nás, totě jako slušná věc. Kdo hned na každou i neznámou holku nemluví jako pacholek, nebo ji hned nelapá jako pytel mouky (sic!), ten neumí se ve světě slušně chovat; a kdo hned zdráhavě

⁶ A. Grund, c. d., s. 249.

⁷ Justus W. Fischer, *Reisen durch Oesterreich, Ungarn, Steyermark, Wenedig, Böhmen und Mähren*, Wien 1803; anonym, *Prag und die Prager*. Aus den Papieren eines Lebendig-Todten, Leipzig 1845.

holce nevynadá pometel nebo děvek a starým paním bab, ten vyhlíží sám jako baba“ (s. 21). Máme zato, že zde byl Štěpánek realitě své doby blíže než výše citovaná Grundova představa o „české mravopočestnosti“. Přít se o míře či projevech dobového českého erotického života ve srovnání s poměry v hlavním městě monarchie však leží zcela za obzorem našeho zájmu.

Proti mechanickému vyvozování rozdílu ve scénickém zobrazování erotiky z „národního a společenského charakteru“ ovšem hovoří i další okolnost. Nemůžeme totiž přehlédnout, že „vídeňská erotika“ nebyla v Praze zároveň zcela nepřijatelná: hry rakouských autorů byly pravidelně a s velkým úspěchem uváděny v originálním znění v rámci pražských německých představení, často dokonce za spoluúčasti vídeňských herců, kteří ani „in eroticis“ zřejmě nepotlačovali původní charakter originálu. Zároveň je nesporná účast části etnicky českého „mravopočestného“ publika na těchto představeních. Do značné míry problematické je i další z možných zdůvodnění sledovaného rozdílu, totiž částečný posun ve funkcích obou divadelních kultur: je sice mnohostranně prokázáno, že vídeňská předměstská divadla se na rozdíl od pražských scén stala zejména v době vídeňského kongresu předními centry prostituce,⁸ jsme ovšem vzdáleni pokusu vyložit tímto zjištěním podobu českých adaptací příčinně a bezesbytku. Nejde totiž o to, jaký byl mezi Prahou a Vídní rozdíl životního stylu. Podstatné je, jak se divadlo v obou případech potlačením či zdůrazněním erotiky (stejně jako i dalších motivů všednodenního života) snažilo tohoto reálného životního stylu využít při vytváření, upevňování a šíření ideálních hodnotových matic, sloužících k národní a společenské sebestylizaci.

Podoba a míra „přípustného“ a „nevhodného“ na jevišti mohla být dále podstatně spoluurčována ryze imanentními příčinami. Ty mohou být obzvláště patrné, posoudíme-li důsledky „české obrozenské jevištní mravnosti“ pro tvar a téma jednotlivých kusů. Radikálními výpustkami erotických motivů se změnil charakter jednajících postav. Vzdálily se skutečnému světu diváka a více se přiblížily ideálnímu, byť i schematickému pojetí dokonalého protagonisty, obdařeného všemi myslitelnými mravními ctnostmi, včetně ryze ideální a nadosobní – a tedy neerotické – motivace konání. Tak česká varianta hlavní postavy ze hry *Đáblův mlýn* na vídeňské hoře se více blížila schematicky ideálnímu kladnému hrdinovi

⁸ Viz zejména R. Lepeschka, *Das Leopoldstädter Theater und sein Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters*, Phil. Diss., Wien 1953, strojopis. Předměstské divadlo Vídně je v souvislosti s prostitucí podstatně zmiňováno i v dalších pracích: H. Montane, *Prostitution in Wien*, Wien 1925; Leo Schidrowitz, *Sittengeschichte des Theaters*, Wien, s. a.; Ferdinand Ritter von Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten 50 Jahren*, Wien 1864.

dobových knížek lidového čtení a ztrácela původní lehký nátěr bonvivána, který měla v rakouském originále. Zábavná funkce, která představovala estetickou dominantu předloh, zároveň ustoupila v českých adaptacích do pozadí ve prospěch funkce výchovné.

Potlačení erotických motivů dále nutně pozměnilo charakter herecké akce a souhry v příslušných výstupech. Jejich cílem byla na vídeňských scénách „dráždivost“ (Reizen), kdežto na českém jevišti dojetí (Rühren). Vypuštění erotických narážek tedy spíše než o charakteru českého diváka svědčí o žánrovém posunu, který při převodu do češtiny nastal. Vídeňské scény právě zdůrazněním osobitého životního stylu, vykreslením určitého místního koloritu, včetně osobitého zdůraznění erotických motivů, přibližovaly všechny dobově frekventované dramatické žánry lokální frašce. České adaptace naproti tomu tento lokální nátěr pokud možno potlačovaly a sblížovaly zato přejímané kusy – a to i pojetím lásky – s normami a žánrovým povědomím severoněmeckého sentimentálního dramatu, „Rührstücku“. Z tohoto úhlu pohledu je více než výmluvné, že na českém obrozenském jevišti se také Volksstück na rozdíl od Vídně dostával do těsného a bezprostředního sousedství právě s měšťanským sentimentálním dramatem. Pohled na repertoár ukazuje, jak podstatný podíl na pražském dobovém divadelním životě tvořily jenom hry předního představitele severoněmeckého Rührstücku, Augusta von Kotzebueho. Jungmann registruje jen pro prvou polovinu století na čtyřicet překladů a Laiske více než sto provedení.⁹ Na vídeňských předměstských scénách zato byla ve srovnání s pražskými poměry pozice severoněmeckého Rührstücku nejen nesrovnatelně slabší,¹⁰ ale právě hry Kotzebueovy tu byly s oblibou i travestovány.¹¹ Zde je také možno hledat jednu z příčin zřetelného tlaku norem severoněmeckého měšťanského dramatu na pražské adaptace vídeňských her.¹² Dodejme ještě pro úplnost, že Praha ani v tomto ohledu nebyla výjimkou: podobné napětí mezi jednotlivými vrst-

⁹ M. Laiske, c. d.; Josef Jungmann, *Historie literatury české*, Praha 1849, s. 665.

¹⁰ Viz H. Hurich, *Der Spielplan der Wiener Volksbühnen von Hafner bis Raimund*, Phil. Diss., Wien 1939, strojopis.

¹¹ I v rámci velmi stručného a zdaleka nikoli úplného soupisu vídeňských travestií a parodií, které obsahuje publikace Jürgena Heina *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart 1986, tam s. 377–378, jsou pouze pro období 1801–1815 registrovány čtyři travestie tří Kotzebueových kusů. Pro ilustraci jenom připomeňme, že Kotzebue sám na samém sklonku 18. století stejně krátce jako neúspěšně působil ve Vídni coby „c. k. divadelní básník“ a konečně byl nucen sám se této prebendy vzdát. Dvakrát, v letech 1801 a 1813, byla ve Vídni travestována *Die Sonnenjungfrau*; původní Kotzebueovu verzi této hry zato v Čechách ještě po dalších 16 letech, tedy roku 1839, přeložil a na jeviště uvedl Josef K. Tyl (viz M. Laiske, *Josef Kajetán Tyl. Soupis literárního díla*, Praha 1957, s. 127).

¹² Na doposud nedostatečné rozlišování mezi rakouskými a německými vlivy na české obrozenské divadlo také upozornila Lucy Topolská ve článku *Ke vztahu mezi českým, rakous-*

vami repertoáru bylo příznačným rysem divadelního života většiny německých měst té doby (snad s výjimkou Vídně a Berlína) a zaznamenat je lze i v prostředí slovanském (jmenovitě na scénách ruských a později na divadle chorvatském, srbském a slovinském).¹³ A ve stejném tlaku dvojí estetické i mravní normy se konečně populární repertoár ocital i tehdy, když měl být uveden na prknech vídeňského dvorského divadla.¹⁴

Zbývá jen dodat, že pruderní obrozený přístup k erotice a sexualitě na jevišti nepominul s koncem obrození. Velmi výmluvný je pohled na drama generace májovců: zatímco v próze (zejména Nerudovy *Arabesky*) a poezii (Nerudovo *Hřbitovní kvítí* či sbírka *Z mladých ňáder* V. K. Šembery) příslušníci májové generace nejednou prolamovali obrozená tabu, na divadle jejich jinak až ostentativní provokativnosti ubývalo na dechu. Zejména v Nerudových veselohrách byl sice základní obrozený model lásky coby mravní kategorie a odměny ctnosti umírněně parodován a další vývoj obrozeného dramatu znamenal stále příkřejší odklon od dosavadních zvyklostí – vrcholným bodem a zároveň výmluvným dokladem je tu bezpochyby *Maryša*. Samotná erotická a sexuální tabu ovšem u Nerudy, stejně jako u Hálovy či Bozděcha, zůstala v podstatě nedotčena – a v dramaturgii Prozatímního či později Národního divadla tomu ostatně bylo nejinak ještě po velmi dlouhou dobu.

Limitujícím faktorem tu bezpochyby byl konzervativní vkus českého publika. Příznačná je v tomto ohledu Nerudova divadelní travestie *Panopanna*, v níž ještě roku 1871 zesměšnil obrozenou pruderní dramaturgii. Podnětem tu mimochodem byl skandál podnícený Bozděchovým překladem Sardouovy hry *Fernanda*, který „urazil... stydlivost Pražanů a dal příčinu k veřejnému pohoršení“.¹⁵ Vlastní Nerudův dramatický úryvek je uvozen ironizující proklamací, v níž parodoval argumentaci tradiční české divadelní kritiky: „...obecenstvo naše nemá smyslu pro bábelské zjevy francouzské zkaženosti, nemá oči pro ten tenký flór, jímž si tam nectnost kyprá ňadra kryje, nemá nosu pro ty miasmy míšené z pačuli a kanálu! ... Nenahlížím, proč divadelní ředitelstvo ještě váhá s odstraněním

kým a německým dramatem v době obrození (*Česká literatura* 24, 1976, s. 445–449). V bádání o českém divadle však bohužel doposud chybí práce, která by vytvořila východisko pro další zkoumání soustavnějším výkladem obrozené recepce Kotzebueových her, jak to pro jihoslovanské poměry učinil Gerhard Giesemann ve stati *Entwicklungstendenzen und ihre typologische Beschreibung im Südslavischen (slovenischen, serbischen, kroatischen) Theaterbereich im 19. Jahrhundert* (In: Herbert Zeman (ed.), *Die österreichische Literatur, ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Graz 1979, s. 505–531).

¹³ Viz G. Giesemann, *Zur Entwicklung des slowenischen Nationaltheaters*, München 1975, a též, *Kotzebue und Russland*, Frankfurt am Main 1971.

¹⁴ B. Rasser, *Kotzebue am Burgtheater*, Phil. Diss., Wien 1968, rukopis uložený v divadelním oddělení Nationalbibliothek Wien pod signaturou 1,042.627-C.

¹⁵ Jan Neruda, *Žerty hravé i dravé*, Praha 1954, s. 149.

všech, ale všech těch cizoložných kusů, když u nás nikdy žádné cizoložství jakživo nebylo a jakživo nebude!"¹⁶ Pohled do Nerudových divadelních kritik ovšem současně ukazuje, že rozchod s obrozenskými normami nebyl ani v jeho případě příkrý: v recenzi jedné z vídeňských kouzelných her zcela vážně požadoval, aby překladatel „obešel některé přílišné necudnosti, vídeňskému obecenstvu třeba milé, pro naše se však naprosto nehodící."¹⁷

Tento vývojový rozdíl mezi dramatem na jedné a poezií s prózou na druhé straně nám jen potvrzuje tezi o zvláštní, z hlediska morálních a mravních norem nad jiné konzervativní pozici divadla v kontextu jiných druhů umění. Zároveň ovšem poukazuje k setrvačnosti, kterou v sobě nese každá jednotlivá struktura jako „dynamická jednota totožnosti a rozpornosti, identity a změny"¹⁸; řečeno jinak: překročit vžitě normy a obecně přijaté tradice, změnit obecné povědomí o hranicích přípustného a vkusného bylo právě na jevišti nad jiné obtížné. Jistý posun je ovšem přece jen možno spatřovat právě v šedesátých letech minulého století: s postupným rozvojem samostatných arénních divadel,¹⁹ který konečně přinesl institucionální i funkční diferenciaci českého divadelního života, se proud lidového zábavného divadla definitivně osamostatnil a vydal se nerušenou cestou komerčního úspěchu bez nevlídného dohledu a moralistního kaceřování oficiální divadelní kritiky. Zejména vlna operet, která terénní divadla zaplavila, přinášela pozvolna i jiný způsob jevištního ztvárnění vztahu muže a ženy.

(This work was supported by the Research Support Scheme of the Higher Education Support Programme, grant No.: 199/1995).

Dalibor Tureček
Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity
České Budějovice

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ J. Neruda, Divadlo I, Praha 1959, s. 109.

¹⁸ Květoslav Chvatík, Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky, Praha 1996, s. 26.

¹⁹ André Javorin, Pražské arény, Praha 1958.

Milan Exner

F. J. RUBEŠ KOLEKTIVNÍ, INTIMNÍ

Když jsem hledal výraz, který by odpovídal mému pocitu z četby F. J. Rubeše, přišlo mi jako nejpřiléhavější slovo „intimní“... Je to něco trochu jiného než v literatuře zažitý pojem idylického. Idyličnost sugeruje představu nerušené samoty, spíše venkova a volné krajiny... Idyla prostě *je* nebo *není*. Intimita je (naproti tomu) pojem z životního rezervoáru města. Je zdrojem vitální obnovy měšťana a jako taková musí být budována a chráněna. V tomto smyslu se běžně klade proti širší societě, která naše síly odčerpává a to, co je intimní, ohrožuje... Byly však doby, kdy intimní nestálo v (příkrém) protikladu ke kolektivitě. Rubešův literární svět takové vztahy zobrazuje.

Intimita je důvěrný vztah. Jeho hloubka i počet osob, které na něm participují, mohou být různé. Tento text používá pojmů párová intimita, intimita skupinová a kolektivní. Nejmenší skupinou je triáda, přátelství tvoří nepárovou diádu běžného typu. Kolektivní intimita je extrémní pojem a představuje ideový výkon vědomí, ztotožňujícího se s širší a nejširší veřejností. V našem případě je to česká vlastenecká společnost. Individuální člověk je monáda. Intimizování brání tomu, aby se monáda octla v izolaci.

Představa o důvěrném je podmíněna individuálně. Neshoda přitom bude tím větší, čím větší je generační rozdíl těch, kteří o intimitě hovoří; v krajním případě se může jednat o komunikaci dvou rozdílných epoch. V takové situaci vystupuje do popředí historická podmíněnost našeho soudu. Komunikaci sui generis představuje bádání zaměřené historicky. Zde je třeba vybavit se co největší trpělivostí a pochopením. Jednosměrná komunikace, jakou historické bádání je, svádí k jednostranným soudům.

Rozměr hloubky intimního se může snadno stát zdrojem nedorozumění. Je např. „intimní osvětlení“ v kavárně vsutku intimní? Vždyť týž kužel světla, který těm dvěma pod lampou odcloní celý svět, je činí z kteréhokoli místa jasně viditelnými... Dívá-li se někdo do ložnice milenců, je „podílníkem“ jejich intimity, nebo ji ruší? A v jaké situaci je v tomto smyslu čtenář? Literatura se pohybuje na zvláštním rozhraní. Jako akt komunikace mezi textem a čtenářem je vztahem důvěrným, představuje však zá-

roveň společenský fakt. Intimita v *diádovém* smyslu tu souvisí s intimitou ve významu *širším*.

Důvěrný vztah je hodnota. Umělecké literární dílo přitom můžeme (podle Mukařovského) posuzovat ze stanoviska kterékoli z hodnot v něm obsažených. Zdrojem estetického účinku však není (podle Ingardena) jen to, co autor popisuje, nýbrž také to, co vynechává... Jde o tzv. „místa nedourčenosti“; Lacan pak věnuje metodickou pozornost *především* „mezerám“ a „zlomům“ ve znakovém systému díla. Účinek takových „slepých skvrn“ je často větší než účinek toho, co se popisuje, neboť čtenář do nich vkládá své nejosobnější představy. Máme tedy dobré důvody uvažovat nejen o tom, co (umělecké) literární dílo tematizuje, nýbrž také o tom, co „v něm“ jaksi „zůstává skryto“. Otázkou je, jak daleko můžeme z konkrétního díla vykročit...

Setrváme-li na půdě strukturalismu, neměli bychom opustit co nejdříve pojatý rámec, vytyčený konkrétním dílem. Můžeme bádát o místech nedourčenosti nebo o sémantických zlomech, ne však o tom, co prochází mimo svět určitého autora. Jedním z teoretiků, kteří tuto hranici překročili, protože se ukazuje jako metodicky nevýhodná, je W. Welsch; také v této studii hranici vytyčenou strukturalismem místy překročíme. Welsch klade proti estetice jako její dialektický protiklad tzv. anestetiku. An/estetika není negativistická: podle Welsche odráží naši necitlivost vůči určitým jevům, což je *objektivně* existující stav. „Anestezujeme“ z pozitivních důvodů, totiž proto, abychom netrpěli. Anestetika (jakožto pozitivní disciplína) nás podle Welsche činí chápavými vůči odlišnostem nejrůznějšího druhu. V našem případě vůči odlišnému chápání intimního.

Podíváme-li se na dílo F. J. Rubeše nejprve anestetickými brýlemi, ukáže se nám jako velmi důležité právě to, o čem *nehovoří*. V předbřeznové společnosti jistě existuje celá řada jevů, o nichž Rubeš nehovoří... Nejnápadnější je však to, že nehovoří o Vídni a o ničem, co s ní souvisí. Vídeň, císař a Rakousko jsou slova, která se u Rubeše nevyskytují. Nejde o *apolitičnost* v pozitivním smyslu, nýbrž o *političnost* ve smyslu *negativním*. Rubeš žije v Rakousku bez Rakouska a v císařství bez císaře. Stát, v němž Rubešův hrdina žije, není jeho státem. Úřad, do kterého chodí, je prostě úřadem, nic víc. S tím souvisí skutečnost, že v Rubešově tvorbě chybí *velký* „otcovský symbol“. Otec rodiny nebo nadřizený působí spíše dojemem staršího bratra než otce. Archaizující otcovská figura je však typická právě pro rakouské autory období *biedermeieru*...

S Vídní mizí Rubešovu Pražanovi nejen velký svět dvora s jeho plesy a operami, ale i největší vřed na tváři Svaté aliance, svět zbytnělé prostituce. Vídeň má po r. 1815 víc prostitutek než Paříž. Jsou různého druhu, od pouličních šlapek až po kurtizány vysokého stylu... Jen málo z toho dolehne do Prahy a do Rubešovy Prahy literární téměř nic. Narážka na bláz-

ny, kteří se zapřahají místo koňů do kočárů slavných hereček, je u Rubeše jediná svého druhu. O nočních podnicích pak biedermeierovský autor vůbec nepíše. Rubešův hrdina navštěvuje svou hospůdku a po zavírací době jde domů. Tělesnost ženy je vždy zastřena. Nejnápadnějšími aspekty ženství jsou účes a šat, jeho ohniskem je však pohled. Nejkrásnější barvou vlasů je blond, nejkrásnější barvou očí modrá. Světlé barvy jsou barvami denní stránky života. Vidíme, že všechno, co souvisí se *stínovou* stránkou ženství, bylo vytěsнено... Zůstal idealizovaný typ, pozitivní anima.

Proklamovaným cílem zemí Svaté aliance byla restaurace křesťanské morálky. Byl uskutečněn? Pokud restaurací míníme politický cíl, pak patrně ano. Pokud však máme na mysli morálku soukromou, je problém složitější. Ve Vídni tvoří denní a noční stránka života dva velmi různé světy. Ambivalentnost takové situace se stává živnou půdou puritánství... To může být předstírané nebo skutečné: první případ je příznačný spíše pro vysoké, druhý spíše pro střední vrstvy. Jde o reaktivní stav společnosti, která se dostala do mravního konfliktu sama se sebou: puritánství bez projevů zhýralosti ztrácí svou živnou půdu a s ní i smysl... Otázkou zůstává, zda takový dualismus netvoří samo jádro křesťanské morálky. V každém případě platí, že neexistuje den bez noci ani jas bez stínu... Svět bez bytostného rizika je reduktivní: právě takový chce Rubeš vytvořit a právě v něm se jeho hrdinové cítí dobře.

Praha vlastně puritánská nebyla, přinejmenším v silném významu toho slova nikoli. Pro puritánství tu chybělo potřebně silné negativní „podhoubí“: Praha spíše obrušovala hrany než potlačovala... S centrem říše, ať už o tom mluví nebo ne, však zůstává spojena. Také do ní dolehne horký dech taneční vášně, když slovo „vášeň“ podrží svůj erotický podtext. Dvorní ples ovšem není stylem Prahy... Vyhovuje jí běžný bál, a může být i domácí. Jejím tancem není valčík, ale polka. Slova bál a tanec patří v Rubešově tvorbě k nejfrekventovanějším. Jeho Stoletý kalendář je rámcován plesovou sezónou letošní a sezónou příštího roku. Výsledkem úspěšné plesové sezóny není zábava nebo romantické dobrodružství, nýbrž zásnuby. Tanec tak u Rubeše představuje rituál, který (vzdor značné sublimnosti) podržuje svůj původní účel, totiž změnit skutečnost...

Rubeš žije v době, kdy je kontrola nad komunikací mezi pohlavími ještě velmi silná. Pokud se u něj vyskytne motiv tajné schůzky, slouží k zesměšnění „romantického milovníka“. Ten je (automaticky) ztotožňován s juanským typem. Mladí se kontaktují jaksi „pod svícem“: mše nebo procházka s rodiči slouží jako příležitost k výměně pohledů, někdy i psaníček. Je zvláštní, že kostel se u Rubeše vyskytuje jen jako (taková) neutrální kulisa: o religiozitě předbřeznových Čech to leccos napovídá... Zvlášť roztomilým jevištěm lásky je okno. Dívka zalévající muškáty představuje pro korzujícího mladíka vzrušující obraz, který stačí k tomu, aby

se zamiloval. Vzhledem k nevinnosti takových projevů není divu, že si druhá strana ani nemusí být ničeho vědoma... I tyto situace bývají u Rubeše zdrojem komického účinku.

Příznačnou figurou Rubešova literárního světa je gardedáma. „Ó důvěro svatá, 30 slečinek a jen jedna strážní paní,“ raduje se vypravěč v Putování Šárkou... Na plesech bylo gardedam nepoměrně víc, projevy koketérie však zůstávají stejně nevinné tady jako tam. Ples nebyl zasvěcen Erótovi jen tancem jako takovým... Pokud nebyla dívka zasnoubena „studentou cestou“, totiž výběrem rodičů, měla jedinou možnost, jak se seznámit cestou „horkou“, a tou byl bál. Není-li nápadník odmrštěn ihned, stává se doba od seznámení do zasnoubení obdobím vzájemného prověřování. Pokud není ženichův majetek podle představ rodičů, jsou sliby vetovány. Obě strany však mohou kamuflovat: i takové situace u Rubeše najdeme. Nejde vždy o humorné a smířlivé scény: v sentimentální povídce Harfenice má plesová intrika vážné následky... Jakožto *rituál* má tanec, byť ztělesňuje sexualitu krajně sublimovanou, hmatatelné důsledky v materiální sféře: manželství, mateřství a otcovství, případně i vliv ruiniující, jako v uvedené povídce...

Svatba je, jak Rubeš s úsměvem dokládá, považována za vítězství snoubenců. Co bude pak, o tom se nehovoří... Charakter života v manželství patří do oblasti „slepé skvrny“: rodiče o něm před dětmi nehovoří a své konflikty pečlivě tají. Manželství jako takové nepatří k stěžejním motivům starého mládence Rubeše... Všechno dění však k němu směřuje a happyend je výrazem takto zabsolutizované životní hranice. Jeho magický účín spočívá v nedourčenosti. Chceme-li problém vidět na širším historickém a symbolickém pozadí, můžeme happyend považovat za sekularizovanou figuru spásy. Význam spásy je právě absolutní.

Procházíme-li s Rubešem bytovými interiéry, octneme se v „salonu“, pracovně či kuchyni, nikdy však v ložnici. A víc než to: o ložnici se ani nehovoří... Byty Rubešovy Prahy jsou jaksi „bez ložnice“. Vzkročí-li dívka v doprovodu matky při prohlídce hostitelova domu do pokojíku svobodného muže (ten slouží přirozeně i jako ložnice), jsou ruměnce na obou stranách pochopitelné... Autor také tyto ruměnce (na rozdíl od vybavení pokoje) tematizuje. Situace, jakou líčí Mácha v pokoji Marinčině, je v Rubešově světě nemyslitelná. Není-li tematizována ložnice, nemůže být přirozeně tematizována ani svatební noc. Vyprávěcí perspektiva v povídce Pan Trouba je pro tento svět příznačná: svatební noc a líbánky se odehrají v místě nedourčenosti mezi VI. a VII. kapitolou... Anestetické brýle nás mohou upozornit právě na takovou „proláklinu“ v textu. Ta je funkční, neboť „slepá skvrna“ přitahuje pohledy magickou silou: to, co je „mezi řádky“ jaksi „zcela bílé“, může být popsáno jakýmkoli projektivním písmem... Masivní stud zcela neodmyslitelně patří k této morálce sexuálního utajení.

Vrcholem tohoto (biedermeierovského) erótu je zásnubní polibek. Ten je plně pod kontrolou rodičů a je tu především pro ně. Když se v Rubešově vrcholné novele *Pan amanuensis* na venku objímá a líbá kdekdo s kdekým, jen snoubenci nikoli, není to míněno jako úsměvná scénka, nýbrž „rajská scéna“, v nížto se jeví „nádherná člověčenstva nezkaleného“. Příznačná je i trivializující rytířská historie *Mstítel*, kde se na hradě plném lapků páchají snad všechny hříchy, s výjimkou smilstva: nejsou tu totiž žádné ženy... Dívka, která je později na hrad unesena, se ve své čistotě stává začátkem konce nečistého hnízda. Čtenář se jen těžko zbavuje dojmu, že je svědkem hry na loupežníky, nikoli líčení události, která pretenduje na to, aby byla pochopena jako reálně možná... Tuto hru jako by hrálo dítě v období sexuální latence, ne zralý muž.

Vraťme se ale do naší imaginární kavárny... Předbřeznová společnost by jen těžko chápala kužel světla nad kavárenským stolkem jako „intimní osvětlení“. Takové nasvícení by pro ni bylo (naopak) indiskrétní. Přijme-li týž model pro situaci literárních postav, je v očích biedermeierovského autora porušením intimity milenců už přítomnost čtenáře. Klíčová dírka (románu) je zdrojem indiskrecí; opravdová párová intimita je intimitou slepé skvrny. Není-li tematizována, neznamena to však, že není v literárním díle přítomna. Je jeho součástí jako místo nedourčenosti. Pokud se (jakožto happyend) nachází na konci prózy, je zdrojem katarze, které nechybí metafyzický rozměr. Splnutí dvou duší je rajský stav. Svatá aliance, to je také svatá rodina...

Dnešní čtenář, zvyklý na vydatné popisy intimních scén, by mohl říci, že Rubešova próza je odcizená jednomu z podstatných kořenů lidství. Pro biedermeierovského čtenáře je naopak zdrojem odcizení „klíčová dírka“, kterou mu autor nastavuje. Tak tomu bylo např. v románu G. Sandové *Lélia* (1833). U Rubeše jsme pak svědky zvláštní skutečnosti: rodina, skupina i širší kolektiv se intimizují právě tou měrou, jakou se zastírá párová intimita. Kontrola nad sexualitou tu nemá (jen) negativní dopad. Má i účinek pozitivní, když zintimňuje společnost, na kterou jako by se „snášel pel neposkvrněných lilií“... Rubeš je intimní vzdor tomu, že nepopisuje párově intimní scény. To, co v textu zůstává nevysloveno, vzbuzuje totiž velká očekávání... Jakožto místo nedourčenosti je dokreslováno individuální fantazií a stává se nezanedbatelným zdrojem estetického účinku.

Můžeme tedy také říci: Rubeš je intimní právě proto! Intimita v biedermeierovském smyslu znamená (právě) absenci „klíčové dírky“. Navíc tam, kde mezi pár a triádu není postavena ostrá hranice, není vztah mezi nimi konfliktní. Triáda (jakožto součet 2+1) neznamena vpád monády do párové intimity. Sociální okolí není v biedermeieru pocíťováno jako *oni*, nýbrž (spíše a právě) jako *my*. Proto může být základní dominantou Rubešova literárního stylu *zdůvěřňování*. Popularita, již se jeho spisy těšily,

nasvědčuje tomu, že byl komplementární stylu společenskému... Ten je bytostným projevem dětství české národní společnosti.

Nejnápadnějším vnějším znakem takového zdůvěřňujícího stylu jsou zdobněliny. Dnešnímu čtenáři se mohou zdát nepatřičné. U předbřeznové literatury jde však o znak dobového stylu: na úroveň kýče expresivita takového typu teprve poklesne a stane se tak především zásluhou autorů druhořadých a těch, kteří rezistují na tom, co je historicky neopakovatelné... K těm ani k těm Rubeš nepatřil. Pocit trapnosti nad takovým jazykem však vypovídá také něco o nás: my jsme tuto zdůvěřňující schopnost ztratili... V této perspektivě je vlastenectví srostitou součástí Rubešova literárního i občanského světa. Můžeme se dokonce ptát, zda by bylo za jiné sociální situace v takové intenzitě vůbec možné... Platí však i opačný vztah: bez navození takového *dětského* „My“ nemůže proběhnout národní obrození... Vlast je matkou a národ její dítě. V této perspektivě také pochopíme, jak se soudobému čtenáři nutně jevil Máchův individualismus: jako nedonošený plod, potrat...

Příznačnou součástí Rubešova světa jsou květiny, jež i bez zdobňování představují zjemňující fenomén. Darované květy jsou výrazem pozitivního párového vztahu a rovněž péče o květiny (vzpomeňme na naši dívku v okně) je příznakem duševní jemnosti. Květiny jsou důležitým prvkem *biedermeierovského* interiéru. Příroda divoká není předmětem zájmu. Rubešovi výletníci nejdou do Šárky za přírodou, nýbrž za pověstí, když je na konci cesty čeká púlsud piva. Bouřka však dokonale vymaže jejich zájem o „divokou Šárku“. Pokud se u Rubeše (např. v trivializující loupežnické historii) ne zcela zkrocená příroda objeví, připomíná divadelní kulisu. Domestikovaná příroda je tu pozadím zkrocených vášní. Květina však zůstává specificky ženským symbolem... Dívka zalévající v okně ohnivě červené muškáty představuje pro mužské oko eroticky vyzývavý obraz... „Obraz“ je to doslova: v rámu okna se ukazuje živý „portrait“, inzerující do světa krásu své paní...

Zdůvěřňování je také důvodem, proč se Rubešova sentimentalizující lyrika neobrací k dívce jako obecnému typu, nýbrž (téměř vždy) k určitému jménu. Nejčastěji je to Julie, snad pro zvukovou podobu k „lilii“... Lilie ovšem ztělesňuje velmi intenzivní dívčí symboliku: bělostná (a zároveň žlutí pyly poskvrněná), nedotknutelná (a vyzývavě se otvírající)... Můžeme ale tvrdit i opak: Rubešova lyrika je zdůvěřňující proto, že se obrací k určitému jménu. Její základní slohotvornou mohutností jsou besední deklamativnost a památníková intimita. U Rubeše nejde o lásku jako metafyzický princip, ale o konkrétní vztah mezi dvěma lidmi. Pro lásku se neumírá, nýbrž pracuje. V takto pragmaticky chápaném vztahu je každý jedinec nahraditelný. V povídce *Kdo ví, k čemu to dobré?* je (příznačně) nešťastná láska k Julince cestou k manželství s Marinkou... Zvuková

shoda s „růžinkou“ je tu zřejmá. Růže je ovšem mateřský symbol, stejně jako je idealizovaná, jednoznačně pozitivní anima zbarvená obrazem matky...

V takto zdůvěrnělé společnosti vlastně neexistuje tragédie. Příčina neštěstí v lásce je u Rubeše vždy jaksi vnější a nezasahuje vnitřní schopnost milovat. Konflikt s rodiči není zdrojem odcizení. Jejich přání je s pochopením respektováno a milostné neštěstí zmírňováno poukazem na setkání v nebi. Takové vyústění je míněno buď vážně, nebo humorně. U Rubeše však najdeme i smíšený typ; zdá se, že toto rozhraní je vlastním přínosem Rubeše básníka. Jízlivou satiru Rubeš nezná. I tam, kde kritizuje, je naložen vlídně. Jeho humoreska organicky vyrůstá ze zdůvěrnělé společnosti: optimismus, konverzační tón a ochota ke kompromisu jsou jejím živným zdrojem. Tragické je u Rubeše anestetizováno. To je také předpokladem „dětského stavu“ společnosti: dítě je v důvěře závislé na rodičích, rodiče na Velké matce Vlasti... Společenské a soukromé se tak neocitá v rozporu. Tento podstatně sekularizovaný, avšak velmi celostný mýtus je zdrojem životní dynamiky *biedermeieru*...

U Rubeše najdeme i komplikovanější obraz reality. Jeho Flamendr jistě nepředstavuje radostný pohled na bezdomovce předbřeznové doby, v Harfenici nebo v Obrázku ze života potkáme i výrazně záporné charaktery. To všechno je však vnímáno jakoby na okraj společnosti, která je v jádře dobrá. Rubešův člověk (viděli jsme to už v lyrice) je spíše individuální než nějaký obecný typ. Může být takový, protože je derivován ze společnosti, kde víceméně každý každého zná... Pokud je zlý, je odsouzen. Pokud je dobrý, stává se hodným soucitu. Model *soucitu a odsouzení*, z mravního hlediska archaicky naivní, je zdrojem Rubešovy sentimentality. Psychologickou sondu do ohniska individuální duše *biedermeierovský* raný realismus nezná. Nezná ji jednak proto, že k tomu nemá technické (specificky literární) prostředky, nezná ji však i proto, že relativizace dobra a zla je nad jeho (dětskou) zralostní úroveň...

Fr. Sekanina r. 1906 napsal: „Několik čísel sentimentálního a romantického sklonu, kterými básník náš splatil daň chorobným náklonnostem a vášním svého mládí, trčí z Rubšova díla ojedinele a cize.“ Uvědomíme-li si, co všechno stojí v (netematizovaném) pozadí sentimentálních historií, nebudou se nám slova jako „chorobné náklonnosti a vášně“ jevit v souvislosti s *biedermeierovskou* bezelstností jako příliš přehnaná... V Sekaninově posudku se každopádně projevuje nadhled vyspělejšího čtenáře pozdější epochy, což je stejně nutné jako zkrslující. Sentimentální je totiž přirozeným živlem všedního dne podobně jako humor... Upadne-li někdo do bláta, mohu se této triviální příhodě smát nebo postiženého litovat: obojí je přirozená reakce. Vztah mezi humorným, sentimentálním a triviálním je patrně hlubší.

Triviální rytířská historie nepředstavuje u Rubeše jednoduchý „pád do fabule“. Všechny prózy tohoto typu patří do cyklu Povídky, obrazy ze života, národní pohádky a báchoroky (1847). Cerhenický vaz nese podtitul „Pověst“ a má rámcovou kompozici, když rámec sám vytváří žánrový obrázek ze života venkovské mládeže. Podobně próza Pod hroby, vyprávějící o místě, k němuž se váže místní pověst a které smetla z povrchu země železnice... Rubešovy pohádky a báchoroky (ze zamýšleného cyklu stačil napsat jen dvě) jdou už vědomě cestou sběratelství a jsou svého druhu mistrovským dílem. K autenticizujícímu, často bizarnímu grimmovskému stylu mají z našich pohádek patrně nejbliž.

Rubeš měl mimořádně vyvinutý cit pro příběhy na pomezí ústní slovesnosti a umělé literatury typu „čtíva“. Uvědomíme-li si, že právě to tvoří základní slohotvorný princip jeho epiky, netrčí tyto příběhy z jeho díla „ojediněle a cize“. Jsou vyprávěny pro totéž publikum jako humoresky, když také deklamovánky kamuflují mluvní charakter... Povídka Mstitel pak neobsahuje obscénní narážky mj. proto, že účastníky ústní slovesnosti bývají děti. Scéna tu nepřipomíná kulisu náhodou: povídka by mohla být velmi dobře uvedena jako pimprlové divadlo... *Občansky* sentimentální historie (Harfenice, Obrázek ze života) se v této perspektivě jeví jako přesah mentality, formované knížkami lidového čtení, do oblasti literatury s reálně mimetickými aspiracemi. Raný realismus v Čechách mohl mít už vzhledem k úrovni čtenářů jen těžko odlišný charakter. Úroveň měšťanského čtenářstva např. v německy mluvících zemích však nebyla vyšší...

Podíváme-li se na Rubešovo dílo *chronologicky*, vidíme, že sentimentální příběhy je uvozují a končí. Po juvenilní romanci Jaroslav a Jitka (1832) se obnovuje sentimentalita „těžké ráže“ v Rubešově epice až ve čtyřicátých letech, kdy se u něj objevuje plicní choroba. Tuberkulóza je však v jeho rodině rodovou zátěží: pochmurný tón nemusel čekat, až se dostaví první symptomy... Je celkem přirozeně přítomen u vnímavého mladíka, v letech zralosti je potlačován: sentimentalita ustupuje do milostné lyriky... Humor má pro Rubeše patrně silný psychohygienický význam. Po propuknutí choroby pochmurný tón celkem logicky zbytní. Otázkou zůstává, proč právě do triviální podoby...

Upadne-li stařec do (naší „modelové“) louže, budeme ho patrně litovat. Jaký pocit si však z místa nehody odneseme, záleží na tom, k jakému psychologickému typu patříme... Realista bere věc tak, že podobné pády patří k životu. Člověk s „metafyzickými sklony“ však získá námět k dalekosáhlým úvahám o životě: triviální událost se stává metaforou... Rubeš patří zcela jistě k prvnímu typu, když by metafyzickou úvahu považoval za přemrštěnost. Proto se opakovaně utkává s máchovským konceptem tvorby: oxymóron je typem obrazu, který je mu bytostně cizí! Oxymóron je však (právě) vyzařováním slepé skvrny... Psychologický typ, k němuž

patříme (nebo nepatříme), je ovšem také dobově podmíněný: odtud Máchova vnitřní osamocenost...

Tam, kde autor *tematizuje* úzkost, může se jeho obzor otevřít dvojím směrem: vertikálním nebo horizontálním. V prvním případě vytváří „strmé metafory“, jež narážejí na hranice světa a sahají daleko za ně, jako Mácha. Tak uvažuje a cítí baroko a romantismus. Jejich souřadnice jsou kosmické. Otevře-li se obzor anxiózy horizontálně, rozlévá se úzkost po lidech a dějích *tohoto* světa. Tak uvažuje a cítí osvícenství a biedermeier. Jejich souřadnice jsou sociální. Přirozený „model soucitu“ však patrně není schopen *tvarově* zvládnout úzkostnou *křeč*: čím masivnější je psychický spouštěč, tím křečovitější je pak děj... V tomto smyslu je sentimentální fabule u Rubeše adekvátním výrazem určité životní situace konkrétního básnického typu.

Triviální fabuli můžeme považovat za derivát sentimentality, odpovídající svou *rozháraností* vnitřnímu stavu autora, který se *nemůže* vyjádřit oxymóricky. Oxymóricky se nemůže vyjádřit proto, že tomu neodpovídá jeho psychologický typ. Autorské vědomí nemá odpovídající (zralostní) úroveň: všechno zúzkostňující je promítáno na objekt. Jako temné tu není chápáno samo *bytí* ve svých hlubinách, nýbrž existence: ve svých *projevech*. Věc můžeme vnímat i z čistě literárního hlediska a říci, že Rubeš užívá standardních postupů lidové a pololidové literatury... Rubeš však není „lidový“ proto, že těchto postupů užívá, nýbrž právě naopak: používá jich proto, že je psychologicky stejně nastaven... Tzv. „lidovost“ je *vnitřní* fenomén. Triviální jev zůstane pro lidového autora triviálním jevem, podrží však určité souvislosti. Ty procházejí oblastí slepé skvrny a mají jistou *metafyzickou* rezonanci. Věcnost lidového přístupu má i svou heroičnost. K takovému typu tvůrce patří také Erben.

Vidíme-li problém sentimentality a triviality pod tímto zorným úhlem, můžeme říci, že se u Rubeše také úzkost sama *zintimňuje*. Je předmětem *narace* a jakožto dějově *zvěčnělá* i komunikabilní. Mácha naproti tomu ve své poezii vytvářel *symbol*: ten je jakožto monáda těžko komunikovatelný. Kdo jako dítě zažil strašidelná vyprávění, ví, o čem je řeč... „Horor“ lidové *narace* je ovšem funkční: probouzí opatrnost vůči nebezpečím, jež koneckonců bývají triviálního rázu. Poznámka o možné pimprlové dramatičtaci loupežnické historie Mstítel je pak víc než pouhá metafora: sémantické gesto Rubešovy triviální prózy je záměrně schematizující, jako jsou schematizující výrazové prostředky řezbáře loutek. Rubešovy postavy a postavičky jsou figurami a figurkami v původním smyslu, když programově ztělesňují nelomenost lidových představ. Zbytnělá úzkost se však ráda převrací ve svůj opak a stává se zdrojem šprýmů. Obojí je součástí přirozeného postoje a jako takové dodnes typické pro lidové vrstvy. Obojí také tvoří základní východisko loutkového divadla. Humoreska, sentimentální i triviální historie jsou plodem téhož psychologického nastavení.

Pro Rubeše je příznačné, že nesměšuje úrovně intimity: jen tak může být intimní zachováno, aniž by upadlo do samozřejmosti idyly nebo nesamozřejmosti odcizení... Viděli jsme, že „vyzařování slepé skvrny“ intimní diády erotizovalo širší sociální celky. Dnešní doba je v jiné situaci, kterou bychom mohli rámcově označit Havlovým termínem „masová intimita“... Párově intimní téma se stává předmětem konzumu. Společnost se úměrně ke zveřejnění intimního sexualizuje a tím des-intimizuje... V takové situaci pak ztrácí rubešovský humor svůj smysl, neboť ztratil pozadí, na němž rezonoval. To se týká především dvojsmyslu, neboť: proč se vyjadřovat narážkou, když je to možné přímo? Je však přímá cesta vždy tou nejlepší? Hovoříme-li o intimitě, zní odpověď jednoznačně, že nikoli...

Extrém přitahuje extrém: člověk se v žádném z nich necítí dobře. Necítíme se dobře, jsme-li sevřeni puritánskou morálkou, ani pod tlakem zveřejnění toho, co má zůstat zastřené... Intimita je schopnost a jako taková odpovídá úrovni zralosti: extrémní stud a extrémní nestoudnost představují regres ad infantiam... Biedermeierovský literární model ztělesňuje první extrém. Není náhoda, že totéž „nevinné“ (biedermeierovské) období znamená i nástup pornografického braku: infancie tu představuje chtěný, nikoli skutečný stav, který se ukrývá do stínu... Literatura období „sexuální revoluce“ podlehla vábení extrému druhého: vystavuje intimní do plného světla. To, čemu říkáme „celý člověk“, trpí tam jako tady. Klid a jas vědomí byl u Rubeše narušován temným neklidem toho, co zůstalo nevědomé, a proto se muselo vylít do triviálních historií... V naší době je tomu jinak: temnota lidského nitra našla dostatek projekčních ploch k tomu, aby ovládla vědomí. Projekce hlubinného fenoménu však neznamená jeho *zvládnutí*. Naše vědomí tak strádá nedostatkem klidu a jasu.

Významové pole, které neztratilo slepé skvrny tabu, není ničím, co bychom měli bez dalšího zvažování prostě odstranit: úplná ztráta mýtu znamená ztrátu životodárného jádra. Obrozenský člověk měl svůj univerzální mýtus... Máme odpovídající mýtus my? Sevřené významové pole biedermeieru nepatří jen Rubešovi a autorům jeho typu: je také *rezonančním* polem Máchovým. Něco podobného platí pro tzv. prokleté básnictví symbolistické epochy. Kde jsme „prokletí“ jaksi všichni, stává se „nekonformita“ banálním jevem. V takové situaci je současná literatura: neví už, čím upoutat... Upoutat však z principu nemůže, neboť kde se masově konzumuje intimní, stupňuje se jako ve spojených nádobách odcizení. Poezii však tvoří *obrazné* pojmenování... Úkolem a potřebou dnešní literatury by mohlo být nastolovat a kultivovat tabu, podobně jako bylo potřebou a úkolem moderny tabu rušit.

Milan Exner
Technická univerzita
Liberec