

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Filozofická fakulta

Václav Vaněk

Habilitační práce

Obrazy života v české literatuře

Images of Life in Czech Literature

2020

Práce byla přijata ke knižnímu vydání v ediční řadě *Mnemosyne* nakladatelství Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v roce 2020.

OBSAH

Úvodem	4
Duch Havlíčkův a jiné problémy <i>O vydávání klasického autora</i>	6
Tři romány <i>Společnost, prostor a čas ve venkovské próze</i>	37
1. Společnost	
Levitace <i>Sny v českém obrození</i>	62
Paleček, Hacařirek, Šotek, Švingulant, Diblík... a jejich příbuzní <i>Proměny zábavných periodik uprostřed 19. století</i>	75
Listy na papíře duchovém <i>Epistolární satira a osy komunikace</i>	98
„Teď na lebky se klade těžká kletba...“ <i>Koncepce národa v Nerudových Obrazech života</i>	114
Mrzáci <i>Humanizace a reifikace</i>	139
Eloa, Hilarion, Eon <i>Idea lásky v epice Jaroslava Vrchlického</i>	150
2. Prostor	
Cesta tam a zase zpátky <i>Kolárova novela Libuše v Americe</i>	163
Poutníci a poustevníci <i>Dvojí modus přírodní lyriky na konci 19. století</i>	173
Srdce za Sočou <i>Čeští spisovatelé na italské frontě 1915–1918</i>	185
3. Čas	
Ohlédnutí <i>Historická beletrie jako repetitorium národních dějin</i>	209
Ztracený hrdina <i>Rok 1848 v české beletrii</i>	217
Vynálezci nového světa <i>Fantazie a fantastika po světové válce</i>	228
Prameny	246
Literatura	267
Seznam obrazových příloh	283
Ediční poznámka	285
Jmenný rejstřík	286
Resumé	309

ÚVODEM

Dnešní čtenář si obvykle ani neuvědomuje, jak nezvykle, originálně a takřka provokativně zněly před dvěma sty lety některé dávno zkonvenčené tituly beletristických děl. Například takový *Vesnický román* Karolíny Světlé: Copak na vsi, mezi pouhými vesničany, se odehrávají nějaké „romány“? Někaké velké a osudové milostné historie? – Nebo Máchovy *Obrazy ze života mého*: Proč by se vlastně někdo měl zajímat o obrazy ze života třidvacetiletého studenta? Nesvědčí taková suverénní sebe prezentace jen o nemístném sebevědomí?

Přesto právě zmíněné tituly v české literatuře úspěšně rezonovaly. „Vesnický román“ se časem stal označením celého žánru, a „obrazy ze života“? Když na konci roku 1858 mladí přátelé Jan Neruda a J. R. Vilímek, z nichž první překypoval invencí a druhý disponoval i prostředky, hledali název pro svůj nový beletristický časopis, jistě si vzpomněli i na Máchův prozaický cyklus.¹ Svými *Obrazy života* však chtěli především konkurovat nejprestižnějšímu literárnímu periodiku své doby, Mikovcovu *Lumíru*. Ale jaký tu byl nepoměr: „Lumír“, bájný pěvec, smyšlená postava z mytické minulosti – a proti němu věcně a prakticky deklarovaný zájem o reálný svět, o „obrazy života“!

Zmíněný název však mohl mít také jiné motivace. Právě uprostřed 19. století uchvátilo svět nové umění, které vůbec poprvé umožňovalo běh času zdánlivě zastavit a zachytit „život“ v nestylizovaných „obrazech“ – umění fotografie.² To ale fakticky jen zviditelňovalo zřejmý rozpor: mnohotvárná, fluidní a věcně unikající povaha „života“ rámec nehybného „obrazu“ nutně přesahovala. I titul *Obrazy života* byl tedy vlastně paradoxní. Poukazoval však k základnímu napětí, které utvářelo život člověka 19. století a limitovalo možnosti jeho uměleckého zobrazení – k polaritě dynamického a statického rozměru existence. Jestliže jsem se rozhodl toto napětí sledovat v širší perspektivě prostoru, času a společenských vztahů, jedná se pouze o záležitost volby; právě tak mohla být mým východiskem např. příslušnost sociální, genderová nebo náboženská.³

Soustředění k literární problematice padesátých let 19. století, které se promítlo hned do několika studií tohoto souboru, už ale libovolné není. Právě pod zmrtevším povrchem bachovských Čech totiž probíhala zásadní transformace domácí společnosti a kultury – od společnosti stavovsky uspořádané ke společnosti kapitalistické, od romantické kultury ke

¹ Neruda byl ostatně vůdčí osobností generace, která se k Máchovi právě manifestačně přihlásila almanachem.

² Jednu z povídek v časopise Neruda věnoval právě potulnému fotografovi (*Co cestující fotograf sobě zapisoval* [*Obrazy života* 1860: 289–295]).

³ Samotný tematický rámec kompozice byl ostatně zvolen se záměrem zdůraznit autonomii jednotlivých textů a narušit chronologický způsob čtení, v němž by jednotlivé stati byly vnímány jen jako doklady, rozšíření nebo popření obecných představ o historických proměnách české literatury.

kultuře měšťanské. Nerudův časopis *Obrazy života* považuji za první promyšlenou reprezentaci této proměny a věnoval jsem mu proto samostatnou studii. Na úvod souboru jsem ale zařadil textologicky zaměřenou studii o pozůstalosti Karla Havlíčka (*Duch Havlíčkův...*), především jako důraznou připomínku skutečnosti, že elementární východisko a nárok literárněhistorické práce spočívá v evidenci a reflexi pramenného materiálu. Teprve za ní následuje stať o „vesnickém románu“ (*Tři romány*), metodologicky a tematicky celý soubor rámuje. Další stati jsou volně uspořádány námětově, ale možné by bylo i jiné seskupení, provázané např. perspektivou nebo šíří záběru.

Největší prostor z povahy věci zaujímají studie, které se pokoušejí obsáhnout, popsat a klasifikovat materiál, jenž dosud zůstal stranou zájmu literární vědy. Jedná se např. o často efemérní humoristickou produkci z přelomu čtyřicátých a padesátých let 19. století (*Paleček, Hacařírek, Šotek...*), o beletristické reflexe světové války, které vlastně nikdy zcela nevyhovovaly ideologicky (*Srdce za Sočou*), nebo o fantastiku z počátku 20. století (*Vynálezci nového světa*); k tomuto typu textů patří i pokusy o utřídění žánru obrozenské historické povídky (*Ohlédnutí*) nebo přírodní lyriky konce století (*Poutníci a poustevníci*). Jiné, ne už tak obsažné studie vycházejí z komparace textů, které spojuje blízkost tematická (např. sen v obrozenské próze – *Levitace*; beletristický obraz událostí roku 1848 – *Ztracený hrdina*) nebo příbuznost žánrová (např. epistolární satira – *Listy na papíře duchovém*; milostná epika – *Eloa, Hilarion, Eon*). A konečně jsou zde stati interpretačně zaměřené pouze k několika povídkám Jana Nerudy (*Mrzáci*) nebo k jediné novele J. J. Kolára (*Cesta tam a zase zpátky*). Variabilita v míře zaostření přitom vyplývá jednak z povahy samotného materiálu, jednak z předpokladu, že právě proměnlivost perspektivy může pomoci odkrýt dosud nereflektované významy a vztahy.

Pojátkem všech studií je naproti tomu zájem o marginální a marginalizované oblasti literatury, přičemž se snažím vyhybat apriorním hodnocením a ustáleným kategorizacím. Usiluji o výkladové a interpretační soustředění k textům samotným, o nalézání opomíjených významů a vztahů „napříč“ hierarchiemi, která považuji často za uměle vytvořené a vnějškově motivované. Z obdobných příčin (a z obav před redukcí „dějin literatury“ na pouhé „dějiny idejí“) přistupuji střídavě a z funkční perspektivy také k prvotní kritické recepci sledovaných textů. Více než idiografické popisnosti se obávám neurčitosti nomotetického zobecňování. A někdy při práci cítím pošetilou naději, že se mi i přes vzdálenosti, které dělí skutečnost a literární fikci, 19. a 21. století, podařilo zahlédnout dávno zmizelé „obrazy života“.

V. V.

DUCH HAVLÍČKŮV A JINÉ PROBLÉMY

O vydávání klasického autora

*Jaká to neprozřetelnost referenta [...], takovou věc veřejně do tisku dáti a slečinky
strašiti duchem. [...] Ostatně jsme toho ducha nikde neviděli – nebyl-li to ten pan referent
k posledku sám.*

Karel Havlíček: Beseda na Žofině dne 28. října
(*Pražské noviny* 5. listopadu 1846: 359)

Karel Havlíček Borovský (1821–1856) působil jako spisovatel a publicista veřejně vlastně pouhých osm roků, od léta roku 1843 do léta 1851, ale s ohlasem tak značným, že již během svého života se začal proměňovat v legendu a v symbol.⁴ Předčasná smrt a teatrální inscenace pohřbu mytický rozměr jeho osudu ještě umocnily. Celé následující století pak bylo prostoupeno úsilím o konstituování a upevnění havlíčkovského kultu, jež zejména ve výročních letech nabývalo charakteru kampaně.⁵ Vyvrcholením těchto snah se stalo pojmenování hned dvou obcí Havlíčkovým jménem, v roce 1945 Německého Brodu a o čtyři roky později i spisovatelovy rodné Borové. Takové pocty se nedostalo žádnému jinému českému umělci.

Z kultické úcty, která byla Havlíčkovi celé století po smrti prokazována, vyrůstaly různé (často zcela protichůdně) politicky a kulturně motivované pokusy přivlastnit si jeho osobnost a dílo. Jejich přirozenou součástí bylo potlačování či naopak zvýrazňování jednotlivých aspektů spisovatelovy biografie a jeho veřejného, především novinářského působení.⁶ Jestliže Havlíčkova beletrie se vůči podobným výkladům a manipulacím jevila naopak jako relativně imunní, lze to přičíst skutečnosti, že boje o její podobu probíhaly hlouběji, než tomu bylo v případě spisovatelovy biografie a publicistiky – odehrávaly se hlouběji v čase (již za

⁴ Počátkem roku 1853 se např. na Moravě prodávaly dýmky, jejichž hlavička byla ozdobena Havlíčkovou podobiznou (srov. Kazbunda 2013/III: 73).

⁵ Např. jen v roce 1921 vyšlo nejméně 17 knižních publikací, které se monograficky věnovaly Havlíčkově osobnosti nebo dílu.

⁶ Stručně a přehledně k tomu Alexandr Stich: *Novinář Karel Havlíček očima následujících generací a očima dneška* (Stich 1996: 46–65). Pozdním příkladem jednostranného, politicky motivovaného výkladu Havlíčkovy osobnosti a díla je např. studie Bohumila Doležala *Karel Havlíček. Portrét novináře* (2013). – Musíme však připomenout, že těmto ideologizujícím (dez)interpretacím autorův publicistický styl sám nahrával: Havlíček své úsudky formuloval záměrně vyhraněně, charakterizovala je i dobově nezvyklá míra posměšné nebo denunciační kritičnosti; na druhé straně ale své postoje pod tlakem doby a proměnlivých událostí pozměňoval, nebo i zcela proměňoval (srov. např. vývoj jeho vztahu k Rusku). A výpověď o jeho názorech relativizuje i persvazivní zaměření, které je v jeho publicistické tvorbě realizováno s celou škálou akcentů, od prosté edukace po zjevnou agitaci.

Havlíčková života a v prvních desetiletích po jeho smrti) i hlouběji v textech samotných (formou úprav a oprav, výběrem variant atd.).⁷ Rezultátem těchto polemik se stalo definitivní vydání *Spisů Karla Havlíčka I (Básně, 1906)* a *II (Beletrie, 1907)*, připravené Ladislavem Quisem. Pozdější editoři (především Novotný a Bělič) se nepokoušeli Quisem nastolený konsenzus zpochybnit, jejich aktualizace Havlíčkova odkazu vycházely jen z nového kompozičního uspořádání, případně z doplňků, které celkový obraz díla podstatněji nenarušovaly. Neochotu vracet se do komplikovaného času, v němž se tento obraz utvářel, demonstrovali i tím, že své edice neopatřili ani konvenčním kritickým aparátem – v žádném z dosavadních vydání Havlíčkova díla tak nenajdeme např. přesné určení všech výchozích textů a rovněž editorské poznámky a vysvětlivky mají spíše formát náhodných glos.⁸ Novější edice (např. Korejčíkova, Stichova, Otrubova) pak přinesly už jen dílčí jazykové úpravy a modernizace. Mezeru zcela nezaplnilo ani loňské vydání v České knižnici. Touto studií chceme především připomenout, že dosavadní obraz Havlíčkova díla není nezpochybnitelný, poukázat na jeho problematická místa a pokusit se zformulovat otázky, s nimiž se budou muset budoucí editoři nutně vyrovnávat.

1. Fragmenty a varianty

Karel Havlíček zemřel jako mladý muž, navíc v posledních pěti letech života mu bylo znemožněno publikovat (své poslední beletristické texty vydal ještě před dovršením třicátého roku). To je fatální konstelace pro autora tak intenzivně orientovaného k představě „budoucnosti“, pro spisovatele, jehož poznámky a dopisy jsou plné životních i literárních projektů a plánů, sestavovaných s pečlivostí mnohdy přesahující péči věnovanou záležitostem aktuálním a skutečně realizovaným.⁹ V této perspektivě se jako torzo či fragment jeví nejen Havlíčkův život, ale i celek jeho díla.

Fragmenty ostatně Havlíčkovu dílo ohraničují: bez ukončení zůstala nejen jeho poslední velká báseň *Křest svatého Vladimíra*, ale i vůbec první literární projekt, který se pokusil realizovat, *Obrazy z Rus*. Právě na příkladu *Obrazů* lze vzhledem k množství dochovaných rukopisných materiálů takřka krok za krokem sledovat cestu „od náčrtu ke knize“ a současně demonstrovat stálé napětí mezi záměrem a jeho uskutečněním v rámci autorovy tvorby. Hranici

⁷ Obecně platí, že zatímco vykladači Havlíčkovy publicistiky obvykle hledali „co vybrat“ na podporu svých politizujících výkladů, editoři beletrie řešili spíše otázku „co vynechat“, aby nenarušili idealizovaný obraz básníka.

⁸ Např. Miloslav Novotný odmítl potenciální poukazy na neúplnost své edice s vysvětlením, že „textologický a věcný výklad o každém Havlíčkovu čtyřverší by dnes zaujal už jistě půl stránky“ (Havlíček 1938: 349).

⁹ Jestliže o nejednom Havlíčkově romantickém předchůdci lze prohlásit, že „žil v minulosti“, v historických fantaziích, Havlíček doslova „žije v budoucnosti“; ta představuje jediný úběžník jeho uvažování.

na své cestě do Ruska mladý spisovatel překročil 10. ledna 1843 a od počátku svou cestu promyšleně dokumentoval. Poznámky nadepsané *Memorial mé cesty od hranice do Moskvy* i tužkou psané *Popsání veškerých švand, které jsem měl se židy ukrajinskými* svědčí o snaze uchovat v paměti především zábavné příhody a osobní reflexe. Během pobytu v Moskvě si pak Havlíček podobné postřehy poznamenával na malé lístky obdélníkového formátu. Jen část z nich pak využil v *Obrazech z Rus* a zdaleka ne všechny byly později publikovány.¹⁰ V jeho pozůstalosti se však zachovaly i rozsáhlejší poznámky, např. *Pořádek balaganů* [jarmarečních stanů] *pod Novinskem na Svetuju 1844*, který v *Obrazech* využil v črtě *Gulaňje*. Snad nejznámější scéna celých *Obrazů* (Havlíček při návštěvě lidové slavnosti narazí před stanem na dav křížujících se mužiků a zvědavě vstoupí, protože doufá spatřit nějaký svatý obraz; uvidí ale jen kabak [výčep], lejty [sudy] s kořalkou a množství opilců, kteří se podle zvyku po každém napití přezhánávají) je v tištěné verzi situována do Sokolniků; její rukopisný náčrt ale již azbukou psaným titulem (*Гулянье в Марьиной Поуци 1844*)¹¹ odkazuje k slavnosti v Marinoj Rošči, která se konala o několik týdnů později než akce v Sokolnikách. Konečně pak jsou v autorově pozůstalosti uloženy i stručné synopse (*Myšlenky k izvoštíkům*) a dvě podrobné osnovy, na jejichž základě hodlal Havlíček zpracovat celou svou ruskou zkušenost: *Prozatimní zápiska znamenit[ostí] v Moskvě* (19 částí) a *Věci, o kterých pojednám* (21, resp. 35 námětů, pokud považujeme i poznámky na rubu lístku za samostatné oddíly). Prostým srovnáním plánovaných oddílů či črt (Havlíček 2018b: 419–420) s obsahem *Obrazů* dojdeme k závěru, že ve výsledku realizoval sotva polovinu svých námětů – bez ohledu na to, jestli nezvěstné pojednání *Klasifikace všech čepic*, které avizoval v dopise K. V. Zapovi (Havlíček 2018a: 138), opravdu napsal, či nikoli. *Obrazy z Rus* jsou tedy skutečně jen fragmentem, pozůstatkem podstatně rozsáhlejšího a komplexnějšího záměru.

¹⁰ V *Obrazech z Rus* původní nápady většinou dál nerozvíjel, usiloval spíše o pregnantnost vyjádření. Např. úvaha na zvláštním lístku nadepsaná *Rozjímání* („Kolik kapounů muselo ztratit okrášlení ocasů svých, aby se mohla okrášlit hlava jediného ruského oficíra“) je v *Obrazech z Rus* transformována ve zmínku o důstojnících, „jejichž hrdé hlavy ozdobeny jsou na outraty kapouních ocasů“ (Havlíček 2018b: 42).

¹¹ Jedná se vlastně o nesouvislé, interpunkčně nečleněné a obtížně čitelné poznámky. Uvádíme z nich úryvky, které máme za textově nepochybné: „Kabak. [...] Zelené veliké lejty zrovna jako v požáru. Mám v důmnění, že jsou to ty samé. Stojí na kolách (lafety) jako baterie. [...] Křížující se, jako by se kláněli bohu. Uviděl ve své fantazii jet požárnou komandu s kořalkou atd. Porovnat požární komando s pitím, které přemáhá a zápasí s mocnějším živlem, zřívostí ohně a žízni pravoslavného ruského národu. Poražení duchem. [...] Nová stránka ruského charakteru: družnost. Ranění z bojiště se vracujíce, drží se tři aspoň v hromadě, že neupadnou tak snadně, poněvadž se může myslit, že nebude taková náhoda, aby všechny klopýtli najednou atd. Němec ale jeden sám, zato také hned upadl. Urá! Vivat car Mikuláš, první vinopal v celém světě! Vivant jeho spolotovaryši vinopalové, obřezanci i neobřezanci!! Urá! Urá! Tak jsem se tam rozdráždil, že jsem v entuziasmu [...] běžel ke kotlu udělat kříž atd. [...] Jak jsem šel za třemi a pozoroval jejich historii, kolik překotili atd. atd., až padli na *mať srou zemlju* [...]“ Tato rozverná verze byla v *Obrazech* využita jen zčásti, Havlíček se k ní však vrátil alespoň burleskně aforistickým záznamem na lístku (srov. Havlíček 2018b: 320).

Ale lze jim vlastně přiznat alespoň status fragmentu? Prózy, které byly do různých vydání *Obrazů* zařazovány, vyšly za Havlíčkova života přece pouze časopisecky: celkem se jedná o sedm textů, jež byly publikovány v pěti různých časopisech (*První zkouška z československého jazyka* roku 1843 v *Květech*, *Svátek pravoslavnosti*, *Gulaňje* a *Kupečestvo* 1845 v *České včele*, *Cizozemci v Rusích* 1846 v *Muzejníku*, *Neobyčejný katechismus* 1849 v *Národních novinách* a *Rusové* roku 1850 ve *Slovanu*). A můžeme opravdu články, které vycházely v průběhu osmi let v periodikách s různou redakční praxí¹² a které se podstatně liší jazykově i žánrově,¹³ považovat za součást jednoho celku? Na jakém základě? Název *Obrazy z Rus* se objevil pouze jako předtitul v obou pokračováních *Svátku pravoslavnosti*. Další dvě stati ze *Včely* (*Gulaňje* a *Kupečestvo*) nesly v úvodním ze sedmi, respektive pěti pokračování podtitul „Z obrazů ruských H. Borovského“, konečně *Neobyčejný katechismus* byl opatřen předtitulem „Obrazy ruské od H. Borovského“. Zbývající tři texty příslušnost k nějakému celku vůbec nezmiňovaly. Do souboru je poprvé sestavil až pořadatel Havlíčkových *Sebraných spisů* Václav Zelený (1870, pouze čtyři stati: *Svátek pravoslavnosti*, *Gulaňje*, *Kupečestvo* a *Cizozemci v Rusích*). Z. V. Tobolka pak ve Světové knihovně jako první vydal všech sedm článků s ruskou tematikou společně a navíc do své edice (*Obrazy z Rus*, 1904) poprvé zařadil i rukopisné zlomky *Perekladanaja* a *Izvoščik*. Další editoři (F. V. Krejčí [1906], Ladislav Quis [1907]) však akceptovali jen prvních pět statí a oba fragmenty. V této podobě vycházely *Obrazy* nejčastěji, ale např. Miloslav Novotný otiskl v *Cestě na Rus* (1947) pouze čtyři časově první stati a novější souborná vydání (srov. Havlíček 1986, 2018b) obsahují článků šest (z Tobolkovy edice vynechávají *Neobyčejný katechismus*). Rozdílná praxe panuje i ohledně zařazování obou zlomků, navíc mnozí editoři zahrnuli do svých vydání také výbory nebo ukázky Havlíčkových dopisů z Ruska (již Zelený v první edici *Obrazů* [1870], dále např. Novotný [1947], Bělič [1953], Korejčík [1986]).

Soubor *Obrazů z Rus* tedy z hlediska kompozice není výtvozem Havlíčkovým. Je dílem vydavatelů, jen vágně ohraničeným konstruktem, který umožňuje uspořádáním, rozsahem a řazením potlačit nebo zvýraznit (požadované) politické postoje: uvedením *První zkoušky* např. editor akcentuje ideu slovanské vzájemnosti, *Neobyčejný katechismus* podtrhuje Havlíčkův

¹² Pouze poslední dva texty vyšly v časopisech aktuálně redigovaných Havlíčkem.

¹³ *První zkouška* je pouhý školský referát, další tři stati odpovídají žánru cestopisného obrázku či črty, *Cizozemci v Rusích* jsou ale pokusem o odborný text (autor sám sebe napomíná a kaje se, když sklouzne k zábavnějšímu podání: „Ó, lehkomyšlná beletristiko, kam jsi mne a skrze mne i vysoce vážené čtenářstvo zavedla! Takové šprýmy ve vědeckém časopise! [...] Však se to již vícekrát nestane.“ [Havlíček 2018b: 99]), *Neobyčejný katechismus* (otištěný pod čarou jako fejeton) je jen exemplum, dokládající absurdnost ruského samoděržaví, článek *Rusové* má ráz politologicky či sociologicky zaměřeného eseje. Jen tři ústřední stati (*Svátek pravoslavnosti*, *Gulaňje*, *Kupečestvo*) lze tedy bez pochybností považovat za texty beletristické.

kritický vztah k carskému režimu, článek *Rusové* zase přátelský obdiv k ruskému národu. Jednotlivá vydání souboru tak lze téměř vždy vinit z účelovosti a z manipulativního záměru. Představa ediční eliminace *Obrazů* jako celku vlastně umělého je však dnes již vzhledem k jejich stoletému „sociálnímu fungování“ (srov. Kosák–Flaišman 2018: 65–67), k jejich historickému významu pro ideové vyzrávání české společnosti absurdní. Mají-li ale být v budoucnu vydávány tak, aby se edice vyhnula obviněním z arbitrárnosti nebo naopak z voluntarismu, nabízejí se (podle charakteru a určení konkrétní edice) zřejmě jen dvě korektní cesty:

- a) vydávat jako *Obrazy z Rus* pouze jejich nezpochybnitelné „jádro“, tři ústřední črty (*Svátek pravoslavnosti, Gulaňje, Kupečestvo*), které spojuje rok a místo časopiseckého vydání, neliší se podstatně žánrově a odrážejí Havlíčkovu ruskou zkušenost relativně bezprostředně; kromě toho jsou i jedinými, k nimž máme k dispozici kompletní rukopisy;
- b) vydávat společně všech sedm Havlíčkových statí s ruskou tematikou (vlastně podle Tobolkovy edice), přičemž komentář by obsáhl i všechny existující náčrty a rozvrhy (tj. nejen ideově indiferentní a výrazově uhlazené zlomky *Perekladnaja a Izvoščik*).

Havlíček ovšem nevydal za svého života samostatně žádnou část svého beletristického díla, a tak se před problémem fragmentární existence celku ocitáme znovu a znovu. V případě epigramů vydání alespoň zvažoval a několikrát se je pokoušel seřadit a uspořádat, příp. i očíslovat.¹⁴ Mezi těmito rukopisnými soubory (někdy i nadepsanými, např. *Rozličné vlastenecké, nábožné, učené a jiné epigramy* [33 čísel], *Nezdvořilé epigramy* [46 čísel]) vyniká rozsahem (86 čísel), přehledností a promyšleností sešit s titulem *Epigramy 1845*, opatřený veršovaným incipitem, „poklonou cenzuře“ a rozdělený do pěti známých oddílů (*Církvi, Králi, Vlasti, Múzám, Světu*). Většina editorů převzala právě toto systematické tematické členění a i zbývající epigramy (tj. Havlíčkem do souboru nezařazené nebo vzniklé později) seskupila podle něho (Quis [1906], Bělíč [1950]), anebo chronologicky (Korejčík [1986]). Miloslav Novotný (srov. Havlíček 1938: 349) však připomněl, že básník soubor z roku 1845 nepovažoval za definitivní, neboť ho dál přeskupoval (cyklus *Breviář jezuitský v Šotku*), a pokusil se všechny epigramy seřadit pouze podle chronologického hlediska. Dostal se ale rovněž do potíží, protože u řady čísel nelze datum vzniku stanovit, a navíc samozřejmě zcela popřel sémantický rozměr

¹⁴ Zejména přílohy dopisů z Ruska (srov. k tomu Quisův výklad in *Korespondence* 1903: 157–159).

původní Havlíčkovy kompozice.¹⁵ Prakticky tedy pouze demonstroval, že ediční řešení, která kombinují tematické a časové hledisko, jsou přes svou konfuznost stále relativně nejvhodnějším způsobem, jak Havlíčkovy epigramy uspořádat.

Uvažujeme-li o celku (či o jednotlivých celcích) Havlíčkova díla jako o fragmentu, nesmíme opominout, že se skládá i z dílčích fragmentů konkrétních textů. Torzem zůstaly obě jeho nejrozsáhlejší básně (*První generální schůzka Českého národního muzeum, Křest svatého Vladimíra*),¹⁶ několik pokusů dramatických (*Sokové*) i řada veršových rozběhů z různých období, které v souborných vydáních obvykle vytvářejí samostatný oddíl. Specifický problém pak představují Havlíčkovy rukopisné poznámky psané na samostatných listcích, které žánrově sahají od promyšlených aforismů, charakterových črt a mikropříběhů přes cestopisné postřehy, komentáře a situační anekdoty až ke zcela banálním poznámkám či slovním hříčkám. Havlíček si tímto způsobem začal zaznamenávat myšlenky již v Rusku a u této praxe pak setrval, snad i s ohledem na možné policejní prohlídky, po celý život.¹⁷ Některé náměty pak zužitkoval ve svých epigramech,¹⁸ případně v *Obrazech z Rus* a jiných prózách. Dosavadní editoři a vykladači s listky zacházeli různě: často je zcela pominuli, někdy ale z vybraných textů pietně složili celý oddíl v rámci Havlíčkových spisů (*Drobné myšlenky* [Tůma 1886], *Aforismy a rozličné poznámky* [Quis 1907], *Aforismy* [Korejčík 1986]), jindy jimi bohatě dokladovali své výklady díla (Řepková 1971) nebo je využili pro ozvláštnění havlíčkovské antologie (Korejčík a Stich, in Havlíček 1990).

Asi polovina těchto lístků však zůstala dodnes neotištěna, a to z různých příčin:

- a) pro banálnost nebo neliterárnost námětu;
- b) pro jeho společenskou nepřijatelnost (vulgarismy a jiné tabuizované výrazy, erotické nebo antisemitské téma);
- c) pro nečitelnost, nesrozumitelnost nebo obsahovou nekoherentnost.¹⁹

¹⁵ Nevzal v úvahu, že v koncepci rukopisného souboru *Epigramy 1845* nebyl Havlíček nijak omezován, při pořádání pozdějších celků však musel brát zřetel na cenzuru, později na možnost zákazu časopisu.

¹⁶ V případě *Křtu* se dochoval rukopisný plán závěrečných strof, dokládající alespoň záměr básně dokončit (srov. např. Omelčenko 1933: 19; Havlíček 1938: 331, 342).

¹⁷ „Já vůbec zapisuju všechno na cedulky, každé datum zvlášť, abych to mohl pořádat, jak mi napadne. Tedy jsou všechny mé moudrosti tuze pohyblivé a dají se rozepisovat jako apoštolové“ (z dopisu K. V. Zapovi 28. 1. 1844, Havlíček 2018a: 138).

¹⁸ Srov. např. listek s textem „Muzeum nestavět na nábřeží, aby ho povodeň nezanesla do Němce, ale na hoře, aby naň vál severní vítr a sílil ho“ a známý epigram *Ost und West*. V něm Havlíček tento svůj nápad vložil do úst „rytíře sv. Vladimíra“, tedy Václava Hanky.

¹⁹ Všechny tři důvody reprezentuje např. následující, dosud netištěný listek: „Obdivuje básník velikost předků a malíčkost nynějších, přejde ku kalhotám a poklopci faráře X. Diví se mu a apostrofuje: od knoflíku k druhému byl kus cesty. Přirovnává k spadacímu mostu v starých rytířských hradech, který [...] Neměl jsem nikdy příležitost vidět ho otevřený, abych ho mohl přehlédnout, a protože jsem se ani nemohl zeptat jediné osoby, o které jistě vím, že viděla, musím opět zatřepat fantazii: prosím vás tedy pomyslet si... most spuštěný právě, aby vyskočili na nepřítele ležícího pod hradem.“ Podobně jiný, ještě pregnantnější listek: „Knihovna. Kni. K. ní. Hovna.“

Tyto důvody mají ovšem jen relativní platnost, proměňují se s dobovými estetickými a etickými normami. Pro potenciálního vydavatele se tak jako limitní jeví spíše skutečnost, kterou už před více než sto lety pregnantně popsal Ladislav Quis, totiž že „[...] po smrti Havlíčkově cedulky ty byly rozneseny po celých Čechách“ (Havlíček 1907: 236). Od té doby situace samozřejmě ještě postoupila: některé listky s Havlíčkovými zápisky jsou nezvěstné a editoři se musejí spoléhat na fotokopie nebo starší otisky (srov. Havlíček 2018b: 503). Shromáždění, evidence a přepis těchto drobných rukopisných záznamů se tak dnes jeví jako úkol v práci s Havlíčkovo u pozůstalostí zvláště naléhavý. Nejedná se totiž zdaleka jen o marginálie a fragmentární útržky. Mnohé zápisky mají váhu samostatných úvah či obrazů, odvahou a přímostí překonávajících nejoriginálnější ze známějších spisovatelových textů. A jejich umělecký a myšlenkový dosah může docenit teprve dnešek.

Fragmentárnost části Havlíčkovy pozůstalosti ediční práci samozřejmě problematizuje, ale takřka stejnou komplikaci představuje situace opačná, tj. množství dochovaných variant některých jeho textů, zejména veršovaných. Jen výjimečně je totiž lze sestavit v souvislou řadu dokumentující postupný vznik básně, jako v případě po léta vznikající *Dumky na Batelovském vrchu*.²⁰ Daleko běžnější, především v případě epigramů, je situace, kdy jsou k dispozici dva nebo tři, někdy i čtyři²¹ blíže neurčené Havlíčkovy autografy (a někdy i stejný počet neautorských opisů). Editorický výběr varianty pak nutně probíhá se značnou libovůlí. Chronologické hledisko při něm uplatnit nelze, neboť k rukopisům epigramů si Havlíček datum vzniku běžně nepoznamenával a jejich časové pořadí tedy není možné bezpečně stanovit. Novotný ho ve své chronologii (Havlíček 1938: 348–365) pracně, cestou komparací a spekulací vyvozoval z odkazů a poznámek v Havlíčkově korespondenci, příp. se opřel o data uváděná v nespolehlivých souborech opisů (*Duch Havlíčkův*).²² Považujeme za uvěřitelné, ale naprosto ne

²⁰ Nejstarší, ještě netitulovaný náčrt básně tvoří pouhých devět veršů (dva z nich škrtnuté) a výčet motivů k dalšímu rozvíjení námětu. Na rubu je lístek datován „V Batelově na Moravě, 1841, srpen“. Následující rukopis má již definitivních pět strof, přičemž první a poslední parafrázuje verše původního náčrtu. Do místa mezi nimi jsou tužkou vepsány tři strofy nové, částečně využívající po straně poznamenaných rýmových dvojic. Také zde je na rubu poznámka ke vzniku básně: „Začato na Batelovské hoře při západu slunce v srpnu 1841, když jsem tam myslel o kázání.“ Třetí dochovaný rukopis (poprvé s názvem „Dumka při západu slunce“) se textově liší od poslední čtvrté verze již jen v jediném slově („se zdí padá“ místo „se zdí letí“). Tato konečná verze je opatřena definitivním titulem a poznámkou „Dokončil na Veliký pátek, v Moskvě 1844, Borovský“. Pak už do textu zasáhl pouze pět let po Havlíčkově smrti editor prvního tištěného vydání v *Obrazech života* (1861), když úvodní verš poslední strofy opravil tak, aby byl zřejmý agens děje básně, od prvního náčrtu značně rozšířené („Umírá slunéčko, umírá“ místo „Umírá, umírá, umírá“).

²¹ Týká se epigramů *Geografický, Krakowiaki, Meč a kalich, Nápis na sochu Karla IV., Oberstlandesamtsprojekt, Oznámení, Politický, Popsání ruských národních obyčejů a slavností, Ruská konstituce, Verba docent, exempla trahunt a Z historie literatury české*.

²² Srov. Quisovu rukopisnou poznámku na patitulu *Ducha Havlíčkova* u příležitosti věnování souboru Českému muzeu (1897): „[...] má tento opis též mnohá, často do očí bijící, nesprávná data.“

za ověřitelné, že např. 15. března 1844 napsal Havlíček hned 10 známých epigramů nebo že během čtyř dnů (23.–26. února 1844) jich vytvořil 24.

Pokud jde o jeho ostatní básnické výtvoř, ani tady mnohdy nemáme o době vzniku jistotu – a to navzdory někdy až přepjaté Havlíčkově snaze okolnosti geneze svých veršů zachovat. Platí to zejména o básních nejpůlárnějších. Např. parodická *Citlivá večerní à la Picek* vznikla podle Novotného někdy v letech 1846–1847 (domníváme se, že motivací mohlo být souborné vydání Pickových *Písní* v roce 1847). Pro tuto dataci svědčí i dochovaný rukopis, psaný ještě starším pravopisem (*au*, *w* místo *ou*, *v*), který Havlíček používal až do května 1850.²³ Podle vzpomínky P. M. Veselského však spisovatel báseň improvizoval teprve v září 1850 na posvícenské oslavě v Libenicích (Veselský 1889: 21–22). A Vítězslav Hálek zachoval anekdotické svědectví, že verš „Hájek jako mlččko kvetř“ napsal Havlíček ještě později, na oslavu tehdy oblíbeného, ale již bělovlasého měšťana Hájka (Hálek 1868: 238). V následujících letech navíc na motivy básně vznikla oblíbená jarmareční *Píseň zamilovaných*, Havlíčkovi rovněž prisuzovaná a populární zvláštř v šedesátých letech, kdy ji písničkář František Hais rozšířil o další verše („Spi, Havlíčku, v svém hrobečku [...]“; později i jako samostatný nedatovaný tisk s názvem *Hrobka Havlíčkova*).²⁴ Také např. rozsáhlá báseň *První generální schůzka* bývá vydávána podle nedatovaného otisku,²⁵ a dokonce i *Duch Havlíčkův*, nejobsáhlejší soubor opisů Havlíčkových básní a textové východisko pro řadu jeho epigramů, je jen rámcově datován do „raných šedesátých let“, nejspíš ale až do roku 1864 nebo 1865 (srov. Quisovu poznámku na frontispisu sbírky). Časové údaje tedy neposkytují spolehlivou orientaci a sotva mohou být oporou pokusům o uspořádání Havlíčkova díla.

Na nejisté pole vstupujeme ale už při pokusech o elementární žánrové rozřídění Havlíčkových textů. Problémy s prózami (*Obrazy z Rus*) jsme zmínili výše, a pokud jde o poezii? Např. známý *Jehelniček Ludmily Češky* zařadil Novotný (1938) mezi „básně“, stejně postupuje i vydání z roku 2018, ale Quis (1906) a Bělč (1950) ho přiřadili k „epigramům“, dokonce jako samostatný oddíl. Obojí řešení lze přitom podpořit racionální argumentací: tento cyklus dvojverší vznikl jako ironická nápodoba sentimentální *Kytky* od Ivana Čecha (J. B.

²³ Proměny básníkovy rukopisného úzu přehledně shrnul Quis (in Havlíček 1907: 79). Ke zmíněnému rukopisu je však přičleněn nový verš, respektující již skladnou reformu („Větrřík foukal, listím houpal“), a na jeho rubu se dokonce zachoval první náčrt *Tyrolských elegií*.

²⁴ Domněnka, že původním Havlíčkovým výtvořem byla právě *Píseň zamilovaných*, kterou pak transformoval v satirickou *Citlivou večerní* (Homolka 1912: 409), nemá v dochovaných rukopisech žádnou oporu. Proměny textu probíhaly právě naopak: původní Havlíčkova parodie byla českou veřejností přijata „vážně“ a akceptována právě ve svém naivně idylickém východisku. Následně úpravy její sentimentální námětový rámec ještě posílily. Výsměšná, konkrétně zahrocená intelektuální satira se tak postupně proměnila ve všeobjímající, dojemně sladkobolnou píseň.

²⁵ Quis ho spekulativně (na základě faktu, že jednotlivé verše začínají malými písmeny) kladl do počátku šedesátých let (Havlíček 1906: 250).

Pichla; srov. Pichl 1843: 229) – lze ho tedy připojit k jiným Havlíčkovým parodickým básnickým textům ze čtyřicátých let (*Tys bratr náš!, Citlivá večerní*). Jednotlivá časoměrná dvojverší však formátem odpovídají klasickým epigramům na známé osobnosti – tj. útvaru v české literatuře čtyřicátých let už etablovanému a oblíbenému. A v příkladech bychom mohli pokračovat: žádné z dosavadních souborných vydání např. nezmiňuje, že text básně *Česká hlava* (asi z roku 1844) otiskl Havlíček (bez titulu) v článku *Slovan se loučí s Vídeňským deníkem* (Havlíček 1851: 213). Zařazení pateticky vzdorné básně mezi „epigramy“ je přitom zdůvodnitelné právě jen tímto kontextem, exponovaným umístěním básně v pointovaném závěru stati. I pokud jde o žánrovou delimitaci Havlíčkových textů, je tedy mnohdy rozhodující, jaké hledisko editor upřednostní – zda genetické, formální, nebo sémantické.

A konečně, nejistota panuje i ohledně autorství některých básní a próz Havlíčkovi přisuzovaných. Týká se především textů publikovaných v obou beletristických časopisech, které sám redigoval, v *České včele* (1846–1848) a *Šotku* (1849). Jejich jednotlivé ročníky přitom přinášejí z hlediska autorské atribuce odlišné problémy. V roce 1846, prvním roce svého redaktorského působení, podepisoval Havlíček příspěvky do *České včely* (dále ČV) převážně obvyklými zkratkami a pseudonymy (*H. B.*, *H. Borovský* apod.), případně se (např. v dopisech a polemikách) s humoristickým záměrem stylizoval do charakteristických dobových postav a postaviček.²⁶ Otázky vzbuzují pouze tři básně podepsané zkratkou *Sv. P.* (*Vyhnanec*, ČV 14. 4. 1846, č. 30: 117, *Zchází a schází*, ČV 9. 6. 1846, č. 46: 184, *Tak se časy meňá*, ČV 10. 7. 1846, č. 55: 218), které Miloslav Novotný přisoudil Havlíčkovi zejména proto, že v pozůstalosti je zachován Havlíčkův autograf první z nich i s prováděnými autorskými opravami.²⁷ Již v tomto ročníku však najdeme také mnoho drobných prozaických příspěvků nepodepsaných, především v zábavných rubrikách (humoristický „Med a vosk“, satirické „Žihadlo“). Převažují mezi nimi parafráze dobových anekdot a zpráv z cizích časopisů, ale někdy jde i o původní žertovné vyprávění. V následujícím roce 1847, kdy byl časopis veden systematictěji, byly otiskovány anonymně nejen téměř všechny příspěvky v uvedených rubrikách, ale i některé povídky. Většinu z nich zřejmě sepsal sám redaktor Havlíček,²⁸ byť asi obvykle s oporou v textu

²⁶ Např. „měšťan kocourkovský“ Tadyáš Kocourek, „měšťanský reprezentant“ Václav Hromoslav Nemotora, „direktor“ Šavel Sekira či amatérský filolog Jozef Pokorný „z Terezína“; pro podobnost titulu i pseudonymu s jinými Havlíčkovými texty se domníváme, že se skryl i pod jméno Cato Hloupětínský (báseň *Versus memorialis*, ČV 14. 7. 1846, č. 56: 224).

²⁷ Srov. Havlíček 1938: 378; Novotného názor, že Havlíček s cílem skryt své autorství záměrně použil anagramu zkratky *P. Sv.*, pod níž ve *Včele* publikoval Petr Mužák (Světelský), pozdější manžel Karoliny Světlé, však považujeme za spekulaci.

²⁸ Využívají charakteristických postupů jeho prózy (nadsázky, „odborné“ nebo „reklamní“ stylizace, verifikace prostřednictvím konkrétního historického nebo místního určení) – srov. např. texty *Rotschild a student* (ČV 1847, č. 2: 7), *Nenadálé shledání* (ČV 1847, č. 26: 102), *Kořalka* (ČV 1847, č. 98: 391), *Výňatek z diplomataře lásky* (zkr. -k; ČV 1847, č. 102: 407), *Znameníť žrout* (ČV 1847, č. 104: 415).

převzatém z německého tisku nebo ze souborů žertovných vyprávění, které si pečlivě excerpoval.²⁹ Jedná se doslova o desítky textů, hraničních nejen z perspektivy možnosti určení autorství, ale nejednoznačných i vzhledem k zařazení do sféry umělecké prózy či publicistiky. Protože pohyb na žánrovém pomezí je pro Havlíčkovu tvorbu charakteristický, otiskují z nich novější souborná vydání alespoň opatrné ukázky (srov. Havlíček 1986, 1990, 2018b). Stejná praxe panovala ve *Včele* i v roce 1848; Havlíčkovi je např. přisuzován *Dopis z královského svobodného města Šosovic* (*Včela* 15. 2. 1848, č. 13: 51) a o jeho autorství nepochybuje ani v případě stylizovaného listu *Vašek píše šosovským* (*Včela* 31. 3. 1848, č. 26: 104; poslední číslo pod Havlíčkovou redakcí), který chápeme jako redaktorovo hořké rozloučení se čtenáři.³⁰ V obou případech se však jedná o texty jen podmíněčně beletristické. Také v *Šotku* byly Havlíčkovy příspěvky často stylizovány jako projevy jiných osob (*F. Dobrý*, *J. Pravdohlasný*), autor využíval pseudonymů (*Holofernes*, *Samuel*, *V. Jizerský* a zejména *Šotek*, fiktivní redaktor časopisu),³¹ zkratk (H., H. B., H. Borovský), publikoval pod značkou redakce i anonymně.

Atribuci Havlíčkových textů komplikují rovněž četné přejímky, odkazy a aluze. Tradovaný příklad prvních veršů *Tyrolských elegií* („Sviť, měsíčku, polehoučku / skrz ten hustý mrak [...]“), inspirovaných verši balady *Hadrnice* J. J. Kaliny („Svět, měsíčku polehoučku, / svět mi po dráze [...]“), otištěné ve *Včele* 6. 9. 1848 (č. 72: 277), není zdaleka ojedinělý. Tak v Havlíčkově pozdní poezii nacházíme četné reminiscence na verše, které publikoval roku 1849 v satirických *Brejlich* jejich redaktor Bedřich Moser. Např. brixenský veršový fragment „V samotě kdy sedím a se soužím, / mlčením jen státu, církvi sloužím, / nevidím než krávy a kapucíny [...]“ má zjevně původ v úvodních verších Moserovy básně *City obleženého redaktora* („V samotě tu sedím a se rmoutím, / politiku nemám více psát, / papír žmolím, slova v peře kroutím, / odkud žerty, odkud šprýmy brát? [...]“), která vyšla v *Brejlich* 20. 5. 1849 (č. 25: 97). Podobnost shledáváme i mezi Havlíčkovou netištěnou básní *Fiala* („Červená, bílá fiala, / kdes ji, má milá, trhala? [...]“; podle opisu v *Duchu Havlíčkově* vznikla 6. 3. 1850) a básní *Světlozor* („Červená, bílá růžičko, / kdepaks byla, má dušičko? [...]“; *Brejle* 22. 4. 1849, č. 19: 73). Korespondence tu však zjevně probíhala oběma směry: 6. března 1849 např. Havlíček v

²⁹ Zejména konvolut K. J. Webera *Demokritos oder Hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen* (1832–1840).

³⁰ O Havlíčkově autorství některých příspěvků lze ale spekulovat i po dubnu, kdy redakci převzal Karel Sabina.

³¹ Ne vždy je jejich dešifrování nepochybné: *Lexikon české literatury* např. uvádí jako Havlíčkův pseudonym jméno Ferd[inand] Kopp (je podepsán pod „humoristickým čtením“ Naše ministerstvo a lid, *Šotek* 18. 3. 1849, č. 10: 37–38). Jedná se však o jméno novináře, který už v roce 1848 přispěl desítkou politických úvah a třemi básněmi do *Včely*, samostatně vydal brožuru *Die Ereignisse der Pfingstwoche des Jahres 1848 in Prag* (1848) a v lednu a únoru 1849 redigoval český deník *Svornost*, jenž se oddělil od německé *Concordie* (srov. Kopp 1849, s. 102). S Havlíčkem si dokonce dopisoval a i později, jako student medicíny ve Vídni, mu vyjadřoval podporu (srov. Kazbunda 2013/III: 305); zemřel v roce 1881.

Šotku (č. 9: 34) otiskl svou parodickou báseň z roku 1843 *Tys bratr náš!* („Za dnů mladosti kdo radostné / již za děvčaty rád chodíš [...]“) – a o měsíc později se v *Brejlich* objevila báseň *Kdo jest kavalír* („Za dnů mladosti kdo radostné / učením hlavu netrápíš [...]“; *Brejle* 4. 4. 1849, č. 14: 53).³² Domníváme se, že oba významné satirické časopisy, Havlíčkův *Šotek* a Moserovy *Brejle*, reagovaly na stejné společenské a politické podněty, rezonovaly v nich obdobné ideje a vzájemně se ovlivňovaly natolik, že pokusy o jednoznačné stanovení autorské provenience by někdy byly nejen spekulací, ale především umělým zásahem do prostředí, v němž se názory i texty formovaly nerozhraňtěně, v živé vzájemnosti a permanentní komunikaci.³³

Jiný příklad nejisté atribuce představují dva svazčky *Zpěvníku slovanského*, které vyšly na jaře roku 1848 ve Vídni. První (16 stran) obsahoval deset písní, druhý (24 stran) dvanáct písní.³⁴ Jako vydavatel je v obou uveden „Vojtěch“, jako autor v prvním svazku „Vašek“. Jedná se tedy o publikace anonymní, s výjimkou *Písně svobody*, pod níž je podepsán J. J. Kolár (II. sv.: 16–19), a několika známých písní lidové nebo pololidové provenience ve druhém svazku.³⁵ Ve třech případech však šlo o populární texty Havlíčkovy (*Píseň o tom německém parlamentě a Loučení Čechů od německé říše* na začátku a na konci I. sv., *Blanická* jako čtvrté číslo II. sv.), byť aktualizované a upravené, a od počátku se tak spekulovalo o míře a rozsahu jeho autorství. Za tvůrce sborníku nebo alespoň některých jeho čísel ostatně považovalo Havlíčka i pražské policejní ředitelství (srov. Kazbunda 2013/I: 362). Tuto představu podporovala jak politická intence básní (devět z deseti písní prvního svazku je kritikou frankfurtského sněmu), tak jejich formát, rozvíjející náměty a nápěvy známých lidových písní. Naposledy se k ní přihlásil František Táborský, který Havlíčka označil za autora hned 17 básní ve sbornících (Táborský 1927: 3–10), svou úvahu však nedokázal dostatečně argumentačně podpořit. Později byly uvedené básně do souborů Havlíčkovy poezie zařazovány nanejvýš jako dubia (Novotný, in Havlíček 1938: 297–309) a za původce *Zpěvníku* byli na základě svědectví J. V. Friče³⁶

³² Obě básně jsou navíc parodiemi populární Čelakovského *Písně společní* z roku 1835 („Za dnů mladosti kdo radostné / modlám cizím se nekoříš [...]“), podobně jako jsou básně *Fiala* (Havlíček) a *Světlozor* (Moser) jen aktualizacemi lidové písně *Zármutek* (srov. K. J. Erben: *Písně národní v Čechách* I, 1842: 80).

³³ Srov. báseň *Domov ruský*, kterou Quis na základě opisu v souboru *Duch Havlíčkův* zařadil do Havlíčkova díla jako text vzniklý v Brixenu (Havlíček 1906: 47); stejné verše však byly pod titulem *Sídlo absolutismu* otištěny již předtím v Moserových *Brejlich* (9. 5. 1849, č. 24: 93; viz též Novotný, in Havlíček 1938: 379).

³⁴ Třetí svazek, avizovaný v závěru druhého na začátek června, už vydán nebyl.

³⁵ Slovenská *Nad našou krajinou započalo svítat*, jihoslovanská *Pěsan za narodnu četv ilyrsku*, zlidovělá, původně Hankova, *Moravo, Moravo, Moravičko milá* a dvě strofy populární *Husitské*, jejíž text byl zřejmě rovněž Hankovým dílem.

³⁶ „Videňští ti hoši zřídili si pak pod záštitou svobody tisku pravou pekárnu na nové politické písně, podkládající prostonárodními melodiím přiměřená, časová slova více méně zdařilá, jako např. „Dvě stě let jsem u vás sloužil [...]“ Takových pak písniček dostávali jsme pak z Vídně až do máje skoro co týden alespoň půl tuctu – jenže jim v Praze nastal záhy nebezpečný konkurent v osobě Havlíčka Borovského, jenž měl podobných, ale daleko říznějších, celou zásobu“ (Frič 1891: 352; verše „Dvě stě let jsem u vás sloužil“ jsou obsaženy hned ve druhé písni *Zpěvníku slovanského* I, 1842: 7–9).

označování tehdejší vídeňští studenti Vojtěch Náprstek a Václav Tiefert (srov. *Letáky* 1948: 155), ačkoli některé písně („Hoj, vy páni s fráčkem [...]“, „Když jsi ty, Kurando, pán [...]“) byly dál tradovány jako „Havlíčkovy“. Oba sborníky vnímáme především jako produkt specifické situace prvních týdnů po zrušení metternichovské cenzury, v nichž byly znejistěny konvence ve vztahu mezi autory a překotně publikovanými texty, a pokusy definitivně stanovit autora považujeme v této perspektivě za irelevantní. Pokud bychom se ale měli k něčemu spekulativně přiklonit, pak k představě, že pořadatelé tu prostě přejali nebo aktualizovali obecně známé a oblíbené písně, přičemž nelze vyloučit, že Havlíček byl autorem i víceroch z nich. Tak či onak uvedená situace jen ilustruje naši tezi o značně umělém a relativním ohraničení Havlíčkova díla.

Do souboru *Epigramy 1845* zařadil Havlíček také dva texty přeložené, a to s uvedením autora: *Ins Stammbuch Seiner Hochgeboren* (Friedrich von Logau) a *Učený epigram z ruštiny* (A. S. Puškin). Pouze Quis (1906) je mechanicky přeřadil do oddílu překladů, pozdější editoři vesměs respektovali jejich místo v rámci komponovaného celku. Podstatnější problém však představovalo šest desítek epigramů, které Havlíček v Brixenu přeložil z různých autorů (Friedrich von Logau, J. Ch. F. Haug, celý cyklus Mickiewiczových parafrází veršů barokních mystiků apod.) a které byly v souboru opisů *Duch Havlíčkův* uvedeny jako jeho díla. Protože první editoři s tímto konvolutem pracovali jako s nepochybným pramenem, ocitly se některé překlady mezi vydávanými Havlíčkovými pracemi (hned patnáct např. v Tůmových *Vybraných spisech* I, 1886, stejný počet i v publikaci *Satirické črty a zbylé epigramy Karla Havlíčka Borovského*, 1889).³⁷ Teprve dodatečným dohledáváním autorů (především Quisovým) byly z celku básníkovy díla eliminovány. Postupovalo se tedy v tomto směru značně nestandardně: cestou redukce prvotního, neodůvodněně velkorysého záběru. A samozřejmě bez záruky, že se skutečně podařilo odhalit vše, co nebylo původní.

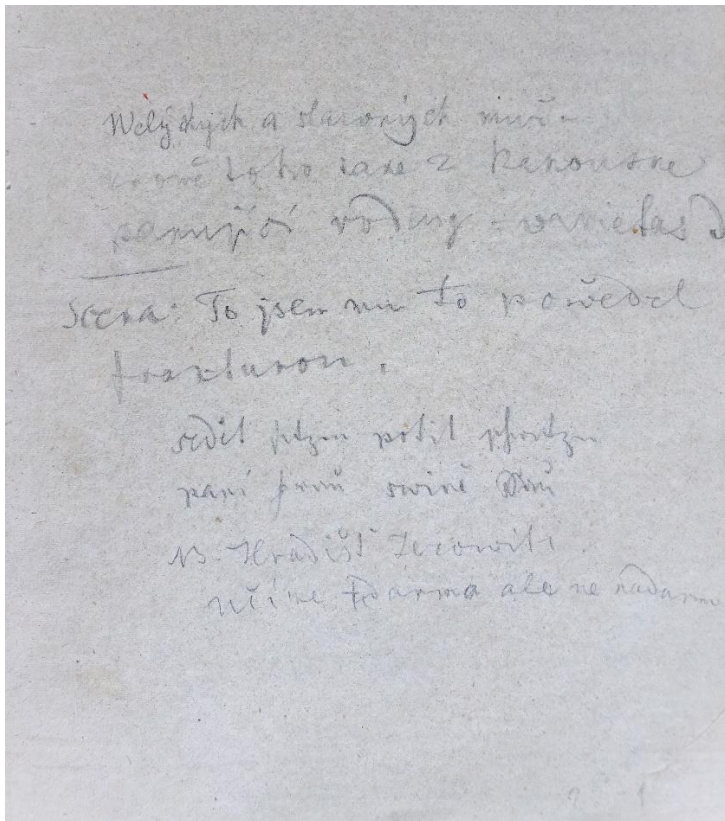
Problémy odlišení vlastního díla a překladu dobře reprezentuje také posměšná antisemitská báseň *Astronomie polského žida*. Ta byla v *České včele* (13. 2. 1846, č. 13: 51) vydána anonymně, v tištěném obsahu ročníku je však uvedeno „z polštiny, od H. B.“.³⁸ Quis na tomto základě báseň zařadil do Havlíčkových *Sebraných spisů* (1906), Novotný ji převedl mezi překlady (1938), Bělíč ji s chatrným odůvodněním, že „originál není znám“, vyřadil úplně (srov. Havlíček 1950: 230). Formule použitá v obsahu přitom naznačuje, že Havlíček se tu

³⁷ Jako „Havlíčkovy“ tak vešly do obecného povědomí i básně jiných autorů, např. Haugův epigram *Ženský jazyk*: „Mlčet ženská nedovede, / jest to proti zvyku. / Spíš bych věřil, že dovede / mluvit bez jazyku“ (srov. Havlíček 1886: 349 a 1897: 184).

³⁸ Ne tedy „přeložil“ nebo „zčeštil“, jako u jiných překladových příspěvků, ale předloškou, která označovala původního autora (např. „*Obrazy z okolí domažlického* od Boženy Němcové“).

nejspíš inspiroval cizím textem, snad lidové provenience (možná dokonce nezapsaným vyprávěním), ale že autorem veršů opravdu byl. O sukcesivním vyřazení básně z celku díla tak, domníváme se, rozhodly opět především důvody ideové.

Exemplum I: Ustavení definitivního rámce Havlíčkova díla je stejně problematické jako nalezení bezpečných kritérií pro jeho rozřídění. Během let byly ze souboru autorových epigramů postupně eliminovány texty, u nichž je Havlíčkovo autorství nejisté (*Profesor a taneční mistr*, ČV 3. 4. 1846, č. 27: 108, *U hrobu ponocného*, ČV 20. 10. 1846, č. 84: 336), u nichž se žánrové zařazení jeví jako pochybné (*Valhala*, ČV 1846, č. 34: 136, *Přípověď z alkoránu sedmašedesátníků*, *Šotek* 25. 2. 1849, č. 8: 31), případně o nichž platí obojí (*Jeszcze Polska niezginęła*, srov. Havlíček 1938: 362). Někdy však tento proces probíhal komplikovaněji. V roce 1938 např. Novotný nově zařadil do *Knihy veršů* dvouřádkový epigram *Hradištsí jezoviti*. O dvanáct let později jej ale Bělíč pro „vážné pochybnosti“ o existenci textu v podobě epigramu odmítl (srov. Havlíček 1950: 200). V Korejčíkově a Stichově vydání Havlíčkova *Díla* (1986) se však epigram znovu objevil (*Hradištní jezoviti*: „Učíme zadarmo, / ale ne nadarmo.“). Jediný, navíc obtížně čitelný podklad pro tento text se přitom nachází na konci stránky v zápisníku, do něhož si Havlíček tužkou zapisoval drobné postřehy během cesty z Ruska domů do Čech (1844). O epigram se tu ale v žádném případě nejedná – text není veršově členěn a také jeho podoba se liší od publikované verze: „NB. Hradišť. jezoviti. Učíme zdarma[o], ale ne nadarmo“ (srov. obr. 1). Jde tedy vlastně jen o jeden z mnoha Havlíčkových zápisů, kterému se dostalo nečekaného žánrového „povýšení“. Takový „epigram“ lze ovšem považovat nanejvýš za projev tvůrčích schopností editora Miloslava Novotného, jeho následné tradování pak pouze za výraz editorské nedůslednosti.



Obr. 1. Stránka Havlíčkova zápisníku s textem „epigramu“ *Hradištní jezoviti*.

2. Cenzura a autocenzura

Havlíčkův vztah k vlastním textům byl neromanticky věcný, zcela protichůdný máchovské enigmatičnosti. Varování z Máchovy *Pouti krkonošské* („neb jak slova jenom vypustíte, nikdy víc mně neporozumíte“) k němu nedoléhalo, anebo ho považoval za hlas minulosti. Jazyk chápal zvláště v počátcích své tvorby utilitárně, viděl v něm především nástroj či zbraň k dosažení společenských cílů a proti dodatečným úpravám svých textů nijak neprotestoval.³⁹ S redaktorskými zásahy se přitom setkával vlastně permanentně, již od svého literárního debutu (*První zkouška z československého jazyka v Moskvě*, 1843).⁴⁰ Také časopisecké znění dalších tří *Obrazů z Rus* bylo podstatně oslabeno dodatečnými zásahy do rukopisů, přičemž dnes je už

³⁹ Srov. dopis K. V. Zapovi z 30. 4. 1844: „Strany pravopisu v těch mých překladech rád přijímám Váš usudek, ba prosím Vás ještě, byste vůbec tak dali tisknout, jako se vůbec píše, buď ou – au. [...] Já si ale na těchto věcech pramálo zakládám. Pro mne by mohli jedni psát kyřilikou, jiní glagolitikou a jiní latinou po česky, já bych všechno četl“ (Havlíček 2018a: 190). I když lze tato slova chápat jen jako projev nejistoty překřikované mladickým furiantstvím, nelze si nevsimnout, že i později Havlíčkův vztah k jazyku postrádal rozměr pietní úcty, tak charakteristický pro jiné předbřeznové vlastence.

⁴⁰ Havlíček sice zaregistroval, že jeho příspěvek „trochu v Praze vymiškovali“ (K. V. Zapovi, 5. 11. 1843; Havlíček 2018a: 83), ale vcelku převážila dojmavá „tatická“ (tj. otcovská) radost z publikované prvotiny (srov. Havlíček 1864: 239).

obtížné rozhodnout, byl-li jejich původcem sám autor, nebo redaktor *České včely* K. B. Štorch.⁴¹ Po celou dobu svého novinářského působení v *Pražských novinách* se potom Havlíček musel potýkat s cenzurou (byť cenzorský dohled vykonával jeho laskavý přítel P. J. Šafařík; srov. Kazbunda 2013/I: 239–240 a dále, zejm. 278–296), pozdější texty, publikované v *Národních novinách* a *Slovanu*, měly za následek soustavnou perzekuci a policejní vyšetřování, v letech 1849 a 1851 dokonce mladého žurnalistu přivedly před porotní soud (obsáhle k tomu Kazbunda 2013/II). Příklad toho, jak pečlivě nad každým publikovaným textem Havlíček zvažoval požadavky cenzury, podává dochovaný rukopis (cizí rukou) prózy *Satirické čtení* (ČV 22. 12. 1846, č. 102: 405–406). Břítý text původní satiry byl opravami narušen hned několikerým způsobem: jednak odstraněním zvláště vyhrčených charakteristik (v pasáži o politických spolcích, které vznikají, „aby policie na světě nepominula“, bylo vyškrtáno pokračování [„a žaláře nadarmo nestály“]), jednak nahrazením přímého pojmenování nepřímým (noa „jakmile k tomu povolení dostanu“ místo „jakmile je z cenzury dostanu“) a konečně zmírněním původně jednoznačné charakteristiky prostřednictvím relativizujícího přívlastku („to vidíme nejpatrněji na nejedněch velikých pánech“ místo „to vidíme nejpatrněji na velikých pánech“).⁴² Zápas o nalezení výrazu, který bude „ještě únosný“, lze sledovat např. v pasáži, kde se Havlíček vysmívá modlářství růžencových společností: v posměšné větě o lidech, již se modlí jen proto, „aby jim pánbůh žádný otčenášek upříti nemohl“, došlo nejprve k cenzorské substituci výrazu „otčenášek“ za kontextově matoucí „prosbu“, a teprve pak autor dospěl k definitivnímu „zdrávasek“.

Když pak na počátku roku 1849, už po téměř roční zkušenosti s žurnalistikou „bez cenzury“, ale v situaci pozvolného restaurování předbřeznových poměrů, začal Havlíček vydávat ke svým *Národním novinám* humoristickou přílohu *Šotek*, koncipoval svou pozici vůči možným mocenským omezením zcela jinak. Především – do čela časopisu vystavil fiktivního redaktora „Šotka“, od jehož radikálních politických názorů se hned v úvodníku prvního čísla ostentativně distancoval. Na fiktivním základě potom vystavěl celý svět časopisu. Texty, které uváděly jednotlivá čísla, stylizoval jako tradiční novinářské útvary, ovšem vždy s ironickým

⁴¹ Úplný výčet úprav a komentář k nim srov. Havlíček 2018b: 403–418. Intence těchto zásahů je však zřetelná: směřují k oslabení proticarského a protiněmeckého ladění původního textu, a to jak prostřednictvím škrtnutí (celých útočně pointovaných scén), tak substituováním přímých pojmenování nepřímými, intenzivních méně intenzivními, jednoznačných všeobecnými („veřejné dozorství“ místo „policie“, „cizozemci“ místo „Němci“ apod.).

⁴² Škrty a opravy v dochovaném rukopisu pocházejí jak od Havlíčka samotného, tak od cenzora P. J. Šafaříka; původce jednotlivých zásahů však bohužel nelze bezpečně rozlišit. Šafaříkovi přičítáme především vyškrtnutí nejrozsáhlejší pasáže, provokativního požadavku na chystaný Spolek proti týrání lidí: „Aby však společnost dobrého zlaru a všeobecné platnosti nabyla, bude zapotřebí, aby všichni mocnářové co činní oudové do ní přistoupili, to však jenom z té příčiny, že se žádná taková společnost dobře nedaří, nejsou-li velcí pánové protektory.“

nebo posměšným zahrocením – ať už šlo o národohospodářské a politické projekty (*Návrh na zlepšení našich financí* [č. 4: 14], který byl ve skutečnosti kritikou zvyšujících se daní, *Návrh zákona o národní gardě* [č. 11: 41], který byl výsměchem paralyzované domobraně), nebo o různé návody a poučení (*Malý slabikář pro velké děti* [č. 5: 18], *Úvod k zeměpisu země české* [č. 7: 25]).⁴³ Podobně koncipovány byly i „odborné“ příspěvky (*Filozofické rozjímání o opicích a opičkách* [č. 8: 30]) či naopak „domácí rady“ (*Prostředek proti bolení zubů* [č. 9: 35]). Nepravidelnou dopisovou rubriku Havlíček zaplnil fiktivní korespondencí, jak domácí (dopisy ze smyšlených Šosovic a Nedočkalova [č. 1: 3–4], které charakterizují domácí maloměstské poměry), tak zahraniční (korespondence s carovým kancléřem Petrem Petrovičem Petrovem, která byla především kritikou ruského absolutismu [č. 3: 12; č. 6: 24]; dopis Metternichovi do Londýna s ironickou prosbou o návrat, který byl skrytým poukazem na oklešťování demokratických svobod [č. 10: 37]; srov. zde s. 87). Jiné politické komentáře a aktuální anekdoty Havlíček prezentoval pod titulky připomínajícími běžné časopisecké rubriky (např. „Vojenství“, „Církevní věstník“, „Národopis“, „Literatura a kritika“, „Nové knihy“, „Nejnovější zprávy“, „Oznamovatel“), případně je vkládal do textů stylizovaných jako reklamy či návštějí (*Úmrtní oznámení* [č. 4: 14], *Oznámení ohromné a znamenité hudební akademie* [č. 6: 22], *Vypsání veřejné licitace* [č. 6: 23]). Připočteme-li další útvary, jako byly již ze *Včely* oblíbené dialogy (*Dyškurzy Vaškovys Honzikem* [č. 8: 32; č. 9: 36]) a hádanky (*Šotkův anagram* [č. 6: 24]), nebo komentované karikatury (*Galerie ze sněmu říšského* [č. 4: 15]), vyrůstá před námi v jedenácti číslech *Šotka* svět žánrově i námětově překypující a k aktuálnímu dění vyhoceně kritický, vždy však pouze nepřímo, prostřednictvím příměru, podobenství či paralely. Protože v některých záležitostech zaujímal autor zjevně absurdní stanoviska (plédoval např. za „emancipaci oslů“), jevíly se jako absurdní i ostentativní projevy loajálnosti a servilní poníženosti (vesměs je identifikujeme jako případy tabuové antifráze).⁴⁴ Takové čtení ovšem vyžadovalo poučené čtenáře, schopné pochopit jinotaj či narážku, nebo i interpretovat jejich absenci.⁴⁵ Ani ostentativní přehánění a postavení „mimo skutečnost“ však Havlíčkovi neumožnilo dlouhodoběji zachovat *Šotka* v poměrech znovu se zostřující perzekuce. Poprvé

⁴³ Na stejném principu fungovala i stylizovaná vysvětlení dobových jevů: článek *Kdo jest Ultračechem?* (*Šotek* 11. 2. 1849, č. 6: 22) demaskoval vládní taktiku hrozeb neexistujícím nepřítelem, *Politický katechismus sedmašedesátníků* (*Šotek* 17. 2. 1849, č. 7: 28) konjunkturalismus konzervativní strany, stať *Základní práva ústavy šosovské* (*Šotek* 1. 4. 1849, č. 11: 41) byla ironickou explikací oktrojované ústavy.

⁴⁴ Např. „Čechové pocházejí z kmene Slovanů, z kmene po lo barbarského, poněvadž ještě surového, který ani pravé svobody schopen není“ (*Úvod k zeměpisu české země*, *Šotek* 18. 2. 1849, č. 7: 25).

⁴⁵ Srov. na začátku 10. čísla dialog, v němž Šotek vysvětluje „panu Zvědavému“, proč nevyšlo předchozí číslo (bylo úředně zakázáno): „Protože to číslo za mne vydalo ministerstvo. Nebyla to notná satira na svobodu, co vydali?“ (*Šotek* 18. 3. 1849, č. 10: 37).

v dějinách české literatury však vytvořil konstelaci, v níž se nástrojem pravdy paradoxně stala ironická deformace a humorná nadsázka.

Exemplum II: Obezřetnost a účelovost, s níž básník přistupoval k publikování a úpravám svých textů, dokládá např. historie epigramu *Talenty* (srov. obr. 2–5). Havlíček jej poprvé zmiňuje v dopise Josefu Klejzarovi do Hradce Králové z 24. 3. 1844 v kontextu celého souboru proticírkevních epigramů, „zbrusu nových vynálezů na roli svaté teologie“, který poslal jako přílohu listu; přitom si dobře uvědomuje, že „do Prahy posílat z Moskvy *takové* epigramy není dobře“, a žádá přítele o přepis a další šíření souboru (Havlíček 2018a: 172).⁴⁶ Tento nejstarší, obtížně čitelný a dnes už bohužel nereprodukovatelný Havlíčkův autograf textově souhlasí s podobou pozdějších rukopisů (např. v souboru *Nezdvořilé epigramy*), avšak obsahuje navíc přípisek: „Varians jiný: (trochu nevinnější) / Kaplanu dal pánbůh vtip, / farářovi břicho.“ Havlíček pak epigram připomíná i v následujícím dopise Klejzarovi z 25. 5., kde ho řadí mezi své „nejlepší“ (Havlíček 2018a: 198). Tomu odpovídá i fakt, že ho zařadil mezi sedm svých prvních otiskovaných básní, které vydal hned po návratu z Ruska v *České včele* (ČV 16. 8. 1844, č. 66: 261). Pointu epigramu však tady podstatně změnil: úpravami třetího a čtvrtého verše proměnil ostře proticírkevně zahrocený text ve vágní satiru na lidskou závist. K původní podobě se vrátil v koncipovaných rukopisných souborech *Nezdvořilé epigramy* a *Epigramy 1845*, v jejichž rámci epigramu přiřkl exponované postavení. Vydavatelé Havlíčkových *Sebraných spisů* (1870, Václav Zelený) a *Vybraných spisů* (1886, Karel Tůma) zjevně výchozí rukopis znali, ale ani oni si netroufali otisknout jeho autentické znění. Totéž platí i o Ladislavu Quisovi: také on ještě v roce 1897 (*Básnické spisy*: 125) epigram vydal podle zmíněné „nevinnější varianty“. V podobě, kterou mu dal Havlíček hned na počátku a pak i v definitivních rukopisných souborech, byl tak epigram poprvé otisknuto až ve druhém vydání Quisových *Spisů* v roce 1906, tedy padesát let po básníkově smrti a víc než šest desetiletí po svém vzniku.

⁴⁶ Datum vzniku epigramu 6. 9. 1844, které uvádí Novotný (in Havlíček 1938: 354), považujeme za mechanický přepis mylné datace ze souboru *Duch Havlíčkův*.

T a l e n t y.
Pawlu hůř a Petru líp,
Ticho, závist! ticho!
Někomu dal Pánbůh wtip,
Tobě, Mikši, břicho.

Obr. 2. Otisk z *České včely* (16. 8. 1844).

Církví (S. S. S.)
Talenty.
 Pawlu hůř, a Petru líp,
 Ticho závist ticho!
 Kacířům dal pán Bůh wtip,
 Swaté církvi – břicho.

Obr. 3. V *Nezdvořilých epigramech* (1844) stál epigram v čele oddílu Církví.

Talenty.
 Pawlu hůř a Petru líp
 Ticho závist! ticho!
 Kacířům dal pán Bůh wtip
 Swaté církvi břicho.

Obr. 4. V *Epigramech* 1845 byl naopak zařazen na konec oddílu.

Talenty.
Pawlu hůř a Petru líp;
ticho, závist, ticho!
kacířům dal Pánbůh vtip,
..... břicho.
Jiný variants:
Kaplanu dal Pánbůh vtip,
farářovi břicho.

Obr. 5. Podoba epigramu v *Sebraných spisech* (1870).

3. Editoři a kopisté

V průběhu celých padesátých a šedesátých let 19. století, v době Havlíčkovy brixenské konfinace a v letech po jeho smrti se jeho beletristické texty dostávaly ke čtenářům jen se značnými obtížemi. Jeho vytištěné verše z této doby lze snadno přehlédnout. Ještě za básníkova života, v roce 1855, vydal v posledním, čtvrtém čísle svých *Rachejtli* Václav Čeněk Bendl šest Havlíčkových epigramů – ovšem bez uvedení autorova jména a zjevně i bez jeho vědomí (srov. Bělič, in Havlíček 1950: 197). Jednalo se o výběr ze souboru *Epigramy 1845*, avšak koncipovaný tak, aby redaktor nemohl být sankcionován.⁴⁷ V roce 1859 pak Havlíčka opatrně připomenul Jan Neruda dvěma básněmi cyklu *O posledních věcech člověka* (*Hrob, Život věčný* [Obrazy života 1, 9. 9. 1859, č. 8: 306–307]), které konvenovaly jeho tehdejší vlastní hřbitovní lyrice (*Hřbitovní kvítí*, 1858). Obě otiskl bez uvedení autorova jména, pouze pod známou zkratkou *H. B.* Skutečný pokus o návrat Karla Havlíčka do české literatury se odehrál v *Obrazech života* pod redakcí J. V. Jahna až o dva roky později. Ve 2.–6. čísle ročníku 1861 zde na pokračování vycházela apologetická studie mladého německého básníka Alfreda Waldaua *Karel Havlíček*, doprovázená „ukázkami“ poezie: v 5. čísle tak poprvé (bez titulu) tiskem vyšly *Tyrolské elegie* (s. 188–190) a v 6. čísle, na závěr celého seriálu, byly otištěny dva zpěvy *Křtu svatého Vladimíra*, šest Havlíčkových básní různého zaměření a celkem 12 epigramů (s. 208–210).⁴⁸ Mezitím ruský slavista německého původu A. F. Hilferding (1831–1872) vydal v petrohradském časopise *Russkoje slovo* vlastní překlad *Tyrolských elegií*.⁴⁹ Pak ještě v roce 1867 registrujeme v časopise *Praha* otisk části pátého zpěvu *Křtu svatého Vladimíra*⁵⁰ a do šedesátých let je kladeno také několik drobných tisků určených k jarmarečnímu nebo kolportážnímu šíření, nedatovaných a bez označení vydavatele (např. *První generální schůzka Českého národního muzeum*) – a to je až do vydání *Sebraných spisů* v roce 1870, tedy za čtrnáct let od Havlíčkovy smrti, z jeho básnické tvorby⁵¹ vlastně vše.

⁴⁷ Výběr se vyhnul epigramům kritickým k mocenskému aparátu: Bendl do něj nezařadil nic z oddílů Církví a Králi, z oddílů Vlasti, Múzám a Světu vybral po dvou epigramech rázu pokud možno rozverného. Konkrétněji kriticky zacílený, proti Jakobovi Malému, byl pouze epigram *Vtip a břich* („Ztloustl Kuba jako soudek [...]“; v *Epigramech 1845* pod názvem *Optimista*, v *České včele* 1846 [č. 9: 36] s titulem *Et vidit Deus, quod sint omnia bona*).

⁴⁸ Epigram *Skepticismus* byl ocitován uvnitř článku na s. 206. Šlo opět o výběr ze souboru *Epigramy 1845*, tentokrát koncipovaný mnohem odvážněji: obsáhl 5 epigramů z oddílů Církví, jeden z oddílů Králi, čtyři z oddílů Vlasti, dva z oddílů Múzám – a žádný z neurčitě, vesměs jen humorně orientovaného oddílu Světu.

⁴⁹ *Тирольскія элегии Гавличка* (Havlíček 1860: 289–300); báseň byla otištěna ve dvou sloupcích (do azbuky transliterovaný text a vedle něho přesný, neveršový překlad do ruštiny). Český báseň poprvé samostatně (tj. mimo *Spisy*) vydal J. R. Vilímek v roce 1873.

⁵⁰ Pod titulem „Zlomky z básní Karla Havlíčka Borovského – Bezbožnost v národu“ (*Praha* 1, 1867, č. 7: 99).

⁵¹ Do obsáhlé antologie českého humoru *Veselé čtení* (1860: 192–196) zařadil Hermenegild Jireček „od H. Borovského“ pouze povídku *Milencův hrob* z roku 1845.

Vzhledem k této situaci nepřekvapuje, že Havlíčkovy verše a epigramy se v prvních letech po jeho smrti (stejně jako už předtím, v posledních letech básnickova života)⁵² širily především prostřednictvím opisů. Opisovaly se jednotlivé texty, ale větší význam měly celé soubory opsaných epigramů a básní, kterých se v Havlíčkově pozůstalosti zachovalo hned deset. Jsou samozřejmě různé provenience a liší se tedy rozsahem i kvalitou. Nejobsáhlejší a nejreprezentativnější z nich, skládající se z 64 listů osmerkového formátu a vázaný v pevných deskách, nese barevně vyvedený nadpis *Duch Havlíčkův. Sbíрка jeho básnických prací* (obr. 6). Podle poznámky Ladislava Quise opis pochází „z rodiny J. E. Vocela“, spisovatele a zakladatele české archeologie. Představuje nejobsáhlejší dochovaný soubor Havlíčkových epigramů (203 čísel; mezi ně je však, většinou bez označení autora, vřazeno i několik desítek překladů) a zahrnuje i dvacet básní (včetně brixenských skladeb). Ačkoli opisovač vycházel přímo z Havlíčkových rukopisů (reprodukuje i poznámky, které k nim básník přičleňoval), dopouštěl se mnoha omylů a nepřesností a leckteré epigramy spíše parafrázoval, než přesně opsal. Bez přehánění lze tvrdit, že soubor je přímo vzorníkem typických opisovačských chyb. Vytvořil ho zřejmě člověk bez hlubšího vzdělání (na mnoha místech projevuje elementární neznalost pravopisu),⁵³ který neporozuměl ani mnohým cizím slovům, jichž Havlíček používal.⁵⁴ Další jeho omyly jsou zjevně důsledkem zběžného a povrchního čtení výchozího textu,⁵⁵ ale jiné, závažnější nejsou tak jednoznačně vysvětlitelné a někdy ani pochopitelné („Prázdnou rukou těžko vést šarvátky“ místo „Holou rukou [...]“; „Příroda jí nic neodpovídá“ místo „[...] málo odpovídá“; „že ji zastínila náká trojice“ místo „[...] svatá trojice“, apod.). Mimo případy běžné opisovačské dittografie⁵⁶ se tu setkáváme i s úmyslným rozšiřováním původního textu vkládáním nových slov („By tě vzaly samostatné národy do svého cechu“ místo „[...] národy do cechu“; „ale kdo je český literát, / tomu hrozí ještě více“ místo „český literát / má trampot více“). Podobně i pokud jde o vynechávky, registrujeme vedle běžných písarských haplografií

⁵² Srov. vzpomínku Havlíčkova spolupracovníka a pozdějšího redaktora *Pražských novin* Josefa Šestáka z výletu do Benátek na podzim 1852: „Na náměstí svatého Marka setkal jsem se s Emanuelem Purkyněm. V rozmluvě mi sdělil, že přichází právě z Brixenu od Karla Havlíčka, že přináší s sebou novinku, známé později *Elegie tyrolské*. Na mou prosbu půjčil mi je na noc k opsání [...]. Já se odebral ihned do blízkého hotelu U Luny za Prokuraciemi a opisoval až pozdě do noci. Byl jsem snad první, který opis přinesl do Prahy. Opis koloval pak ve stech reprodukcích“ (Šesták 1896: 2).

⁵³ Např. „hospodině“ (analogicky k „Hospodin“), „mistický“, „nasitili“, „neschnil“, „vymislila“.

⁵⁴ Píše „aküe“ (místo „akcie“), „epigramista“ (místo „epigramatista“), „kalkujíc“ (místo „kalkulujíc“), „pleen“ (místo „spleen“), „prarostika“ (místo „pranostika“). Chyby podobného typu najdeme ovšem rozprostřeny od Havlíčkových vlastních rukopisů („Beliamův osel“ po knižní edice (titul epigramu „Allah Veliký!“ v Tümových *Vybraných spisech*); v *Duchu Havlíčkově* jich však je násobně více.

⁵⁵ Např. „Na nábreží podívat se též“ (místo „[...] běž“), „Není nad půvobnost“ (místo „Není nad původnost“), „věmou lásku Čechů k sobě“ (místo „[...] k osobě“).

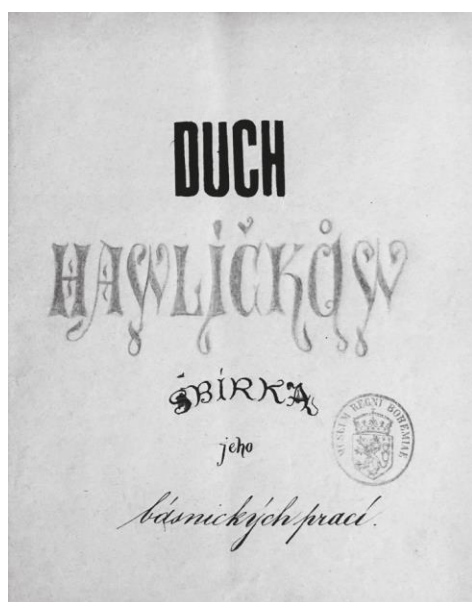
⁵⁶ Např. „Pročpak jen tvé pero černí jen a špiní?“ (místo „Pročpak tvé pero černí jen a špiní?“).

z nepozornosti⁵⁷ takové, které pramení z nepochopení a pozměňují význam textu („Farář dělá z chleba vína [...]“ místo „Farář dělá z chleba a vína [...]“; „Děcko jest obecenstvo naše“ místo „Děckem jest – díš – obecenstvo naše“ apod.). V nejzávažnějších případech pak vynechávka proměňuje smysl celého epigramu (*Beata Virgo Maria iesuitis salutem*: „neb bych panenství zachovala“ místo „neb bych nebyla panenství zachovala“). A konečně, koruptelami byly zasaženy i tituly epigramů („Patrony Haliče“ místo „Patroni Haliče“; „Versum memorialis“ místo „Versus memoriales“; „Nedůslednost“ místo „Nedůstatečnost“ apod.).

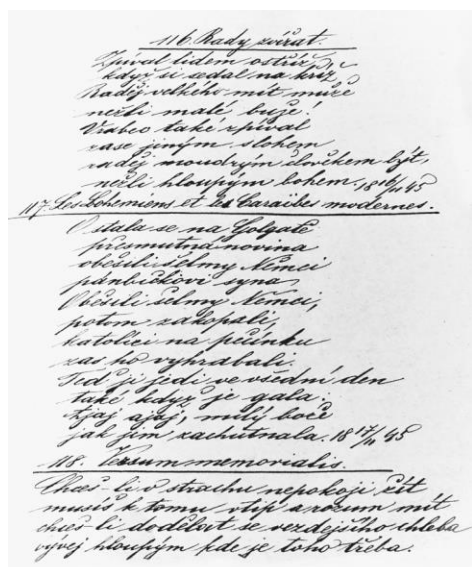
Nevěnovali bychom takovou pozornost nedostatkům pouhého opisu, kdyby *Duch Havlíčkův* nebyl v minulosti využíván jako významný textový pramen. Zmiňuje ho již Quis, Novotný ho považuje za „důležitý“ a Bělíč explicitně uvádí: „Z opisů nám zvláště posloužila rukopisná sbírka *Duch Havlíčkův*“ (Havlíček 1950: 197). Především Quis pak soubor při pořádání *Spisů* mechanicky upřednostňoval před jinými opisy, přičemž z jeho vydání vycházela celá řada dalších edic. A vzhledem k tomu, že např. hned pro dvě desítky Havlíčkových epigramů máme k dispozici právě jen opisy (autografy ani otisky neexistují), představuje nastíněná situace již skutečné zpochybnění integrity části Havlíčkova díla. Nejnovější vydání (Havlíček 2018b) sice všude, kde to jen bylo možné, preferovalo jiné opisy,⁵⁸ ale i tak zůstává pět epigramů (*Židovský, Les Bohémiens et les Caraïbes modernes, Alegorie, Nová literatura, Initium sapientiae*) a dvě básně (*Fiala, Píseň Čechů roku 1850*), pro něž neexistuje jiný doklad, a tedy ani jiný textový pramen, než právě sbírka *Duch Havlíčkův*.

⁵⁷ Např. „To je naděje a víra“ (místo „To je moje naděje i víra“), „Pánbůh je ateista“ (místo „Pánbůh sám je také ateista“).

⁵⁸ Ostatní známé soubory opisů jsou ve vztahu k Havlíčkovým rukopisům mnohem spolehlivější, bohužel ale také mnohem méně obsáhlé – ať jde o opis z pozůstalosti Gustava Pflagra Moravského (33 epigramů a 2 básně), či opisy V. Č. Bendla (50 epigramů) a L. J. Čelakovského (29 epigramů). Další, vesměs anonymní opisy jsou pak již méně přesné, některé zřejmě vznikaly jen na základě rozpomínky či z doslechu, případně jde o opisy jiných opisů.



Obr. 6. Titulní list souboru opisů *Duch Havlíčkův*.



Obr. 7. Epigram *Les Bohémiens...* v *Duchu Havlíčkově*.

Ale spolehnout se nelze ani na vtištěné texty. Havlíčkova báseň *První generální schůzka Českého národního muzeum l. p. 1847* byla vydána teprve roku 1882 v časopise *Paleček*.⁵⁹ Za pětadvacet let od svého vzniku pozbyla mnoho z někdejší aktuálnosti a útočnosti a proměnila se v pouhou vzpomínku. Přesto vydavatelé považovali za nutné ji upravit – v charakteristice muzejních sbírek byly např. verše „Také sbíráme teď vysušené byrokraty / a špicly policejní na vlastní outraty“ nahrazeny dvěma řadami pomlček. Úpravu přejal i Tůma ve *Vybraných spisech* a úplné znění veršů se tak objevilo až roku 1897 v 1. vydání *Spisů Quisových*. Vytečkovávání

⁵⁹ Srov. Havlíček 1882: 6–7; starší však zřejmě je nedatovaný letákový otisk (asi ze šedesátých let).

slov nebo veršů, případně i nahrazování „nevhodných“ výrazů slovy přijatelnějšími, se stalo na celé půlstoletí po Havlíčkově smrti běžnou ediční praxí.⁶⁰ Důvody, proč k tomu docházelo, byly podle naší klasifikace trojího typu – politické, personální a morální:

- a) Za nejdůležitější byly považovány ohledy na poměry politické (domácí, případně zahraniční) a společenské (zejména v poměru k církvi). Ve snaze neprovokovat úřady tak byla ještě v roce 1897 v Quisových *Spisech* vytečkována např. narážka na rakouské barvy v básni *Fiala* („černý a tulipán“ místo „Černý a žlutý tulipán“), a dokonce ještě ve 2. vydání *Spisů* (1906) připomínka císaře Františka I. v epigramu *Landtag* („..... neb Muzeum“ místo „Franc, neb Muzeum“). Celou řadou podobných úprav bylo postiženo ale už první (časopisecké) vydání *Tyrolských elegií*.⁶¹ Krátký úryvek ze *Křtu svatého Vladimíra* v časopise *Praha* (1867) byl zase poznamenán ohledy zahraničněpolitickými: V roce pouti českých politiků k ruskému carovi považovali redaktoři za nutné např. změnit verše „Ale Rusi o těch kumstech / ještě nevěděli“ na „Ale pohané o kumstech / ještě nevěděli“, verše „ruský národ neměl boha, / církev ovdověla“ na „celý národ neměl boha, / Perunice ovdověla“ atp. Zjevně se tu snažili vystříhat nejen kritiky ruského samoděržaví, ale i domácí církve, jak to bylo vůbec obvyklé. Tůma (1886, a v 1. vydání *Spisů* 1897 i Quis) např. vytečkoval v epigramu *Ani jediný puntík nepomine z Zákona* slovo „kněžmi“ („kn... hází na cizoložnice“).⁶²
- b) Jinou motivací vynechávek byly ohledy na zasloužilé nebo dosud žijící a veřejně působící osobnosti. Ve zmíněné básni *První generální schůzka* tak byla ve vydáních z roku 1882 (*Paleček*), 1886 (*Vybrané spisy*) a částečně i 1897 (*Spisy*) vytečkována většina proprií. Vystupuje zde např. „pan P.landa“ („Palanda“ – posměšná zkomolenina jména Palackého), „hrabě T.n Matyáš“ (Thun), „pan E...n asistent“ (Erben), „doktor F...“ (Frič), „páter Š....c“ („Štulec“ – posměšné pojmenování Václava Štulce), „pan V...f“ (Vocel), „pan Z.“ (Zap), narazíme i na „mistra Tr...na“ (Trojan; celkem sedmkrát), „Václava T..ka“ (Tomek) či „vycpaného profesora Šn...“ (Šnábl). V

⁶⁰ Quis (in Havlíček 1897: 17) si v této souvislosti stýská, že jeho edice bude vypadat „по русски“ (jako tamní vydání Puškina), ale uznává, že „čekati, až by mohl Havlíček vyjít bez puntíků, bylo by pro naši literaturu [...] trochu dlouho“ – a odkazuje na latinské úsloví „[dictum] sapienti sat [est]“ („moudrému napověz“).

⁶¹ Srov. Waldau 1861: 188–190; jako příklad uvádíme noa „páni“ nebo „strážcové“ (místo „policajti“) a vynechání celé strofy o policajtech, kteří ve strachu vyskákali z vozu s hlídaným delikventem (úplný výčet in Havlíček 2018b: 522).

⁶² Hned v několika případech (epigramy *Definitio disciplinaris*, *Triplex immaculatio*) se editoři pokoušeli vytečkováváním ožehavých míst šetřit city katolických věřících. Některé publikované epigramy tak ve výsledku působily spíše jako intelektuální kvíz: „Praví svatý Havel Bořivít: / Není . a .. nemá být.“ (*Nejkratší symbolum*, Havlíček 1897: 142). Podobně i epigram *Perfectibilitas fidei catholicae* s vynechávkami slov „boží“ (4×) a „jitnice“ (Havlíček 1906: 141): „Oj, raduj se, katolická chaso, / máme krev a maso: / ještě střeva, potom na letnice / bude dělat papež“

takovém kontextu pak vypsání celého jména působilo vlastně jako dehonestace – např. Hankovi, Klučákovi, Pešinovi, Podlipskému, Staňkovi nebo Strobachovi veškeré jejich vlastenecké zásluhy nestačily k zařazení mezi vytečkované. Jaké rozpaky způsobovala Havlíčkova přímost v české společnosti ještě půl století po jeho smrti, vidíme i na Quisově předmluvě ke *Spisům* (1897, obsažena i ve 2., přepracovaném vydání 1906). Nejprve píše, že „odpadly tu veškeré ohledy osobní; byla by to zajisté choulostivost přepjatá“ (Havlíček 1897: 16); ještě v poznámce na téže straně ale uvádí, že mu bylo správním výborem Společnosti Muzea království českého povoleno „užítí rukopisů Havlíčkových [...] jen s omezením“, tj. právě s ohledy personálními.⁶³ Tyto skrupule se promítly např. do titulu známé *Písně pro Tomkovu ženu*: nepřípustná připomínka mladistvého patolízalství někdejšího Havlíčkova přítele, později šlechtice, poslance a rektora české univerzity V. V. Tomka, byla eliminována již v prvním otisku v *Obrazech života 1861 (Píseň provou ženu)*. Obdobný název dostala báseň i v 1. vydání *Spisů* (1897), teprve ve 2. vydání Quis titul „odvážně“ upravil (*Píseň pro T...ovu ženu*) a v poznámce jméno vysvětlil (Havlíček 1906: 48, 225). Takto se zacházelo zejména s protagonisty Havlíčkových politických písní pravidelně (srov. např. vytečkování jména kritizovaného Felixe Schwarzenberga v prvním otisku básně *Mně se, mně se, mně se všecko zdá*).⁶⁴ Zcela ojedinělý je však opačný případ: v cyklu *Šotkových písní (Šotek 1. 4. 1849, č. 11: 42)* Havlíček sám vytečkoval jméno generála Windischgrätze („Utíkej, W....., utíkej“). Autor opisu *Duch Havlíčkův* nahradil tečky posměšnou podobou jména („Utíkej, Windo, utíkej“), jeho řešení přijal Quis ve 2. vydání *Spisů* (1906) a po něm i všichni další editoři.

- c) Daleko nejčastěji však byly vytečkováváním nahrazovány výrazy tabuizované, především vulgarismy. V *První generální schůzce* např. Palacký ve smyšleném projevu kritizuje „ty za..... uherské mam...“ (Havlíček 1882, 1886, 1897); teprve od 2. vydání *Spisů* (1906) je identifikujeme jako „ty zatracené uherské mamlasy“. Obdobně se v básni zacházelo i s výrazy „kra..né“ a „u.....“ („kradené“, „ukradnout“). Dotaz „kdo byl větší o...“ („oseř“), a jméno fiktivního „rytíře Pr..liusa“ („Prdeliusa“) však zůstaly vytečkovány i v roce 1906.⁶⁵ Podobně byly nahrazovány tečkami Havlíčkovy výrazy

⁶³ „Pokud ve smyslu závazků od Společnosti muzejní při darování oněch památek přijatých neobsahují řečené úryvky dopisů a básně žádných ústrků na osoby dosud žijící nebo o vlast zasloužilé“ (Havlíček 1897: 16).

⁶⁴ Waldau 1861: 208; v *Sebraných spisech* (1870) i ve *Spisech* (1906) už jméno uvedeno bylo.

⁶⁵ Zvláštní problém představuje v *První generální schůzce* verš „kdyby nám Matice peníze nedala“. Tuto verzi zavedl anonymní tisk z šedesátých let, který nahrazování tečkami nepoužíval; přejal ji i *Paleček* (1882) a Tůma ve *Vybraných spisech* (1886). Pozorný a poctivý Quis ale básně vydal podle Havlíčkova torzovitého rukopisu, v němž

„díra“ (1897 „proč ji nechce plácnout přes?“; *Žádost bývalého českého literátora*), „hloupý“ (1906 „nežli bohem“; *Rady zvířat*), „hovno“ (1906 „Havel praví: teď mu udělajío“; *Šebestov a potom celou zem*), „laksírka“ (tj. průjem; 1870 vynechána celá strofa, 1886 „la..írka“, 1897 „la....ka“; *Píseň o tom německém parlamentě*), „lump“ (1870, 1886 „pro těch pár národ nezhyne“; *My pole ořeme*), „prasit se“ (1897 „naše literatura se silně p....“; *Já, nižepsaný čtenář*), „špicbub“ (tj. darebák; 1897 „.....“, 1906 „šp....b“; *Píseň Čechů roku 1850*), „zatracený“ (1897, 1906 „zatr..... Seku“; *Ó, ty Nácku Loyolový*) a mnohé další.⁶⁶ Jen výjimečně se na místě tabuového výrazu objevuje krycí slovo (noa) – např. v úryvku ze *Křtu svatého Vladimíra* v časopise *Praha* je v roce 1867 slovo „taškář“ nahrazeno výrazem „šid'ař“, verš „a ochlasti pili“ veršem „a páni jen pili“). Právě nejslavnější Havlíčkova báseň představovala v této perspektivě také největší problém. Když už si ji vydavatelé troufli publikovat, soustavně nahrazovali vulgarismy, které v prvním zpěvu podtrhují lidovou stylizaci básně, celými řadami teček a pomlček (výčet těchto úprav in Havlíček 2018b: 531). Zcela osobitě k problému přistoupili anonymní editoři prvního knižního vydání *Křtu* (1876, dvacet let po Havlíčkově smrti se záhadným označením „v Praze, nákladem vlastním“), které bylo bohatě ilustrováno E. K. Liškou. Nejméně na čtyřech místech tu byly ilustrace rozmístěny tak, že zakryly předpokládaný problematický výraz (srov. obr. 8 a 9). Jedná se o řešení, které pro jeho úzkoprsost a současně vynalézavost považujeme za přesný výraz omezení i schopností české společnosti druhé poloviny 19. století.

správně přečetl „kdyby nám Matice peníze nesrala“. Cítil se tedy nucen upravit inkriminované sloveso na „ne.....“ (1897), resp. „nes..la“ (1906). Pozdější editoři se bez upozornění vrátili k úpravě podle anonymního otisku.

⁶⁶ Havlíčkovu osobní hranici v tomto směru lze odhadnout např. z rukopisu *Učeného epigramu* (překlad Puškinovy básně), kde poslední slovo („prdel“) nahradil tečkami a připojil poplašenou omluvu „Pardonez! Pardonez!“: V *Epigramech 1845* na tomto místě píše „p....“. Podobně slovo „hovno“ v rukopisné verzi svého epigramu *Sumární výtah* nejprve protečkoval („h.v.o vydělám“), posléze (*Epigramy 1845*) změnil celý verš na „nic nevydělám“. Inspirací pro pozdější reduktivní úpravy tedy byla praxe samotného autora.



Obr. 8. *Křest svatého Vladimíra* (1876: 12).



Obr. 9. *Křest svatého Vladimíra* (1876: 13).

Radikálním způsobem eliminace textového problému pak představovalo vynechání celého textu. První souborné vydání, které nákladem Svatoboru připravil v roce 1870 Václav Zelený, neslo sice hrdý název *Sebrané spisy*, chybí zde však právě *Křest svatého Vladimíra*, epigramů se tu nachází pouze 80 (tj. necelé dvě třetiny) a ostatní básně jsou obsaženy jen ve výběru (vynechána je nejen *První generální schůzka*, ale i většina Havlíčkových veršů politických). Částečné vysvětlení podává předmluva editora: koncepce svazku byla dílem zvlášť ustavené komise Svatoboru (K. J. Erben, Jan Krejčí, Ferdinand Schulz, Václav Zelený), která se

vyslovila, „že by některé plody básnické neměly do tohoto vydání pojaty býti, buď že se dotýkají osob žijících, buď že z jiných příčin vydání jich na ten čas za nemístné se pokládalo“ (Havlíček 1870: 3). Takové zarámování edice bylo samozřejmě manipulativní a Havlíčkův literární obraz deformovalo, lze mu ale rozumět alespoň jako výrazu snahy upřednostnit národně reprezentativní hledisko. Méně srozumitelně působí, když Ladislav Quis zdůvodňuje svou „vědeckou“ edici hned v první větě předmluvy *Básnických spisů* (1897) potřebou „úplného vydání“ Havlíčkova díla (s. 5), ale ve stejném textu uvádí, že vypustil epigramy *Beata Virgo Maria iesuitis salutem, Co jest bůh* a *Nový zázrak*, „poněvadž naprosto není možno je tisknouti“ (s. 16). Tyto básně nebyly obsaženy ani ve 2. vydání z roku 1906, ale Quis je alespoň zmiňuje v závěrečných Poznámkách, *Nový zázrak* („Se sedlákem div se stal, / míru pšenice vyscal [...]“) se spekulativním podotknutím, „že tu nevadí důvody politické ani náboženské. [...] Je viděti, že jej Havlíček psal již za choroby své“ (Havlíček 1906: 241). Vedle toho přesunul do Poznámek epigramy *Novina z Prahy* a *Les Bohémiens et les Caraïbes modernes*, z nichž už ve vydání z roku 1897 zůstalo pouze trapné torzo.⁶⁷ Připočteme-li úředně zabavený epigram *Meč a kalich* (Havlíček 1906: 153),⁶⁸ chybělo i v tomto „úplném vydání“ hned půl tuctu epigramů.

Shromážděné příklady snad dostatečně ukazují, že důvody posmrtných redukcí a úprav Havlíčkových textů nespočívaly pouze na straně „úřední“, ale že vyrůstaly do značné míry „zevnitř“, z mentality české společnosti, z ustrašeného puritánství jejích reprezentantů a ze snah přikrýt svou vlastní nedostatečnost umělým obrazem národního básníka.

Exemplum III: Báseň *Křest svatého Vladimíra* byla až do let mezi světovými válkami vydávána různým způsobem, na základě některého z desítek kolujících opisů, případně podle dochovaných rukopisných fragmentů. V meziválečném období došlo ke dvěma událostem, které tuto rozvolněnou praxi ukončily: V roce 1925 vydal profesor Vratislav Čermák (1888–1964) faksimile téměř úplného Havlíčkova autografu básně, dosud ukryvaného jako vzácná rodinná památka.⁶⁹ A v roce 1933 publikoval ukrajinský badatel Hryhorij Omelčenko (1884–1945) monumentální monografii *Křest svatého Vladimíra. Dějiny textu básně*, v níž shromáždil

⁶⁷ Např. *Les Bohémiens et les Caraïbes modernes*: „Ó, stala se na Golgotě / přesmutná novina, / / / / / / / / / Teď ji jedí ve všední den, / také když je gala: / Ajaj, ajaj, milý Bože, / jak jim zachutnala!“ (Havlíček 1897: 144).

⁶⁸ První vydání *Spisů* epigram obsahovalo, ovšem s vytečkovanými slovy „boží tělo“ v posledních dvou verších: „má-li se jíst / s omáčkou, neb bez omáčky“ (Havlíček 1897: 129).

⁶⁹ Edici doprovodil studii, podle níž se s rukopisem spojena romantická historie: sešit s rukopisem otcovy básně měl být darem, který od Zdeňky Havlíčkové dostal na rozloučenou nešťastně a marně milovaný rakouský důstojník Quido Battaglia. Prostřednictvím jeho českých spolubojovníků se sešit vrátil do Čech a byl po desetiletí uchovávan v rodině klatovského nakladatele Maxmiliána Čermáka (srov. Čermák 1925: 5–66).

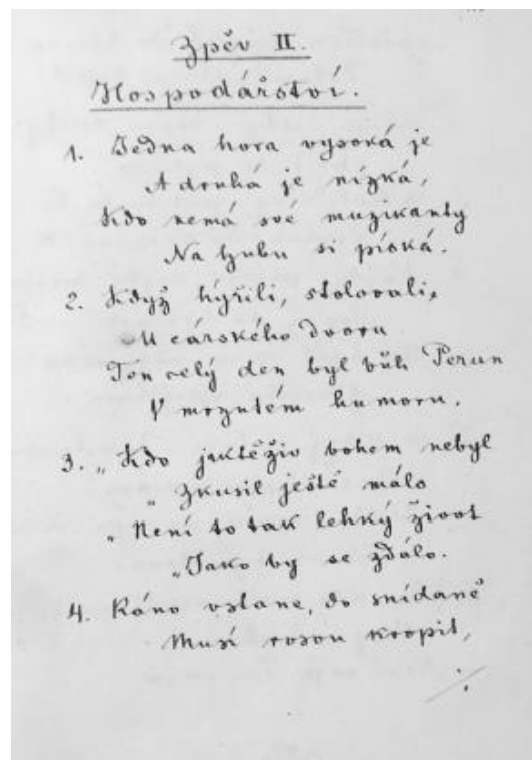
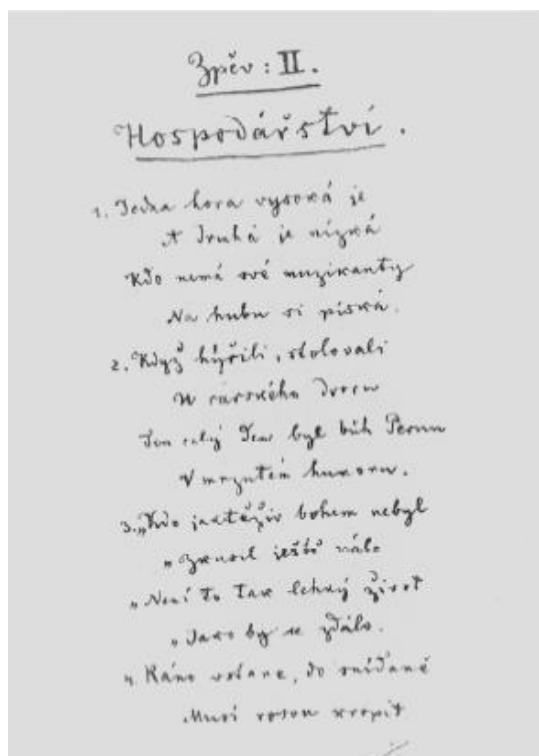
a popsal všechny existující rukopisy, opisy a edice a pokusil se vytvořit kanonický text básně. I když jeho supozice nebyly obecně přijaty, přece ustanovil bázi, o níž opřeli své edice Novotný (1938) a Bělič (1950). Výchozím textem se pro ně stal právě „Čermákův“ rukopis, na jehož základě je báseň vydávána dodnes.⁷⁰ Tady však otázky teprve začínají. Podle historika Františka Hampla i podle zmínky Mojžíra Otruby věnoval Čermák rukopis svému synovi na cestu do USA a o jeho dalších osudech není nic známo.⁷¹ Znamená to tedy, že rukopis, na jehož základě (podle faksimile) je dodnes vydávána jedna z nejvýznamnějších českých básní, pro českou společnost reálně existoval jen několik let? Mezi opisy básně jsme navíc v Havlíčkově pozůstalosti v LA PNP objevili kompletní rukopis z padesátých nebo šedesátých let 19. století („opis X“), který se formátem i písmem velmi blíží Havlíčkovu nejúplnějším autografu, tj. právě „Čermákovu“ rukopisu.⁷² Podobnost „opisu X“ s „Čermákovým“ rukopisem sahá tak daleko, že jsme zvažovali i možnost, že jde o dosud neznámý Havlíčkův autograf, ale nakonec se poměrně jednoznačně⁷³ přikláníme k tomu, že se jedná „jen“ o nesmírně pracnou dobovou kopii. Ani tím ale text neztrácí na významu: jeho zručný zhotovitel totiž zjevně pracoval s oporou v kompletním „Čermákově“ rukopisu a dal nám tak možnost věrohodně vyřešit několik sporných míst, vyplývajících ze skutečnosti, že 34 veršů (32.–65. verš II. zpěvu básně, tj. jedna dvojstrana) v „Čermákově“ rukopisu chybí. Objevem „opisu X“ považujeme otázku nejvhodnější podoby uvedených pasáží za zodpovězenou (srov. Havlíček 2018b: 349–353, 530–532).

⁷⁰ Rozdíly mezi Novotného a Běličovou edicí se týkají pouze dvou stran II. zpěvu, jež v „Čermákově“ rukopisu chybějí a jsou nahrazovány buď z neúplného „Riegrova“ rukopisu, nebo z opisu ve sbírce *Duch Havlíčkův*.

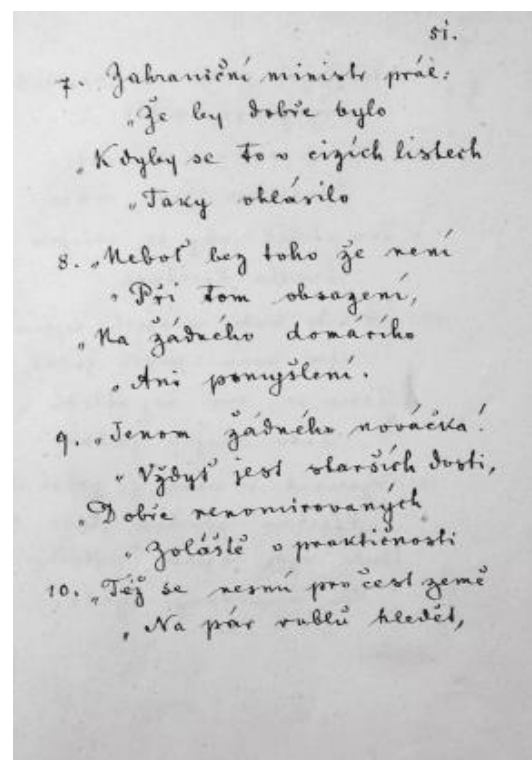
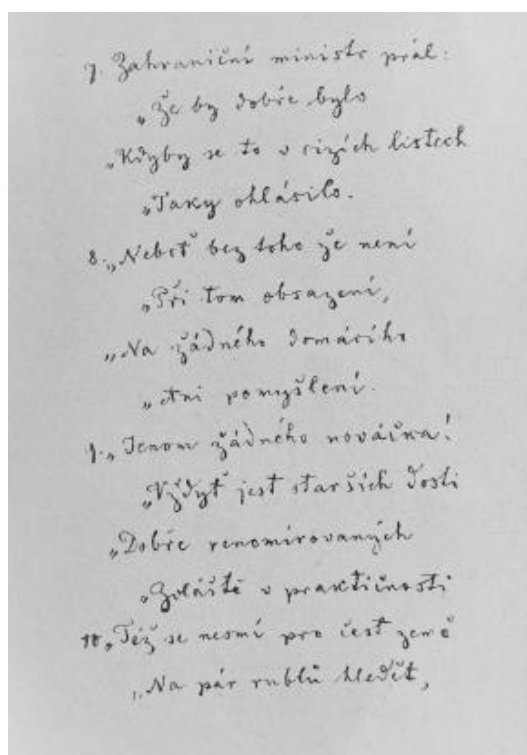
⁷¹ Srov. Hampl 1973: 5; Otruba, in Havlíček 1985: 154.

⁷² Jedná se o akvizici z padesátých let 20. století, takže v době polemik o „kanonický“ text básně nebyl tento opis zvažován; snad právě k němu se ale vztahovala novinová glosa z roku 1973, zmiňující objev nového Havlíčkova rukopisu (Hellmuth-Brauner 1973: 5).

⁷³ Nejen pro rozdíly v psaní některých písmen, ale i z právě opačného důvodu, pro nápadnou shodu mezi grafickou podobou obou textů. Autor „opisu X“ kopíroval nejen sešitový formát Havlíčkova autografu, ale i rozložení textu na stránce a zčásti dokonce i chyby (přepisy, škrty).



Obr. 10 a 11. Křest svatého Vladimíra, začátek II. zpěvu: Shodná pasáž Havlíčkova autografu (tzv. „Čermákův“ rukopis) a „opisu X“.



Obr. 12 a 13. Křest svatého Vladimíra, část VII. zpěvu: Shodná pasáž Havlíčkova autografu (tzv. „Čermákův“ rukopis) a „opisu X“.

Závěry

Na předchozích stranách jsme na řadě příkladů, i když stále jen výběrově dokladovali ediční problémy, s nimiž se setká každý, kdo vstoupí do nejistého světa Havlíčkových textů. Stručně je shrňme:

- absence kritického vydání Havlíčkovy beletrie;
- permanentní ideologizace Havlíčkova odkazu;
- fragmentárnost řady jeho básnických textů, zejména těch rozsáhlejších;
- fragmentárnost nebo jen vágně naznačená existence větších celků (v průběhu života Havlíček nevydal ani jednu knihu vlastní poezie nebo prózy);
- množství existujících rukopisů některých textů při nemožnosti stanovit jejich chronologii;
- absence jiných textů v podobě, která by umožnila je spolehlivě atribuovat (případy, kdy se lze opřít jen o posmrtná vydání či opisy);
- povrchnost a nedbalost těchto edic a opisů;
- absence bezpečných argumentů pro přisouzení či vyvrácení Havlíčkova autorství, pokud jde o texty publikované anonymně nebo pod pseudonymy (např. v *České včele* a *Šotku*);
- množství autorských přejímek a textových rezonancí (záměrných i nezáměrných) s díly jiných autorů;
- nemožnost stanovit hranice mezi překlady, parafrázemi a původními texty;
- nejistá žánrová delimitace některých prací;
- Havlíčkova úmyslná hra se skutečností, pohyb na hranicích fakticity a fikce, beletrie a žurnalistiky (zejména v *Šotku*);
- dodatečné autocenzurní a cenzurní zásahy;
- skrupule zamezující publikování části Havlíčkových rukopisů;
- skrupule vedoucí k dodatečným deformacím publikovaných textů (vynechávání nebo nahrazování tabuizovaných či jinak nevhodných výrazů)...⁷⁴

Ve výčtu bychom mohli pokračovat, ale je zřejmé, v čem je Havlíčkova situace mezi jinými klasickými autory specifická: na jedné straně dnes jeho dílo představuje skutečné textologické

⁷⁴ Na druhé straně mají budoucí editoři na své straně i výhody: nově vydanou Kazbundovu monografii jako bezpečného průvodce Havlíčkovým životem (2013), první svazky spolehlivé, kriticky vydané *Korespondence* (2016, 2018) a technické možnosti digitální edice.

„eldorado“, na straně druhé může vyvolávat pocity drtivé zodpovědnosti, nedostatečnosti a marnosti. Může tedy svádět, ale i děsit. V ideálním případě bude editor pociťovat obojí.

To je ovšem záležitost osobních dispozic, ale ne pouze jich. Kulturní praxe druhé poloviny 19. století by tu měla být důrazným varováním: rezignovala na pluralitu možností a podřídila se jedinému cíli – prezentovat Karla Havlíčka jako společenský jev, jako intelektuální a morální vzor formující se české společnosti. Chtěla jeho prostřednictvím imputovat citlivému, ale nepraktickému národnímu společenství vlastnosti, jako jsou odvaha, ráznost a cílevědomost. A editoři (Zelený, Tůma, Quis i jiní) se těmto požadavkům podřídili. Nepokusili se básníka prezentovat v rozpornosti a radikálnosti jeho myšlení. Vydali se cestou selekce, úprav a zamlčování a subverzivní rozměr jeho díla potlačili. Nedokázali Havlíčka přijmout jako osobnost, která dala české kultuře její základní směřování, podobu a tvar kultury výsostně plebejské (to není protimluv), kultury „zdola“ s ironií poměřující vše, co ji přesahuje.

Upnuli se k abstraktnímu ideálu, k Havlíčkovu „duchu“, aniž vůbec postřehli, že eliminují „tělo“, věcný základ jeho textů. A následky pociťuje česká společnost dodnes: Havlíček před námi stojí právě jen jako „duch“, jako osvědčeně použitelná i zneužitelná figura, jako vyprázdněný artefakt a rezervoár banálních úsloví, jako simulakrum. Jako ideální národní básník, ne jako veršující materialista. Je to paradox vskutku havlíčkovský. Nemáme-li však cestu k jeho dílu ztratit navždy, musíme se s pokorou vrátit k východiskům: sklonit se znovu k materiálnímu „tělu“ jeho textů – a nepřestávat si připomínat, že „duch vane, kam chce, jeho hlas slyšíš, ale nevíš, odkud přichází a kam směřuje...“ (J 3:8).

TŘI ROMÁNY

Společnost, prostor a čas ve venkovské próze

1. Možnosti literární historie: metodologické předznamenání

Při pohledu z dostatečné vzdálenosti se „česká literatura 19. století“ začne jevit jako celek, který lze v čase snadno vymezit a definovat prostřednictvím elementárních shod (např. komponentů tvarových, tematických, ideových). Ale je to jen otázka úhlu pohledu a míry akomodace. Již při hrubém přiblížení se jednotný obraz rozpadá a do popředí vystupují dílčí rozpory a švy, kontrasty a paralely, diskrepance a variace.

Kvalifikovaný pohled z perspektivy 21. století představuje zjevně právě takovou distanci, která umožňuje (při proměnlivém zaostření) vnímat obojí – prvky sjednocující i oddělující, procesy konsolidační i diferenciacní – a vytvořit tak dějiny literatury, které přinejmenším nebude možné vinit z nedostatečného „odstupu“ či naopak z absence „zaujetí“.⁷⁵ Druhou možností, pokud historik usiluje o zobecňující pohled, je integrace napětí mezi stálým a proměnlivým do samotných základů metodologického přístupu. Tímto směrem se vydává nejambicióznější, ale i nejpracovitější aktuální konceptualizace dějin domácí literatury 19. století, kterou v několika kolektivních monografiích i v syntetickém shrnutí představil Dalibor Tureček. Předností jeho práce je už skutečnost, že neustrnula ve východiscích, ale od první publikace (*České literární romantično*, 2012) až k závěrečnému *Sumáři* (2018) se tvořivě rozvíjela. Ocenit lze také důsledné vymezení vůči tradičnímu lineárnímu výkladu dějin. Jestliže totiž teorie představu mechanické střidy literárních směrů a tendencí dávno opustila, např. ve školské praxi výuka opírající se o „etapy“, „fáze“ či „generace“ stále dominuje. Nejpodstatnější přínos Turečkova synopticko-pulzačního modelu představuje ale již jeho samotný základ: pohled na literární jev jako na průsečík tendencí, dispozic a možností, perspektiva, která vytváří možnost akceptovat „koexistenci různorodých diskurzivních parametrů v rámci tvorby jednoho autora, či dokonce v rámci jediného textu“ (Tureček 2018: 35). Takto akcentovaná pluralita, představa zkoumaného fenoménu jako „složité uspořádaného morfogenetického pole, plného apropriací, modifikací, či konečně i negací a latencí“ (tamtéž: 48) umocňuje potenciál možností reflexe a hodnocení literatury (nejen) 19. století.

⁷⁵ Aleš Haman nazval svou syntézu dějin české literatury 19. století *Trvání v proměně* (2007), v kategoriích „konstant“ a „proměnných“ uvažuje o paradigmatu 19. století také Hana Šmahelová. Takto dynamizovaná perspektiva v přemýšlení o 19. století oprávněně dominuje, ale své místo mají samozřejmě i práce, které na předminulé století nahlízejí jako na svébytný celek (srov. např. sborník *19. století v nás: Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*, ed. Milan Řepa, 2008).

Jestliže si i přes tyto nepochybné přednosti chci od „diskurzu diskurzivnosti“ uchovat odstup, vedou mě k tomu dva důvody. Ten první je spíše relativní povahy: synopticko-pulzační přístup samozřejmě neodmítá pohyb v rámci diskurzů či mezi nimi, ale má na mysli především „stále znovu ustalovanou a rozrušovanou rovnováhu, konanou prostřednictvím modifikací, apropriací, rekontextualizací, [...] neustálé hledání a nalézání mezihodnot“ (tamtéž: 38). Akcent na synchronii oproti diachronii, na „událostnost“ oproti „procesuálnosti“ však oslabuje představu zkoumání historických transformací (v čase probíhajících změn, jejich příčin, dynamiky a následků)⁷⁶ jako přirozeného horizontu a smyslu literárněhistorické práce. Druhá, zásadnější výhrada se vztahuje k ohraničení oboru. Turečkova koncepce oprávněně zdůrazňuje nutnost zkoumání literatury přes hranice jejího národně jazykového vymezení i přes hranice jednotlivých druhů umění.⁷⁷ Domnívám se ale, že stejně samozřejmou součástí literární historie musí být i obecná historická perspektiva, permanentní zřetel ke kontextu dějin politických, hospodářských a sociálních, včetně reflexe dobové mentality, psychologie, morálky. Politické a sociální poměry přece určují nejen vnější podmínky kulturního provozu, ale často rozhodujícím způsobem podmiňují i proměny literárních témat, žánrů a forem. (Jak bychom např. vůbec mohli chtít porozumět smyslu polemik ruchovsko-lumírovských z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let bez důkladné znalosti průběhu paralelních politických sporů mezi staročechy a mladočechy?) A na druhé straně: kultura a literatura se mohou za určitých okolností samy stát rozhodujícím aktivizujícím či formativním činitelem společenského a politického dění.⁷⁸ Disciplinární (a disciplinované) vědomí vztahu literární historie k širšímu celku historických věd tedy představuje v rámci oboru i elementární etický nárok.⁷⁹ V tomto vymezení se pak samozřejmě jako nejvýhodnější jeví přístupy a školy, které s širokým historickým, politickým a kulturním rámcem přirozeně „počítají“, aniž by zároveň na práci, opřenou v maximální míře o shromažďování, třídění a interpretaci materiálu, kladly limitující metodologické požadavky, tedy např. přístupy vycházející z britského kulturního materialismu

⁷⁶ Takové zkoumání samozřejmě neimplikuje odhalování nějaké vývojové teleologie, ale ani vnímání (či psaní) dějin jako „příběhu“. Teleologický i příběhový rámec jsou zakotveny v imaginaci, literární historie je záležitostí faktů a jejich evidence.

⁷⁷ Inspirativnost tohoto směru uvažování dokládá např. i sborník *Jak psát transkulturní literární dějiny?* (eds. Václav Petrbok, Václav Smyčka, Matouš Turek, Ladislav Futtera, 2019).

⁷⁸ Význam Macurovy monografie *Znamení zrodu* (1983) spočívá právě v tom, že ukázala, jak literatura a kultura prostřednictvím inherentních postupů herních, mystifikačních a mytologizačních substituovaly absentující komponenty vlastenecké společnosti a úspěšně samy rozvíjely národní obrození jako ideu i společenskou praxi („České literární dílo vznikající jako součást jungmannovské kultury [...] vyzařovalo ze sebe dosud ve skutečnosti prakticky neexistující české publikum a s ním i celou zvláštní českou společnost“ [Macura 1995: 104], apod.).

⁷⁹ Není proto ani nutné se nějak specificky vymezovat vůči přístupům, které užívají literaturu „jako pouhý dokladový materiál pro dotazování, ležící v principu mimo ni samu“ (Tureček 2018: 18); při normální konstelaci a kondici oboru prostě budou stát mimo hranice jeho reflexe a zájmu.

či amerického nového historismu. Jedná se ostatně o koncepci, které vesměs samy procesuální charakter kultury zdůrazňují⁸⁰ a pro jeho popis nabízejí i adekvátní postupy a terminologii.

Co mám ale konkrétně na mysli, kladu-li takový důraz na procesualnost? Základním procesem, který probíhá v českém prostředí v 19. století, je proces formování české národní společnosti. Ten se odehrává v synergii pohybu společenského a kulturního, má charakter evoluční, děje se v postupných „krocích“⁸¹ a zahrnuje řadu dílčích transformačních změn, jež lze primárnímu pohybu subsumovat, vytknout je jako jeho atributy, nebo naopak jako kritická ohrazení.

Ve společenském aspektu tento proces souvisí se vznikem buržoazní společnosti, s přechodem od stavovského uspořádání k třídnímu, s kapitalizací majetkových poměrů a mezilidských vztahů,⁸² tedy s procesy, jejichž viditelnými projevy jsou např. urbanizace (v jejímž rámci se přesouvá do měst i aktivní jádro vznikající české společnosti) či industrializace.

Jakožto kulturní pohyb se odehrává jako proces přechodu od „romantické“ kultury ke kultuře „měšťanské“.⁸³ V literárních projevech může být charakterizován např. přesunem těžiště od exprese k mimesis, od zobrazování niterných rozporů individua k zobrazování interních rozporů společnosti, od (deklarované) subjektivnosti k (deklarované) objektivnosti, od lyriky k epice (nebo od básně k románu), od tematizace tajemného (skrytého, temného) k obrazům života a mnoha jinými znaky.⁸⁴ V širším kulturním rámci jej lze spojit i s charakteristikami mentálními (od zahledění do minulosti k objevování přítomnosti a budoucnosti, od sentimentální citovosti k citové formálnosti), a dokonce i etickými (od „šlechtické“ morálky oběti k „měšťanské“ morálce zisku [srov. Ossowska 2012: 315–353]).

A vlastně nejnázne by bylo možné obě podoby kultury definovat prostřednictvím jejich deficitů – deficitem rozumu v prvním případě, deficitem citu ve druhém. V této perspektivě se nám pak česká předbřeznová kultura (a společnost) může jevit jako naivní a nevzdělaná, společnost druhé poloviny století potom jako nabubřelá a procovská.

⁸⁰ Např. „[...] a sense of movement within what is ordinarily abstracted as a system is crucially necessary“ (Williams 2009 [1977]: 121); podobně i Šebek připomíná, že „základním principem [Williamsova pojetí] je nepochybně historicita, resp. procesualita“ (Šebek 2019: 150).

⁸¹ Generalizující soudy se vesměs neobejdou bez dodatečných upřesnění. „Českým prostředím“ myslím prostředí české jazykově, „19. stoletím“ především jeho ústřední část (protože se jedná o proces, nelze jej přesně ohraničit; rámcově zhruba od dvacátých do osmdesátých let), jednotlivé „evoluční kroky“ stručně charakterizují v úvodu studie Ztracený hrdina.

⁸² Tyto procesy mají samozřejmě celoevropský charakter – srov. klasické Hobsbawmovy práce *The Age of Revolution: 1789–1848* (1962) a *The Age of Capital: 1848–1875* (1975).

⁸³ Termíny „romantický“ a „měšťanský“ nejsou zcela souřadné a limituje je i definiční přetíženosť v prvním případě (srov. k tomu Tureček 2012: 80–82) a definiční vágnost ve druhém. Nejlépe však ilustrují povahu probíhajících změn.

⁸⁴ Vycházíme z obecných a často připomínaných charakteristik především romantické literatury a kultury (např. Abrams, Fischer, Praz, Schulz).

Popsaný pohyb však samozřejmě nevyčerpává celý obsah kultury daného období. Charakterizuje pouze její dynamický rámec, vektor jejího směřování, horizont jejích snah a očekávání. Jestliže kultura dvacátých až čtyřicátých let aktivně recipuje především romantické vzory a sny (i jako normy prožívání skutečnosti), zároveň se v jejím rámci, jako její spodní proud, již formují praktičtější východiska kultury měšťanské.⁸⁵ A naopak: nad horizontem činnorodé kultury měšťanské, která usiluje o typizovaný nebo dokonce realistický obraz světa, ještě v sedmdesátých a osmdesátých přetrvávají jako její absolutní, stále akceptované, ale vyprázdňené vzory staré romantické ideály.⁸⁶ Takto lze kulturní pohyb českého 19. století jednoduše popsat: předbřeznová obrozenecká romantika, která byla jeho iniciačním a ideovým východiskem, doslova ztrácí půdu pod nohama, je vytlačována vzhůru, do světa ideálních představ a cílů – a hegemonie v rámci kulturního i společenského dění se postupně ujímá stále sebevědomější praktická kultura měšťanská (která si ovšem původní romantické ideály nadále uchovává jako své symboly, distinkce a ozdoby).⁸⁷

Již z nastíněného rámce je zřejmé, že významnou roli ve formování české společnosti a kultury sehrálo venkovské prostředí. Základnu rodícího se národního života ve městech utvářeli často lidé, kteří z venkova pocházeli a pro které jeho hodnoty představovaly přirozený životní rámec. Přes vyhraněné intelektuální zájmy se v literární tvorbě k venkovským východiskům často vraceli a jejich ztrátu si nostalgicky připomínali (např. Čelakovský, Hanka). Situace se začala měnit po polovině století s tím, jak přirozené vazby k venkovu postupně oslabovaly. Pro literaturu sice vesnický život zůstal významným tématem, poprvé však byl reflektován především ve svém „svérázu“, ve své zkušenostní a mentální odlišnosti od života městského (např. Světlá). Ale teprve když většina kulturní veřejnosti ztratila s venkovským světem jakýkoli kontakt, mohl se proměnit v symbolický rámec referenční. Teprve v poslední čtvrtině století se tak venkovská próza formuje jako široce rozvinutý žánr, který umožňuje venkovské prostředí prezentovat v podobách hodnotově zcela protichůdných: jako obraz či vzor ideálních,

⁸⁵ Lze je tedy – s využitím terminologie Raymonda Williamse („Dominant, Residual, and Emergent“ [Williams 2009: 121–127]) – označit jako její emergentní projevy. Williams přitom zdůrazňuje, že emergentní modus může ve vztahu k dominantní kultuře nabývat buď formy alternativní, nebo opoziční (tamtéž: 126); v tomto pohledu je možné např. Rubešovy deklamovánky považovat za výraz hledání alternativy, Havlíčkovy epigramy za projev myšlenkové opozice k romantické kultuře.

⁸⁶ Pro kulturní projevy aktivně koexistující na okraji dominantních tendencí by bylo možno využít Turečkovy terminologie: termínu *biedermeier* pro emergentní prvky v rámci předbřeznové kultury, termínu *parnasismus* pro reziduální formy romantiky ve druhé polovině století.

⁸⁷ Domnívám se, že načrtnutá koncepce vysvětluje i existenci tak zjevně disparátních projektů, jako byl „ideální realismus“, a (v kontextu paralelního pohybu společenského) např. podivnou neúčinnost české politiky, která jako soubor romantických ideálů ještě nebyla politická a i ve druhé polovině století ji omezoval přetrvávající vztah k ideálním cílům (státoprávní idea) i formální krasořečnictví. Jistě není třeba zdůrazňovat, že celý představený koncept je z podstaty pouze abstrakcí (eliminuje např. významné reziduální projevy klasicistní, a dokonce ještě barokní kultury, přetrvávající až do poloviny 19. století).

„přirozených“ vztahů a norem (např. Holeček, Mrštíkové), ale i jako kritický model a zrcadlo aktuálních společenských problémů (např. Stašek, Nováková). Na třech vybraných prózách z různých období vývoje žánru chci ukázat, jak se do literárních obrazů venkovského světa promítaly dynamické proměny základních životních konfigurací a relací, k nimž v průběhu 19. století v českém prostředí docházelo – ve způsobu prožívání mezilidských vztahů, v situovanosti prostorové a časové.⁸⁸

2. Nedokončený obraz Antala Staška

Proměny společnosti v Čechách 19. století lze definovat různým způsobem, v kontextu diachronním i vzhledem ke konkrétnímu prostředí, k jeho jazykové či sociální situaci. Základní tendence však platí všeobecně. Proces rozpadu tradiční stavovscky uspořádané společnosti byl doprovázen zpočátku pozvolnou, později stále intenzivnější kapitalizací, zasahující všechny společenské vrstvy. Definice jejích příčin a důsledků daleko přesahuje naše téma,⁸⁹ připomínáme nicméně alespoň některé její znaky, jež utvářely rámeček nové společenské diferenciaci.

Relativně nejkonzervativnější částí společnosti zůstávala její venkovská základna, determinovaná závislostí na přírodním cyklu zemědělského roku, omezenými možnostmi vzdělání i životní zkušeností jednostranně opřenu o víru a zvyky (srov. Štaif 2005: 84–85). Svět vyčerpávající venkovské práce, jejíž výsledky navíc podléhaly náhodným klimatickým výkyvům, se obtížně vyrovnával se změnami vynucenými jinak než aktuální potřebou obživy.⁹⁰ Dynamičtěji se proměňovala společnost městská, na těchto předurčeních méně závislá, chtě nechtě vystavená novým formám komunikace (periodický tisk, železnice) a tím i setrvalému proudu „novot“ a tlaku na inovace vlastní práce a životního stylu. Její majetková a sociální stratifikace byla zřetelnější, cesta od společnosti kooperace (alespoň v rámci zájmů a stavů) ke společnosti konkurence (i v rámci tříd) probíhala intenzivněji, vyhraňování vlastní pozice v pracovním procesu důsledněji. Rozdíly mezi venkovským připoutaným k rytmu rolnické práce a všeobecně orientovaným městským člověkem se tak v průběhu století obecně spíše

⁸⁸ Celou problematiku by ovšem bylo možné nahlédnout i v jiných perspektivách, např. z hlediska vztahů mezi zemědělstvím a průmyslem (resp. mezi domestikovaným zvířetem a strojem) – srov. „V pasteveckých krajích vidíme, že jsou podřízeny životnímu zákonu krav. [...] Kráva, kterou si [člověk] podrobil, podrobuje i jeho silou přezývající mímé mysli a klidu, který jí je vlastní, mírně, ale neúprosně. Musí ji očist'ovat, pečovat o ni, dojit, pást, chránit [...]. Zacházení s krávou, abychom uzavřeli tuto kapitolu, je potom pro člověka nejen ekonomicky prospěšné, ale je také původem veškerých mravů. – O tom však technik ví málo“ (Jünger 2012: 37).

⁸⁹ Význam konkrétních hybatelů změn (např. josefinských reforem, průmyslové či sociální revoluce) byl samozřejmě odlišný ve vztahu k různým skupinám obyvatel.

⁹⁰ „[Války a revoluce] byly podle zkušenosti venkovanů jen těžko srovnatelné s jejich představami o mravnosti [...]. Byly pro ně nepřijatelné vesměs v míře srovnatelné v jejich mentalitě s ničivými přírodními katastrofami“ (Štaif 2005: 87).

prohlubovaly. A ještě více rozdíl mezi jejich možnostmi. Omezenost venkovské existence byla vykoupena její relativní stabilitou (koherencí v prostoru, kontinuálností v čase), otevřenost pozice městského člověka byla restringována tlakem na zapojení do kapitalizované práce jako procesu stále více kumulovaného a odcizujícího.

Pokud nadaní jedinci ve městě nebo na venkově hledali cesty, jak se předurčenému osudu vymknout, jak ve světě stereotypizované práce nalézt prostor pro osobní uplatnění, volili vzhledem ke své situaci odlišné strategie. Venkovan se vydával do města, městský člověk se s nadějami uchýlil k tvůrčím profesím, které tolik nepodléhaly standardizaci. Oba sice byli ve chvíli vystoupení z předurčených rolí extrémně ohroženi proletarizací, pro oba se ale otevíraly nové životní alternativy a možnosti, pokud se dokázali domoci vzdělání, resp. etablovat se mezi příslušníky stále samostatnější a sebevědomější vrstvy městské inteligence.⁹¹

Otevřené však zůstávaly i tradiční cesty, jak se domoci zajištění a uplatnění. Jednu z nich představovala kněžská dráha. Zvláště pro mladé muže bez podstatnějšího finančního zázemí, kteří přicházeli z venkovských škol, to byla cesta relativně dostupná. Mohla sice vyžadovat nějakou míru sebezapření fyzického či názorového,⁹² ale nabízela oporu i pro aktivity, které s výkonem kněžského povolání nesouvisely.⁹³ Vedla sice většinou nakonec zpět na venkov, tedy opačným směrem, než byl směr rodící se české kultury, ale umožnila, aby se především v první polovině století mnozí venkovští faráři stávali doslova „věrozvěsty“ rodícího se národního hnutí.⁹⁴ Byly to však na druhé straně právě popsané procesy, „multiplikace možných kolektivních a osobních identit“ a z ní vycházející „zbavení náboženství jeho výlučného postavení jako symbolického univerza“ (Nešpor 2006: 411), a také ideové vymezování etablované české společnosti vůči katolické církvi,⁹⁵ které ve druhé polovině 19.

⁹¹ Intelektuální potence ovšem ještě negarantovala životní úspěch. Výčet intelektuálů, kteří ve svých snahách neuspěli a v osobním životě ztroskotali, by mohl být takřka libovolně dlouhý. Připomeňme alespoň náhodně, podle abecedy několik jmen prekarizovaných literátů (Balcárek, Bělohrobský, Bendl, Ceyp, Čupr, ...), jejichž dílo bylo zapomenuto a jejichž osudy bývají traktovány nanejvýš jako součást sladkobolného mýtu o těžkých počátcích národního života.

⁹² S pochybnostmi před vstupem do semináře zápasili např. literáti Antonín Marek nebo V. Č. Bendl, nastoupenou bohosloveckou dráhu brzy opustili např. Karel Havlíček či Jaroslav Vrchlický.

⁹³ Proměňovaly se ovšem i postoje církevní a státní moci, takže pro kněze nebylo nemožné dostat se do konfliktu s jejich nároky – srov. známé případy Bernarda Bolzana a Augustina Smetany, ale i pronásledování evangelického kazatele (a předrevolučního člena Repealu) B. V. Košuta.

⁹⁴ Srov. Nerudův postřeh v nekrologu věnovaném Antonínu Markovi: „Na české literatuře předbřeznové věru nikdo nepozoroval, že na ní pracuje tolik kněží. Národní kněží naši byli především Čechy, Praha jim byla stokrát víc než Řím a ku svatováclavské koruně hleděli s nepoměrně větším nadšením než ku papežově tíaire“ (Neruda 1877: 1). Představu „nábožensky podmíněného nacionalismu“ této doby (Nešpor 2006: 326) nicméně považujeme za příliš vyhrocenou – aniž bychom přitom chtěli význam Jablonského, Kamarýta, Klácela, Krolmuse, Puchmajera, Štulce, Vinařického, Zieglera a mnoha jiných kněží-literátů jakkoli umenšovat.

⁹⁵ „Po roce 1848 [katolická církev] přestala oslovovat širší, liberálně uvažující publikum a naopak mu byla svými protimodernistickými a protinacionalistickými postoji protivná“ (Nešpor 2006: 501).

století vedly k postupnému zpochybnění pozice (katolického) kněze jako duchovně orientující autority, a to i v rámci jednoduše uspořádaného venkovského světa.

Česká literatura tuto situaci reflektovala teprve uprostřed sedmdesátých let, nejprve vzorovými obrazy ideálních kněží: v roce 1876 vycházel v Osvětě na pokračování román Václava Vlčka *Zlato v ohni*⁹⁶ s ústřední postavou dobromyslného kněze Innocence Čackého, o dva roky později vydal J. J. Stankovský novelu *Milovský reformátor*, v níž vystupuje jako modernizátor zatuchlého maloměsta mladý a rázný farář Vavřinec Lipovský. Psychologicky náročnější portrét kněze však přinesl teprve *Nedokončený obraz*, první román Antala Staška, vydaný rovněž v roce 1878.⁹⁷

Kompozice Staškovy prózy je přitom tradiční: sleduje životní osudy dvaatřicetiletého kaplana Petra Labského, instalovaného roku 1854 na faru v podkrkonošském Stránsku, od jeho příchodu do vsi až po jmenování farářem. Petrův život utvářejí tři milostné vztahy, z nichž první dva jsou připomenuty jen retrospektivně a třetí, nedovolená láska k selské dívce Verunce Hájkové, představuje vlastní dějovou osu románu. Paralelně se stupňuje a ve trojím střetnutí krystalizuje také konflikt mezi Petrem a společenstvím jeho farníků, který pak graduje v tragickém vyústění románu.⁹⁸

Z konvencí dobové české prózy se však román výrazně vymykal charakterem ústřední postavy. Kněz Labský představuje takřka prototyp romantického hrdiny, tedy element uprostřed prostého venkovského společenství nepatřičný a rušivý.⁹⁹ Jako typ originální, silné, ale vznětlivé a rozporuplné osobnosti v čase tísnivých bachovských let má v české próze paralelu snad jen ve vychovateli Oľšovském z Pľegrova *Ztraceného života* (1862). Dominanci vyjadřuje již svým vzhledem: „Byl velmi krásný, postavy téměř impozantní a chování jeho svědčilo, že si vědom jest duševní i tělesné převahy nad svým okolím“ (Stašek 1878: 29). Málomluvný, ale satiricky posměšný kněz vyvolává ve svém okolí tísnivé pocity: „Každý cítil, že jest pod psychickým nevysvětlitelným tlakem [...]; všichni ho nenáviděli“ (tamtéž). Petrova pochmurnost a skepse však nevyrůstají ani tak z problematičké interakce se světem, jako z

⁹⁶ Jeho kritický ohlas v polemikách o realismus a naturalismus shrnul Martin Hrdina (Hrdina 2015: 183–192).

⁹⁷ Literární zájem o postavení kněze uprostřed venkovské komunity vyvrcholil až na přelomu století v povídkách Baarových a v několika románech, které téma vztahu vzdělaného kněze a vesnického společenství ideově vyhotily: Raisův *Západ* (1899) směrem k idyle, *Drařar Terézy Novákové* (1914) podobně jako román Staškův směrem k obrazu životní tragédie.

⁹⁸ Významnou roli v sémantické stavbě románu hrají také lidové a pohádkové symboly. Na památku první lásky pěstuje Petr na faře růži a k růžím přirovnává i své ostatní milé. Symbolicky, prostřednictvím větviček růže a brotanu (pelyňku) vyjevuje své city i Verunka. Pohádkovým symbolem rodové bolesti a neklidu jsou perly princezny Zulejky, památka předávaná v Petrově rodině z generace na generaci.

⁹⁹ Ve třetím vydání románu spisovatel Petrovu odlišnost ještě zdůraznil, když mu přiřkl i šlechtický predikát. Ten však romantický hrdina odmítá: „Jste tedy šlechticem.“ – „Jen člověkem, a to člověkem nešťastným“ (Stašek 1920: 105).

bolestných sebereflexí a z poznávání osobních duševních limitů.¹⁰⁰ Trpké uvědomování vlastní nedostatečnosti a marné hledání důstojného místa v životě (než se stal knězem, vystudoval lékařství) ho přivádí až k pokusu o sebevraždu. Zároveň v něm po letech práce a strádání krystalizuje mizantropický pohled na svět:

„Všechn takzvaný lidský svět s celým svým pachtěním a s veškerými svými vášněmi zdá se mně býti malichernou, bezúčelnou, ale ukrutnou hrou, jejíž nitky vycházejí ze žaludku a kapsy. To jsou ti bohové lidstva [...]. Nenávidím lidí; jsou také skutečně nenávisti hodni.“ (tamtéž: 4)

Pozici kněze, od něhož společenství očekává především soucit a porozumění, tu tedy paradoxně zaujal romantický rozervanec, pesimista a despota, egocentrik, který se konfrontuje pouze s vlastními ideály a morálními imperativy a svěřené farníky takřka nevnímá. Extrémní individualista („Já sám si dávám zákon svůj, já sám jsem si společností svou“ [tamtéž: 214]) ovšem může vyvolat na straně venkovského společenství jen extrémní odpor.

Původní pohrdání vesničanů městským člověkem, který „nikdy se mimo kostel nemodlí [...], při stole neumí ani husu rozkrájet a knedlíku vám ani do úst nevezme – mají s ním na fáře náramný kříž“ (tamtéž: 38), se pomluvami stupňuje v nenávist a nakonec v otevřenou agresi: lidé se pokoušejí svého faráře, jehož postupně považují za traviče, svůdce či loupežníka, ukamenovat, a rozhněvaný Petr, vytržený z mučivého sebezpytování, se na své farníky vrhá s holí a s výkřikem „Proklatá lůzo!“ (tamtéž: 52). Stupňující se napětí pak vyústí v další srážku, když Petr nechá zahradit místní cestu přes farní les. Tento konflikt má i symbolickou povahu: lesík je Petrovým útočištěm, místem klidu a hloubání, a tyto osobní potřeby staví nad praktické zájmy spoluobčanů. Usiluje o ohrazení svého světa – ale lidé se neodbytně domáhají vstupu do něj. Spor skončí Petrovým vítězstvím, reálně však jeho postavení jen dál oslabí.

Zdroj problémů zjevně spočívá v Petrově psychice: mladý muž, vyčerpaný předchozí marnou prací a tragickými city, hledá záchranu v mechanické činnosti, v opakujících se úkonech kněžství, ale ani ty nejlidštější v něm nevyvolávají emoční odezvu: „Kamkoli pohlédl, zela naň bída [...]. Petr pohřbíval i křtil ji, dával jí poslední útěchu i pojil ji k novým sňatkům; pomáhal ji pochovávat i uváděl ji v život; byl jí hrobařem i kmotrem. Činnost ta zdála se mu zakletým kruhem, v němž otáčí jej železná nutnost – s bolestí konal úřad svůj“ (tamtéž: 13). Vykonává tedy své povinnosti stejně odtažitě a systematicky, jako podle příteleva svědectví

¹⁰⁰ „Zdalo se mně, že jsem titán, jenž dovede Olympu dobýt; ukázalo se, že jsem pidimužik. Nedosáhl jsem ničeho, vše jsem ztratil. [...] Pocit neštěstí, pocit to bolestný, jest jediný cit, jenž mně zbyl“ (tamtéž: 3, 4).

bojoval na barikádách v červnu 1848: „Mechanicky bil se bez rozčilení, jen s výpočtem, s rozvahou skoro matematickou; zdálo se, že nežije, jen mří a střílí“ (tamtéž: 282). Právě 19. století rozpoznalo takový sebeodcizující postoj jako projev krize, a to nejen v konkrétní situaci, nejen např. ve vztahu mezi člověkem a jeho prací, ale také jako výraz krizového stavu celé společnosti.¹⁰¹ Svou alienační perspektivu ostatně i Petr aplikuje na řád celého kosmu: „Celý svět, toť veliká matematická kniha, ba co dím: celý vesmír jest obrovským strojem, jež kupředu žene železný zákon nutnosti. Pod koleisy svými drtí a kručí vše“ (tamtéž: 91); pro boží milost v jeho obrazu světa nezbývá místo.

Takový kněz ovšem pro podhorskou ves představuje problém. Sedláci dokážou rozpoznat jeho invalidnost, byť její příčiny diagnostikují mylně. Vypraví dokonce deputaci do Prahy, aby zabránili Petrovu jmenování farářem. Neuspějí, a konfrontace s městským prostředím zdůrazní zase jejich nedostatečnost. Osobité lidské typy, ve svém prostředí rozšafné a důstojné, působí v moderním velkoměstě jako společnost podivínů; u majitele panství budí jen útrpný úsměv: „Ubozí sedláci, neznají módy a sami vyšli z módy“ (tamtéž: 197). V románu je zobrazena pestrá galerie venkovských autorit, v níž vynikají jedinci vybavení buď neprakticky intenzivním vztahem k duchovnu (pobožný Blažek, švec Kolín), nebo výjimečnou osobní zkušeností (napoleonský voják Hájek, povozník Toman, který byl v mládí v Rusku, neznaboh Krulich, jenž se v roce 1848 osobně setkal s Havlíčkem). Jejich slabinou je však omezená, provinční perspektiva, absence rozhledu a sklon jedinečné osobní zážitky¹⁰² absolutizovat a naivně jimi poměřovat celou skutečnost. I tak je tu venkovské prostředí vyliče no jako svět přes svou základní predestinaci¹⁰³ názorově pestrý a rozrůzněný.¹⁰⁴

Akceleraci napětí mezi Petrem a vsí způsobí Hájkova senzitivní dcera Verunka, jež se do Petra zamiluje. Ten nedokáže fanaticky oddané dívce, která jako jediná vnímá jeho bolest, odolat. Ukryje ji na faře a společně plánují emigraci do Ameriky. Konečnou krizi pak přivodí náhodný příchod potulného malíře Damiana, typického příslušníka prekarizované inteligence

¹⁰¹ Srov. „Dokonalé zvěcnění a odcizení, v němž se všechno stává zbožím, to byl ústřední zážitek romantismu“ (Fischer 1966: 128); o „náboženském sebeodcizení“ uvažoval již Marx v *Ekonomicko-filozofických rukopisech z roku 1844* (kap. „Odcizená práce“).

¹⁰² Může to být např. i znalost jediné knihy – např. „republikán“ Jíra přirovnává své sousedy k osobnostem francouzské revoluce na základě četby Lamartinovy *Historie girondinů* (český překlad 1851).

¹⁰³ „[Sedlák] žije bez myšlenky v trudu, nouzi a bídě; hlad jest jediným mu pánem i králem, jemuž obětuje vše, i život. Zde oráč žene volky své domů. Přemýšlí, jak sladký bude sen, a ve snu se mu bude zdát, jak zítřka bude orat zas; tak [...] zaklet točí se v kruhu tom“ (Stašek 1878: 316; srov. se Štaifovou charakteristikou mentality sedláka [Štaif 2005: 85]).

¹⁰⁴ Stašek nesleduje jen specifický krajový ráz chování, pozornost věnuje i rodině jako formující sociální jednotce: „Jednotlivce se vyvinuje především v rodině [...]. Proto se stává, že každá rodina má svůj tělesný a duševní ráz a zvláštní vlastnosti, které bývají dědičné a charakteristické. U Strmadů jsou marnotratníci, nezdarové, u Krejchů mírní a dobří, u Blažků pověřiví a pobožní, u Krčováků chytří a lstiví, u Kalousů zlostní a hrdí“ (Stašek 1878: 158).

padesátých let.¹⁰⁵ Damian, někdejší Petrův přítel a spolužák, reflektuje proměněnou společenskou situaci padesátých let a jako jediný dokáže radikálně pojmenovat její účastníky i směr dalšího vývoje. S jeho příchodem dostává osobní konflikt společenský rámeček:

„Lid jest budoucností, aristokracie minulostí, buržoazie hnusnou přítomností národů. Lid ozářen jest slunéčkem krásné naděje, aristokracie leskem dávné slávy a rytířské cti; oba mají ideu, buržoazie nemá nic než svou kapsu. Miluji lid, mám v úctě aristokracii, ač jsem jejím nepřítelem, ale nenávidím z celého srdce buržoazie; je mi protivná. Lid může být někdy hrubý, aristokracie často hrdá, oba namnoze zpupní a násilníci, přijdou-li k vládě; buržoazie však je a může být vždy jen sprostá jako její sobectví, špinavá jako její továrny, písárny a krámy.“ (Stašek 1878: 259)

Jeho názory jsou jako projevy deklasovaného podivína ignorovány, ale právě Damiano vovou indiskrecí (maluje totiž Verunčin portrét) je prozrazen dívčin úkryt. Rozzuřený dav oblehne faru, útek do ciziny se stane nemožným. V beznadějně situaci si Verunka vyprosí, aby ji Petr oběsil na šňůře perel, které jí věnoval jako zasnubní dar. Sám Petr po hrůzném činu spáchá sebevraždu. A umírá i Damian, jenž se marně pokoušel milencům pomoci.

Staškův první román tedy nabízí hyperbolizovaný obraz společenských rozporů, jak vykryštovaly v padesátých letech 19. století. V centru příběhu stojí osud mladého kněze, vlastně potomka duchovního radikalismu romantické epochy, jejího idealismu, umocněného ideály roku 1848. Navenek silný a sebevědomý muž, jehož přezíravá gesta se zdají vyjadřovat pevné záměry a cíle, je ale ve skutečnosti ubitý, nejistý a plný zoufalství. Křečovitými gesty se pouze drží zbytků života, jehož směr dávno ztratil. Roli kněze není schopen dostát, byť si ji sám zvolil. Měl by být altruistický a empatický, ale je jen cynický a nevšímavý. Ve svých farnicích budí odpor. Když si na faru přivede milenkou, překročí i poslední hranici. – Ale hranice lidství překračuje také vesnické společenství, které Petra dohnalo k vraždě a sebevraždě. Potřeba konzervativní části společnosti zachovat status quo, její neschopnost či neochota hledat v měnícím se světě nová měřítka a nové možnosti apercipce skutečnosti, se v důsledcích ukáže stejně zničující jako knězova sebezahleděnost.

Když Petr škrtní Verunku šňůrou rodinných perel, jedná přísně logicky, z osudové nutnosti bezvýhodné situace.¹⁰⁶ Je-li však schopen takto zabít milovanou ženu, je zřejmé, že

¹⁰⁵ „Na čele mēď, na srdci jed, na ústech smích, v žaludku hlad, v kapse, botách, šatstvě díry, v mozku výpar – lihovin“ charakterizuje sám sebe (tamtéž: 261).

¹⁰⁶ Byť v literárně symbolické rovině tak dívku také připoutává k nešťastnému osudu své rodiny.

láska a smrt pro něj ztratily význam.¹⁰⁷ Přestože překročil církevní příkaz amputované pohlavní existence, dávno amputovaný citový život zpět nezískal. Je prvním hrdinou české literatury zosobňujícím nebezpečí depersonalizace, ztráty vlastního já – mnohem dříve, než se stala trvalou hrozbou moderního světa.

Román má však i druhého tragického protagonistu. Vesnické společenství, které nenalezlo odvalu Petrovi porozumět a které teprve po jeho smrti s hrůzou rozpoznává svou vinu. Nedokončený obraz tak není pouze portrétem extrémní a nefunkční osobnosti přežilé romantiky. Je i výstrahou mířící do budoucnosti: připomíná, že ztráta sebe sama vždy nějak souvisí se ztrátou schopnosti porozumět druhým, a varuje před proměnou (venkovské) pospolitosti založené na vztazích v (městskou) společnost založenou na zájmech.

3. Prostor: příroda v Klostermannově románu *Ze světa lesních samot*

V samotných počátcích novodobé české literatury není příroda nijak specificky prožívána, nenese žádné zvláštní znaky a atributy. Tím nejzajímavějším na ní je vlastně právě její stylizovanost a odvozenost. Pastorální scenerie veršů Puchmajerových almanachů neměly se zkušeností člověka 19. století takřka nic společného; přesto rezonovaly ještě ve dvacátých a třicátých letech v bizarních konfiguracích propojujících reálné prostředí a ideový rámec anakreontiky např. v básních Hankových či Langrových. Baladické tvorbě, včetně Erbenovy, dominovala zase příroda jednostrunně divoká a nebezpečná, jejíž „hrůznost“ občas emanovala v podobách personifikovaných, „démonických“ přírodních sil. Univerzálním nástrojem básnického zobrazování přírody se nakonec stal popis, barvitý a rozevlátý v Polákově *Vznešenosti přírody* (1819), postupně však intimizovaný a např. v Hálkově lyrice umocněný téměř násilným gestem „splývání“ subjektu a přírodní skutečnosti. Dekorativní popisnost převládala ještě u Vrchlického a jeho epigonů. S osobnějším vyjádřením vzájemné rezonance přírody a citlivého subjektu se tak v prvních třech čtvrtinách století setkáváme vlastně jen v básních K. H. Máchy a několika jeho vnímavých romantických následovníků (Kapper, Nebeský, Sabina, originálněji Furch). Obdobná situace panovala i v próze. Také zde se situace mění až v posledních dekádách 19. století, posun od deskripce k malebnosti a náladovosti v kresbě prostředí patřil podle Janáčkové dokonce „k nejmarkantnějším tendencím literatury sklonku století“ (Janáčková 1988: 41).¹⁰⁸

¹⁰⁷ „Můj duch je mlád, ale moje srdce zestárlo a vyprahlo pod žárem lásky i nenávisti zároveň... Bez srdce nelze žít... a mně uvadlo na stromě života,“ formuloval Petrovo poznání vlastní citové prázdnoty spisovatel ve 2. a 3. vyd. románu (Stašek 1901: 50, 1920: 49).

¹⁰⁸ V souvislosti např. s Mrštíkovou tvorbou Janáčková píše přímo o „útočné ofenzivě subjektivizované kresby vnějšího světa“ (tamtéž).

Intenzivní zájem o přírodní svět v poslední čtvrtině století souvisel i se změnami způsobu života. Součástí sice „velice pomalého“ (Urban 1983: 34), ale nezvratného procesu urbanizace českého světa byla mj. postupná separace městského a venkovského prostředí.¹⁰⁹ Venkovan prožíval cestu do města (na trh, na pouť, na úřad) jako vytržení z každodennosti – a měšťan stejně vnímal cestu do přírody. V průběhu celého století se příroda stávala pro městského člověka stále více nesamozřejmou; smyslově a citově disponovaný jedinec (nejen umělec) do ní vcházel již s očekáváním nebo přímo za účelem „estetického zážitku“. Ale teprve před koncem století si osvojuje schopnost její percepce jako jedinečné, v konkrétní situovanosti neopakovatelné smyslové zkušenosti a současně její reflexe v procesu interakce mezi specificky naladěným „niterným“ a „vnějším“ světem.¹¹⁰ Aby mohl umělec přírodu „objevit“, musel ji nejprve „ztratit“.

Toto postupné objevování, odehrávající se v režimu romantické „poutí“ nebo „návratu“, se soustřeďovalo především k odlehlým, málo osídleným horským krajinám na hranicích českého světa, v první polovině století ke Krkonošům (např. M. Z. Polák, J. M. Ludvík, K. H. Mácha), ve druhé k Šumavě. Jestliže ale měly být tyto oblasti objeveny, bylo nutné do nich nejprve vstoupit.

Šumava však zůstávala ještě uprostřed století pro návštěvníky zvenčí takřka nepřístupná. Její první české literární reflexe (Jan z Hvězdy, K. A. Vinařický) byly spíše náhodné a i ty pozdější (např. Krásnohorská, Heyduk, Neruda, Šmilovský, Vlček) přinášely jen povrchní, turistické dojmy. Šumavský svět tak čtenářům přiblížil až Karel Klostermann, který pocházel ze staré rodiny tamních sedláků a sklářů. Šumavskou krajinu znal od dětství, ale i pro něj představovala náročnost cest její významný distinktivní rys. V jeho prvním románu *Ze světa lesních samot* (časopisecky 1891, knižně 1894) komplikují každý pohyb krajinou houštiny, močály, přivaly sněhu, „trnité býlí“, „kluzký mech“ či „slizké bahno“; leckdy plánovanou pouť i zcela znemožní. A přitom právě na osnově cest je románový příběh založen. Začíná příchodem nezkušeného mysliveckého příručího Svijanského do šumavské samoty Pürstlinku. Po něm revírník Kořán přivádí do pürstlinské myslivny i městskou novomanželku Zdeničku. Seznamování obou naivních mladých lidí s prostředím je prezentováno právě prostřednictvím komických putovních příhod. Hned po příchodu se musí Svijanský vydat na další cestu, k ševci

¹⁰⁹ Srov. morózní deníkový záznam K. H. Máchy: „Bály, slečny neznající krásu okolí pražského, kdež nikdy nebyly, netouží po něm, jen po tanci [...] a zemrou ani nevyjdouce z města, v kterém se zrodily, třeba v dost vysokém stáří“ (Mácha 1972: 132).

¹¹⁰ „V romantickém lyrismu [...] se básnický subjekt krajiny jakoby zmocňuje. A to dvojnásob: proniká pod povrch věcí a věci potom nabízejí svou druhou stránku, jež souzní s básnickovými city“ (Hrbata, Procházka 2005: 49).

do Kvildy – v běžných mysliveckých botách by totiž v šumavských poměrech neobstál. Když pak napadne první sníh, stane se terčem dobromyslného posměchu dřevařů pro svou neznalost chůze na „obručích“ (sněžnicích). Zdenička je zase pokořena při první společenské události, návštěvě sousední paní revírníkové: musí se vzdát krinolíny, v níž hustým stromovím nelze projít. Svízelné přesuny však také vzněcují city. Na cestě k ševci se Svijanský zamiluje do prosté Katy, dcery hajného, Kořán se při překonávání bažiny vyznává své ženě:

„He, močál – musím tě přenést,“ řekl – a nežli se vzpamatovala, jako dítko ji pozvednul silnou rukou a mocným ramenem unášel ji, z klacku na klacek, z kamene na kámen skákaje. Přilnula k němu, zadívaly se jasné její oči v jeho osmahlý, krásný, mužný obličej. „Tak ti urovnám cestu,“ šeptal, „aby nožky tvoje na kámen nenarazily; tak tě životem ponesu, aby žádný kal, žádné bláto tě neposkvřnilo.“ (Klostermann 1894: 74)

Obtíže cest ale provázejí i první tragické události. Mladý kněz se těžce prodírá k umírajícímu dřevaři, ještě náročnější je potom transfer mrtvého na hřbitov.¹¹¹ Když pak ani v létě nelze odjet na dovolenou, Zdenička od svého muže utíká do města. Zprávu o Kořánově postřelení při pronásledování pytláků tak dostane až po řadě dnů. Zoufalý spěch při cestě zpět k těžce zraněnému muži je zase jejím vyznáním:

Bořily se jí nohy v ošemetném černém bahně, zapadaly v bezedný mokrý mech, vázly ve staletém rumu zetlelých stromů, ale nebylo zdržení, nebylo ustání [...]. Skákala jako srnka po křivolaké stezce, která vede přes Vögelsteinský močál, ač kdyby jí byla noha na slizkém dřevě sklouzla, v bezedném bahně [...] snad úplně by byla zapadla, tím spíše, ana daleko byla před průvodkyněmi svými, které neustávaly volati: „Pozor, paničko, pozor! Proboha, bahno ji zalkne!“ (tamtéž: 236)

Po další přestřelce s pytláky zachrání Svijanského Katy, která vykoná úmornou pouť, aby svého milence varovala před pomstou – a aby se s ním navždy rozešla. Cesty ale dotvářejí obraz světa také v epizodických vyprávěních, v nichž každý krok a každý pohyb mohou představovat nebezpečí: patří do nich hnijící těla v bahně zapadlého dobytka, zbloudilí dřevaři, které v mrazu a mlze svolává zvoněním po porodu slabá žena, i bezmocný hajný, ochrnutý při pronásledování

¹¹¹ „Tuhá práce i tato poslední pocta [...]. Prorazili kus cesty, odmetli sníh, udupali dráhu, opět za rakev se vrátili; společně, jednotvárným tónem pronesli modlitbu, sto, dvě stě kroků za rakví kráčeli. Nové závěje. Znova jim bylo [...] dráhu raziti“ (tamtéž: 126).

zločince. A stejný význam jako cesty uskutečněné mají i ty nerealizované: dlouhé zimní měsíce, v nichž není možné opustit příbytek a které plodí jen nudu. Jestliže každé vykročení do přírody znamená ohrožení fyzické, dlouhý pobyt v uzavřeném domě představuje zase hrozbu rozkladu psychického.¹¹²

Příroda samotná se v románu manifestuje dvojnásobem. Tím prvním je **klimatická situace**, prezentovaná v obsáhlých popisech proměn počasí během celého roku. Jen výjimečně, v několika letních sceneriích, však tyto charakteristiky postihují smyslovou skutečnost komplexně.¹¹³ Častěji jsou soustředěny ke konstantním znakům, jež se opakují samostatně i v různých konstelacích na celé rozloze románu:

Nepršelo sice již, ale mokro bylo v lese až běda, a že houštinami a vysokou travou se brali, všechen oděv jejich prosáknut byl vodou, než ještě došli. Šero vůkol, na nebi trhané mraky, šedý mech na černých smrčcích, podle svahů bezejmenné hory šedé balvany, [...] hrobové ticho, větřík nedul, zvuk zvonců nedorážel, jediné ptáče se neozývalo – celá ta scenerie lesů vysoké planiny, smutná, trapná. (tamtéž: 206)

Základním atributem šumavské přírody je permanentní **vlhkost**, „náramné vlhko“, „hrozné“ nebo „bezkonečné“ mokro, umocňované obrazy bažin, močálů a měkké, rozmoklé půdy, a především neustávajícími dešti. Revírník Malý, s krajem zcela srostlý, se opakovaně zjevuje v promáčeném klobouku i šatech, „utíraje si mokrým šátkem vodu z obličeje a z knírů“, ale na kůži promoká i Kořán a komise, která má prošetřit okolnosti jeho zranění. Stejně závažné je také **šero**, mlha a tma („šedé“, „špinavé“ a „mrtvé“ šero, „šerá tma“ nebo „děsné, věčné pološero“), jež přikrývají kraj často i v létě a zvláště tíživě doléhají v zimních měsících: „Světla nebylo ani v poledne a se svítivem zacházelo se skoupě nadmíru, jako s potravinami v obleženém městě“ (tamtéž: 98). Třetím elementem Klostermannovy Šumavy je **ticho**, někdy „velebné“, ale častěji „hrobové“ nebo „mrtvé“. Náhodné zvuky, jež ho přehlušují (výstřely v lesích, varovný křik ptáků), znamenají obvykle jen výstrahu nebo připomínku nebezpečí.

Vlhko, šero a ticho – především tyto tři nehmotné, ale konstantně přítomné smyslové vjemy skládají obraz kraje. Vše ostatní je z něj explicitně vylučováno, aby nenarušovalo představu krajiny hrozné právě svou jednotvárností a pasivitou (srov. její úvodní popis, který

¹¹² „U nás zlé, úžasné věci se dějí,“ pravil – „a všecky z dlouhé chvíle. Nuda lehne jako zimní mlhy [...], společností, po celé neděle neví člověk, co počít, a tu lidé všecko možné si zmanou“ (tamtéž: 64).

¹¹³ Např. „Kolem nich stín a světlo se střídaly, všes kvetl, i tisíce tráv s rozčeřenými, u večerním větříku houhajícím se klásky na dlouhých stoncích. Bim bam, bim bam, zněly zvonce nablízku i v dáli měkkými akordy. Vůně vůkol i tajemný šelest ve větvích stromů, vzduch vlažný a svěží zároveň“ (tamtéž: 177).

se opírá právě o výčet chybějících prvků: „**Žádná** hluboká roklina, **žádná** propast, [...] samá slatinná **poušť**, příšerná, nehybná, vždy jednotvárná až k zoufání [...]; jen plazivá **kleč**, skrze ni **žádná** stezka nevede. [...] **Žádný** zvuk, **žádný** život, **žádné** ptáče, snad ani **žádný** hmyz [...]. **Nic**, **pranic** neroste na Pürstlinku, ani požehnaní jiných hor, zemák [...]. **Žádná** silnice sem nevedla“ [tamtéž: 6, 7]).¹¹⁴

Eliminace vedlejších charakteristik je tu prostředkem amplifikace základního prostředí života šumavských obyvatel a média, v němž se uvedené charakteristiky koncentrují – šumavského lesa,¹¹⁵ hustého, nepřehledného a neprostupného, vlhkého, šerého a tichého. Šumavští dřevorubci si uvědomují, nakolik determinuje jejich životy, a staví ho do opozice vůči „světu“ přizpůsobenému lidem: „U nás je les, a nikoli svět“, říká jeden z nich (tamtéž: 19). Ale totéž poznává i příchozí zvenčí, Zdenička („Světú“, prohodila trpce; „jako by tu byl svět!“ [tamtéž: 177]) a sám vypravěč, když charakterizuje křehkého faráře ze Srní jako „jiného světa dítě“. V tomto rozlišení „světa“ a „lesa“ však nejde jen o prostou dichotomii přírody kultivované a divoké („pole“ a „lesa“, srov. např. Schama 2007: 122). Úloha lesa v románu je významnější. Je nadán vlastním polovědomým životem, charakterizují ho atributy trpné existence – je nazýván „hluchým“ a „zadumčivým“, jindy „věčně mlčícím, věčně dřímajícím“ apod. Ale v tomto polospánku koná svou věčnou práci, pohřbívá a obnovuje sám sebe i lesní hosty. Animální rozměr jeho existence přitom není významný; i v lidském světě se měří jen počty snců zabíjených pytláky a tetřevů odstřelených panskými hosty. Avšak pevnou vládu nad tímto světem se zdá držet vegetace. Svijanského již při příchodu vyděsí opuštěná dřevařská osada, rozpadající se a zvolna zarůstající mechem a stromky. Ve změní rostlinstva ale stejně mizí i těla zbloudilých pocestných a zabíjených pytláků: „V lese mech se bořil, vody podmývaly, tráva rostla i vřes bujel; stopy zarůstaly, co dnes na povrchu půdy, za týden bylo navěky skryto, uschováno“ (Klostermann 1894: 10). Stejně nezadržitelně les obnovuje i sám sebe, jak Svijanský pozná, když navštíví jeho pralesní jádro, kde „druh druhu dusil“ a „menší dorost“ stromků nezadržitelně přerůstal „příšerné mrtvoly“ starých kmenů. Úkolem lesa jako bytosti je věčně udržovat rovnováhu, nastolovat spravedlnost elementárního bytí („Co les ztratí, zase si vynahradí,“ vědí dřevorubci). Vegetativní **život lesa** představuje druhou manifestaci přírody v románu. Je projevem autonomního, nadřazeného řádu, který lidskou existenci nevnímá nebo

¹¹⁴ Negativní vymezení takto postupují celý románový text a stupňují dojem statické, neměnné a člověku cizí přírody – např. „Hladce, **nehybně** ve stínu smrků rozprostírala se temná tůň; bublinka **nevyskočila**, rybka **se nevymrštila**, ani dlouhonohý komár štíhlé tílko pod hladinu **nenožil**“ (tamtéž: 40).

¹¹⁵ Strabón, který v 7. knize *Geografiky* podal o Šumavě (Gabretě) první zprávu, o ní nepíše jako o pohoří, ale jen jako o „velkém lese“.

ignoruje, neboť ji v prostoru i čase přesahuje. A přesto se jeho monumentální a zdánlivě věčná stavba zřítí během jediné noci za apokalyptické vichřice.¹¹⁶

Po ní padlé lesy nenalézají sílu k obnově cyklu rození a umírání, s ní vlada šumavské vegetace navždy skončila. A mizí i její charakteristické atributy, vlhko a šero:

Kde dříve chlad a vlhkost vládly, i stín a lesní šero, tam padají nyní v létě žhavé paprsky sluneční [...]. I netlí, nehňijí mrtvoly padlých pod zeleným rouchem mechovým jako dávní předkové jejich, kteří smrtí svou nové skýтали půdy i potravu vnukům budoucím – ba schnou bílá přišerná těla jako mumie v poušti. (tamtéž: 298)

Na konec lesního světa reaguje pláčem nejen Zdenička, ale i zkušení lesníci Vavruch, Malý a Kořán. Teprve nyní se ukazuje, nakolik les prostoupil i jejich existence: Vavruch umírá, Malý si zoufá („rostl jsem s tím lesem **jako strom** s rodnou půdou... a jako ten strom uschne, když jej vítr vyrve, tak i já uschnu bez nemoci...“ [tamtéž: 301]), zlomený Kořán podává písemnou rezignaci („pohled na hrozně **zpusťosený les** v pokoře podepsanému srdce rve a všecku sílu i energii mu odnímá“ [tamtéž: 303]), zůstává pouze hospodyně Nany, protože „**staré stromy** těžko se přesazují“.

Navzdory tomu není vyústění lidských osudů v románu tragické. Jeho děj je ostatně složen z hrozeb, které se nevyplní: postřelený Kořán se uzdraví, žena se k němu vrátí, také pytlák, kterého zranil Svijanský, se vyléčí. Jeho druhové sice oblehnou myslivnu se záměrem adjunkta zabít, ale ten už odešel do města. Není tu ani velká láska: vztah Katy a Svijanského skončí, když Katy odmítne udržovat alespoň korespondenční kontakt, protože prostě neumí číst a psát. A idylický závěr (Kořán a Zdenička se dočkávají syna a Svijanský jmenování revírníkem; následně ještě posílá oznámení o sňatku s přiměřenější nevěstou, než byla chudá Katy) devaluje dramatické líčení zápasu lidí a přírody v konvenční příběh o šťastném vyvážnutí z nebezpečné situace.

Klostermann tu ovšem neusiloval o realistický obraz šumavského života. Při líčení zvláštností kraje soustavně přepínal zase opačným směrem. Jeho Šumava je chladnější a temnější, její lesy hlubší a neprostupnější, než byly ve skutečnosti. Románové bouře jsou tu ničivější, život osamělejší a střety s pytláky dramatictější, než by odpovídalo reálným dispozicím a vzorům (srov. komentář k 16. vydání románu [Klostermann 1999: 267–269]). Je to obraz kraje určený lidovým čtenářům, jimž konvenovalo napětí a dramatická akce, ne

¹¹⁶ Jejím předobrazem měla být bouře, jež Šumavu postihla 26. října 1870.

zeměpiscům či etnologům, kteří by očekávali objektivní informace. Ale právě tato vyhrocená stylizovanost nakonec dává specifičnosti šumavské krajiny a obyvatelstva i hranicím, které je odlučují od okolních prostor, nejlépe vyniknout.

Nejméně významná je horizontální hranice státní, oddělující Čechy a Bavorsko. Důsledkem její existence je sice rozvinuté pašeráctví dobytka a pohrdání Bavoráky („nejhorším pronárodem na světě“), ale v nouzi či za bouře si obyvatelé obou stran pomáhají a Katy se nakonec provdá za bavorského sedláka. Navíc tu neexistuje ani rozhraní jazykové, pozornost budí jen toporná němčina českého adjunkta. Významnější je hranice vymezená vertikálně mezi drsnou horskou a neprostupnou Šumavou a přívětivě nízkým českým „krajem“, kde podle představ dřevařů rostou stromy v řadách „jako proužky na košili“.¹¹⁷ Konečně třetí, nejdůležitější podobou hranice je mez civilizační, vytýčená mezi světem, jemuž dominuje divoká příroda, a prostředím podrobeným vládě člověka. Tato hranice je však situována jinak než obě předchozí: ve vypravěčově vzpomínání ji představuje mezník časový, bouře, která poničila velké plochy šumavských lesů, a následná kůrovcová kalamita, jež zkázu dokonala.

V závěrečném elegickém povzdechu vypravěč připomíná bloudící duše zemřelých lidí i duše „milionů zemřelých“ stromů, které se ztratily neznámo kam. Přesto román není jen vzpomínáním na ztracený svět staré Šumavy, v němž člověk a les zápasili o život. Je také připomínkou ještě staršího, přírodního světa, v němž vládl a své osudy v rytmu vegetace, bez zájmu o člověka splétal původní, netečný les. Představuje tedy i rozloučením s časem, ve kterém příroda jako božsky nevšimavá mocnost prostřednictvím pomalých substitucí růstu a umírání určovala a udržovala chod života. Její následná existence v českém prostoru už byla pouze existence podřízená – průmyslové těžbě dřeva i stále průmyslovějšímu vytěžování turistických zážitků. Ostatně téměř jen v této poražené podobě, jako bezbranný estetický objekt a nevyčerpatelný zdroj krásy, ji poznala a zobrazila česká literatura.

4. Čas a *Skřivánek*

Také způsob prožívání času se v průběhu 19. století nápadně proměňoval, v různých vrstvách společnosti však tato změna probíhala různě a s odlišnými akcenty.¹¹⁸ Na prvním místě souvisela s novou **strukturací** času dne. Již v první polovině století se téměř samozřejmě u součástí nových měšťanských interiérů staly bohatě zdobené hodiny (nástěnné, stolní či

¹¹⁷ Referenční rámec tu představuje především idealizované Třeboňsko, prostor Zdeniččina dětství a místo Kořánovy rekonvalescence.

¹¹⁸ Lenka Řezníková v této souvislosti píše přímo o „pluralizaci časů a divergenci časových režimů“ (Řezníková 2019: 30).

stojací), které pak postupně pronikaly také do selských obydlí. V průběhu druhé poloviny století se stále běžněji objevovaly i hodinky (nejprve kapesní, od konce století náramkové). Stav, kdy lidé rozpoznávali dobu vstávání, uléhání či oběda „podle slunce, podle zvonění a podle kručení v žaludku“ (Melniková-Papoušková 1935: 84), byl rychle střídán novou, hodinovou organizací času. Ta však brzy vedla také k zavádění a kontrole přesně vymezené pracovní doby, kterou bylo postiženo nejprve úřednictvo, a to již za josefinské éry.¹¹⁹ V následujících desetiletích začalo být hodinové měření času uplatňováno i v policii, armádě a především v továrnách.

Druhou významnou proměnu představovalo zrychlující se **tempo** života, související jak se zvyšujícím se tlakem na pracovní výkon, tak se změnami v komunikaci. Ještě v předbřeznové Praze „zbytečný chvat a rychlost pohybů vzbuzovaly [...] nedůvěru. Český vážený člověk musil chodit pomalu, dělat zakulacené pohyby a ani mladá dívka nesměla běhat a skákat, jinak by ji byli podezřivali ze špatné výchovy“ (Melniková-Papoušková 1935: 84); od šedesátých let se však musel každý obyvatel města vyrovnávat s dynamičtějším životním stylem, který ve stati *Moderní člověk a umění* popsal Jan Neruda: „člověk je na konci každého desetiletí jiný, než byl na počátku jeho, [...] učí se rychle jinak myslet; avšak i cítit učí se člověk rychle jinak“ (Neruda 1867: 1) – a píše o „kankánním“ rytmu své doby a o žurnalistice jako o její nejautentičtější literatuře.

Právě se žurnalistikou souvisel třetí aspekt proměněného prožívání času. Každý jedinec byl v průběhu století vystaven zvyšujícímu se množství aktuálních informací, jejichž recepce, pořádání a třídění se stávalo nutnou součástí každodenní orientace ve světě. A nešlo jen o zvětšující se objem zpráv: **události** „velkých“ dějin se zdály být mnohem blíže životu, katastrofy politické i přírodní působily naléhavěji a jejich důsledky se člověku jevily jako fatálnější než kdykoli dříve.¹²⁰

Pokud souhrn těchto změn dolehl na jedince intenzivně, mohl se rozvinout v psychické trauma. Bohdan Kaminský takto v črtě *Ve dvanáct hodin* vzpomínal na jednu z charakteristických pražských figurek své doby, sešlého podivína, který každý den před polednem s hysterickým spěchem přibíhal na roh Spálené a Ferdinandovy třídy, aby odtud

¹¹⁹ „S příchodem šéfovského principu – místo kolegiálního – přišla i tvrdá disciplinace úředníků pomocí kontrolovaného času“ (Hlavačka 2019: 258). Stanovení pevné pracovní doby a přesun výkonu práce do státních či firemních úřadoven znamenal v průběhu století pokles příslušníků byrokratického aparátu až na úroveň lépe placených dělníků. M. A. Šimáček ve sbírce *Z kroniky chudých* zařadil Úředníka (vedle např. Horníka, Hlídače strojů, Popeláře) do řady básnických portrétů vykořisťovaných námezdních pracujících: „Poslední na místě a první v práci / a dvanáct hodin nejmíň den co den, [...] to duši brzo, brzo utmáčí / a z ideálů zbyde troska jen“ (Šimáček 1883: 75).

¹²⁰ Zahlcenosti lidské existence novinovými zprávami si povšiml již Hálekův fejeton *Papírová společnost*, jasnozřivě varující před možností ztráty autentického přístupu ke skutečnosti: „Včerejší vítr pro něj neexistoval, třebať mu několikrát shodil klobouk; až dnes o něm čte v novinách [...] a dnes se ho teprv hrozí“ (Hálek 1874: 1).

sledoval polední znamení z Astronomické věže Klementina.¹²¹ Na rozdíl od ostatních shromážděných si podle něj neřídil hodinky, jen představení vytřeštěně pozoroval. Pro své stereotypní výkřiky „Akorát! Ted', ted'... podívej!“ získal přezdívku „Akorát“.

Kdybychom vycházeli pouze z beletrie, mohli bychom se domnívat, že stejně neuroticky prožívali útlak času i obyvatelé venkova. Např. protagonisté Erbenovy *Kytice* žijí pod permanentním tlakem časových mezníků, závazků a slibů, kterým se zoufale snaží dostat: „Poledne v tom okamžení / táta přijde z roboty“ (Polednice), „Toč se a vrč, můj kolovrátku, / ejhle adventu již nakrátku“ (Štědrý večer), „Vstávej, dceruško, již je čas“ a také „Vstaň, mé pachole, běž, je chvat“ (Zlatý kolovrat), dokonce i mrtvý tu naléhá „Hosté čekají, čeká kvas, / a jako střela letí čas“ (Svatební košile). Tíživý nápor času ještě zesilují zvuky, které hodiny vyměřují: „Tu slyš: jedna – druhá – třetí – / poledne zvon udeří“ (Polednice), „Již jedenáctá odbila“ (Svatební košile), „dřevatě to rachot temný, / zvoucí lid do chrámu Páně“ (Poklad) atp. Celá sbírka je prostoupena přesnými temporálními určeními, překotným spěchem i úzkostným strachem z překročení stanovených termínů a lhůt (např. Vodníkova „od klekání do klekání“). Jiným způsobem je hrůza z nároků času manifestována v Kalinově baladě Přástevnice: tři tajemné „lesní děvy“ přicházejí do vsi na přástky a svou krásou a důvtipem okouzlují mladé muže. Večer o jedenácté hodině se však vždy spěšně vracejí do lesů. Když jeden z mladíků posune ručičky věžních hodin, aby návštěvnice zdržel déle, odejdou dívky nevědomky až o půlnoci. Básník pak působivě vylíčí už jen důsledky jejich opoždění:

Tlupa sekáčů kosit lesní luhy
po břehu ráno kráčí za šera;
aj, vodní pláň tři krvavé brotí pruhy –
úpěním žalným zní hloub jezera.

(Kalina 1852: 58)¹²²

Tajemné dívky se samozřejmě již nikdy neobjeví. Takřka posvátný strach z překročení vymezeného času je však spíše prožitkem úzkostného romantického literáta než zkušeností venkovských protagonistů jeho veršů. Člověk na vsi totiž mohl proti naléhavosti moderního,

¹²¹ Podnět ke každodenní signalizaci přesného pražského času dal nejvyšší purkrabí Karel Chotek, který také navrhl, aby byla prováděna v poledne mávnutím praporem z některé klementinské věže. Tento způsob se udržel od července 1842 až do července 1928 (srov. Šolc 2000).

¹²² Poprvé byla báseň otištěna (v poněkud odlišné podobě) v *České včele* 14, 17. 9. 1847, č. 75, s. 297.

ohraničeného a vymezeného času postavit svůj každodenní praktický kontakt s cyklickým časem přírody, rytmus zemědělské práce, v němž se zdánlivě pochovanému vrací k životu. I hrdinové *Kytice* ostatně vědí, že „všeckoť na světě jen na obrátku“ a že zdánlivě mrtvé se může vrátit k životu, byť třeba v transformované podobě (Poklad, Vrba, Lilie, Věštkyňe atd.).

Literárním obrazem konfrontace tradičního a moderního pojmání času v 19. století je také novela J. Š. Baara *Skřivánek*.¹²³ Starý chodský sedlák Antonín Skřivánek po smrti ženy předal statek synovi, ale zvidavost mu nedovolí přijmout pasivní roli výměnkáře.¹²⁴ Z furiantství zakoupí největší množství akcií budované lokální dráhy¹²⁵ a po železnici se vydává na svou životní cestu – navštívit Prahu. Za světové války se musí místo povoláného syna znovu ujmout statku, po ní však vyjíždí do Prahy ještě jednou, aby se s městem rozloučil.

Sledujeme tu závěr života muže vybaveného důvtipem i hlubokou životní moudrostí, která však má pouze omezenou platnost. Jedná rozvážně, pečlivě dodržuje rituály venkovské komunikace i zvykové lhůty svého prostředí (předsvatební „příhovor“, rok smutku za ženu), a v jejich rámci je úspěšný. Přelstí např. sedláka Záhořika, když se mu obratným trikem podaří naráz získat jak jeho dceru pro svého syna, tak jeho nejlepší jalovici pro svou stáj. Mezi sousedy proto požívá nejvyšší úcty. Jakmile však ze svého světa vystoupí, působí nepatřičně. U notáře v Domažlicích, kde má pouze podepsat synovu svatební smlouvu, stráví dopoledne diskutováním o malichernostech, a když se „pan notář zoufale zahleděl na krásné stojánkové hodiny nad knihovnou“, protože právě začal čas jeho oběda (Baar 1927: 39), nechá si rozvážný Skřivánek celou smlouvu znovu pomalu přečíst a teprve pak pod ni obřadně švabachem připojí podpis. Svůj život nepodřizuje diktátu času a představa dochvilnosti jako „mentálního imperativu moderního světa“ (Hlavačka 2019: 263) je mu zcela cizí.

Neostýchá se jiné zdržovat, protože k němu ještě nedolehl ani základní výdobytek 19. století, totiž rozdělení času na čas práce a čas odpočinku (Lenderová 2013: 272–274). Stejně jako většina lidí na venkově podřizuje svou existenci rytmu namáhavé zemědělské práce a odpočinek mimo sobotní návštěvy hostince a nedělní cesty do kostela vlastně nezná. Poněkud

¹²³ Původní povídka (*Skřivánek a jiné povídky*, 1912) Baar rozšířil do podoby malého románu (1925), když do ní zahrnul i události válečných a poválečných let. *Skřivánek* se pak stal jednou z jeho nejoblíbenějších próz (12 vydání v letech 1925–1950); naposledy však vyšel před více než padesáti lety (odeonská edice v souboru *Tři povídky z Chodska*, 1969).

¹²⁴ Výměnkářské téma v kontextu českého literárního realismu pojednal Michal Fránek (srov. Fránek 2014: 107–130).

¹²⁵ Baarův fiktivní příběh je zasazen do reálného časového a historického rámce. Předobrazem románového Borovna byl chodský Postřekov. Železniční trať z Tachova do Domažlic, o níž se zde jedná, byla uvedena do provozu v roce 1910. A např. vzorem pro postavu pražského malíře Pilaře-Trávníčka, který v Borovnu žil a u něhož pak Skřivánek pobýval v Praze, byl malíř Jaroslav Špillar (1869–1917); tomu se i ve skutečnosti přezdívalo Trávníček podle místa „Na Trávníkách“, kde si v Postřekově postavil chalupu (srov. Stehlík 1970: 18–34, kap. „Od Postřekova ke Klenčím“).

si oddychne pouze v zimě, kdy příroda práci na poli znemožňuje. Proto je tak zaskočen a dokonce rozzloben, když zjistí, že vlaky na nové trati budou jezdit i v lednu: „Inu bláznovství! Mají to huklidit někam pod střechu, mašinu i vozy, haby na to neválo ha nepršílo, ha v březnu po svatým Josefu zase s tím vyrukovat“ (Baar 1927: 73).

S železnicí souvisí také Skřivánkův první prožitek zrychleného světa. Jako „hacionář“ místní lokálky se cítí takřka jejím majitelem, teprve po měsících okolkování však sebere odvahu, aby se sám vydal vlakem na pouť do Hostouně. Zažívá dosud nejrychlejší pohyb ve svém životě, ale snad více než krátký čas potřebný k vykonání cesty ho fascinuje odpředmětněný svět za okny, který mívá, aniž by jej člověk mohl vnímat a pocítit: „Když se oknem podívá, zrovna letí kolem pole, luka, stromy, ani počítat by je nestačil. ‚Prr, pomálu,‘ chce se mu zavolat, ‚dyť jedete jako splašený, máme přece času dost““ (tamtéž: 70). Okouzlen novými dojmy však tuto zkušenost ještě nevnímá jako zrátu.

Když se pak rozjede do Prahy, s odlišným životním tempem je konfrontován téměř neustále, přestupem na „helektriku“ na Smíchovském nádraží počínaje a jízdou pekelným „antonobilem“ konče. Svou zkušenost v tomto směru bilancuje po návratu domů: „Divný? Tám v Praze jsou všichni lidi divný. Hutíkají jako by jim paty hořili, [...] jako by je někdo zrovna honil. Myslíte si, jak mají naspěch!“ – jakmile se ale něco přihodí, „hned mají času dost. Čumí, dívají se [...] jako na komediji!“ (tamtéž: 125–126). Skřivánka nepopuzuje ani tak rychlost moderního života, jako proměnlivost jeho tempa. Zná jen pravidelný rytmus rolnické práce a stálé opakování týchž úkonů mu dodává klid a jistotu, je výrazem jeho představ o řádu a řádnosti. Naopak každou změnu či nezvyklou událost prožívá jako ohrožení.¹²⁶

Stejně selhává před všemi dimenzemi času, které přesahují jeho empirii. Když vypukne světová válka, připomíná si vlastní krátkou vojenskou zkušenost z roku 1866 a chlácholí sousedy, že konflikt nemůže trvat déle než několik týdnů. Ti mu pak jeho omyl ještě dlouho hořce i uštěpačně připomínají. S válkou se ale vyrovnává po svém: znovu se ujímá hospodářství, oře, seje a sklízí, a když se jeho syn po letech vrací z fronty, předává mu statek v nejlepší pořádku. V posledním roce války dokonce pomůže uchránit obec před rekvizicemi, když na schůzi statečně vystoupí proti okresnímu hejtmanovi.

Skřivánek se tedy opírá o horizont zděděného způsobu prožívání času a obtížně se vypořádává vlastně se všemi aspekty jeho proměn: nerozumí jeho nové strukturu, není

¹²⁶ Když historička Melniková-Papoušková vysvětluje zálibu pražských měšťanů v hodinách s panoramaty, „která v příslušný čas oživovala; ze zámků vyjížděli rytíři, labuť pluly po jezeře a krásné dívky a dámy mávaly šátečky,“ dospívá k analogickému závěru: „Naši dědové a pradědové znali půvab opakování, neomrzelo je dívat se po celý život na krajinu prostírající se za oknem nebo na obraz nad stolem. Naopak každé porušení obvyklého pohledu a tempa musilo jim způsobovat bolest“ (Melniková-Papoušková 1935: 85).

schopen se přizpůsobit jeho proměnlivému tempu a nedokáže ani přiměřeně interpretovat význam světových událostí. Pevnost svých morálních a hodnotových postojů odvozuje od jejich trvalosti a na „novoty“ hledí s nedůvěrou. Opakovaně např. kriticky posuzuje městské „luďáky“, kteří „jako dobyteček nejrači se válí v lese nebo v trávě na trávníce, nebo ve vodě, ba i v písku“ (tamtéž: 83). Limity jeho porozumění světu vystupují do popředí, kdykoli opustí prostor své zkušenosti, zejména při obou návštěvách Prahy: Kdysi jako mladý sedlák pomáhal dobývat kámen z Čerchova pro základy Národního divadla; teď je z divadla vykázán, ačkoli si „jen“, zahlcen nezvyklými dojmy a vůněmi, zapálil při představení dýmku. Druhého dne se sám rozčlíl, když mu v kavárně odmítnou připravit jeho oblíbenou „zakudlenou polívku“ (kulajdu, friko). Celý jeho pobyt ve městě je řetězcem trapných nedorozumění, jichž si však Skřivánek není vědom; dál se zlobí na Prahu, že se odmítá přizpůsobit jeho měřítkům a zvykům. Teprve když se od Hradčan rozhlíží po městě, pochopí, že své síly přecenil: „Přivíral oči, jako by se bál pustit je, aby se rozletěly po těch kostrbatých střeších a věžích. Ustrašený stál před tím mořem domů, jehož konce neviděl a které si jaktěživ nepředstavil. [...] „Prach sakulente, Trávníčku milyj, sem člověk srdnatýho srdce, hale tudle toho se bojím. Strach po mě šahá. Prosím vás, veďte mě rovnou na dráhu. Pojedu demů““ (tamtéž: 117).¹²⁷

Přesto se po válce vydává do Prahy ještě jednou. Tato druhá výprava se však rychle promění v blamáž. Skřivánka dvakrát okradou již ve vlaku a pro vzdělanou společnost v hostinci představuje „autentický venkovan“ pouze předmět odborného etnologického zájmu, pro shromážděné dámy pak exotickou atrakci. Když starý sedlák pochopí, že měl posloužit jen jako předmět zábavy, s dotčeným „já huž se do toho dnešního živobytí nešikuju“ se vrací nejbližším vlakem domů. Ani tato cesta však neproběhne hladce. Na přestupním nádraží se zaplete do hádky s vlakovým personálem, je vyloučen z přepravy, a když si chce v kanceláři postěžovat, dostane se mu poučení, že musí čekat, že stížnosti lze přijmout pouze v úředně vymezených hodinách.

Čas byrokratického mechanismu zdánlivě vítězí nad přirozeným lidstvím. Ale když pak Skřivánek vzdorně vyjde, aby pouť do Borovna absolvoval jako mnohokrát v mládí pěšky,

¹²⁷ Vyústění Skřivánkovy pražské epizody je tedy opačné než v Raisově populární idyle *Pantáta Bezoušek* (1897). Její protagonista, podkrkonošský výminkář Bezoušek, městskému životu rovněž nerozumí; Pražany si však získává upřímností a dobrotou, a dokonce se mu daří napravovat křivdy a nedorozumění. Svůj laskavý pohled prosadí jako normu, a když město opouští, vyprovází ho houf dojatých Pražanů. Vyprávění o prostém starci z venkova, který dobyl Prahu, přes svou naivitu čtenáře okouzlovalo (dočkalo se hned dvou filmových zpracování: Karel Lamač, 1926; Jiří Slavíček, 1941) – snad i v opozici k objektivnějším příběhům o mladých venkovských intelektuálech, kteří ve stejné době v románech Viléma Mrštíka, Antonína Sovy či K. M. Čapka-Choda před pražskou skutečností tragicky ztroskotávali.

poznává, že dráhu vlastně nikdy nepotřeboval. Najednou vnímá všemi smysly, prožívá vše, co mu při jízdě vlakem unikalo:

Sýkorky, pěnkavy i strnadi jako by strýci rozuměli. Vesele si povídali [...]. Drobné kapky rosy jako nejčistší průhledné dýmky třásly se na stéblech, květech i listech, chvěly se radostí a jiskřily na slunci, až Skřivánkovi oči přecházely. Celý širý kraj vydychoval libé vůně, hýřil barvami a krásou, sálal zrovna teplem a silou, kypěl plodností, úrodou a radostí... – „Sem to hale staryj vosel, jinýho mena si vopravdu nezasloužím,“ zastavil se před Borovnem výměnkář a rozhlédl se kolem. „Tudletu boží krásu vopustím, ha jedu se dívat na takovou marnost ha hubohost, co si lidi vymysli li.“ (tamtéž: 194)

Jedinou přidanou hodnotou železnice je rychlost, ale cena za ni je příliš vysoká. Skřivánek pochopí, že stát se pasažérem vlaku znamená také vzdát se rozhledů, oklik a okouzlených zastávek na cestě. Že se musí zřici vlastní vůle a přijmout, že rychlost a tempo svého života už neurčuje sám člověk, ale řídí je neosobní stroj civilizace, jehož rytmickému pohybu se nelze vymknout. Že žít v moderním světě znamená kromě jiného také přizpůsobit se cizí, nelidské dynamice, akceptovat nadvládu neosobních aparátů nad osobními touhami a city.

V pětasedmdesátém roce svého života se „největší hacionář“ lokálky z Domažlic do Tachova cestování vzdává a své Borovno již nikdy neopustí. A s tímto rozhodnutím se rázem urovnávají poslední disonance jeho života: do vsi dorazí nad ránem, ale právě včas, aby stihl donést ke křtu vytouženou vnučku, první děvče v rodině po pěti chlapcích. Konečně přijímá svou výměnkářskou roli a poslední léta života tráví jako vychovatel malého děvčátka v sentimentálním svazku dítěte a starce. Akceptuje plynutí času končícího života a po jiném rytmu už netouží: na nově opravené nádraží v Borovně se ani nejde podívat. Pro svou existenci nachází definitivní rámeček ve smrti, a to doslova: v posledních měsících navštěvuje pouze truhláře, u něhož si nechává vyrobit rakev; dokonce si ještě vyzkouší, jak se mu bude v truhle bez ozdob, ale pevné, bytelné a z nejlepšího dřeva, ležet. Umírá po posvícení, jak si naplánoval, a jeho pohřeb se pro tu rakev stane událostí. Skřivánek tedy čas přemohl, když své cíle přizpůbil jeho nevyhnutelnému směřování. Ze vzpomínek svých potomků se ztrácí, jen malá vnučka (děti žijí ve věčnosti, ne v čase) „se někdy ještě rozpomenula, jako kachnička přikolíbala se k výměnku, tloukla pěstičkou na zavřené dveře a volávala: „Děde! Děde! Vorevřít! Huž si se dost vyhájal! Pust tám Markýtku a pochovyj ji! Pochovyj!“ (tamtéž: 215). Nakonec ale Skřivánek vymizí i z její paměti.

V této konečné perspektivě se ovšem potřeba uvažovat nad formami a proměnami času vytrácí. Starý muž nad ním zvítězil, jak člověk nad časem zvítězit může: zemřel důstojně a tiše a všichni na něj zapomněli.

Na příkladu tří venkovských próz jsem se pokusil z různých perspektiv ukázat, že jako specifické hodnoty začaly být atributy venkovského světa českou literaturou reflektovány teprve v době, kdy se z horizontu každodenní existence začaly vytrácet: idea venkovské pospolitosti v čase, kdy je střídána novou, třídní stratifikací společnosti, nedotčená příroda v době, kdy její zbytky nenávratně mizí, a přirozený rytmus vesnického života v situaci, kdy je postupně nahrazován hodinovou a mechanickou organizací práce.

Když pražský školní rada a „odborník na folklor“ v závěru Baarova románu *Skřivánek* vykládá přátelům v hostinci, že venkovský svéráz „valem upadá“ a „plytká povrchnost šíří se z měst po našem bodrém venkově“ (Baar 1927: 179), je zjevné, že vesnický svět ztratil ve vztahu k městu i poslední potenciál vzdálené hodnotové relace a nastoupil cestu k proměně ve vyprázdněný prostor pouhé rekreace.

I. SPOLEČNOST

LEVITACE

Sny v českém obrození

*Svíťe jako lampa polotemně,
kalnou září víc než blýskavou,
blahé plodiš divnou úpravou,
halleyská ty hvězdo, city ve mně!*

*Před tebou se třásla druhdy země –
lidstvu mor že neseš s otravou
aneb s hladem válku krvavou,
myslívalo mnohých kmenů plémě.*

*Já však v tobě obdivuji Pána,
jímžto dráha v světa prostoru
v prvním mžiku tobě byla dána;*

*an i v tebe prvky ukládaje
k oustrojným tam krásám ve vzoru
novým tvorům nové tvoří ráje.*

Josef Hubert Tichý: Při prvním spatření vlasatice halleyské
(*Česká včela* 10. listopadu 1835, č. 45: 359)

Nejvýznamnější událostí podzimu roku 1835 byla pro Čechy nepochybně návštěva novoapečeného císaře Ferdinanda I., jeho jednání s ruským carem Mikulášem I. a pruským králem Bedřichem Vilémem v Teplicích a jeho pobyt v Praze ve dnech 4.–13. října.¹²⁸ Takřka stejnou pozornost ale budilo i divadlo, které se ve stejných dnech odehrávalo na obloze. Po více než pětasedmdesáti letech se zemskému povrchu opět přiblížila Halleyova kometa. Od poloviny září ji bylo možno pozorovat pouhým okem¹²⁹ a v periheliu své dráhy (v největší blízkosti

¹²⁸ Srov. např. Máchův popis slavnostní výzdoby města v zápiscích ze 4.–6. října v *Deníku z roku 1835* (Mácha 2008: 67–69).

¹²⁹ V říjnu se na nočním nebi jevila jako hvězda 1. velikosti s ohonem o délce 60°.

Slunce) se ocitla přesně 16. listopadu 1835, právě v den pětadvacátých narozenin básníka Karla Hynka Máchy.

Přilet legendární vlasatice byl na rozdíl od jejích předchozích zjevení na obloze přesně vypočten a nedočkavě očekáván, není tedy vlastně překvapující, že hned dva literáti z Máchovy blízkosti ho předem zmínili ve svých prózách. Oba jejich texty, Rubešovy *Obrazy ze spaní mého* a Sabinovy *Obrazy a květy snů*, přitom reagovaly na prozaický cyklus Máchův (*Obrazy ze života mého*). A oba byly stylizovány jako popisy snových zážitků.

Ke skutečnosti snu přistupovala romantická kultura s novou citlivostí.¹³⁰ Romantický literát i jeho čtenáři chápali sen především jako projev výsostně individuální, jako tajemné, protože nekontrolovatelné vyjevování nejosobnějších skrytých přání a tužeb. V tomto smyslu pak mohl sen být také nastaveným zrcadlem a nástrojem sebepoznání. A jeho reflexi prostupovalo i vědomí, že prostřednictvím snu může jedinec svou individuální existenci přesáhnout a být navždy proměněn transcendentním zážitkem.¹³¹ Do pozadí však neustupovaly ani starší, právě opačné představy, opírající se o tradici lidových proroctví a náboženských vizí. Podle nich byly sny především projevem nadosobních, fatálně působících sil a správná interpretace prekognitivních významů v nich uložených mohla sloužit různým účelům, od věšteg a varování až k hádání čísel v loterii. V roli vykladačů takto pojímaných snů postupně starověké oneiromanty vystřídal rukopisné či tištěné snáře, v 19. století zvláště populární.¹³²

Česká obrozenecká literatura přistupovala k tématu snění z obou uvedených hledisek i v jejich kombinacích. Tak se dochovaly zcela privátní zápisky snů např. K. J. Erbena nebo J. H. A. Gallaše (srov. Erben 1939: 123–128, Gallaš 2002), transformací snového zážitku vznikla Máchova povídka *Pout' krkonošská*,¹³³ jako znamení osudu se sny objevují např. v romantizujících prózách a dramatech V. K. Klicpery (*Pindar a Korinna*, 1817, *Božena*, 1821, *Točník*, 1828, *Vítek Vítkovič*, 1830, aj.), jako východisko komické zápletky např. v Tylově

¹³⁰ „Zájem člověka o vlastní já, zhlížení se v sobě a zkoumání sebe sama, to umožnilo, že byl objeven sen – rozsáhlá a zanedbaná sféra osobnosti. [...] Sny [v romantické kultuře] uvědoměle stupňují skutečnost; jsou silou fantastična, uzpůsobenou vyjádřit společenskou realitu a osobní zážitek v soustředěné vášni, odvrácené od denních událostí“ (Fischer 1966: 166–167, 170).

¹³¹ „Sen je jako každá obrazná zkušenost antropologickým ukazatelem transcendence [...]. Ve své transcendenci a skrze ni odkrývá původní pohyb, jímž se existence [...] rozvrhuje na svět“ (Foucault 1995: 31, 34).

¹³² Jejich kritické zhodnocení podal F. V. Vykoukal (1898), přehledně ke snu v české kultuře 19. století i Langerová 2006: 150–157. Napětí mezi individualizovaným a široce kontextovým výkladem snů charakterizuje i moderní psychologické přístupy ke snění (srov. např. kapitolu Srovnání jungovských dezinterpretací s fenomenologickým pohledem na tentýž sen, Boss 1994: 123–132).

¹³³ Srov. *Sen* (Mácha 1950: 82–86) a *Pout' krkonošská* (Mácha 1949: 157–166).

dramatické báchorce *Jiříkovo vidění* (1849), jako podklad satiry v Havlíčkově *Snáři satyrském*.¹³⁴

Naše studie se bude zabývat především oběma prozaickými texty zmíněnými v úvodu, Sabinovými a Rubešovými *Obrazy*, které uprostřed třicátých let 19. století snové stylizace pouze využily jako specifického romantického „žánru“. K nim jsme přiřadili o něco pozdější povídku Bedřicha Mosera, která v osobité transformaci pracovala s obdobnou situací. Všechny tři prózy, Sabinův text mezi nimi na prvním místě, dokládají, že Máchova kosmická poezie měla v dobové české próze svébytné paralely a že vyrůstala ze sice obecně romantické, avšak ideově a tematicky originální domácí situace.

1.

Sabinova próza *Obrazy a květy snů*, vydávaná na pokračování v *Květech* v létě roku 1835,¹³⁵ upomíná na *Obrazy ze života mého* K. H. Máchy, jež vycházely ve stejném časopise o rok dříve,¹³⁶ jak svým názvem, tak uspořádáním. Představovala-li však Máchova povídka v české literatuře novum úsilím básníka o reflexi osobního prožívání světa a jedinečné vlastní existence, Sabinova próza ukazovala ještě dále. Jak je zřejmé již ze srovnání obou titulů, na místo života staví sen.

Dichotomie života a snu („skutečnosti“ a „ideálu“) je ostatně také tématem teoretické úvahy, kterou Sabina svému textu předesílá, podobně jako Mácha předřazuje *Večeru na Bezdězu*, první části svých *Obrazů*, paradoxní rozvalu poutníka o časech lidského života. V Sabinově úvodním zamyšlení vyvstává proti „divuplné dědině“ uplynulých snů pustá skutečnost země, „jejíž hory znamenají hroby“. Snění podle Sabiny utváří krásné obrazy „před okem nezakrytým“, zatímco v reálném světě je krása vždy překrývána vzdechy a slzami lidských bolestí. Snové obrazy se mohou vracet, ale „nezajdou nikdy“, bolestná nádhera bdělé existence však mizí v „oceánech věčného zapomenutí“ (Sabina 1835: 337). Se sněním jsou tedy spojovány kvality krásy, vznešenosti, ticha, lásky a věčnosti, zatímco bdělý život je charakterizován atributy pustoty, sprostoty, hluku, zoufalství a časnosti.

Při takto polarizovaném rozvržení Sabina úvodní část prózy logicky završuje výzvou k básníkům, aby své sny zaznamenávali a učinili z nich východisko své tvorby: „I přenášej,

¹³⁴ Havlíčkově rukopisné torzo paroduje formát tradičních snářů, když ke snovým fenoménům přiřazuje jejich ironická vysvětlení, od obrazných (např. „čihadlo na ptáky – na bál pozvání“, „peníze cinkat slyšeti – obměkčení srdce“, „černidlo viděti – před policii [jít]“) po zcela přímočará (např. „advokáta viděti – o všechno přijít“, „pannu viděti – záznak“, „sedlákem býti – neznamená nic“).

¹³⁵ Po čtvrtém pokračování bylo její vydávání cenzurou zastaveno, Sabina byl policejně vyšetřován a próza zůstala nedokončena.

¹³⁶ Od 22. května do 19. června 1834 (*Květy* č. 21 a 23–25).

bratře, sny svoje chutě na papír – anebo chyt' se zvučné harfy [...]“ (tamtéž: 337).¹³⁷ Úsilí překonat prostřednictvím umění dichotomii života a snění je vůbec nápadným sjednocujícím akcentem jinak myšlenkově roztržité úvodní části prózy. Neukotvenost lidské existence oscilující na hranicích snění a bdění, skutečnosti a ideálu („Čili sen a blud věci stejné jsou? [...] Čili snad život celý toliko snem jest?“) může být překonána pouze činem básníka, který je schopen „chladný“ život naplnit „obrazy a květy snů svých“ (tamtéž: 337).

Stejně jako v Máchových *Obrazech*, i v Sabinově próze po úvodní teoretické reflexi následují dva uzavřené příběhy, v nichž se ve vědomí vypravěče prostupují zážitky bdělé a snové existence.

Dějštěm prvního je pohraniční hospoda kdesi v Krkonoších. Přicházející návštěvník, zřejmě český student, se postupně seznamuje s ostatními hosty, mezi nimiž jeho pozornost vzbudí vysoký, černě oděný šlechtic. Student přijímá jeho pozvání ke stolu. Šlechticovo vystupování je provázeno podivnými úkazy, které mladík zpočátku pouze registruje, aniž by jim věnoval pozornost – nikdo nezná pánův erb a jméno, jeho výstavný kočár přijíždí „jako by přiletěl“, jeho obhroublí sluhové se objevují „nevím posud odkud“. Šlechtic sám napadá na nohu, o dávno zemřelých učencích Cagliostrovi a Swedenborgovi mluví jako o svých přátelích a diví se, že student ho nepoznává. Ten však jeho totožnost neodhalí, ani když se šlechtic zachce hudby a na jeho pokyn se spustí „pekelný sbor“ z Meyerbeerova *Roberta d'ábla*¹³⁸ doprovázený skučením výrů, rámusem psů a koček a křikem a divokým tancem pacholků a děveček. Chaos vyvrcholí požárem a následným rejem čarodějnic, které oblétají hořící hospodu. Cizí šlechtic však zmatek snadno jediným gestem utiší.

Student omdlévá a po probuzení se domnívá, že celou příhodu prožil pouze ve snu. Zůstává ve společnosti tajemného „černého“ šlechtice, který přijímá dvě nové návštěvy. První z nich je začínající německý literát a žurnalista. Ten ale při hovoru o Goethově *Faustovi* náhle s děsem prchá. Český student však pochopí, s kým seděl u stolu, teprve tehdy, když další návštěvník osloví šlechtice jménem „Mefisto!“ Tímto druhým návštěvníkem je vyzáblý stařec, jehož „mléko bílé vousy až po kolena dosahovaly“, věčný Žid Ahasver. V dialogu mezi Ahasverem a Mefistofelem (vystrašený český student ho sleduje „vtlačený do tmavého koutku“ lokálu) pak první ze Sabinových *Obrazů* vrcholí.

¹³⁷ Sabinův apel dosáhl v romantické generaci patrného ohlasu. Právě na podzim 1835 a na jaře 1836, tedy krátce po otištění povídky a zřejmě i jako reakce na ni, vznikaly podle Antonína Grunda Erbenovy zápisky snů (srov. Erben 1939: 550–551, pozn.). Také zápisky snů v Máchově *Deníku* jsou datovány do této doby (6. a 11. listopadu 1835). A ve stejných dnech vyšla v *Květech* např. i bizarní historka o snu alexandrijského kupce („Sny bývají podivné a podivně se někdy vyplňují [...]“, *Květy* 5. 11. 1835, č. 45: 448).

¹³⁸ Opera německého židovského skladatele Giacomu Meyerbeera (1791–1864) *Robert le Diable*, reprezentativní dílo žánru výpravné historické „grand opery“, měla premiéru roku 1831 v Paříži.

Nešťastný Ahasver, odsouzený aby „pozoroval bídy a žaly lidské“, se soucitem hovoří o lidském údělu, Mefisto naopak zaujímá k možnostem člověka skeptický postoj. Když Ahasver hájí víru a tvůrčí nadšení, „vzdechy“ a „velebný zápal“, kterých je člověk schopen, Mefisto odpovídá: „A co činí v tom zápalu svém? Slova, vzdechy, ba i slzy je mnoho nestojí. Těch mají vždy pohotově podle potřeby; jiného pak by neobětováli ničeho, leda v šílenosti“ (tamtéž: 346). Dialog obou „nadzemšťanů“, střet mezi nadějí a pochybnostmi, důvěrou a nedůvěrou v lidstvo, zůstává nerozhodnut. Ahasver i Mefisto však míří do Čech. A vyděšený a nešťastný český student se váhavě vydává v jejich stopách.

„Na podzim“ potom v Praze prožívá svůj druhý „sen“, který se rovněž rozvíjí v ucelený příběh. Vlastní události opět předchází protagonistova úvaha, jejíž parametry ještě nápadněji než v předchozí části korespondují se situací poutníka ze začátku Máchova *Večera na Bezdězu*.¹³⁹ Stejně jako v Máchově próze sleduje protagonista z návrší před památným hradem (u Sabinu to je pražský Vyšehrad) zapadající slunce, které se odráží na vodní hladině (Vltava). A stejně jako Máchův poutník pak srovnává běh dne a lidského života,¹⁴⁰ až dospívá k extatickému prožitku kosmu a věčnosti: „Nocí temnou plynula Země co osamělý pták v povětrí, a bylo ticho jako v hrobě“ (tamtéž: 365).

S chmurnými myšlenkami Sabinova protagonisty rezonují vzdálené „truchlivé kytary zvuky“. V písni, která zaznívá z houstnoucích tmy pod Vyšehradem, se jimi neznámý jinoch obrací bez naděje k nebi („Jen prach ty hvězdy?“) i k zemi („zašel krásný máj / [...] zpustlý vlastní kraj“). Jeho zpěv vrcholí ve verších, které jsou „máchovsky“ pregnantní definicí bezvýhodného postavení člověka ve světě:

Nade mnou prázdný, bezkonečný strop,
pode mnou temný, věčně chladný hrob!
(tamtéž: 366)

Neznámý pěvec ze svého poznání vyvodí i nutné praktické důsledky – vrhá do Vltavy nejprve svou kytaru, poté sebe sama. Protagonista povídky, který konec jinochova života z dálky pozoroval, odchází otřesen a znejistěn („Cítil jsem, jak se chvěje pode mnou země, jak mne v letu zanáší v neznámou dalekost“). V nastalé tmě se pak znovu po měsících setkává s Mefistofelem.

¹³⁹ Srov. Máchu 1949: 120–122.

¹⁴⁰ „Jako by v září večerní sejevila zoře básnického dne, kdež odplyne prostý život a snižující okolnosti jeho, kdež tichá luno zář zasvítá po hrobkách“ (Sabina 1835: 365).

Rozvíjí se mezi nimi dialog, který se proměňuje v polemiku mezi utilitárně pragmatickým a pateticky ideálním pojmáním života. Mefisto hledí na lidskou existenci s pohrdavou ironií, úsilí člověka přesáhnout vymezený osud pojmá jen jako frašku – celý život nešťastného pěvce pod Vyšehradem shrne do několika strohých vět: „Dříve rozmejšlel, pak pochyboval, pak si zoufal, nato si zazpíval – a [...] utopil se“ (tamtéž: 366). Pro českého studenta, vypravěče povídky, je však taková skepse nepochopitelná. Svou vlastní existenci prožívá entuziasticky, v extrémní rozporuplnosti romantického hrdiny: „Já hledám hvězdy horoucí, a v tmavé výši jen práchníci se nesou země; vtírám se v modrou oponu nebeskou, a hle, jenom prázdno se tam jeví“ (tamtéž: 366). Beznaděj a zoufalství mu nakonec dodávají odvalu k žádosti, s níž se obrací na Mefistu: „Já žádám zoprávření vidin těch [...]; onen pramen světla chci spatřiti, z něhož slunce a hvězdy obdržely skvělost svou [...]. Já chci věděti, proč jsem, a zdali vidina má i věčnost není jen pouhým bludem“ (tamtéž: 366).

Na Mefistofelův pokyn se opravdu ukáže „v nevyslovitelné dálce nebes“ planoucí hvězda, pramen světla, „z něhož všecko pochází“. Zářící zjevení však jen zintenzivní studentovu „bolest“ a současně „blaženost“, touhu, kterou pocítují všechny lidské bytosti – přání přesáhnout vymezený osud a přiblížit se ke zdroji věčného života: „Ty jsi mi ukázal žádanou hvězdu. Možno-li ti, mne k ní blíže uvésti? Jen tam, na jeden z oněch známých světů, jenž každonočně se vyjeví na obloze“ (tamtéž: 374). Mefistofeles přes přetrvávající pochybnosti („Ajhle, nebyl bych si pomyslil, že vy zemšťané *tak* jste všeteční, [...] brzo byste i hvězdy chtěli opanovati“; tamtéž: 373) studentově prosbě vyhoví: uchopí ho do náruče a prolétá s ním kosmem k nejbližší hvězdě. Mladík omdlévá, ale ještě předtím zažívá extázi z vesmírného letu, jednoho z prvních v dějinách české literatury: „[...] již jsem neslyšel hučení Vltavy a šumot stromů; již jsem necítil vůni květů pobřežných a jiné než zemské mne ovívaly větry. Hluboko pode mnou se nesla Země co černá loď v bezkonečném moři“ (tamtéž: 374).

Mladý adept kosmonautiky procítá v Mefistofelově náruči na pevné půdě, ale s úděsem zjišťuje, že nestojí na Zemi, nýbrž na povrchu cizí „hvězdy“ nebo planety:

[Mefisto:] „Tamto – ta mdlá záře od Země pochází. Zde jest hvězda.“

„Hvězda?“ zvolal jsem uleknutý, vůkol pozíraje. „Pustá, holá půda, chladný vicher a žádná zář, a to je hvězda?“

(tamtéž: 374)

Ještě větší zoufalství však prožívá, když pochopí, že onen zdroj věčného světla, po kterém toužil, zůstává stejně vzdálený a nedosažitelný jako dříve („ještě vzdáleněji ode mne plynula

vidina, a opět jedna obloha, a opět jiné neznámé hvězdy“). Tíživě si uvědomuje své nejisté postavení, svírán „pustou nocí“ vesmíru zažívá pouze hrůzu a s úzkostí prosí Mefistu o pomoc na zpáteční cestě, „nežli zde zajdu“. Mefisto prosebníka jen vztekle odmrští, a ten, jako předtím zažíval závrat' letu, prožije stejně závratný pád („nade mnou a pode mnou se míhaly světy, vůkol mne hučel divoký vítr“), který opět vrcholí mdlobami. Procítá v ranním slunci na břehu Vltavy – hned vedle těla utopeného pěvce, jež tam vyvrhly vlny.

Sabinovy literárně stylizované sny se prostřednictvím dialogů a básnických obrazů pokusily definovat postavení, které romanticky senzitivní a ideálními cíli zaujatý jedinec mohl zaujmout v hodnotově inertní společnosti své doby. Ahasver z prvního snu opíral svou víru v člověka o jeho touhu překročit vymezený pozemský úděl, o „pásmo, ježto spojuje [...] člověčenstvo s nadzemskými duchy“. Mefistofeles¹⁴¹ však popisuje budoucí život člověka k takovému kroku odhodlaného a disponovaného se sžíravou skepsí: „Závist bude tě pronásledovati, jedem a ohněm tě budou pohazovati, nepokojným duchem nazývati, kterýž je vytrhuje ze spokojenosti – z jejich všednosti“ (tamtéž: 346).

Ve druhém, ještě významnějším snu pak Mefistofeles ustupuje do pozadí. Rozpor mezi materiální smyslovostí a ideální „nadsmyslností“ zůstává, ale není už aplikován na společnost jako celek, je situován do subjektivního prožívání protagonisty a jeho alter ega, pěvce-sebevraha na vyšehradské skále. Protagonistův sen tak nabývá i platnosti obrazné demonstrace niterného konfliktu:

Země člověku nabízí smyslové požitky, které však jsou jen dočasné a v obecnější perspektivě neobstojí. Pozemská krása je pomíjivá, po dni přichází noc, po „máji“ podzim, květy opadají a lidský život spěje ke konci. V pohledu z kosmu se Země jeví pouze jako stíněné a „ouzké prostranství“, posléze jen jako vzdálená „mdlá záře“. Přesažení časově vymezené existence, dosažení věčnosti, v níž by mohl být lidský život naplněn skutečným smyslem, zůstává nedostupným a stále unikajícím ideálem. K zářící hvězdě, která naplňuje kosmos věčným světlem, se nelze ani přiblížit. A tomu, kdo se o to (třeba s pomocí d'ábla) pokusí, hrozí uváznutí uprostřed cesty, v chladné a pusté noci kosmu.

Extatický vzlet k věčnému bytí a pád zpět do pomíjivosti pozemské existence, které protagonista ve druhém ze svých snů prožil, dávají jeho životu elementární (vertikální) orientaci. Situaci letu i pádu však stejně charakterizuje i absence opory, nestabilita a rozkolísanost. Nejistý hrdina romantické epochy, tápavě hledající východisko z ideových a mravních rozporů, ve své touze po „jiném“ a „vyšším“ bytí nikdy nemůže uspět. Jeho údělem

¹⁴¹ Sabinův Mefistofeles tady není pouze goethovský „duch, jenž stále popírá“. Jeho kritická skepse vůči lidským snahám o přiblížení se ideálu z něj činí i zvěstovatele budoucí, měšťanské společnosti.

je nakonec vždy bezútěšná samota, prázdnota mezi nebem a zemí.¹⁴² A jedinou jistotu, jedinou možnost návratu a splynutí se světem, z něhož vyšel, mu nabízí smrt. Připomíná to i tělo utopeného pěvce-sebevraha, které zůstává ležet na vltavském břehu pod Vyšehradem, když protagonista opouští dějiště svého existenciálního zápasu.

Skutečnost, že transcendující gesto romantického hrdiny je Sabinou prezentováno pouze jako ideální, snový zážitek, už ostatně sama předjímá jeho marnost a iluzornost.

2.

Ve stejném roce i časopise jako Sabina, jen o několik měsíců dříve, publikoval text, který titulem odkazoval k Máchovým *Obrazům ze života mého*, také František Jaromír Rubeš. Jeho próza *Obrazy ze spaní mého* vyšla v *Květech* jako rozsáhlá causerie k Novému roku 1835.

Protagonista povídky se o silvestrovské noci předchozího roku 1834 marně pokouší zveršovat bohatému strýci novoroční blahopřání. Hledá inspiraci i v německé knize a při čtení usne. Ocítá se v „říši snů“, mezi nebem a zemí, v podobném postavení jako hrdina Sabinův: „nade mnou se mourovatilo nebe, pode mnou se černala země“ (Rubeš 1835: 42). Podobně bezútěšná je i vesmírná scenerie, utvářená sychravými zimními větry a temnými mraky.

Hybatelem kosmického letu tu ale není Mefisto, nýbrž „mrazivý větřík“, který hrdinu odnáší spolu s odcházejícím rokem 1834 pustým kosmickým prostorem až do „krajiny zcela neznámé“, kde je i o půlnoci jasno. Toto kosmické království postrádá jakoukoli vznešenost. Připomíná spíše sklad zvětšelych divadelních rekvizit. Na hromadách tu leží „staré měsíce“, „ztracené hvězdy“, „spotřebované duhy“ a „stohy komet“. Stranou harampádí sedí tiše „na odpočinku“ roky, které přešly od počátků světa. Aktivitu v tomto zákulisí života vyvíjí pouze sžravý čas, „ani svého druhu nešetřící“, a dvě groteskní postavy: „smrt bledá, útlých lejtek“, která pečlivě naklepává svou kosu, a vedle její růžkatý amoroso, „činný úd Merotovy říše“ (tamtéž: 43), jenž přišívá stále nové listy do knihy, do níž zaznamenává jména těch, kdo mají brzo zemřít.¹⁴³

Zatímco se staré roky, žádostivé novinek ze světa, shlukují kolem přišedšího roku 1834 a pozorně poslouchají jeho zprávy, vypravěč povídky se usadí stranou jako divák u okénka, z něhož lze sledovat dění na Zemi: „Patřil jsem v divadlo světa, kdežto se právě jítrem první jednání počínalo.“ Dojem divadelního představení podtrhuje popis několika banálních situací,

¹⁴² Významovou exponovanost této pozice dotvrzuje v celé povídce i frekventovaný motiv ptactva.

¹⁴³ Amoroso – zde: bůžek lásky, amoret, amorek; „Merot – bůh pohanský starých Čechů, snad Merkur; dle domnění některých tolik co Pluto, který (dříve než Merkur to činil) mrtvé žezlem do pekel sháněl“ (Jungmann 1836/II: 424).

zápletek a lidských typů, které protagonista z nebeské výšky pozoruje (láska stárnoucího milence, nápadník, jenž se snaží okouzlit budoucí tchyni apod.).

Do protikladu ke konvenčnímu pozemskému hemžení staví podivnou vizi tří vroucně se modlících vlasteneckých mladíků. Anděl, který se jim zjeví v modrém blesku, jejich prosby skutečně vyslechne, avšak zmizí a na nebi se objeví „z hvězdiček“ složený nápis, text verše z Intermezza *Marinky*, druhého z Máchových *Obrazů*: „Ach, jen země jest má!“¹⁴⁴ Metatextová citace je samozřejmě výsměchem ideálním touhám romantických literátů,¹⁴⁵ ale vypravěč povídky nakonec sám prožívá „truchlivost“ Máchových slov, zvláště když se zármutkem pochopí, že jsou předzvěstí i jeho osudu.

To už je totiž zase hnán větrem a přinucen „neobyčejné divadlo, kdež se zdarma dívati může“ opustit. Prolétá „běhy obrovských těles“, dostává se do blízkosti Měsíce a dvanácti znamení zvěrokruhu, kterým adresuje veršovanou gratulaci. Hned nato je však ze snění probuzen poslem, jenž čeká na přání pro strýce. Rozespalý mladík posílá pouze ústní vzkaz („cokoli mu jiní přát budou“), skutečná přání věnoval ve snu znamením zvěrokruhu.

Novoroční určení textu je podtrženo motivy času, který od začátku povídky vystupuje jako pochmurný, činný a naléhavý aktér dění. Je to nedostatek času, který v protagonistovi vyvolává úzkost,¹⁴⁶ posléze ho přinutí i k modlitbám, ke šňupání tabáku pro povzbuzení, a nakonec jej vyčerpaného uspí. A temné odbíjení „ve velkých hodinách soustavy světů“ je také tím, co posléze ve snu iniciuje kosmický let.¹⁴⁷ „Vše šířající“ a nikoho nešetřící čas, vanoucí prázdným prostorem kosmu, v polospánku posedávající zaniklé roky lidstva a smrt, jež při klepání kosa bedlivě sleduje řadu přesýpacích hodinek, dotvářejí obraz světa podřízeného vládě času. „Děvčátka [které] se líčily, aby dokázaly [...] že ony toliko času, v němž všecko stárne, podrobeny nejsou“ (tamtéž: 44), tudíž protagonista pozoruje ze svého nebeského stanoviště s patrnou ironií. Pro Sabinův ideál věčnosti v Rubešově světě prostě není dost místa – ani času.

Jeho obraz vesmíru je nápadně nepatetický, doslova přízemní. Jestliže Sabinův hrdina i poté, co dosáhl hvězdy, obrací pohled toužebně dál vzhůru, ke zdroji světla planoucímu ve stále nedostupných výšinách kosmu, Rubešův protagonista hledí z nebeské říše dolů, přitahován groteskním pozemským theatrem mundi. A jestliže Sabina využívá očekávaného průletu Halleyovy komety kolem Země k obhajobě tajemství kosmu a k horlení proti hvězdářům, kteří

¹⁴⁴ Rubeš 1835: 44; srov. Mácha 1949: 130.

¹⁴⁵ Citově vypjatá scéna je zasazena do řady obrazů, které v groteskní nadsázce líčí lidské slabosti; své horoucí prosby k nebesůmjinochové vysílají vkleče ze země, zatímco z výšin na ně shlíží posměvačný vypravěč.

¹⁴⁶ „Chvilé utíkaly jako o závod, nový rok byl již na krku, a hodina, v kterou přání hotovo býti mělo, blížila se krokem obrovským“ (Rubeš 1835: 42).

¹⁴⁷ „Ještě hučela poslední rána, a již nastalo truchlivé tažení“ (tamtéž: 42).

„chladnou myslí krajiny hvězdnaté vyměřují a minutu vypočítávají, v kterou halleyská kometa k nám připlave“ (Sabina 1835: 393), Rubešův hrdina jen nahlíží kolem prolétajícímu Novému roku 1835 „do zboží“, jestli už skutečně přináší „tu safientskou kometu“ (Rubeš 1835: 43). Dva texty o létání ve snu tak ukazují mezeru, která se již ve třicátých letech v české kultuře začala rozvířat: proti romantické ideálnosti, proti přesaznému směřování k absolutním ideálům se tu zvolna formuje optimistická kultura praktických a dostupných životních cílů.

3.

Poslední text, Moserova próza *Můj proces se smrtí*, vznikl později než oba předchozí, až v roce 1862, spojují jej však s nimi nápadné paralely. Jeho tématem je opět snová cesta protagonisty do nebe, také on je vyprávěn v první osobě a také on byl za spisovatelova života otištěn pouze časopisecky.¹⁴⁸

Protagonistou příběhu je sám Bedřich Moser (1821–1864), redaktor *Brejli*, v nichž povídka vyšla. V těžké chorobě je navštíven kostlivcem, který mu zvěstuje blížící se smrt a předává mu předvolání do nebe. Moser se však života nevzdává. S doktorem Podlipským, jenž nemocného redaktora léčí,¹⁴⁹ sepíše proti své smrti písemné odvolání a dohadují se, jak ho do nebe předat. Doktor Podlipský nemocnému radí, aby se zkusil „trochu povznést“, a předepíše mu roztok morfia. Redaktor po jeho vypití upadne do spánku a po několika povznášejších snech skutečně cítí, jak stoupá vzhůru: „Jako by mne andělé nesli, vznášel jsem se vzhůru, vždy výše a výše, až k nebeské bráně“ (Moser 1862b: 170).

Za branou nebes (jsou to spíš jen „solidní a silné dvěře“) na něj ale čeká jen do nekonečna se táhnoucí chodba: „A na této chodbě a nescíslných postranních nic než samé kanceláře“ (tamtéž: 170). Zatímco hledá tu správnou k podání své žádosti, pozoruje čilý nebeský provoz. Přicházejícím duším je vystaven účet a podle bilance jsou po skupinách úředním sluhou odváděny do pekla, nebo do očištěnce. Jen nemnohé radostně pospíchají s cedulkou k vrátnému, svatému Petrovi, aby skutečně vešly do nebe.

Po bloudění od jednoho nevlídného úředníka k druhému a od kanceláře ke kanceláři se redaktorovi konečně podaří svou žádost („Nmr. Exh. 83,474.356“) podat, ale v tu chvíli je

¹⁴⁸ Moserově povídce navíc rovněž předchází teoretická úvaha; byla vydána ve stejném ročníku *Brejli* pod titulem *O snech* o několik čísel dříve. Moser v ní snění vyzdvihuje především jako prostor svobody a splněných tužeb: „Jen ve snu možno okusiti pravé svobody myšlenky i slova bez cenzorů, bez tiskových zákonů a státních návladníků. Ve snu smíme spisovat, básnit, malovat, aniž bychom se museli obávat trestu. [...] Ve snu si vůbec každý maluje obrázky, jaké se mu nejlépe líbí. Tajný rada sní o titulech a řádech, vojenský důstojník o vítězstvích beze všeho nebezpečí života, tj. u děvčat, bídák o chlebu, kapitalista o oběšených demokratech atd.“ (Moser 1862a: 58).

¹⁴⁹ Josef Podlipský (1816–1867), známý obrozenský lékař a novinář, manžel spisovatelky Sofie Podlipské.

vyhlášena polední pauza. Během ní se v byrokratické mašinerii poprvé setkává i s vlídností, když jej svatý Petr pozve, aby si s ním na lavici před jeho vrátnicí vykouřil dýmku. Redaktor si světcí stěžuje na hrubost nebeských úředníků a dozvídá se, že jsou to stejní lidé, které znal ze Země. V nebeských kancelářích si prý jen odbývají léta očištění, do něhož byli určeni.

Svatý Petr přitom připomíná spíše bodrého strýce, když redaktorovi svěřuje nebeská tajemství (např. že se v nebi jednalo o ustavení Garibaldiho papežem) nebo když se zlobí na „ten prokletý celibát“ a vysvětluje, proč se sám neoženil.¹⁵⁰

Redaktorovo odvolání proti smrti je nakonec zamítnuto, ale podobně jako na Zemi pomůže dobrá rada vrátného. Petr jej posílá se žádostí za právě procházejícím svatým Václavem. A ten, když poznává českého vlastence, přislíbí pomoc („uvidíme, co se dá dělat“) a posílá žadatele domů. Otevřou se další dveře, „jasná zář“ zalepí redaktorovy oči a pak už se probouzí ve své posteli, v péči bytné a doktora Podlipského. Od té doby nemá o osudu své žádosti zprávu, ale, byť stále nemocen, žije dál, s důvěrou v „milost shůry“.

Próza se od předchozích liší množstvím odkazů k aktuální politické situaci – nemocný redaktor podává svou žádost v češtině, avšak nebesští úředníci přednostně vyřizují agendu německou, v rozhovoru se svatým Petrem jsou zmíněny rozmišky v pražském střeleckém sboru, spory o církevní patrimonium, italský revolucionář Garibaldi i rakouský ministr Giskra. Především je ale povídka alegorickým obrazem rakouského byrokratického systému. Komunikace s odměřenými nebeskými úředníky probíhá ve směsi češtiny a němčiny, nekonečné řady kancelářských dveří jsou označeny pouze čísly nebo nápisy v němčině (což autor v povídce zdůrazňuje střídáním latinky s frakturou), dojem byrokratické mašinerie podtrhuje i množství dobových úředních termínů (expedit, registratura, rekurs, zadací protokol apod.).

V Moserově próze je tedy nebe především úřadem, který neosobně a mechanicky rozhoduje o lidském životě a smrti. Smrt je ovšem významnou součástí syžetové výstavby všech tří snových textů. V Sabinově romantické povídce je tajemným, avšak kýženým vykročením ze života, který se ukazuje jako beznadějný a plný bolesti. Ahasver ji hledá marně, pěvec na vyšehradské skále je úspěšnější. Obrazem jeho mrtvého těla ostatně celá povídka končí. Barokně groteskní smrt v próze Rubešově („nosejček jí bylo sotva vidět“), která s řemeslnickou zručností kladivem „v suché pravici“ naklepává kosu, si alespoň zachovává hrůznou neúprosnost „hořkého hosta“ a hrdinu udržuje v uctivé distanci. Smrt Moserova ale přichází jen jako vyslaný kurýr, směšně „hnusný kostlivec“, který se odkudsi „přidrkotá“, šklebí

¹⁵⁰ „Blázinku! Což myslíš, že tenkrát měli kněží takové příjmy jako nyní? Já jako papež neměl tolik, co teď mnohý farář na vesnici“ (Moser 1862b: 174).

se, zlobí a „chechtá“ nebo v rozpacích „mumlá“ (Moser 1862b: 169). Přináší písemné úřední rozhodnutí („Erkenntnis“) o spisovatelově úmrtí, ale zároveň nabízí možnost odvolání. Skutečně neúprosnou se ukáže být až byrokratická soustava nebe, kterou ovšem reprezentují duše zemřelých c. k. úředníků.¹⁵¹

Závěr

Snové pobývání ve vratkém prostoru mezi zemí a nebem chápeme především jako obraz rozkolísaného postavení člověka romantické epochy, kdy dochází k relativizaci dosavadních opor jeho existence, náboženských, politických, sociálních i morálních. V případě tří sledovaných próz však nejde jen o reflexi historicky ztracených existenciálních jistot. Všichni tři protagonisté totiž ve snu realizují pohyb, který probíhá na vertikální ose a ve shodném rytmu – po snově záračném vzestupu (který je nicméně aspoň u Sabinu a Mosera projevem individuální vůle) vždy následuje mimovolný, snově iracionální pád zpět do strastí pozemského života. Vertikálně orientovaný pohyb na ose mezi extatickým, delirantním (stoupání) a fobickým (padání) tak skládá trojí příběh o touze po překročení hranic vymezených lidskému životu a o nemožnosti tuto touhu naplnit.¹⁵²

Všechny tři snové příběhy o létání jsou vyprávěny z vyhraněné osobní perspektivy, jako autobiografické zážitky, fatálně proměňující protagonistův život. Ve vzájemném srovnání však tuto privátní perspektivu překračují. Stávají se výrazem proměňujícího se vztahu člověka ke snění (a tedy samozřejmě i k reálnému světu). Člověk 19. století sotva snil jinak a o jiných věcech než jeho předchůdci; v literatuře však své sny tematizoval novým způsobem, který adekvátněji odpovídal skutečnosti (přesněji: na skutečnost), jež ho obklopovala. Nelze tu ale samozřejmě mluvit o nějakém prostém „odrážení“ reality – to by tři snové levitační příběhy musely vykazovat podstatnější analogie. A Sabinova a Rubešova próza, ačkoli obě pocházejí z roku 1835, se liší žánrovým zasazením, způsobem vyprávění i ideovým vyústěním. Tématem Sabinovy povídky je romantická touha po transcendenci lidské existence, po přiblížení se kosmickým zdrojům božství. Protagonista Rubešovy prózy, žijící ve stejné době, ale ztělesňující konvenčnější a společensky přijatelnější ideje, obrací svůj pohled naopak dolů,

¹⁵¹ Smrt se tedy v uvedených povídkách proměňuje z pouhé (ambivalentně prožívané) možnosti v nutnost, a s tím se stává i stále konkrétnější a určitější. Současně však ztrácí i svou neproniknutelnost a (romantickou) tajuplnost, až se nakonec proměňuje v neosobní „úřední“ úkon, pouhý atribut moderního světa. Světa, v němž se úměrně klesající vážnosti smrti vytrácí i váha a smysluplnost života.

¹⁵² K tomu srov. M. Foucault: „Před všemi ostatními významovými rozměry existence je třeba přisoudit absolutní privilegovanost rozměru vzestupu a pádu, neboť jen v něm lze dešifrovat časovost, autentičnost a dějinnost existence. [...] Chceme-li zachytit tvorbu existence ve formě absolutně původní přítomnosti, kde se definuje jako *Dasein*, musíme se obrátit k vertikálnímu rozměru“ (Foucault 1995: 54–55).

k Zemi, jejíž všední život sleduje se zaujetím, i když s patrnou distancí. A Moserův hrdina o čtvrt století později mří do nebe už jen za zcela praktickými cíli. Patos duchovního vzestupu a pádu je navíc relativizován také stupňující se humornou a ironickou stylizací textů. V tomto smyslu povídky reprezentují trojí ideové zaměření vznikající české společnosti, tři historické etapy, v nichž se v 19. století utvářely vztahy mezi jedincem a světem: etapu formování a formulování cílů, „idealizace“ sociální reality (Sabina) střídá fáze její racionalistické „relativizace“ (Rubeš) a po ní přichází období „materializace“ (Moser), v němž jsou ideální představy uvedeny do souladu s reálnými možnostmi a silami společnosti.¹⁵³

Tato následnost ovšem neimplikuje hodnocení jednotlivých přístupů, rozhodně ne ve smyslu tradičních představ o společenském pokroku. To už spíš naopak: se zpochybněním nadosobních cílů a vůle k sebeobětování zde dochází ke zužování duchovních obzorů a k redukci životních cílů protagonistů povídek (od směřování k božskému přes zaujetí společností k zájmům privátně osobním). Vlady se ujímá pragmaticky utilitární pojmání života. Romantického hrdinu toužícího po sebepřekročení střídá měšťák usilující o sebenaplnění.

Když hrdina Moserovy prózy vystoupá do nebe, nalézá tam pouze strohý byrokratický institut, nemilosrdný, mechanicky fungující úřad, „kafkovsky“ nevládný předobraz moderního světa, v němž bylo na místo nekonečného Boha dosazeno nekonečno kancelářů.

¹⁵³ Skutečnost, že s projevy protichůdných tendencí se setkáváme takřka paralelně (Rubešova povídka např. datem otištění předcházela Sabinově), považujeme prostě za výraz „synkretického“ utváření české společnosti v první polovině století (srov. Macura 1995 [1983]: zejm. 13–20).

PALEČEK, HACAFÍREK, ŠOTEK, ŠVINGULANT, DIBLÍK... A JEJICH PŘÍBUZNÍ

Proměny zábavných periodik uprostřed 19. století

„Při čtení žádný nezbohatl.“

V. R. Kramerius: *Hacafírek v kacabajce*,
motto prvního čísla časopisu (1848)

Když se na jaře roku 1855 *Diblík*, ústřední postava stejnojmenného časopisu, pozastavuje nad tím, že „u nás nyní vychází tolik humoristických spisků“ (*Diblík* 2: 64, rubrika „*Diblík a Zouvak*“), má na mysli právě časopisy. V chudé a zdánlivě vyhasínající české beletristické produkci uprostřed padesátých let se paralelní existence hned několika humoristických periodik, jakkoli jen dočasná, vyjímalá nápadně. Ale to by platilo i ve vzdálenější časové perspektivě. Vždyť v počátcích obrození bylo možné za časopis vydávaný s prvotním záměrem čtenáře obveselovat označit jen *Hýblový Rozmanitost* (1816–1822) a *Sychrův Kratochvilník* (1819–1820), později snad i neumělé *Večerní vyražení* (1830–1834, 1845) V. R. Krameria.¹⁵⁴ Prvním českým skutečně humoristickým časopisem se tak stal až *Paleček, přítel žertu a pravdy*, jehož 19 svazčků vydával v letech 1841–1847 F. J. Rubeš, zčásti s pomocí Václava Filípka a Františka Hajniše. Ještě před jeho zánikem na něj v roce 1847 navázal *Kocourkov* s podtitulem „Pamětihodnosti převelikého města Kocourkova a obyvatelů jeho, sbírané a pro obveselení mysli veselých i mrzutých na světlo vydané Prokopem Chocholouškem“ (již známým autorem historických povídek). *Kocourkov* od názorově indiferentního *Palečka* odlišoval programní étos, patrný už v předmluvě časopisu¹⁵⁵ a projevující se i později, např. uštěpačností vůči představitelům byrokratického aparátu. V ostatních ohledech byl však pouhým derivátem svého slavnějšího předchůdce, jehož koncept (bodrým humorem naplněné povídky z venkova a maloměsta, střídané veršovanými deklamovánkami, anekdotami a senzačními zprávami ze světa; srov. Hemelíková 2005: 46–48) spíše ještě utužoval. Dosáhl osmi čísel a na jaře roku 1848 ve změněných poměrech zanikl.

¹⁵⁴ „Krásný to býval prostředek pro uspaní, navzdor máku a dryjáku,“ soudil o něm František Hajniš v *Květech* (Hajniš 1841: 325).

¹⁵⁵ „Kocourkov jest ono místo, kde skvělí andělové na oblacích smýšlení lidského jasně poletují a černí diblíci je ousměšně v paty štípají; jest ono místo, kde rozum se v bláto šlape a nesmyslu vítězné brány se staví; Kocourkov jest ono místo, kde bohatí zahalečí plné mísy lahůdek psům a koňům zahazují, anto oškubaná kanálie mimojdoucí hladem nehty žvejká; kde zpustlí hýřilové celé noci u karet a děvic prohejří, anto chudšas mudřec při temné lampě bdí [...] Víš nyní, laskavý čtenáři, co Kocourkov jest? Víš nyní, kde leží? Ohlédni se vůkol sebe“ (*Kocourkov* č. 1: 4).

Zrušení cenzury v březnu 1848 však naráz vytvořilo prostor pro vznik nových českých novin a časopisů. V následujících měsících se jich objevila celá řada. Ty humoristické se mezi nimi zpočátku téměř ztrácely.

1. Humory: dědicové Rubešova *Palečka*

Pokud nová humoristická periodika vznikala, ohlížela se zase po úspěšném *Palečkovi*. Nejdůsledněji na něj navázal časopis, v jehož titulu redaktor a vydavatel V. R. Kramerius oživil jiného trickstera z časů bratra Jana Palečka, lidového šprýmaře Kacafírka.¹⁵⁶ Zvukomalebne pojmenovaný *Hacafírek v kacabajce*¹⁵⁷ (s podtitulem „Vrchovatá krosna žertů, frašek a kozelců“; redaktor Kramerius se skrýval pod pseudonymem Karmazýn Nesmuta) vycházel již od počátku roku 1848, a i když ještě ve stejném roce zanikl, dosáhl celkem jedenácti čísel.¹⁵⁸ Jako nástupce *Palečka* a *Kocourkova* převzal jejich formát i základní kompoziční rozložení: každý svazček uvozovala rozsáhlá povídka, zabírající i polovinu svazku, která obvykle rozšafně líčila rodinné poměry či ženské poklesky (např. *Potrestaný manžel*, *Kam nemůže d'as*, *nastrčí babici*; nejrozsáhlejší *Krejčova dcera* vycházela na pokračování od šestého do osmého čísla). Závěr čísla pak představovala rubrika nevybojných anekdot „Dráždidla k zasmání“. Uvnitř tohoto rámce dostávaly nejvíce prostoru efektní kratší prózy, tematizující např. tajuplné jevy nebo překročení zákona (např. *Neškodlivá samovražda*, *Satan v skřipci*); ve snaze o atraktivitu sahal Kramerius stejně jako v jiných svých publikacích do světů pro předpokládaného venkovského čtenáře exotických – do prostředí evropských velkoměst (*Skleněný diamant*, *Zapovězené knihy*, *Stínání bez meče*) nebo do uměleckých kruhů (*Sas a Hes*, *Zpěvák v bahně*). Žertovné historky ze života samotného Kacafírka, které se zpočátku objevovaly v každém čísle (*Divotvorný doktor*, *Lest ženská nade všecko*, *Jak chtěl Hacafírek mudrcem býti* atd.), postupně vystřídaly anekdoty o historických osobnostech (Josef II.,

¹⁵⁶ Skutečný Kacafírek působil snad jen několik let či desetiletí po bratru Janu Palečkovi, na přelomu 15. a 16. století na Chrudimsku (srov. Urbánek 1958: 64). Na jeho osobnost upozornil krátce před vznikem časopisu Antonín Rybička souborem historek ze šprýmařova života, který vydával na pokračování v *Květech* (srov. Rybička 1846).

¹⁵⁷ Kacabajka – „slovanský“ či „amazonský“ kabátek; součást ženského národního oděvu měšťanských vrstev z roku 1848 (srov. Moravcová 1986: 99–106).

¹⁵⁸ Také *Hacafírek* byl uvozen redakční předmlouvou, která však se svým žánrem spíše vtipně polemizovala: „Mnohá kniha mívá předmluvu jen proto, aby přilákala vychválením obsahu ne tak čtenáře, jako více odkupce, a proto měli bychom ji spíše nazývat *přímlov[o]u*, a týká-li se všeho obecnstva, třebaš i *promluv[o]u*. Nebývá ale nic platná, jestli se přece jen obsah čtenářům nelíbí a tudy se název ten musí převrátit v *výmluvu* všech v knize obsažených nedostatků, bludů, omylů a poklískek. Čtenář ale durdí se nad dotřívostí autorovou, a hněv jeho právem můžeme nazvat *odmluv[o]u*, poněvadž nic nedbá na spisovatelovu *domluvu*. Tu teprve hledá spisovatel s čtenářem oustní *rozmluvu*, stran svého novorozeňátka a nešetří *přemluvu*, aby sobě získal čtenářovu *zámluvu* nové knihy. Jestli však přece konečně se usnesou a uzavřou *omluvu*, buď čtenář ubezpečen, že z toho nic nebude mít – než pouhou *pomluvu*“ ([kurziva VKK] *Hacafírek* č. 1: 3–4).

Napoleon). Jen okrajově se uplatňovaly jiné formáty – dialog nebo stylizovaná dopisová rubrika („Hacafírkův dopisovatel“). Nápadnou součástí prvních čísel časopisu byly pokusy o parodickou aktualizaci tradičních žánrů knížek lidového čtení, jež kdysi s úspěchem produkoval Krameriusův otec (např. *Veselá pranostyka na každý rok* [Hacafírek č. 1: 38–42], *Historický kalendář budoucnosti* [Hacafírek č. 3: 129–130], *Všeobecný neomylný rádce* [Hacafírek č. 5: 47] či *Příslovní dle nové módy* [Hacafírek č. 6: 89–91]).

Od šestého čísla se do obsahu časopisu promítaly převratné politické události, které nápadně proměnily i jeho žánrovou skladbu. Číslo uvádí Hacafírkův dopis Pamfilkovi, jehož prostřednictvím se autor pokouší vysvětlit lidovému čtenáři význam aktuálního dění. Následuje *Politická skočná* (vůbec první veršovaný text v *Hacafírkovi*), která v duchu kramářské písně shrnuje politickou situaci ve světě.¹⁵⁹ Za ní následovalo „noční vidění“ *Bouře evropská*, pokus o náročnější politickou alegorii, a naopak přímočará *Pohřební řeč na nebožku cenzuru* (Hacafírek č. 6: 64–66; vyšla i samostatně jako leták). Autorovo vzrušené zaujetí událostmi a snaha poučit nevzdělaného čtenáře pak prostupovaly všechna zbývající čísla časopisu, nejnápadněji deváté, v jehož úvodu byl dokonce otištěn celý text panovníkovy odpovědi na druhou petici českých politiků do Vídně.¹⁶⁰

Hacafírkovým ambicím vystavovalo mez už samotné určení periodika venkovskému čtenáři. Ten od časopisu očekával zábavnou četbu, jakou znal ze starší krameriovské produkce – byl připraven přijmout i hrubší humor, ale nemohl se vyrovnat např. se satirickým nebo ironickým líčením událostí a poměrů, pro které navíc postrádal i oporu v životní zkušenosti. V. R. Kramerius se sice snažil těmto očekáváním vyhovět, působil spíše na čtenářovy emoce než na jeho rozum, v povídkách usiloval o barvitě popisy a expresivní lexikum;¹⁶¹ stále více však bylo zřejmé, že časopis plný rozvláčných a snadno předvídatelných příběhů, bez ilustrací a tištěný ještě švabachem nemůže v nové situaci obstát. Svou zhruba dvoutýdenní periodicitou navíc nestačil zrychlenému běhu událostí, a v létě 1848 zanikl.

O dva roky později vyšlo v Praze první číslo časopisu, který se k původnímu *Palečkovi* přihlásil již svým titulem *Paleček druhý*. Navíc tu byl jeho „nedávný předchůdce“ explicitně vzpomenut i v předmluvě, jinak odkazující především k tradici Palečka ještě staršího, šaška

¹⁵⁹ Např. „Anglové tam v Číně pozdě bycha honí, / nechce se jim dařit, jako bylo vloni. / Pot je velmi moří, ouplavici mají, / to z toho pochází, že čaj (thé) užívají [...]“ (Hacafírek č. 6: 58–60).

¹⁶⁰ Intenzivní prožitek přítomnosti autora charakteristicky přivedl k zájmu o budoucnost – v šestém čísle se objevil ironický popis knižních poměrů „za sto let“ *Literát a knihkupec*, v sedmém a osmém dokonce celá rubrika „Nyní a za sto let“.

¹⁶¹ V povídce *Zloděj v kožichu* např. kostelník říká své ženě: „Drž hubu, štěkavko!“ (Hacafírek č. 2: 81), v souboru *Příslovní dle nové módy* zaujme hned to první: „Čím větší blb, tím větší štěstí“ (Hacafírek č. 6: 91).

krále Jiřího z Poděbrad; ten se prý redaktorovi¹⁶² zjevil ve snu a k založení časopisu ho osobně vyběhl. Zmíněná programová předmluva reflektovala situaci od roku 1848 již značně změněnou a slibovala pěstování humoru veršem i prózou na nejrůznější témata, ovšem s výjimkou politiky: „Do politiky se míchatí nebudem, na to se vám můžeme zakašparovat; míchatí se do ní nebudeme, poněvadž nebudeme smět“ (*Paleček druhý*: 8). Rozsáhlá povídka *Ze života jednoho granátníka*, vyprávějící v duchu původního *Palečka* o oddělených vesnických milencích, se zdála toto předsevzetí naplňovat, ale pod banální historií mladého Vojtěcha, který byl odveden na vojnu a v uniformě prošel všemi válečnými konflikty let 1848 a 1849, se skrývalo množství narážek na „předkonstituční svět“ či „tu nešťastnou červnovou rvačku“ i vcelku radikální komentář k revoluční a porevoluční situaci v monarchii. Navíc jí redaktor předeslal ironickou parafrázi nejznámější národní písně *Kde domov můj?* v šesti strofách skepticky hodnotící stav Čech.¹⁶³ Aktuální problémy reflektovaly i další příspěvky, např. rubrika „K laskavému povšimnutí“ (padělatel bankovek přijme dva šikovné praktikanty) nebo závěrečná výzva k předplacení, formulovaná jako „Zatýkač“ na *Palečka druhého*, který prý bude „veliký rebelant proti mrzuté a smutné mysli“ (*Paleček druhý*: 48). Množství roztroušených politických jinotajů, demystifikační poznámka k oblíbené rubrice „Dopisy“¹⁶⁴ nebo groteskní *Učené pojednání, němž se dokazuje, že jenom kulatá věc jest hezká, vlnadná, dokonalá a přirozená*¹⁶⁵ naznačovaly, že časopis mířil jinam než původní *Paleček* – do prostředí nejspíš studentského, v každém případě ale intelektuálně orientovaného. V závěru avizovaných dalších čísel se však již čtenáři nedočkali.

U jediného čísla zůstal také další pokus vycházející z palečkovské tradice. Někdejší Rubešův spolupracovník Václav Filípek vydal v roce 1851 svého *Turka na mostě pražském* a ačkoli i on zval v závěrečné poznámce k předplacení a odebírání, další svazek už nevyšel. Mezi všemi smyšlenými i historickými postavami,¹⁶⁶ za nimiž redaktori humoristických časopisů

¹⁶² Vydavatel a redaktor se skrývá pod pseudonymem Jan z Pršina, který by mohl odkazovat k samotnému Rubešovi.

¹⁶³ „Kde domov můj, kde vlasti má? / Tam, kde vtipy hloupost kryjou, / lenosti se věnce vijou, / kde Deutinger nestraší, / lůza Židy neplaší, / tam v tom ráji jest má vlasti, / zem ta krásná, domov můj!“ atd. (*Paleček druhý*: 10–11; Martin Deutinger, 1815–1864, německý teolog a filozof, kritický k oficiální katolické církevní doktríně, Prahu navštívil až v roce 1853).

¹⁶⁴ „My podotýkáme a podotýkati nepřestaneme, že za všechny články pod rubrikou ‚dopisy‘ [...] odpovědnost na se bereme. Proč? Proto, že si je sami děláme“ (*Paleček druhý*: 39).

¹⁶⁵ „Jářku, že smrt jest čtverhranná a dokáži to následovně: Smrt jest proto čtverhranná, poněvadž hrob má čtyři perpendikulární strany, z nichž dvě proti sobě stejné jsou. Život naproti tomu jest kulatý, neb což jest život jiného než něco, co do kruhu se ztrácí“, atp. (*Paleček druhý*: 45).

¹⁶⁶ Některé z těchto postav (kromě Turka zejména Hacařík, Šotek, Diblík) vystupovaly i na stránkách časopisů jako jejich fiktivní redaktori, komentátoři nebo protagonisté příběhů. Sjednocující úhel pohledu však mohlo představovat i místní zasazení („Kocourkov“), specifická perspektiva („Břežle“) nebo kýžený efekt („Rachejtle“).

skrývali své často radikální nebo originální politické a společenské postoje, našel Filípek v postavě populární sochy z Karlova mostu úkryt nejpodivuhodnější. Genezi tohoto svého alter ega vysvětlil (opět s narážkou na dobové poměry) v předmluvě k časopisu:

Poštěstilo se nám přístupu dostat do archivu pana Turka, kterýžto v zkamenělosti své tak udatně již dlouhý čas na Pražském mostě stojí. Podáváme tu některé výpisy z dopisů a zápisů jeho. Co se nám příliš turecké být zdálo, po křesťansku jsme trochu přistříhli, a vůbec dle nynější nevyhnutelné módy přikrojili. (*Turek*: 1)

Stylizace příspěvků jako zápisků a dopisů populární sochy z Karlova mostu předpokládala čtenáře zkušeného a kultivovaného, připraveného akceptovat autorovu hru a rozlišit, že tato hra probíhá hned na několika úrovních. Reprezentovaly ji především „autentické“ ukázky Turkovy korespondence – úvodní list *Příteli Abd-el-Koděrovi*, bývalému ponocnému v Holešovicích, nynějšímu nebožtíku na věčnosti, o zvlátnostech pražské módy, zamilovaný *Důvěrný lístek kamenné panně*, v němž Turek milované soše vysvětloval, že oproti předsudkům Turci nejsou líní, nevěrní ani fanatičtí, či dopis *Panu Cypriánu Bodláčkovi* s klasifikací žen podle způsobu a míry zamilovanosti. Druhou skupinu představovaly prózy, v nichž Turkovo autorství vystupovalo jen mimoděk, pouze ze zvláštností formulace – např. *Politický domovník (Hausmisterius polyvėdus)*, portrét exaltovaného politického nadšence, začíná slovy: „Alláh jest velik a Divíšek není jeho prorok, nýbrž domovník v Nebozízku, a jak Alláh je velik, tak Divíšek je maličk“ (*Turek*: 22).¹⁶⁷ Konečně časopis obsahoval i texty, které Turkovo autorství nijak neprozrazovaly (konvenční humoreska *Šest neděl po svatbě* nebo obligatorní oddíl anekdot „Papírky na zápalečky“), případně dokonce odkazovaly k autorovi jinému (vypravěčem povídky *Thaliin barák*, kritizující německé kočovné divadlo, je český herec). Všechny povídky ale spojovala skutečnost, že se obracely na pražského čtenáře z měšťanských vrstev: byly zasazeny do relativně úzce vymezeného světa snaživých úředníků, naivních tovaryšů a dívek na vdávání a předpokládaly znalost jeho zvyklostí i městských reálií.

Druhý z Rubešových spolupracovníků, básník František Hajniš, se ve sborníčcích *Štěbetálek* (s podtitulem „Sto žertovných anekdot pro ukrácení chvíle a obveselení mysle“)¹⁶⁸

¹⁶⁷ Jde o jedinou povídku, která se explicitně zabývá politickou situací, ale její hysterický protagonista Divíšek, jenž politiku „snídá“, „obědvá“ i „večeří“ a činy politiků a panovníků podřizuje svým nelítostným interpretacím, je prezentován jen jako komická figurka.

¹⁶⁸ V úvodu prvního sborníčku je titulní hrdina alespoň charakterizován („Štěbetálek, mladý, švitomý a čiperný človíček, byl vášnivý povídálek“) a v několika prvních vtipech vystupuje jako jejich protagonista; *Povídálek* je už pouze nepersonalizovaným souborem anekdot.

a *Povídálek* (s podtitulem „Štěbetálekův kamarád čili Ještě sto žertovných anekdot pro ukrácení chvíle a obveselení myslí“), které vydal v roce 1853 pod pseudonymem Paleček První, politickým tématům zcela vyhnul. Oba soubory vtípů na různé skupiny obyvatel (cikáni, židé, vdavekchtivé dívky a svárlivé ženy) a na běžně zesměšňované profese (učitelé, žebráci, zloději, herci) ostatně ani nenaznačovaly zájem vycházet jako periodikum. Jestliže Filípek a redaktor *Palečka druhého* se pokusili tradici lidového humoristického časopisu aktualizovat (např. obratem k městskému čtenáři) a rozšířit o nová témata a žánrové typy, Hajnišovy sborníčky znamenaly jen její devaluaci.¹⁶⁹ Ta pak kulminovala v pokusech o komerčně zaměřená periodika, která chtěla už pouze bavit. Takový *Ženíální humorista*, vydaný v Pospíšilově nakladatelství v Hradci Králové roku 1854, obsáhl už jen neomezenější rámec někdejšího *Palečka*: výpravnou úvodní humoresku o nezdařeném výletu *To bylo posvícení!* a anekdoty, shrnuté do oddílu „Fidibusy, rachejtle a pumy“. Nijak přitom nepřesáhl rámec toho, co česká literatura už dávno znala: vtípy o starých mládencích a vychloubačných oficírech se tu střídaly s parafrázemi anekdot z vídeňských časopisů. Přestože i *Ženíální humorista* deklaroval, že je prvním svazkem nového časopisu, další čísla už nevyšla. Ve větším počtu se pak podobné sborníčky objevovaly v uvolněnějších poměrech šedesátých let. Jen výjimečně usilovaly o širší, tematicky a žánrově pestrý záběr, jako např. sborníky *Randály* a *Frmoly*, které v letech 1867 a 1871 vydal profesor plzeňské reálky F. A. Hora. Častěji se jednalo o pouhé sborníčky naplňující čtenářsky oblíbené formy, jako byly soubory deklamovánek (např. *Žertovný deklamátor* od F. K. Drahoňovského¹⁷⁰ z roku 1865) nebo fraškovitých dialogů (*Šprýmovný humorista co společník na železnici* z roku 1866; i toto první české „zábavné čtení do vlaku“ slibovalo i pokračování v dalších sešitcích, jež se však opět neuskutečnilo). Všem těmto chvatným a neuspořádaným sborníčkům konkurovaly kompozičně promyšlenější¹⁷¹ antologie staršího domácího humoru, jako bylo rozsáhlé *Veselé čtení*, sestavené Hermenegildem Jirečkem (1860), nebo stručnější soubor epigramů *Zrnka české soli* (1862), který uspořádal J. A. Koubele.

2. Politická satira: *Šotek* a *Brejle*

Tváří v tvář událostem roku 1848 a let následujících se „palečkovský“ typ humoru stále víc jevil jako nedostatečný – jeho laskavá bodrost neodpovídala potřebě rychlé a přesné humorové klasifikace či zkratky, jeho rozvláčná výpravnost se mýjela s potřebou bezprostředně reagovat

¹⁶⁹ Ve stejných tendencích pokračoval ještě v roce 1856 „z pozůstalosti Štěbetálek a Povídálek“ vydaný soubor anekdot *Všeho chuť pro obveselení a zasmání*.

¹⁷⁰ F. K. Drahoňovský prý spolu s farářem J. A. Koublem už v padesátých letech vydával ručně psaný humoristický časopis *Ježek po srsti a proti srsti* (srov. an., *Humoristické listy* 1886: 256).

¹⁷¹ Jirečkovu sbírku např. otevíralo několik příhod bratra Jana Palečka a uzavíral ji soubor historek o Kacafirkovi.

na aktuální dění. Jako první si potřebu časopisu jiného typu uvědomil po ztroskotání svého *Hacafírka* sám V. R. Kramerius. Nechal se inspirovat zahraničními vzory, časopisy, které ambici rychle a vtipně komentovat nové události naplňovaly s takovým úspěchem, že dosáhly celoevropského úspěchu. První z nich byl pařížský deník *Le Charivari*, který vydávali Gabriel Aubert a Charles Philidon již od roku 1832. Významnou roli v něm od počátku hrály politické kresby a karikatury. Na něj navázali Angličané Mayhew a Landells, kteří od léta roku 1841 v Londýně vydávali rovněž bohatě ilustrovaný a od počátku velmi populární týdeník *Punch* (zpočátku pod titulem *Punch, or the London Charivari*). Ten se potom stal vzorem pro další podobná periodika, mezi nimiž Krameriusův česky psaný *Šarivari* s podtitulem „Blesky a třesky“ zaujal jen zcela okrajové místo.

Z několika čísel *Šarivari*, která vyšla v čase rychlých politických a společenských změn v dubnu a květnu roku 1848, je však přesto patrná nejen snaha o zaujetí osobnějšího stanoviska, ale i potřeba vyjádřit ho novou, adekvátnější formou. Časopis tištěný v Landfrasově tiskárně v Jindřichově Hradci sice zůstal věrný zastaralému švabachu, omezený rozsah čísla však alespoň nutil ke stručnosti. I tak se jeho redaktor pokoušel na pouhých čtyřech stranách osmerkového formátu obsáhnout až příliš mnoho: úvodní obrázek, pak krátkou povídku, často na současné téma,¹⁷² zprávy z bojist' a ze vzbouřeného Krakova, drastická líčení pogromů v Praze a v Pešti (ukřižování již mrtvého Žida), anekdoty¹⁷³ a zejména drobné zprávy a komentáře, rozlévajíc se z vymezeného oddílu „Pepř a sůl“ do celého čísla. Ty vynikaly především naivitou (např. „Metternich měl prý ponavrhnout, že se uvoluje ministrem býti podle konstituce. Há! Há! Há!“ [*Šarivari* č. 2: 4]) a hrubostí (např. „Dne 21. dubna byl ve Vídni na univerzitě policejní špiclík vypátrán, jenž se za studenta, brzy za technika, brzy za filo zo fa vydával. Byl jat a na strážnici zaveden. – Jak to? Což nenáleží toulavý pes – k rasu?“ [*Šarivari* č. 4: 4]). Subjektivní rozechvělost a snaha o bezprostřední citové oslovení čtenáře se promítly také do grafické podoby periodika (střídání různých typů i velikosti písma) a do interpunkce (redundantní množství pomlk, vykřičníků a otazníků). Časopis bez zřetelné hodnotové hierarchie a bez politického programu, který pouze uspěchaně reflektoval události v duchu proměn myšlenkového horizontu svých lidových, často radikálně naladěných konzumentů (protižidovské a protijezuitské anekdoty), zanikl po šestém čísle v květnu 1848.

¹⁷² V povídce *Zlé následky svobody tisku* (*Šarivari* č. 4: 1–2) si např. opilec stěžuje na nové cedulky, které přikazují platit hned po konzumaci.

¹⁷³ Tradiční historky (sluha zkouší kvalitu koupených sirek tím, že všechny vyškrtná [*Šarivari* č. 1: 1]) se stídaly s aktuálními vtipy (pekař Žemle se prohlašuje za svobodomyšlného a radikála, ale trvá na tom, že bude péci menší chleba: „toť se rozumí samo od sebe [...], toť by ani nejlepší radikál obstát nemohl!“ [*Šarivari* č. 6: 2]).

Podstatně promyšleněji, s větší žánrovou rozmanitostí, barvitostí a konečně i životností se prezentoval obdobný časopis vycházející od června 1848 čtyřikrát týdně ve Vídni pod názvem *Wiener Katzen-Musik* (od 39. čísla, tj. od 2. srpna, s titulem *Wiener Charivari* a podtitulem „Katzenmusik“). Do října, kdy byl zastaven, vyšlo celkem 107 čísel. Toto rovněž pouze čtyřstránkové periodikum s radikální tendencí, vtípně a živě komentující dění na vídeňských ulicích i v parlamentu, bylo redigováno Sigmundem Engländerem (1828–1902), a opíralo se i o bohaté ilustrace Wilhelma Becka (1822–1864).¹⁷⁴



Obr. 14. Pražské úspěchy.

Jak byla pražská národní garda eskortována dvěma muži pěchoty, aby byly převzaty tři kusy mušket (*Wiener Katzen-Musik* 18. 7. 1848, č. 26, s. 103).

Kreslené vtipy ve *Wiener Charivari* tematizovaly i české události (srov. obr. 14) a opakovaně věnovaly pozornost také českým delegátům na říšském sněmu. Předmětem výsměchu se stávali zejména po vypuknutí vídeňské revoluce na počátku října 1848. Antonín Strobach, který sněmu předsedal, tehdy odmítl s odkazem na nízký počet přítomných zahájit sněmovní jednání a následující noci z Vídně v přestrojení uprchl. Město pak opustili i další čeští poslanci – Rieger, Trojan, Brauner a Havlíček Borovský; již před nimi Tyl a Palacký (srov. Štaif 2005: 316). Havlíček se Strobachem se nato objevili v posměšné karikatuře v jednom z posledních čísel *Charivari* (obr. 15).

¹⁷⁴ Ještě podstatnější vliv na utváření představ o domácím humoristickém časopise mělo ve čtyřicátých letech jiné vídeňské periodikum, M. G. Saphirem redigovaný *Der Humorist* (1837–1862), populární již od redaktorova přednáškového vystupování v Praze roku 1839. Ten rovněž usiloval o aktuálnost (vycházel čtyřikrát až pětkrát týdně), v souladu s politickým směřováním svého redaktora však postupně ztrácel na účinnosti a radikálnosti (srov. Hemelíková 2005: 49–51; Strejček 1936: 83).



Obr. 15. Strobach a Havlíček jako emigranti v divoké centrální Africe.

Strobach (skryt za kokosem): „Neslyšel jste nějaké šustění, přáteli Havlíčku? Bojím se, že Vídeňáci nás pronásledují...“ – Havlíček: „Máte přece u sebe svůj jednacím řád?“ (*Wiener Charivari* 11. 10. 1848, č. 95, s. 375).

Když o několik měsíců později hledal Havlíček cestu, jak čelit hned několika úspěšným radikálním novinám a časopisům, které na přelomu let 1848 a 1849 dokázaly bezprostředně reflektovat aktuální události a strhávaly veřejné mínění ke krajním postojům (např. *Noviny Lipy slovanské*, *Občanské noviny*, *Pražský večerní list*), snad si vzpomněl i na tuto vídeňskou zkušenost. Od neděle 7. ledna 1849 totiž začal jako přílohu ke svým *Národním novinám* vydávat ilustrovaný, rovněž pouze čtyřstránkový časopis *Šotek*, zpočátku pravidelně každý týden se sobotním či nedělním datem. Brzy se ale ukázalo, že vídeňská vláda bude vážnějším protivníkem než radikálové a *Šotek* se začal potýkat s obtížemi. V březnu vyšla pouhá dvě čísla a v neděli 1. dubna 1849 bylo jeho vydávání po jedenácti číslech ukončeno. I těch několik čísel (dohromady 44 stran novinového formátu) ale stačilo k vytvoření nového, v českém prostředí dosud neznámého typu periodika.

Jednalo se o počín do té míry novátorský, že nutné vysvětlující uvedení (se složeným titulem *Úvod, program, vyznání víry a pozvání k předplacení*) zabralo celou polovinu prvního čísla. Toto uvedení mělo formu dialogu mezi redaktorem a *Šotkem*, který k němu v době svatodušních bouří roku 1848 přilétl z Malé Strany v dělostřeleckém granátu. Nesmrtelný *Šotek* se z posměvačného pohanského bůžka po staletích vyvinul v sekretáře pražské kapituly a potom v moderního politického radikála. Redaktor sice jeho názory nesdílí, ale podlehne jeho nadšení

a nakonec mu poskytne celý prostor nového časopisu. Šotek tu tedy není pouze průvodcem, glosátorem nebo fiktivním zástupcem redaktora jako jeho předchůdci v pozici trickstera (Hacafírek, Turek), je postaven do role iniciátora, hybatele či posuzovatele událostí a současně pomáhá konstituovat základní, dichotomicky otevřenou názorovou pozici časopisu. Jeho specifická konstelace, nejasný vztah mezi postoji „redaktora“ a „Šotka“, Havlíčka nejen fiktivně vyvíňovala z podezření, že zastává politicky nekorektní názory, ale především udala ráz celého časopisu: zobrazovaný svět je tu ironicky nejednoznačný a fakticky neuchopitelný. Má především význam alegorického příměru či metaforického obrazu, avšak jako takový dokáže být až nepříjemně určitý.

Druhou zvláštností *Šotka*, která podtrhla jeho aktuální zaměření, byla rezignace na kompozici čísel či pravidelné rubriky.¹⁷⁵ Jednalo se vlastně o nehierarchizovanou směs textů a orientace v ní byla prvním úkolem čtenáře. Jako ve vůbec prvním českém humoristickém časopise tu např. dostávaly větší prostor veršované texty. Zpočátku šlo jen o výběry ze starších Havlíčkových epigramů, ale už ve čtvrtém čísle se objevil soubor *Několika hrobních nápisů* (s. 13) a později stále častější aktualizace známých lidových písní.¹⁷⁶ Kvantitativně sice i v *Šotkovi* dominovala próza, ale tradiční humoristické povídky se tu prakticky neobjevují. Prozaické texty mají charakter exemplů, vysmívajících se vlastnostem maloměšťáka: jeho nevzdělanosti (*Berycht na Krajzamt* [Šotek č. 3: 9–10]), kariérismu (*Kterak pan Dobrý o kandidaturu v Litomyšli se uchází* [Šotek č. 6: 21–22]), zbabělosti (*Kurážovská garda* [Šotek č. 7: 26]) a sebestřednosti (groteskní *Konstituční ples v Kocourkově* [Šotek č. 9: 34]). Ještě frekventovanější byla zdánlivě obecná zamyšlení, která však měla aktuální politický podtext. Obvykle stavěla na slovních hříčkách, nejčastěji založených na homonymii: článek *Jak se časové mění* (Šotek č. 5: 17–18) např. prezentuje celou galerii „mluvících zvířat“ – „sýkorek“, „špiclů“, „raků“ i „oslů“, zmiňuje Kossuthovo právo přednášet „lučbu“, totiž odloučení Uher od Rakouska, ale na druhé straně i „kanonické“ právo dělostřelců. Početně byly v *Šotkovi* zastoupeny také dialogy, zpočátku až divadelně založené (*Sezení říšského sněmu v Kroměříži* [Šotek č. 2: 6–7]), později pouze výpravné (*Kukátko* [Šotek č. 8: 29–30])¹⁷⁷ a nakonec proměněné v pouhou dialogizovanou anekdotu. Originální komentáře k politické situaci přinášely v posledních čtyřech číslech časopisu zejména promluvy samotného Šotka a

¹⁷⁵ Pouze v prvních třech číslech bylo dodržováno formální rozdělení na „část úřední“ a „část neúřední“.

¹⁷⁶ Např. báseň *Sedmero vzdychnutí k ministerstvu*, která „se zpívá jako Ó, Velvary, ó, Velvary“ začíná verši „Ó, Schwarzen-šwarzen-šwarcebemerk! / Radš půjdu na Špilberk, / než bych smlčel tuto píseň [...]“ a ironicky pak probírá všechny rakouské ministry (Šotek č. 6: 21).

¹⁷⁷ *Kukátko* např. ironizuje ublíženectví radikální strany: když Kluk dostane od Ukazovače na jarmarku „šňupku“, křičí: „„To je terorismus, to je násilí proti svobodnému slovu, to je – zejtra to dám do Večerního lístku!“ – Lid čumí a žasne nad výmluvností klukovou [...]“ (Šotek č. 8: 29).

nepravdivé „Dyškurzy Vaškovy s Honzíkem“, které kromě tradičních témat (kvality žen, kvalita tabáku) řešily i politické problémy, ať aktuální,¹⁷⁸ či obecnější.¹⁷⁹ Významně se uplatnily také drobné neliterární formy, kterých Havlíček v parodickém nasvícení úspěšně využíval jako nástrojů k utváření veřejného mínění. Zvláště originální typ mezi nimi představovaly parodie na úřední formuláře (často příznačně vyvedené německy ve švabachu) a další úřední tiskoviny – např. v černém rámečku otiskované *Úmrtní oznámení* (ke skonu kroměřížského sněmu [Šotek č. 4: 14]) nebo návazné *Vypsání veřejné licitace* (na pozůstalost z kroměřížského sněmu, obsahující mj. 19 zabavených *Šotků* a 67 paruk s německou frizúrou [Šotek č. 6: 23]). Sedmašedesátníci¹⁸⁰ byli vůbec častým objektem Havlíčkova vtipu – např. v náboženských travestiích *Vyznání víry sedmašedesátníků* nebo *Několik průpovědí z Alkoránu sedmašedesátníků*.¹⁸¹ Parodicky byla pojata rovněž paragrafovaná znění zákonů (např. *Základní práva ústavy šosovské*) nebo rozsáhlejší texty, napodobující styl encyklopedií (*Úvod k zeměpisu země české*) či školních příruček (*Malý slabikář pro velké děti*). Výsměšný ráz měly i občasné literární kritiky či oznámení nově vyšlých (vesměs fiktivních) knih. Žánrově pestrý repertoár doplňovaly drobné zprávy, registrující a komentující nejnovější události (např. „Pan Sabina vtrhnul s Rusy do Srbska – v Novinách Slovanské lípy!“ [Šotek č. 5: 20]), a množství anekdot na různá témata, někdy i politicky aktuální (č. 6: vyprávění o ztrátě klobouku moderního typu, kterému se říkalo „demokrat“ pod titulkem *Zase o jednoho demokrata v Praze mň* [Šotek č. 5: 22]).

Velmi podobný ráz měl další časopis, jehož první číslo vyšlo jen několik týdnů po *Šotkovi*, v neděli 18. února 1849. *Brejle*, jejichž vydavatelem se stal zkušený redaktor českých i německých periodik Bedřich Moser, byly Havlíčkovým časopisem zjevně inspirovány: blížily se mu formátem i čtyřstránkovým rozsahem, vycházely však hned dvakrát týdně (ve středu a v neděli) a jejich politické postoje byly zjevně radikálnější. Navzdory tomu vydržely o něco déle – dožily se celkem šestadvaceti čísel, přičemž poslední vyšlo ve středu 23. května (již předtím však balancovaly na hraně zákazu, mezi 24. a 25. číslem např. nastala téměř dvoutýdenní prodleva).

¹⁷⁸ Např. Honzík: Jakpak by se ti sedláci nejlépe z roboty vyplatili? Vašek: Kdyby prodali statky a zaplatili ji; zůstala by jim aspoň čistá svoboda (*Šotek* č. 9: 36).

¹⁷⁹ Např. Honzík: Pročpak u nás těm šarvátkám mezi Čechy a Němci není již jednou konec? Vašek: Protože Čech stojí pořád na svém, a Němec na cizím (*Šotek* č. 8: 32).

¹⁸⁰ Sedmašedesátníci – pražští měšťané, kteří v tomto počtu poděkovali Thunovi a Windischgrätzovi za potlačení svatodušních bouří a žádali o zachování výjimečného stavu a přítomnosti armády v Praze; obecně označení politických zpátečníků.

¹⁸¹ Např. „Všech ohyzdností neohyzdnější je hřích a všech hříchů nejtěžší jest – demokracie. Amen, amen, pravím vám: spíše projde 67 velbloudů ouškem jehlice, nežli 1 demokrat branou nebeskou!“ (*Šotek* č. 8: 31).

Stejně jako v případě *Šotka* byly i zde cíle nového časopisu proklamativně shrnuty v úvodním textu – v programové básni s názvem *Brejle*, která začíná kupeckým vyvoláváním:

Brejle kupte, brejle kupte,
jen do mého krámu vstupte,
brejle mám zde na prodej.
Jsou to brejle zbrusu nové,
lepší než co ministrové
vám na nos pověsit chtěj.
(*Brejle* č. 1: 1)

V závěru pak vyvolávač slibuje, že nabízené brejle jsou konstruovány tak, aby za každou lži hned ukázaly „zrnko pravdy“. Na počátku tedy stojí proklamativně vyslovený názor, že obraz skutečnosti je mocensky deformovaný a že humor může být prostředkem, jak se přiblížit pravdě.

Od Havlíčkova *Šotka* se *Brejle* odlišovaly pevnějším rámcem a skladbou rubrik a vyváženější kompozicí. Báseň např. stála v úvodu každého čísla. Jen výjimečně však vyjadřovala emoce (kajičná lamentace *City obleženého redaktora* [*Brejle* č. 25: 97]) nebo politické postoje (ironické návrhy císařských odpovědí různým národům říše v č. 2 a 3)¹⁸² subjektivní formou. Ještě častěji než Havlíček využíval Moser nápěvu známých lidových písní (např. *Sláva ministrům!* s poznámkou „zpívá se jako Já do lesa nepojedu“; *Vroubky* s poznámkou „zpívá se jako „Holka černooká“ atd.). Na vyhlášení oktrojované ústavy bezprostředně reagoval verši podle vzoru populárních a zlidovělých básní: *Moderní Břetislav* („Když měsíček spanile svítil, / ministr Stadion vstal; / neb vztek v sobě jakýsi cítil, / jenž se byl dávno v něm vzňal, / Riegrovou řečí byl vzňal“ [*Brejle* č. 8: 29]) byl parafrází oblíbené romance Josefa Hukala (*Břetislav a Jitka*), *Ministrova píseň* („Sil jsem proso na souvrati / nebudu ho žíti; / udělal jsem oktrojírku, / nechce z ní nic býti“ [*Brejle* č. 9: 33]) parafrází zlidovělé básně M. Z. Poláka. Podobně Moser parafrázoval i národní písně *Hej, Slované*¹⁸³ nebo *Kde domov můj*, ale v *Touze granátníkově* např. i slavnou báseň Goethovu („Znáš zemi tu? Kde tabák se rodí“ [*Brejle* č. 16: 61]). Významnou skupinu představovaly také travestie

¹⁸² Např. Maďarům: „Maďarové hrdí, / jako kámen tvrdí, / těší nás, že / nahlížíte, / že to s vámi smrdí [...]“ (*Brejle* 3: 9).

¹⁸³ „Hej, Francové, ještě naše / písarská moc žije, / dokud srdce Stadionu / pro reakci bije. / Žije, žije, duch zpáteční / dokud ouřadujem, / mamé vaše namáhání, / my pánami slujem [...]“ (*Brejle* 5: 17).

náboženských textů, např. *Vzdechy zklamaných spekulantů* („Z hlubokosti mé těžkosti volám Windischgrätze“ [Břejele č. 6: 21]), *Litanie* („Od radikálního smýšlení / vysvobod' nás, pane!“ [Břejele č. 23: 91]) nebo *Žalm 151.*:

Kdybych byl slavičkem,
tím malým ptáčičkem,

vyletěl bych vzhůru,
volal bych cenzuru.

Cenzurko, kdepak jsi;
kde jste, staré časy!

Strejčku Metternichu,
lítujeme hříchu,

že jsme tě vyhnali,
horších zde nechali.

[...]

Jen modlit se smíme,
pročež tě prosíme:

Od svobody dané,
vysvobod' nás, Pane!
(Břejele č. 11: 41)

Závěr takřka každého čísla byl složen z oddílů drobných zpráv („Kleveta“) a anekdot („Trnky“). Vnitřek vyplňovaly podobně jako v *Šotkovi* prózy různé provenience, přičemž tradiční povídka byla výjimkou (*Kronika jednoho dne ze života pana Zvědavého* [Břejele č. 20: 78–79]: její protagonista se pro pročitání zpráv v různých novinách vůbec nedostane k práci). Také zde původní výpravné divadelní scénky, jejichž prostřednictvím Moser komentoval zahraniční události (např. setkání vypovězených politiků: *Soirée u knížete Metternicha* [Břejele č. 10: 38]),

později, kdy už časopisu hrozilo zastavení, poklesly v pouhé dialogizované anekdoty. Bohatšího uplatnění než v *Šotkovi* došel v *Brejlich* epistolární žánr. Nejčastěji se jednalo o fiktivní dopisy, které přinášely zpravodajství o politickém dění doma i v cizině, doprovázené jízlivými komentáři (*Carneval v Kroměříži* [Brejle č. 1: 2]; cyklus „přátelských dopisů z Uher“ [č. 14, 18, 21]). Jiný „přátelský dopis“ naopak ironicky komentoval přijetí oktrojované ústavy (*Brejle* č. 13: 50–51). Také korespondenční žánr však v pozdějších číslech ustoupil do stručné rubriky „Dopisy“, s jedinou výjimkou, kterou byl *Přátelský dopis pana Rusomila na pana Svobodu*.¹⁸⁴ Místo dialogů a dopisů zaujaly žánrové portréty maloměstských typů (např. *Venkovský ouředník* [Brejle č. 25: 98–99]). Podobně jako v *Šotkovi* i v *Brejlich* nalézaly místo parodie oficiálních textů a prohlášení (např. *Návrh ke zlepšení městských příjmů*, který požadoval, aby vyřčení „nerakouských slov, o kterých poctivý občan ani věděti nemá [demokracie, revoluce, republika apod.]“ bylo trestáno pokutou [Brejle č. 3: 10]). I přes stereotypní uspořádání si tak *Brejle* uchovávaly žánrovou pestrost, přičemž dokázaly působit nápaditěji a promyšleněji než Havlíčkův *Šotek*. Jak se však Moser pokoušel lavírovat v nepříznivých týdnech po přijetí oktrojované ústavy, vytrácela se z jeho časopisu názorová přímočarost a účinnost jeho humoru oslabovala.



Obr. 16. „Pražský student [před vojákem] v květnu r. 1848 – a v květnu r. 1849“ (*Brejle* 23. 5. 1849, č. 26, s. 104).

¹⁸⁴ Dopis líčí demokracii a touhu po svobodě jako epidemickou nemoc, která zachvátila Evropu. Proti rozšířenému nedorozumění nabízí jediný prostředek: „Švarcenberk náš, chloubka vlasti [...], vynalezl proti moru našemu prostředek neomylný, ledové totiž obložky – ruské“ (*Brejle* č. 22: 86). – Z analogického srovnání vycházela i úvaha *Cholera a demokracie*: „Opium proti choleře a olověné pilulky proti demokracii prostředky jsou toliko paliativní, a nikoliv radikální“ (*Brejle* č. 15: 59).

Šotek a *Brejle* představovaly v českém prostředí převratně nový typ periodika. Nově definovaly úlohu časopisu v životě společnosti a kladly nové nároky na autory i čtenáře. Charakterizovala je především:

- **aktuálnost:** Několikadenní periodicitu proměnila postavení autorů a redaktorů.¹⁸⁵ Umožňovala jim bezprostředně reagovat na události a vytvářet tlak na politickou reprezentaci; činila je vlastně účastníky politického dění. Přisuzovala jim tak i podíl na moci (jakkoli nepatrný), byť ještě ne mocenskou odpovědnost.
- **subjektivnost:** Oba časopisy se pokoušely prezentovat názory kritické k oficiální politice státu formou satiry a výsměchu, tedy způsobem, který byl vnímán jako agresivní. Na rozdíl od jiných periodik, jež volila cestu složitěho lavírování mezi formálně respektovanou vládní mocí a opozitními názory veřejnosti, se *Šotek* a *Brejle* otevřeně přikláněly na stranu svých čtenářů. I proto se po přijetí oktrojované ústavy staly prvními časopisy, jejichž vydávání bylo zastaveno.
- **aktivita:** Situace zdánlivé svobody, v níž se však vláda již pokoušela kritické postoje potlačovat, vytvářela nové nároky na autory i na čtenáře. Spisovatelé byli nuceni hledat způsoby, jak čtenářům zprostředkovávat zamlčované informace a postoje. Postupem, který praxi *Šotka* a *Brejli* charakterizoval snad nejvíce, se např. stalo spojování „známého“ s „novým“, populárního žánru či formy (lidové písně, veřejného oznámení) s politicky nekorektním obsahem. Čtenáři zase neměli být jen trpnými recipienty, očekávala se od nich ochota k aktivnímu domýšlení sdělení, úsilí porozumět jinotaji, pochopit slovní vtip nebo do absurdity vygradovaný obraz. Měli být aktivními účastníky hry, jejíž rámec a pravidla časopisy utvářely.
- **pestrost:** Snaha orientovat a citově angažovat čtenáře v událostech, které přesahovaly rámec jejich každodenních potřeb, vedla k prosazení nových forem na pomezí osobní a veřejné komunikace (dopis) nebo dramatu a prózy (scéna, dialog). Poprvé se ve větší míře v humoristickém časopise uplatnila nejen poezie, ale také ilustrace.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Oba časopisy bývají definovány především jménem redaktora. Většina článků v nich totiž byla publikována bez uvedení autora, a tak jména ostatních přispěvatelů jsou známá jen zčásti (Havlíčkoví např. do *Šotka* přispíval František Hajniš, který psal i později do *Švingulanta*, z Moserových spoluautorů je znám pouze právník Václav Kremla).

¹⁸⁶ Ilustrátorem *Šotka* se stal mladý Soběslav Pinkas, který se spolu s otcem-poslancem účastnil kroměřížského sněmu jako referent *Národních novin*. V *Brejlich* pak dostávaly kreslené vtipy a karikatury ještě větší roli, byť někdy bylo patrné, že s tímto novým nástrojem ještě redakce neumí zacházet: vztah mezi kresbou a komentářem byl někdy příliš těsný, takže sdělovaná informace už byla redundantní, častěji naopak příliš volný, takže vtip se stával nesrozumitelným (srov. obr. 16). Nesoustavně se však humorné ilustrace objevovaly v časopisech již od léta 1848 (srov. obr. 17).

- **perspektivnost:** Oproti statickým postojům starších časopisů, které pouze bránily své, se čtenáři předjednané názory a stanoviska, byla pozice *Brejli* a *Šotka* mnohem fluidnější, ale i dynamičtější: nevztahovaly se k ukončeným událostem, ale k probíhajícím procesům (sněm v Kroměříži, oktrojovaná ústava), které se oba časopisy pokoušely reflektovat zejména vzhledem k možným důsledkům. Mění se i postavení čtenáře, pasivního konzumenta střídá aktivní abonent, jenž uvažuje již i v perspektivě budoucích důsledků událostí.



Obr. 17. „Obrázek ze života na Hradčanech“ z prvního čísla Švandova *Pozoru* (*Pozor!* 15. 8. 1848, č. 1, s. 4).

3. Melancholie a ironie: *Švingulant* a *Rachejtle*

Cenzura nebyla sice formálně obnovena ani v následujících letech, ale řada po sobě následujících nařízení¹⁸⁷ z let 1849–1852 nezávislou žurnalistiku fakticky likvidovala. Nepravidelně vycházející humoristické časopisy přežívaly jako její poslední výspa, ale v situaci, kdy „v letech padesátých dosáhlo úřední potlačování všeho českého takového stupně,

¹⁸⁷ Zákaz kolportážního šíření, povinnost vydavatele složit kauci jako ručení za eventuální pokuty (tiskový patent ze 13. 3. 1849), inzertní daň (1850), systém dvou písemných výstrah, po nichž mohl být časopis administrativně zastaven (1851), koncesní systém, v jehož rámci mohly úřady periodické tiskoviny vlastně libovolně povolovat či zakazovat (1852) atd. (srov. Soukup 1999: 279–280, Beránková 1981).

že každý bál se už odebrat časopis i jen zábavný, aby jako ‚čtenář‘ neupadl v podezření, že je nespokojencem“ (Vilímek 1908: 96), ani ony neměly naději na dlouhodobější existenci a vesměs po několika číslech zanikaly.

Nejzávažnější z těchto pokusů představoval *Švingulant* (tj. „podvodník, kejklíč“), vydávaný od listopadu 1853 ve Vídni úředníkem ministerstva kultu a vyučování Josefem Burgersteinem, autorem deklamovánek a někdejším příspěvatelem Rubešova *Palečka*. Periodicitu avizovanou v *Předmluvě* jeho prvního čísla („asi po čtyrech neb šesti nedělích“) se od počátku nedařilo dodržet, takže poslední, sedmý svazek se ke čtenářům dostal až na počátku roku 1855. Již v předmluvě se také časopis distancoval od politického dění („Švingulant bude veselý šprýmovný společník, který – nevšímaje si politických a náboženských denních událostí – mimochodem všelike přepjatosti a přechvaty humorem a satyrou líčiti a takto směšnými činiti bude“ [*Švingulant* č. 1: 3]). Rezignace na aktuálnost byla kompenzována větším rozsahem (48 stran), díky kterému se časopis oproti svým předchůdcům jevil spíše jako periodický sborníček. Ačkoli šlo o podnik literárně nevýbojný a spíše jen výtěžný, neznamenal návrat k předrevolučním *Palečkům* a *Hacafirkům*.

Každý svazek byl např. uveden epickou básní, byť se obvykle jednalo jen o konvenční deklamovánku (např. *Nový doktor Faust*, prezentující „doktora Faustika“ jako vychytralého podvodníka [*Švingulant* č. 2: 5–18]). Uvnitř čísel se ale objevovaly básně originálnější, ať formálně (alfabetické akrostichy *Abeceda pro ženské* a *Abeceda pro mužské* [*Švingulant* č. 3: 42–43]) či lexikálně (*Píseň o panu Řehoři* [*Švingulant* č. 6: 42–43] opírá komický účinek o množství synonymických pojmenování pro opilost). Vrchol těchto básnických experimentů představovala *Tragédie komponovaná od třech litířů* (*Švingulant* č. 3: 21–24), ironická transformace kramářské písně, která komiku čerpala především z hromadění slov přebíraných z němčiny („Ona ale hned inšvengr / do hercpaitlu si vrazila [...]“) a z nápaditých rýmů („On z ní vytáh ten inšvengr / a všecka krev tu na něj ‚hr!‘“). Za groteskní experiment lze považovat i parodii na romantická dramata, „truchlohříčku“ *Osudné paraple* (*Švingulant* č. 7: 8–19). Také v próze se mezi převažujícími konvenčními humoreskami z venkovského nebo studentského prostředí¹⁸⁸ objevily náročnější texty, často parodie na odborné historické, přírodopisné či

¹⁸⁸ Daleko nejfrekventovanější ale byly posměšné prózy o židech, např. *Jízda v dostavníku se židy*, *Růžový valach* (obojí v č. 1), *Žid Maces co pytlák*, *Židáka Marečka zápas s medvědem* (obojí v č. 3), *Žaloba židáka Icika stran vraždy na něm spáchané* (č. 4), *Židák v pytli* (č. 6). Tato antisemitská zaujatost budila negativní pozornost – v „Rozmluvách Kiliána s Damiánem“ v konkurenčních *Rachejtlich* se Damián ptal, „co mu [*Švingulantu*] Židé udělali, že si na ně pořád vyjíždí?“ (*Rachejtle* č. 1: 41).

jazykovědné studie.¹⁸⁹ Jen výjimečně však v prózách rezonovaly aktuální společenské problémy (*Promemoria venkovského učitele*), častěji se autor vůči novotám vymezoval kriticky.¹⁹⁰ Specifikem časopisu byla různá návěští, oznámení a inzeráty, ve svém celku odrážející narůstající množství úřední komunikace v době bachovského režimu. Tak se např. v č. 1 objevil „zatykač“ na sládku, který inzeroval, že ve Vídni vaří „výborné české pivo“, v č. 4 „ohlášení“ návštěvníků nového vídeňského hostince (jmenují se Postpischill, Schlepitzka, Tschischka, Verthiathko, Wotschaseck), v č. 5 „výstraha“ výrobce originálních čínských copů před pokoutním copařem apod. Taková oznámení samozřejmě ani nevyžadovala doprovodný komentář. Originálně Burgerstein pracoval také s grafickou stránkou časopisu – využíval nejen různých typů písma a prokládání, ale i neobvyklých značek a symbolů, často manýristicky nebo groteskně nahromaděných i v prostoru kolem obrázků a mezi texty.

V kontextu české humoristické literatury představuje *Švingulant* obtížně zařaditelný fenomén. Tvarová nápaditost a formální originalita se v něm prostupovala s konzervativním nebo zcela banálním obsahem, zájem o novinky a módu¹⁹¹ s mrzoutskou kritikou jakýchkoli změn. Jestliže v této době charakterizoval F. M. Klácel humor jako „jistý způsob sladko-trpkého vtípu“ (Klácel 1849: 61), pojmenoval tím právě humor Burgersteinova *Švingulanta*. Jeho kaleidoskopickou pestrostí proniká melancholické vědomí o marnosti snah proměnit svět vtípem.

Inspiraci *Švingulantem* přiznával pokus o náročnější domácí humoristický časopis, který začal vycházet v roce 1854 rovněž mimo Prahu, v Jičíně, pod názvem *Rachejtle*. Jeho redaktor Václav Čeněk Bendl ho neopatřil žádnou programní předmlouvou, ale i tak se mu podařilo kolem nového periodika nakrátko soustředit roztržštěné příslušníky skupiny autorů, kteří představovali názorově radikální křídlo tehdejší české inteligence. Spolu s Bendlem se od počátku na vydávání podíleli Jan Gros a Antonín Štrauch (pozdější redaktor *Humoristických listů*), opakovaně přispíval např. Hanuš Jurenka, z již etablovaných autorů J. V. Frič či Božena Němcová. Ambicióznost časopisu dokládá samotný rozsah jednotlivých čísel (60 stran) a vlastně i fakt, že část příspěvků byla podepsána (byť pouze komickými pseudonymy: např.

¹⁸⁹ *Obnovení tváře jazyka českého* (*Švingulant* č. 7: 23–28) např. místo dosavadních názvů mluvnických pádů doporučuje termíny „názvík, plodík, datlík, žalobík, křičík, kdebylík a čimík“, rody se mají dělit na „samčák, samičák a neobojčák“, samotnou mluvnicí nazývá „řečoslovotici“ atd.

¹⁹⁰ Srov. *Švingulantské čtení o drahotě, módě a stavech* (*Švingulant* č. 1: 12–17), *Barometr* (*Švingulant* č. 1: 20–31), *Přátelský dopis o předůležitém vynálezu rychločtení* (o telegrafu; *Švingulant* č. 5: 32–37), *Filipika proti železnicím* (*Švingulant* č. 7: 41–46) atd.

¹⁹¹ Hned několikrát je v něm např. vzpomenua proslulá „Pepička Olivová“, tanečnice Pepita da Oliva, která roku 1853 s úspěchem vystupovala v Praze.

Fabián Čočka [Bendl], Damián Šroubek [Gros], Rozervián Malkontent [Frič] apod.). *Rachejtle* zanikly roku 1855, po vydání čtvrtého čísla.

V podtitulu časopisu („Humor a satira“) avizovaný kritický záměr byl orientován jinam než v předchozích případech. Českou společnost, nově se konstituující a hierarchizující na majetkových a měšťansky estetických základech, časopis poměřoval absolutními měřítky etickými. Jeho kvantitativní základnu sice představovaly tradiční prozaické humoresky, ale mnohem větší význam měly např. prózy, které se vysmívaly patetickému a naivně uctivému traktování národních dějin (*Výklad historie* [Božena Němcová, *Rachejtle* č. 3: 49–53]; „historický román“ *Vynalezení zouváku* [V. Č. Bendl, *Rachejtle* č. 4: 16–24]) nebo které poukazovaly na primitivnost nové sociální stratifikace české společnosti (*Kávová společnost* [Božena Němcová, *Rachejtle* č. 4: 33–42]). Podobně tomu bylo i s poezií. Mezi anonymně publikovanými konvenčními epigramy a hříčkami vynikly tři cykly, které jsou výrazným projevem „heinovské“ ironie (*Má nejhlubší melancholie čili Weltschmerz* [*Rachejtle* č. 1: 31–34], *Básně avec point* [*Rachejtle* č. 2: 35–36], *Básně* [*Rachejtle* č. 4: 12–15]). Jejich autorem byl převážně V. Č. Bendl, ve čtvrtém čísle i J. V. Frič. Ironičnost jejich veršů vyrůstala z nemožnosti vyjádřit autenticky citové prožitky – zkonvenčnělé postupy romantické lyriky už nebyly schopny zprostředkovat vážné a opravdové city. Výsledkem bylo úmyslné přehánění emocí, intenzifikace, která ústila do grotesky.

V těchto pocitech pisatelé *Rachejtli* souzněli s almanachem *Lada Nióla*, s nímž se ostatně prohnuli i autorsky. Na dojem, kterým radikální almanach v české společnosti zapůsobil, odkazovaly také anekdoty,¹⁹² a především Fričův článek *Čerta kus!* (*Rachejtle* č. 3: 31–37), v němž se zpráva o almanachu stala východiskem příkrého odsudku celé české kultury, její myšlenkové omezenosti, klientelismu atd. Panující literární situace představovala vedle kritiky měšťanské morálky v *Rachejtlich* druhé významné téma výsměchu, přičemž se autoři soustředili především na různé aspekty literárního provozu, např. na postavení kritika („staročeská“ báseň *Kritikus* [*Rachejtle* č. 2: 38–39], absurdně minuciózní *Esthétický rozbor písňe Hrály dudy u Pobudy* [*Rachejtle* č. 3: 15–27]), ale i na problémy nakladatelské či honorářové (cyklus kreslených anekdot ve 4. čísle). Relativizována však byla také dobová umělecká produkce, postupy, které se jevily jako přežilé („smutnohra“ *Rytíř Šnofonius a princezna Mordulina* se vysmívala Schillerovu romantickému zpracování pohádky o princezně Turandot [Alois Gallat, *Rachejtle* č. 2: 19–28]) nebo naopak byly pocíťovány jako postrádané

¹⁹² „Ze školy. Učitel: Hoši, teď vám vyšla jedna kniha, jestli ji kde spatříte, sklopte oči; má pohanský titul: ‚Lada Nióla‘, tj. bohyně pekelné lásky. Kdo se na ni podívá, zkaží se na místě a dostane dvojku z mravů. / Jeden žák (k druhému): Pepiku, napiš rychle ‚Lada Nióla‘, musíme si to doma přečíst!“ (*Rachejtle* 4: 63).

(*Formulář na romány* [*Rachejtle* č. 2: 39–40]). V ironických komentářích vlastních výtvorů (např. Bendlova *Weltschmerzu*) se pak výsměch obracel i proti samotným autorům *Rachejtlí*. Předmětem parodické reflexe se konečně stávaly i tradiční formy společenské komunikace (např. *Nejnovější český galanthomme čili Krásochovník*) a ovšem také komunikace úřední (parodie na dopisy nadřízeným institucím a na veřejná oznámení). Politické události zaznamenávaly *Rachejtle* jen okrajově, pouze v „Rozmluvách“ (Damiána s Kiliánem [č. 1, 2], Tulipána s Paviánem [č. 3, 4]) a v pravidelných rubrikách („Prach a broky“ a „Telegrafické zprávy“) se objevilo několik ohlasů krymské války. *Rachejtle* představovaly v českém prostředí výlučný typ časopisu, který se pokoušel rozvíjet kritickou literární komunikaci¹⁹³ – v zmrtvělých podmínkách padesátých let to však nutně vedlo k autokomunikaci, sebestravování a rychlému zániku.¹⁹⁴

Již před ním, na počátku roku 1855, *Rachejtle* opustili Štrauch s Grosem, kteří začali společně vydávat vlastní časopis *Diblík*. Také ten se však dočkal jen čtyř čísel, která všechna vyšla téhož roku. *Diblík* se obsahově pokoušel pokračovat v intencích *Rachejtlí*, ovšem bez jejich ironie, širšímu publiku beztak nesrozumitelné. Chudě vypravený, ale obsáhlý časopis (72 stran) se opíral o příspěvky redaktorů a několika spolupracovníků (J. A. Koublé). Mezi idylicky krotkými humoreskami, které tvořily většinu jeho náplně, vynikly pouze dva texty: fantasticky rozervanecká, na pokračování otiskovaná *Cesta do Měsíce*¹⁹⁵ a cyklus „Sociální siluety“, přinášející naopak chladné, analytické profesní portréty (Kritik, Novinkář) nebo nezaujaté vivisekce typických situací městského života (Vaječný trh a loterie, V neděli odpoledne). Jinak nevypravné prozaické texty v *Diblíkovi* chyběly (výjimku představoval parodický rozbor básně *Kytice z Rukopisu královédvorského* [*Diblík* č. 4: 38–48]), méně bylo i poezie. Pokud se objevovala, jednalo se o parodie oblíbených žánrů (např. ohlasu, balady) nebo o žertovné varianty básní známých autorů (např. Jablonského, Macháčka). I v *Diblíkovi* čtenáři našli obligátní rubriky: anekdoty („Škořápký a jádra“), drobné zprávy („Novinky“) či dialogy („Diblík a Zouvák“; ty přinášely mj. posměšky vůči reprezentantům konzervativních literárních tendencí (Kolár, Malý, Vocel) i vůči konkurenčním periodikům.¹⁹⁶ *Diblík* zjevně usiloval o

¹⁹³ Kritická umanutost *Rachejtlí* se sama stala předmětem jejich kritiky, když v „Rozmluvách Kiliána s Damiánem“ Fabián nabádá přátele: „Hoši, nedělejte si už šprýmy z Švingulanta, [...] poněvadž byste pak nebyli vtipní, neboť z ničeho nebude zase nic“ (*Rachejtle* č. 1: 41).

¹⁹⁴ Podle Strejčka „módní“ humor *Rachejtlí* prostě „nevyhovoval dobře potřebám českých čtenářů, prahnoucích v době politického útisku po úsměvném humoru nezapomenutelných Rubešů a Tylů“ (Strejček 1936: 123).

¹⁹⁵ Hovora Čemobýl a jeho strýc upír Lunodas se tu odhodlávají k cestě na Měsíc. Příběh se však vinou množství digresí zamotává a končí před dosažením cíle, uprostřed nebeského putování. Ve čtvrtém svazku *Diblíka* se už pokračování neobjevilo.

¹⁹⁶ Např. „V Králové Hradci zemřel náhlou smrtí Ženiální humorista. Při úřední obdukcii se shledalo, že byl otráven, a sice švingulantinem. Jeť to nový druh jedu na způsob nikotinu, má ale více podobnosti s opium“ (*Diblík* 2: 68).

uměřenost a čtenářskou přijatelnost (chybí tu grafické výstřelky či parodie na úřední tiskoviny, tak oblíbené v jiných časopisech), výsledkem byl však jen dojem rozvleklosti a nevybojnosti.

Pouze pro doplnění celku připomínáme tři sešity časopisu *Filigránek*, jehož zřejmě výhradním autorem byl dvacetiletý A. V. Truhelka (pozdější učitel a přispěvatel *Humoristických listů*). Jeho bezradný pokus už zcela postrádal kritické zacílení; chtěl podle vzoru Rubešova *Palečka* pouze obveselovat. Mezi humoreskami, jimiž hodlal „vždy službovolný, oddaný, upřímný, veselý, takový i makový“ *Filigránek* potěšit čtenáře, stojí za zmínku pouze *Filigránková korespondence* (*Filigránek* č. 1: 58–64) jako osobitá reflexe událostí padesátých let – amerických vynálezů („mašina na šití šatů“), překladu *Strýčka Toma*, spiritismu a opět i pražské návštěvy tanečnice Pepity da Oliva. Celkově jsou však *Diblík* a především *Filigránek* pouze příklady toho, jak se v duchovní a myšlenkové prázdnotě padesátých let postupně otupovalo i ostří posledního dostupného nástroje analýzy světa, humoru.

Obnova humoru jako literárního žánru na přelomu padesátých a šedesátých let souvisela již s nástupem jiné umělecké generace. S předstihem (a ještě před pádem Bachovy vlády) se o ni pokusil začínající novinář J. R. Vilímek, když v roce 1858 začal vydávat *Humoristické listy*. Úvodní básně prvního čísla se sice přihlásil k nedávno zesnulému Rubešovi, ale žánrovou pestrostí, snahou o aktuálnost, barvitostí a bohatstvím ilustrací se blížil spíše Havlíčkovu *Šotkovi* či Moserovým *Brejším*. Tato podobnost ještě zesílila v následujícím roce, kdy se Vilímkovi podařilo mezi pravidelné přispěvatele přitáhnout reprezentanty mladé generace (Nerudu, Háalka, Heyduka, ale i Bělohrobského, Gallata či Panýrka) a kdy časopis začal vycházet jako týdeník. V následujících pěti letech se jeho list stal jevištěm uměleckých polemik i politických výpadů, které měly za následek opakované věznění redaktora i dočasné zastavení časopisu v roce 1864.¹⁹⁷ Zejména v prvních pěti letech existence se však *Humoristickým listům* dařilo naplňovat Havlíčkův a Moserův program: humoristického periodika využily jako báze pro kritické třibení a formování české společnosti a literatury. Otevřely tak cestu dalším tiskovinám, které pokračovaly na začátku šedesátých let v podobných intencích.¹⁹⁸ Samy vycházely při neklesajícím zájmu čtenářů, ale stále klesající kvalitě až do roku 1941.

¹⁹⁷ Náhradou za zastavený týdeník v tomto roce vycházely střídavě dva humoristické čtrnáctideníky, *Bič* a *Blesk*; pro lidového čtenáře pak Vilímek vydal tři čísla tradičněji pojatých *Rolničků* (vše 1864).

¹⁹⁸ Jednalo se především o časopisy (obnovené Moserovy *Brejle*, 1861–1862, *Kovář*, 1862, brněnská *Vosa*, 1864–1866) a almanachy (*Krakonoš*, 1860, *April*, 1862), ale ještě roku 1862 se objevil jako pozdní dědic palečkovské tradice „první svazek“ sborníčku *Syn Palečkův* (red. Eduard Merklinský [Valečka]; další svazky se už zcela v duchu ostatních pokusů o *Palečkovu* restauraci, vydat nepodařilo).

Závěr: Éra zpochybnění

Převratné události roku 1848 nepřinesly jen změnu po desítky let takřka nehybných politických poměrů. Znamenaly také zpochybnění dosavadního řádu skutečnosti, společenské hierarchie reprezentované panovníkem, který s podporou šlechty a církve vládne pro dobro svých poddaných. Ke slovu se dostávají konkurenční způsoby výkladu světa, objevují se nové pojmy,¹⁹⁹ nové možnosti interpretace a hodnocení událostí. Avšak zpochybněn nebyl jen ideový rámec, nýbrž i každodenní prožívání reality náhle fakticky znejistěné hrozbami (válečný konflikt, finanční krize), ale i nadějemi (zrušení roboty).

Humor, ve své podstatě vždy založený na dichotomickém chápání skutečnosti a vždy znejšťující „přirozené“ poměry, se jevil jako nejdostupnější nástroj reflexe světa otevírajícího se před člověkem ve své mnohoznačnosti. Vtip se stal instrumentem prvního pochopení „novot“, ale zároveň i prostředkem jejich kritického přijímání (nebo odmítání), médiem, na jehož bázi se odehrávala nová strukturace a hierarchizace skutečnosti. A na konci mohl být i útěchou těch slabších, pomůckou jejich smíření či akceptování porážky.

Časopisy, v nichž se tato humorná, satirická nebo ironická reflexe světa koncentrovala, odrážely nejistotu a proměnlivost doby. Jejich obvykle jen pofidérní a dočasnou existenci spoluutvářel chvat, nedomyšlenost, leckdy i finanční kalkul. Humor, který je naplňoval, však reprezentoval i odlišné výklady světa:

Nejstarší z těchto časopisů, pokračovatelé a napodobitelé Rubešova *Palečka*, byly určeny venkovským čtenářům. Lidem, jejichž životy vyrůstaly z opakování stále stejných úkonů a kteří čerpali zkušenosti především z minulosti a tradice. Toužili po pobavení a poučení, ale nechtěli být humorem drážděni. Požadovali především ujištění o smyslu svých životů, šťastný či alespoň smírný konec. Žánrově jim nejvíc vyhovovala prozaická idyla, případně veršovaná deklamovánka, utahující si z nezvyklého velkoměstského a módního světa. Periodika, která reprezentovala takové postoje, však v dynamických proměnách doby nenabízela dostatečnou oporu a v průběhu roku 1848 jako rezidua minulého světa postupně zanikala.

Jiný typ představovaly časopisy, které bezprostředně reagovaly na výzvy přítomnosti, Havlíčkův *Šotek* či Moserovy *Brejle* z roku 1849. Byly určeny českým čtenářům ve městech, kteří si v této době místo ve struktuře a hierarchii společnosti teprve vybojovávali. Lidem, kteří si uvědomovali rozpor mezi svým potenciálem a národnostně podřízeným postavením a kteří právě objevovali politiku jako nástroj možné změny poměrů. Humor nepovažovali primárně za

¹⁹⁹ Není náhodou, že právě v této době vycházely první příručky, jako byl Klácelův *Slovník pro čtenáře novin* (1849) nebo Rittersbergův *Kapesní slovníček novinářský a konverzační* (1850).

umění, ale za instrument kritické reflexe skutečnosti, někdy i za zbraň. Požadovali aktuálnost, tedy i stručnost. Mezi jejich oblíbené žánry patřily epigramy, v próze satirická scéna nebo výsměšný dialog.

Jako poslední typ jsme vymezili časopisy, které před polovinou padesátých let vyrůstaly z vědomí porážky – *Švingulant*, *Rachejtle* či *Diblík*. Osobní a společenské naděje jejich autorů byly zklamány, život se zdál být bez perspektiv. Pro svou beznaděj obtížně hledali adekvátní vyjádření. Podle naturelu volili posmutnělou melancholii nebo výsměšný cynismus, nejčastěji groteskní hyperbolu nebo heinovskou ironii. Tu v krajních polohách obraceli proti sobě samým. Jejich vypjaté sebereflexe však v bachovských poměrech ke čtenářům většinou nedoléhaly, a pokud ano, pro svou exkluzivnost nenalézaly významnější ohlas.

Na události roku 1848 tedy reagovala česká společnost smíchem. Dobromyslně rozpačitým, satiricky výsměšným i hořce ironickým. Humoristickým gestem, které zastíralo nejistotu o vlastní identitě i absenci promyšlenějších cílů. Gestem, které se však právě v této době samo stalo (jako specifický způsob recepce a klasifikace světa) součástí její utvářející se identity a nástrojem postupného formulování a prosazování jejího programu.

LISTY NA PAPIŘE DUCHOVÉM

Epistolární satira a osy komunikace

Román v dopisech se jako útvar výpravné beletrie úspěšně prosadil v průběhu 18. století. Epistolární forma, využívající v rámci beletristické fikce osobního listu, základního prostředku intimní písemné komunikace, umožňovala především prezentaci niterného, citového života postav. Takovou funkci měla ve vrcholných dílech sentimentální prózy, vesměs psaných právě formou dopisů, např. v románech Samuela Richardsona *Pamela aneb Odměněná ctnost* (1740) a *Clarissa aneb Historie mladé dámy* (1748), v Rousseauově *Julii aneb Nové Heloise* (1761) nebo v Goethově *Utrpení mladého Werthera* (1774). Korespondenční formát však samozřejmě mohl nabývat i jiných funkcí – mohl např. čtenáři zpřítomňovat události časově či prostorově vzdálené, mohl mu zprostředkovávat záměry a cíle pisatele, jež měly zůstat některým postavám skryty (a mohl ho tak činit takřka účastníkem intriky – srov. např. *Nebezpečné známosti* Choderlose de Laclos, 1782), mohl se stát iniciačním momentem rozvíjení příběhu nebo prostředkem jeho závěrečné rekapitulace, anebo mohl přinášet ironické či satirické komentáře k aktuálnímu literárnímu a společenskému dění.²⁰⁰

V Čechách nebylo v prvních desetiletích 19. století na epistolární román dlouho ani pomyslení; to ostatně ani na román jako takový. Přesto byly dopisy zejména v sentimentálně laděné próze hojně využívány, a to nejrůznějšími způsoby. Např. povídka Jana z Hvězdy *Světoběžná milenka* (Čechoslav 1825) nesla podtitul „Vytaženo z listů mého přítele“, který však byl zjevně motivován jen záměrem dodat nepravděpodobnému vyprávění zdání autenticity. Tylova novela *Dobrodruzi* (*Jindy a nyní* 1833; knižně jako *Hudební dobrodruzi*, in J. K. Tyl: *Kusy mého srdce*, 1844) začíná řadou dopisů Alberta z Hardensteina, krok za krokem sledujících zrod jeho wertherovsky beznadějně lásky k české šlechtice Lidmile. Zde už dopis vystupuje ve své primární úloze, jako „prostředek psychologické kresby smyšlených postav“, schopný manifestovat „diferencovanost citového života“, ventilovat lidské trýzně, nároky a ohledy (srov. Janáčková 2001: 165). S pochopením možnosti prostřednictvím dopisů vyjadřovat postoj k událostem či nepřímou charakterizovat samotné pisatele však vstupuje do hry i zcela nový způsob jejich beletristického využití: prostřednictvím listů jsou exemplárně postihovány individuální nedostatky i sociální problémy, dopisy se stávají nástrojem literární satiry.

²⁰⁰ V roce 1741 v Londýně s úspěchem vyšla anonymní parodie Richardsonovy *Pamely* (*An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, obecně známá jako *Shamela*), která byla rovněž napsaná formou dopisů. Za jejího autora je považován Henry Fielding.

Zatímco fiktivní listy nabízející humorné komentáře k politickému či společenskému dění si získaly v časopisech místo až v reakcích na události osmačtyřicátého roku (srov. zde s. 88), snahy charakterizovat za pomoci satirických dopisů lidské slabiny jednotlivců se v obrozenské próze objevovaly průběžně, přičemž se často skládaly v obsáhlé, promyšleně koncipované celky či antologie. V nejkompexnějších z těchto souborů lze vidět počátky úsilí postihnout na příkladech elementární rysy rodící se národní společnosti i jedny z prvních pokusů o její sebereflexi. A prostřednictvím sledování jejich proměn je zase možné dospět k hypotézám o jejím směřování. Předmětem našeho srovnání budou nejvýznamnější z těchto souborů: *Patrní dopisové nepatrných osob* F. L. Čelakovského (1830), *České granáty* J. K. Tyla (1840; knižně in J. K. Tyl: *Kusy mého srdce*, 1844) a cyklus *Z tobolky redaktorovy* Jana Nerudy (1860; knižně in Jan Neruda: *Arabesky*, 1864). Vedle nich budeme věnovat pozornost ještě Rubešovým *Listům Ladislava Dlouháka z Prahy příteli na venku* (1844) a jako příklad pozdní groteskní varianty žánru připomeneme *Listy Spiridiona Paličky* od J. J. Kolára (knižně in *Světlem bludů*, 1889).²⁰¹ Všechny tyto celky spojují, ale i odlišují některé formální atributy.

Především jsou všechny v různém poměru složeny buď z drobných celků vzájemných replik několika pisatelů, nebo z časově a tematicky navazujících dopisů či samostatných listů jednotlivých pisatelů. Zatímco samostatné dopisy občas nepřesahují rámec pouhé osobnostní charakteristiky, pokračování či navazování obvykle vede k rozvinutí linie mikropříběhu. Všechny soubory, které jsou složeny z listů většího počtu pisatelů, mohou pak absorbovat další podobné celky – jsou tedy neuzavřené a mají potenciál nekonečného seriálu. Všechny také charakterizuje napětí mezi normovanou, společensky požadovanou formou dopisové komunikace²⁰² a individualizovaným prožitkem situace, o níž referují.

Čelakovského *Patrní dopisové* byly nejen prvním satirickým souborem takových fiktivních dopisů v rámci vznikající české literatury,²⁰³ ale také souborem nejrozsáhlejším

²⁰¹ Podtitulem svého souboru „A little Fielding“ Kolár odkazoval právě ke zmíněné Fieldingově *Shamele*.

²⁰² Zprostředkovávaly ji příručky, jako byl opakovaně vydávaný *Tajemník lásky* J. V. Houšky (poprvé 1853) nebo obsáhlý *Dopisovatel* (1868, v pozdějších vydáních *Vzorný dopisovatel*) Jakuba Malého. Kapitola věnovaná milostné korespondenci z Houškova *Tajemníku* vycházela později i samostatně pod názvem *Milkova tobolka* (poprvé 1866, s podtitulem „Vzory k dopisům, jimiž by se mladík o lásku a ruku dívky vyvolené mohl ucházeti a milencové sobě vzájemně dopisovati“). Informace podobného typu přinášel i *Dvorný společník* F. A. Hory (1861, kap. VII. „Obcování s druhým pohlavím. Slovo o vyznání lásky a o milostných dopisech“, zejm. část 2.: „Ve verších. Řeč milenců. Barvomluva. Květomluva. Tajné dopisy. Předpisy k sympatetickému inkoustu“), souhrnně pak téma pojednal *Nejnovější a nejuplněnější tajemník lásky a dvorný společník* od Ervína Špindlera (1891). Teoretickou charakteristiku korespondenčního stylu podal I. J. Hanuš ve svém *Nástinu sloho-vědy čili Stylistiky* (1864, kap. XVI. „O slohu listovním“).

²⁰³ Jednotlivé satirické listy se však objevovaly mnohem dříve. Jan Hýbl např. v *Psaní jednoho oficíra vdově, do kteréž se zamiloval dřív, než ji uviděl* předjal téma mnoha budoucích humorných listů, když se tu prakticky

a kompozičně nejpropracovanějším. Skládaly se celkem ze sedmnácti listů, seřazených do pěti cyklů dopisů a odpovědí, přičemž v rámci nejrozsáhlejšího, druhého cyklu (Krejčárek a Hubálkovi) sledujeme korespondenci hned tří osob. Tylovy *České granáty* byly složeny ze sedmi částí. Většinou se jednalo o samostatné dopisy, ale druhý a třetí z nich („slečinka z venku“ a „slečinka z Prahy“) na sebe navzájem reagují a šestá část, „Z pozůstalosti pana Mluvilka, bývalého redaktora časopisu *Všehochut*“, je sama sestavena z osmi různých listů. Reálně se tedy jedná o kolekci čtrnácti dopisů.²⁰⁴ Nerudovu sbírku *Z tobolky redaktorovy* tvoří šestnáct listů od sedmi různých pisatelů, které však nejsou uspořádány do celků, ale řazeny chronologicky, podle své datace.²⁰⁵ Soubor Rubešův je co do rozsahu mnohem úspornější, je složen z pouhých pěti listů od jediného odesílatele. Kolárův soubor tvoří také jen šest listů jednoho autora, rovněž bez odpovědí; epistolární forma je zde navíc značně oslabena.²⁰⁶

Promyšlenost Čelakovského *Patrných dopisů* dokládá i skutečnost, že jsou sjednoceny osobou anonymního vydavatele,²⁰⁷ který je autorem úvodního „Připomenutí“, obsáhlého faktografického doslovu ke druhému cyklu dopisů a 28 poznámek pod čarou. Zjevná závislost Tylových *Českých granátů* na souboru Čelakovského je pak zvýrazněna nejen tím, že i ony mají vydavatele, který text doprovodil úvodní „Omluvou“ a poznámkami (celkem sedmi), ale i přímým odkazem v úvodu na „povědomé i pochválené listy nepatrných osob“ (Tyl 1840: 129). Nerudova kolekce se už bez personálního vydavatele obešla, navíc sám titul *Z tobolky redaktorovy* implikuje náhodnost i původce výběru. Pisatelé dopisů však alespoň reagují na redaktorovy odpovědi, případně se jich marně domáhají (Prokopka Povltavská); v Rubešově a Kolárově souboru už korespondence probíhá jednostranně, bez jakékoli interakce mezi odesílatelem a adresátem.

Také charakteristice jednotlivých pisatelů věnoval největší pozornost Čelakovský. Autoři jeho *Patrných dopisů* se vyznačují individuální stylovými zvláštnostmi a zvyklostmi²⁰⁸

založený voják vyznává bohaté majitelce statku z lásky, „která každodenně s Vašimi stromy přibývá a s Vašimi příjmy vždy víc a víc množství se bude“ (Hýbl 1817: 63).

²⁰⁴ Za samostatnou součást by navíc bylo možné považovat i charakteristiky vlasteneckých typů, které jako „bratrovy zápisky“ ke svému psaní přikládá „slečinka z Prahy“.

²⁰⁵ Pouze listy Nerudova souboru jsou opatřeny datem jako základním atributem dopisu: zahrnují časový úsekod „2. ledna“ do „15. února“.

²⁰⁶ Jednotlivé dopisy postrádají nejen datum, ale i oslovení a podpis; každý z nich je však opatřen titulem, takže je lze považovat i za kapitoly rozsáhlé povídky.

²⁰⁷ Jako sběratel a vydavatel je uveden „někdejší spisovatel Krkonošské literatury“, tedy autor úspěšné anonymní satiry na české literární poměry, uveřejněné v časopise *Čechoslav* (1824). Již tento úvodní odkaz je prvkem literární hry; jeho prostřednictvím jsou také *Patrné dopisy* jednoznačně situovány do sféry humoristické prózy.

²⁰⁸ Kupec Krejčárek např. projevuje zálibu v latinských úslovích a v „latinkování“ na -cí (používá nesklonná substantiva typu afektací, audiencí, delikací, inklinací, intencí, participací, traktací apod.).

nebo se projevují originální osobní obrazností.²⁰⁹ Vydavatel si v poznámkách všímá dokonce i grafické stránky textu, když kaňku rozřesené paní Hubákové označuje astrologickým znamením Kozoroha (♏) a případné stopy slz, o nichž se kupcová zmiňuje, slibuje vyznačit znamením Vodnáře (♊). Vydavatel Tylova souboru registruje stylové a jazykové zvláštnosti svých pisatelů už nanejvýš ve vztahu k jejich schopnosti či neschopnosti vyjadřovat se ve zvoleném jazyce, tedy z perspektivy jazykově nacionální. Neruda potom používá stylového rozlišení pouze ke zvýraznění pisatelů jako charakteristických lidských typů.

V rámci všech zmíněných jazykových, stylových i obsahových charakteristik tedy lze sledovat postupnou žánrovou regresi. Zatímco Čelakovský usiloval obsáhnout co nejširší rámec společnosti a ve své sbírce rozvíjí složitou a významově bohatou hru se čtenářem, pozdější soubory využívají epistolární formy především k upozornění na konkrétní problémy či k národní agitaci (Tyl), jako aktualizacího prostředku společenské satiry (Neruda) nebo jen pro umocnění čtenářské poutavosti více (Kolár) či méně (Rubeš) originálních historek.

1. Venkovan – měšťan

(Čelakovského *Patrné dopisy nepatrných osob*)

V titulu své sbírky a pak i explicitně, poznámkou v úvodním „Připomenutí vydavatele dopisů“, Čelakovský upozorňuje, že autory jím sebrané korespondence jsou osoby „nepatrné“, lidé, kteří „nebyli s to, aby sobě aspoň nějakého historického jména dobyli“, lidé, „po jejichžto smrti ani kohout více nezapěje neb nezakokrhá“ (Čelakovský 1830: 4). Nešlo mu ovšem jen o zvýraznění zjevného paradoxu: zatímco pietně uchovávané a vydávané listáře vynikajících osobností mohly přispívat k vysvětlení jejich myšlenek, odhalit skryvané motivy a záměry, pomoci porozumět povaze jejich tvorby či genezi jejich idejí, dopisy v prezentovaném souboru odkrývaly jen banalitu a nicotnost svých fiktivních pisatelů. Již proto, že byly psány česky, však mohly působit i jako sebecharakteristika nového, na jazykovém základě čerstvě se utvářejícího společenství. Jednalo se vlastně o jeden z prvních pokusů postihnout mentalitu české společnosti – umocněný i komplikovaný humornou nadsázkou a ironickou stylizací zahrnutých textů.²¹⁰

V této perspektivě je logické, že až na několik listů z uměleckého prostředí jsou všechny

²⁰⁹ Sedlák Těšina např. popisuje, jak při úsměvu slečny Paveliové „několik zřícenin v ústech jejich na způsob starodávných hradů se ukázalo“, klobásu k obědu zase charakterizuje tím, že by se jí „mnohá slečinka v našem štíhlém století [...] třikrát opásatimohla“ (Čelakovský 1830: 141).

²¹⁰ Prolnutí charakterizačního a perziflážního záměru je podpořeno i způsobem prezentace Čelakovského satirické sbírky: *Patrné dopisové* vyšly v čele prvních dvou čísel nového ročníku (1830) *Časopisu Společnosti vlastenského museum*, respektovaného a reprezentativního, převážně odborně zaměřeného periodika.

dopisy zasazený do světa majetných venkovských sedláků a obchodníků. Ti v prvních desetiletích 19. století představovali společensky nejvýše postavenou komunitu, v jejímž rámci ještě nebyla čeština pocíťována jako diskriminační faktor. Sebevědomí této vrstvy se přitom opíralo o jediný argument – o majetek. Finanční situace, snaha zlepšit či zachovat prostřednictvím majetku své postavení, je také námětem nejvýznamnějších dopisových cyklů. Nejnapadněji se projevuje ve druhém z nich, vůbec nejrozsáhlejším ve sbírce (skládá se ze šesti listů): spořádaný a spořivý kupec Krejčárek neopomene žádnou příležitost k drobnému výdělku – sestru např. v dopise nabádá, aby byla zdvořilá k venkovskému lazebníkovi, poněvadž brousí břitvy zdarma, ale zase ne příliš, aby mu nedodala odvalu půjčit si peníze. Odmítá také posílat dopisy poštou, protože „za maličký takový capartek, že by ho straka na ocase unesla, hrozný peníz se dávatí musí“ (tamtéž: 12), apod. Přesto se rozhodne krátce před šedesátkou oženit, a to dokonce s nebohatou dívkou.²¹¹ Tím ovšem způsobí pozdvižení mezi svými příbuznými, čekajícími na dědictví – sestra Kateřina uléhá v křečích, v zoufalém dopise manželovi si otevřeně přeje bratrovu smrt a děsí se možností, že by kupec mohl mít ještě potomka („nač by bylo naše těšení po tolik let na jeho naskrblené bohatství?“); nakonec napíše bratrovi dopis, v němž pod záminkou péče o jeho zdraví naléhá, aby zanechal té „nešťastné myšlenky, která by [ho] od jmění tak pracně nashromážděného co nejdříve sprovodila“ (tamtéž: 22). Její manžel se dokonce za švagrem vypraví osobně, aby ho od ženitby odvrátil. Všechno snažení je však marné: Krejčárek se ožení a sestřina předpověď se beze zbytku vyplní. V manželství mrzutý a nešťastný kupec po několika letech živoření umírá a jeho majetek připadne manželce a synovi, který je ve skutečnosti potomkem v sousedství žijícího důstojníka. Sestra Kateřina se toho již nedožije, snad „se nad nepovedením svých záměrů k dědictví budoucímu po bratru hořem utrápila“ (tamtéž: 26). Obraz maloměstské kupecké buržoazie je tu až drtivě negativní. Ne proto, že jejím hlavním zájmem jsou peníze, to lze předpokládat, ale proto, že v jejím jednání zcela chybí jakýkoli jiný hodnotový či morální horizont. Kupec, jeho sestra, její manžel i kupcova nevěsta jsou vedeni pouze touhou po majetku a zajištěném postavení, jinou životní perspektivu nemají a neznají. A velmi podobně se chovají i zámožní sedláci bratřenci Těšinovi v závěrečném cyklu Čelakovského dopisů. Ač jsou dobromyslní a vzájemně si přejí, na svět nahlížejí pouze prizmatem možného zisku. Když se mladší Tomáš vydává za obchody k sousedům Paveliovým, připomíná mu bratranec sousedovu dceru:

²¹¹ I jeho dvoření je kupecké, když vypočítává dary pro kuchyň své nastávající: „Posílám do kuchyně po tomto poslu homolčku cukru a dva kornouty rozínek. Cukr váží 7 lib. 8 lotů; větší rozinky bez kornoutu libru bez 4 lotů; menší rozinky zrovna libru. Posel již ode mne dostatečně jest zapraven; pročez nedělejte si s tím šelmou žádné outraty“ (Čelakovský 1830: 18).

„Neopomiň [...], půjdeš-li tam telata kupovat, abys srdce jejího sobě vyzískati neusiloval“ (tamtéž: 138). Tomáš pak svou situaci nahlíží zcela utilitárně: „Ačkoli odjakživa nejsem veliký přítel ženského pokolení, hubenic pak nejméně, přece se mi zdálo, jako by se tato nechut' šedesáti tisíci [věna] poněkud přemoci a odstraniti dala“ (tamtéž: 139). Nakonec se však při pohledu na nevěstu nepřemůže a statek Paveliových opouští svobodný, s hrubým vtipkováním o „laciných telatech“.

V Tylově sbírce dopisů charakterizuje stejné primitivní přesvědčení o moci peněz venkovskou „direktorku“ Vyběráčkovou: „S penězi přichází tak dobře rozum, jako s ouřadem“, píše své pražské sestře, když posílá syna do města na studie (Tyl 1840: 148). Ale touha po penězích není vlastní jen venkovskému prostředí. Pražský úředník Dlouhálek dospívá v Rubešově sbírce ke stejnému přesvědčení jako venkovský statkář Těšina: „Já chci bohatou ženu, a to sice hodně bohatou; co se týče krásy, to bych již jedno oko přimhouřil“ (Rubeš 1844: 42). Jeho hledání je úspěšné, když mu židovský zprostředkovatel Aron nabídne dívku, kterou již dříve zdálky obdivoval. Rodiče dívky se navíc „zdají mít peníze“, takže Dlouhálek pln nadějí²¹² míří k ženitbě. Zahlcen starostmi, aby nevěsta neodhalila jeho chudobu, opomine se přesvědčit o jejích vlastních majetkových poměrech. Prohlédne teprve po svatbě, když dívčin otec, z jehož peněz hodlal žít, k němu sám přichází s prosbou o půjčku. V Čelakovského, Tylově i Rubešově sbírce se svatba jeví jako úběžník existence, jedinečná možnost sociálního a majetkového vzestupu nejen pro muže a dívku, ale i pro jejich rodiny. Ke kýženému výsledku se dospívá složitými cestami – pořádáním a navštěvováním plesů, podstrojováním, předstíráním, úklady i vydíráním.²¹³ Na city se nebere ohled, hrdinové se jich ostatně sami ochotně vzdávají, mají-li vůbec nějaké.²¹⁴ V těchto demaskujících dopisových „obrazech života“ nehraje romantická citovost žádnou roli – nesetkáváme se v nich s odříkáním a zapíráním lásky, ani s překonáváním milostných překážek.²¹⁵

Láska jako reálný životní obsah, jako skutečná životní naděje či komplikace se tak objevuje až později, v Nerudově souboru *Z tobolek redaktorovy*. Situována je příznačně

²¹² „Já budu mít nebe, až se ožením; já si koupím venku statek, kočár, koně, a pak přijedu k vám: to budou sousedůmoči růst“ (Rubeš 1844: 53).

²¹³ Rubešův hrdina pohrdavě píše o ženiších, kteří ukazují tchánovizdánlivé „hromady obilí“, ve skutečnosti tence nasypané na prkna, a kteří si k návštěvě budoucích příbuzných půjčují stříbrné přibory; sám si však k námluvám pořídí klobouk „jak zrcadlo“ a „uzounké botky“ a zoufá, že svůj měsíční plat „jen v samých rukavičkách prošpínil“ (Rubeš 1844: 52). Podobně již Čelakovský zmiňoval rodiče, kteří „dcerušky své do hlavního města přiváží a uličené na plesích [...] jako na odív ženichům před oči vystavují“ (Čelakovský 1830: 131).

²¹⁴ Reprezentantem takových postojů je právě Dlouhálek, pro kterého je nejprve láska „nebe“, které „div mozek nerozbourá“, brzy však poznává, že „kdyby srdce sebekrásněji tlouklo, přece tak krásně necinká jako tolárky“ (Rubeš 1844: 43).

²¹⁵ Představují tak protipól dobově oblíbených sentimentálních povídek, které vesměs opíraly svůj syžet právě o obtíže spojené s realizací milostného citu.

do exkluzivního, uměleckého prostředí. Její protagonistkou je básnička Prokopka Povltavská, stalkerka, pronásledující zamilovanými listy nebohého redaktora. Opakovaně zve svůj idol na kávu („bude to pravé kaře spirituel“, slibuje mu) a z nicotných indicií skládá celý příběh lásky. Redaktorův nezáměr o návštěvu si vysvětluje za pomoci složitých konstrukcí, a protože se vytouženého hrdiny nikdy nedočká, nakonec ho zhrzeně sama odmítá („Jste právě tak jednoduchý muž jako všichni ostatní!“ [Neruda 1860a: 105]). I v tomto posledním dopise, stejně jako ve všech předchozích, ale Prokopka pro jistotu připiše svou adresu. Redaktor sám přitom neprojevil sebemenší aktivitu, celý milostný příběh se odehrál jen v Prokopčině pošetilé mysli. Její láska však nebyla podnícena žádnými materiálními zájmy,²¹⁶ byla autonomním citovým projevem, v absolutnosti svých nároků právě tak dojemným, jako směšným. A v naší perspektivě je potom skutečnost, že se tu předmětem ironického výsměchu nestává obhroublost, ale jemný, byť naivní cit, paradoxně dokladem postupujících snah o kultivovanější a emočně prohloubenější komunikaci české společnosti po polovině století.

Pokud se některému z korespondujících protagonistů podaří majetku se domoci, opírá o něj své sebevědomí a pocit společenské superiority. V Čelakovského sbírce takto svého postavení bohatě využívá paní Hubálková, manželka majetného kupce – o ranhojiči ze sousedství pohrdlivě píše jako o „nějakém tluchubovi“, o správci sousedního panství jako o „jakémisi správčikovi“, jeho sestru, nevěstu svého bratra, nazývá „nějakou sojkou“ a „chudou Evou“ (Čelakovský 1830: 14, 15). Vdova Vyběráčková, která reprezentuje podobné milie u v Tylově souboru, vystupuje ještě popudlivěji: v tom, že jí nový domácí učitel vyká a oslovuje ji jen jako „jemnostpaní“, bez titulu „direktorky“, spatřuje nedostatek respektu, novými se poměry se cítí být ohrožena a učiteli otevřeně vyhrožuje. Zcela odlišná situace panuje v Nerudově sbírce dopisů: maloměstský poeta Strnádek se obrací na chudého pražského redaktora s prosbami a nepokrytým lichocením se dožaduje jeho pozornosti a pomoci: domnívá se, že otištění básní v pražském časopise by mu zajistilo kýžený sociální status, „vítězství nad měšťany zdejšími“ (Neruda 1860a: 101). Majetek tu tedy přestává být univerzálním měřítkem úspěchu, venkovská a maloměstská společnost postupně, ale zjevně ztrácí svou usedlou sebejistotu a orientaci v nových poměrech hledá u městského člověka, u něhož předpokládá širší rozhled.

Tento dojem ještě posiluje převažující směřování probíhající korespondence. Těžiště Čelakovského *Patrných dopisů* (1830) je situováno do venkovského světa. Adresáty, odesilatelé i protagonisty nejrozsáhlejších dopisových souborů jsou bohatí maloměstští kupci nebo velcí

²¹⁶ „Mámť sama deset tisíc na penězích a mohu tedy vám ještě přispěti, aby váš Pegasus ve mlýnu obrok sobě vyšlapávat nemusil“, vmlouvá se v jednom ze svých dopisů (Neruda 1860: 103).

statkáři. Také úvodní výměně dopisů mezi pražským synovcem a venkovským strýcem Nosidlovými dominují hodnotové postoje venkovského strýce. Téměř úplná absence městského prostředí vytváří představu, že jádro vznikající společnosti lze hledat pouze na venkově. O deset let mladší Tylovy *České granáty* (1840) se už opírají především o korespondenci na ose venkov – město (slečinka „z venku“ píše slečince „do Prahy“ a zpět, venkovská „direktorka“ Vyběráčková píše pražské „penzionistce“ Hladomřilové). Rubešovy *Listy Ladislava Dlouháka*, které pocházejí ze stejné doby (1844), jsou rovněž adresovány „z Prahy příteli na venku“. Konečně nejmladší soubor Nerudův (1860) zobrazuje již takřka výhradně situaci městského člověka; venkovské prostředí sem proniká pouze okrajově, prostřednictvím Strnádkových stesků k pražskému žurnalistovi. Uvedené soubory tedy reflektují postupný přesun české společenské a kulturní komunikace (a tím i přesun „živého jádra“ české společnosti) z venkova do Prahy, a to včetně konfliktů, které tento rychlý pohyb vyvolával. Cesta z venkova do města je sice prezentována jako sociální vzestup, ale její dynamičnost má za následek, že vznikající společnost nemá dostatek času na adaptaci a do městského prostředí přináší i vlastnosti, které jí tento vzestup umožnily: touhu po majetku, realizovanou s primitivní chamtivostí, naivitu a nevzdělanost, egoismus a sebestřednost. Teprve po polovině století se v tomto prostředí prosazují kultivovanější rysy, obecnější ohledy a ideální cíle.

2. Vlastenec – Čech

(Tylovy *České granáty*)

Za příznak společenského etablování, ale souběžně i postupující kultivace rodící se a k moci se bezohledně deroucí domácí buržoazie lze považovat i skutečnost, že své zájmy považovala za potřebné transformovat v ideologii. Zhruba od třetiny 19. století se základem této ideologie stává příslušnost k českému „národu“, jazykově vymezené vlastenectví. Josef Kajetán Tyl v *Českých granátech* zachytil vyhraněně osobní reakce na tento nový ideový konstrukt. Pisatelkami a adresátkami svých fiktivních dopisů přitom příznačně učinil ženy, vždy citlivě reagující na proměny času, na požadavky a možnosti „módy“.

Pro jeho „direktorku“ Vyběráčkovou, venkovskou příslušnici starší generace, je nesrozumitelný již samotný kód vlastenecké komunikace: nechápe manželovy příspěvky „pro matici“ (jeho matka již přece nežije), je zklamána tím, jaké „květy“ jí nechal poslat z Prahy.²¹⁷ Svou nejistotu tváří v tvář novým skutečnostem projevuje i opakovaným poplašeným ohrazováním, že přece „není tak hloupá“. Nároky češství poměřuje navyklym

²¹⁷ Prostředkem zesměšnění se tu stává titul časopisu, ve kterém satira vycházela!

materiálním měřítkem – možným finančním ziskem či ztrátou: „A já bych nic neříkala, kdyby to byla věc, která by něco vynášela; ale tak! [...] My jsme také Češky, a co z toho máme? [...] Kdo nám za to co dá, že česky mluvíme – kdo?“ (Tyl 1840: 149). Nejistotou a nedostatkem spolehlivých informací ve vztahu k nové skutečnosti trpí však i mladší „slečinka na venku“, když se vyptává své pražské přítelkyně na pro ni neznámý pojem – vlastenectví. Na rozdíl od konzervativní příslušnice starší generace ale projevuje odvahu ke konfrontaci s neznámou novinkou: „Já tu už teď říkám, že jsem také vlastenec, a naši mladí lidé mohou se radostí zbláznit; což teprve potom, až budu o tom něco vědět? To bude famózní!“ (tamtéž: 131). O povaze a smyslu vlasteneckého snažení přitom nemá nejmenší představu, netuší, zda je to „nějaká móda nebo hra, nějaké nové způsoby, nějaká špekulace nebo podnikání s akciemi, nějaký spolek nebo kasino“ (tamtéž: 131), dokonce prosí přítelkyni, aby jí vlastenectví podle možnosti přibalila do krabice k novému klobouku, „aby se nepomačkalo“. S živočišnou pudovostí se však domáhá „tajných radostí“, které podle jejího mínění musí být s novinkou spojeny. Vlastenectví je pro ni zcela odtrženo od jakéhokoli myšlenkového či citového obsahu, je pouze formou, souborem osvojených gest, který může sloužit k zábavě, v nejlepším případě pak k uplatnění či vyniknutí ve společnosti; nejvíce ze všeho připomíná společenskou hru: „Jen mi všechno hezky obšírně popiš: musí-li člověk při vlastenectví něco vědět, něco umět, něco mluvit, něco dělat – anebo co jiného“ (tamtéž: 131). Mezi příslušnicemi dvou generací, „zkušenou“ paní Vyběráčkovou a naivní slečnou, je tedy narýsována zřetelná hranice, daná ochotou akceptovat vlastenecké ideály. A ačkoli je tu povrchní a bezmyšlenkovité vlastenčení mladší generace ironizováno a vysmíváno stejně jako nepodložené obavy starších, právě ochota přijmout vlastenectví jako „módní záležitost“ znamenala, že vlastenecké postoje přestaly být společensky obtížně srozumitelnou intelektuální výspou. Ve svých důsledcích se teprve toto všeobecné akceptování národních postojů a názorů stalo východiskem k dotvoření plnohodnotné a rozvinuté národní společnosti.

Češství se jako specifická kvalita ovšem objevovalo již ve starších Čelakovského *Patrných dopisech*. Prezentováno však bylo v poloze protichůdné sbírce Tylově – jako tradiční hodnota, ohrožovaná módními novotami. A přestože podstata češství spočívala již zde především v jazyce, k jeho obraně tu protagonisté využívají i materiálních zájmů svých oponentů. Strýc Nosidlo např. vydědí odrodilého světáckého synovce, který místo rodného příjmení používá anglicky znějící anagram Oldison („kdo za moje jméno se stydí, ten by se též hanbil i za moje peníze“ [Čelakovský 1830: 10]), zamilovaný Zahájský se vzdává citu k dceři krejčího Marii Šedivé, když mu slečna na český dopis odpoví německým psaním; emotivně přitom staví do protikladu ke „sličným“ vlastenkám „zpanštělou holotu“ a „polovičaté

netopýry“, mezi něž řadí i slečnu Šedivou (tamtéž: 129). Od tohoto Čelakovského obranného gesta Tyl postoupil k ofenzivní snaze českou společnost vychovávat a rozvíjet. Objektem jeho kritiky již ostatně nejsou odrodilci, nýbrž především pokleslé typy konjunkturálních vlastenců. V osobních zápiscích bratra „pražské slečny“ nazvaných „Také našinci? ... No, per se!“ je jich představena celá galerie – pan Omastil, úředník, který lid verbálně oslavuje, ale v praxi okrádá, pan Pleskáček, jehož vlastenectví spočívá v kupování českých knih, které ovšem nečte, obhroublý a zanedbaný pan Zakysal nebo pan Hvizdálek, vlastenecký spisovatel, jehož dcera se za své češství stydí. Předmětem kritiky mířící dovnitř národní společnosti se tu tedy stávají obdobné vlastnosti, které jsme konstatovali jako příznačné pro celou měšťanskou společnost v čase jejího zrodu – mamonářství, sobectví a povýšenectví, předstíraná vzdělanost, pod níž však prosvítá primitivnost chování i zvyků.

3. Spisovatel – (redaktor) – čtenář

(Nerudův soubor *Z tobolky redaktorovy a Tylovy České granáty*)

Pocit příslušnosti k národnímu společenství se v českém prostředí opíral téměř výhradně o jazykový základ. Projevit se tak mohl zase především prostřednictvím činu založeného v jazyce, tedy odborného či beletristického literárního díla. Výsledky literárního snažení se soustřeďovaly primárně u redaktorů českých časopisů, kteří se tak stávali prvními tříditeli a posuzovateli uměleckých a vědeckých snah své doby. Jan Neruda v dopisové antologii *Z tobolky redaktorovy* prezentoval celý soubor takových produktů, přičemž se prostřednictvím nadsázky pokusil poukázat na nejkřiklavější nedostatky literární komunikace a produkce.

Zjevnou slabinou české společnosti, vyrůstající z venkovského světa fyzické práce a teprve absorbující normy městské kultury, byla absence intelektuální vrstvy, nedostatečný rozhled a nevzdělanost. V literární komunikaci se tyto vlastnosti projevovaly jak na straně autorů, tak mezi čtenáři. Jejich logickým důsledkem pak byla odvozenost velké části domácí produkce. V Nerudově sbírce zasílá např. student Brousek redaktorovi „vědecký článek“ „O ptačích vejcích“, opsaný z téměř dvacet let starého čísla *Pfennig-Magazinu*,²¹⁸ přičemž s naprostou vážností zdůrazňuje, že pasáž o vejcích slepičích je „zcela původní“. Stejný přispěvatel se v jiném dopise podivuje, že v Jungmannově *Historii literatury české* nenalézá titul jakéhosi obskurního rytířského vyprávění – a na této vágní bázi odmítá všechno úsilí prvních generací vlastenců.²¹⁹ Nerudův výsměch tu zaznívá i jako varování: nevzdělanost může být komická;

²¹⁸ Ilustrovaný německý populárněvědný časopis, vycházel v letech 1833–1855.

²¹⁹ „Nebožtík Jungmann sobě ani té práce nevzal, aby všechno prohledal. Věru, ti pánové zakoupili svou slávu lacině“ (Neruda 1860: 104).

pokud se však obrací proti základům vlastní kultury, stává se i nebezpečnou. Jako konstantní atribut české společnosti, limitující ji v možnostech racionálního poznávání světa, prostupuje ostatně nevzdělanost všechny tři dopisové sbírky. U Čelakovského se např. kupec Krejčárek chlubí, že vlastní „velmi starou českou knihu, nejméně před pěti sty léty tištěnou“ (Čelakovský 1830: 12), v Tylově souboru se zase pražská slečna domnívá, že píše „vysoko a učeně“, když zmiňuje autory populárních knížek Heinricha Claurena a Paula de Kock (Tyl 1840: 137).

Úkol zprostředkovávat vzdělání a formovat jeho cíle spočívá ve společnosti obvykle na učitelích, ale v Tylově souboru se i oni stávají předmětem kritiky. Jeho Václav Mrskáček, učitelský mládenec ve Hlupíně, totiž proti nutnosti náročnějšího vzdělání sám vystupuje. Oponuje hlasům o potřebě pedagogických ústavů („Co sedlák potřebuje, tomu se našinec i za čtvrt léta v preparandě naučí“ [Tyl 1840: 130]) a snahy o zlepšení poměrů vesnických učitelů má za „městské žvatlání“. Zcela pragmaticky sčítá své naděje a zisky²²⁰ a uvědomuje si, že má vlastně „pohodlí“ – a jiný životní cíl nezná a ani neuznává. Učitel, který ke své roli přistupuje takovým způsobem, může být ovšem pro společnost pouze retardujícím faktorem.

Úkol kultivovat morální a citové postoje společenství připadá obvykle umění; v situaci českého obrození především tomu jeho oboru, který byl schopen komunikovat i s nepřilíživě vzdělanými a kulturně málo orientovanými recipienty – divadlu. Právě Tyl si jako dramatický autor byl potenciálu divadla, jeho schopnosti reagovat na aktuální situaci a bezprostředně oslovovat diváka, dobře vědom. Divadelní poměry reflektoval hned v několika svých fiktivních dopisech, nejdůsledněji v posledním, v němž promlouvá český herec Smolarinský. Pro něj je však divadelní angažmá opět jen příležitostí k výdělku. Všimá si módního vlasteneckého zájmu o česká představení²²¹ a zoufá si, že sám nepřišel na myšlenku založit české divadlo: „Teď jsme mohli my sedět u kasy – ty vybírat, já vydávat“, píše příteli (Tyl 1841: 77). Na ty, kteří by v divadle chtěli vidět komunikační prostor, v němž by se formovaly normy české společnosti, kteří by jeho prostřednictvím chtěli společnost rozvíjet a kultivovat, shlíží se stejnou pohrdavou nenávistí jako učitel Mrskáček na ty, kdo požadují po učitelích vyšší vzdělání. A stejnou opovržlivost projevuje i vůči divákům, které považuje pouze za „ovce“ určené ke stříhání. Jednou z obětí českého divadla je ostatně i úředník Dloubálek v dopisovém souboru Rubešově. Navštěvuje usilovně divadlo v Růžové ulici („nebyl bych promeškal žádný český kus, kdybych měl boty prodat a bos tam jít“ [Rubeš 1844: 45]) a v obsáhlé vsuvce rekapituluje smutnou

²²⁰ „Deset roků budu rád na Hlupín čekat! Učitel tu má 80 rýnských jistého, pět kop otýpek, půl sáhu dříví štěpinového, celé vědro piva a sobotáles [...]. Což mu také schází? Pomysli jen: má dva kabáty, a ženu pochovať“ (Tyl 1840: 130).

²²¹ „Našinci chňapají po všem, co jen trochu vlastenectvím zapáchá, jako ryba po kebuli. Vyskytni se, s čím chceš – mohou-li přitom lidé jen drobátko ukázati, že jsou Čechové, tu je máš, tu jsou při ruce“ (Tyl 1841: 77).

historii této instituce od jejího vzniku až k „pohřbu“,²²² který sám vysvětluje ztrátou ideálního směřování a převládáním materiálních zájmů.²²³

V úvodním (učitel Mrskáček) a závěrečném (herec Smolarinský) oddílu své dopisové sbírky tedy Tyl jednoznačně identifikoval příčiny pomalého vzestupu českého národního hnutí. Spočívají podle něj v nedostatečnosti těch, kteří by měli společnost vést a rozvíjet, v morálních kvalitách intelektuálů, učitelů a umělců: i oni jsou totiž infikováni vlastnostmi, které v české společnosti přetrvávají od jejího zrodu – nevzdělaností, povýšeností a prospěchářstvím.

V Nerudově souboru nejsou umělci spojováni s rozvojem národní společnosti tak přímočaře a utilitárně. Jejich vysmívání zástupci, submisivní maloměstský poeta Strnádek i agresivní básník Rusofil, reprezentují především ideové a umělecké postoje, které Nerudova generace považovala za přežilé, byť kulturnímu dění stále dominovaly. Tradicionalista Strnádek odmítá „kroucené“ moderní verše ve jménu dědictví Čelakovského a Erbena, Rusofil s promyšlenějším ideovým záměrem staví proklamativní češství a slovanství nad „mlha vo u, neurčitou liberálnost“ západní kultury a za svůj vzor vyhlašuje *Královédvorský rukopis* (Neruda 1860a: 102, 103). Vyjadřování básničky Prokopky Povltavské pak připomíná ještě starší, sentimentálně frázovité obrozenské veršotepectví.²²⁴ (Kritické pohledy na reprezentanty odlišných uměleckých snah se objevily již v Tylově a Čelakovského souboru, byly ale pochopitelně zaměřeny k jiným dobovým sporům. Tylov básník Cinkálek, který pod heslem „šidme, kde můžeme“ skládá verše za pomoci příruček a slovníků a jehož hlavním cílem je nesrozumitelnost,²²⁵ je např. karikaturou romantického geniálnictví. Čelakovský se zase v portrétu „dramatického básníka Z.“, který svému žákovi popisuje novou hru „Rytíř Hromovid a Chrabrava aneb Smrt z lásky nebolí“, vysmívá věčně se opakujícím a již vyčpělým námětům rytířských her – ale i normám sentimentální vlastenecké komunikace, když se tu umělci vzájemně ujišťují o „obapolné velikosti“ svých myslí.)

²²² Budova divadla v Růžové ulici byla postavena v roce 1841 z iniciativy ředitele Stavovského divadla Augusta Stögera. Samostatná scéna s českým profesionálním souborem (Nové české divadlo v Růžové ulici) však byla vzhledem k možnostem české společnosti zjevně naddimenzovaná. Obecenstvo nedokázalo přitáhnout ani progresivní soubor autorů a herců v čele s J. K. Tylem a J. J. Kolářem, který sem přesídlil z Kajetánského divadla na Malé Straně. Počátkem roku 1846 byl provoz divadla ukončen.

²²³ Touha po majetku charakterizovala ale už „dramatického básníka Z.“ v antologii Čelakovského (předobrazem mu byl dramatik V. K. Klicpera): ten sice tvoří „z pouhého vlastenectví“, ale pokud by jeho česká hra neslibovala dostatečný zisk, navrhuje přepracovat ji německy. A jako zvláštní kvalitu připomíná, že skoro v každém jejím jednání vystupuje na jevišti kůň nebo se odehrává souboj, „věci, které nejvíce lid do divadla lákají a pokladníci hojně naplňují“ (Čelakovský 1830: 135).

²²⁴ „Odesílám vám svazeček plodů své panenské múzy [...]. Vy jste sáhnul smělou rukou do středu plodů mých“ (Neruda 1860: 101, 102), apod. Ačkoli je jí „málo přes třicet“, cítí se „v jaře života“ a odkazuje na svůj „panenský stud“.

²²⁵ „Co do myšlenek v básních tvých [...] nejlépe bude, když do nich žádné nevložíš – to dá čtenářům nejvíce hlavy lámání“ (Tyl 1840: 140).

Galerii umělců v Nerudově antologii pak už pouze doplňují okrajové typy literátů, kteří se za spisovatele spíše jen vydávají – autor nejapných vtipů Pepík ze Čtverákovic,²²⁶ anonymní úředník, který hledá mecenáše, aniž ještě cokoli napsal, nebo novelista K. P., který za povídku podle vzoru Němcové a Pravdy rozhodně odmítá přijmout honorář – ale přikládá účet od svého krejčího, protože se „nerad s těmi lidmi špiní“ (Neruda 1860a: 102). Ti všichni jenom varují potřebu, kterou jsme konstatovali jako signifikantní pro celou českou společnost – touhu po majetku.

Celá koncepce Nerudovy sbírky *Z tobolky redaktorovy* vlastně pouze rozvíjí jeden oddíl Tylových *Českých granátů* – soubor „Z pozůstalosti pana Mluvílka, bývalého redaktora“. Ostatně i některé zobrazené typy mají svůj vzor již v Tylově sbírce. Předobrazem Prokopky je stejně frázovitá „outlá, slabá fialinka“ Amálie Nožičková, která tvoří ze zklamané lásky,²²⁷ nesmělý Strnádek odpovídá Tylovi „národnímu básníkovi“ Mastimilu Cinkálkovi, tvůrce marginálních vtipů Pepík ze Čtverákovic zase odkazuje k nedůtklivému hádankáři Kornoutkovi atp. Oproti Nerudovu je však Tylova kolekce širší o jeden typ – o postavu kritika Ostříže. Ten se sice navenek honosí svým významem pro českou kulturu, v recenzentské praxi však podléhá stejným materiálním hlediskům jako všichni ostatní. „Oslíčka“ spisovatele Ticháčka vychvaluje jen proto, že mu sám dluží peníze. A svůj dopis končí vyznáním, které je jednoznačné: „Jenom žádného nešťouchněm – to jest, žádného, kdo nám něco dáti může. To je nejmoudřejší zásada na cestě českého kritika“ (Tyl 1840: 162). I zde se tedy Tyl, stejně jako v případě typů „venkovského učitele“ a „pražského herce“, obrací s kritikou na ty, jejichž úkolem bylo zprostředkovávat kulturu širšímu okruhu potenciálních recipientů. I zde má na mysli českou společnost ne jenom jako soubor rolí či funkcí, ale jako společenství komunikujících jedinců, schopných vzájemného pochopení, podpory a především poučení. Jestliže tedy Tyl dokázal potenciál dopisové karikatury využít ve smyslu apelu na rozvoj národní společnosti ve všech jejích funkcích, Neruda ve své sbírce zaměřil pouze na kritiku tradiční svázanosti a provázanosti domácího kulturního světa.

4. Mrtvý – živý

(Kolárovy *Důvěrné listy Spiridiona Paličky*)

Soubor Josefa Jiřího Kolára není možné zařadit mezi výše uvedené parodické sbírky dopisů již proto, že vznikl mnohem později než ostatní texty. Pojednáváme o něm proto samostatně, ale

²²⁶ Jeho dopis je jediný, který Neruda v knižním vydání souboru (*Arabesky*, 1864) vynechal.

²²⁷ Ze stejného citu by prý byla ochotna „jako český Jiří Písek“ [George Sand] chodit v kalhotách („kdybych se našich neromantických úřadů nebála“ [Tyl 1840: 173]); ve skutečnosti však jen touží po nových šatech.

považujeme za nutné jej alespoň připomenout, protože jeho autor náležel k Tylově generaci,²²⁸ a také proto, že žánrově a tematicky se sbírka k předchozím přimyká. Řeší i obdobné problémy, ale pohlíží na ně ze zcela odlišné perspektivy. Fiktivní autor dopisů, pražský tympanista a pozounista Palička, je totiž mrtvý. A své listy píše příteli Chroustalovi pouze na základě staré úmluvy, že ten z nich, který dříve zemře, podá druhému zprávu o onom světě. Půltucet listů, psaných „na papíře duchovém“, posílá tedy Palička o půlnoci komínem do Chroustalova bytu.

Ty ovšem jen málo reflektují dobový život a aktuální problémy – již proto, že začínají líčením Paličkovy smrti. Pozounista zemřel, když se o Silvestru přejedl jitrnicemi, a jen díky tomu, že jeho duše potkala na ulici Merkura Psychopompa,²²⁹ našla na Olšanech správný dostavník, který ji odvezl do nebe. Na věčnosti musí s dušemi ostatních zemřelých nejprve vykonat audienci u personifikovaných chorob, které způsobily jejich úmrtí. Nad groteskně alegorickými figurami však v paláci přeplněném pitvornými postavami a proprietami²³⁰ vládne krásná a zádumčivá královna Smrt. Teprve po setkání s ní mohou uznání umělci a učenci postoupit do ráje, o osudu ostatních rozhoduje náhoda: kolo Štěstěny, ze kterého každý vybírá svůj příští los, podobu, v níž se vrátí do světa živých. A protože jiné hry rozhodují např. o životě a smrti či o úspěchu a neúspěchu léčby nemocí, jsou možnosti člověka ovlivnit vlastní osud minimální. Fatalistický obraz lidské existence, předurčené náhodnými výsledky her v nebeském světě, jen umocňuje groteskní ladění Kolárova textu.

Bizarnost prostředí dokreslují také žánrové scény – např. generálové Alba, Tilly a Valdštejn, kteří hrají kuželky s figurami vysoustruženými „z lebek odpravených patriotů na velkém náměstí pražském“ (Kolár 1889: 101). Důstojnější postavení mezi zemřelými Čechy zaujímá Jan Žižka, jehož Palička zastihne, jak vysvětluje „strategickou důležitost hradeb vozových“ pozorně naslouchajícímu Alexandru Velikému; opodál zase Prokop Holý vypravuje Napoleonovi o bitvě u Lipan. Ještě častěji pak Palička potkává české krajany, když se dostane mezi umělce a učence, do rajské zahrady Elysia. Tam zahlédne např. Františka Palackého, jak ve stínu cedrů hovoří s historiky Thukydidem a Tacitem, nebo Boženu Němcovou ve společnosti královny Kleopatry, Vittorie Colomy, Cassandry Fedele a dalších žen pověstných krásou a učeností. Jako by teprve spravedlnost smrti měla ukázat skutečný význam za života

²²⁸ Josef Jiří Kolár (1812–1896), herec, dramatik, prozaik a básník, soupeřil s Tylem o vůdčí postavení na českém divadle.

²²⁹ Hermes (Merkur) Psychopompos, průvodce duší mrtvých na cestě do podsvětí, je Kolárem líčen jako komická postava: antický úřad je mu v křesťanské éře ponechán jen ze soucitu a po pražských ulicích se pohybuje „jako splašená kvočna po dlažbě třepotaje křidélkama u nohou“ (Kolár 1889: 83).

²³⁰ Gardu Smrti tvoří bezhlaví či jinak zohavení vojáci, návštěvy ohlašuje dvořan-kostlivec, z jehož prázdných očních důlků vykukují hadí hlavičky, apod. Po audienci následuje hostina, „kde nás vyčastovali dobře vypečenou ambrozií a dobře vyležným, jak smetánka pěnícím se nektarem“ (Kolár 1889: 103).

ponižovaných a utiskovaných Čechů.

Vztahování či přímo upínání se k hodnotám umění a literatury ostatně prostupuje celý Kolárův text. Již v dostavníku cestou k nebi se utkává hubená a netýkavkovitá duše estétské básnířky s přízemnější duší spisovatelky, která zemřela na vodnatelnost mozku. Hrozíci hádku ukončí až shoda osazenstva vozu na devastujícím působení umělecké kritiky: ač sami čerstvě zemřelí, v kritikách všichni vidí jen „ďáblem oživené mrtvoly“ a vzory pro ně hledají v Dantově *Pekle* – přičemž ovšem neopominou pochválit „výborný Vrchlického překlad“ (tamtéž: 91). Ostatně i sám autor listů je umělec, a když paní Smrt objeví jeho schopnosti, musí jí Palička zatroubit na pozoun *Tuba mirum* z Mozartova *Requiem*. Snad právě proto se pak dostane do rajské zahrady, jejíž vstup společně hlídají Minos a apoštol Petr.²³¹ Uvnitř potkává nejen devatero tančících Múz,²³² ale učence a umělce všech dob a národů. A v rajských zahradách se nakonec zúčastní i národního triumfu: jakýsi zemřelý Čech sem pronesl několik skladeb Antonína Dvořáka a právě se koná koncert za osobního řízení patronky hudby svaté Cecilie a za účasti největších světových skladatelů (Bacha, Haydna, Palestriny, Rossiniho atd.). Představení má úspěch a Paličkova duše se opájí štěstím, když si uvědomí, že česká vlast je „nad svým hrobíštěm, zmrveným krví nescíslných mučedníků, jasným proniknuta zdrojem umělecké krásy [...], probuzujíc duševní svou činností obdiv, ano i nenávist sousedních národů“ (tamtéž: 114). Triumf je dovršen poté, co zazní Dvořákovy *Slovanské tance*: „Všechny blažené duše stouply do kola, v čele Beethoven s Mozartem, a tančily až do bílého elysejského rána“ (tamtéž: 115).

Apoteózou díla ještě ne padesátiletého žijícího skladatele Kolárův bizarní dopisový soubor vrcholí. Jeho poselství je zřejmé: bída a nezakotvenost existence českého národa je vykoupena výkony jeho umělců. Jen oni tak mají právo být skutečnými reprezentanty české společnosti. Autor zde tedy opakuje charakteristické gesto někdejších obrozenců, pravidelně přepínajících v soudech o významu domácích kulturních osobností; vzhledem ke groteskní stylizaci jeho textu však lze traktování tohoto postoje chápat především jako ironický komentář, jako výsměch vlastenecké přepjatosti a patosu.

²³¹ Samotná anticko-křesťanská stylizace ráje působí bizarně; Kolár k ní však ještě přičleňuje po stranách se rozprostírající „zelenou louku Židů“ a „velkolepý“ ráj mohamedánský.

²³² Zatímco světoví básníci v čele s Homérem „vyvalovali oči“ na vnady bohyň, „čeští básníci byli všichni odvráceni od toho divadla, jim už ty staročeské formy těch dam se nelíbily, hleděli raděj k vzdálenému pahrbku, na němž seděla paní Romantika otočena velkou svatozáří sedmera duhových barev, jež se neustále měnily a rozbíhaly v jakous spoustu špinavé mlhy“ (Kolár 1889: 108); ani Kolár se tedy nevyhýbá subjektivnímu posuzování domácích literárních poměrů.

Závěr

Antologie fiktivních dopisů jsou hraničním beletristickým žánrem. Již proto, že jsou „sbírkami“ – a svým charakterem tedy odkazují k odbornému sběratelství, k osvícenské touze porozumět světu prostřednictvím shromažďování, evidence a třídění. Nabývají tak rázu souboru sociálních exempel, jehož zjevnou ambicí (alespoň zpočátku) bylo obsáhnout celek, v tomto případě celek vznikající české společnosti. Humorně satirická stylizace těchto souborů však racionalistickou zmrtvělost přehledně uspořádané sbírky rozvrací a popírá. Humor má totiž vždy i rozměr odmítání, kritiky a revolty.²³³ V případě Čelakovského *Patrných dopisů* je satirický výsměch vzpourou jak proti bezohlednému gründerství a prospěchářství maloměstské buržoazie, tak na druhé straně proti přepjaté citovosti sentimentální kultury. V Tylových *Českých granátech* se stává kritickým instrumentem výchovy národní společnosti. Nerudovi slouží k vytýčení ideálních, uměním a vědou zprostředkovaných cílů a k jejich konfrontaci s životní praxí. Kolárovi jako nástroj boje se smrtí.

Všechny tyto soubory, Čelakovského, Tylův a Nerudův především, představují jen malé vzorky s neúměrně velkými ambicemi. Dohromady však skládají celek, který sleduje směr jediné cesty. Životní cesty venkovského člověka, který nejprve zabezpečil svou existenci majetkem a postupně, třeba až v dalších generacích, nalézal odvahu k zaujetí místa v městském světě. Cesty z prostředí vysilující práce a chudoby k relativnímu pohodlí života usedlého měšťana. Cesty podpořené vzrůstajícím majetkem, ale přesto nejisté, protože podniknuté bez opory vzdělání a vytríbenější kultury. Cesty, kterou lze považovat za jednu ze základních životních trajektorií českého člověka 19. století. – Ale také cesty, jejíž stíny, prospěchářství a primitivní hmotářství, podceňování, ale i naivní přeceňování významu kultury, úzkostlivost a strach vyplývající z duchovní prázdnoty, z pouhého předstírání schopnosti přijmout nadosobní cíle, zasahovaly ještě daleko do budoucnosti.

²³³ Tím ale nechceme negovat představu, že česká obrozenská satira je převážně bodrá a vyjadřuje „shovívavost a porozumění pro malé nečnosti“ (Kusáková 2003: 74).

„TEĎ NA LEBKY SE KLADE TĚŽKÁ KLETBA...“

Koncepce národa v Nerudových *Obrazech života*

16. listopadu 1859 nabízí ve fejetonu *Pražských novin*, nazvaném *Památce Jungmannově*, vlivný vlastenecký literát Václav Štulc smíření mladým básníkům kolem almanachu *Máj* a časopisu *Obrazy života*. Jak velké ale muselo být pobouření starších spisovatelů, které zde reprezentoval, jaký nesouhlas asi směřování mladých budilo, když se tu, měsíce po odeznění nejprudších sporů a v úvodu stati, jež chce být výzvou k udobření, Štulc vyznává, „kterak se srdce chvělo v nás bolestí, kolikrátekoli přišly nám do rukou básně, novely, obrazy, rozborů několika spisovatelů takřečené nové školy, jež drze posmívajíc se naší panenské literatuře nestyděla se čtenáře a stoupence své vláčetí za sebou kalem porušeného života a mrzké cizoty. Jak líto musilo nám býti té bujaré síly a snahy, jež [...] trousila jed a rozsívala neblahé semeno, z něhož nemůže pojití nic jiného než úmor národu“ (Štulc 1859: 3)! Co vlastně vyvolalo takový odpor literárních autorit? A lze vůbec v případě mladých májovců, strany tak příkře odmítané vlasteneckými autoritami právě pro nedostatek vlastenectví, uvažovat o nějakém „národním“ programu či koncepci? Na čem mohl být tento program založen a v čem měla spočívat jeho radikálnost? A jak je vlastně možné, že se ho skupině začínajících literátů navzdory dvojímu fatálnímu omezení – karatelské dominanci starších vlastenců a svazujícím podmínkám Bachova neoabsolutismu²³⁴ – podařilo veřejně prezentovat?

Pokusíme se odpovědět nejprve na poslední otázku. Počátkem roku 1858 začal mladý, teprve dvaadvacetiletý mlynářský synek z Vamberka J. R. Vilímek vydávat v Praze časopis *Humoristické listy*.²³⁵ V chudé literatuře padesátých let si ilustrovaný²³⁶ zábavný žurnál rychle získal čtenářskou pozornost. Úspěch vydavatele podnítl k pokusu o náročnější časopis – tím se od ledna příštího roku staly „neperiodicky“, v intervalu pěti týdnů²³⁷ vycházející *Obrazy života* (dále také OŽ). Ty se pak na celé dva roky staly tribunou mladé generace. První čísla Vilímek

²³⁴ Tyto podmínky charakterizoval sám nejvýznamnější oponent májovců, spisovatel Jakub Malý: „Tisk byl úplně spoután a vydán bezpříkladné libovůli. Naproti němu provozován nejhorsí způsob vlády: podroben jest neurčitým zákonům, nejasným dekretům, které dle choutky a potřeby mohly být vykládány ke škodě žurnálu, aniž bylo proti tomu zákonní pomoci. Zákonů a soudů pro tisk nebylo. Úřad mohl konfiskovat, výstrahy dávat, noviny potlačovat, beze všeho udání příčiny tomu, koho se to týkalo, jemuž nezůstávalo žádného jiného protestu kromě pochybného rekursu k ministerstvu. Tak vypuzen jest z veřejných orgánů rakouských všeliký duch, který jenom odporem při svěřesti se udržuje, a žurnalisti byli přinuceni navykout si sloh takový, kde pravé mínění jejich musilo se čísti mezi řádky“ (Malý 1863: 334).

²³⁵ První čísla redigoval a vydával ve spolupráci se spolužákem z reálky, spisovatelem Josefem Svátkem, od sedmého čísla časopis pro finanční neshody vycházel už pouze pod Vilímkovým vedením.

²³⁶ Téměř výhradním autorem ilustrací byl zpočátku rakouský důstojník, malíř a literát E. S. Friedberg-Mírohorský (1829–1908). Jako ilustrátor a spisovatel se uplatnil i v *Obrazech života*.

²³⁷ To umožňovalo obcházet přísné předpisy o periodickém tisku (srov. Beránková 1981: 133, pozn.).

redigoval společně s osvědčeným spolupracovníkem z *Humoristických listů* Janem Nerudou. Od čtvrtého čísla přenechal redakci pouze jemu. Pod Nerudovým vedením pak *Obrazy* získaly pevnou strukturu, kterou sám charakterizoval v pololetním *Pozvání k předplacení* (obálka čísla 5, 1859). Základ časopisu tvoří beletrie: původní próza (povídky „historické a sociální“), básně („skoro vesměs výpravné, baladní“) a překlady („jen výtečné a krátké“). Beletrie se v pestré směsi střídá s naučnými články z přírodovědných oborů a s cestopisnými črtami. Druhá část každého čísla, tzv. „Mozaika“, je složena ze společenských a kulturních úvah a z oddílů „Literatura“, „Divadlo“ a „Miscelly“ (později „Drobnosti“, tj. „nejnovější a nejpikantnější dějepisné události, zeměpisná zkoumání atd.“). Neruda si je dobře vědom nepraktičnosti, „luxuriéznosti“ tak vyhraněně kulturního časopisu. Hodlá jí čelit časovými články, např. popisy a vyobrazení uniforem, krojů a bojišť, „které se při nastávající válce zajímavými stanou“.²³⁸

Měl-li ale časopis působit skutečně aktuálně, zejména v literárních sporech, nemohl vystačit s pětítýdenní periodicitou. Neruda se proto (poté, co Vilímek získal od října 1859 bez problémů koncesi na týdenní vydávání *Humoristických listů*)²³⁹ domluvil s litomyšlským nakladatelem Antonínem Augustou, který v listopadu roku 1859 zažádal o povolení k vydávání *Obrazů života* jako čtrnáctideníku ve svém nakladatelství. Žádosti nebylo vyhověno,²⁴⁰ propagační oznámení *Čtenářům Obrazů života* na obálce 10. čísla ročníku 1859 však dosvědčuje, jakou důležitost Neruda přikládal tomuto projektu „jediného poučně-zábavného ilustrovaného listu“, jak svůj časopis charakterizoval. Píše zde o potřebě českých politických a vědeckých listů, ale *Obrazy* považuje za časopis určený především ke kultivování společenského života, který „jest co český ještě příliš chud a nedostačen“. Časopisy už nemají být pouze prostředkem zábavy a poučení, Neruda v nich vidí aktivní, přetvářející a určující činitele společenských proměn:

²³⁸ Ve druhé polovině roku, za vrcholící italsko-rakouské války, pak o aktuálnost skutečně usiloval: od 6. do 10. čísla vydával na pokračování cestopisné *Obrazy z Itálie* Václava Zeleného, v 10. čísle uveřejnil vlastní *Ohlasy italských národních písní* (zařadil je pak jako samostatný cyklus do svých *Knih veršů*, 1868), na obálce 6. a 7. čísla podal v oddíle „Životopisy současníků“ biografické portréty hlavních protagonistů války, od generála Hesse až po Garibaldiho, a např. v 7. čísle je obsaženo hned několik ilustrací zobrazujících vojska zúčastněných armád.

²³⁹ V souvislosti s uvolněním poměrů po porážkách rakouské armády v italské válce a následném propuštění ministra Bacha, s nímž 22. srpna 1859 odešli i císařův pobočník Grünne a policejní šéf Kempen (srov. Vilímek 1908: 10). Významu těchto událostí i příčiny změny poměrů si současníci byli přesně vědomi: „U Magenty a Solferina zničen byl starý systém, vláda byrokraticko-absolutní. [...] Jenom nouze to byla, která [vládu] přiměla zatočiti na dráhu liberální“ (Malý 1863: 359).

²⁴⁰ Okolnosti spojené se zamítnutím žádosti o koncesi, denunziace a bezdůvodné oddalování rozhodnutí, popisuje Pfaffova studie *J. E. Sojka a Jan Neruda* (Pfaff 1955: zejm. 67–73).

Časopisy mají nyní mnohem vyšší úkol, než jaký kdy dříve měly. Učenec skládá v ně svá zkoumání, básník nejlepší výtvořiny svého ducha, ve slohu zručný žurnalista vybírá z výtvořin obou předešlých nové myšlenky a názory a spojuje je v živý obraz pokroků našeho života. Časopisy jsou nyní jaksi stolcem rozhodujícím, co dobrého a co zlého, vnímají literaturu celou do sebe a vykazují jí další zase její směr. Za těmi příčinami není nyní ani jediného člověka vzdělaného, který by se bez časopisů obejíti mohl. (OŽ 1859, č. 10: obálka)

Záměrem „list svůj milým přítelem v každém domě, kde česká společnost a český život, učinit“ se Neruda deklarativně přihlásil k národně formativním aktivitám své doby.²⁴¹ Zároveň si ale uvědomoval, že časopis s omezenou periodicitou může v době intenzivních společenských změn hrát v těchto snahách jen omezenou úlohu. Až do konce roku 1860 zůstal redaktorem *Obrazů*, vydávaných teď Augustou v Litomyšli, ale stále jen v pětítýdenních intervalech a s klesající úrovní. Když v říjnu 1860 začal po letech vycházet česky psaný deník, *Krásův Čas*, přesunul se Neruda do jeho redakce. Jako publicista a redaktor tak prošel cestu od neperiodicky vycházejícího časopisu přes úsilí o periodikum k denní novinářské práci. Byla to zároveň cesta od proklamativního vyslovení národních ideálů k jejich praktickému podřízení dynamice a řádu každodennosti. Politické noviny jako nástroj přímého ovlivňování čtenářů nejvíce odpovídaly časovým potřebám. Neruda jejich význam pochopil podobně, jak ho v kontextu národních hnutí 19. století charakterizoval např. Benedict Anderson:

Mohli bychom říci: jednodenní bestseller. Zastaralost novin druhého dne poté, co vyšly, [...] je nicméně důvodem pro neobyčejný masový obřad: téměř přesně se časově shodující spotřebu novin jako fikce. [...] Tento obřad se navíc neustále v denních intervalech opakuje po celý kalendářní rok. Lze si snad představit sugestivnější symbol sekulárního, historicky odměřovaného pomyslného společenství? Když čtenář novin pozoruje, jak jeho sousedé [...] konzumují přesné repliky jeho listu, zároveň ho to průběžně znovuujišťuje o tom, že svět jeho představ viditelně vyrůstá z každodenního života. [Tato] fikce tiše a neustále prosakuje do reality a vytváří ono pozoruhodné

²⁴¹ Stejně otevřeně se vyjádřil anonymní autor článku *Časopisectví české I (1515–1800) v Jasoni*, podle něhož úlohou časopisů je „probouzení mysle české k jasnému uvědomění interesů národních“ (*Jason* 1859, č. 7: 51, zabaveno). V pokračování *Časopisectví české II (19. století)* pak ještě určitěji píše, že „sdílení myšlenky je nutnou podmínkou vývinu a vzdělávání ducha národního“, takže lis tiskařský, který „tisícovým ramenem svým národ s národem sblíží“, je skutečnou „institucí devatenáctého věku“ (*Jason* 1859, č. 8: 59).

přesvědčení o společenství v anonymitě, které je charakteristickým znakem moderních národů. (Anderson 2003: 267–268)

Je to tedy nakonec celkem jen deset či patnáct čísel časopisu, ve kterých Neruda plně rozvinul svůj program rozvoje české společnosti: *Obrazy života* z roku 1859 a z počátku roku 1860.²⁴² K jeho prosazení přispěla snad nejvíc souhra historických okolností – hiát, který se v rozvoji českého národního hnutí objevil v padesátých letech, mezi politickými aktivitami roku 1848 a obrozením české politiky po vydání říjnového diplomu v roce 1860. Neruda tohoto okamžiku na samé hranici „fáze B a C“ národního hnutí (srov. Hroch 1999: 15–16) využil k formulování modernizačního programu, který se příkře odlišoval jak od ideálů předbřeznových, tak od politického směřování šedesátých let. Nástrojem pro prezentaci jeho koncepce se stal kulturně-spoločenský časopis.

1. Forma: Kritika

Využití kulturního časopisu jako nástroje klasifikace společnosti a jako ukazatele jejích cílů bylo sice neobvyklé, ale srozumitelné.²⁴³ Překvapovala však forma, kterou Neruda pro prezentaci svých ideálů zvolil: od prvního čísla se *Obrazy života* vymezovaly vůči aktuální společenské situaci ostře **kriticky**.

Slabá česká společnost se od počátků obrození opírala o deklarovanou jednotu, zdůrazňovala kontinuitu proti diskontinuitě, svou identitu zakládala na **adorování** zemřelých i živých „velikánů“. Vzájemná kritika, dospělo-li se k ní vůbec, byla opatrná, často nepřímá, vždy respektující postulát uchování jednoty společenství.²⁴⁴ Nerudovy *Obrazy*, a v tom především zřejmě spočívala příčina jejich přitažlivosti i odmítání, na tento dosud samozřejmý požadavek nebraly ohled. Z kritiky učinily téměř univerzální způsob komunikace a k prezentaci svých názorů využívaly nejrůznějších kritických forem – především polemiky, proklamace a recenze.

²⁴² Již v létě 1860 si Neruda stěžoval příteli Fričovi do Ženevy: „Jsem ode všech z našeho bývalého kruhu opuštěn, *Obrazy života* rediguju skoro sám, ledaže mně některý ‚chladnoucí přítel‘ něco podá, když honorár potřebuje“ (Neruda 1963 [17. 7. 1860]: 73).

²⁴³ Podobné ambice měly i jiné časopisy, ve čtyřicátých letech je úspěšně naplňovala např. Havlíčkova *Česká včela*.

²⁴⁴ „Při vší rozdílnosti mínění bývala jakási srdečnost poutem všesky spisovatele vlastenecké spojucím, a svomost, nebyla-li vždycky v životě, alespoň všem stejně svítala co ideál“ (J. Malý: PO 1859, č. 24: 287).

1.1.

Polemika se stala základním způsobem formulování kulturních a společenských názorů v *Obrazech života*. Hned první spor s konzervativním spisovatelem Jakubem Malým v prvních číslech nového časopisu ustavil kritickou pozici *Obrazů* jako ideově vyhraněného a originálního reprezentanta moderních společenských postojů. Malý se proti májovcům ostře vymezil již v předchozím roce 1858, kdy jako dopisovatel z Prahy v regionálním *Poutníku od Otavy* (dále také PO) kritizoval nejprve almanach *Máj* („místa, jež se příliš smělá a snad až hrůzná zdáti mohou“ [PO 20. 6. 1858, č. 25: 226]), a potom Nerudovu samostatně vydanou báseň *U nás* a Hálkovy *Večerní písně*.²⁴⁵ Na tyto útoky reagoval Sabina charakteristikou české kritiky, která dosud „všecko, co k nadějně budoucnosti čelilo, s ochotou otrokyně zašlapati si pospíšila“. Dotýká se tu i osobně reprezentantů oficiální literatury padesátých let, které nazývá „kritickými nedouky“ a „živoucími mumiiemi“ (OŽ 4. 2. 1859, č. 2: 74, 75). Na arogantní a vyhraněně osobní *Odpověď panu K. S.* (Sabina je tu nazýván „znuzilým invalidou“ [PO 20. 2. 1859, č. 8: 92]) se ozval stejně útočně Neruda ve stati *První a poslední slovo panu J. Malému* (OŽ 11. 3. 1859, č. 3: 115–116), v níž Sabinu před Malým hájil, ale především svého oponenta prostřednictvím rozboru jeho argumentace usvědčoval z nepravd a zkreslování skutečnosti. Polemika pokračovala Malého emotivní reakcí *Z Prahy* (PO 20. 3. 1859, č. 12: 142–143), útočící opět hlavně na Sabinu, Nerudovou nepřímou odpovědí *Škodlivé směry* (OŽ 20. 5. a 24. 6. 1859, č. 5 a 6: 190–192 a 281–283) a vyvrcholila Malého promyšlenou obhajobou národní literatury proti „moderní škole“ v článku *O jistém směru novější literatury české* (PO 12. 6. 1859, č. 24: 283–288). Na ni reagoval nepřímo Hálek (*Básnictví české v poměru k básnictví vůbec* [OŽ 24. 6. 1859, č. 6: 233–235]) a otevřeně opět Neruda, který v bajce v úvodu článku *Něco o posledním slově* prezentoval Malého jako starého, „holozubého vlka“ poraženého mladými vlčaty („Veřejný posměch a smrt z hladu byly jeho odměnou“ [OŽ 24. 6. 1859, č. 6: 236]). Polemika vedená v kontextu českých poměrů nebyvale ostře a bez skrupulí²⁴⁶ rozdělila

²⁴⁵ „Vezmi lásku, ptáčky, hvězdičky, andělíčky, píseň, bol, slze, zadělej s hojnými plagiáty, dej to do formy vymazané slasti zármutku, vař nad horoucími vzdechy šestnáctiletého nešťastného milovníka, polej břeckou z povidel a dej na stůl, dokud se z toho kouří, aby to nevyčichlo [...]. Před dvaceti léty, za času obligátního weltšmercu a rozervaných srdcí byla by tvá sentimentální kaše snad leckomus po chuti byla, ale teď, v tom čase praktičnosti – – –!“ (PO 12. 12. 1858, č. 24: 275). Úplným počátkem sporů byl ale Nerudův posměšný portrét Malého v básni *U nás* („Muž malý, tlustý [...] mužik titěmý, / jen kdyby tváře, skorem přišemy, / tak podivně se neušklíbaly, / jak ohyzdnost by vlastní líbaly“ [Neruda 1858: 30]), v němž akcentoval i ideovou banálnost starší literatury („Vy podřizujete řeč myšlence! [...] nač vůbec myšlenek, když národ v plence?“, promlouvá např. postava, která je Malého karikaturou [tamtéž: 31]).

²⁴⁶ Útoky byly vedeny i ve zcela osobní rovině: Když Sabina nazval Malého břichopáskem („Nebohý břichopásek, jak ho ten Hálkův Weltschmerz těsní“ [OŽ 4. 2. 1859, č. 2: 75]), bránil se Malý, že jeho „těžká práce jako literárního nádeníka požaduje silnější stravy“ a replikoval: „Či máte sám hlad? Já bydím ve Spálené ulici č. 92 v prvním poschodí“ (PO 20. 2. 1859, č. 8: 92). Na to se ozval Neruda s politováním: „Nu jen když jde k duhu, pane Malý. Nebohý, nebýt ani vyvinut a musit nádeničit!“ (OŽ 11. 3. 1859, č. 3: 116).

literáty do dvou vyhraněných táborů. K roztržce se pak vyjádřil i reprezentant konzervativního vlastenectví Václav Štulc ve stati *Památce Jungmannově* (Štulc 1859: 3), která je plná výtek, ale i vstřícnosti k mladým básníkům. Neruda odpověděl článkem *Smíření* (OŽ 28. 11. 1859, č. 10: 398–399), v němž se sice Štulcově shovívavosti podivuje a vyhrazuje si právo vlastního stanoviska, nicméně je v rámci daných možností smířlivý.²⁴⁷ Touto replikou byl spor formálně uzavřen, byť např. *Humoristické listy* pokračovaly v posměšcích vůči „panenské literatuře“ a jejím reprezentantům ještě v příštím roce.²⁴⁸

Polemika s Malým a Štulcem byla nejrozsáhlejší a nejvýznamnější z polemik, které *Obrazy života* vedly.²⁴⁹ Zejména Neruda však reagoval i na jiné podněty, jimž přikládal formativní význam pro utváření národní společnosti. Tak v šestém čísle *Obrazů* (24. 6. 1859: 230) uvedl Jan Ohéral svou úvahu *Z Moravy* větou: „Mrtvé ticho ovládá nyní pole literatury moravské“. Na to se ozval anonymní autor v rubrice „Literatura a umění“ v *Moravských novinách* (9. 8. 1859: 251–252) obsáhlým výčtem moravských literárních aktivit a podezřavou domněnkou, že článek v *Obrazech* byl „psán původně německy“, neboť jde o úsudek, „jejž nadechnouti může jedině pohrdavá negací berlínská“. Neruda reagoval redakční poznámkou k pokračování Ohéralova článku, v níž na základě *Moravskými novinami* předloženého seznamu poukázal na tematickou omezenost literárních moravských aktivit, na fakt, že zde vzniká jen „pramálo věcí domáhajících se všeobecné platnosti“ (OŽ 9. 9. 1859, č. 8: 318). V devátém čísle *Obrazů* (14. 10. 1859: 361) se zase Neruda dotknul nepravdělného vycházení časopisu *Jason*, ambiciózního pokusu o nový naučný časopis, s tím, že to škodí pověsti všech „mladších“ listů. Redaktor *Jasoně* J. E. Sojka reagoval hned dvakrát: obranným úvodníkem *O Jasoni* (*Jason* 1. 11. 1859, č. 12: 79) a útočným fejetonem *Mysterie literárního života v Praze* (*Jason* 20. 11. 1859, č. 14: 89–90). V něm vytýká *Obrazům* všemožné prohřešky přičítané „mladé“ literatuře staršími – „svárumilovnost“, líčení opilců a „hampejzních obrazů“, heinovství a samozřejmě i nevlástenectví („Tak vrážíte, vy zbloudilí synové vlasti jedné,

²⁴⁷ „Myslíte-li, že sobě vás starších nevážíme, urážíte nás velice, jelikož nám tím zároveň připisujete nízké náruživosti, ne-li blbost“ (OŽ 28. 11. 1859, č. 10: 399).

²⁴⁸ Novinkou v českých poměrech byla skutečnost, že spor probíhal paralelně i v rovině humorné a satirické, konkrétně především v anonymních dialogických *Hovorech Filipo-Jakubských*, uveřejňovaných nepravdělně ve Vilímkových *Humoristických listech* a na obálkách *Obrazů života*. Důvtipný Filip v nich útočí na Kubu („Ó Jakube! Malý Jakube!“) např. za jeho „blbou, nejapnou, sprostou“ kritiku *Humoristických listů v Poutníkově* a nazývá jejího autora „poutníkem k otavě“ (*Humoristické listy* 1859, č. 10: 233), jindy se „pražskému dopisovateli“ *Poutníka* (tj. opět Malému) vysmívá, že kritizované knihy ani nečte apod. Malý čelil analogicky – několika cykly *Rozmluv hloupého Honzy* (Nerudy) s *Jirkou*. Vysmíval se v nich Nerudově „vzteklosti“ (PO 2. 1. 1859, č. 1: 7) a aroganci celé generace – „Jirka: Teď si ten Kuba i na tvého kamaráda *Kokrhálka nerudně* vyjel. / Honza: Však my někde za *barákem* na něj počíháme, až půjde z hospody domů. / Jirka: To bych vám neradil: on již o tom slyšel, že se naň strojí, a nosí metlu pod svrchníkem“ (PO 19. 12. 1858, č. 25: 283; kurziva JM).

²⁴⁹ Ke konzervativní straně se opožděně přidal ještě Augustin Fischer (Rybařícký) v olomoucké *Hvězdě* (1860). Na jeho útoky už ale *Obrazy života* nereagovaly.

poslední hřebík do rakve“).²⁵⁰ Vyhocováním takových polemik Neruda vlastně předjímal „masarykovský“ program nekompromisní společensky obrodné aktivity. Jeho polemiky přitom směřují k otevírání reálných problémů (v uvedených případech konkrétně o postavení Moravy v rámci národního hnutí nebo o směřování české publicistiky) a k hledání cest k jejich nápravě.

1.2.

Za samostatné a ucelené **proklamace** vlastních názorů můžeme považovat pouze několik nejvýznamnějších článků z prvních čísel *Obrazů* – Sabinovy *Literární obrazy*, Nerudovo *Nyní*, jeho *Škodlivé směry* a Hálkovu stat' *Básnictví české v poměru k básnictví vůbec*.²⁵¹ Všechny čtyři texty se opírají o podobnou strukturu: vycházejí z charakteristiky aktuální společenské situace, pokračují formulováním morálního stanoviska, které utilitárnost doby přesahuje, a vrcholí kritikou neutěšené přítomnosti z perspektivy, jež poukazuje především k budoucnosti. Příkladem mohou být Sabinovy *Literární obrazy*, které se pokusily vymezit postavení literatury ve společnosti. Nejprve kriticky popisují aktuální prospěchářské postoje: „Naši dnové pohříchu jakýs ruch s sebou přinesly, jehož heslem jest okamžik a zisk, a jehož cílem jediné jest bohatství. Ideální směry národů od přemnohých se považují za pouhé hříčky několika výstředníků“ (OŽ 1859, č. 1: 33). Následuje mravní apel, zdůrazňující společenský význam literatury: „Ne vy podporujete literaturu, ale ona vás, ne vy činíte dobrodiní, když se vzděláváte, ale vám se činí podáním prostředků k tomu. Bez literatury byste ničeho neviděli i nebyli, zpustlý a prázdný by byl život váš jako vaše duše, zkušenosti vaše by všechny s vámi umřely!“ (tamtéž: 35). V závěru Sabina hledá možnosti propojení praktického a ideálního směřování společnosti. Nachází je v aktivizaci kritiky, dosud bázlivé a nevdělané: „Naši však panenskou literaturu střeží panenská kritika, tj. nevědomá a nanejvýš přiblblá. My potřebujeme mužů odhodlaných a vědomých; obětavých i pravdy milovných, mužů, kteří vědí, že ta myšlenková chudoba a duševní omezenost, ta zmalátnělost všech sil a ochablost [...] už konce dochází“ (OŽ 1859, č. 2: 74).

²⁵⁰ Sojkův postoj zapříčinila zřejmě i kritika, které se jeho *Jasoni* soustavně dostávalo v *Humoristických listech*, jež byly s *Obrazy* autorsky i vydavatelsky spřízněny. Zejména *Hovory Filipo-Jakubské* si v téměř každém čísle *Jasoně* posměšně všímaly (např. „Kuba: Pověz mi medle, Filipe, proč se v *Jasoni* pokračování románu Na poušti nenalézá? / Filip: Krátkozraký krtku! Což nevidíš, že to v *Jasoni* nyní už i bez nápisu jako na poušti vypadá?“ [*Humoristické listy* 20. 10. 1859, č. 5: 40]). Podnětem byla ale zase kritika humoru *Humoristických listů* (prý kostřbatého nebo úplně chybějícího) ve fejetonu *Jasoně*: „neboť kde ten vtip leží, to naše bláznovost a pitomost kritická rozeznati neumí“ (*Knihy a časopisy na rok 1859* [*Jason* 1859, č. 11: 78]).

²⁵¹ Proklamativně apelativní tón a persvazivní zaměření samozřejmě charakterizuje i mnohé jiné texty v časopise obsažené. I samotné „obrazy života“ jsou zde prezentovány jinak, než např. v Tylových *Květech* (srov. předmluvu k *Obrázkům ze života pražského* [Tyl 1834: 235–236]): charakterizuje je posun od kuriózního k exemplárnímu, od ilustrace k typizaci (nebo přesněji demonstraci) společenské reality.

Podobně postupoval Neruda ve stati vymezující časoprostor nové české literatury (*Nyní*), v článku charakterizujícím její vztah k aktuálním sociálním problémům (*Škodlivé směry*) i Hálek v článku definujícím postavení poezie a básníka ve společnosti (*Básnictví české v poměru k básnictví vůbec*). Všechny čtyři stati přesahují z literatury do života a z přítomnosti do budoucnosti. Jako takové byly také přijaty coby program celé generace.

1.3.

Kritické **recenze** na díla literárních protivníků v *Obrazech* vlastně nenacházíme. Neruda, který je téměř výhradním autorem kritických statí v časopise, věnoval pozornost buď autorům již zemřelým (J. P. Koubek, J. K. Tyl, Honorata Zapová), nebo z hlediska dobových sporů okrajovým (F. J. Jezbera, J. W. Jarosch), anebo (to nejčastěji) – svým přátelům a generačním soupeřům. Jeho recenze vesměs charakterizuje zobecňující perspektiva, vůle přesáhnout rámec posuzovaného díla a zařadit je do širšího kulturního kontextu. Kritika humoristického almanachu *Krakonoš* ho přivádí k úvaze o českém humoru, bolestném „jako vynucený rozmar těžce churavícího“ (OŽ 1860, č. 1: 24), vydávání sebraných spisů Tylových a Koubkových k připomínce významu předbřeznové literatury (OŽ 1859, č. 9: 359–360), nad privátním almanachem *Zora* pouze povzdychne: „Ta nešťastná dobrá vůle u nás! [...] Půjde-li to tak dále, sestaví se celé šiky mladých spisovatelů“ (OŽ 1859, č. 2: 78). A o stejné zobecnění usiluje i nad produkcí svých literárních soudruhů: nad Pflugrovým *Panem Vyšínským* uvažuje o kosmopolitismu (OŽ 1859, č. 5: 193), nad Heydukovými *Básněmi* o aktuálnosti romantických postojů (OŽ 1859, č. 5: 196–197), nad Hálkovou *Mejrimou a Husejnem* o perspektivách epické poezie (OŽ 1859, č. 6: 237). Další vlastností jeho kritik je úsilí o objektivitu a neúprosná přísnost projevovaná zejména vůči blízkým kolegům a přátelům. Závěr článku o Hálkových *Večerních písničkách* („Řekli jsme své upřímné mínění a nevolili z přátelství k Hálkovi teprve pěkných slov“ [OŽ 1859, č. 1: 36]) vyznívá jako motto všech jeho kritik. Hálkovi vytýká monotónnost, a ještě důtklivěji ji připomínaná v posudku jeho *Mejrimy a Husejny*,²⁵² Heydukovým básním mnohomluvnost, která mu vadí i v historické povídce Svátkově (OŽ 1860, č. 7: 327), Světlé zase neumělost v kresbě mužských charakterů (OŽ 1860, č. 5: 232). Ve stejném čísle, dokonce na stejné straně, kde charakterizoval povídky Světlé, se pak v referátu o třetím ročníku almanachu *Máj* dočkali kritického posouzení po řadě všichni Nerudovi přátelé. Formátem a zaměřením tak Nerudovy recenze implikují nejen snahu vymanit se z českých

²⁵² „Za půl druhého roku tři knížky oslavou lásky naplnit jest sice možno, bojím se ale, že u každého básníka druhá knížka první, třetí druhé slabší bude. Básník jest jako *Gymnotus electricus* [paúhoř elektrický] – vydav silnou omračující ránu má pak jen vždy slabší a slabší rány pohotově“ (OŽ 1859, č. 6: 237).

poměru svázaných vzájemnými úsluhami, ale i úsilí o objektivitu jako specifický etický nárok, vystavující hráz osobní citové zaujatosti kritika.

Kritické postoje k národní společnosti mimo uvedené polemiky, proklamace a recenze prostupují celé první dva ročníky *Obrazů* a transformují se do nejrůznějších forem a témat. Tak např. nad českými národními tanci se Neruda ptá, proč ještě nemáme velkého hudebníka, a dochází k závěru, že snad národ, „ve svém srdci k smrti raněný, ve své vůli tak slabý, neustálený a prozatím žádných vyšších tužeb, potřeb a žádného společného snažení neznající také žádných velkých tvůrčích duchů porodit nemůže“ (OŽ 1859, č. 1: 23). V úvaze o českém divadle ve stejném čísle však skládá naději ve mládež, „která nemá prsa ještě chlebovou kůrou zatarasena“ (tamtéž: 36). Ve druhém ročníku se pak častěji setkáváme s vyjádřením kritických postojů prostřednictvím beletristické parodie a satiry – ať šlo o výsměch konvencím vlastenecké literatury (Nerudův cyklus *Z tobolky redaktorovy* [OŽ 1860, č. 3: 101–105]), společenského života (*Aforismy mrzutého* od Hanuše Jurenky, [OŽ 1859, č. 8: 321; OŽ 1860, č. 4: 192]), nebo o Hálkovu povídku *Mladá vdova a starý mládenec* s postavou zamilovaného Františka Proutka, který „je též výborným vlastencem, totiž tenkrát, když to nic nestojí“.²⁵³

Kritická forma, již Neruda *Obrazy* vybavil, nebyla veřejností přijata, a dokonce ani pochopena. Anonymní referent v blahosklonném hodnocení jejich prvního ročníku v *Pražských novinách* chválí pouze „zábavnost“ a „poučnost“ časopisu (*Pražské noviny* 1. 12. 1859, č. 284: 3) – jako by Nerudovou ambicí bylo stále jen naplňování postulátů Tylových *Květů*.²⁵⁴ Nerudovy stesky nad „ochladlou“ a „blazírovanou“ dobou (OŽ 1859, č. 1: 23) tedy zjevně nepostrádaly reálný základ.

2. Prostor: Univerzalizmus

Kritičnost *Obrazů života* samozřejmě nebyla samoúčelná: chtěla sloužit novému vymezení české literatury a národa. Toto vymezení se mělo opírat o nově definovaný prostor a čas. Opozici mezi **univerzalisticky** a **partikularisticky** vnímaným prostorem přitom do české literatury nevnesli májovci, ale právě jejich nejvýznamnější oponent Jakub Malý.

²⁵³ V Proutkových dopisech vyvolené dívce Hálek paroduje korespondenční styl předbřeznových vlastenců: „Drahá vlastenko! Snad jste již uhodla v outlém srdci svém, čím překypuje vlastenecké srdce moje. ‚Proč se mne vzdaluješ‘ pravil Čelakovský – ó, drahá vlastenko, jak velice umějí básníkové srdcem naším hnout!?! Proč se mne vzdalujete, drahá vlastenko, proč zastíráte okno přede mnou?“ apod. (OŽ 1860, č. 1: 33).

²⁵⁴ Více prozíravosti projevila kritika německá: Již 24. 5. 1859 konstatoval referent *Prager Morgenpostu*: „Besondere Aufmerksamkeit widmet das Blatt einer ebensostrengen als unpartheischen Kritik“ („Zvláštní péči věnuje tento časopis kritice, stejně přísné jako nestranné“; cit. podle *Život Jana Nerudy II*, 1953: 197). Prakticky stejné hodnocení se objevilo i v rozsáhlejší referátu z 6. 8. 1859.

Ten už v roce 1857 publikoval v *Muzejníku* studii *Vlastenectví a kosmopolitismus*, ve které si všímá změněných podmínek moderního života, univerzálnosti vědy a obchodu i „netušených prostředků komunikačních“. Uvědomuje si, že „čím více rozprostraňují se na světě vzdělanost a osvěta, tím více společného nabývají lidé mezi sebou, tím více mizí jejich národní zvláštnosti [...]. Kdo by si např. ještě před padesáti lety byl představil Turka ve fraku?“ (Malý 1857: 98). Jasně však vnímá i rub této globalizace, nově vystávající nebezpečí jednotvárnosti, jakou „nespatřujeme nikde v přírodě“. Úlohu vlastenectví vidí právě v obraně před touto nivelizací, tedy v uchování a kultivaci národních specifik. Nakonec dospívá k vyváženému stanovisku: „Má tedy jedno i druhé své meze, vlastenectví i kosmopolitismus, a sice omezuje se jedno druhým.“ Zdůrazňuje však, že kosmopolitismus reprezentuje ruch, vlastenectví pak setrvačnost, čímž naznačena jest úloha jejich v pochodu světodějstva“ (tamtéž: 102).

Jeho postoje se tedy od postojů májovců, kteří se sami k heslu „kosmopolitismu“ veřejně nehlásili, podstatněji neliší. Sabina a Hálek se ve svých proklamacích opírali o univerzalistickou představu „lidskosti“ nebo „člověčenství“. Neruda z této ideje ve stati *Nyní* vyvozoval konsekvence pro život národů, které se dříve vyvíjely samostatně a osaměle i zanikaly, zatímco nyní jsou účastny „mocného směru veškerého člověčenstva“, jenž „nedovolí žádnému národu, který při velikém tom díle spoluúčinkuje, aby zahynul“ (OŽ 1859, č. 2: 72).

Tuto teleologickou koncepci pak Hálek v článku *Básnictví české v poměru k básnictví vůbec* aplikuje na oblast poezie („Co člověku dodává cenu, jest to, co je na něm čistě lidského, a tak i co básnictví dodává cenu, jest jen to, co je na něm čistě básnického“ [OŽ 1859, č. 6: 235]). To mu umožňuje rozlišovat mezi národním a obecným, ale především jako ideál vytýčit univerzální básnictví, které přesahuje národní určení:

Tomu, co je čistě básnického, rozumí každý člověk co *člověk*, poněvadž je čistě lidské, a tomu, co je na básnictví *jen* řeckého, aneb *jen* židovského, aneb *jen* arabského, tomu rozumí *jen* Řek, *jen* Žid, *jen* Arab, ale nikdy člověk co *člověk* [...]. Básnictví není omezeno ani prostorou místa, ani prostorou času; ono nezná rozdíly mezi národy a mezi zeměmi; ono hledá lidi, a všechno jedno, kde se mu vyskytnou. (OŽ 1859, č. 6: 234 [kurziva VH])

Pro českou literaturu z toho vyvozuje požadavek podílet se na rozvoji světového básnictví „tak dalece, jak jeho schopnosti k tomu stačí“ (OŽ 1859, č. 6: 235).²⁵⁵ Takový postoj však Jakub Malý hodnotil jako „zhoubný“ a „protinárodní“. Mladí básníci podle něj zapomněli, že „každá literatura samostatně vzrůstí může jedině na základě národnosti“ (PO 1859, č. 12: 143). Před „pohrdáním vším, cokoli zapáchá vědomím národním“ pak v intencích svých starších ideálů důtklivě (a současně nedůtklivě) varoval.²⁵⁶ Ve skutečnosti však měli i mladší literáti na mysli zachování českého národa mezi jinými národy a jeho posílení kontaktem s národy vyspělejšími. Jejich směřování však nebylo obranně dostředivé (**centripetální**), nýbrž odstředivé (**centrifugálně**) se otevírající světu: „Učme se u národů jiných, poznejme stupeň jejich vývinu, spřátelme se s jejich světem myšlenkovým a zpracujme pak v sobě vše v celek nový s tím, co jsme s mateřským mlékem už obdrželi a ve vlastech svých seznali“ (Jan Neruda [OŽ 1859, č. 2: 73]).

Podstatný krok na této cestě Neruda učinil, když problém, chápaný jako specificky literární, vztáhl na celek české společnosti. V biografické črtě nazvané *Gustav Pfleger* popisuje cestu mladého básníka, svého přítele, do Německa:

Drážďany, Berlín, Hamburk působily svým bohatstvím a životem na cestujícího mladíka podivně. Píše sám o tom takto. „V Berlíně nové světy, nové divy! Muzea, výstavy, galerie, zbrojnice, stavitelství, skulptura, divadla, knihovny, věda, to mi pomátlo mozek, jeden dojem dorážel na druhý a ztrmácel mne zúplna. Egypt, Řím, Athény, Indie, Norsko – to vše třelo se v hlavu mou, středověk tlačil se na mne, já sotva pochopoval běh světa a jeho obdoba, nový věk tísnil mne svou pyramidální činností k zoufání! – A co byl já v poměru k těmto světům? – Co náš národ v nynějším stavu? – Nechtěl jsem domyslit! Blány mého mozku hrozily mi roztrhnouti se! Místo úkoje počala cesta na mne opačně účinkovat. (OŽ 1859, č. 4: 148)²⁵⁷

Vymaňovat český svět z jeho malosti a uzavřenosti se Nerudovi jevilo jako prvořadý úkol. V *Obrazech života* se pokouší o rozšiřování obzorů české společnosti různými cestami.

²⁵⁵ Neruda Hádkův požadavek vyostřuje, když v redakční poznámce k textu podotýká, že „poezie nesmí ani býti více poezií národní, ale všeobecnou, jež nyní touhy celého lidstva obrazi a již světová literatura zdárně postupuje (OŽ 1859, č. 6: 234 [kurziva JN]).

²⁵⁶ „Zaslouhovalo-li někdejší sladkobolné vlastencování úsměchu našeho, tomuto národnost podřívajícímu kosmopolitismu v literatuře potřebí se opřít ze vsí síly“ (*O jistém směru nejmladší literatury české* [PO 1859, č. 24: 284]).

²⁵⁷ Šok z kontaktu s jinými civilizačními normami popisuje sám Pfleger v „moderním obrázku“ *Z Berlína do Hamburku*. Jeho hrdina ho prožívá poté, co je hotelovým portýrem upozorněn, že dívka, již se ve vlaku kořil jako vznešené dámě, je hamburská prostitutka (OŽ 1859, č. 2: 57–63).

Především zde na pokračování otiskuje rozsáhlé a ilustrované cestopisné črty (v roce 1859 balkánské črty od E. S. Friedberga-Mírohorského, *Náčrty z turecké hranice* od A. V. Truhelky a *Obrazy z Itálie* od Václava Zeleného, v roce 1860 *Cesty do Valašska a po Valašsku* opět od Friedberga a *Obrazy z polských a slovenských Karpat* od Prokopa Rudného [Jana Krejčího]). Ty jsou v roce 1860 částečně nahrazovány převzatými, většinou anonymními články o exotických zemích (např. *Pyramidy a pohřebiště egyptské*, *Arabské ženy*, *Gaučové*, *Obrazy ze života Hindů*, *Zlaté doly australské* apod.). Množství atraktivních zeměpisných a kulturně zeměpisných informací z celého světa přinášel také oddíl „Miscelly“ („Drobnosti“). V jediném čísle se tak např. objevily články *Požár v savanách amerických – Indické amazonky – Šíření se Číňanů – Číňané objevitelé Ameriky – Nejvyšší vrch Země – Ženská kantorem – Turci neoplakávají mrtvých* (OŽ 1859, č. 7: 280–282).

Sami autoři *Obrazů* sahají k exotičtějším tématům ve své poezii jen výjimečně (Nerudova báseň podle severské pověsti *Ask* [OŽ 1859, č. 6: 216], Jahnovo zpracování arabské látky *Kláster Gebel Nakus* [tamtéž: 223]) a v próze už prakticky vůbec. Přitažlivé a exotické scenerie se však objevují v překladech soudobých autorů (opakovaně M. J. Saltykov-Ščedrin, I. S. Turgeněv, z dalších např. H. Ch. Andersen, Victor Hugo, Mór Jókai, L. N. Tolstoj). Pro poznání jiných národů a jejich kultury měly význam i důkladné, byť nesoustavné přehledy s ukázkami z literatury americké (od E. B. Kaizla), francouzské (od J. V. Friče), na pokračování uveřejňované *Obrazy z historie polské* či *Srbské národní písně*, objevily se zde také ukázky irských legend (OŽ 1860: 156–159) či Jahnův převod dvou indiánských pověstí (OŽ 1859, č. 7: 251–253).

Obrazy života horizont českého světa skutečně rozšířily. Proklamovaný požadavek včlenění české literatury do kontextu evropské kultury se jim však prakticky naplnit nepodařilo. Neruda sice v recenzi Pflégrova *Pana Vyšínského* vyzýval k pokusu o vzájemné vymezení prostřednictvím konfrontace „světového“ a „domácího“ lidského typu,²⁵⁸ to však bylo zatím zjevně nad síly domácích literátů.

3. Čas: Přítomnost

Prožitek času, akcelerovaného v důsledku technických změn a nové organizace práce, přivádí Nerudu v programové stati *Nyní* k příkrému odlišení postoje českého národa a dynamického pohybu světa: „Ostatní národové před námi a kolem nás uháněli parou kupředu; my jsme se

²⁵⁸ „Jisto jest, že my Čechové [...] jsme národem dosti vyvinutého kosmopolitismu bez zvláštní skvělé barvitosti [...]. Máme ale dosti ještě Babiček a Matějů sprostáků v nižších i prostředních třídách, kteří by co stafáže národního smýšlení a života znamenitě se ku kosmopolitickému Vyšínskému hodili“ (OŽ 1859, č. 5: 193).

ovšem také svezli, seděli jsme ale, jak se říká, po koních a hleděli stále v místa, z nichž jsme vyjžděli“ (OŽ 1859, č. 2: 72). Příčiny toho, proč český národ tak „pomalu a líně ve svém rozvinu pokračoval“, shledává v **primordialistickém** zahledění do minulosti („Byli jsme vdovou, která se těší z krásné kadeře mrtvého manžela“ [tamtéž: 72]). Jemu do kontrastu staví vlastní **progresivistický** nárok: „Ano, pokrok všeobecný! To je naše nynější poezie, jiné nechceme a – také už nemáme“ (tamtéž: 72).

Takový požadavek sice dobře odpovídal realitě času vrcholící průmyslové revoluce, ne však stavu české společnosti. Výzva nalezla přímý ohlas pouze v patetických lyrických verších, např. od J. V. Jahna: „Jakže? Vaše bídné štěstí / měl bych stále opěvat / a kdy časů strom šelestí / nesměl bych mu naslouchat? // Kdy svým šumem ohlašuje / budoucnosti výjevy, / kdy dech bouře z něho duje, / neměl bych proň nápěvy?“ (*Syn života* [OŽ 1859, č. 6: 221]). Rytmus společenských proměn byl však spíše než takovými verbálními cvičeními určován dynamikou hospodářského rozvoje, jak ve článku *Náš průmysl a jeho budoucnost* predikoval novinář a budoucí politik František Schwarz: „Povstala tedy ona velká doba našeho průmyslu, uchopte se jí, přátelé a bratři, zakládejte národní průmyslní ústavy, stavte továrny a dílny, množte inteligenci českou a množte své kapitály steronásobně [...], pracujte pro sebe a pro národ, a národ vámi opět zbohatne!“ (OŽ 1860, č. 2: 77).

Tempo doby si však v šedesátých letech postupně podmanilo i kulturu, takže v článku *Moderní člověk a umění* z roku 1867 mohl Neruda konstatovat, že „elegické vlastencování à la Tyl jen z piety se čítá“ a uvažovat moderního člověka, který by literaturu „nejraději jen v telegramech zažil“ (Neruda 27. 8. 1867: 1). A jestliže ještě v roce 1860 konstatuje, že časová literatura, jež by byla schopna reagovat na běh událostí, je u nás „takřka v kolébce, ano [...] posud nenarozena“ (OŽ 1860, č. 6: 280), o pouhých sedm let později uznává, že „máme již celou literaturu povídek politických [...], máme povídky sociální, dělnické, kulturhistorické, kriminalistické, emancipační atd. Ovšem každému to po chuti není!“ (Neruda 27. 8. 1867: 1).

To vše ale neznamená, že by se Nerudovy *Obrazy* od národní minulosti a tradice zcela distancovaly. Už v úvodním čísle prvního ročníku Neruda sám publikoval článek *České národní tance* a např. v 8. a 10. čísle se objevila rozsáhlá studie hudebního pedagoga J. L. Zvonaře *České národní písně*. Ve druhém roce pak textů zaměřených k projevům lidové kultury a památkám české minulosti ještě přibýlo. Mezi ilustracemi pak počtem vynikají obrazy náhrobků slavných umělců – v roce 1859 Josefa Slavíka (č. 3), J. K. Tyla (č. 4), F. J. Rubeše (č. 6), v 1. čísle roku 1860 (jako součást článku *Na Volšanském hřbitově*) J. J. Kaliny, Josefa Jungmanna, Šebestiána Hněvkovského a Karla Havlíčka, později ještě Honoraty Zapové (č. 7) a V. K. Klicpery (č. 9). Elegická vzpomínka na Klicperu, někdejšího Nerudova učitele, je zcela

prostoupena étosem předběrnového vlastenectví: „Stál jsem zde rozechvěn, jako by mne byl velebně požehnal, a díval se u pohnutí za kmetem, který celý svůj život obětoval boji pro onu svatou věc, které jsme i my celý svůj život obětovat odhodláni“ (OŽ 1860, č. 9: 413).

Nerudovy *Obrazy* tedy od postojů starší generace neodlišuje vztah k minulosti, který je v obou případech plný respektu a piety, ale způsob pojmání přítomnosti: zatímco starší se od ní odvracejí a nostalgicky se ohlížejí po hodnotách minulého světa,²⁵⁹ Neruda v její proměnlivosti a dynamičnosti nachází východiska života moderní společnosti.

4. Společnost: Emancipace

Deformované poměry, z nichž se v letech bachovského absolutismu rodila česká buržoazní společnost, sice umožňovaly relativně svobodný rozvoj podnikatelských aktivit, ten však byl kompenzován „vyžadovanou kulturní a politickou hluchoněmostí a slepotou“ (Urban 1982: 112). Zatímco buržoazie „víceméně akceptovala potlačovatelskou funkci státu“ (Urban 1982: 134), mladá inteligence pocítovala svou situaci jako kriticky omezující. Umožnění „volného individuálního vývinu“ (Sabina, OŽ 1859, č. 2: 75) se jí stalo požadavkem stojícím nad požadavky jakéhokoli společenství. Explicitně to vyjádřil Jan Ohéřal v článku *K dějepisu národní práce*: „Všechno historické snažení posledních století čelilo ku svobodě jednotlivce a této svobodě podřizuje se vlast, národnost i stát. Jen svobodný má nějakou vlast, nějakou národnost a nějaký stát“ (OŽ 1859, č. 6: 232).

Konzervativní literáti zachovávali vůči těmto aktivitám zdrženlivé postoje,²⁶⁰ i když si zjevně uvědomovali, že jejich touha po **petrifikaci** poměrů nemá v dynamicky se proměňující hospodářské situaci perspektivu. Mladí svou snahu o individuální uplatnění spojili s úsilím o **emancipaci** od nejtíživějších sociálně podmíněných omezení. Programovou bázi jim k tomu poskytla Nerudova stať *Škodlivé směry*. Ta obrací pozornost nejprve k „poznání života“, k analýze společnosti jako východisku rozpoznání problémů doby.²⁶¹ Následně definuje dva sociální problémy, které považuje za aktuálně zvlášť tíživé – nerovnoprávné postavení chudých a podřízené postavení žen.

Ve vztahu k prvnímu Neruda odmítá romantizující pohled na chudobu („Chudoba není hanba, to ne, ale bohatství zaopatří ti čest“) a upozorňuje na „nesmírnou a hrozící rozpuklinu,

²⁵⁹ Srov. např. „Má-li se českému národu právě českými básněmi posloužiti, [...] musí se zpět jíti do klasické minulosti, a pak vpřed postupující, u Čelakovského a Erbena prodletí“ (an. recenze básní Adolfa Heyduka, *Pražské noviny* 3. 6. 1859: 3).

²⁶⁰ Neruda na jejich mlčení opakovaně naráží v úvodu stati *Škodlivé směry* (srov. OŽ 1859, č. 5: 190).

²⁶¹ „Jest především zapotřebí, abychom se lidi znát naučili, život jejich, a tedy také jejich potřeby, radosti i žaly prozkoumali“ (OŽ 1859, č. 5: 190).

kteřá lidstvo dělí a bůhví kdy zacelena bude“ (OŽ 1859, č. 5: 191).²⁶² Především však apeluje na rychlou nápravu situace: „Stalo se módou, že se nad chudobou vzdychá, že se krásných řečí nadělá [...]. Jsou už celé systémy ke zvelebení práce, a tedy ku pojištění výživy chudých vymyšleny, kdy ale přijde jejich konečné uskutečnění?“ (tamtéž: 191).²⁶³

Požadavek „poznání života“ naplňovaly v praxi *Obrazů* vedle cestopisných črt a povídek, jež sahaly do dosud netematizovaných oblastí (Nerudova *Erotomanie*, otevírající hned druhé číslo *Obrazů života*, se odehrává v blázinci), především prózy, které cílevědomě prezentovaly co nejpestřejší sociální prostředí a situace (Jan Neruda: *Historiky ze železnice* [OŽ 1860, č. 6: 249–253]), nebo které umožňovaly poukázat na různotvárnost lidských typů (Jan Neruda: *Co cestující fotograf sobě zapisoval* [OŽ 1860, č. 7: 289–295]). V Hálkově *Pohádce o jednom klobouku* je takovým protagonistou střídajícím různá prostředí, postupně hlavu ministra, profesora, fiakristy a žebráka, dokonce klobouk (OŽ 1860, č. 6: 241–249).

Téma chudoby je v *Obrazech* traktováno opakovaně a v různých podobách, především v poezii, od hořkého *Žehnám práci* J. V. Jahna: „Koho stále svírají / hluky, páry dusné, / tělo snad se utuží, / duše ale usne; / duše, ta se myšlení / brzo odnaučí / a ty stroje příšerné / ,dobrou noc‘ jí hučí. // Žehnám tobě, lide můj, / a tvé práci klaté [...]“ (OŽ 1859, č. 6: 222), po krutě výsměšný cyklus *Z hladu* J. D. Panýrka („I já to povím s lítostí, / vždyť bídy mé to zřídlo, / neb já mám návyk, návyk zlý – / já navyknul si jídlo“ (OŽ 1859, č. 9: 349).²⁶⁴ K apelativním obrazům bídy patří i vyostřená črta *Lůza neapolská* (OŽ 1860, č. 4: 187–188) a jednotlivá místa v jiných povídkách. Kritika zahálčivého života a přepychu majetných vrstev se naopak v *Obrazech* objevuje jen okrajově.²⁶⁵

²⁶² Podle charakteristiky Aleše Hamana představoval Neruda typ levicového liberála „s výraznými rysy plebejského sociálního citění a s vyhraněným smyslem pro realitu“ (Haman 2002 [1992]: 158).

²⁶³ Stejně intenzivní apel zaznívá v témže čísle i od Jana Ohéřala: „Obíráme se s osudem své pracující třídy a žádáme přísně, aby pokroky ve vzdělanosti a vědách jí prospěly“ (*K dějepisu národní práce* III, OŽ 1859, č. 5: 192).

²⁶⁴ Zvláštní pozornost poutají průmyslové stroje – jako symboly moderní civilizace i jako instrumenty změn, jejichž dosah je nezbadatelný. Zatímco Ohéřal se v národohospodářském článku pohoršuje nad tím, že „na Čechách a na Moravě leká se ještě sedlák, když sekací stroj na poli, aneb parou mlátící ve stodole vidí“ (*K dějepisu národní práce* I, OŽ 1859, č. 3: 112), Jahnova báseň *Próza života* projevuje vůči technice respekt, ale současně i distanci: „Hoj ty stroje ledové / svými blahověsty / doprovodí národ náš / na neznámé cesty [...]“ (OŽ 1859, č. 8: 302).

²⁶⁵ „Nemravnými jsou také požadavky některých málo lidí, jež bídou mnohých vykoupěny bývají“ (Jan Ohéřal: *K dějepisu národní práce* VI, OŽ 1859, č. 8: 318); takový František Schwarz naopak etická dilemata bohatství pojímá zcela utilitárně: „Má-li národ více jednotlivců snažících se, byť i ze sobectví, o rozkvet průmyslu a obchodu než takových, jež pokrok nenávidí, zajisté se brzy honositi bude kvetoucím průmyslem a blahem národním!“ (*Náš průmysl a jeho budoucnost* [OŽ 1860, č. 2: 76]).

Otevřená konfrontace světa bohatých a světa chudých obvykle nabývá pouze podoby žánrového obrázku,²⁶⁶ ke skutečnému přiznání sociální determinovanosti lidské existence *Obrazy* dospívají jen výjimečně.²⁶⁷ A otázka, která vrstva společnosti se stane hegemonem (a tím i materiálním a mocenským participantem) vzrůstajícího se národního hnutí, není podstatněji řešena ani z pozice konzervativních literátů, ani ze strany *Obrazů*. Svázané politické poměry její rozvinutí ostatně ani neumožňovaly. *Obrazy* směřovaly spíše ke stanoviskům **egalitářským**, jejich oponenti zaujímalí spíše postoje **elitářské**. Celý v příštích desetiletích tak významný společenský konflikt tu však zatím zůstává pouze naznačen.

S větší vervou byl z obou stran řešen druhý Nerudou předložený problém, otázka postavení ženy ve společnosti – většinou ovšem formou stereotypního obviňování mladých z „nemravnosti“, konzervativců zase z „panenskosti“.²⁶⁸ Také v této záležitosti se Neruda ve *Škodlivých směrech* nejprve vymezil proti přežilému formátu tematizace otázky: „O ženských povahách se smí vůbec posud jen ideálně středověkým způsobem mluvit; líčíš-li jejich vady dle skutečnosti nynější, a ne dle všeobecných pravidel, jsi nemravným“ (OŽ 1859, č. 5: 191). Následně poukázal především na nedostatečné vzdělání žen a na jejich všestrannou závislost na mužích, „která v době naší, v době individuálního vývinu, tím záhubnější jest“ – a také na společenskou diskreditaci milostného citu v čase přežívající se romantiky („Láska se stala hanbou, mládenec i panna počali se stydět, že se milují“ [OŽ 1859, č. 6: 231]).

Beletristická praxe *Obrazů* byla i v této oblasti nejednoznačná. V poezii je po celou dobu existence časopisu nápadná absence konvenční milostné lyriky, vůči jejímž stereotypům se Neruda vícekrát kriticky vymezil.²⁶⁹ Problematiky ženského osudu se tak dotýká jen několik romantizujících básní z exotického prostředí, v nichž se zotročené ženy odhodlávají k pomstě svému utiskovateli.²⁷⁰

²⁶⁶ „Při pohřbu bohatých bývá příliš mnoho lži a konvencí a někdy pláčou jen služky, jež smuteční šat zdarma obdržely; jen při pohřbu chudého, jenž ztratil život zároveň to jediné ztratil, co měl, bývá usedavý pláč, roztrývací bol, pravé přátelství, soucit – poezie“ (Jan Neruda: *Na Volšanském hřbitově*, OŽ 1860, č. 1: 6).

²⁶⁷ Např. ve známé Nerudově povídce *Byl darebákem!* (OŽ 1859, č. 3: 90–91), která líčí modelový případ sociálního labelingu.

²⁶⁸ Rozhodné slovo v této věci vyřkl Neruda již ve stati *Nyní*, když hodnotil minulý vývoj: „Literatura stala se takzvanou ‚panenskou‘ a zapomnělo se, že bez vniknutí cizích živlů ničeho roditi se nemůže“ (OŽ 1859, č. 2: 73); měl ovšem na mysli kulturní sterilitu starší generace obecně, ne pouze způsob tematizace erotiky. Ještě o měsíce později však termín rezonuje v *Hovorech Filipo-Jakubských*: „Filip: Víš, proč se česká literatura tak ráda ‚panenskou‘ nazývá? Kuba: Nuže? Filip: Protože jest jako opravdová panna ostýchavá, stydlivá, všeho se lekající, zkrátka: nesmělá a bojácná!“ (*Humoristické listy* 22. 10. 1859, č. 4: 28), a ještě později se děsí vlastenecký kněz Štulc: „[...] aby prý literatura naše nebyla již déle panenskou, ale fintila se přešitými klůcky a šátky Heinovými“ (Štulc 1859: 3).

²⁶⁹ Srov. referát o Hálkových *Večerních písničkách* (OŽ 1859, č. 1: 35): „Písňe o vlastním srdci byly už tisícikrát nejrozmanitějším způsobem přezpívány [...]. Necht' mladý básník vše co neindividuálněji prožije a podá, zdá se to býti přece alespoň částečně plagiátem.“

²⁷⁰ Bohumil Janda Cidlinský: *Otrokyně* (OŽ 1859, č. 2: 70), Gustav Pflieger Moravský: *Čerkes* (OŽ 1859, č. 3: 107–108), J. V. Jahn: *Z lásky* (OŽ 1859, č. 8: 302).

Přítom prakticky v každém čísle se objevovaly jedna či dvě povídky s milostnou zápletkou, a tedy i s ženskou protagonistkou, ty ale většinou jen stereotypně variovaly několik základních situací a lidských typů. Zvláště frekventované byly prózy s bezmezně oddanou ústřední hrdinkou, pasivně nebo s rozmyslem se obětující muži; její osud byl ovšem tragický.²⁷¹ Tyto povídky bývaly často situovány do venkovského prostředí, na rozdíl od skutečně salónních povídek protichůdného, snad ještě početnějšího typu, totiž próz, v nichž démonické ženy doháněly k zoufalství anebo sebevraždě senzitivní muže. Hned několik takových, navzájem podobných vytvořil G. Pflieger (*Blouznivec, Alex, Pan vrchní*), originálnější byly Nerudova *Erotomanie* (OŽ 1859, č. 2: 41–43), Jahnova *Učenost a láska* (OŽ 1860, č. 4: 151–156), Pfliegerova *Pomsta* (OŽ 1860, č. 9: 400–405), nebo *Emilie*, kterou sepsal sedmnáctiletý B. S. Jansa (OŽ 1860, č. 3: 81–86). Již od konce prvního ročníku je téma lásky traktováno také ironicky, přibývá próz, které žánr tradiční milostné povídky parodují. Patří mezi ně Nerudův *Starý mládenec* (OŽ 1859, č. 8 a 9: 310–314 a 332–337), *Hněv a pomsta páně Vincencova* od J. V. Jahna (OŽ 1859, č. 10: 374–377), Hálkova povídka *Z Amorova deníku* (OŽ 1859, č. 10: 378–381) nebo Jandovi *Sousedé* (OŽ 1860, č. 9: 375–378). *Obrazy* se tedy zjevně pokoušely vymknout konvencím tradiční sentimentální milostné povídky, vzhledem k malému okruhu autorů, variujících navíc omezený okruh témat, se jim však spíše podařilo přispět ke vzniku konvence nové, totiž typu salónní povídky, situované obvykle do prostředí „vyšších“ společenských kruhů a lícící city ničivě osudové.

Ve snaze zobrazit ženský osud v jeho nejednoznačnosti a problematičnosti bylo nakonec úspěšných jen několik próz, v nichž se citová účast vypravěče spojila s provokativním tématem. Hned v prvních číslech to byla Šmilovského *Bětuška* (OŽ 1859, č. 1 a 2: 11–16 a 43–47), příběh dívky, která se dočkala životního štěstí navzdory tomu, že byla matkou nemanželského dítěte. Dále se jednalo především o Nerudovu povídku *Za půl hodiny*, v níž prostitutka rekapituluje svůj tragický osud jako samozřejmý, všední a bezvýznamný příběh (OŽ 1859, č. 9: 350–353).²⁷²

Pouze v několika číslech (*Bětuška, Byl darebákem!, Za půl hodiny*) tedy *Obrazy života* dokázaly skutečně naplnit svůj program poznávání životní reality prostřednictvím literatury a postavily čtenáře před exemplární, i když morálně nejednoznačnou situaci. V reakcích na tyto texty se ale naplnilo i proroctví, které Neruda vyslovil již ve *Škodlivých směrech*: „Jakmile

²⁷¹ Např. J. V. Frič: *Od tebe to neboli* (OŽ 1859, č. 2: 42–43), J. B. Ceyp z Peclínovce: *Marie* (OŽ 1859, č. 4: 121–125), J. V. Jahn: *Listy z mého deníku* (OŽ 1859, č. 6: 201–210), Karolina Světlá: *Libánky kokety* (OŽ 1860, č. 3: 137–148, č. 5: 204–212, č. 6: 246–264, č. 7: 295–301).

²⁷² Vedle těchto próz se k reálným problémům ženského osudu dokázal Neruda přiblížit v básních *Slaměný vínek* a *Dítě lásky* (OŽ 1859, č. 6: 215) a Adolf Heyduk v baladě *Jetýlek* (OŽ 1859, č. 9: 348).

někdo život tak líčit počne, jakým skutečně jest, povstane náhlý pokřik, že kreslí obrazy nemravné“ (OŽ 1859, č. 5: 191).²⁷³

5. Platforma: Literatura

V podmínkách neoabsolutistického režimu na konci padesátých let bylo jen obtížně představitelné jakékoli národně zaměřené **politické** vystoupení. Základnou aktivít *Obrazů života* se proto stala oblast, která umožňovala alespoň pokusy o samostatnější činnost, totiž sféra **kulturní**. Autoři jako např. Sabina tak v *Obrazech* vlastně navazovali na svou kulturně vlasteneckou rétoriku čtyřicátých let. Pro Sabinu byla kultura, resp. literatura stále „nejpodstatnějším veslem národní naší lodí“, ba „nejmocnější podstatou národního života“ (OŽ 1859, č. 1: 33). Bez ní bychom prý již „nebyli národem – leč zpustlým jen kmenem“ (tamtéž: 35).

Mladší, zejména Neruda, sice toto omezení své činnosti přijímají jako nutnost, ale uvědomují si, že dlouhodobá redukce aktivit na kulturní bázi by se mohla stát zdrojem dalšího zaostávání:

Ostatní národové nehledají více těžiště svých snah v literatuře. [...] Naše hlavní snaha posud musí k tomu čeliti, abychom k uvědomění všeobecnějšímu pravé své úlohy přišli. Jen literatura nám může k tomu dopomoci, a kdežto jiní národové více neb méně ji opouštějí, musíme my k ní ještě všechnu svou sílu obracet. (J. Neruda: *Nyní*, OŽ 1859, č. 2: 73)

Programovou bázi *Obrazů* se tedy stala aféra kultury i z nedostatku jiných možností veřejného vystoupení. Kulturní aktivity pak po celou dobu trvání časopisu pod Nerudovým vedením suplovaly potlačované funkce společenské a politické – funkci národně reprezentativní, úkoly spojené s obranou národní identity i úlohu osvětovou, spočívající v rozšiřování sféry národní existence.

²⁷³ O „nemravnosti“ májovců se zmiňoval např. Jakub Malý (Z Prahy [PO 1859: 143]); ve 22. čísle *Poutníka* (29. 5. 1859: 263) pak byly otištěny Nerudovy heinovsky skeptické milostné verše („Byl jednou jeden mládenec [...]“) s ironickým titulem *Ukázka mravného směru nejnovější literatury české*.

5.1.

Reprezentativní funkce v tomto smyslu předpokládá existenci specifických kulturních kvalit národa. *Obrazy* je při své kritičnosti neshledávaly v neutěšené přítomnosti, s respektem se však obracely k projevům tradiční lidové kultury. To se týká např. Jana Nerudy, který už v prvním čísle charakterizoval *České národní tance* (OŽ 1859, č. 1: 22–27) a i později věnoval kritickou pozornost německým překladům českých lidových písní od Alfreda Waldaua [J. W. Jarosche]. Hudební publicista J. L. Zvonař ve studii *České národní písně* explicitně ztotožnil povahu lidových zpěvů s povahou českého národa, která je stejně jako jeho písně „jemná, outlocitná i outlomylná, poddajná, pohyblivá i lehce unášitelná, jakož i časem vrtkavá, neodhodlaná, však ale v zasazení se o důležité věci vytrvalá i při stání na svém neústupná“ (OŽ 1859, č. 8: 308). Takový soubor vlastností obsažených v lidových písních byl přirozeným zdrojem citového prožitku („čím více [...] dle nich na povahu národa českého soudím, tím jsou mi milejší a tím milejším mi činí tento národ“ [OŽ 1859, č. 10: 390]), který mohl rezonovat i mimo sféru vlastního národa: „Máme důkazy, že české písně národní získaly jak čilého Francouze, tak vážného Angličana i přísného Teutona“ (OŽ 1859, č. 8: 307). Podobně Neruda ve svém článku připomíná, že „známa jest sláva, s jakou polka, rejdivák, břitva, třasák atd. po celém světě uvítány byly“ (OŽ 1859, č. 1: 24).

Mohla-li se reprezentace národa opírat pouze o kulturní aktivity, nabývalo postavení uměleckého tvůrce („básníka“) ve společnosti zvláštního významu. Vysoké povědomí o vlastním určení je patrné především z Hálkových *Večerních písní* a z jeho článku *Básnictví české v poměru k básnictví vůbec*. V redakční poznámce k Hálkově stati ale i Neruda formuloval úlohu básníka a nároky na něj kladené absolutně:

Básník jest nejzřejmějším důkazem síly nějakého národa; jsa reprezentantem jeho ducha zná i jeho potřeby a vidí jejich vyhovění nebo zmar budoucí. On jest věštcem neomylným, je-li vůbec básníkem. (OŽ 1859, č. 6: 233)

V článku *Spisovatelstvo a nakladatelstvo* však staví nejvyšší požadavky ukládané básníkovi do kontrastu s jeho reálně podřízeným postavením pouhého „pláteníka z hor“ vůči nakladateli jako „velkoobchodníkovi s plátnem“. Narušuje i zažitou představu literární práce jako oběti „svaté

věci národní“, když se zcela prakticky ptá: „A bez podobných obětí, které v sobě zahrnujou i materiální bídu i společensky nízké postavení by to nešlo?“ (OŽ 1859, č. 7: 276).²⁷⁴

5.2.

Patetické **apologie** národa byly příznačné pro předbřeznové vlastenectví, a tedy i pro jeho konzervativní pokračovatele v padesátých letech. V článku *O jistém směru nejmladší literatury české* tak např. Jakub Malý hodnotil národní cit jako „nejdražší naše paladium“ a literární práci spojoval s odhodláním „sebe sama dáti v oběť za věc svatou“ (PO 1859, č. 24: 284, 288).²⁷⁵ V OŽ se s podobnou snahou o sakralizaci a udržování „posvátných“ národních hodnot setkáváme jen výjimečně. V stati *České národní tance* Neruda naopak oponuje snahám uchovávat přežilé projevy lidové kultury („Škoda ovšem všeho pěkného, má-li to zahynout, při mnohých věcech nejde však jinak“), jejíž povahu chápe jako živou a stále se proměňující. Dospívá k názoru, že konzervativní přístup v této věci může vést jenom „ke zkostnatělým, egyptským poměrům“ (OŽ 1859, č. 1: 23).

Obranu tradic národní kultury a z nich vyrůstajícího vlastenectví chápaly *Obrazy* jinak než autoři předchozích desetiletí, totiž v kritické perspektivě: jako obranu kvality, o níž rozhoduje přísný a maximálně objektivní kritický soud. Před tímto hlediskem pak samozřejmě nemohlo obstát např. vydání strojených vlasteneckých básní A. V. Růžičkové: „Vždycky nám budou poetické doby našeho vlastencování posvátnými, [...] proto však ale přece nesmí nikdo žádat, abychom každý verš vlastenectvím diktovaný za dobrý uznali“ (OŽ 1859, č. 9: 361).

5.3.

Představa **expanze** národní kultury byla ve stísněných poměrech na konci padesátých let spíše iluzí. *Obrazy života* se v tomto smyslu pokoušely alespoň o rozšiřování jejího pole. Po celou dobu existence časopisu se tak v něm setkáváme se snahami začleňovat do sféry umění i projevy, které dosud stály stranou zájmu nebo byly hodnoceny jen jako projevy lidové zábavy. Tak ve 3., 4., 9. a 10. čísle ročníku 1859 vydával J. W. Jarosch pod názvem *Samoukové české poezie* na pokračování obsáhlý historický přehled českého insitního básnictví. V článku *České divadlo na venkově* v 5.–7. čísle ročníku 1860 zase Václav Žižala Donovský charakterizoval

²⁷⁴ Článek je jedním z prvních publicistických textů, které se dotýkají praktických otázek literárního provozu. Neruda kritizuje především nakladatelskou pasivitu, absenci venkovských filiálek, nedostatečnou propagaci, o podniku „na způsob lipských trhů“ nemluvě (OŽ 1859, č. 7: 277).

²⁷⁵ Ve stejném článku naopakromantiky a májovce nazývá „nečistými duchy“, píše o „záhubném směru“, který se v literatuře „rozlézal jako nakažlivý rak“ a o „prznění literatury“; jen s odporem se prý odhodlal „probírat se v této hnilotině“ atd. (tamtéž: 287).

nejvýznamnější soubory českého kočovného divadla a podal jejich dějiny. A v 9. čísle ročníku 1859 se František Pravda v jímavé črtě *Komedie v kraji* rozepsal o barvitých typech lidových umělců, akrobatů a komediantů.

S šířením české kultury pak souviselo v několika textech *Obrazů* i zdůrazňování potřeby vyučování v českém jazyce. V článku *O školství* Neruda prezentoval vzdělávání v němčině jako retardující a stresující faktor, fatálně komplikující dozrávání české inteligence a domýšlel, že dotvoření českého školství je nutnou podmínkou rozvoje národní společnosti, protože pouze vzdělání v rodném jazyce může zaručit operabilitu potřebnou pro fungování moderní společnosti (srov. Gellner, např. 1993: 100–102, 2003: 44–45). Připomínal i bariéru vyrůstající mezi německy vzdělanou českou inteligencí a lidem znalým pouze češtiny. A burcoval učitele a rodiče, kteří „ze zvyku a z pohodlí“ podrobují své děti nepraktickému vzdělávání v němčině: „Podobá se toto počínání skoro strachu, aby neměl syn většího pohodlí, než otec míval, a aby nebyl vnuk dříve zralým a pružným, než děd jím býval“ (OŽ 1860, č. 3: 130). Pro praktické vzdělání a vznik českého průmyslového školství horoval i Josef Kučera ve stati *Naše směry školní*, která překypuje pokrokářským nadšením: „Kupředu, volá nynější doba [...]. Jen český národ rád se kochá v sladkém snu o minulosti, nedbaje o svou přítomnost a budoucnost [...] očekáváje snad prošení neb přinucování k jeho vlastnímu prospěchu“ (OŽ 1860, č. 8: 358).

V důsledku válečných porážek a finanční krize se v létě 1859 politické poměry zvolna začaly měnit. Orientace *Obrazů života* na kulturu se však nezměnila. Neruda byl stále přesvědčen, že „posud skutečně nemáme jiného pole pro svou činnost než produkci bezouhonně literární, poněvadž pro politiku u nás – ještě mozku není“ (dopis J. V. Fričovi do Paříže, 17. 7. 1860 [Neruda 1963: 73]).²⁷⁶ Jeho skepsi nenarušilo ani memorandum o potřebách českého národa, které císaři v červnu 1860 předal F. L. Rieger a které ve společnosti vzbudilo značné naděje (srov. Černý 2007 [1893]: 1153–1170). Pouze si Fričovi stěžoval, že při všeobecném nadšení zůstává se svými názory osamocen a že tak jen obtížně získává pro *Obrazy* příspěvky.²⁷⁷ Příčinou jistě byla i jeho kritičnost, a výtky, jež v recenzích uštědřoval nejen oponentům, ale i přátelům. Právě o svých družích ostatně Fričovi psal: „Koukají na mne jako na buldoka, kterého by rádi odkopli, kdyby se ho nebáli.“ Úroveň časopisu se mu za takových

²⁷⁶ Srov. charakteristiku českých poměrů v dopisu „z Prahy“, který uveřejnil J. V. Frič ve svém ženevském *Čechu*: „[...] mimo některých literárních věcí dostatečných sil politických zde nenalezneme a též na mozku schází. [...] Žádný neví, co chce, o upřímném vyznání žádná řeč, jelikož se jeden druhému upřímně nesvěří, buď z podlosti, buď ze strachu [...]. Jaký politický vývin, ráznost, a jaký národní cit může z této neurčitosti a bážlivosti vyniknouti!“ (Čech 1861: 14).

²⁷⁷ „Naši hoši mne už i nazývají zrádcem, jelikož 1) nejsem panslavistou, 2) neuznávám političku Riegrovu za α-ω naší politiky, 3) vystupuju proti Riegrovi, že se šlechtu o paktum uzavřít chce. Kam se koukneš, samý riegrián, cokoli Rieger učiní, je všechno ‚nesmírně‘ politické. Dají si ještě kůži prodat a budou se tomu pak divit, jak se to stalo“ (Neruda 1963 [17. 7. 1860]: 73).

okolností nedařilo udržet a na konci roku 1860 předal vedení redakce J. V. Jahnovi. Pod jeho vedením pak časopis vycházel do léta 1862, kdy pro nedostatek čtenářů zanikl (srov. k tomu Neruda 1957 [24. 6. 1862]: 303).

Příčinou nebyla jenom změněná vnější situace, ale i to, že program časopisu se fakticky vyčerpal. Již v průběhu roku 1860 *Obrazy* postupně ztrácely na výbojnosti a atraktivnosti. Na místě exotických zpráv o mumifikování mrtvých v Egyptě se objevovaly studie z domácí archeologie (J. Svátek: *Pálení a pohřbování mrtvol u pohanských Slovanů*, [OŽ 1860, č. 9: 381–387]), článek E. B. Kaizla *Cesta do pralesů* (OŽ 1860, č. 8: 353–357) už líčil pouze pralesy šumavské. Beletrie většinou jen bezradně variovala témata předchozího roku. Cyklus Nerudových *Českých veršů* není oslavou národa, svědčí především o tísní a únavě ze sporů, které nepřinášely výsledek. Verše „My celý svět jsme bili v tvář / a celý svět tlouk v lebky nás“ (*České verše* V [OŽ 1860, č. 7: 304]) se nevztahovaly pouze k historické minulosti národa. Byly i osobní rekapitulací přestálých bojů. Předzvěst porážky a vědomí marnosti boje zaznívaly už z posledních veršů cyklu *Ze života*, otiskčeného v posledním čísle ročníku 1859:

Ted' na lebky se klade těžká kletba,
že nikdo více o své bratry nedbá,
že o věci dbá jenom každodenní,
že žaludku si výše hlavy cení,
a doba pro muže jen bouřky líhne,
jimž s deštníkem se bezpečně už vyhne!
Aj, každý muž je jako žena slabý
a místo žen nám dány panské baby –
a s lůzou tou, stoletím zmalátnělou,
snad chcete myšlenku kdys provést smělou?
(OŽ 1859, č. 10: 386)

Nejdůležitější problém však spočíval v tom, že základna kulturního časopisu již nedostačovala reflexi rychle se měnící společenské situace. Uvědomovali si to i sami jeho přispěvatelé. Jan Ohéřal svou vášnivou polemiku s rodící se státoprávní politikou, kterou vedl z pozic proklamovaného modernismu a demokracie,²⁷⁸ zahájil v článku *Naše politické směry* větou,

²⁷⁸ „Jest tedy veliká prohlubeň mezi námi a státoprávníky [...], historické právo zavrhli jsme docela; přítomný náš život odvrátil se od něho, stal se moderním a chce také moderní státní zřízení, odpovídající požadavkům rozumu

kteřá je původní kulturní orientaci *Obrazů* vlastně opozitní: „Politická činnost národa jest nejjasnější výraz jeho vnitřního života, jeho svobody, jeho duševní ušlechtilosti“ (OŽ 1860, č. 7: 318).

Závěry

Neruda se v *Obrazech života* pokusil prezentovat svou koncepci národní existence v podmínkách neoabsolutistického režimu, které mu znemožňovaly konkrétní záměry a cíle vůbec jednoznačně vyslovit. Právě tyto podmínky, sterilita a prázdnota veřejného života, však paradoxně přitáhly k jeho snahám pozornost a v rámci následných polemik ho přiměly vlastní stanoviska domýšlet a vyostřovat. Vznikl tak program v českém prostředí imponující svou určitostí i mnohostranností, zároveň ale ve vztahu k realitě a možnostem doby neprakticky ideální.

Neruda nikdy nebyl kosmopolitou ve smyslu popírání či přezírání hranic. Úběžníkem jeho společenských úvah byl vždy český národ a jeho aktuální situace. V opozici ke staršímu vlastenectví však odmítal jeho základní, obranné gesto, které se projevovalo až neurotickou potřebou ochrany a čistoty, jako uzavírání se, vylučování všeho cizího, doprovázené navíc nostalgií po jednoduché venkovské idyle. Vnímá dynamiku moderního světa a chápal, že uzavřené společenství, obrácené do minulosti a osnované podle přežitých tradic, v něm nemá naději ani právo na přežití. Především však zavrhoval komunikaci založenou na vzájemném utvrzování se v nabytých názorech a postojích. Polemickou kritiku proto volil jako nástroj hodnotové a názorové polarizace a dynamizace celého společenství.

Proklamace jeho *Obrazů* mířily proti odumírajícímu konzervativnímu vlastenectví, ale reálného protivníka nalézaly v reprezentantech nově se vzímající měšťanské vrstvy, která na počátku šedesátých let, po vydání říjnového diplomu a únorové ústavy, rychle ovládla pole národního života. Její politický program (státní právo) byl jen pragmatickou modifikací cílů předbřeznového vlastenectví. O ně se opíral personálně (Palacký, Rieger, Brauner), ale i ideově.²⁷⁹ Nastupující měšťanstvo sice dokázalo otevírající se politickou platformu utilitárně využívat pro své materiální cíle, efekt v podobě modernizace českého světa to však nepřinášelo. Nástrojem diferenciacce a hierarchizace nově se konstituující společnosti se naopak stávaly tradované symboly a zásluhy z minulosti.

a vysokým názorům naší doby“ (OŽ 1859, č. 7: 319); podobně i v pokračování článku: „Pokrok v duševním rozvíjení národů záleží právě v překonávání historických práv“ (OŽ 1859, č. 8: 368).

²⁷⁹ Autorem formulace státoprávního programu české buržoazie byl v brožurce *Úvahy Čecha o novém zřízení Rakouska* v roce 1861 Nerudův oponent Jakub Malý.

Postavení Nerudovy koncepce mezi ideály staršího, předbřeznového vlastenectví a hodnotami české měšťanské společnosti, jak se utvářela v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století, lze vyjádřit i schematicky (je však třeba mít na paměti, že taková schematizace může mít vždy jen omezenou platnost):²⁸⁰

	<i>předbřeznová společnost</i> (30. a 40. léta 19. st.)	<i>Nerudovy Obrazy života 1859 a 1860</i>	<i>měšťanská společnost</i> (60. a 70. léta 19. st.)
<i>forma komunikace</i>	konsenzuální (adorace)	subverzivní (kritika)	konsenzuální (adorace)
<i>identifikace prostorová</i>	uzavřenost (centripetální tendence)	otevřenost (centrifugální tendence)	uzavřenost (úsilí o stabilitu)
<i>identifikace časová</i>	orientace na minulost (glorifikace tradice)	orientace na přítomnost (glorifikace pokroku)	orientace na přítomnost (glorifikace tradice)
<i>společenské vztahy</i>	petrifikace	emancipace	emancipace
<i>společenská hierarchie</i>	neúplná diferenciacie	demokratizace (egalita)	diferenciacie (elita)
<i>platforma</i>	kultura	kultura	politika

Cílem tabulkové schematizace je především zvýraznění diferencí Nerudova programu od postojů starších vlastenců a od stanovisek dominujících v české společnosti a politice v šedesátých a sedmdesátých letech. V žádném případě tedy nechce a nemůže být obecnou charakteristikou předbřeznového vlastenectví, ani názorů měšťanské společnosti formující se ve druhé polovině století; ty ostatně v konkrétních projevech nabývaly odlišných, někdy i zcela protichůdných podob. A zvláště je třeba připomenout, že ačkoli srovnává koncepty časově následné, nechce žádným způsobem implikovat jejich vzájemnou historickou podmíněnost.

²⁸⁰ Relativní platnost tabulky vyplývá již z její paradoxní konstrukce: pracuje s různou mírou zobecnění, srovnává jevy různého řádu, v různé míře diferenciované a utvářející se za odlišných podmínek – např. Nerudův program, koncentrovaný do patnácti čísel časopisu, a několik desítek let trvající vývojnárodní společnosti.

Měšťanská národní společnost šedesátých let 19. století a následujících desetiletí se tedy do značné míry opřela o aktualizovaná východiska obrozenského vlastenectví. Radikální program *Obrazů* byl společností odmítnut, což nakonec ve fejetonu *Stagnace literární* (*Hlas* 22. 8. 1862) uznal i sám Neruda.²⁸¹ Jeho kritická koncepce pro svou intelektuální a morální náročnost v praxi neuspěla. Na cestě od patetického vlastenectví předbřeznových let k měšťanské společnosti druhé poloviny století zůstala zdánlivě bludným kamenem. Nemůžeme jej však obejít bez povšimnutí.²⁸² Neruda a jeho spolupracovníci v *Obrazech* se pokusili uzavřené národní společenství otevřít světu, nově ho orientovat k budoucnosti a přetvořit jeho strukturu v duchu moderních sociálních, emancipačních a demokratických ideálů. Podařilo se jim to ovšem pouze v míře, která byla přijatelná či vyhovující i pro nové hegemony národního hnutí, pro vzrůstající se buržoazii. Nerudův ideální program, nezanesený osobními ambicemi ani historickými reminiscencemi, si však uchoval alespoň platnost morálního apelu, zůstal vzorem neúhybného prosazování nadosobních cílů. A skutečnost, že byl českou společností zamítnut, aniž byl vlastně seriózně zvážen, se stala zase svědectvím o jejím stavu a možnostech.

²⁸¹ „Dovedným, nízkým, literatuře nanejvýš záhubným lichocením byl jeden po druhém odcizován, hlouček řídnul, nakonec umlkli i poslední, uštvání, bez vyhlídek, k smrti uražení [...], na poli české literatury bylo zanedlouho mrtvo“ (Neruda 1957 [1862]: 308).

²⁸² Soustavnější pozornost časopisu v poslední době věnovala (v kontextu snah o redefinici literárního realismu) pouze Dagmar Mocná (srov. Mocná 2014: 64–86).

MRZÁCI

Humanizace a reifikace

Prozaická tvorba Jana Nerudy se utvářela, stejně jako jeho činnost básnická, ve dvou etapách intenzivní práce – v době na přelomu padesátých a šedesátých let (větší část povídek z této doby autor shrnul do souboru *Arabesky*, 1864) a v období od poloviny let sedmdesátých (jeho výsledkem byly *Povídky malostranské*, 1878). V mezidobí ovšem vznikla ještě např. sbírka cestovních črt *Různí lidé* (1871) nebo rozsáhlejší prózy *Týden v tichém domě* (1867) a *Trhání* (1876). V této studii se budeme zabývat především Nerudovou prózou prvního období, tedy především souborem *Arabesky* a souvisejícími povídkami, které se za spisovatelova života z různých důvodů, někdy i pro svou sociální nebo mravní neobvyklost a provokativnost, nedočkaly knižního vydání.

Po celou dobu Nerudovy prozatérské činnosti, od prvních črt až po autorovy poslední povídky a fejetony, zůstává v centru jeho pozornosti před vším ostatním kategorie postavy, totiž vzhled, charakter a někdy i osudy neobvyklých, často až podivínských individuí. „Bizarnosti“ těchto Nerudových ústředních postav si už v šedesátých letech 20. století povšimnul literární historik Aleš Haman. Její zdroje pak situoval do tří sfér – do oblastí fyzické, psychické a sociální (srov. Haman 1968: 60–62). Haman s tímto konceptem dál nepracoval, ale pro nás může představovat východisko k porozumění elementárnímu rozdílu mezi ranou a pozdější Nerudovou prozaickou tvorbou, jenž spočívá v oslabování intenzity, a to již na tematické rovině: tak zatímco v rané tvorbě sociální vyloučení a společenská degradace postihují i morálku a chování postižených postav (hrdina *Štědrovečerní příhody* se stává zlodějem, protagonistka povídky *Za půl hodiny* bezvolně klesá v rezignující prostitutku), takový pan Vojtíšek nebo pan Vorel z pozdějších *Povídek malostranských* si i přes vnější úpadek uchovávají morální čistotu a nezkaženost. Fyzicky beznadějně invalidní (slepá Cassandra) nebo umírající (Franc) protagonisté *Arabesek* jsou v *Povídkách malostranských* střídání figurkami spíše komického vzhledu (doktor Kazisvět, „hastrman“ pan Rybář aj.), s degenerovanými nebo vážně tělesně nemocnými postavami se tu vlastně nesetkáváme. A na místě psychicky postižených protagonistů povídek *Blbý Jóna*, *Erotomanie* nebo „*Ty nemáš srdce!*“ z *Arabesek* z roku 1864 se v *Povídkách malostranských* objevují pouze postavy s neobvyklým chováním nebo podivínskými zvyky (např. paní Ruska, pan Vorel, Provazník a některé další postavy z

Figurek).²⁸³ Bylo by jistě možné najít i případy opačné, ale převažující tendence je zřejmá: původní snaha ukázat problematičnost lidské existence prostřednictvím extrémních případů a forem je postupně střídána spíše ironickým poukazováním na pouze relativní pravdivost a platnost životů zdánlivě na povrchu bezrozporných.²⁸⁴

Úběžníkem Nerudovy pozornosti a médiem, v němž se zobrazuje bezsmyslnost lidského bytí, však po celou dobu zůstává postižený jedinec, kterého fyzická nebo psychická (in)dispozice vylučuje ze společnosti ostatních.

1.

Fyzická deformace, psychické postižení a sociální vyloučenost tedy nejsou pouhými vnějškovými znaky či společenskými atributy Nerudových podivínských postav, představují i trojí možné východisko jejich osobitosti. Obvykle však nebývají přítomny odděleně, ale v každém zvláštním individuu se jedinečným způsobem prostupují. Tuto vzájemnou podmíněnost fyzického, psychického a sociálního si uvědomuje např. fotograf pan Sluníčko v méně známé Nerudově povídce *Co cestující fotograf sobě zapisoval* (1860). Sluníčko má pozorovatelský talent i literární ambice a poznamenává si osnovy novel, které v budoucnu napíše. Hodlá např. popsat člověka s odpudivou bradou („Příroda nikdy ohyzdnější nestvořila a mimo to se k ostatní části pravidelného obličejce zcela nehodila“ [Neruda 1860b: 291]). Fyzická deformace jeho hrdiny se postupně proměňuje v deformaci psychickou („Ano, brada utvořila z něj intrikána. Jak se to stalo? Inu zcela přirozeně. Už klučíkovi vysmívaly se děti pro jeho bradu. [...] Později se podobné opakovalo skoro s každým.“ [tamtéž: 291]) a nakonec deformuje i jeho vztahy sociální, vlastně veškerou interakci s okolím („Usmál-li se někdo bradě, byl už úhlavním nepřítelem jejího majitele, a že se každý smál, kdo ji viděl, byl majitel nepřítelem všech. [...] Stal se intrikánem takovým, že třeba jiného obětoval, aby sám nějakou maličkost docílil“ [tamtéž: 291]).

S postavami, které jsou už svými tělesnými dispozicemi předurčeny k utrpení, ale především k živoření v samotě a nepochopení, se v prózách mladého Nerudy setkáváme opakovaně (nemocný muzikant Franc, slepá Cassandra, v povídce *Mému vrabci* je to dokonce vrabec se zlomeným křídlem). V otázku po vysvětlení smyslu takové existence ústí povídka *Thersités* (1871, později v souboru *Různí lidé*). Ta se odehrává na řeckém ostrově Chiu,

²⁸³ Oslabování intenzity lze ovšem sledovat i na mnohem subtilnějších rovinách. Srov. např. úvodní větu první povídky *Arabesek* (*Byl darebákem!*) v prvním vydání z roku 1864 („Horáček už umřel.“) a ve druhém vydání z roku 1880 („Horáček už zemřel.“).

²⁸⁴ Jako postupné zmírňování kontrastnosti v Nerudově próze popsal tento proces na různých vrstvách výstavby textu i Aleš Haman (srov. Haman 1968: 32–38).

pověstném rodišti Homérově. Původní Thersités je epizodní postava z druhého zpěvu *Iliady*, nejošklivější ze všech řeckých vojáků před Trójou. Má řídké vlasy, je chromý a nahrbený, ale především „drzomluvný“, hrubě, ironicky a bez skrupulí odhaluje skryté cíle svého panovníka i celé války, dokud za to není Odysseem zbit holí. A stejně obhrouble se chová hrdina Nerudovy cestovní črty, bohatý a nehezky architekt se zkřivenou tváří („mrzák byl teď doopravdy a velmi ošklivý“ [Neruda 1871a: 1]), který ruší poklid výletní lodi neustálými nadávkami personálu a prodejcům ovocné šťávy. Tento muž si je své ošklivosti dobře vědom. Na pozadí ideálně krásné večerní přímořské krajiny se pouští do rozhovoru s vypravěčem povídky právě o tom, proč vlastně existují fyzicky odpudiví lidé. Odmítá všechny konvenční útěchy a nakonec i naději, která by mohla spočívat v soucitu nejbližších, ženy a dcery. Pohled na manželku s dítětem, jak spolu v objetí na zádi lodi vytvářejí v rámci paprsků zapadajícího slunce harmonický obraz, jím naopak otřese – „Abych tam teď seděl já, a formy moje se tak obrážely!“ [Neruda 1871a: 2] říká s úděsem. Jakožto architekt nepostrádá smysl pro souladnost a řád a je si tedy vědom, že je odsouzen být disharmonickým, rušivým prvkem světa. Této tělesné predestinaci přizpůsobuje i své chování a své duševní ustrojení. Ví, že vyvolává odpor, ale je natolik poctivý, že na svou ošklivost křiklavým chováním ještě upozorňuje. Vykoupení, které by spočívalo v porozumění smyslu takové deformované existence, mu ale zůstává nedostupné.²⁸⁵

Fyzický a psychický aspekt lidské existence jsou u Nerudy ve stálém napětí. Tělesná krása nemusí vždy vyjadřovat duševní soulad, krásu duše, krásná duše se naopak může skrývat i v nevzhledném těle. A tělesnost, vnější vzhled člověka, může formovat podobu jeho vnitřního světa, tedy jeho duševní tvárnost, ale sama není schopna o niterném žití bezpečně svědčit – může se naopak stát zdrojem omylu nebo nástrojem klamu.²⁸⁶

Zjevný nesoulad mezi duševní a tělesnou stránkou lidského života i samotný problém smyslu existence (tělesně či duševně) postižených lidí se v raných povídkách Neruda pokoušel řešit za pomoci lásky, univerzálního „všeléku“ doznívající romantiky. Nejdůsledněji v povídce *Mrzáci* (1862).

Tu situoval do specificky utvářeného prostředí chorobnice (všeobecné nemocnice),²⁸⁷ tedy do podmínek pro život značně neobvyklých. Nepatří k nim jen úzkostlivé dodržování hygienických pravidel, ale i soběstačnost a autonomní řád, eliminující možnost vzniku

²⁸⁵ Absence vykupující naděje nebo perspektivy představuje jeden z konstitutivních rysů Nerudovy prózy; v nevládném světě spisovatelových raných povídek však vystupuje se zvláštní tíživostí.

²⁸⁶ Srov. např. povídku *Kassandra (Arabesky)*, 1864) – vypravěč rozmlouvá v kupé vlaku s neznámou dívkou o krásách míjející krajiny. Teprve při vystupování zjistí, že dívka je slepá.

²⁸⁷ Nerudův popis odpovídá dobové situovanosti nového chorobince, porodnice a pavilonu pro duševně nemocné na Karlově (srov. Hlavačka 2016, kap. „Ústavní péče“: počátky „kliniky“: 245–246).

sociálního konfliktu („musí nade všemi panovat přísný řád co železná metla, aby ovládal steré, nebezpečné naruživosti nebohých mrzáků“ [Neruda 1862: 463]). Nemocní zde přežívají ve zvláštním ohraničeném prostoru, oddělení od světa zdravých lidí („Žijou život ostrovní, jsou ve světě zvláštním, modré nebe nad nimi je vysokou zdí přetnuto, ohraničeno“ [tamtéž: 463]). A řídí se i vlastním časem, jehož běh prožívají osobitým způsobem („Také jejich pulzy měří čas, také jim hlásají hodiny z věže běh života; dále však hodiny hlasu nenesou, za zdmi zaléhají. [...] Navenek zvěstovaly by příliš rychlé mizení krásného, drahého času, blízcí se smrt, zde zvěstují lenivě plynoucí život“ [tamtéž: 463]).

Do těchto podmínek, které se blíží podmínkám exaktního vědeckého experimentu (jedná se vlastně o inertní prostředí, jehož základními charakteristikami jsou sterilní čistota a specificky zjednodušený časoprostor), Neruda situoval milostný příběh dvou invalidních bytostí. Tělesně postižená pacientka Marie („podivná ženská postava. Svrchní tělo má zcela vyvinuté, nohou však jako by zde ani nebylo“ [Neruda 1862: 463]) se schází v nemocničním parku s duševně zaostalým Bobšem. Citový vztah, který se mezi nimi utváří, nabývá podoby až jakési substituce příznaků choroby – např. když Bobeš místo společných procházek parkem přenáší zmrzačenou Marii z místa na místo v náručí. Jako experiment se potom vztah zdárně rozvíjí, když Marie otěhotní. Laskavý nemocniční personál (který tu figuruje jen v úloze jakýchsi asistentů podivného pokusu) pak sice oba milence oddělí, ale nijak je nepotrestá. Avšak Marie umírá při porodu a její dítě rovněž. A zoufalý Bobeš zemře po několika dnech také, z bolesti nad ztrátou, kterou při své duševní indispozici není schopen unést. Experiment se nezdařil.

Poraněné tělo (Marie) a poraněná duše (Bobeš) si nemohou navzájem pomoci. Ani hluboká láska nedokáže překonat osudové postižení. Vášnivý vzájemný cit a praktická soucitná účast okolí (správce chorobnice) dostačují sotva k vytvoření iluze, k dočasnému překrytí vědomí o vlastní nedostatečnosti. Nad zmrzačenými životy vítězí to, co je jako předzvěst doprovázelo po celou dobu jejich trvání – stále přítomná bolest, stále hrozící smrt.

Symbolickým vyjádřením bezperspektivnosti osudu postižených je potom dítě, které se narodilo mrtvé. Jeho anamnéza je jednoznačná, diagnóza definitivní a o prognóze nemá smysl uvažovat: existence hybridního tvora, potomka zmrzačené ženy a pomateného muže, je v Nerudově perspektivě neslučitelná se životem.

Experiment, který Neruda v povídce *Mrzáci* uskutečnil, tedy dospěl k výsledku rozhodně negativnímu: Láska, absolutní romantická láska, nejmocnější všenápravný prostředek staré romantické kultury, tak často v ní nadaný mocí proměňovat lidské osudy, zabíjet živé i

oživovat mrtvé, selhává před reálným problémem, před prostou bolestí skutečného světa.²⁸⁸ V romantické kultuře přestávají být mrzáci vnímání především esteticky, jako makabrně kuriózní zjevy či konfigurace,²⁸⁹ ale začínají být reflektováni také psychologicky. Od toho, co je od světa zdravých odlišuje, se pozornost přesouvá k tomu, co je s nimi spojuje, k jejich lidství. Proces humanizace, rozšiřování prostoru lidství i o nemocné a duševně postižené v době zrodu moderní společnosti, však není bez bolesti; pro Nerudu znamená především rozšíření prostoru zármutku a utrpení. A co hůř: ve svých důsledcích se citově zaujatý postoj ukazuje být devastující i pro účastný, soucitný nebo milující subjekt. Neboť žalem nad ztrátou milované bytosti neumírá jen bláznivý Bobeš, stejně končí po smrti dcery i houslista Franc (v povídce *Franc*), umírá duševně nemocný Jóna, když ho opouští milovaná sestra (v povídce *Blbý Jóna*), nešťastná Anna, beznadějně zamilovaná do úředníka Grubera (v povídce *Ona umírá*), hrobníková Lidunka, příliš pozdě si uvědomující svou lásku k neznámému mladíkovi (v povídce „*Ty nemáš srdce!*“), snad každý, kdo tu našel odvahu otevřít se subjektivnímu citu.

2.

Má ale člověk konfrontovaný s bolestí a ponížením vůbec nějakou jinou možnost, může zůstat citově neangažovaný? A jak? Připomeňme ještě jednou fotografa pana Sluníčka z črty *Co cestující fotograf sobě zapisoval*. Ten se domnívá, že mu pozice za aparátem zjednáva zvláštní schopnost poznávat lidi nezaujatě, uhadovat jejich skryté záměry a odhalovat přetvářku. „Jaké psychologické studium otvírá se zde fotografovi!“, říká doslova (Neruda 1860b: 289) – a dokonce se pokouší „fotografovat pérem“ (tamtéž: 291),²⁹⁰ totiž psát novely tak, jako by vytvářel fotografické obrazy. Takové novely se ovšem nedaří.

Jistotu o pravdivosti svého vidění světa opírá Sluníčko o fotografický přístroj. Před ním totiž každý odhalí své slabiny – hloupost, marnivost, koketnost, lásku i sebelásku, při snaze o stylizaci před aparátem vystoupí do popředí právě to, co chtějí fotografovaní zakrýt. Především ale sám fotograf zůstává skryt za přístrojem, fotoaparát mu zaručuje zvláštní autoritu,

²⁸⁸ Romanticky absolutní moc lásky relativizují i protagonisté jiných Nerudových raných próz – např. hrobníková dcera, chladná Lidunka, která v povídce „*Ty nemáš srdce!*“ říká svému nápadníkovi: „Mně se zdá to, co vy láskou nazýváte, nemocí duševně chorých lidí; já jsem [ale] zdráva a nerozumím tomu“ (Neruda 1864: 176).

²⁸⁹ Dagmar Mocná v této souvislosti píše přímo o „udivující surovosti, s níž si autoři humoresek tropili smích z vrozených tělesných vad“ (Mocná 2012: 114).

²⁹⁰ Floskule o „fotografování pérem“ se v podobných souvislostech znovu objevila o dvacet let později v polemikách o tvorbě Ěmily Zoly: Když kritik Ferdinand Schulz zakročil proti chystanému vydávání Zolových próz v článku *Zolovy senzační romány*, vysmál se Jakub Arbes jeho názoru, že pouhé fotografování skutečností není umění (srov. Schulz 1880: 578), ve svém časopise *Šotek* v článku *Jak pan Matějíček duši lidskou – pérem fotografoval*.

pozorovatelskou distancí, odděluje a vylučuje subjekt pozorovatele z pozorované situace, objektiv se tu stává doslova zárukou objektivitu.

Otažitá a bezpečná perspektiva, kterou fotograf zaujímá, představuje paralelu k tendencím, jež se prosazovaly v dobovém vědeckém poznávání. Americký lékař A. I. Tauber v této souvislosti píše o postupném opouštění dosavadního „empatického“ přístupu k pacientovi a o nástupu nového, „vědeckého“ přístupu v medicíně právě uprostřed 19. století. V jeho rámci „u osobnosti vědce vládnou hodnoty jako objektivita, odstup, neutralita“, zatímco na druhé straně dochází k postupné „reifikaci“ (zvěcnění) pacienta (Tauber 2008: 53). Tento nový, pozitivistický přístup, prosazující se ve vědě od padesátých let 19. století, „ostře kontrastoval s romantickým pohledem na svět, ba dokonce byl zkonstruován v opozici vůči němu tak, že subjektivním soudům odepřel jakoukoli poznávací hodnotu“ (tamtéž: 55).

Rodí se tu nový vztah, který na straně subjektu (lékaře) vyžaduje zřeknutí se všeho osobního, na straně objektu (pacienta) pak dochází k proměně jedinečného osudu v případ, živé skutečnosti v (symbolický či exemplární) obraz. Kouzlo, či přesněji technika, jíž se tak děje, spočívá právě v neúčasti, v pozorovatelském odstupu, který lékař, resp. vědec zaujímá. Obsáhlou charakteristiku tohoto způsobu pozorování podal Michel Foucault ve *Zrození kliniky* („Pohled, který pozoruje, se zdržuje toho, aby zasahoval; je němý a bez gesta. Pozorování ponechává věci na místě...“ apod.); tamtéž naznačuje i etický nárok s novou metodou spojený: „Deskriptivní přísnost bude výsledkem přesnosti vyjádření a pravidelnosti pojmenování“ (srov. Foucault 2010: 132, 138).

Umění se tu uprostřed století „reálně“ sblíží s vědou, když romantický nárok na poznání nepoznatelného dostává v pozitivistické metodě k dispozici nový řád a nový, vskutku odborný nástroj.

Všechny tyto postuláty nacházejí výraz v Nerudově povídce *Erotomanie*.²⁹¹ Její děj se odehrává v psychiatrické léčebně, tedy podobně jako v *Mrzácích* v prostředí implikujícím exaktně odborný přístup k postiženému.²⁹² Úvodní dialog vlastně předznamenává již zmíněné frekventované Nerudovo téma, totiž vztah mezi fyzickou a psychickou stránkou lidské existence. Lékař z blázince v něm svému návštěvníkovi představuje plán na doplnění a vydání

²⁹¹ Neruda povídku poprvé publikoval již v únorovém čísle *Obrazů života* v roce 1859. Šlo tedy o jednu z vůbec prvních próz tehdy čtyřřadvacetiletého autora.

²⁹² V kontextu české literatury šlo na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století o nově objevovaný prostor. Souběžně s Nerudou ho tematizoval Karel Sabina v románu *Na poušti* (1863). Sám Neruda ho alespoň zmínil i ve všech pozdějších povídkových souborech – v *Různých lidech* (povídka *Vampýr*) si výletníci prohlížejí léčebnu duševně chorých na ostrově Chalki (Heybeliada), v *Povídkách malostranských (Figurky)* zase vystupuje primář blázince s podivným jménem Jensen, který dochází na Malou Stranu tajně pozorovat pacienta, žijícího běžným měšťanským životem.

knížní fyziognomie duševních nemocí Angličana Morisona, návštěvník (vypravěč povídky) však o možnosti rozpoznat z pouhého výrazu tváře nemoc či zdraví pochybuje.²⁹³ Jejich rozhovor se však stává i předznamenáním dalšího děje povídky, když se na scéně objevuje třetí postava, mladý geniální malíř Maryt, který pro chystanou knihu vytváří portréty nemocných. (Věda a umění tu tedy chtějí spolupracovat za týmž cílem – proniknout do duše člověka, odhalit skrývané zdroje jeho šílenství. Metodou je pozorování a v žánru malířského portrétu je tato metoda pouze umocněna.) Novým objektem Marytovy práce se má stát krásná dívka, trpící po smrti své matky manickým zármutkem. Maryt, zaujatý její krásou, ji maluje každý den znovu a pod obrazy připisuje odborné lékařské charakteristiky postupu její choroby – totiž dívčina pozvolného uzdravování. Když se dívka zcela zotaví, sleduje ji dál a odjíždí za ní do Vídně. Jeho fascinace se stupňuje v šílenství. Nakonec skončí opět v ústavu choromyslných, tentokrát sám jako pacient. V řadě autoportrétů, jež nyní maluje, sleduje rozklad vlastního duševního zdraví, postupující paralýzu. Ve chvílích jasnějšího vědomí ke každému z nich svědomitě připojuje odborné popisy aktuálního stadia svého odumírání. Vypravěč povídky si při další návštěvě blázince prohlíží tyto podobizny jako zprávu, jako svědectví o nezadržitelném postupu nemoci, samotného Maryta zastihne již jen na konci života, nesouvisle blábolícího a neschopného jakékoli komunikace s okolím.

Příčiny Marytova úpadku jsou v souvislostech výše naznačeného zřejmé: vášnivý malíř neunesl nárok pozorovatelské pozice, zamiloval se, a narušil tak nutnou distanci od objektu své tvorby. Nepomohlo ani předvídaté varování lékaře: „[...] jen se mně do ní nezamilujte“ (Neruda 1864: 39). Ztráta objektivizujícího odstupu, z níž se zrodila patologická láska, erotomanie, pak vede až k úplnému rozpadu osobnosti.²⁹⁴ Otázkou naproti tomu zůstává vzájemný vztah mezi malířem a jeho modelem. Zdravý Maryt sám sebe proměňuje v lékařský případ a postupně propadá šílenství, zatímco usilovně portrétuje duševně nemocnou dívku. Ta se před jeho očima naopak uzdravuje. Jak vysvětlit substituci, k níž tu zjevně dochází? Máme snad předpokládat, že umění má moc uzdravovat nemocné? Maryt sám takovou možnost naznačuje, když ve svém šílenství píše do lékařské zprávy: „Ona to neví, že jsem velký umělec, já jí ukrad krásu [...]“ (Neruda 1864: 43). Přitom podle lékařova dobrozdání je dívčina zvláštní

²⁹³ Sir Alexander Morison (1779–1866), skotský lékař, který působil v psychiatrických ústavech v Anglii (Surrey, Hanwell, Bethlem). Byl autorem několika knižních prací, např. *Outlines of Lectures in Mental Diseases* (1826), *Cases of Mental Diseases* (1828), *The Physiognomy of Mental Diseases* (1840). Neruda má na mysli poslední z uvedených publikací (srov. obr. 18–21). K Morisonově práci se Neruda vracel i později (*Fejeton svatebnický*, Neruda 1958 [26. listopadu 1861]: 80–83).

²⁹⁴ Motiv erotomanie je ovšem v povídce výslovně spojen pouze s epizodní postavou služebny Marinky, která se zamilovala do syna své paní, zešílela a nyní posílá po náhodných návštěvnících léčebny svému milenci natrhané růže. Její jediné mihnutí se na scéně ale anticipuje příchod i celý budoucí osud Marytův.

krása „takového druhu, že duševní její nemoc přirozený půvab ještě zvyšuje“ (tamtéž: 39). Připravil-li tedy Maryt svým malováním dívku o tuto patologickou krásu, zbavil ji tak i šílenství. Pokud se však neodhodláme uvěřit této šílencově představě, nezbude nám než nechat otázku po uzdravující moci umění bez odpovědi. Jiné vysvětlení totiž povídka nenabízí.

Do vztahu k nešťastnému Marytovi lze však postavit ještě jednu Nerudovu postavu, protagonistu povídky či spíše cestovní črty *Vampyr* (1871, zařazena do souboru *Různí lidé*). Jedná se rovněž o mladého muže, Řeka, který se Marytovi ostatně podobá i vzhledem. Oba jsou nápadně bledí, a zatímco Marytova hlava nese „sílu černých, hebkých kadeří“ (Neruda 1864: 38), Řekovy „dlouhé černé kadeře“ (Neruda 1871b: 1) padají až na ramena. Oba také vynikají silou pohledu, Marytovy oči jsou ale tmavomodré, zatímco Řekovy černé. Maryt je poněkud křehčí, čemuž nasvědčuje i „malá elegantní mapka“, kterou nosí „pod ramenem“, ale také Řek nese „pod ramenem“ mapu, desky s kresbami. Oba jsou totiž malíři.

Řek se volně připojuje k celodenní turistické výpravě, která sestává z vypravěče, jeho přítele a polské rodiny, tj. rodičů s krásnou, jemnou a zjevně nemocnou dcerou a jejím nápadníkem. Společně navštěvují jeden z ostrovů v Marmarském moři poblíž Istanbulu a vystoupají až k vyhlídce, kde dlouze odpočívají a pozorují krajinu; malíř kreslí.

Teprve navečer hostinský v zahradní restauraci vysvětlí strnulým návštěvníkům, s kým strávili den. Malířovo skutečné jméno nikdo nezná, je znám pouze pod přezdívkou „vampyr“. Maluje totiž jen lidi, kteří v nejbližší době zemrou, a nikdy se nemýlí. A opravdu – po hádce s dívčíným nápadníkem vypadne z malířovy mapy list, na kterém je nakreslena tvář nemocné mladé Polky. Má zavřené oči a kolem čela myrtový věneček.

Maryta s řeckým malířem spojuje tedy i fakt, že oba kreslí portrét krásné a nemocné dívky. Ale Řek si uchovává distanci – přichází a odchází samostatně, usedá stranou a ani do hovorů společnosti se nezapojuje. Udržuje si tedy (na rozdíl od Maryta, který podléhá citu ke svému modelu a zešílí) po celou dobu pozorovatelský, odtažitý a inertní postoj a odchází nepoznamenan, připraven kreslit další portréty dalších umírajících dívek. Problém citové účasti je tak zde definován už zcela jednoznačně: kdo ji zaujme, kdo takto přijme podíl na bolesti a postižení druhého, je sám ohrožen šílenstvím.

Zatímco nemocná dívka, kterou kreslil Maryt, se uzdravuje, nemocná dívka, kterou kreslil řecký malíř, umírá. Ani v jednom případě nelze kategoricky rozhodnout, jestli je malíř pouhým reflektorem, nebo spíše aktantem dění. Ale ze samotného protipoložení obou skutečností lze vyvodit otázku, jestli již v samotné pozorovatelské distanci není obsažena perspektiva smrti objektu. Jestli je totiž umění, které by se opřelo o metody exaktní vědy, o

vyločení empatie a nastolení neutrální pozorovatelské objektivitu, o deskriptivní určení tendencí a zdrženlivé definice výsledků, vůbec slučitelné se životem.²⁹⁵

Kultura 19. a 20. století na tuto otázku odpověděla jednoznačně: specifická uměleckého poznání vyrůstá právě z intenzivně prožívaného vztahu mezi umělcem a jeho objektem a své etické oprávnění umění odvozuje od opravdovosti této relace, od rizika osobního nasazení. Uprostřed 19. století se však umělec, s jeho tehdejšími znalostmi a zkušenostmi, mohl cítit být polapen v situaci, která zdánlivě neměla řešení: zůstane-li neangažován, stane se nástrojem smrti, zaujme-li citově angažovaný postoj, bude sám ohrožen šílenstvím. Mezi šílenstvím a smrtí pro něj, zdálo se, nezbyvá žádný prostor.

Ve stejném dilematu, mezi šílenstvím účasti a usmrcujícím odstupem, se v této době pohybuje i sám autor povídek, Jan Neruda. Okouší obé, proto jsou jeho práce plné šílenství i smrti. Své básně přeplyne motivy „puklého“, ale na druhé straně i „chladného“ srdce (srov. Vodička 1998: 225–231). V povídkách a fejetonech je naléhavě osobní, oslovuje čtenáře, dovolává se jeho zkušenosti, vypravuje nejraději v ich-formě nebo alespoň prostřednictvím personálního vypravěče – ale přesto usiluje o zachování distance neúčastného pozorovatele. Dělá to stejným způsobem jako protagonisté jeho povídek, když vkládají mezi sebe a pozorovaný objekt nástroje svého pozorování – fotografický přístroj nebo malířské plátno. Některé z Nerudových raných próz na takto zkonstruovaný odstup upozorňují už svými tituly: *Z notiční knihy novinkáře*, *Z toboľky redaktorovy*, *Z povídek Měsíce...*; i sama *Erotomanie* měla v prvním, časopiseckém vydání podtitul „Dva lístky z mapy novelistovy“. Protagonista fejetonu *Siluety* (*Čas* 15. 8. 1861) zase úmyslně pozoruje chodce na ulici přes spuštěné záclony bytu a je fascinován tím, jak stíny zvýrazňují jejich charakter. Jistotu v nejisté pozici mezi účastenstvím a odstupem, angažovaností a neangažovaností nalézá Neruda až mnohem později, v *Povídkách malostranských*, kde vypravuje výsostně osobní zkušenost se světem Malé Strany, ale vypravuje ji v distancující perspektivě vzdáleného dětství a nedostupné minulosti.

Východisko z naznačeného dilematu, které ovšem přesahuje své dobové určení v 19. století, snad spočívá v přijetí šílenství a smrti jako nezbytných atributů naší lidské existence. Možná právě k tomuto nároku poukazoval Michel Foucault, když připomenul smrt jako „lyrické jádro člověka“ a její akceptování jako nutnou podmínku vzniku moderní individuality (Foucault 2010: 202, 228). A šílenství, v nějž se propadá dílo, jako základ naší vykladačské

²⁹⁵ Takto definované dilema umožňuje zobecnit procesy, které sledujeme, i mimo rámec umělecké fikce: „humanizace“ zde neznamena jen akceptování neplnohodnotného či odlišného lidství, zahrnuje i osobní nasazení a účast pozorovatelského subjektu, se všemi riziky, které to přináší. A „reifikaci“ nemysleme pouhé zvěčnění či „komodifikaci“: definujeme ji jako součást obecnějších procesů odcizení, od počátku přítomných v buržoazní společnosti jako jeden z jejich určujících znaků.

pozice, jako „prostor naší práce, nekonečnou cestu, jak se s ním vyrovnat“ (Foucault 1994: 206).

Součástí této cesty je také průchod Nerudovým chorobným světem bláznovství a smrti, zraněných duší a postižených těl. Setkáme se v něm i s extrémními prezentacemi nastoleného dilematu: mezi jinými s lékařem, který prochází ulicemi, ale nikoho neléčí. Jmenuje se Heribert, ale říkají mu „doktor Kazisvět“. Neruda ho prezentuje jen jako součást městského koloritu, v řadě jiných podivínských figur *Povídek malostranských*. Domníváme se, že jeho případ je závažnější. Vzhledem k nedostatku indicií²⁹⁶ se však můžeme pokusit pouze o diferenciální diagnózu: Je doktor Heribert duševně nemocný? – Anebo naopak odstoupil od případu, protože sám diagnostikoval svět kolem sebe jako svět propadlý nemoci, kterou už nelze vyléčit?

²⁹⁶ Jako postavu s tajemstvím charakterizovala Heriberta i Dagmar Mocná: „V tomto dobře namazaném satirickém soukolí však něco drhne: existence nečitelného doktora Heriberta [...]. Vypravěčovo úsilí porozumět tomuto zvláštnímu člověku končí nezdarem“ (Mocná 2012: 121, kap. „Podivínství jako záhada“).

Obr. 18–21. Ukázky vyobrazení duševně nemocných z publikace Alexandra Morisona *The Physiognomy of Mental Diseases* (1840).



18. Pacientka trpící erotomanií.



19. Stejná pacientka po vyléčení.



20. Pacient (malíř) v posledním stadiu paralýzy.



21. Jiná pacientka postižená milostným šílenstvím.

ELOA, HILARION, EON

Idea lásky v epice Jaroslava Vrchlického

Za jeden z leitmotivů české obrozenské literatury a kultury lze považovat neúnavné povzbuzování k citové vzájemnosti, k přátelství a lásce. Vzájemná přichylnost, emocionální rezonance a reciprocita byly považovány za tmel vlastenecké společnosti a občasná nutná výčitka či kritika bývaly hned doprovázeny obřadnými omluvami a ujišťováním o potřebě citového souznění. Když např. pražští přátelé F. C. Kampelíka anebo přímo redaktor *Květu* poztráceli příspěvky, které jim spisovatel z Moravy poslal, končí jeho ohrazení nadšeným apelem: „Sestřediti se musíme, chceme-li opravdově část člověčenstva k něčemu vyššímu povzbuditi, síly takto nabyvše důrazné. Láska upřímná, jemnost slovanská, přízeň přátelská, čisté člověčství mezi námi obývej všady a veždy [...]“ (Kampelík 1835: 458).

Adorace citového souznění v sentimentálně chápané lásce a dojmavém přátelství souvisela (mimo jiné) s politickou a kulturní slabostí české předbřeznové společnosti. Ta každý nesoulad reflektovala s intuitivní nelibostí, jako potenciální ohrožení vlastní existence, založené ostatně do značné míry jen na konsenzu hodnot a komunikace. Ze stejných důvodů byla ale odmítána i romantická představa lásky jako sebezpřesahného citu a jako transcendujícího prožitku druhého člověka. Taková exkluzivní zkušenost byla vnímána jako individuálně přepjatá a společensky neoprávněná.²⁹⁷ Ambivalentní charakter romantické lásky, její současně posvátný i rouhačský ráz nezralou společnost pouze děsil, oddání se citu schopnému zároveň povznášet i ničit se jevílo jako příliš riskantní. V prostředí přesyceném emocemi tak byl nejintenzivnější cit paradoxně považován za přemrštěnost a pokusy o jeho sdělení za pozérské gesto.²⁹⁸

Praktické určení konkrétních podob a možností lásky se ovšem teoretické deskripci vymyká.²⁹⁹ Lze ale konstatovat, že když uprostřed 19. století vznikají v českém prostředí první

²⁹⁷ Např. Polka Honorata Zapová z Wiśniowskich ve své pedagogické příručce pro dospívající dívky *Nezabudky* (1859) nazývá lásku „nebezpečnou náruživostí“ a čtenářkám vysvětluje: „Skutečné lásky jest tak pořádku na té zemi, i tolik hořkosti i utrpení ona s sebou přináší, a ženština tak se může obejít bez ní [...]. Netrap se tedy, drahá, jestli se provdáš, neznejíc onoho okřídleného bůžka: tenkrát aspoň štěstí tvé křídel mít nebude, a proto ti neulítne“ (Zapová z Wiśniowskich 1859: 119–121).

²⁹⁸ Srov. básně Marie Čácké *Jistému básníku* (snad K. H. Máchovi): „Nač jen neustále hekáš / a nás svými verši lekáš, / jak bys jižjiž umřít chtěl? / My tvým slovům nevěříme, / nebo to my dobře víme, / že lež pouhá tvůj je žel. // Srdce stále v ústech nosíš, / jeho ranám o lék prosíš / a mluvíš jen o hrobu; / nech těch lživých, holých frází; / pakliže ti přec co schází, / v hlavě hledej chorobu!“ (Čácká 1857: 29). Jiný příklad z Vinařického básně z roku 1841 uvádí Dalibor Tureček (srov. Tureček 2012: 102).

²⁹⁹ Filozof Václav Navrátil např. příslušnou kapitolu eseje *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940) zakončil slovy: „Zde je závěr. Snažil jsem se popsat lásku, avšak je to zcela marné a beznadějně. [...] Neboť nakonec láska prostě jenom je“ (Navrátil 2003 [1940]: 284). Na druhé straně lze alespoň odlišit romantickou lásku od citových forem historicky předcházejících (např. od ceremoniální citovosti osvícenské – srov. text, který nechal vytesat do pískovcového balvanu v Chacholicích na Chrudimsku královéhradecký biskup J. L. Hay: „Zde toto odlehlé místo

konceptualizace historického vývoje lidství, idea lásky a citově podmíněné komunikace se stává jejich významnou oporou. Již v Palackého *Krásovědě* je koncepce člověka, resp. jeho sebeuvědomění „na rozdíl od karteziánské tradice založena především na citění, nikoli na myšlení“ (Pešková 1998: 98). A například filozof a kněz Augustin Smetana ve stati *Význam současného věku* (1848) vidí svou dobu jako přechodný čas mezi vládou práva (které lidi odděluje) a vládou lásky (která je navzájem spojí) – a sní o budoucí říši lásky, jež přijde po zániku náboženství, právních systémů a dějin samotných. V kompendiu *Vznik a zánik ducha* (posmrtně 1865) zase představuje „bytosť citovou“ jako nejvyšší stupeň organického života, stojící nad rostlinou, zvířetem, člověkem i nad „bytosťí ideovou“. Láska je podstatným hybatelem tohoto vzestupu, „její růžová pouta táhnou se nepřetržitě prostorem a časem celým pokolením lidským; kdo tímto poutem se ovine, dýše volně, toliko sobec zakrní“ (Smetana 1923 [1865]: 273), i jeho cílem: v nejvyšší, citové existenci „každá jednotlivost bude milovati sebe samu, jsouc si jista láskou všech ostatních bytostí“ (tamtéž: 306). Jiný kněz a hegelian, F. M. Klácel, v roce 1848 vyzýval k založení Česko-moravského bratrstva, které rovněž koncipoval na principech vzájemnosti, důvěry a lásky. V jeho provolání doslova píše: „Znovu založme blahý ráj lásky. [...] věk lásky přejeme sobě, věk lásky připravujeme“ (Klácel 1848: 297). Když se mezi členy spolku podařilo získat Boženu Němcovou, Klácel jí svou představu společnosti založené na lásce a vzájemnosti (které stavěl proti mechanicky chápané rovnosti) vysvětloval v řadě časopisecky a pak i knižně publikovaných dopisů. Prorokoval, že „nastává doba lásky“, a byť se sám od lásky kvůli „jalovosti“ slova distancoval,³⁰⁰ Němcové odkazuje: „Vy ostaněte si při lásce“ (Klácel 1849a: 77). Ta pak o Klácelovy ideje skutečně opřela některé své texty,³⁰¹ a zčásti snad i svůj osobní život. Myšlení Smetanovo, Klácelovo i Němcové tedy charakterizuje ztotožnění lásky a božství, u všech rezonuje novozákonní imperativ „Bůh je láska“ (1J 4,8).³⁰²

A zcela v těchto intencích pokračoval i nejvýznamnější básník padesátých a šedesátých let Vítězslav Hálek, když v oblíbených *Večerních písních* (1859) spojoval lásku, v níž tone a

spanilá Poniatovská dne 28. srpna 1781 svou přítomností obšťastnila. Kolem byl háj klidný jako její duše, nebe dobrotivé jako její srdce, chrám dobročinnosti. Od tohoto dne budiž toto odlehlé místo mě i člověčenstvu stále posvátným“ [cit. podle Slavík 1975: 160]) nebo historicky následujících (konfluentní láska, kterou Anthony Giddens definoval jako protiklad romantického citu [srov. Giddens 2012: 71–74] je v situaci 19. století zcela nepředstavitelná).

³⁰⁰ Srov. „Bůh jest láska, ale [ti], jenž činí takřka řemeslo z náboženství, nevědí ani o Bohu, ani o lásce“ (Klácel 1849a: 77).

³⁰¹ Především symbolickou povídkou *Čtyry doby* (1855), jejíž protagonistka na konci trpké životní pouti pokleká před zosobněným, ve výši trůnicím Bohem-Láskou.

³⁰² Stejná představa se ovšem objevuje v obrozenské literatuře častěji – srov. např. báseň J. V. Kamarýta *Bůh jest láska* z roku 1829 (Kamarýt 1867: 275–276) nebo verše „Bůh láska jest a láska bůh“ ze Šmilovského „husitské dumy“ *Pohřeb na Kaňku* (Šmilovský 1874 [1867]: 173).

rozplývá se celý jeho svět, s Bohem. Láska je mu zde nejen emanací božství do lidských životů, ale i zdrojem vší dynamiky a proměn světa a nejvyšším morálním principem.³⁰³

Do takto připraveného kulturního prostředí, v němž láska byla akceptovatelná nejen jako idea, ale dokonce i jako specifická ideologie,³⁰⁴ vstupoval mladý Jaroslav Vrchlický s obavami a nejistě. „Pochybuju, že jsem erotickým básníkem,“ svěřoval se např. 13. září 1875 spisovatelce Sofii Podlipské (*Dopisy* 1917: 11).³⁰⁵ Poté, co se roku 1879 oženil s její dcerou Ludmilou, pokračovalo vše konvenční cestou: léta milostného a pak rodinného štěstí, manželská krize a dlouhé roky bolesti a postupného odcizování. Vrchlického intimní lyrika věrně sleduje tuto cestu: po nevyzrálé prvotině *Z hlubin* (1875) přicházejí sbírky provokativní erotiky (*Rok na jihu*, 1878), idylické rodinné verše (např. *Eklogy a písně*, 1880, *Poutí k Eldorádu*, 1882) a pak už zoufalé básně *Oken v bouři* (1894), z nichž i nečtenářům poezie jsou povědomé příznačné verše „Za trochu lásky šel bych světa kraj...“ (Vrchlický 1894: 75).

Jak je to ale s láskou v básnickově epice, která od počátku sledovala především nadosobní, univerzalistické cíle? První rozsáhlejší básní takového typu byla *Eloa*, „fragment pekelné komedie“, báseň sepsaná, jak víme z dopisu bratrovi, v Itálii, během tří zářijových nocí roku 1875.³⁰⁶ Vrchlický zřejmě hned sám pochopil, že tu otevírá pro českou literaturu novou tematickou oblast, vlastně celou novou dimenzi, a podle toho se ke svému dílu choval. V dopisech *Elou* nazývá svým „mazánkem“, ale i „divnou básní“ a „nestvůrou“ a žíznil se dožaduje reakcí. Bratrovi se svěřuje s nejistotou nad dokončeným dílem, ale na druhé straně i s tím, že „za některé scény odříkal bych se života, za ten konec spálil bych vše, co jsem dosud napsal“ (Frída 1931: 107). V korespondenci s Podlipskou se sám sobě podivuje, že zatímco obvykle se k dokončené práci nevrací, s *Eloou* je to jinak: „v bezesných nocích probírám se její scenerií, mazlím se s těmi osobami [...] a celkem je mi tak, jako bych teprve měl ji napsat“ (Vrchlický 1955: 96). A básní začátečníka se skutečně dostalo zaujaté pozornosti: s úspěchem byla čtena v Umělecké besedě, po časopiseckém vydání v *Lumíru* následoval samostatný otisk (1875) a brzy nato nové vydání v souboru *Mýtů II* (1880). Sborníky Společnosti Jaroslava

³⁰³ Srov. např. báseň č. 25: „A kdyby pravda bylo vše / a láska jenom snění – / já bych se k spánku položil / a nechtěl probuzení“ (Hálek 1859: 30).

³⁰⁴ V situaci nerozvinutého filozofického myšlení v české společnosti („Absence smyslu pro filozofii [...] se od poloviny čtyřicátých let minulého století prosadila trvale jako podstatný rys českého společenského vědomí“ [Pešková 1998: 79]; podle Macura 1995: 170) sehrávaly ideje lásky a vzájemnosti nejen roli pojítka a hybatele rozvoje pospolitosti, ale také osobitě substituovaly chybějící náročnější filozofické zobecnění.

³⁰⁵ Tuto pochybnost ovšem vyvrací nejen pozdější básnickovo dílo, ale i práce odborné, ať bizarní (antologie H. V. Wunsche *Jaroslav Vrchlický jako básník milostný*, jejíž autor např. spočetl, že básník jen do svých čtyřicátin již pětsetkrát opěval ženská ňadra [Wunsch 1894: 5]), či serióznější (studie R. B. Pynsenta *Pokus o ňadra* [Pynsent 2008: 145–158]).

³⁰⁶ V dopise strýci z 18. 11. 1875 dokonce Vrchlický tvrdí, že báseň napsal za pouhých šest hodin a že v rukopise jen dvakrát škrtal (Frída 1931: 120).

Vrchlického obsahují hned několik výkladových a interpretačních studií, které dokládají, že báseň budila živý zájem ještě půl století po svém vzniku.³⁰⁷ Časem se však povědomí o jejím významu a někdejší výsostném postavení v české literatuře vytratilo. Přitom to byla snad vůbec první báseň,³⁰⁸ která do české literatury, komunikující dosud se čtenáři především prostřednictvím odkazů k jeho životní zkušenosti, vnesla subjektivně utvářený symbolický časoprostor a exkluzivní otázky metafyzické.³⁰⁹

Dějštěm *Eloy* je peklo. Skalnatá pustina, plná útesů a propastí, kam Charon přiváží stále nové odsouzence. Vrchlickým popisované hrůzy pekla vždy nějak specificky souvisejí s časem: zoufalci, který po tisíce let marně čeká na nejvyšším místě pekla na znamení vykoupení, odpovídá jiný, který naopak věčně padá do propasti, jež nemá dno. Na místě slunečních hodin se nachází tělo nešťastníka nabodnuté na kůl; tyto „živé hodiny pekla“ jsou však osvětleny jen šlehajícími plameny. Čas neměří, ostatně čas v pekle ani nikam neplyne: kdykoli se noc přiblíží k ránu, jeho běh se otáčí zpět. V prostoru vymknutém lineárnímu pohybu času tak panuje věčná temnota. V ní bloudí pološílený Kain a Jidáš s nařikávkami, hořce vyčítavými monology, i císař Nero a jeho druh Tegellin se zvrhlými vzpomínkami. V jiné části pekla přichází mezi Kleopatru, Semiramis a Messalinu, do kruhu žen, které se poměrují významem svých milenců, Eloa, andělská bytost, zrozená z Ježíšovy slzy; ihned si získává úctu a respekt, když prokáže, že jejím milencem je sám Satan.³¹⁰ Velký, krásný a smutný „kníže zatracených“³¹¹ potkal Elou na svých melancholických potulkách kolem ráje a svedl ji dolů do své říše. Bůh jí chce umožnit návrat a Satana uspi. Ale Eloa se pokusí propašovat pod křídlem svého milence do ráje. Když je přistížena, odmítá ráj a zklamaně se s milovaným Satanem vrací do temnot. Teprve tato oběť Boha přesvědčí: mystické „evangelium lásky“ se snáší z nebes, peklo je rozbořeno a Satanova dračí křídla se proměňují v azurová křídla andělská. Opozice dobra a zla je zrušena, nebe a peklo je znovu sjednoceno. Eloina láska přemohla boží vůli, její ochota k oběti spasila svět: „Země vykoupěna jest láskou člověka, láska ženy-anděla vykoupila a posvětila peklo. Láska tvoje přemohla spravedlnost Nejvyššího“ (Vrchlický 1880: 228).

³⁰⁷ Většinou sledují látkové filiace básně nebo akcentují její iniciační postavení ve vztahu k uměleckému satanismu konce století (srov. např. Šíma 1918, Kopal 1920, Rak 1920, Pösl 1925).

³⁰⁸ Formálně se jednalo o dramatické mysterium, opatřené dokonce scénickými poznámkami.

³⁰⁹ Nelze ovšem opominout skutečnost, že inspiraci Vrchlický našel v soudobém i starším evropském básnictví. Nejčastěji bývá v této souvislosti připomínána filozofická poema *Éloa ou La Soeur des Anges*, kterou vydal Alfred de Vigny v roce 1824, dále samozřejmě Dante Alighieri a jeho *Božská komedie* (1307–1321), *Nebožská komedie* Zygmunta Krasińského (1835), *Anhelli* Juliusze Słowackého (1838) a další básně, mj. *Anděl* Svatopluka Čecha (1874).

³¹⁰ Hříšnice jihnou, odvracejí se od zla, líbají Eloiny šaty, prosí ji o požehnání a nazývají ji „Magdalenou gehenny“ (Vrchlický 1880 [1875]: 219–221).

³¹¹ Vrchlický stylizuje svého Satana do podoby okouzlujícího náboženského heretika a romantického zatracence (srov. Pösl 1925: 41–78).

Originalita, s jakou je prostředí pekla vyobrazeno, a efektní děj by neměly zastřít podstatný fakt: Vrchlického řešení je vlastně v souladu s domácí tradicí, resp. představuje dokonce její ideové vyvrcholení. Láska je tu vševládným principem, je schopna přemoci boží vůli, vykoupit lidstvo a nastolit bezrozpornou říši štěstí. Tedy právě ten rajský stav, o kterém dříve blouznili Smetana i Klácel. Tak ostatně básni porozuměla i Vrchlickým uctívaná Sofie Podlipská, když básníkovi psala: „Nad [lidským utrpením] nechal jste vzejít hvězdu lásky, hvězdu spásy [...]. Eloou dotknul jste se ideje budoucího náboženství lidstva a mně se zdá dokonce, že jste celou jeho podstat' vybásnil. [...] Tot' by bylo náboženství, které se vynořuje z Byronova a Heinova zoufalství [...]" (Vrchlický 1955: 99). Vrchlického *Eloou* tak v české kultuře vrcholí sakralizace lásky, naivně univerzalistická představa o lásce jako božské moci schopné proměňovat svět a určovat jeho směřování, idea, která po několik desetiletí do jisté míry suplovala absentující autonomní české náboženské a filozofické myšlení.

Básník sám už nikdy nepostavil lásku tak vysoko jako tady, na samotném počátku své literární dráhy.³¹² Nikdy se ale také nevzdal představy lásky jako duchovního principu, který je významnou a nutnou součástí komunikace mezi věřícím člověkem a jeho bohem. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se hned v několika rozsáhlých básních dotknul osudů těch, kdo tuto komunikaci zprostředkovávají: ústředními postavami jeho epiky se stávají mnichové a kněží. Není to vlastně překvapivé, když uvážíme, že sám byl už jako čtyřletý dán na vychování ke strýci na ovčáreckou faru, která se mu pak stala skutečným domovem. Strýc Antonín Kolář byl ostatně jen jedním ze čtyř jeho strýců-farářů. I své první verše pak Vrchlický publikoval jako šestnáctiletý v katolickém *Blahověstu* a po absolvování gymnázia dokonce vstoupil do kněžského semináře v Praze; po několika měsících ho ale opustil.

Také k národním ideálům se Vrchlický poprvé přihlásil prostřednictvím postavy mnicha, když v roce 1878 zveršoval osudy českého světce Prokopa. Ten podle něj žil jako poustevník v lesích poblíž Prahy, než jej obavy o budoucnost národa přiměly k založení kláštera se slovanskou liturgií na Sázavě. Vrchlický příznačně zvýraznil právě tento zlom v Prokopově životě, když obsáhle vykreslil světcovu až komickou snahu vyhnout se přijetí funkce opata ve vlastním klášteře. Prokop si dobře uvědomuje, že harmonická přírodní idyla, robinzonské poustevničení uprostřed divočiny bude vystřídáno náročnější každodenností: komplikovanou realitou mezilidských vztahů a tísnivým pocitem odpovědnosti za mnišskou pospolitost. Úsilí

³¹² V básni *Savitri* z „Knihy idyl“ (*Perspektivy* [Vrchlický 1884: 83–106]), napsané podle epizody z indické *Mahábháraty*, sice hrdinka láskyplnou obětavostí dojme i boha smrti Yamu a podaří se jí vrátit zemřelého muže zpět do života, ale tento zvrát zasáhne pouze osud jednotlivce; chod světa pokračuje beze změn. Jako moc přesahující síly vzdorujícího jedince vystupuje láska u Vrchlického např. i ve *Vittorii Colonně* (1877).

transformovat lásku, kterou dosud projevoval králíkům, včelám a laním, v lásku, která by byla účinným pojivem lidského společenství, se proměňuje v Prokopovo niterné drama. Jiný nástroj, jak udržet pohromadě hašteřivé druhy, však opat nenalézá – a tak se vzájemná láska bratří, k níž neustále nabádá, stává i vrcholným mravním příkazem.³¹³

Zatímco český světec se samoty nerad ve prospěch ostatních vzdává, Vrchlického zbásnění legendy o poustevníkovi ze 4. století, svatém Hilarionovi z Gazy (1882), jeho odchodem do samoty začíná. Starý muž, který strávil život jako člen mnišské komunity v egyptské Thebaidě, tíživě pocítuje, že stálým opakováním se z rituálních úkonů stírá opravdovost,³¹⁴ a zatouží vrátit své existenci ztracený význam. Navzdory prosbám bratří odchází na poušť a autentický vztah k Bohu hledá nejprve naivně v extrémní askezi a odříkání (nechává se loupežníky přivázat ke kříži, ale marně je žádá, aby mu navíc naplivali do tváře). Boží duch a svatý Antonín Egyptský, jeho učitel, kteří ho postupně navštěvují, ho marně přesvědčují, že taková láska k Bohu, jakkoli heroická, je jen neživotnou abstrakcí a bezcennou iluzí („Vše nebesům byls – ničím světu“ [Vrchlický 1882: 50]). Hilarion musí projít ještě mnoha dobrodružstvími (vítězství nad drakem v Dalmácii) a pokušeními (opilí kentauři mu vhodí na lůžko svázanou nahou Hippodamii), než pochopí, že každá láska je účinná pouze jako vztah, ne jako stav, jako relace, ne jako situace, jako sestup ke konkrétnímu druhému, ne jako vzestup k abstraktnímu ideálu. S tímto vědomím pak koná svoje poslední zázraky, jimiž pomáhá obyčejným lidem z jejich obyčejných problémů a starostí. Vrchlický v básni nakonec světci dopřává i láskou překypující smrt. Jako stařec se Hilarion stále častěji uchyluje do zbořeného a zarostlého Venušina chrámu, kde na podlaze mezi šlahouny divokých růží prosvítá rozbité a nahé mramorové tělo bohyně. Naposledy sám unaveně usedá před zříceninami na lavičku a i jeho tělo za jedinou noc proroste růžemi. Umírá ve chvíli, kdy je dovršena jeho pouť mezi dvěma podobami lásky, cesta od erótu (který symbolizuje socha pohanské Venuše) k agapé (jejímž obrazem se stává on sám jako křesťanský světec), od lásky sebestředné k lásce obdarovávající, od touhy k oběti. Žák Hesychios svého mistra ráno hledá marně: nového vonného keře si nepovšimne.

Prostupování tělesné a přírodní materie není ve Vrchlického poezii nijak neobvyklé. V básni *Eon z Hvězd (Zlomky epopoje, 1886)* např. vystupuje kouzelník Merlin, zakletý v broceliandském pralesi čarodějkou Vivian do kmene živého dubu. Ale Merlin tu není ústřední

³¹³ V předsmrtném odkazu bratřím staví Prokop lásku i nad víru a naději: „Mnoho víra, mnoho naděj, / ale všecko zmůže láska; / pročež všickni milujte se!“ (Vrchlický 1879: 163).

³¹⁴ „[...] a naše práce? Satan jhem svým, zvykem, / nás zkrotil všechny; zvykli jsme již postu, / a naše modlitba? Ach, po tom mostu / již nedojde z nás žádný k bráně nebe!“ (Vrchlický 1882: 23).

postavou. Šumění listí a větví, hlas přírody, kterým promlouvá, se stává pouze inspirací pro křesťanského heretika, mnicha Eona.³¹⁵ Ten posléze poměřuje přirozený řád přírodního světa se stavbou církve a dospívá k radikálním závěrům:

Vous jeho bílý, sněžná bystrice,
se míhal tmou ve lehké pohře větru.
„Ó, Kriste,“ volal, „tvoje lodice
se zmítá dána v špatnou správu Petru!

Co udělali z tvého učení
ti biskupové, modlosluzi, kněží?
Líp zákony tvé chápe kamení
a živlů sbor líp dědictví tvé střeží.

Neb kněžím nestačilo Boha mít,
jenž láskou celý vesmír obejmá,
hned proti němu Satan musil být,
jenž v spárech druhou světa půlku třímá.

Jim nestačila jedné lásky říš,
kde údy vše se v jedno tělo pojí,
hřích vynašli, jsi vinen, než to zviš,
ba než tě počli rodičové tvoji.“
(Vrchlický 1886: 86)

Láska je tu tedy postulována jako původní, přirozený, rajský stav světa, rozvrácený lidskou civilizací a znehodnocený parazitickou stavbou církve. Okolo charismatického kazatele se pak postupně, zcela v duchu prvotní církve, utváří apoštolské společenství těch, kdo jsou schopni mu naslouchat, porozumět, uvěřit:

³¹⁵ Jeho reálným předobrazem byl bretaňský kritik církve a augustiniánský mnich 12. století Eudo de Stella. Obsáhlou zprávu o něm zachoval anglický kronikář William z Newbury v latinské kronice *Historia rerum Anglicarum*. Podle nepřesností v citacích a podle toho, jak Vrchlický Eonův osud samostatně domýšlí, lze však předpokládat, že se při psaní básně opíral pouze o zprostředkované informace, pravděpodobně o zmínky o Eonovi v prvním svazku Micheletových *Dějín Francie* (1833).

On mezi dolmeny a menhíry
stál s berlou sám a křičel na vše strany:
„Již věříte, jste všickni bez víry,
jen u mne spásy jsou a lásky brány!“

A rybář, jenž spěl k moři s vršemi,
a pastýř, jenž tu brav a skot si hlídal,
se rozsadili kolem po zemi
a tázali se a on odpovídal.

A rostl dav jich z jitra k poledni,
co písku v moři víc jich, víc a více,
a k večeru, než přišel poslední,
již na počet jich bylo tři tisíce.
(tamtéž: 90)

Rychle, dřív než Eon stačí své chiliastické učení rozvinout, se však zformuje i opozice. Žoldněřské vojsko, sestavené šlechtou a biskupy, vytáhne pod vedením barona Tellmarka proti Eonovým stoupencům. Obě strany se chystají k rozhodnému střetu:

Však Eon pravil k davu: „Lide můj,
tam pouze spěj, kam Dráha mléčná kyne,
čím tobě meč, tvá spása Bůh je tvůj;
kdo bere meč, víš, ten od meče zhyne!“
(tamtéž: 92)

Eonovi druzi, tvrdohlavě se pokoušející naplnit ideály míru a nenásilí, jsou pak téměř bez odporu povražďeni. Jejich mrtvému vůdci baron Tellmark odřeže hlavu a odveze ji jako kořist na svůj zámek, na oslavnou hostinu vítězů. Rvačku, která se tam o cennou trofej strhne, chce pak sám ukončit tím, že Eonovu hlavu odhodí do propasti:

A kolem pěstě vlasy otočil
té bledé, děsné, umučené hlavy,
a ku terasy římse přiskočil

a ukláněl se níž nad jícen tmavý,

a mrštil hlavou v propast, šlechta níž
se sklonila, však náhle děsem vzkřikla –
ne v propast, v azur tryskla hlava výš
a jako hvězda ve hvězd moři znikla.

(tamtéž: 95)

Eonovou apoteózou, vyzdvižením heretika vzhůru na nebesa, k Bohu a mezi hvězdy, Vrchlický svému hrdinovi zdánlivě přitakal. Ne však zcela, protože neopomněl ani praktický důsledek jeho vzpoury – na zemi zůstává „věž mrtvol“, pobitých Eonových stoupců. Jeho vystoupení tak končí jako mnohá jiná pacifistická hnutí: duchovní ofenziva není podpořena ničím materiálním a vyznavači lásky a míru ve střetu se stoupcem praktičtějších hodnot prohrávají. Přesto stojí za pozornost, že Vrchlický zde nejen naposledy vážně poměřuje svět měřítky ideální lásky, ale dokonce prostřednictvím „mírových sborů“ Eonových stoupců zvažuje možnost v jeho době jedinečnou, totiž využít lásky jako aktivní nástroje proměny světa.³¹⁶

Soubor drobné epiky *Zlomky epopeje* zahrnuje příběhy od počátků lidských dějin do autorovy přítomnosti. V této časové perspektivě u Vrchlického láska bezvýhradně vítězí jen v nejstarších dobách a v antice. Později, básní o Eonovi počínaje, přináší stále častěji bolest a utrpení, až v obrazech nejbližších současnosti úplně mizí, jako by pro utváření moderního lidství ztrácela na významu.

Skepse k možnostem lásky se následně ve Vrchlického poezii prohlubuje a vrcholí po rodinné katastrofě před polovinou devadesátých let – v lyrice ve známých *Oknech v bouři* (1894), v epice v *Nových zlomcích epopeje* (1895), sbírce v kontextu básnickova díla soustavně podceňované a přehlížené. Přitom jde o soubor představující nejen zobecňující pendant intimních *Oken v bouři*, ale především polemický komentář k optimistické historické koncepci původních *Zlomků*. Stejně jako v nich prochází básník lidskými dějinami a vybírá drobné příběhy. Jejich ladění je však první sbírce v mnohém protichůdné. Jedním z ústředních námětů obou knih jsou např. podoby a osudy žen: v původních *Zlomcích* jsou ženy obvykle krásné (*Herodice, Tanečnice*), moudré, nebo alespoň po moudrosti toužící (*Arete, Sapphó*), milující, nebo alespoň o lásku usilující (*Štěstí Adonisovo, Abelard a Heloisa*), ale především schopné

³¹⁶ V obrazné rovině je podobná myšlenka ve *Zlomcích epopeje* vyslovena i v básni *Legenda srdce*: lidské srdce nejprve uhnětla Venuše z mořské pěny, růží, flétnových tónů a dalších ingrediencí, ale Kyklopy pak z této hebké směsi na své kovadlině vykovali tvrdý nástroj určený k boji.

svou obětavou láskou muže zachránit (*Pietro Damiani*).³¹⁷ V *Nových zlomcích* se vrší obrazy žen odpudivě ošklivých (*Eurynomé*),³¹⁸ primitivně chladných a zlých (*Návrat*),³¹⁹ krutých a plných zášti (*Hlava Orfeova, Scylla a Charybdis, Píseň valkýr*), zoufalých (*Niobe*) či mrtvých (*Pithys, Helena*), v nejlepším případě vzdálených a nedostupných (*Mladý Dante vypravuje svůj sen Beatrici*). A láska mezi mužem a ženou, pokud se v *Nových zlomcích* vůbec objeví, zůstává neuskutečnitelnou možností.

Například v básni *Legenda Tritonova* na sebe v rokokovém parku s věčnou touhou pohlízejí sochy Tritona a Pomony. Válka nebo revoluce však v jediné noci idylickou scenerii změní: Pomonina socha je zničena a fontána s Tritonem se plní krví a mrtvolami. Jen Triton zůstává na svém místě a stejně jako dřív v bezradném gestu hraje na škebli milostnou píseň; tu však už nikdo neslyší. V básni *Penthesilea* Achilles bojuje s přízračným soupeřem, který se mu až příliš podobá.³²⁰ Zvítězí, ale když konečně odkryje tvář poraženého protivníka, poznává, že „ten druhý Achilles“ byla dívka, královna amazek Penthesilea. Nyní ji ovšem miluje, ale marně: svou lásku sám zabil. A konečně je tu *Freska závěrečná*, námětově odkazující k *Písni života* z někdejších *Zlomků*. Tam byla za potopy světa muži láska takovou oporou, že se odvážil protivit samotnému Jahvemu.³²¹ V objetí milované ženy našel tolik síly vzdorovat boží vůli, že svou vzpurností vyděsil i anděly života a smrti, kteří kroužili nad jeho loďkou. V apokalyptické *Fresce závěrečné* naopak bloudí po chladnoucí zemi poslední muž sám. V troskách světa konečně nalézá poslední ženu, mladou, nahou a vyhublou. S láskou se k ní sklání, ale jeho objetí už ji nedokáže zachránit: „A na oba sníh zvolna padá bílý“ (Vrchlický 1895: 250).

Ve všech těchto případech je láska spíše souborem otázek než odpovědí na ně: Jsme vůbec schopni skutečně milovat druhého člověka? Nemilujeme nakonec vždy jen sebe samotné? A neznamena to tedy, že naše láska je vždycky jen iluzí? A neporozumění druhému jejím nutným atributem? Může ale potom láska vůbec někomu pomoci? Nebo pokaždé láskou jen zabíjíme? Odpovědi básně *Nových zlomků* nenabízejí, jen pochybnosti a nejistotu. Ve všech

³¹⁷ V básni *Venus Verticordia* se Vrchlický dokonce obrací k Venuši s prosbou: „Dej, ať jsem vždycky dojat / a vždycky nadšen ženou!“ (Vrchlický 1886: 44).

³¹⁸ Ve Vrchlického podání to není stvořitelka světa z pelagického mýtu, ale ztělesněná závist, božská „černá Harpyje“ na březích Styxu, která „obětem mozek vypije / a věčně lačná, holohlavá, / v své neúprosné žravosti / všech mrtvých hnáty ohlodává / až do kosti, až do kosti!“ (Vrchlický 1895: 53).

³¹⁹ Unaveného Herakla, vracejícího se po vykonání dvanácti prací domů, vítají jen pohrdavé výčitky a výsměch ženy, kterou nedokázal uspokojit.

³²⁰ „Táž podoba, tvé tváře rysy, / zbroj stejná s tvojí, meč i štít, / v boj neznámý jde jak ty kdysi, / ó, neváhej, spěj s ním se bít!“ (Vrchlický 1895: 67).

³²¹ Srov. např. verše: „[...] co ty chceš mne se tázat? / Ty budeš jak mdlý brav dál vodit hvězdný vír, / oděný v světly háv – já budu, v srdci mír, / své ženy vlasy vázat“ (Vrchlický 1886: 20).

se přitom gesta mužů toužících po lásce obracejí do prázdna: ženy, které milují, jsou nedostupné, umírající, mrtvé – a láska tak není ničím víc než iluzí, neuskutečnitelným snem.

Pro Vrchlického ovšem nikdy nebyla určujícím principem lidské existence, ale také ne pouhou vztahovou či estetickou kategorií. Od počátku v jeho poezii vymezovala trajektorii mezi ztracením a spásou, vertikálu, jejímž prostřednictvím člověk stoupal od pekelného či pozemského údělu k ideálu. Otevírala tak možnost vykročení z horizontálního směřování života a s tím i možnost proměny předurčeného osudu. Člověk v lásce padá anebo stoupá, pohybuje se obrazně, u Vrchlického dokonce doslova, mezi nebem a peklím, a zpočátku má láska dokonce sílu tento protiklad zrušit (*Eloa*). Později, v básních s kněžskými protagonisty, se nabízí alespoň jako mravní imperativ, orientuje lidské životy vzhůru, směrem k tušenému dobru, „pozdvihuje“ je výše (*Hilarion*). V *Eonovi z Hvězd* je tato intence lásky prezentována už jen jako ideální perspektiva, které se lze přiblížit pouze obětováním pozemské existence. A v ještě pozdějších básních se přesvědčení o pozitivní moci lásky zcela vytrácí. Zůstává nejintenzivnějším lidským citem, ale člověka může právě tak pozdvihnout, jako ponížit. Nakonec, v *Nových zlomcích epeje* už je jen závrtným pádem do propasti. Tomuto hodnotovému přepólování odpovídá i pointa posledních dvou básní, které zmíníme. V mladickém *Pokání Dona Juana* (1877, knižně v *Mýtech II* [Vrchlický 1880: 143–161]) je Don Juan po smrti odmítnut peklím, ale i nebem. Dlouhá léta pak klečí uprostřed prašné cesty k ráji a marně prosí o odpuštění ty, jimž ublížil. Teprve když ztratí všechnu naději, nebe se nad ním smiluje, neboť „nešťastným a opuštěným sám vždy ráj se otvírá“ (tamtéž: 161). Pozice protagonisty pozdější rozsáhlé faustiády *Twardowski* (1885),³²² založené na polské pověsti,³²³ je podobná: podle smlouvy s ďáblem nesmí nikdy navštívit Řím, ale když ho ďábel v krčmě zvané Řím nakonec dostihne a chce ho odnést do pekla, zachrání se Twardowski zpěvem mariánské písně, kterou slyšel v mládí. Navždy pak zůstane uvězněn v prázdnotě:

V prostoru visel, kolem vzduch němý,

Twardowski mezi nebem a zemí.

(Vrchlický 1956 [1885]: 336)

³²² Báseň byla z mravnostních důvodů po vydání dočasně zkonfiskována. Systematicky ji analyzoval v *Naší době* T. G. Masaryk, který jí vytýkal nepůvodnost, eklektičnost a myšlenkovou nedůslednost (Masaryk 1895: zejm. 320–337, 391–398).

³²³ Legendární Twardowski byl učenec nebo mág, který působil v 16. století na dvoře polského krále Zikmunda II. Augusta. Vrchlický posunul historický čas příběhu blíže současnosti, aby mohl reflektovat odboj Poláků proti carské nadvládě.

Vrchlický legendu domýšlí tak, že po staletích, kdy ve světě konečně zavládne mír, bude i Twardowskému dovoleno vrátit se na zem. Ráje však nikdy nedosáhne.

Ve své rané poezii Vrchlický lásku v souladu s domácí romanticky podmíněnou literární tradicí oslavil jako sílu schopnou přiblížit člověka božství, jako úběžník existence a princip proměny světa. Později však láska v jeho poezii tuto moc ztrácí. Zůstává sice výrazem absolutní krásy i elementární energií, která člověka definuje, ale východisko z rozporů individuální existence už nenabízí. A pro společenskou existenci se představa komunity založené na citových vazbách jevila stále víc jako nestabilní a nedostačující. Ve střízlivém měšťanském světě, v němž básníková tvorba vrcholila, to ani jinak nebylo možné.³²⁴ Milostný cit přestává být úběžníkem představ pospolitosti, přestává být absolutní a nezpochybnitelnou hodnotou. Láska se vrací do intimní sféry. V kontextu jejího literárního zobrazení to znamenalo zplošťování, ale současně i odkrývání nových námětových a výrazových možností. Otevírala se cesta od lásky jako jedinečné zbožšťující moci k lásce, která mohla být čímkoli – zbožňováním, ale třeba i zbožím.

³²⁴ Román ve verších básníkovy mladšího přítele J. S. Machara *Magdalena* (1893) s ústřední postavou prostitutky, jenž vyšel krátce před *Novými zlomky epeje*, přitáhl daleko větší pozornost než pozdní skladby samotného Vrchlického.

II. PROSTOR

CESTA TAM A ZASE ZPÁTKY

Kolárova novela *Libuše v Americe*

V květnu 1895 F. X. Šalda u příležitosti cyklu her uvedeného v Národním divadle kriticky zhodnotil dramatické dílo nestora českého divadla Josefa Jiřího Kolára a příkře odmítl jeho romanticky „geniálnickou“ stylizovanost: „Z pardálí dekorace vyklubal se zcela průměrný a pracovitý literát [...], nezávadný šosák mravní i umělecký“ (Šalda 1950 [1895]: 175). Svou ikonoklastickou recenzí otevřel cestu dalším odsudkům Kolárových her, básní i próz, mezi nimiž vynikla rozsáhlá, na pokračování v *Obzoru literárním a uměleckém* otiskovaná Kamperova stať *Josef Jiří Kolár (1901–1902)* a Vlčkova studie *První práce novelistické J. J. Kolára* ve dvou číslech časopisu *Zvon* (1905); obě tedy vznikly až po spisovatelově smrti v roce 1896. Výhrady jejich autorů lze soustředit do několika oblastí, kterých využijeme jako východiska pro charakteristiku Kolárovy novely *Libuše v Americe*.

1.

Kamper i Vlček vnímají Kolára především jako tvůrce historických dramát a próz a v tomto kontextu odmítají vágnost jeho pojmání historické skutečnosti: „Zachází s historickými fakty nesmírně libovolně, překrucuje a upravuje si po svém i dějinné události všeobecně známé,“ píše např. Kamper (Kamper 1902: 69) a svou žalobu dosvědčuje řadou důkazů.³²⁵ Ty by bylo možné shledat i ve spisovatelově první větší prozaické práci, novele *Libuše v Americe* (německy 1842, česky 1854), jedná se ale o historické nepřesnosti různého typu a řádu. Když např. Kolár v závěrečné větě prózy píše, že její poslední žijící protagonistista černoch Pitok zemřel „roku 1822 na ostrově haïtickém [...] v ten samý rok a den, kdy umřel Napoleon“ (Kolár 1854: 86), zřejmě se prostě jen o rok mýlí (Napoleon zemřel již roku 1821). Jiného rázu je však už pochybení v rozhovoru mezi Pitokem a indiánem Mladým šípem. Když se mladý válečník zdráhá uvěřit zprávě o smrti svého nadzemsky mocného otce, připomíná mu Pitok legendárního náčelníka Omahů Uašinggohsahbu (Washingguh Sahba, Blackbird),³²⁶ který „byl také velký bojovník, a

³²⁵ Kritika tu tedy byla vedena z pozic uměleckého realismu (srov. „realisté [...] se soustředili na poznávací složku umění. Důraz kladli na historický detail“ [Rezníková 2004: 88]), na rozdíl od kritiky Šaldovy, který spisovatelé vytýkal naopak absenci „ovzduší historického, lokální barvy, v čem se tak dobře znali romantikové“ (Šalda 1950 [1895]: 176).

³²⁶ Informace Kolár zjevně čerpal z německojazyčných zdrojů. V tomto případě lze předpokládat, že jeho pramenem byl cestopis amerického spisovatele Washingtona Irvinga (1783–1859) *Astoria* (1836; německé vydání vyšlo v rámci Irvingových spisů roku 1837 ve Frankfurtu nad Mohanem [*Sämmtliche Werke*, band 57–65]). Irving, jehož povídky byly překládány do češtiny již ve třicátých letech, prezentoval Washingguh Sahbu jako romantického hrdinu a popsal i mohylu navršenou na břehu Missouri nad jeho tělem (náčelník se nechal pohřbít vsedě na stojícím koni).

přec jest pohřben pod velkým pahrbkem na pobřeží zelené vody“ (Kolár 1854: 56). Děj Kolárovy novely se přitom odehrává v jarních měsících roku 1791 – ale skutečný Washington Sabha byl zabit až roku 1800. A konečně jsou tu fakta, jež prózu jako tradiční historické vyprávění již úplně diskvalifikují. Otcem hlavní hrdinky Libuše je český emigrant a milionář Henry Klen, matkou Klara Arnoldová, sestra známého generála z doby americké války za nezávislost Benedicta Arnolda (1741–1801), která podle novely zemřela při Libušině porodu. Ve skutečnosti však měl Arnold tři sestry, z nichž dvě umřely ještě v dětství (ve věku osmi a pěti let) a dospělosti se dožila pouze nejstarší (1742–1803); ta se ale jmenovala Hannah a nikdy se neprovdala.

Takových příkladů by bylo možno snést více, ale i uvedené postačují, aby zpochybnily příslušnost Kolárova textu k žánru historické prózy (byť bychom v souladu se slovníkovou definicí uvažovali o jejím „projekčním“, nikoli „mimetickém“ typu; i ten totiž „konstruuje modely žití, které existovaly před aktem psaní a jsou nějak doloženy“ – srov. Mocná a kol. 2004: 239 a 240). Částečné řešení nabízí Tomáš Kubíček, který napětí mezi faktuálním a fikčním diskurzem analyzoval ve studii *Sémiotika žánru historické fikce*. Podle jeho definice si historická beletrie „nenárokují historickou věrohodnost, pouze fikční“; jejím cílem totiž není podat (v jakémkoli smyslu) „pravdivý“ obraz dějin, ale umožnit čtenářům historii „zakusit“ (Kubíček 2011: 668). Definujícím atributem historické prózy potom není časová distance od popisovaných událostí nebo verifikovatelnost zobrazovaných skutečností, ale „existence dvou různých podob kulturní encyklopedie“ v rámci jednoho textu; ta již svou přítomností vnáší do procesu čtení kategorii „historického času“ (tamtéž: 671). Z druhé strany potom Kubíček ohrazuje historickou beletrii před příslušností k fantastické literatuře rámcem „fyzicky možného světa“ (tamtéž: 673); to je ale právě hranice, která by (nejen ve vztahu ke Kolárově novele) vyžadovala další zpřesnění. Bez něho lze totiž o *Libuši v Americe* uvažovat např. i jako o dílu příslušejícím k žánru historické fantasy.³²⁷ Tak či onak tu ale napětí mezi množstvím prezentovaných historických skutečností a jejich jen podmíněnou kredibilitou spoluvytváří základní situaci podvojně, dichotomicky rozeklané a čtenářsky nejisté románové skutečnosti.

2.

³²⁷ V tomto smyslu uvažoval o Kolárových prózách již Karel Sabina: „Obrazivost si tu pohrává s historií a filozofií způsobem zcela osobním, ale v umění oprávněným. [...] Přáti si při něm větší objektivnosti bylo by klásti svévolnou míru na uměleckou svobodu. Má každý svůj způsob a žádáti jest toliko, aby každý v tomto svém způsobu byl dovedný“ (Sabina 1864: 361). Doležel pro narativy, které se odchylují od známých historických skutečností, používá termínu „protifaktová fikce“; ta může sahat od dílčích epizod až po konstrukci celých „protifaktových světů“ (Doležel 2008: 112–126). Cohnová připomíná, že tyto alternativní verze dějin mohou být motivovány buď esteticky, nebo ideologicky, a navrhuje používat termínu historický román pouze v rámci relativního tematického rozlišení (Cohnová 2009 [1999]: 195–198).

Charakteristiky jazyka a stylu Kolárových próz se ve výše zmíněných kritických statích rovněž příliš nelišily. Podle Kampera patřily Kolárovy práce „k nejbizarnějším, jež kdy v českém jazyku byly napsány“ (Kamper 1902: 295), přičemž obsáhle charakterizuje jejich „pitvornou fantastiku“ (tamtéž: 299). Vlček pak jeho soud slovy o kupení výstředností, o „fantasmagorické hře“ a „barokním a pitvorném slohu“ (Vlček 1906: 78) jenom umocnil. Šalda psal sice uměřeněji o „masopustní náladě umělecké nekázně“ (Šalda 1950 [1895]: 176), ale nebyl s ostatními v rozporu. Kamper také po řadě charakterizoval většinu Kolárových próz, přičemž nejpříkřejšího odsudku se dostalo právě *Libuši v Americe*: „U prací takového rázu, jako jest nechutná povídka Libuše v Americe, táže se čtenář bezděčně, myslil-li autor práci svoji vážně, či šlo-li mu jen o mystifikaci – arci ne právě duchaplnou. Stěží najde se někde tolik nemožností, nevkusu a bizarností nahromaděno jako v této novele“ (Kamper 1902: 295). Podobně o *Libuši* soudil i Vlček: „Vládne v ní komicko-satirická grimasa, při níž čtenář neví, kde vážné se končí a směšné začíná“ (Vlček 1906: 54). Oba tedy oprávněně zdůraznili situaci čtenáře, který je ve vztahu ke Kolárem stvořenému fikčnímu světu permanentně maten a znejist'ován a stále nucen svůj postoj přehodnocovat.³²⁸ Tento permanentní apel přitom probíhá paralelně na různých úrovních textu. Primárně již na úrovni lexika.

Stále znovu se totiž opakuje konstelace, kdy jsou slohově jednotný popis nebo vyprávění náhle narušeny výrazem z jiné stylové vrstvy. Nejčastější jsou případy poeticky vznešeného líčení, které je zneváženo užitím dysfemismu, vulgarismu nebo prostě slova nepoetického. Srov. např. Klenovo dojemné loučení s Čechami: „Když odcházel z vlasti, klesl u posledního mezníku drahé své otčiny k zemi, políbil ušlapanou stezičku, vzal kus hrudy ze země, položil ji na velké srdce a šel do Ameriky. Mimoto seděla v Klenově **kotrbě** ještě jiná stálá myšlenka“ (Kolár 1854: 11). Stylově jednotný řetěz slov „vlast“ – „klesl“ – „drahá otčina“ – „políbil“ – „srdce“ je tedy náhle narušen nepřípadným „kotrba“, které již Jungmann definuje jako „hlava (s příhanou), palice“, tedy jako výraz hanlivý nebo posměšný.³²⁹ Zvláště často bývají tímto způsobem (tj. významově správně, ale stylově nepřiměřeně) užita slovesa – srov. např. půvabné Klenovo vyprávění dceři o českých dějinách, které je uvozeno větou „mnoho jí do uší **nahučel** o české vlasti“ (tamtéž: 24), náčelníkovu patetickou přísahu „krev volá o krev a já smrt svého otce **pokropím** veškerou krví [bělochů]“ (tamtéž: 57) nebo vrcholnou scénu, kdy se zoufalá

³²⁸ Novela se však vzpírá i výkladovým postupům novější literární vědy: Ladislav Futtera ve své důkladné monografii o postavě Libuše v české a německé literatuře Kolárovu aktualizaci mýtu zmínil pouze okrajově jako „svěráznou variaci“ látky (Futtera 2015: 71).

³²⁹ Podobným způsobem jsou opakovaně snižovány i smyslově bohaté popisy krajinných scenerií: „Na protější straně hučícího veltoku **vylízá** za modravým vrškem lesiny plavý **širokohubý** měsíc“ (tamtéž: 26); „**zápach umrlčí** plove na vlnách ranních větérků“ (tamtéž: 72) apod.

Milada marně pokouší zachránit život: „Milada v poděšení před ním utíkala, Pitok v roznicené žádostivosti za ní – **honili se** po kruhovitém chodníku“ (tamtéž: 82); užití sloveso evokuje spíše dětskou hru.

Již na této rovině je patrná základní intence Kolárova textu, která spočívá ve snižování vznešeného (ušlechtilého, krásného), byť výjimečně se setkáváme i s odlišnými a opačnými případy.³³⁰ Podporují ji rovněž typická přirovnání, v jejichž rámci je „vyšší“ připodobňováno k „nižšímu“ (např. „v každé krůpěji zhlíží se slunce **jako vyšperkovaná před zrcadlem nevěsta**“ [tamtéž: 43]; podobně Klenova metaforická charakteristika Čech: „jak krásná jest tato **vypráhlá sopka**“ [tamtéž: 7]), a dokonce tak náročné figury, jako je antiklimax (např. „nebyliť to takzvaní rozervanci na duchu, srdci a kapse“ [tamtéž: 22]; základem rozkvětu české osady se staly „mravní mohutnost a síla, historické vzpomínky, vydatné pěsti, zdravé žaludky“ [tamtéž: 40]).

„Nevhodný“ výběr lexika však romanticky vznešenou skutečnost pouze nedevaluje, nepřiměřená slova ji i rozbíjejí a zcizují a stávají se ironickým komentářem vyprávěného příběhu. Tento proces lze v textu sledovat v různé šíři záběru, od elementárních spojení dvou slov („rozdrcený stareček“ [tamtéž: 10]) přes patetická obrazná vyjádření („svatou jest učinil přísahu, že jeho mrtvolou nemají ztuchněti domácí červi“ [tamtéž: 18]) až k napětí, jež panuje v rozsahu celého textu mezi spojeními, která předpokládala zkušeného a kultivovaného čtenáře („bachantická stařáž“, „sybaritská rozpustilost“ apod.), a naivně lidovými promluvy mi vypravěče i postav („s otevřenou hubou po ní se díval“, „což jsme zlodějským Siouxům nevyprášili červenou kůži?“ apod.). Zdrojem nesouladu je konečně také nepoměr mezi motty jednotlivých kapitol, čerpajícími z široké sféry klasické i moderní kultury (Homér, Shakespeare, Mirabeau, Fichte, Hoffmann, Hugo apod.), a vysvětlivkami k textu, které se vesměs vztahují k triviálním reáliím indiánského života (mokasíny, tomahavk, vigvam) a leckdy samy o sobě působí jako banalizace nebo snižení vysvětlované skutečnosti (např. „whisky – anglický název pálenky“ [tamtéž: 30]; „Dakotové – kmen indiánský plný fašle a lsti“ [tamtéž: 37]).

Vnitřní rozpornost textu pak ještě umocňují ironizující komentáře vypravěče (zamilovaní Viktorin a Milada „odebrali se ven, snad za příčinou astronomického zpytování hvězdnaté oblohy“ [tamtéž: 39]), které opět často relativizují a snižují primární rovinu patetického, romanticky stylizovaného příběhu (např. když náčelník Utašaroo popíjí na české

³³⁰ Např. narušení znevažující charakteristiky výrazem z vyšší stylové sféry („Tu stálynyni krvavý **filantrop**, posud tak umouněný a nemytý jako prve“ [tamtéž: 83]) nebo narušení předpokládaného frazeologismu neobvyklým výrazem („rozbíti otrocká pouta svých kmenovců a postavit je na svobodná **chodidla**“ [tamtéž: 85]).

slavnosti a očekává příchod svého zvířecího Manitoua, posvátný duch se mu zjeví „v postavě opičky“, jež ho ukolébá ke spánku). Navíc volbou exkluzivních jazykových prostředků a postupů, výrazovou strojeností (Klen „nemínil prohejřiti poklady své požíváním indických ptačích hnízd a rybích jazejků“ [tamtéž: 14]) a expresivitou („mozek [zavražděného náčelníka] lpěl na stěně, prokvetaly pruhami krve“ [tamtéž: 48]) i nefunkčním novotvořením („červenoši“ [indiáni], „lební blány“ [„skalpy“]) Kolár neustále upozorňuje na jazykovou stvořenost svého fikčního světa, a tedy na jeho umělost. A i tímto způsobem zdůrazňuje disparátnost mezi intenzivním děním uvnitř fikce a distancujícím se postojem vypravěče.

Potud lze spisovatelovým kritikům porozumět: fikční svět vystavěný na permanentním sebesnižování, prostřednictvím vypravěčské ironie sám sebe destruuje a nenabízející jednoznačné hodnotové východisko, skutečně komplikoval čtenáři 19. století orientaci. Jinou obligátní námitku, od níž je odvozována představa o nesrozumitelnosti Kolárova díla, totiž „nedostatek smyslu pro kompozici“ (Kamper 1902: 300), je však nutno alespoň vzhledem k *Libuši* odmítnout. Neobvyklý, ale relativně jednoduchý příběh³³¹ je čtenářům sdělován přehledně, bez digresí a reminiscencí či nemotivovaných časových skoků. Podstatněji porozumění próze komplikuje spíše nejednoznačný charakter jejich ústředních postav.

V případě titulní hrdinky je signalizován již jménem. Narodila se jako Molly, ale český otec ji nazývá Boženou, a když se ujme vedení českých osadníků, sama přijímá jméno Libuše,³³² které postupně v textu převládne. Tato „Božena-Molly-Libuše“, vážná a citově odtažitá mladá žena, je ideální vůdkyní. Vyniká nejen rozvahou, cílevědomostí a cudností, ale především silou („na prérii jsouc zrozeno i vychováno, nabylo její tělo oné mohutné, mužné kontury [...] – ó, jak se tu podobala Dianě, tomu pravzoru spanilých mužatek!“ vzdychá vypravěč [Kolár 1854: 23]). Příbuznost s panenskou bohyní podtrhuje rovněž Libušin obvyklý lovecký oděv („od krku až k patě zavřený, k údům těsně přiléhající šat z tmavozelené vlny“ [tamtéž: 46]). Teprve když se připravuje k závěrečnému souboji s náčelníkem Čipevájů, pochopíme, proč ji autor připodobnil i k odvážné amazonce Penthesilei: „Šije a ramena jsou obnažena, černé její kadeře splývají v divokém nepořádku po týli a vlají v půvabných

³³¹ Emigrant Klen se vrací do Čech po třiceti letech strávených v Americe, kde se stal milionářem. Rozvíjí plán převést vybrané české osadníky na své pozemky v USA, aby tam založil „novou Čechii“. Během příprav však umírá, když se zřítí z věže Chrámu svatého Víta. Otcova záměru se ujme jeho dcera Božena (Molly, Libuše) a po devíti letech se jí skutečně podaří vzornou osadu vybudovat. V průběhu oslav výročí jejího založení je však zabit náčelník přátelského kmene Ouchipawaků (Čipevájců). Osadníci vedení Libuší nemohou prokázat, že na jeho smrti nenesou vinu, a jsou mstiví se indiány povraždění. Česká obec v Americe zaniká. Příčinou neštěstí jsou intriky černého sluhu Pitoka, který také zabil oba starce, Klena i náčelníka Čipevájců, protože chtěl na území „nové Čechie“ založit svobodný černošský stát. Ani jemu se ale nepodaří plán realizovat.

³³² „[...] panovala na břehu Mississippi jako druhdy báječná Libuše na břehu Vltavy. Osadníci ji také jinak nepojmenovali než paní Libuší“ (Kolár 1854: 23); autor používá i složených pojmenování „Božena-Molly“, „Molly-Libuše“ a „Libuše-Molly“.

prstencích u větru. [...] v pravici drží břitký meč“ (tamtéž: 75). Přísná vůdkyně se proměnila ve vášnivou bojovnici. Ani jedna z těchto rolí přitom neodpovídá její rodinné situaci. Je totiž také matkou sedmiletého Břetislava a manželkou polského šlechtice Dolina. S ním ovšem tvoří poměrně nesourodý pár. „Přemysl-Dolin“, muž „poněkud malé postavy, přitom však jemného, ušlechtilého vzrůstu“ se podle vypravěče podobá spíše „uhlaženému diplomatu francouzskému“ (tamtéž: 32). A když např. jeho manželka ráno v sedle svého koně a s ručnicí na rameni vyráží na lov, vychází Dolin teprve „v lehkém ranním svrchníku a s cigárou v ústech“ na balkón, aby jí se synem, kterého bere do náručí a procítěně líbá, popřál úspěšný den (tamtéž: 47). Zjevnou dominantně-submisivní povahu manželského vztahu podtrhuje i skutečnost, že když se jeho žena chystá k boji na život a na smrt s indiánským náčelníkem, Dolin se ani nepokusí navrhnout, že ji zastoupí.

Příhodnějším objektem Libušiny skryté vášnivosti a síly by mohl být právě náčelník Mladý šíp, který v závěru přijímá výzvu k boji muže proti muži (resp. ženě) a utkává se s Libuší, aby byli ušetřeni ostatní bojovníci. Do střetnutí však i on vstupuje s handicapem rodící se submisivity: od prvního spatření bílé náčelnice „lásky plamen mocně vyšlehuje v jeho prsou a klesnouti si přeje pod kopyta jejího oře, aby byl rozšlapán“ (tamtéž: 76). Zápas, probíhající za „milostného cukrování hrdlíček a sedmihlásků“, končí na zemi: „oba si leží v náruči, prsa na prsou, oko v oku, dech smíšený s dechem. Mladý šíp tiskne obdivovanou, milenou ženu“ – a navzájem se zabijí (tamtéž: 76–77). Rodící se „nemožný“ vztah mezi vdanou bělošskou osadnicí a divoškým náčelníkem ani jiné řešení nenabízí; ale tady romanticky absolutní cit splývá s fyzickým bojem o dominanci a moc, s vůlí ovládnout milovaného i nenáviděného partnera.

Kolár touhy svých protagonistů téměř netematizuje, vyplývají pouze z jejich projevů a gest. Podivné chování zhyralého osadníka Benedikta k černošskému sluhovi („padl Pitokovi do náručí, políbil ho v masitá ústa s tak přítulnou choutkou a divokostí, až to mlasklo“ [tamtéž: 31]) lze sotva vysvětlit jinak než homosexuálním vztahem. Sám Pitok je přitom přímo esencí primitivní („černošské“)³³³ smyslnosti, když „šilhá po [českých] ženštinách [...] žádostivýma, hltavýma, psíma očima – a několikráté potichu luská prahnoucím jazykem“ (tamtéž: 28). V závěru zneužívá zoufalství poslední žijící osadnice, mladé Milady, tiskne se „masitými ošklivými ústy na její růžové rtíky“ a pokouší se jí zmocnit. Milada se však zachraňuje sebevražedným skokem mezi mrtvolky ostatních osadníků a umírá „čistá a nepoškrvněná“ (tamtéž: 80, 83).

³³³ Vypravěčův postoj je i v tomto směru rozkolísaný: pohybuje se mezi obdivem k prosté důstojnosti obou „přírodních“ etnik, černochoů i indiánů, a neskrývaným pohrdáním jejich naivitou a nezkrtnou smyslovostí.

Přesto ani Pitok není postavou bezezbytku negativní. Intrikuje sice a vraždí, ale jedná z pohnutek vlastně ušlechtilých. Jeho sen získat území českých osadníků pro uprchlé a osvobozené černochoy je stejně nezištný jako sen Klenův (je vlastně jeho devalvovaná, parodickou verzí). A jméno Dobré srdce, které díky lichotkám a darům získal od indiánů, má alespoň částečné oprávnění. Niterný svět černošského sluhy je totiž skutečným koncentrátem romantické rozeklanosti. O samotě se Pitok do krve a slz rozdírá marnou láskou ke svému národu a k Miladě,³³⁴ navenek však vystupuje jako bodrý a devótní sluha, komický doplněk české osady, a tajně spřádá démonické plány. Disproporčnost jeho povahy se nakonec promítá do jeho dalších osudů: nepodaří se mu sice získat Klenovo území, ale připojí se ke vzpouře černošského generála Toussainta-Louvertura na Haiti, kde se jako vysoký důstojník podílí na vzniku prvního nezávislého černošského státu. Ten se však rychle proměnil v despotii, již byli nejvíce postiženi právě jeho černošští obyvatelé. Pitokův sen se tak vyplnil, ale pouze v ironickém zkruslení.

Charaktery protagonistů jsou tedy stejně dvojznačné jako slova, která skládají jejich příběhy. Na povrch vystupuje pouze bezrozporné hrdinství či bezstarostný klid. Vypravěč ale stále znovu naznačuje, že pod těmito maskami se skrývají hluboké křivdy a zranění, bolest a tajné touhy, vyplývající z pocitů erotické či rasové poníženosti.

3.

Kolárova próza je tedy také příběhem o přetvářce a fašši. Nejedná se přitom jen o Pitokovy intriky. Nic tu není takové, jak vypadá, za laskavými slovy se skrývají slova manipulující, obviňující a zraňující, lidské činy mají vždy jiný význam, než lze předpokládat, protože i lidé jsou jiní, než předstírají. A povaha skutečnosti je ve všem hanebnější, než jak se jeví ze slov, skutků a tváří. Charaktery a záměry jsou pokaždé nižší než předestřená iluze a cesta za pravdou tak snadno může nabýt podoby degradace či pádu.

Tragickým pádem ostatně novela začíná i končí. Na jejím počátku emigrant Klen, který po návratu do Čech roku 1783 našel útočiště v bytě hlásného ve věži Chrámu svatého Víta, pozoruje ze svého stanoviště českou zemi a trpce bilancuje její stav. Náhle se však (sražen Pitokem) zřítí k zemi. Klenův život skončil, ale jeho dcera Libuše téměř po roce navštíví otcův hrob na Olšanech, vykope jeho tělo a tajně ho převezve „v mumiovém, vonně páchnoucím

³³⁴ „Potutelná“ a věčně flirtující Milada však také není bez rozporů: i podle vypravěče představuje „podivné spojení nebeské zbožnosti a smyslné roztouženosti“ (tamtéž: 45). A zdá-li se alespoň její nápadník, zběhlý student Viktorin, vzorem mužné síly a racionality, nelze odhlédnout od jiného osadníka, vyločeného studenta Benedikta, pošetilého slabocha, který je jeho živoucí karikaturou. I do charakterů a vztahů okrajových postav se tak promítá podvojnost vládnuocív Kolárově světě.

žoku“³³⁵ do Ameriky. Nad Klenovými ostatky pak nechá vystavět obří kamennou mohylu, z níž se v závěru vrhne zoufalá Milada, poslední žijící česká osadnice, aby unikla roztouženému Pitokovi. Rámec dvojího pádu tedy podporuje hodnotové směřování novely, cestu dolů od „vysokého“ k „nízkému“, od posvátného k profánnímu, od vznešenosti k pravdě.

Nepředstavuje však jedinou kompoziční paralelnost v textu plném podvojností. Henry Klen se např. narodil v Čechách, vydal se do Ameriky, aby zbohatl – a vrátil se do Čech, kde byl zabit černochem. Jeho dcera se narodila v Americe, vydala se za otcem do Čech – a vrátila se do Ameriky, kde byla zabita indiánem. Jejich cesty tam a zpět přes oceán utvářejí osu vyprávění, umocňují napětí mezi dvěma světy a upozorňují na nesouřadnost, ale i paralelní blízkost „Starého“ a „Nového“ světa.³³⁶

Na počátku se Libuše modlí před hrobkou svého otce na Olšanech. Když přemístila jeho tělo, pokleká ve stejném gestu před jeho výstavnou mramorovou mohylou na břehu Mississippi. Tento bizarní artefakt však není pouhým náhrobkem zakladatele osady: obrovitý a zdaleka viditelný pozlacený český lev na jejím vrcholu je také svědectvím o slávě a úspěších Čechů. Neboť Klenovi kolonisté nezaložili pouhou osadu, ale vytvořili idealizovanou nápodobu pohanských Čech. Mohyla se lvem se tyčí uprostřed „Nového Vyšehradu“, sídelního střediska „Nové Čechie“, jejímiž lesy a přériemi³³⁷ se prohání „Libuše“ na mustangovi pojmenovaném „Šemík“. Tato imitace je nakonec dokonalejší než sám originál: „V Novém Vyšehradě nalézala se na celé století dobře zaopatřená tiskárna, menší škola pro outlejší mládež a větší učiliště, nazváno Klenovou kolejí, kostel, pak skvostná bibliotéka staročeských, vlašských, francouzských a anglických kněh – a ve všem všudy, jak na poli, v lese, v domácnosti, v rodinném i společenském obcování, panovalo tak upřímné sjednocení a snažení, že Molly počínala již víru svou v uskutečnění otcových záměrů měniti v přesvědčení“ (Kolár 1854: 26).

Utopická osada však nepřežije ani jedno desetiletí. Je realizovaným snem – ale současně i jeho karikaturou. Ve světě indiánských kmenů Nového světa se to ukazuje zvláště průkazně. Vztahy mezi českými osadníky a jejich čípevájskými sousedy jsou zpočátku takřka idylické. Češi podpoří svými vědomostmi autoritu indiánského náčelníka a jako výbavu vigvamu mu dokonce darují pohodlnou pohovku. Na výroční slavnost založení osady pak připlouvají

³³⁵ Romantika Kolára mumie fascinovaly – srov. kap. „Mumie a její životopis“ v románu *Muzikanti čili Dábel ve fraku* (1867) nebo vlastní zážitek z šedesátých let ve vzpomínce *Mumie (Vzpomínky* 1893: 12–17).

³³⁶ Když se Klen roku 1783 vrací do Čech, je překvapen proměnou krajiny: „Kde se druhdy skláněly k rovinám pahrbky ověšené révím – tam nyní brambory vypínají kostrbaté své korunky“ (Kolár 1854: 7) – ráz přírody tedy určuje plodina v době Klenova mládí v Čechách neznámá, která byla dovezena do Čech právě z Ameriky a prosadila se teprve v hladových sedmdesátých letech 18. století.

³³⁷ Kolárova Nová Čechie je situována do prostoru nad soutokem Mississippi a Chippewa River na území státu Wisconsin.

indiánské kánoe vyzdobené „červeno-bílými prápory a korouhvičkami“ (tamtéž: 21), tedy barvami bratrských Čechů, a starý náčelník pronáší slavnostní přípitek ve srozumitelné češtině. Ale lev, „totemové“ zvíře českého kmene, vypínající se do dálek nad prérií, dráždí nešťastného Pitoka. Nazývá ho „kovovou zlatoskvějící se potvorou“ (tamtéž: 54) a na jeho podobě zakládá svou intriku: starého náčelníka zavraždí tomahavkem, do jehož topůrka vyryl právě znamení lva. Naivní indiáni pak snadno uvěří, že za smrt jejich vůdce jsou odpovědni Češi a osadníky povraždí. Symbol české slávy se stane i příčinou české záhuby.

Češi tu tedy nevystupují jako národní společenství, ale zauímají pozici pouhého kmene mezi kmeny – kmene vybaveného symboly, zvyky a rituály, ale přesto neschopného uhájit svou existenci. Klenův pokus pokračovat v pouti praotce Čecha a přenést českou vlast ještě dál na západ, do panenského a bohatstvím oplývajícího Nového světa, končí fiaskem. Jeho „Nová Čechie“ se proměňuje v metaforické zrcadlo národních dějin: pohostinní a kultivovaní Češi znovu podléhají barbarskému okolí, jejich příslovečná mírnost se ve střetu s primitivním násilnictvím sousedů opět jeví jen jako slabost. I v této nejobecnější rovině, ve vyprávění o porážce Čechů, kteří se pokusili uskutečnit svůj sen, píše tedy Kolár příběh o úpadku a pádu.

Na cestách tam a zpět mezi „Starým“ a „Novým“ světem, mezi skutečností a jejím zrcadlovým obrazem vzniká prostor pro otázky a interpretace: Měla být Kolárova Nová Čechie pouze groteskním zpodobněním aktuálních českých tužeb a národních snah? Ironickým komentářem k jejich nezralosti, či připomínkou věčné nedosažitelnosti ideálu? Výsměchem snům o minulosti, nebo varováním před budoucností? Kritikou v čase poztrácené velikosti, nebo spíše vzrůstající se malosti? Výrazem zoufalství, anebo pohrdání? Ironicky dvojlomná románová skutečnost ovšem znemožňuje na tyto otázky odpovědět.

A i jako literární text nabízí Kolárova *Libuše v Americe* různé možnosti čtení a porozumění: lze ji pojímat jako fantastickou utopii, ale i jako historické líčení vzniku prvních českých osad v severní Americe,³³⁸ jako dobrodružný příběh na manýristicky křiklavém pozadí exotického světa, ale i jako vypjatou alegorii národního osudu. V každém z těchto žánrových kódů je však především vyprávěním o porážce. Výstavba novely je vyhraněně deziluzivní:

³³⁸ První osadu pro české přistěhovalce do Ameriky založil na svém panství Bohemia Manor již v 17. století pobělohorský emigrant, korzár a obchodník Augustin Heřman (1621–1686). Další obce vznikaly před polovinou 18. století z aktivit členů obnovené jednoty bratrské, kteří vyvíjeli i horlivou misijní činnost. O tom, zda a do jaké míry Kolára inspirovala např. osobnost moravského kněze a znalce indiánské kultury Davida Zeisbergera (1721–1808), jestli snad v novele reflektoval tzv. gnadenhüttenský masakr, při němž bylo roku 1782 v bratrské osadě povražděno 96 pokřtěných domorodců, nebo jestli znal osudy sjednotitele indiánských kmenů Tecumseha (1768–1813), lze však jen spekulovat.

předestřené ideály jsou devalvovány ironií, projevy lidství degradovány, lež a nenávist vítězí nad pravdou a láskou. Takový typ prózy však domácí literatura, hodnotově se opírající právě o iluze minulosti a naděje budoucnosti, uprostřed 19. století neznala. Domníváme se, že příčiny jednohlasného odmítnutí novely literární kritikou nespočívaly ani tak v jejích nedostatcích slohových či výrazových, ale právě v neobvyklosti ironicky prezentované morálky, v originální perspektivě, kterou česká společnost nebyla ochotna a schopna akceptovat.

POUTNÍCI A POUSTEVNÍCI

Dvojí modus přírodní lyriky na konci 19. století

1.

Od počátků novočeské poezie představovala příroda významný zdroj lyrické inspirace. Teprve v průběhu sedmdesátých let 19. století, po vydání Háčkova trojdílného souboru *V přírodě* (1872–1874) a prvních sbírek Vrchlického, se však pro domácí literaturu stává autonomním tématem.³³⁹ V následujících desetiletích se pak rychle proměňovala ve scénu, na níž se odehrávaly zásadní boje o možnosti lyrického vyjádření. Toto období uzavřely až velké básnické konfese desátých let 20. století (Mackova *Knihy o ráji*, 1912, Neumannova *Knihy lesů, vod a strání*, 1914, Šrámkův *Splav*, 1916); po jejich vydání příroda své výsostné postavení v české poezii pozbyvá a určujícím lyrickým tématem se už nikdy nestává.

Několik posledních desetiletí na konci 19. století je tedy dobou, kdy se formují základní relace mezi přírodním světem a jeho citlivými básnickými recipienty a rychle se vyhraňují v opozitní možnosti. Nápadně velké množství vznikajících básní tematizuje **pohyb** vníma vého subjektu volnou přírodní krajinou (jejich námětem se stávají např. procházky, projížďky, výlety). Jiní básníci ale zaujímají vůči přírodě spíše soustředěný kontemplativní **postoj** (jejich charakteristickými náměty bývají vyhlídky a výhledy do krajiny, např. pohledy z oken či z vrcholků hor). Autory, v jejichž textech převažuje pohyblivý, dynamický subjekt (s proměňující se perspektivou, často i v rámci jedné básně), nazýváme v této studii básnickými **poutníky**, autory, jejichž textům dominuje statický subjekt (s jednotnou perspektivou, často i v rámci celé sbírky),³⁴⁰ jsme pojmenovali jako básnické **poustevníky**. Příroda, kterou procházejí poutníci, samozřejmě jejich senzibilitu rozněcuje stále novými vjemy. Jejich prostředím je **pout'** (i ve významu slavnosti) a jejich prací především výběr (selekce) z překypujícího množství smyslových podnětů. Poustevnícká pozice naopak implikuje omezené množství vjemů a podněcuje spíše básnickou imaginaci a spiritualitu. Prostředím poustevníka je přirozeně **poušť'**, jeho prací pak tedy především umocňování (gradace nebo transformace)³⁴¹ dostupné smyslové skutečnosti.

³³⁹ Schopnost citově podmíněné reflexe a osobitého odstínění přírodních vjemů charakterizovala ovšem už lyriku Máchovu, ale také Sabinovu, Kapperovu, Nebeského či třeba Mayerovu. Tematické zvýznamnění přírody v poslední čtvrtině 19. století zjevně souvisí postupným vzájemným vzdalováním města a venkova, s prožitkem ztráty bezprostředního kontaktu s přírodním světem ve vědomí mladých intelektuálů, ať už městských, nebo (častěji) přicházejících do měst z venkova.

³⁴⁰ Perspektivním rámcem může být i konkrétní časové určení – srov. Hlaváčkovu *Pozdě k ránu* (1896) nebo oddíl nazvaný „V hodině úsvitu“ z Teichmannovy sbírky *První světla* (1902).

³⁴¹ Jiří Kudrnáč v tomto kontextu poukazuje na význam Baudelairovy ideje sumaturalismu, tedy „spojitosti smyslově postižitelné skutečnosti se světem transcendentním“ (Kudrnáč 2001: 68).

V rámci prezentované dichotomie lze samozřejmě vymezit i další rozdíly, které však mají už spíše charakterizační než definiční význam. Pro oba, pro poutníka i poustevníka, je např. nutnou podmínkou dosažení cíle, o nějž usilují (tj. překročit pouze registrující vztah k přírodnímu světu – buď tím, že obsáhnou smyslově dostupný výsek přírody v její totalitě, nebo tak, že se prostřednictvím extrémně subtilních vjemů přiblíží hranicím zachytitelného, resp. pojmenovatelného), vymanění z rušivé lidské společnosti, samota.³⁴² Ta však bývá málokdy absolutní. Zvláště v případě poutníka to často bývá „samota ve dvou“, samota sdílená se ženou či s přítelem (nebo alespoň vzpomínka na někdejší partnerské procházky). V případě poustevníka je zase často tematizován neviditelný, ale přítomný „druhý“ nebo „kdoš“, jenž může představovat element naděje, ale také ohrožení. Pro oba, pro poutníka i poustevníka, je dále určující rovněž způsob relace mezi vnímajícím subjektem a objektem jeho percepce. Primární intence poutníka je obvykle zaměřena na objekt (pokouší se vyjádřit jeho jedinečnost prostřednictvím své specifické percepce), primární intence poustevníka naopak míří k subjektu (pokouší se vyjádřit jedinečnost svého vědomí prostřednictvím specifických vlastností fenoménu, k němuž se vztahuje). Východiskem či platformou veršů básnických poutníků pak často bývá skutečná (reálně existující, někdy i konkrétně lokalizovaná) krajina, výsledkem, rezultátem básní poustevnických naopak krajina neskutečná (fantazijní, umělá, snová). A konečně, putování jako realizace vztahu mezi dvěma pozemskými místy („odněkud někam“) samozřejmě implikuje představu směřování horizontálního, pro poustevnickou komunikaci mezi světem smyslovým a nad-smyslovým je naopak typický vertikální pohyb či rezonance.

Další charakteristiky a distinkce pak platí jen podmíněčně, liší se podle autorů i námětů básní, a naše rozřídění pouze dokresluje. Tak zatímco básničtí poutníci častěji evokují klimatické a atmosférické „pře-chody“ (např. jítro či večer, jaro či podzim), básnickým poustevníkům konvenují spíše trvalejší a jednoznačnější „stavy“ přírody (např. čas noci nebo období zimy). Zatímco poutníci mohou být při procházení krajem zachvázeni excitovaným „úžasem“, v jehož rámci se otevírají prožitkům konfluencí, okouzleného splývání s okolním světem, meditující poustevníci mohou propadat pocitům „úzkosti“, jimž se pokoušejí vzdorovat asketickou separací, eliminací neodbytné smyslové skutečnosti. Verše poutníků se opírají o tradiční lyrické útvary, jako je píseň či sonet, naopak poustevníky charakterizuje záliba

³⁴² Takto je také tematizována nebo přímo vzývána nejen v jednotlivých básních, ale i v titulech sbírek (srov. Bohdan Kaminský: *V samotách*, 1893, Emanuel Čenkov: *Rok na samotě*, 1894, Karel Červinka: *Hledání samoty*, 1896, Emanuel Lešehrad: *Květy samoty*, 1899, Václav Krofta: *Nalady osamění*, 1908).

v exkluzivních formách a své prožitky stylizují např. jako confiteor, impromptu, meditaci či nocturno. Pro ty i ony je však nejoblíbenějším titulem básně Nálada.

Rozlišení básnického typu poutníka a poustevníka má samozřejmě jen relativní platnost. Na základě výše řečeného např. snadno identifikujeme Antonína Sovu jako příklad básnického poutníka a Březinu či Hlaváčka jako typy poustevnické; pokud však chceme využít této typologie k charakteristice či profilaci méně vyhraněných osobností, musíme brát v úvahu všemožná omezení: Tvorba některých autorů může být do té míry konfušní nebo originální, že pro ně toto rozřídění použít nelze, byť třeba přírodu tematizují (srov. sbírku *Adamovské lesy* Josefa Holého). Pozice básníka se také může proměňovat, a to nejen v průběhu jeho života (postupná transformace poustevnického gesta v poutnické v Lešehradově poezii, proměna opačným směrem v tvorbě Otakara Mokrého), ale dokonce i uvnitř jediné sbírky. A konečně – jde o rozčlenění, které je funkční jen pro specifický typ české lyriky, navíc konkrétně vymezeného období (týká se pouze básníků, kteří vstupovali do literatury v poslední čtvrtině 19. století); použití v jiném kontextu by nutně vedlo k pojmovému rozvolnění a vágnosti. Ve stanoveném rámci nám však umožňuje přehledně klasifikovat a definovat význam obou uvedených gest pro další směřování české poezie. Pokud bychom měli popsané difERENCE shrnout do přehledné tabulky, vypadala by následovně:

<i>básník-poutník:</i>	<i>básník-poustevník:</i>
dynamický subjekt (pohyb)	statický subjekt (postoj)
„pout“ (překypující množství smyslových vjemů)	„poušť“ (omezené množství smyslových vjemů)
selekce z dostupných vjemů	gradace (nebo transformace) dostupných vjemů
relace subjekt = objekt (konfluence)	relace subjekt × objekt × subjekt (separace)
východisko v konkrétní krajině	směřování k imaginární krajině
horizontální perspektiva	vertikální perspektiva
tematizace klimatických a atmosférických přechodů (podzim, soumrak)	tematizace klimatických a atmosférických stavů (zima, noc)
tradiční útvary (např. píseň, sonet)	exkluzivní útvary (např. impromptu, nocturno, meditace)
Sova (Kaminský, Červinka, Svoboda)	Březina (Borecký, Bouška, Dvořák)

Ztroskotává snad jen před eklektickou tvorbou první generace následníků Vrchlického, kteří bez hlubšího prožitku tematizovali cokoli, co v přírodě považovali za poetické. Tak zmíněný Otakar Mokřý v prvotině *Jihočeské melodie* (1880) prochází jako romantický poutník krásnou,

ale zpustlou krajinou a s elegickými povzdechy se zastavuje nad troskami slavné minulosti. Tato stylizace přetrvává i v následujících sbírkách (oddíl „Jihočeské melodie, řada druhá“ v *Básních*, 1883, oddíly cestovních veršů z Itálie ve sbírce *Dumy a legendy*, 1888), ale stále zřetelnější je také trpně pasivní základ, o nějž se jeho básnické vidění opírá („V mé duši bylo jako v celi mnicha, / již hustý břechťan mříží oplítal“ [*Z duše*, Mokřý 1883: 58]). Rovněž různorodá tvorba Františka Kvapila se k jednoznačnějšímu, poutnickému gestu vzepne jen v básních z cest do Francie (*Zaváté stopy*, 1887) a Itálie (*Když kvetly máky*, 1905). Jinak ji charakterizuje především strojenost a mělkost přírodních reflexí, stejně jako tvorbu dalšího z těchto epigonů, Aloise Škampy. Pevnou oporu ve víře nachází zpočátku A. E. Mužík, ale i ta je před koncem století relativizována prožitkem smrti („A Bůh sám všechněch hrobů jest hrobem“ [*Hroby*, Mužík 1892: 48]). Až dekadentně traktované uvědomování vlastní smrtelnosti pak postihuje nejen subjekt jeho básní („Jsem hřbitov [...] jsem hniloba“ [*Nic*, Mužík 1892: 76]), ale prolíná i krajinné scenerie („I stál jsem, z živých sám, na půdě z mrtvých těl“ [*Na hřbitově domova*, Mužík 1883: 140]; „Smutný kraj jak velká rakev“ [*Musa dolorosa*, Mužík 1887: 154] apod.). Přes zjevnou odvozenost lze Mužikovy verše považovat za doklad schopnosti subjektivizovaného prožitku krajiny i v tvorbě autorů starší generace.

Nejvyhraněnější pozici zaujímá mezi Vrchlického epigony Bohdan Kaminský, který se od prvních sbírek (oddíl „Na bludných cestách“ [*Ztracené volání*, 1884]) prezentuje jako melancholicky zachmuřený poutník, schopný evokovat citové prožitky z cest a transformovat je v zobecňující tezi („Jsi ztracen, ztracen, běda, / kol tma a hrob, kam jdeš“ [*V sněhové vánici*, Kaminský 1893: 21]). Na něj navazuje o něco mladší Antonín Klášterský, milovník lesa, stromů a větrů, asi nejusilovnější poutník celé generace. Cestovním zážitkům vyhrazuje ve svých sbírkách celé oddíly („Po mezích a pěšinách“ [*Živým i mrtvým*, 1889]; „Od jara do zimy“ [*Spadalé listí*, 1890]), ale věnuje jim i samostatné knihy (*Poli a lesy*, 1892).³⁴³ Právě Klášterský uvádí do české poezie široké panoramatické záběry; jejich nivelizující perspektiva však vrací lyrické krajinářství zpět k popisnosti starší poezie – a někdy i k jejímu idylismu.³⁴⁴ Básnickým impresionistou tak můžeme nazvat teprve ještě mladšího Karla Červinku.³⁴⁵ Své starší druhy

³⁴³ Dokonce i v oddílu jeho záměrně interiérové poezie „Mezi čtyřmi stěnami“ (*Spadalé listí*, 1890) téměř třetina básní začíná vykročením do přírody: „Po práci unaven jsem sám si vyšel v pole [...]“, „Jdu zrána v říjnu [...]“, „K potoku jdu lesem [...]“, „Od svého otce mrtvoly jsem šel [...]“, „Když poprvé jsem zjara vyšel ven [...]“ (tamtéž: 23, 31, 39, 41, 46).

³⁴⁴ Srov. básně *Stopy v sněhu*, shodné námětem, rozsahem i titulem: v básni Bohdana Kaminského (*Ztracené volání*: 62) končí řetězec dětských stop tajemně v rozrytém sněhu na hrobě, v básni Klášterského (*Živým i mrtvým*: 12) mizí uprostřed rozlehlé pláně, ale básník ho doplňuje představou matky, která dítě zdvihla a bezpečně donesla domů.

³⁴⁵ Novost Červinkova výrazu postihl v předmluvě ke sbírce *Hledání samoty* Jiří Karásek ze Lvovic: „Kdežto poezie dřívější popisovala a vypravovala, tato snažila se dávat prožiti. Dřívější referovala, nová poezie duši

převyšuje v několikerém směru: Rezignuje na ideje a ideály i na efektní vizualizace a do popředí staví subtilní vjemy sluchové, čichové nebo hmatové, často kumulované do jediné strofy („Křik sojek utichl. Rosniček skřehot pouze / se mlhou ozýval a zase zvolna ztichal. / A kapky dešťové mizely v kolech v strouze, / mech voněl smočený, strom chvílemi mhou vzdychal“ [Jarní déšť, Červinka 1894: 12]), jediného obrazu („Do polí vonících ztichounka mžilo“ [Jeli jsme, když mžilo, tamtéž: 19]; „Žab teskné kvílení se chladným vzduchem třáslo“ [Večer u rybníků, tamtéž: 23]) nebo do synestetického titulu básně (*Vlhká vůně* [tamtéž: 35]). Ačkoli krajinou prochází, svůj pohyb většinou netematizuje, ten vyplývá z proměňující se perspektivy a z různé míry akomodace, proměňující se i v rámci jediného textu.³⁴⁶ Občasnými poutníky po krajině jsou také Antonín Klose nebo Emanuel Čenkov.³⁴⁷ Okolo přelomu století se poutnická stylizace proměňuje v novoromantickou stylizaci tuláckou, úspěšněji např. u Karla Babánka (*Písně tuláka*, 1902) než u Karla Maška (*Popěvky tulácké*, 1900).³⁴⁸

Také první z básníků poustevníků vstupují do literatury pod egidou Vrchlického. Charakteristická témata těchto tzv. predekadentních autorů vymežil tituly svých prvních sbírek Jaroslav Kvapil. Prvotina *Padající hvězdy* (1889) i následující *Růžový keř* (1890) jsou plné nočních astronomických a atmosférických jevů a květinových motivů.³⁴⁹ Pozice subjektu je tu ovšem zcela jiná než v případě poutnické stylizace: „Spím na dně bařiny a tělo moje stlívá [...] z mých prsou rozrytých květ písni roste bílý“ (*Bařina*, Kvapil 1890: 55). Umělé květiny vyrůstající z živých těl, ať už jakékoli barvy (také *Černé květiny* „rostou duši v jedovatém lůně“ [Kvapil 1889: 39]), jsou prvními výhonky fantasmagorických krajin duše devadesátých let, které lze definovat právě odlišností od krajin empiricky daných. Jaromír Borecký ve sbírce *Rosa mystica* (1892) motivický záběr této poezie nerozšířil, pouze vystupňoval její secesní dekorativnost a manýristickou barvitost.³⁵⁰ Jan Opolský v několika sbírkách na přelomu století prezentoval její základní směřování – cestu úniku, hledání útočiště před smyslově i citově zraňující skutečností (prosba „Smiluj se, smiluj! / V zakuklení jaká je možno ještě sebe ukrýti?“ v cyklu příznačně nazvaném „Eremitage“ [Opolský 1901: 25]). Emanuel Lešehrad nasměroval tento únik do krajin odhmotněných atmosféricky či klimaticky (básně jako *Potopený kraj* a

čtenářově dávala projiti celým procesem, podrobujíc ji a stavíc pod tytéž oživené vlivy, jež v realitě předtím prodělala, aby jich dojem čtoucí teď mentálně prožil“ (Karásek 1896: 6).

³⁴⁶ Posmutnělou náladu konce léta zprostředkovává např. v básni *Melancholická píseň* (Červinka 1894: 52) pohled tékající od vyschlé mouchy přes panorama vesnic, polí a lesů zpět k mouše.

³⁴⁷ V jejich básních je však někdy rezonující srozumění mezi subjektem a přírodou narušeno, např. (dávno před Neumannem) prvky městské periferie (srov. *Moderní krajina* [Čenkov 1889: 55]).

³⁴⁸ Červinkův cyklus „Tuláci“ (*Slunce v mlhách*, 1901) považujeme naopak za polemiku s bezcílným dobovým tuláctvím, jež nenabízí jiné vyústění než marnost a smrt.

³⁴⁹ Noc a květiny se někdy objevují i v koncentrovaném spojení – srov. *Noční fialy* (Kvapil 1889: 36).

³⁵⁰ Mezi květinami v jeho sbírce najdeme amaranty, asfodely, dahlie, fialy, hyacinty, chryzantémy, jasmíny, lekníny, lilie, narcisy, růže, ale i exotický erguvan (zmarlíku Jidášovu).

Město ve sněhu [Lešehrad 1931: 66, 90] a celá sbírka nazvaná *Atlantis*, 1899), případně specifickým naladěním subjektu (cyklus „Halucinace“ v *Meditacích*, 1901). Někteří básníci však akceptovali pouze estetická východiska poustevnického postoje a lze je považovat jen za epigonské následovníky – Josefa Šimánka za kultivovanějšího, Karla Teichmanna za originálnějšího, Jana z Wojkowicz se snahou o kosmické přesáhnutí vlastní existence (např. báseň *Hvězdárna duše* ze sbírky *Meditace*, 1906). Námětově eklektický Jan Rokyta (vl. jm. Adolf Černý) postupoval osobitě v několika básních sbírky *Lilie z tvých zahrad* (1899), v nichž reálné přírodní vjemy transformoval ve snově iluzivní krajiny.

Jiná podoba poustevnického postoje se vyhranila ve sbírkách básníků Katolické moderny. Tematicky se přitom podstatněji neliší: i zde se setkáme s vnitřními krajinami zarostlými vegetací („bolest mě přemohla, prorostla, pronikla zcela, bylina zrádná [...], / o pomoc volám udušen trnitou spleť“ [*Símě bolesti*, Bouška 1904: 45]), ale „bílá ruka“ shůry, která plevel duše vytrhá, rýsuje zřetelnější vertikálu, než jaká byla dostupná predekadentním literátům. Tato opora dává katolickým básníkům možnost zaujímat postoje důvěřivější a odvážnější, svou otevřeností přesahující pouze obranná gesta jiných básnických poustevníků.

2. František Xaver Svoboda: příklad poutníka

Ani básník, prozaik a dramatik F. X. Svoboda (1860–1943) se nevyhnul patronátu Vrchlického.³⁵¹ Svému vzoru se blížil i charakterem tvorby, různorodé a rozsáhlé (zahrnuje sbírky básní, dramata i románové kroniky) a nápadně kolísající v kvalitě. Do literatury nicméně vstoupil v kroužku básnických poutníků (přátelsky se stýkal především s Kaminským, ale také s Klášterským, Klosem či Sovou)³⁵² a v tomto kontextu ho také uvádíme jako příklad.

Své první citové vzplanutí zobrazil v krajinářských verších, zasazených do rodného podbrdského kraje; za jeho ucelený výraz považujeme soubor *Básně. Písně milostné* (1885).³⁵³ Celá obsáhlá sbírka je protkána obrazy společných procházek a cest milenců – ranních (*Jitřní*, Svoboda 1885: 58) i večerních (*Večerní idyla*, tamtéž: 97), letních (*Záhy*, tamtéž: 132) i podzimních (*Podzimní*, tamtéž: 187), lesy (*Štěstí*, tamtéž: 83) i lučinami (*Večer svatý*, tamtéž: 80), na hřbitov (*Procházkou*, tamtéž: 84) i na slavnost překypující životem (*Na pouti*, tamtéž: 60). Lyrický hrdina se s dívkou vydává *Do vísky vzdálené* (tamtéž: 278), ale mnohem častěji na

³⁵¹ Když se roku 1903 jeho švagroženil s Vrchlického dcerou Miladou, stali se dokonce příbuznými.

³⁵² Symptomatickým příkladem zdrojů tohoto smyslově citového poutnictví je Svobodova studentská vzpomínka, jak s Antonínem Sovou celý den **chodili** po Praze za dvojicí švadlenek, vysnívali si, že jde o tajemné šlechtičny, ale netroufali si dívky oslovit (Svoboda 1968: 389–396).

³⁵³ Svě básně Svoboda mezi sbírkami přeskupoval, odlišné uspořádání dostaly i ve *Spisech* (J. R. Vilímek, 1908–1944, 99 sv.), takže jejich chronologie a uspořádání nejsou jednoznačné.

důvěrné procházky známým parkem a jeho alejemi (např. *V parku, Dostavenička, Pozdě v alejích*, tamtéž: 27, 40, 68) – jako by všechna erotická aktivita spočívala jen ve společném procházení se („Dobo procházek! / Ó, chvíle krásná, chvíle k nevypsání“ [tamtéž: 60]). Po dívčině smrti³⁵⁴ absolvuje stejný okruh cest znovu, pouze osaměle a v temnějších kulisách převažující noci (*Plejády drobné*, tamtéž: 159) a zimy (*Na cestě zaváté*, tamtéž: 107), bouří (*Vichřice*, tamtéž: 166) a hrobů (např. *Hrob, Bezý, Hrobní dojem*, tamtéž: 163, 166, 186). Vrací se i na oblíbená společná místa, do parku a alejí, ale vzpomínky či přímo přízrak mrtvé, který ho doprovází (*Naposled*, tamtéž: 260), nyní jen hloubí *Hrob v duši* (tamtéž: 178).³⁵⁵ To rozhodující se odehrává právě na této hranici – v duši, která přijímá mimikry krajiny:

Moje duše, v tebe také padá
jeseň dumná drobně, chladivě [...]

V duši jeseň; volně padá listí,
strnisko se bělá po dále [...].
(*Podzimním dechem*, tamtéž: 175)

– a v krajině, která nabývá rysů zmučené duše:

My spolu šli jsme krajem zachmuřeným,
tak málo vlídným, že nám chvěl se dech.
Po stranách byly stromy sešlé časem,
vzduch chvěl se vraním, drsným, cizím hlasem,
a my jsme šli jak v hlubných propastech.
(*V propastech*, tamtéž: 127)

Takové subtilní přírodní impresie jsou však spíše výjimečné. Sbíрка je daleko více skladem nejběžnějších motivů poutnické lyriky, jako bylo melancholicky padající či napadané listí

³⁵⁴ Celý příběh lásky je shmut v epickém *Zlomku z deníku* (Svoboda 1885: 218–254). Jeho zážitkovým východiskem, ale jen východiskem, byl vztah k dceři mlynáře Monice Novotné: „Co jsem nezažil s Monikou ve skutečnosti, to jsem prožíval v své duši a proměňoval v písně“ (Svoboda 1968: 56). Když s dívkou na konci sedmdesátých let básník ztratil kontakt, psal o ní dál, ale jako o tragicky zemřelé (např. „Vzpomínám si také na milenku; / bože... ve mrazu tam leží venku / dávno zahrabaná vedle stěny. / Její hrob je sněhem zaházený“ [*Myšlenka v lednu*, Svoboda 1885: 180]). Skutečná Monika vstoupila roku 1880 do kláštera a zemřela jako řádová sestra kolem roku 1920.

³⁵⁵ „Není náhoda, že Svobodova poezie pracuje nejčastěji s jedním elementem stále se vracějícím: vzpomínkou. V tom je psychologický zákon. Vzpomínka je sama poezie v čistém stavu“ (Šalda 1897: 368).

(např. *Suchý list*, tamtéž: 137; i soubor poezie z let 1876–1889 ve Svobodových *Spisech* nesl titul *Listí po krajích rozváté*, 1914; podobně např. Klášterského sbírka *Spadalé listí*, 1890) nebo motiv stop (*Stopa*, tamtéž: 29; srov. např. titul sbírky Františka Kvapila *Zaváté stopy*, 1887). Reprezentuje také elementární hodnotové rozvrstvení této poezie, v němž prostory zahrad a parků s alejemi („kulturní příroda“) představují bezpečná útočiště a místa intimních setkání či vzpomínek, zatímco stinné lesy, ale i planiny a návrší s výhledy do dálek („divoká příroda“) působí dvojznačně a vyvolávají spíše obavy a nejistotu. Různorodé prvky krajiny, vybavené značně disparátními konotacemi, se tak proměňují v úhrnné svědectví o milostném citu a jeho rozporech, skládají celou mapu a historii studentské lásky i její následné literární sublimace.

Z ostatní, vesměs rozvolněné a těkavé Svobodovy básnické tvorby se vymyká tematicky soustředěná sbírka *V našem vzduchu* (1890). Ani zde nemá reflexe přírody účel jen v sobě samé. Přírodní a krajinné scenerie jsou tu podloží obrazu hořké a beznadějně národní situace.³⁵⁶ Od prvních veršů přitom Svoboda proklamativně navazuje na podobně zaměřené starší umělecké projevy – *Poušť* (Svoboda 1890: 5) je ohlasem Nerudovy básně *Ve lvi stopě* (*Zpěvy páteční*, 1896; čas. 1883), *Česká krajina* (tamtéž: 8) vlastně jen popisem známé malby Adolfa Kosárka z roku 1858, přičemž slovní atributy („prázdné žito“, „suchý rybník“, „suchá pláň“, „tenký klas“, „žluté trávy“) pouze podtrhují obraz úpadku a umírání krajiny v dusivém letním vedru. Většina básní souboru je však situována do času pozdního podzimu a velebná krajinná panoramata, lesy a pole ustrnulé v nevlídném chladu a prázdnotě bez života, se proměňují v obrazy chřadnoucího či přímo umírajícího národního společenství.³⁵⁷ Ale symbolické platnosti nabývají i jednotlivé přírodní fenomény: venkovský strýc vypravuje městským hostům, že naději a útěchu v bolestech nad stavem českého národa hledá v šumění starého splavu, a zve je na procházku k řece. Návštěvníci jsou však překvapeni:

Klid mrtvý všude byl. Vše ticho prostřed zimy.

Strýc strnul; ke splavu nás beze slova ved.

Ten dnes už utichl; až v dno byl samý led.

(*Vzpomínka*, Svoboda 1890: 38)

³⁵⁶ Sbírkou, v níž rezonují pesimistické motivy Nerudových *Zpěvů pátečních*, se tak ocitá v blízkosti podobně laděných soudobých cyklů básní A. E. Mužika („Na hřbitově domova“ [*Hlasy člověka*, 1883]) nebo Otakara Mokrého („Chmurné dny“ [*Jasem a šerem*, 1893]) a předjímá i trpkou ironii Dykových *Pohádek z naší vesnice* (1910).

³⁵⁷ Stejnou transformací prochází v několika záběrech i uctívaná Praha: řeka Vltava je „chladná“ (*Praha*, Svoboda 1890: 53) a věže chrámů se nad ní tyčí jako ostny trnové koruny (*Stověžatá Praha*, tamtéž: 22).

Ze zmučené krajiny vyvstávají preludy, které ještě stupňují pocity marnosti a beznaděje: dívka zrozená z plamenů požáru marně prosí o boží pomoc (*Přelud*, tamtéž: 26), záře nad horou, z níž by měl vystoupit sbor rytířů-zachránců země, se ukáže být jen odleskem měsíce, jehož „divná lebka“ shlíží na Čechy jak „kostlivec hrozný“ (*Noční zjevení*, tamtéž: 36). I večerní soumrak, jedna z nejběžnějších lyrických inscenací krásné přírody, je hrozivě proměněn: rudé slunce, opilé teplou a páchnoucí českou krví, zapadá do lesů černých a žíznivých (*Večerní přízrak*, tamtéž: 42).³⁵⁸ Ani bůh tu nedokáže pomoci: když putuje s Petrem po světě, má pro každý národ připravený dar, jen pro český ne: „[...] ten, prosím, nedostával nikdy nic!“ říká v rozpacích Petr (*Motiv prostonárodní*, tamtéž: 61). A i pár andělů, který zavítá do Čech, se v úzkosti ptá: „Bloudíme? Zde je poušť a mrtvo jako v hrobě!“ (*Návštěva*, tamtéž: 31). Bludné jsou ale všechny cesty (*Naše živobytí*, tamtéž: 34) a v kostelích se modlí jen přízraky (*Zpustlý kostelík*, tamtéž: 49). Nepomáhá ani reptavý vzdor otců, ani láska matek, vždyť s mateřským mlékem saje dítě jen „hostejnost a úsměv [...], / s ním stíny chabé přijme do své lebky“ (*Matkám*, tamtéž: 43). Jedinou oporou tak je země sama, materie, z níž se může zrodit nový život („Leč kyprá, prohnědlá a živná zem, / kde roste plod, / má otců krev“ [*Hlas otců*, tamtéž: 32]). Jako prach hřbitovů pak země představuje spojení s minulostí:

„[...] a s vůní květů jako v snech
je cítit ze hřbitova země.
Přes bílou zídku voní sem
a jemně do srdce mi dýše,
jak sousedi tam skrytí v zem
by všickni modlili se tiše.
(*Výčitky domova*, tamtéž: 19)

– ale i naději směřující do budoucnosti:

Setrváš – prach našich údů
dávno chladný vítr zvěje
přes strouhy i strom i hrudu

³⁵⁸ Vrcholem tragických metamorfóz české krajiny je obraz Čech jako skalnatého ostrova, obklopeného bouřlivým mořem („Kol moře ze hluboka hřmí / a mlhy časem táhnou chmurné“ [*Rodná země*, tamtéž: 48]) – obraz o tři čtvrtiny století předjímající legendární báseň Ingeborg Bachmannové *Čechy leží u moře* (*Böhmen liegt am Meer*).

novým dětem v obličej.

(*Píseň na otčinu*, tamtéž: 67)

Země, naděje v trvání skrze půdu země a jejím prostřednictvím, tak nakonec zůstává tím jediným, co dává lidské existenci nadosobní smysl.

3. (František) Xaver Dvořák: příklad poustevníka

František Xaver Dvořák (1858–1939, publikoval pod jménem Xaver Dvořák) je typickým reprezentantem básnického poustevnictví. Byl k němu předurčen už kněžským povoláním³⁵⁹ a sám se do tohoto postoje ochotně stylizoval (např. v básni *Žalm eremity*, Dvořák 1891: 32). Z této predestinace vyplývá neměnnost základní intence jeho poezie, vztah k Bohu,³⁶⁰ a potažmo i relativní neproměnnost jeho poetiky. Přírodní skutečnost proniká do jeho básní jen v několika sbírkách (*Stínem k úsvitu*, 1891, *Sursum corda*, 1894, *Meditace*, 1896, *Improperie*, 1902), a to ještě často nepřímou, např. v podobě světla měsíce vpadajícího do oken („A v okno mé zář jeho náhle padla, / jak svatozář se na obraz Tvůj kladla“ [V *duše hloubi*, Dvořák 1894: 39]; „Šerění měsíce rozkládá / kružbami gotických oken / duhový svit“ [Šerění měsíce, Dvořák 1902: 39]). Lomená a zastřená, smyslově tlumená atmosféra bývá evokována již v incipitech („Jest nebe tvář ve smutku závoji [...] / Zem v mlhách tone [...] / Ty vody kalné plynou tíše“ [Sloky, Dvořák 1891: 8–9]), ale také hned v titulech básní (*V sněhu*, *V mlhách* [Dvořák 1931: 15, 22]). Čím omezenější jsou tu však možnosti smyslové percepce,³⁶¹ např. s dohasínajícím dnem, tím větší intenzity nabývají vjemy, které zůstávají: „co perlou plálo, hoří jako rubín; / jak zlaté šupiny, hle, vlny hrají, / a s věncem růží hory usínají“ (*Bdělí láska boží neobsáhla* [Dvořák 1891: 84]). Teprve „noc zasmušilá“, pustina bez orientačních mezníků, však propojuje a zvýznamňuje to, co zbývá – tmu v krajině a temnotu v duši, rosu na lupenech jako slzy země a hvězdy jako slzy nebe: „[...] noc bezdná zevšad v nitro mé se řítí / a místo hvězd to těžké slze svítí“ (*In tenebris*, tamtéž: 30).

Z úzké perspektivy omezených smyslů přirozeně vyplývá až úzkostně úzký citový repertoár básní: Dvořák vyjadřuje vlastně jen nálady marnosti a zoufalství. A omezené jsou i

³⁵⁹ Působil jako kaplan a profesor náboženství v Praze, literárně se angažoval v hnutí Katolické moderny.

³⁶⁰ Z jeho nábožensky oslavné poezie vyniká např. sbírka mariánských sonetů *Zlatou stezkou* (1888) nebo soubor epiky *Z hlubin věků* (1905) s kdysi čítankově známou básní *Svatý Prokop*, líčící osudy českého světecpoustevníka.

³⁶¹ Přírodní nálady básník charakteristicky evokuje prostřednictvím vjemů subtilnějších, než mohou být zrakové, např. sluchových (srov. báseň *Vzduch krystal je* [Dvořák 1891: 79], kde atmosféru jara vyvolávají spojení jako „šum klasu“, „vln šepot“ či „ptačí zpěv“), případně prostřednictvím synestetických spojení (např. „vůně žhavá“ [V *aleji akátové*, tamtéž: 56]).

možnosti jejich prezentace. Nabízejí se tu vlastně jen dvě eventuality: buď scenerie přírody vyvolává citovou rezonanci subjektu (když si nad vyvráceným stromem s prázdnými ptačími hnízdy básník stýská „ó, láske, ze tvých větví, jež se třesou, / sny květy tvé, se řinou každou chvílí“ [*Vyvrácený strom*, tamtéž: 10]), nebo se nálada subjektu rozvíjí ve stylizovaný přírodní obraz (povzdech „žítí mé, ó teskná, zasmušilá pláni“ přechází v obraz planiny s šakaly a vybělenými kostmi [*In doloribus*, tamtéž: 27]). V obrazných transformacích přírodního světa (hřbitov s hroby jako rozvlněné moře, do něhož se noří mrtví-potápěči [*Porta coeli*, Dvořák 1894: 18]; les jako sbor „eterných postav“, které uprchly z měst [*Lesum*, tamtéž: 72]) se pak Dvořákova poezie pohybuje až do poloviny devadesátých let. Počínaje sbírkou *Meditace* (1896) se ale tyto obrazy osamostatňují a nabývají podoby fantaskních krajin, existujících buď zcela autarkně, nebo se symbolickou mnohoznačností vztahených k psychickému stavu subjektu, např.:

Hle, zazářily keře mojí víry,
jež rostly v stěnách roklin pochybností mých
[...]
neb milost – žhavá nebes míza – vběhla
v jich pupence, jež zarděly se v purpuru,
a rosa naděje v nich ve krůpějích lehla,
déšť padající z neviděných azurů.
(*Hle, zazářily*, Dvořák 1896: 14)

Paralelně se však stupňuje i prchavost subtilních smyslových počitků („dech jara vál a v akordech světla se lila hudba jeho klaviaturou“ [*Jaro*, tamtéž: 34]; „ta vůně tlející v mé snění vydechuje jak mlha“ [*Růže*, tamtéž: 37]), až se hranice mezi subjektem a objektem zcela vytrácí (v básni *Zvony* [tamtéž: 36] např. padají zvuky zvonů „přes hráze zbořené snů“ do „svatyně duše“, v jejichž tmách jako kapky Ježíšovy krve narážejí a zvoní „o hrany mých ran“).³⁶² Počátek nového století přináší smyslové obrození básníka a celou třetinu sbírky *Improprie* (2. oddíl; 1901) zaplňují přírodní impresy (srov. např. báseň *Vodotrysk*, v níž se v obraz fontány skládají kumulované vjemy zrakové, sluchové, čichové i chuťové [Dvořák 1901: 40]).

³⁶² Tuto polohu Dvořákovy poezie zcela odmítl (ovšem s pomocí značně nesourodé argumentace) F. X. Šalda. Vytýkal jí „mdlý a indiferentní spiritualismus“ – ale i „pompézní a dekorační mysticismus“. Vadilo mu, že březínovskými symboly maskuje „procesy zcela běžně biologické“ – ale na druhé straně kritizoval její ideovou a obrazovou nejasnost (srov. Šalda 1897 [1950]: 222–225).

V patetické apostrofě *Zemi* se tu Dvořák, stejně jako F. X. Svoboda, obrací k mateřské zemi („svůj život piji / z tvých útroby, dítě tvé, kost tvých kostí“), avšak s perspektivou, která je zcela protikladná Svobodově naději na věčné pokračování ve věčném pohybu:

Ó, prachu drobounký, jemný, ó země,
má vlídná rodičko, sladká máti,
když popel můj přijmeš, ó, vem mě
a nenuť – k životu znovu vstáti.
(tamtéž: 36)

Poutnické a poustevnické gesto v české lyrice přelomu 19. a 20. století vlastně nebyly antagonistické – vycházely ze stejného krajinného obrazu, dotýkaly se stejné materie, měly oporu ve stejné půdě. Byly však výrazem odlišných individuálních dispozic vyhraněných básnických tvůrců a jako takové mohly vést k protichůdnému pojmání elementárních hodnot, např. života a smrti.

Ve své různosti se ale společně podílely na konstituování moderní české lyriky: **Poutnický při-stup** ji vybavil citlivostí k proměnám vnějšího světa a schopností jejich subtilního smyslového odstínění, **poustevnický po-stoj** pak vnímavostí k významovému potenciálu slov, překračujících smyslovou rezonanci mezi člověkem a přírodou směrem k nadsmyslové skutečnosti.

SRDCE ZA SOČOU

Čeští spisovatelé na italské frontě 1915–1918

Zablácená tráva v blízkosti bezmocného Krejzy žvachtá jako namočený hnůj. Dva muži podporují důstojníka kráčejičího bez čapky. Jeho ústa stále něco vykřikují. V jedné ruce drží silný kolík a na něm je naražena lidská lebka, nedokonale ohnilá, s cáry zaschlého, nyní zvlhčeného masa na skráních a na bradě, a s chuchvalcem spečených vlasů v zátylí. Důstojník na lebku každou chvíli plivá. Průvod stojí, silnice je na chvílku zatarasena. Vojáci činí pokus šilenci lebku odejmout, nedaří se jim to však a šilenec zuří. Šlehá lebku kouskem starého řemínku a plivá na ni dál. Pak jí třese a zase ji německy proklíná. Nakonec ji sklání dolů a močí na ni zrovna u nosítek, na nichž leží Krejza. (Kaiser 1931: 191)

Takový výjev zahlédne zraněný voják Krejza v románu A. L. Kaisera *Železný bič*, když uprostřed hromadného útěku z prohrané bitvy na řece Soče čeká na nosítkách na příjezd sanity. Sám na pokraji šílenství, obklopen jinými hrůznými a bolestnými scénami, zmatený a k smrti unavený, nechápe, co se to před ním mezi „přízraky lidí a živými mumii vychrtlých umoklých koní“ odehrává. Rozumíme tomu dnes lépe? Možná jsme schopni rázněji odmítnout nabízející se interpretace příliš literární (muž s lebkou – Hamlet) nebo psychologizující (kůl s lebkou – fetiš). Snad bychom dokázali hlouběji proniknout ke zdrojům zoufalství, které se rodilo z pohledu do zrcadla, jež mužům nastavovala smrt. Snad také, ve vzdálenější časové perspektivě, lépe chápeme, že křečovitě záškuby bitev světové války nebyly jen předsmrtnými křečemi umírajícího starého světa, ale i porodními stahy a bolestmi rodícího se světa nového. Ale šílenství války, pohrdlivá nenávist k životu i ke smrti, zkoncentrovaná v groteskním úvodním výjevu? To je pro naši zkušenost příliš absurdní...

Podíl na válečném šílenství na sebe brali také čeští vojáci, kteří se účastnili bojů na italské frontě. Byla mezi nimi i řada spisovatelů. Předmětem naší práce jsou beletristické texty, které vznikaly jako bezprostřední záznamy či reflexe jejich válečné zkušenosti.

1. Prózy z italských bojišť

Itálie, původně člen Trojspolku, vstoupila do světové války váhavě a po vleklém vyjednávání, pod příslibem územních zisků, na straně Dohody. Válku Rakousku-Uhersku vyhlásila 23. května 1915 a bojová linie se brzy ustálila kolem stávajících hranic. Celá téměř 600 km dlouhá italská fronta se dělila na tři části – tyrolskou, korutanskou a jižní, přímořskou, podél

řeky Soči (Isonzo). Zatímco na prvních dvou úsecích panoval po většinu války relativní klid, neboť vysokohorské přírodní podmínky znemožňovaly intenzivnější boje, do jižní oblasti se soustředily pokusy italských vojsk o ofenzivu (s cílem odříznout Rakousko od přístupu k moři). V průběhu let 1915–1917 zde došlo celkem k jedenácti rozsáhlým útokům, které však Itálii přinesly jen minimální zisky (čtyři bitvy do konce roku 1915, dalších pět v roce 1916, a dvě, co do nasazení i ztrát největší, v létě 1917). Jako dvanáctá bitva na Soče bývá někdy označována úspěšná protiofenziva u Caporetta (Kobaridu), při níž se v listopadu 1917 podařil spojeným rakouským a německým vojskům průlom desítky kilometrů do italského vnitrozemí až k nové linii na řece Piavě. Tam se rakouská armáda v červnu 1918 pokusila o poslední velký nápor, avšak dočasně dobyté pozice nedokázala udržet. Italskou protiofenzivu, zahájenou 24. října 1918, již nebyla demoralizovaná rakouská armáda schopna zastavit³⁶³ a následný ústup se proměnil v živelný rozklad vojsk. 3. listopadu 1918 bylo ve Villa Giusti u Padovy podepsáno příměří.

Na italské hranici tedy nedocházelo k nijak dramatickým pohybům, ztráty z bitev této zákopové války však byly přesto obrovské.³⁶⁴ Podstatnou část nasazených rakouských vojsk přitom tvořili Češi. Italská fronta se stala prostorem „nejvýznamnějších bojů českých vojáků v první světové válce, co do zasazených počtů, urputnosti a ztrát snad v celé naší historii“ (Fučík–Pavlík 2008: 32). V letech po válce zůstávala jména nejvýznamnějších italských bojišť – Tolmino a Gorica na Soče či vyprahlé vápencové planiny Hermada a Doberda, místa nejtěžších střetů na přímořském úseku Krasu – ještě v obecném povědomí; bitva o Monte San Michele se proměnila v legendu, stejně jako boj o výšinu Montello na Piavě. Legendárními se staly i osobnosti velitelů obou stran, generálů Cadorny a Boroevíce. Velmi rychle se však začalo zapomínat. Vojáci, kteří až do konce bojů sloužili v rakouské armádě, se příliš nehodili do nového mýtu o budování republiky³⁶⁵ a události první světové války nakonec zcela překryla válka druhá.

Jen málo se tak dnes ví o tom, že bojů na italské frontě se v rakouském vojsku účastnily doslova desítky českých spisovatelů. Najdeme mezi nimi jména, která patří k těm nejznámějším (Jaroslav Durych, Fráňa Šrámek, Josef Váchal), autory, kteří se hráli významnou úlohu v pozdějším literárním dění (Jaroslav Bednář, Čestmír Jeřábek, Karel Konrád), spisovatele,

³⁶³ „Průměrná váha vojáka klesla na 50 kg; chyběly prakticky všechny základní potřeby, řádily epidemie. Většina pěších divízi měla okolo poloviny předepsaného stavu“ (Šedivý 2014: 142).

³⁶⁴ Jen v posledních dvou bitvách na Soče bylo dohromady evidováno 307 000 mrtvých, zraněných a nezvěstných mužů na italské straně, 180 000 na straně rakouské (Fučík–Pavlík 2008: 47–49).

³⁶⁵ Větší pozornost byla věnována legionářské divízi, narychlo sestavené z českých a slovenských zajatců a uprchlíků na jaře 1918 a nasazené pod italským vedením v bojích na piavské frontě (srov. Fučík 2014; Mojžíš 2016: 262–287).

kteří neprávem upadli v zapomenutí (Rudolf Kepka, Bartoš Vlček), i takové, kteří už nejsou připomínáni pro skutečně nízkou kvalitu svých prací (Václav Kašpar, Josef Müldner, Josef Šach). Někteří se se svou válečnou zkušeností vypořádali v jediném díle (Antonín Kolek, J. V. Pleva), pro jiné válka představovala podstatnou součást bohatého a různorodého díla (J. V. Rosůlek), konečně některým se stala úběžníkem života a tvorby (A. L. Kaiser). Byli však i takoví, kteří svou vojenskou zkušenost z italské fronty knižně netematizovali, případně se k ní vraceli jen okrajově (např. Miloš Jirko, Václav Krška, Jan Matzal Troska, Luďa Olejníček, Jindřich Spáčil, F. E. Šaman, Pavel Viklan, Jaroslav Želiva nebo příslušníci československých legií v italském vojsku Antonín Dokoupil, Otakar Kolman, Jaroslav Podobský). Někteří spisovatelé prošli více frontami; v prózách Františka Horečky nebo v básních Josefa Peliška rezonují spíše zkušenosti z bojů na Balkáně, ačkoli byli zařazeni i v Itálii. Naopak Jan Severin, těžce raněný na Soče, zůstal v severní Itálii a v Jugoslávii i po válce jako československý konzulární úředník. Zranění na italské frontě utrpěli také spisovatelé Richard Broj, Metoděj Havlíček, Antonín Kolek nebo Bartoš Vlček, ve třetí bitvě na Soče v říjnu 1915 padl básník a publicista Karel Viktor Červinka.³⁶⁶

Tématem naší studie jsou prozaické texty spisovatelů, kteří prošli italskými bojišti a k této zkušenosti se ve svém díle vrátili. Stranou jsme ponechali poezii, která si – pokud vůbec okrajově vznikala – nedokázala s válečnou empirií vůbec poradit.³⁶⁷ Moderní válka je ostatně v první řadě záležitostí kolektivu, až potom individua, a její podstata je vyhraněně epická: vypravuje příběh o vítězství nebo porážce. A těmto postulátům odpovídá spíše povaha prózy. Próza také zjevně nabízela možnost bezprostřednějšího, přesvědčivějšího a celistvějšího zpřítomnění zcela nové skutečnosti totální války. Úsilí podat svědectví se u jednotlivých autorů opíralo, jak ukážeme na příkladech, buď o proklamativní objektivitu deníkového záznamu, nebo naopak o výsostnou subjektivitu osobního zážitku, následně pak o snahu o zobecnění generačního prožitku nebo filozofického tázání, nabývá tedy podob prózy deníkové a lyrické, v pozdějších letech románu společenského a noetického. Chceme však předeslat, že před úkolem vysvětlit nevysvětlitelné, před absurditou války, nakonec selhávají všechny tyto možnosti.

³⁶⁶ Mezi malíři na italské frontě registruje studie Patrika Šimona pouze Otokara Brázdu (Šimon 2014: 70–71), většina známějších působila ve Francii, příp. na Balkáně.

³⁶⁷ Výjimku představuje Neumannova kniha *1914–1918* (1927), opřená však o básnickovy zkušenosti z fronty balkánské.

1.1. Deníky, vzpomínky a deníkové prózy

První obraz italské fronty se v české literatuře objevil překvapivě brzo, již v roce 1916, kdy vyšla prvotina Josefa Šacha *Idylické obrázky z pole*. Mladý kaplan Šach, pozdější autor konvenčních spisovatelských portrétů (např. J. Š. Baara či Julia Zeyera), působil od počátku války jako polní kurát. Své zážitky shrnul do několika kapitol (*Vojáci a děti, Kterak se vojáci baví, Zbožnost v poli, Vzájemná láska a šlechtnost* atp.), které skládají barvotiskově idylický obrázek sočské fronty. O bojích se v nich autor takřka nezmiňuje, život vojáků sestává vlastně jen ze zábav, ze sáňkování a koulování a ze sběru ostružin a hub v čerstvém ovzduší alpských lesů. Hroby jsou tu nanejvýš doklady něžné zbožnosti, když je vojáci zdobí svícemi a květy, dojemně zasazovanými do prázdných nábojnic a konzerv. Tendenční obraz války dotvářejí naivní výchovné floskule,³⁶⁸ kalendářové historky³⁶⁹ i kresba na obálce knihy, zobrazující zraněného vojáka rozšafně odpočívajícího na lavičce mezi obdivně vzhlížející ženou a hrající si dcerkou. Text, zcela výjimečný bezvýhradným přitakáním válce i loajalitou až servilností k vídeňskému dvoru a panovníkovi,³⁷⁰ mohl vzniknout právě jen v prvních válečných letech; sám Šach se ostatně později v protirakouských povídkách knihy *Za očistou* (1923) pokusil své názory korigovat.

I naivní pozorovatel vojenského života Šach vnímal potřebu vojáků registrovat, popisovat a zapisovat jedinečnou válečnou zkušenost prostřednictvím dopisů, deníků či retrospektivních vzpomínkových textů – byť i tu prezentuje v idylizující perspektivě: „Kdyby bylo možno prohlédnouti zápisníčky všech vojáků na frontě, co myšlenek krásných by se v nich našlo“ (Šach 1916: 45). Dochované zápisky takového typu sahají od kusých, ale bezprostředních zápisů a vzpomínek prostých vojáků³⁷¹ po texty na pomezí deníkových záznamů a beletrie. K těm patří např. záznamy spisovatele Jaroslava Durycha *Okamžiky válečných let* (1924; podle autorovy poznámky na konci knihy vznikly v roce 1919). Durych své zážitky vojenského lékaře na italské i haličské frontě a v zázemí uvádí v chronologickém pořádku po jednotlivých rocích, od roku 1914 do roku 1918. Jeho výpravný deník se však s tím,

³⁶⁸ „Vědomí dobrého činu hřeje a sílí i ve vřavě bitevní!“ (Šach 1916: 49); „neměli zlaté medaile na prsou, ale měli zlaté srdce ve svých prsou“ (Šach 1916: 40), apod.

³⁶⁹ „Šlechtná kněžna Anna ze Schwarzenbergu darovala našim vojákům slušné množství zábavních knih i modlitebních. Byly jednoho dne právě rozdávány v plátně vázané Nové zákony. Třetího dne zrána podniknut útok na M. P. Jednomu četaři uvázl úlomek granátu v této knize. Byl zachráněn“ (Šach 1916: 28).

³⁷⁰ Srov. uváděné příklady vojenského kutilství: polní oltářičky, jimž dominují pohlednice s panovníkovou podobiznou nebo nápisy z mechu „Za císaře a vlast“ (Šach 1916: 29–33).

³⁷¹ Srov. monumentální pětisvazkový soubor *Domov za války* (1929–1931), sestavený Aloisem Žipkem z deníků, zápisů a vzpomínek vojáků i jiných účastníků válečného dění.

jak se hromadí osobně zakoušené válečné hrůzy, proměňuje v pouhý záznamník, který jen stručně a uspěchaně eviduje obzvlášť dramatické nebo groteskní události.³⁷²

Zcela jiný typ válečného deníku představuje dvousvazková kniha *Zvířata a lidé ve válce* (1928) Josefa Müldnera (1880–1954), jinak autora převážně milostných, utopických a historických próz. Na téměř šesti stech stranách Müldner vypisuje své válečné zážitky na srbské a italské frontě, přičemž s únavnou dokumentárností uvádí přesná data, jména, místa, počty vojáků i materiálu, dokonce i přesnou výšku své teploty v době nemoci. Knihu doprovázejí desítky autorových fotografií a okolnosti vzniku každé z nich spisovatel rovněž pečlivě popisuje. Přetiskuje i důležité rozkazy a další dokumenty.³⁷³ Celá kniha vyznívá jako obhajoba loajálního rakouského důstojníka, kterému pouze „okolnosti“ nedovolily projevit národní smýšlení (srov. např. titul kap. XI. ve 2. svazku: „Okamžik, kdy jsem ovšem neměl kdy psát vlastenecké básně“). Kniha je cenná specifickou perspektivou pohledu: Müldner po celou válku působil v hodnosti rytmistra (kapitána), postupně v telegrafním oddělení, na vozatajském velitelství a u muniční kolony. Bojům se tak dokázal zcela vyhnout: při jediném vážnějším ostřelování dokonce pozéřsky lituje, že neměl čas najít a odnést si jako suvenýr „střelu, která platila mně, českému spisovateli!“ (Müldner 1928/I: 329). Jeho životní podmínky se ovšem diametrálně lišily od situace mužstva: jako důstojník na poklidném tyrolském úseku fronty mohl Müldner např. zajíždět na návštěvy za svou manželkou, která trávila léto v lázních v Meranu. Distanci mezi důstojníky a mužstvem rakouské armády bezděky odkrývají i situace, v nichž autor nedokáže zakrýt přezíravost a štítivost, jež pociťoval vůči prostým vojákům (např. pohrdlivý vztah k přidělenému vojenskému sluhovi).

S Müldnerovým textem kontrastují válečné vzpomínky malíře a literáta Josefa Váchala (1884–1969) *Malíř na frontě* (1929). Váchal byl nejprve zařazen u muniční kolony na Soče (zásoboval dělostřelecká postavení na hoře Javoršček), poté např. jako štábní kreslíř, ženista nebo voják hospodářského úřadu, i on se však vždy dokázal vyhnout přímému bojovému nasazení. Sám se prezentuje jako oběť poměrů, jako slabý, ubohý a neschopný človíček, který se jen shodou okolností zapletl do válečného soukolí a jehož jediným cílem je přežít. Snad právě tento postoj mu, spolu s výtvarným nadáním (malbami vyzdobil např. kostel sv. Josefa v Soče),³⁷⁴ pomohl projít všemi peripetemi války. Jeho vzpomínky, stejně podrobné jako Müldnerovy, se skládají z hypochondrických popisů malířova fyzického utrpení,

³⁷² „Jaká by to byla nádherná věc, napsati historii světové války jen ze samých ústřížků a dokumentů“, uvědomuje si spisovatel skutečnost, že umělecká invence selhává před intenzitou reálného dění (Durych 1924: 47).

³⁷³ V příloze pak uvádí obsáhlý seznam deníků, letáků, výkazů, stvrzenek, dopisů, plánů a map, z nichž vycházel.

³⁷⁴ V roce 1944 jeho malby překryla nová výzdoba, jejímž autorem byl významný slovinský malíř Tone Kralj.

z okouzlených obrazů italské krajiny a z drobných denních příhod. Doprovázejí je Váchalovy vlastní básně a dřevoryty, které podobně jako Müldnerovy fotografie ilustrují situace a místa, jež sehrála nějakou roli v autorově (ne)vojenské existenci.

Z opačné strany fronty popsal válečné poměry Václav Fryček³⁷⁵ ve vzpomínkové knize *Pluk Doss Alto* (1926). Fryček upadl na italské frontě do zajetí, připojil se však jako důstojník ke vznikajícím českým legiím, jež od června do října 1918 působily v oblasti Gardského jezera. Jeho kniha je především dokumentárním textem, který odkrývá poměry v legiích (spory mezi českými a italskými důstojníky) a přináší cenná historická svědectví (boj o výšinu Doss Alto), místy se však proměňuje i v osobitý lyrický záznamník nebo v pateticky vzrušený národní apel.³⁷⁶

S deníkovou stylizací pracují i texty jednoznačně beletristické, někdy originálním způsobem. Román *Třetí batalion* (1927) Jaroslava Medka (1893–1971), mladšího bratra známého legionáře Rudolfa Medka, nese podtitul „Listy z deníku“. Jeho protagonistou je královéhradecký tiskař Jiří Vejnar, který strávil několik let na italské frontě. Během bojů na Piavě přeběhne, ale zakrátko je jako legionář zatčen a popraven. Přátelům zanechává deník, o nějž však po válce nikdo nejeví zájem. Ujímá se ho voják Medek

+, protagonistův známý z rodného Hradce, do té doby pouhá epizodní postava. Je to však nakonec právě on, kdo Vejnarovy zápisky ucelí v románový příběh.

Z vlastních zážitků na italské frontě, z níž uprchl, ale byl chycen a znovu eskortován na bojiště, vyšel ve své prvotině *Eskorta* (1929) i J. V. Pleva (1899–1985). Sám sice v úvodu píše: „Protože žádný deník jsem si nevedl, musel jsem spoléhat jen na svou paměť a přirozeně také na fantazii“ (Pleva 1984 [1929]: 8), ale s osobní zkušeností souzní jak vypravěčská perspektiva nezkušeného mladíka, tak dějový rámec prózy. Plevova komorní, kompozičně sevřená novela popisuje trojici zběhů, kteří jsou v posledních dnech války za trest eskortováni do první linie. Večer před odchodem na frontu si navzájem svěřují životní příběhy; do každého z nich osudově zasáhla láska. První byl chycen na útěku, po noci strávené s milovanou dívkou, a svého soka v lásce, rovněž zběha, byl pak jako vězeň nucen vést na smrt zastřelením. Druhý ze žárlivosti zapálil vlastní dům, třetího zradila zamilovaná zdravotní sestra. Následujícího dne

³⁷⁵ Václav Fryček (1897–1969) je autorem jedné z vůbec prvních beletristických reflexí světové války. Jeho kniha *Vojáckové* (vyšla vlastním nákladem roku 1919, podle autora byla psána v roce 1916) zachycuje měsíce v kasárnách a první dojmy z pobytu na ruské frontě. Původní románový záměr se rozpadá ve vzrušenou, mozaikovitou a neukončenou tříšť záznamů, reflexí, dopisů a básní, a bezděčně tak dokládá nemožnost racionálního zvládnutí válečné skutečnosti. Fryček svůj pokus sám výstižně charakterizoval podtitulem „Neuspořádaná kniha“.

³⁷⁶ Zcela odlišně vyznívají střízlivě formální memoáry diplomata a spisovatele Vladimíra Vaňka (*Moje válečná odysea*, 1925), který se účastnil zakládání československé družiny v Rusku a potom působil na různých místech Evropy, mj. i v Itálii, jako organizátor vznikajících legií a zpravodajský důstojník (srov. Slavíčková 2018).

během cesty do boje společně odzbrojí stráž, ale sami jsou na útěku napadeni Italy. Konce války se dočkají pouze dva z trojice.

Deníky a vzpomínky představovaly primární typ literární reflexe světové války, a to nejen na italské frontě.³⁷⁷ I uvnitř tohoto žánru však došlo k proměnám. Bezprostřední zápisky byly střídány výpravnějšími, bohatě dokumentovanými texty, a především, od poloviny dvacátých let, se stávaly východisky syžetově náročnějších beletristických útvarů, které k původnímu deníku či vzpomínce pouze odkazovaly (Medkův *Třetí batalion*, Plevova *Eskorta*).

1.2. Lyrické a expresivní črty

Jiný typ reflexe válečné zkušenosti reprezentovaly prózy, které proti žánrové věcnosti deníku stavěly bezprostřední citovost. Šlo o texty obvykle povídkového typu, leckdy jen lyrické črty a náčrty, zachycující emocionálně působivé situace a nálady či originální lidské typy a osudy. Využívaly kontrastu, gradace, překvapivé pointy, často se naléhavě a obžalobně obracely na čtenáře.

Souborů takových náladových skic z tyrolské fronty (Monte Baldo, Rovereto) vydal již v roce 1921 pod názvem *Jiskry z plamenů* spisovatel a novinář Rudolf Kepka (1891–1961). Jednotlivé texty charakterizuje účinný kontrast mezi dobově příznačnou insitní stylizací (názvy jako *Světlušky*, *Husárek*, *Pěšinka na lukách*, *Králíček*) a tragickým obsahem. Povídka *Mlčenlivá očička* např. staví na paralele mezi rozbitým oknem vojenského vězení („oči budovy“), kterým se pokusil uprchnout šílený voják, a ranou pod okem tohoto vojáka, zastřeleného na útěku. Jiné povídky ústí do trpké pointy: „Nebyl s námi vojáky v poli Bůh, byl s námi polní kurát. Nebyl s námi Kristus, byl jen jeho obrázek v modlitební knize...“ (*Modlitební knížka od pana kuráta*, Kepka 1921: 37). V následující knize *Vojna* (1922) Kepka k původním textům přidal několik ucelenějších kreseb tragických vojenských osudů (*Invalida Josef Jaroš*) a část starších próz přepracoval a epicky dotvořil.³⁷⁸

Fráňa Šrámek (1877–1952) se ocitl v Itálii v roce 1915 po krátkém pobytu na východní frontě, kde se zúčastnil bitvy u Anapole. Působil na Soče u sanitní služby, v roce 1916 byl převelen do Rumunska, v roce 1917 se do Itálie vrátil a sloužil u vojenské pošty v Portogruaru. Konec války pak strávil v tiskovém středisku ve Vídni. Svou válečnou zkušenost soustředil

³⁷⁷ Srov. např. deník E. E. Kische z let 1914 a 1915 *Soldat im Prager Korps (Vojákem pražského sboru, 1922)* nebo vzpomínkovou trilogii S. K. Neumanna *Válčení civilistovo* (1925), *Elbasan* (1925) a *Bragožda* (1928), obojí z balkánské fronty.

³⁷⁸ Povídka o kurátovi je např. rozšířena o scénu, v níž na konci války vojáci podlézavého kuráta zfackují a místo chleba, kterého se po rozpadu zásobování doprošuje, mu podávají jeho někdejší dárek – knížky s modlitbami.

do několika básní a do povídek souboru *Žasnoucí voják* (1924).³⁷⁹ Ve většině z nich vykreslil osobité lidové typy (*Rorejsova vojna, Dovolená Jana Tetivy, Pomocná síla*), pouze v nejrozsáhlejší próze *První akt* se pokusil o epicky šíře založený obraz fronty. Právě v ní se ale ukazují meze citově podmíněné reflexe války. Když intelektuál Řepka pozoruje bombardování dosud nedotčené loučky a posteskuje si: „Před mýma očima zabili louku!“, vzbudí u svých vojenských kamarádů jen posměch: „Konec, z téhle panské, bílé mouky u nás nepečeme! Tohle tedy nebylo od Řepky správně přemýšleno, ve válce šlo především o lidi, čert vezmi louku. To byly jen jakési kraječky, naporáděná básnička, nebo co“ (Šrámek 1924: 62). Řepkova trapná citlivost vyvolává ve vojácích dokonce agresivitu: „Možná, že budeš mít modřinu. Od dělnický ruky. Ty... ty... louko!“ (tamtéž: 64). Pocity nepatřičnosti a nepřislušnosti, neschopnost splynout s válečným děním přivádějí Kepku i Šrámka k distancujícímu postoji, který Šrámek vyjádřil už titulem svých povídek – „žasnoucí voják“. Takový postoj je ovšem snadno dešifrovatelný jako snaha uchránit si mravní a hodnotová měřítko v situacích, jež se veškeré dosavadní zkušenosti i morálním konvencím vymykaly.

Ve stejné snaze naopak ztroskotávají hrdinové několika válečných povídek pozdějšího člena brněnské Literární skupiny Bartoše Vlčka (1897–1926). Ten byl na italskou frontu odvelen dokonce dvakrát; jeho první pobyt skončil zraněním, druhý zajetím a vstupem do legií. K válce se vrátil v několika povídkách souboru *Marný zápas* (1925). Jejich hrdinové zešílí, když podléhají zoufalé touze ukojit hlad (Fárek v povídce *Závist*) nebo sexuální frustraci (Karel v povídce *Kantýna*). Vlček se do Itálie vracel i po válce a její mravně devastující následky pro místní obyvatelstvo zachytil ještě v několika dalších prózách, rovněž ovlivněných expresionistickou poetikou.

O široký komplex citových prožitků války opřel svoji prózu *Červená země* (1928) Jaroslav Bednář (1889–1976). Dějištěm jeho románu se stala polní nemocnice za piavskou frontou v létě 1918, tedy prostředí, které autor ve službě dobře poznal.³⁸⁰ Kompoziční sevřenost prózy podtrhl ucelenou perspektivou pohledu zdravotní sestry Pavlíny, která s udivenými očima prochází jednotlivá oddělení nemocnice a v útržkovitých záběrech vnímá různé podoby bolesti nemocných a zraněných mužů. Přestože se Pavlína podobně jako „žasnoucí vojáci“ Kepkovi a Šrámkovi pokouší uchovat osobní integritu prostřednictvím laskavé distance od nemocničního zoufalství a špíny, nakonec je i ona válkou infikována. Nejprve otěhotní

³⁷⁹ V roce 1956 vyšel pod titulem *Listy z fronty* také výbor Šrámkovy korespondence s Miloslavou Hrdličkovou z válečných let 1915–1918. Do stručných lístků polní pošty se však osobní prožitek války promítl jen okrajově.

³⁸⁰ Jaroslav Bednář působil na italské frontě u sanitní služby. Válečné zážitky tematizoval i v jiných pracích, především v básních sbírky *Lidská tvář* (1923).

s italským vojákem a v den, kdy válka končí, umírá v důsledku nemoci a vyčerpání. Bednářovi se podařilo expresivní fragmenty lidské bolesti sloučit v kompozičně celistvý útvar, ale jeho román ukázal i hranice možností próz opírajících se jen o výrony citu a bolesti: postihovaly pouze individuální utrpení, zobecňující reflexe pro ně byla nedostupná.

1.3. Pokusy o generační román

V roce 1923 vydal J. V. Rosůlek (1894–1958), který v Itálii strávil celou válku, jako svou prozaickou prvotinu knihu povídek z tyrolské a sočské fronty *Opilé město*. Námětově a žánrově pestrý soubor zahrnuje črty plné okouzlení italskou přírodou (*Riva, Nápis, Lyrické intermezzo*), naturalistické texty vypovídající o neukojitelnosti tělesných potřeb (*Chléb, Opilé město, Zločin Josefa Skaly*), expresionistické povídky, ve kterých se zvířata, předměty nebo komunikační situace proměňují v monstrózní metafory defektního, zraněného lidství (*Kočkaz Monte Tolmia, Strach z ticha, Podarovaný*), i prózy, v nichž žijí vojáci podléhají magické nadvládě smrti (*Tonda Bašus, Cestou na Cugnu Tortu, Bílá smrt*). Novost a působivost knihy však spočívala v něčem jiném: do české literatury jako první přinesla reálný, nepřikrášlený obraz vojenského života. Rosůlkova drastická věcnost, negující veškeré nadosobní ideály a podpořená až zálibnou kresbou odpudivých detailů vojenské existence, ostře kontrastovala s přežívajícími legendami o válečném hrdinství.

Mnohé jednotlivosti a motivy z Rosůlkovy prvotiny pak přešly do spisovatele va vrcholného románu *Černožlutý mumraj* (1925).³⁸¹ Jeho ústřední linii představují osudy studenta a poté dělostřelce na italské frontě Romana Stehlíka v rozsáhlém časovém záběru od počátku války až do vyhlášení míru. Paralelně však sledujeme i životy jeho rodičů a jeho někdejší milé, vídeňské prostitutky Andy. Próza ukazuje život na frontě i v zázemí ve vypjatých kontrastech – hladu a obžerství, špíny a bohatství, touhy po svobodě a podřízenosti vojenskému drilu, lásky a násilí, laskavosti a smrti. Z těchto rozporů vychází protagonista proměněn: nestane se snad bezcitným, je jen zkušenější a otrlejší, a především se vzdal jakékoli naděje na smysluplnou existenci. Nepokouší se životu rozumět, domnívá se, že jeho úkolem je pouze přežít uprostřed chaosu. V této perspektivě je *Černožlutý mumraj* prvním českým válečným románem generačním. Zobrazuje typický osud mladého muže své doby, který uprostřed války rezignoval na vše, co přesahovalo každodenní zápas o život, a jehož existence je formována především všepožírající skepsí.

³⁸¹ Kniha vytvořila volnou trilogii, spjatou ústřední postavou Stehlíka, s později napsanými romány *Nová země* (1927) a *Klec* (1928). *Černožlutý mumraj* je její prostřední částí.

Podobným příběhem vojáka, jenž se v boji upnul k naději na přežití a nenachází pak smysl existence v míru, je i román spisovatele Čestmíra Jeřábka (1893–1981) *Svět hoří* (1927). Jeřábek byl přímým účastníkem bojů na Piavě v červnu 1918; tam se také odehrává první část jeho prózy. Svobodník Pleskot s vojínou Salačem a Zikou přežijí italský útok a prchají z fronty. Salač je na útěku zabit, Pleskot a Zika se šťastně dostanou do Brna. Bezcílně bloumají městem a marně hledají nové místo v životě. Pleskot opakovaně nedokáže oznámit Salačově dívce přítelovu smrt, Zika se dokonce pokusí o sebevraždu. Osudově se naplňují Pleskotova slova z úvodu románu: „Někdy mne napadá, že až se jednou vrátíme domů, nikdo nám už nebude rozumět“ (Jeřábek 1986 [1927]: 11). Novou naději přináší teprve vyhlášení míru a vznik republiky.³⁸²

Pokusy transformovat a zobecnit válečnou zkušenost v generační román pak vrcholí v próze Karla Konráda (1899–1971) *Rozchod!* (1934). Konrád byl odveden v roce 1917 a absolvoval důstojnický výcvik, bojů na frontě se ale nezúčastnil. Ve své próze však staví do popředí postavy dvou svých přátel, malíře Josefa Hubáčka a přírodovědce Emanuela Purkyně. Purkyněův deník z počátku roku 1918, použitý jako sedmá kapitola knihy, zachycuje situaci přímo na korutanské frontě, kde byl jeho autor nižším dělostřeleckým důstojníkem. Zasazení historických postav do románového příběhu a využívání různých typů dobových dokumentů³⁸³ činí z Konrádovy prózy zcela originální útvar na pomezí kronikářského vyprávění a románové fikce.³⁸⁴

1.4. Noetický román na akčním půdorysu

Již J. V. Rosůlek v povídkách *Opilého města* využil některých prostředků konvenční dobrodružné prózy: své hrdiny konfrontoval s výjimečnými situacemi a s extrémními přírodními podmínkami, uváděl je do ohrožení života, až do krajnosti stupňoval dějové napětí. Tyto postupy ještě posílil v románech ze třicátých let, v nichž je válka často jen východiskem

³⁸² Životní nezakotvenost protagonistů kontrastuje s promyšlenou kompozicí románu (tři části: *Nebe, Peklo, Ráj*).

³⁸³ Epilog románu sestává z autentických textů vztahujících se ke smrti obou protagonistů – z článku v *Muzejniku*, věnovaného smrti přírodovědce Purkyně (1929) a z básně Petra Kříčky k pohřbu malíře Hubáčka (1931).

³⁸⁴ Problém hledání životního zakotvení řešilo také drama Václava Kašpara (1894–1941) *Křižovatka lásky* (1932, původně jako rozhlasová hra, uvedená 9. 1. 1931 v pražském rozhlase pod názvem *Srdce za Sočou*). V Itálii, ve zchátralém stavení na frontě, se odehrává pouze jeho první jednání. Italská dívka Emilia si v něm zamiluje českého vojáka Oldřicha Stacha, zotavujícího se z nemoci. V dalších částech potom již jako manželé na Stachově českém statku společně řeší rozpor mezi láskou k domovu a vztahem k milujícímu partnerovi. Emilia prchá zpět do Itálie, ale v nepravděpodobném, vykonstruovaném závěru se ke Stachovi vrací. Originální námět ztrácí konvenčním zpracováním i naivně idylickým vyústěním.

napínavých příběhů, někdy situovaných i do exotického prostředí (např. *Plukovník zeleného kádru*, 1931, *Seržant Vaurien*, 1933).³⁸⁵

Dramatický syžet a záliba v extrémech charakterizují také válečné prózy A. L. Kaisera (1897–1961), který se rovněž jako pěšák zúčastnil bojů na Soče a na Piavě. V první z nich, v románu *Voják statečný* (1930, s podtitulem „Fragment posledního náporu třistaleté armády“) hledá družstvo složené z devíti náhodně vybraných vojáků uprostřed válečného chaosu jednotku, již má doručit technické vybavení. Souhrou okolností se skupina ocitá přímo uprostřed bojů na piavské frontě, kde se zapojuje do historicky posledního většího pokusu rakouské armády o ofenzivu i do následného zmateného ústupu po odražení útoku na návrší Montello v červnu 1918. V apokalypticky vykreslené bitvě postupně všichni vojáci oddílu umírají, přežije pouze těžce zraněný obr Lipka a Lojza Kašpar (již podle jména autorovo alter ego). Konec románu tak odpovídá na otázku, kterou vojáci řešili před bitvou ve sklepě domu, jež společně vykradli: je v moderní válce vůbec možné hrdinství, a pokud ano, v čem vlastně spočívá? Hrdinou se nestal nikdo z těch, kdo zemřeli, ale ani Lipka, který v boji ze vzteku zabil tyranského důstojníka vlastního pluku. A necítí se jím být ani Kašpar, který za náhodný útok na kulometné hnízdo, inspirovaný spíše zoufalstvím než odvahou, obdržel vyznamenání. Kašparovi vlastní zážitky jen potvrdí to, co tušil už před bitvou: „Když jseš v roztráskaných zákopech, do kterých padá granát za granátem, tak ti není nic platno být hrdinou nebo nehrdinou, všichni, kdo tam jste, stáváte se bezděky hrdiny, asi tak, jako jsou hrdiny všichni zajíci v obklíčeném terénu, kde jim hrozí jistá smrt“ (Kaiser 1930: 53). Ale i když prohlašuje, že si takové válečné hrdinství oškliví, nakonec si nerad, se studem a hořkostí přiznává, že vyznamenání, které obdržel, i následná sláva mu vlastně lichotí.

Druhý Kaiserův román *Železný bič* (1931, s podtitulem „Příběh z tratoliště sočské fronty“) je rovněž sevřen do krátkého časového úseku, do několika dní vrcholících bojů v desáté bitvě na Soče na přelomu května a června 1917. Pěšák Krejza sdílí stan s katolíkem Kadlečkem a s evangelíkem Špinkou. Špinkův nepraktický idealismus mu imponuje,³⁸⁶ stanou se přáteli a vedou polemiky o víře. Skeptik Krejza Špinku provokuje, ten se ho naopak bez úspěchu pokouší přivést k Bohu. V bitvě jsou odděleni, těžce zraněný Krejza uvázne na několik dní v zákopu mezi liniemi, ve společnosti mrtvého chorvatského vojáka. Přežít mu

³⁸⁵ Drastické scenerie světové války prostupují i jiné Rosůlkovy prózy, např. sociální román *Hnojště* (1926), ve kterém naděje služky Marie na lepší život postupně ničí válečná smrt nebo zmrzačení mužů, jež milovala.

³⁸⁶ Špinka odmítne účast na katolické slavnosti, přestože ho Krejza horlivě přemlouvá: „Nebud' vůl, Venco, a nevyved' ňákou pitomost. Nestojí to za to. Až tu voplatku kolem ponese, tak trochu ohni hřbet a dělej něco s rukama kolem ksichtu, aby to vypadalo, jako když se křížuješ. Přitom si můžeš myslet něco sprostýho“ (Kaiser 1931: 22).

pomáhá i vzpomínka na Špinku a důvěra v jeho modlitby. Nakonec je zachráněn, přijde však o ruku. V nemocnici se až po týdnech dozvídá, že Špinka padl už na samém začátku bitvy. Teprve poté se duševně zhroutí, Špinkova smrt je mu konečným důkazem toho, že Bůh neexistuje. Jen těžko pak sbírá sílu k dalšímu, mrzáckému životu.

Román *Hermada* (1935, s podtitulem „Obrázek z italské fronty“) moravského učitele a spisovatele historických próz Antonína Kolka (1895–1983), který se účastnil bojů na sočské frontě v roce 1917, se odehrává takřka ve stejném čase a na stejném místě jako předchozí próza. Jeho dějištěm je plošina Hermada během jedenácté ofenzivy na Soče, na přelomu srpna a září 1917. Protagonista románu, laskavý desátník Pilát, postupně propadá zoufalství: nejprve onemocní úplavicí a pak obdrží zprávu, že ho opustila milovaná dívka. V náboženských disputacích s přítelem Fischerem se pokouší nalézt naději v Bohu a váhavě se staví na stranu katolické víry, kterou chápe nejen jako útěchu, ale také jako možnost vymknout se utilitárně pojímanému životu. Během vrcholící bitvy, poté, co je zabit i Fischer, se Pilát neúspěšně pokusí o sebevraždu. Krizi nakonec překoná s pomocí vzpomínek na matku a postupně nalézané víry. Ta je ještě posílena příhodou v bitvě, kdy mu zachrání život neidentifikovatelný rozkaz, aby si nasadil helmu – vzápětí je totiž střelen do hlavy. Román končí podobně jako Kaiserův *Železný bič*: zraněného vojáka odváží z boje sanitní vůz. Nečeká ho však nevládná a neosobní nemocnice, ale laskavý moravský domov s obrázkem Panny Marie nad stolem.

Oba poslední romány tak nespojuje pouze časové a místní zasazení. A dokonce ani příběh, gradující bitvou, smrtí nejbližšího přítele a zraněním protagonisty. Hrdinové obou próz se také ptají po smyslu vraždění, jehož jsou účastníky, a ve styku se skutečnostmi, jež se jejich zkušenosti vymykají, se logicky obracejí k autoritě, která lidskou empirii přesahuje – k bohu. Výsledek jejich konverze je však zcela odlišný: zatímco pro Krejzu je vršení smrti v monstrózní bitvě jen dotvrzením marnosti jeho hledání, ujištěním o osamělosti a bezvýhodnosti lidské existence, Pilát (přestože ani on nedokáže události rozumem pochopit), nalézá srozumění alespoň v rovině citu a oprostění, v návratu k hodnotám víry, naděje a lásky.

1.5. Předběžné závěry

Válka na italské frontě se v české literatuře jako téma objevuje vlastně jen v dílech autorů, kteří se jí v té či oné roli sami zúčastnili. Již z tohoto faktu vyplývá základní intence jejich textů: potřeba předat výjimečnou zkušenost, vůle podat svědectví. Prakticky ve všech dílech je autentičnost tohoto svědectví stvrzována konkrétními časoprostorovými údaji, románové bitvy lze vesměs ztotožnit se skutečnými frontovými střety. V některých prózách je autenticita románové skutečnosti podtržena i citacemi úředních zpráv v úvodu vlastního textu, často však

v ironickém kontrastu s tím, jak boje prožívali sami jejich účastníci.³⁸⁷ Zvláště charakteristickou součástí textu bývá úvodní věnování – obecnější, např. „Světlé památce těch, jejichž smrt dala základ našemu státu!“ (Bednář), častěji však (u Durycha nebo u Váchala) určené konkrétním osobám, někdy i několika najednou.³⁸⁸ Celé řadě „zapomenutých padlých“, „kamarádů“ a „odsouzců“ věnoval svůj *Železný bič* A. L. Kaiser.³⁸⁹ Až bizarně obsáhlý je výčet přátel z jednotlivých bojišť, jímž uvádí svůj *Černožlutý mumraj* J. V. Rosůlek, aby pak dedikaci zakončil zvoláním „Kamarádům celé italské fronty!“ Kamarádi, živí i mrtví, se tak proměňují v řadu svědků, dotvrzujících pravdivost v románu prezentovaných skutečností.

Černožlutému mumraji Rosůlek navíc předeslal i významnou autorskou poznámku, která upozorňuje na specifčnost vztahu mezi realitou a fikcí ve válečné próze hned několika způsoby: obhajuje torzovitost záběrů a nemožnost tradiční románové výstavby opírající se o vývoj postav – „roztřhal ho granát nebo ho poslali jinam“, tak, bez katarze, končí ve válce většina lidských příběhů. Dále v ní oponuje výtkám, že „namáčí své pero v hnoji“, tedy výhradám k hrubosti svého lexika: „Tak jsme žili! [...] Nebylo krásných slov, nebylo ani vlídných, a ta, jichž jsem v knize užil, jsou z hrubých – nejjemnější“.³⁹⁰ Celou poznámku pak završuje omluvou, v níž se obrací ke kamarádům z fronty: „Kamarádi, kteří jste se v masce rakouského vojáka zúčastnili černožlutého mumraje, *promiňte*, shledáte-li, že jsem v knize nepověděl všechno. / V lidské řeči není slov, jimiž by tyto čtyři hnusné roky mohly být dokonale popsány“ (Rosůlek 1974 [1925]: 9; kurziva JVR).

Soud „kamarádů z fronty“ je v těchto prózách nakonec nejvyšší instancí, která rozhoduje o autorově práci. Měřítkem její hodnoty nemohou být literární kvality, protože literatura před hrůznou skutečností války selhává, nedisponuje nástroji, jež by umožnily válečnou zkušenost vysvětlit či naplnit smyslem. Válka literaturu vždy přesahuje, uvědomují si

³⁸⁷ Srov. „Z Vídně. Úředně se oznamuje dne 21. června 1918: Nepřítel pokračoval i včera s nezměrnou prudkostí ve svém úsilí vyrvatí nám opět úspěchy vybojované západně od Piavy; jeho oběti byly opětně marné. Všechny útoky se zhroutily o odpor našeho rekovného vojska. Ve zvláštní prudkost stupňoval se zápas na náhorní plošině Montello, kde se o spěšně zřízená opevnění divizí podmaršálka Goigingera rozbíjela útočná vlna za vlnou. Všude utkali se v řez muž proti muži. Na frontách zšíří dvou kilometrů shrnul nepřítel nárazové skupiny, aby uvedl hráz českých vojáků v kolísání [...]“ (Kaiser 1930: 11). Za tímto nabubřelým mottem následuje románový obraz drtivé porážky. Podobně pracuje s citacemi úředních zpráv např. Jaroslav Bednář v *Červené zemi*.

³⁸⁸ Např. „Věrným kamarádům od baterie Františku Zittovi, Janu Šarovi, Františku Kvasničkovi“ (J. V. Pleva: *Eskorta*).

³⁸⁹ Od vojenských věnování je třeba odlišit ojedinělé dedikace rodičům (Josef Müldner) a přípisy významným autorům, jimiž se zaštiťovali začátečníci (Josef Pelíšek věnoval svou knihu Jaroslavu Kvapilovi, Václav Fryček J. S. Macharovi).

³⁹⁰ Jako prostředek autentifikace románové skutečnosti neslouží jen vulgarismy, ale také množství vojenských slangových výrazů, německého, případně italského původu. Používají jich všichni autoři, Antonín Koleček a J. V. Pleva v takové míře, že komplikují porozumění textu. I v tom je možné vidět záměr: hromadění jen zcela srozumitelných slov zesiluje dojem přibližnosti, chaosu a nemožnosti vzájemného dorozumění, tedy obecných atributů válečné situace.

autoři, a vůle upřednostnit skutečnost před literární stylizací je jen logickým důsledkem tohoto postulátu.

Kritérium vztahu mezi skutečností a fikcí, resp. způsob, jak je realita zpřítomňována v románovém světě, se staly i východisky našeho pokusu o žánrovou kategorizaci próz z italské fronty. Ukázali jsme, že zpočátku, ve dvacátých letech, zcela dominovala potřeba podat svědectví. Jeho autenticita se obvykle opírala o jeden ze dvou možných způsobů podání – objektivizující, vycházející z denkové formy nebo vzpomínkového záznamu, a subjektivní, založený v bezprostředním citovém či smyslovém prožitku. Ty úplně první knihy o válce v Itálii vycházely z deníkových zápisků. Od poloviny dvacátých let byla ale jednoznačnost takových svědectví narušována: již v Müldnerových *Zvířatech a lidech ve válce* převládá autostylizační aspekt, autor chtěl v deníkovém textu především vysvětlit a obhájit svou národní váhavost, závěr knihy se proměňuje v otevřenou polemiku s politickými oponenty. Medek ve *Třetím batalionu* pak o deníkovou stylizaci opírá svou hru se čtenářem (deník, který byl podkladem románu, má jiného autora než román; to ale čtenář pochopí až v závěru), Pleva na ni už jen odkazuje.³⁹¹ Rosůlek svůj *Černožlutý mumraj* charakterizuje jako „více kroniku než román“ (Rosůlek 1974 [1925]: 9), čímž napětí mezi autentickým a beletristickým podáním znovu aktualizuje.

Paralelně vznikající pokusy o bezprostřední, citovou reflexi války jsou shrnuty do námětově i žánrově roztržštěných souborů, v nichž se nemotivovaně střídají lyrické záběry krajiny, expresivní popisy, stručné meditace a naturalistické povídky o tragických lidských osudech. Např. Rosůlkovo *Opilé město* a oba soubory Kepkovy tak již kompozicí evokují chaos války, Šrámkův *Žasnoucí voják* působí i díky soustředěnému zájmu o osobité lidové charaktery uměřeněji. Typ citově zaujaté prózy vrcholí v *Červené zemi*. Jaroslav Bednář našel ve změti emotivních výkřiků a reflexí řád i kompoziční řešení, když koncentroval obrazy válečné bolesti a zoufalství do prostředí konkrétního válečného lazaretu a sjednotil je i pohledovou perspektivou zdravotní sestry Pavly.

Od poloviny dvacátých let se objevují románové prózy, které záměr pouhého svědectví přesahují. Pokoušejí se o kronikářské vylíčení válečných osudů jednotlivce, který se stává reprezentantem celé generace. Rosůlkův *Černožlutý mumraj* stojí v tomto ohledu ještě na pomezí složitě strukturovaného deníku, ale Jeřábkův *Svět hoří* – s akcentem

³⁹¹ Deník je formou výsostně individuální, v deníkově stylizovaném příběhu však jednotlivec ustupuje do pozadí: Plevovo alter ego je jen jedním ze tří na roveň postavených vojáků, v Medkově a Rosůlkově próze vystupují vojáci „Medek“ a „Rosůlek“ pouze jako okrajové či epizodní postavy vojenského kolektivu, který je hlavním aktérem dění.

na bezsmyslnost životů těch, kteří válku přežili – již představuje ucelenou výpověď o situaci válečného pokolení. Tou je i Konrádův román *Rozchod!* (1934), jehož generační závaznost je zesílena prolínáním historických a fiktivních postav a situací. Zatímco první a třetí, tj. deníkový a generační typ válečné prózy vesměs zachycují válku celistvě a souvisle, obvykle od roku 1914 do roku 1918, s akcentem na okamžiky jejího počátku a konce (generační román někdy přesahuje i do mírových let), druhý typ próz, totiž citové a pocitové reflexe, bývá časově zúžen na klíčový moment (osobního) konfliktu. To ho spojuje s posledním, čtvrtým typem próz z italské fronty, s romány, v nichž se extrémní situace jednotlivce stává východiskem ke kladení nadosobních otázek i zdrojem možných odpovědí na ně. Děj obou Kaiserových románů a Kolkovy *Hermady* je soustředěn do rozhodujících okamžiků bitev, do bojové vřavy, permanentně ohrožující životy protagonistů. Krizová situace ještě zesiluje naléhavost kladených otázek i závažnost odpovědí a činí z těchto románů vrcholy české válečné prózy.

Jestliže tedy zpočátku, ve dvacátých letech, chtěly válečné prózy pouze podat formou deníkové prózy nebo citově angažované povídky svědectví, postupně, zvláště od přelomu dvacátých a třicátých let, tento záměr přerůstají směrem ke generační výpovědi nebo k filozofickému tázání. Původní tříšť reflexí a pocitů se v průběhu tohoto procesu formuje do románového tvaru. Proměny prózy s válečnou tematikou (alespoň té z italské fronty) tak korespondují s obecnějšími tendencemi české meziválečné literatury: válečný deník lze chápat jako projev příklonu k nesyžetovému dokumentu, který se prosadil na počátku dvacátých let, expresivní či lyrická povídka zase souvisí s tónutím k lyrizaci, pro dvacátá léta rovněž charakteristickému (srov. Hodrová 1987: 319). Naopak projevem návratu k epice jsou na počátku třicátých let prózy, jež jsme nazvali generačními a jež korespondují s typem psychologicko-společenské prózy, stejně jako vrcholné válečné romány Kaiserovy a Kolkovy, které se v kontextu dobového noetického tázání uprostřed třicátých let pokoušejí hledat odpovědi na nadosobní otázky.

2. Epilog o mrtvolách

2.1. Kumulace smrti

Byly tam mrtvoly s rozklovanýma očima, s roztrženými břichy, otevřenými lebkami. Havrani si pochutnávali na slezinách, plicích, mozku, hrabali se ve střevch. Byly tam mrtvoly sedící, stojící, klečící, zaplácnuté do země, pokřivené, pošlapané, olupované od Maďarů, mrtvoly v kupách, které vyčnívaly nad zákopy. [...] A v těch kupách se mrtvoly pletly přes sebe, všelijak groteskně se objímaly, seděly na sobě, kotrmelcovaly po sobě, ležely na sobě břichy, obkročmo, líbaly se, praly se. (Durych 1924: 23)

Cítace se vztahuje ještě k Durychovu pobytu na haličské frontě, odkud byl do Itálie převelen, ale postihuje základní atribut fronty první světové války: stálou přítomnost mrtvých. Její zákopy a bojiště byly infiltrovány, někdy i zcela prostoupeny smrtí: „Kamarádi – víte, kde jste? Kráčíte na dně hrobu... Jste ve Vall d'Assa. Všechny cesty, po nichž budete vystupovati, jsou lemovány mrtvými vojáky. Kamkoliv šlápnete, všude zakopnete o mrtvolu... Ne, neuhýbejte z cesty, nebylo by příjemné šlápnouti hnjícímu kamarádovi do obličeje“ (Rosůlek 1930 [1923]: 78). Výskyt mrtvých byl tak běžný a samozřejmý, že časem si jejich přítomnost vojáci uvědomovali jen tehdy, pokud se jim stala právě výše zmíněná nehoda – jako bodrému Hanákovi Suchánkovi, když byl v Kolkově *Hermadě* vyslán s kamarády na noční hlídku:

Suchánek zaklel – od čehosi utíkal...

„Fiks element. Chcu vyhnót – povdám si – stópneš na kameň, a stópl sem nebožčikovi na břuch a zabořil sem se skoro po kolena, tak byl nafōknuté.“

„Nač máš nos? Říkávám ti dycky, že seš trúba. Počkej, až se budou tvý střeviska plantat nekemu okolo gamaší.“

Šli dále. Suchánek se chvílemi zastavoval, trhal traviny, čistil ovinovačky, neustáváje klet a prskat.

(Kolek 1935: 99)

Mrtvých mužů je mnoho a představují natolik běžný kolorit bitevní krajiny, že postupně nikoho nezajímají. Zemřelé ženy, děti nebo zvířata, s nimiž se vojáci setkávají během přesunů v zázemí, budí pro svou neobvyklost větší zájem. Müldner ve svém deníku popisuje, jak musel použít jezdecký bičik na husara, který stařeně, zemřelé vysílením u cesty, „vyhrnul sukni a poplácal ji vzadu na tělo“ (Müldner 1928/I: 187). V povídce *Zločin Josefa Skaly* vypravuje

Rosůlek o muži, který znásilnil a zavraždil mladou Italku, ale zešlel, když zjistil, že nešťastnou náhodou zabil i její dítě: „Opatrně vzal děťátko do svých špinavých pracek. Stíral mu krev s hlavy, ukazoval mu vycházející měsíc, doufaje, že jeho zhaslá očka zazáří leskem. Mnoho věcí si vymýšlel, bezradně, prudce pobíhal po louce [...]“ (Rosůlek 1930 [1923]: 97). Stále znovu se Kaiser, Medek i Müldner vracejí k tragickým osudům zvířat, zejména válečných koní: „Na silnici od Šabace leží 77 mrtvých koní a jen devět lidí. Zastaví se dobrá duše nad utrpením zvířat, která chtěla válku – ještě méně?“ (Müldner 1928/I: 187). Podobně Rosůlek zmiňuje se soucitem zraněného koně, kterého vyhládlí vojáci ještě živého rozřezávají na kusy a jeho krev zachycují do svých šálků (Rosůlek 1974 [1925]: 284).

Mrtvých je tolik, že dohromady skládají alternativní skutečnost. V ní často zauímají stejné role, jaké hráli zaživa. V Rosůlkově povídce *Přes... (Opilé město)* obcházejí vojáci mrtvolu strážného, zabitého v poloze střelce, s přimhouřeným okem a s prstem na spoušti. V *Černožlutém mumraji* účinkuje v panoptikálním obrazu celá skupina důstojníků:

A nové divadlo! Skupina domků nedaleko silnice. Není jediného vojáka, aby nenahlédl do okna největšího z nich. U stolu sedí devět žlutých mrtvol. Německý plynový útok otrávil celý dělostřelecký štáb. Na stole leží mapy, mrtvoly mají brady na prsou a hledí do nich. Francouzskému kapitánovi spadla s hlavy čepice a leží před ním na stole jako obrovský chrchlanec krve. (Rosůlek 1974 [1925]: 288)

Takto, v přidělených rolích, jsou mrtví užiteční i světu živých. Takto závidí vojín Suchánek vojákům od sanity: „Nélepší se mají saniteráci. Tachonýři – sedijó si v kaverni, pěkně se dekujó a potom zežeró mináž aji za mrtvý“ (Kolek 1935: 130). Jiní vojáci se obouvají do bot po mrtvých („Bot je škoda!!“ [Medek 1927: 184]), žíznivě hledají jejich láhve s vodou (v Kaiserově *Železném biči*), někdy i hodinky (v Kolkově *Hermadě*). Navršená těla mrtvých mohou také vytvořit hradbu proti nepřátelskému ostřelování (v Rosůlkově *Opilém městě*) nebo most, po němž lze překročit zákop (v Kepkově *Vojně*). Živí mrtvé přátelsky oslovují,³⁹² někdy se mezi živým a mrtvým rozvine i hlubší vztah (např. když je zraněný Krejza, hrdina Kaiserova *Železného biče*, přinucen strávit několik dní a nocí v úzkém zákopu s mrtvolou chorvatského vojáka Mišiče). Mrtví kamarádi se naopak zjevují ve světě živých, jako vojín Salač, jehož tvář

³⁹² „Kamaráde – ty máš pěknou holku! Fuj – styd’ se přece... Před námi ji objímáš, ležíš na ní na veřejné silnici, tiskneš své skráně k jejímu tělu. Hej – vstávej, hochu! Silnice je mokrá, silnice páchne zaschlou krví a mrtvolami zabitých koní.“ [...] Kamarád neposlouchá. Kamarádovi se snad líbí ležeti celou tíhou na granátu, na který upadl“ (*Patnáct u Cosmarice*, Rosůlek 1930 [1923]: 30).

zahlédne Pleskot v kotouči měsíce a jehož volání slyší z hloubky italských lesů (Jeřábek 1986 [1927]: 56, 57).

Živí a mrtví tak ve válce představují dva světy, které spolu komunikují a do určité míry se i respektují. Mohou existovat vedle sebe, paralelně, aniž by se rušily, a odkazy k druhé skutečnosti dokonce vnášejí do válečného chaosu moment rovnováhy. Tak v Müldnerově válečném deníku vyrůstá pod tajícím sněhem do světa živých svět mrtvých: „Jaro krok za krokem, centimetr za centimetrem poráželo zimu a obnažovalo kříže, až se z okna mé vily ukázal v údolí celý tábor mrtvých. Neboť Campo Mulo bylo dvojitým táborem: velikým táborem mrtvých a malým ležením živých“ (Müldner 1928/II: 120). Ve Vlčkově povídce *Závist* naopak zajatecké baráky připomínají rakouským vojákům hrobky a vysoká vrata tábora hřbitovní vchod: „Možná že měli ten dojem: znamenal dokonce jisté ulehčení pro ně. Hřbitov... jak je vše lhostejné, i hřbitov je dobrý, najde-li se na něm prostor, na němž se lze natáhnouti, zavřítí oči a prozatím jenom spáti, spáti...“ (Vlček 1925: 54).³⁹³ Ano, hranice mezi světem živých a mrtvých může být ve chvílích zoufalství, extáze nebo únavy, v čase oslabeného vědomí, tak křehká, že zcela mizí. Tak se rakouští vojáci chovají k mrtvému italskému chlapci, který jim zničil telefonní spojení, jako k živému: „Pověsili ho na starý kaštan. Oprátku mu spletli z telegrafních drátů. Ačkoliv byl v horečce, že ho dva muži museli vésti, přece se našlo dosti těch, kteří jeho rozpálenou hlavu udeřili. Když visel na stromě, plivali mu do obličeje“ (*Malý chlapec z Malga dei Fiori*, Rosůlek 1930 [1923]: 117). A tak také, jen v opačném směru, malé děti hrající si na válku pečlivě vyrývají do čerstvé země hrobečky pro své cínové vojáky (Fryček 1919: 8).

Uprostřed bitevní vřavy se pak hranice mezi oběma světy zcela rozplývá. V noci v kaverně vypadají živí i mrtví stejně, jenom „chrápání rozlišovalo vojáky od mrtvol“ (*Ohnivá záclona*, Rosůlek 1930 [1923]: 80). V Jeřábkově románu *Svět hoří* se svobodník Pleskot pokouší vyhnat do boje muže ze zákopu a ani si neuvědomuje, že pobízí vojína už zabitého. V Kaiserově próze *Voják statečný* vojáci uprostřed bitvy mechanicky plní rozkaz – odnést zraněného – a nevnímají, že muž na nosítkách dávno zemřel. Vždyť i oni sami postrádají vše, co je oddělovalo od mrtvých, všechny elementární znaky živých bytostí: nejsou schopni cítit, svobodně se hýbat, ani myslet.³⁹⁴ Pohnou se jenom proto, aby splnili rozkaz nebo si zachránili život. Jejich vědomí je stejně prázdné jako vědomí desátníka Piláta v Kolkově *Hermadě*:

³⁹³ Konvenční paralelu hrobu a zákopu (ležení, baráku) překonává Šrámek přirovnáním hrobu a latríny: „Pánbůh ví, je to jen mizerná latrina, ale tady je to všechno pohromadě, naděje a neštěstí, hrob a latrina, všechno“ (Šrámek 1977 [1924]: 367).

³⁹⁴ Podivnost svého stavu jsou schopni reflektovat jen někdy, v jasnějším záblesku vědomí: „Ježíšikriste, kdybych věděl, jsem-li živ, nebo mrtev!“, zoufá si uprostřed boje svobodník Pleskot (Jeřábek 1986 [1927]: 44).

Čas se vleče nesmírně pomalu. Kanonáda hřmí stále – nepřetržitě. Svět kolem se změnil v gigantickou výheň, moře zvuků a v ohavný smrad, který centy tíží na prsou a znesnadňuje dýchání.

Kaprál Pilát sedí – zády opřen o mez a celé hodiny, aniž by se pohnul – se dívá na hřbitov. Není to už člověk – spíše mechanismus, společenství kostí, svalů – ubohá duše je ubita, zatlačena kdesi v pravém černém koutku Pilátovy bytosti. Pravidelný chod myšlenek se zastavil jako stroj starých švýcarských hodin, desátník necítí strachu, radosti, smutku, nervová síť – zdá se, že je přetrhána.

(Kolek 1935: 196)

Bitva je časem, kdy se panující rovnováha bojiště, společenství živých a mrtvých, vychyluje směrem k vládě smrti. Živí se mechanicky, rychle a hromadně proměňují v mrtvé a zůstat naživu, přežít, se v takové chvíli zdá právě něčím nenormálním. Stát se mrtvým je naopak logické. Vždyť jedině smrtí jako by se naplňoval vlastní cíl a smysl boje.³⁹⁵ Transpozice života a smrti je také jádrem sebevražedných úvah uprostřed bitvy, které vede Jeřábkův svobodník Pleskot: „Nyní poznával, že život je mezi těmito trpícími a mrtvými a že vše, co dosud pokládal za život, byla růžová a šalebná dřímota. Ale copak je třeba, opakoval si v duchu, aby člověk měl na rukou horkou krev, chce-li sestoupit do skutečného života? [...] Chytil se za blůzu na prsou a zasykl zoufale: „Vzít provaz a radši se oběsit““ (Jeřábek 1986 [1927]: 44). Kolkovu protagonistovi Pilátovi ve stejném stavu, když se už shýbá pro pušku, zachrání život z kapsy vypadlý dopis od matky, náhodná připomínka jiné skutečnosti, domova a míru.³⁹⁶

2.2. Morfologie smrti

Válka tedy patří mrtvým a živí jsou v ní jen návštěvníky, náhodnými hosty, kteří se buď přizpůsobí, tj. zemřou, nebo se více či méně postižení vrátí mezi živé. Ale co znamenají jejich mrtvolý ve světě živých? Domníváme se, že v měřítkách živého světa mohou být pouze symbolickými reprezentacemi absurdity války, tedy její ošklivosti, její grotesknosti a znicotnění lidské existence, jež způsobuje.

³⁹⁵ „Smrt je východiskem všeho, co žije“, připomíná tuto skutečnost pregnančně vypravěč Bednářovy *Červené země* (Bednář 1976 [1928]: 13).

³⁹⁶ Odlišit je ovšem třeba konvenční sebevraždu, k níž může dojít i ve válce a která budí jen podiv: „Taky se nedávno u naší baterie střelil jeden maník. Člověk by nevěřil, že v tomhle cirkuse si může ještě někdo zoufat a střelět se. Co se navyhejbal kulkám, co mu to dalo práce, aby se vyhnul smrti ve všelijakejch situacích, a báb, střelil se sám a – pro ženskou. Prásk se do huby. Hlava se mu nahoře vodevěřela jako víko u cínovýho mázu a mozek rozesel tady po zemi“ (Pleva 1985 [1929]: 55).

Neboť mrtví jsou především oškliví. S obrazy mrtvol, které odpuzují vzhledem, se setkáváme ve většině válečných próz, někdy však hrůznost války graduje právě v popisech mrtvých. Například v Kaiserově románu *Voják statečný* je cesta Lojzy Kašpara bojištěm u Montella popsána jako přízračné zászvětní putování od jedné mrtvoly k další a další, stále odpornější. Protože lidské tělo může být v důsledku bojů nejen rozbito na části („V cestě mu sedí mrtvola opřená o velikou hroudu, šklebíc svoji strnulou tvář proti nebesům. [...] Nohy jsou od trupu skoro úplně odděleny a leží jaksi cize před tělem, proměněným v dolní své části v roztrískané hadry, kosti a maso“ [Kaiser 1930: 145]), ale i zcela fragmentarizováno („Vršek těla od pravého ramene k levému boku schází. Vnitřnosti splývají po nohách a velká hrouda, zafialovělá, hlínou pomazaná, snad žaludek, sedí na nich jako divná houba“ [tamtéž: 165]), takže voják se setkává jen s jeho jednotlivými částmi („Lezeš kupředu, abys vyhlédl k nepříteli. Před tebou hlava s rukou, šklebivá a černá. Leží na hlíně a cení zuby. Oči již nemá a vlasy se slepily v jakýsi tmavý maz“ [tamtéž: 171]). Postupující čas, vlhkost a hniloba na starém bojišti činí hrůzný obraz ještě intenzivnějším („Z bahnitě mělčiny před zbytkem mostu vykukuje několik nabubřelých trupů. Žlutý obličej se dívá vyhnílymi očními důlky z bláta“ [tamtéž: 127]). A s nástupem žravého organického života se rozklad lidství završuje ve sceneriích dantovského pekla:

Není možno nazvati lidskou bytostí tuto ohavnou obludu bez očí, s široce rozevřenými zuby a napuchlým tělem, končícím nohama v blátě. Její zčernalá tvář je pokryta bílými pupenci a z krku přes okoralou látku vylézá černěfialová hmota, odporně oživená hemžícími se červy. Dvě seschlé rúčičky, jakoby opálené, vytyčují se nad trup jako drápy. Z bláta na dně jámy vyčnívají kolena a břich jiné lidské trosky, jejíž hlavu marně hledáš. (tamtéž: 134)

Nakonec je mrtvými prostoupena celá krajina apokalyptické bitvy:

Z čerstvých děr od granátů křičí hrůza a příšerné hromádky lidských mršin jsou rozmetány. Kousek kamenité cesty je omokřený hnilobným mazem. Boty klouzají po čemsi měkkém a odporném. (Kaiser 1931: 73)

Příšerné obrazy konečně zachvacují a prostupují i protagonistovo vědomí:

Vidiny splývají a motá se jedna přes druhou. [...] Ve tmě se kroutí fialová střeva a skrz ně se dívají šklebivé obličejce. Některé ty obličejce se podivně mění v hlavy zabitých telat, zbavené kůže, s vypoulenýma mrtvýma očima, tak jak je viděl v masovém depotu ve Vittoriu. (tamtéž: 165)

Některé mrtvoly mohou být ve své hrůznosti až směšné: Vejnar, který se poprvé účastní hromadného pohřbívání po bitvě, se pozastavuje nad bezhlavým lidským torzem, jehož „mrtvé ruce pevně svírají přirození“ (Medek 1927: 184). Opodál ležící lebka ho nejvíc zaujme zkaženými zuby. Rovněž gesta válečného „tance smrti“ (Kaiser 1931: 67) jsou někdy komická. Jaroslav Durych popisuje účinky bombardování lesního tábořiště: „Mrtvoly skákají do korun stromů a visí za rukáv, za nohu, plné koruny mrtvol, neuvěřitelně groteskní, mnoho krve, bezradnost, nevyspalost“ (Durych 1924: 30). Smrt takto vystavená pohledu živých není důstojná, ale důstojné není ani samo umírání. Svobodník Pleskot se v Jeřábkově románu *Svět hoří* zdráhá sdělit Salačově dívce poslední slova svého umírajícího kamaráda, neboť ta zněla: „Vezmi si, Valeriáne... tu konzervu“ (Jeřábek 1986 [1927]: 54).

A směšná může být i budoucnost mrtvých. Pobožný polský pěšák Draczinski se jí obává: „Řeknou mi, pane dochtor, jak budu bez nohy k poslednímu soudu, až bude Pámbu soudit živý i mrtvý?“ (Bednář 1976 [1928]: 36), zatímco skeptický desátník Pilát vyhlíží čas, jenž „rozmetá lhostejně hroby a děti budou si hnáty odpalovat míče při svých hrách“ (Kolek 1935: 179), jen s unavenou melancholií. Obě představy, první motivovaná naivní vírou, druhá rezignovaným cynismem, jsou groteskní, ale skutečnost je může ještě předstihnout. Jedna z nejbizarnějších scén Medkova *Třetího batalionu* líčí zoufalou snahu šikovatele Halbhubera a vojína Preclíka vtěsnat mrtvé různých velikostí do standardizovaných vojenských rakví. Dlouhému vojákovu musejí pilkou uřezat nohy, na rakvi s tělnatým poskakují, dokud se ji nepodaří zavřít: „Vyřeštěné oči nebožtíkovy se pohybovaly a vystupovaly z důlků, u úst pod zježenými vousy zašuměly žluté bubliny. Halbhuber se smál a cenil černé, vyžrané zuby“ (Medek 1927: 163).

Mrtvola je jen bezvýznamnou hmotou, ale někdy nezůstává ani ta. Tak se po zásahu miny vytratí vojín stojící na okraji zákopu: „Tam, kde stál Králíček, zdvihl se sloup dýmu a kamenité tříště. A když zmizel, nebylo po Králíčkově ani památky... Ne, nelze reptat, jsme tu všichni tak blízko k Bohu“ (*Králíček* [Kepka 1921: 27]). Smrt v důsledku ostřelování může náhodně vstoupit do zákopů vlastně kdykoli: „Saniterák Čečetka seděl v dolině před kavernou a četl Lidovky. Mina padla pár kroků u vchodu, Čečetka neměl času utéci, a tak střepina mu odřízla – vrch hlavy – chirurg by to lépe nedovedl – nu, a mozek se mu vyklopil do těch novin“ (Kolek 1935: 53). Taková smrt je přijímána jako všední, obyčejná příhoda. Nad mrtvým se

nikdo nepozastaví.³⁹⁷ Stejně jako se nikdo nepozastaví nad Tondou Bašusem: zemřel na pochodu, a vojáci ho nechali na cestě („však ho saniteráci seberou“). Když se za několik dní vracejí, leží Tondovo tělo stále uprostřed silnice. Obejít kamaráda je snazší než ho pohřbít. Teprve napotřetí, když už je mrtvý rozmetán granátem po okolí, zasypou jeho ostatky zemí: „Z Tondy zbyla beztvárná hromada. Ruku, která ležela odhozena v zdupaném poli, jsme sebrali a přidali k těm hrozným zbytkům kamaráda“ (Rosůlek 1930 [1923]: 33). Přetrvává jen chvilkový elegický údiv nad tím, jak snadno se celý lidský život s představami i vzpomínkami může zvrátit v neidentifikovatelný zbytek. Tak umírá bodrý moravský sedlák a otec rodiny, který se při bombardování Porderone ukryl v kostele: „A tu někde v troskách je pohřben starý Babický. Snad tu ten chomáč zkrvaveného masa, kostí a vlasů je jeho ustaraná hlava“ (Kepka 1921: 15). Většinou jsou však mrtví ještě nicotnější; pro unavené a přetížené živé znamenají pouze další nepříjemnou práci: „Trochu blíž leží stále ještě několik povědomých hromádek, které otravují vzduch. Jsou to dosud neodnesené mrtvolky z desáté ofenzivy. Bylo jich mnoho a praporní hudba se sanitním oddílem pracuje jen v noci, a to velmi zdlouhavě“ (Kaiser 1931: 86).

Definovali jsme tedy tři atributy, jimiž se prostřednictvím mrtvol projevuje absurdita války: Mrtví jsou odporní (oškliví), jsou groteskní (směšní) a jsou nicotní (bezvýznamní). Odpudivost, směšnost a nicotnost však nejsou tím, co je o zemřelých nejčastěji připomínáno. Společnost, která dál pokračuje ve své existenci, potřebuje dát válce jiný, obecnější význam. Smrt upomíná na vinu, absurdní smrt na absurditu života. Mrtvým je třeba dodat významu, jejich absurdní smrt opatřit smyslem. Mrtvola, sama odpudivá, trapná a bezvýznamná, je oslavena a zvýznamněna. Voják je znovu použit pro cizí zájmy. Antonín Kepka marně brání mrtvé vojáky před oslavami a projevy, před pomníky stavěnými „neznámým vojínům“ (*Neznámému vojákov* [Kepka 1922: 155–158]). A brání je i před zneuctěním ještě horším, když se dočte, že američtí turisté pořádají výlety do Evropy a nechávají se fotografovat na bojištích:

A mrtví vojáci budou se dole obracet. Kostra francouzského vojáka přitlačí si hlouběji kovovou helmici na děsivé důlky oční, podá hnát svůj kostře vojáka německého a řekne: „Bratře vojáku, kdybych mohl hnáty hýbat, vyhodil bych tu pakáž nad námi ručním

³⁹⁷ V Kepkově povídce *Sluníčko na horách* zastřelí důstojník vojáka, který nedokázal přemoci hlad. Událost, za jiných okolností tragická, nevzbudí zájem lidí ani přírody: „A slunko na horách svítí jasné a nezachmuřené, jako by se tu dole pod ním nedálo docela nic... Svítí na přepálená těla mezi dráty, svítí na zabitě a svýjející se raněné před nimi na zkrvaveném sněhu. Svítí i na mrtvolu toho vojáčka, jemuž důstojník prostřelil hlavu, že nechtěl se hnouti k útoku od konzervy“ (Kepka 1921: 21).

granátem do vzduchu.“ A lebka německého vojáka cvakne rozbitými dásněmi: „Bratře, kdyby ta banda měla svědomí, chodil bych je aspoň strašit.“

Mrtví, vy tiše ležte a nevstávejte. Hyeny vám hodují nad hrobem...

(Kepka 1921: 38)

Stali jsme se, v prázdných pohledech těch mrtvých, také hyenami? To jsme nechtěli. Chtěli jsme jenom připomenout muže, kteří v Itálii, na bojištích za řekou Sočou, nechali svá těla. A také ty, kteří o jejich osudech psali. Ty, kteří tam nechali svá srdce.

III. ČAS

OHLÉDNUTÍ

Historická beletrie jako repetitorium národních dějin

1. Situace

Novodobá česká kultura se na počátku 19. století rodila v teskném zahledění do minulosti, do jisté míry dokonce přímo z tohoto zahledění. Chudou přítomnost poměřovala bohatstvím minulých časů, aktuální podřízenost někdejší významem a mocí. Není tedy překvapující, že i svůj hodnotový systém opírala o národní historii a že minulost se jí stávala dokonce vzorem při projektování budoucnosti.

Počáteční představa o této minulosti byla ovšem značně neurčitá. Zakládala se především na obsáhlých konvolutech historických příběhů ve středověkých kronikách. Mezi nimi si výsadní postavení pro své vypravěčské umění na počátku obrození udržovala *Kronika česká* Václava Hájka z Libočan (1543). Četla se ovšem také *Poselkyně starých příběhů českých* J. F. Beckovského (1. díl, 1700; 2. díl byl vydán z rukopisu až v roce 1880), zčásti revidující a doplňující děje Hájkovy kroniky, a později se oblíbenou četbou stala i *Nová kronika česká* F. M. Pelcla, která česky vyšla ve třech dílech v letech 1791–1796.³⁹⁸ Popularitou Hájkovy kroniky však neotřásla ani kritika, již se jí dostalo v obsáhlém komentáři, kterým Gelasius Dobner doplnil její šestisvazkové latinské vydání (*Venceslai Hajek a Liboczan Annales Bohemorum*, 1761–1782). Přestože Dobner jednoznačně prokázal nevěrohodnost kroniky a podle Palackého tak „konec učinil hájkování v dějinách našich“, Hájkův spis se v roce 1819 dočkal nového českého vydání, které si znovu získalo zájem obrozenských literátů a stalo se pověstnou „studnicí českého romantického historismu“.³⁹⁹

Romantizující historická věda se následně opřela zčásti o nově zakládané či etablované instituce (Královská česká společnost nauk, Národní muzeum), zčásti o postupy vytvořené starší osvícenskou historiografií (archeologie, sběratelství, edice písemných památek a dokumentů od Starobylych skládání Václava Hanky až po Archiv český Františka Palackého), které však naplňovala novým étosem a patosem. Kriticismus Dobrovského generace vystřídalo utilitární modelování obrazu české minulosti tak, aby se mohla stát oporou rodícího se národního hnutí. Při dotváření tohoto obrazu se potom, ne poprvé a ne naposledy v českých

³⁹⁸ Oproti staršímu německému přehledu českých dějin, který Pelcl sepsal jako vychovatel pro děti hraběte Nostice (*Kurzgefasste Geschichte der Böhmen*, 1774), znamenala značné rozšíření záběru i metodologické přepracování.

³⁹⁹ „Prakticky všichni autoři historických povídek, básní i dramát od sklonku 18. století nejméně do poloviny 19. století se o Hájka tak či onak opírali“ (Kolár 1978: 527). Např. K. H. Mácha podle Sabinova svědectví nazýval Hájkovu kroniku „nejkrásnějším románem českým“ (Sabina 1858: 313).

dějínách, uplatnila i beletristická fantazie – nejpodstatněji v případě rukopisných podvrhů, tzv. *Rukopisu královédvorského* a *Rukopisu zelenohorského*.

Rukopisná falza byla už rezultátem vlny zájmu o život nejstarších Slovanů na našem území, o dobu pohanství a počátků křesťanství. Záliba v zobrazování světa původních Čechů, v první generaci českých obrozenců tak intenzivní a nápadná, vyplývala hned z několika okolností a příčin: toto téma např. neposkytovalo mocenským institucím monarchie reálné záminky k cenzurování a omezování vlasteneckých literárních aktivit, neboť se vztahovalo ke společnosti jinak uspořádané, v níž neexistovala církev ani habsburský rod. Zároveň však nabízelo vznikající národní společnosti postrádané vzory hrdinství a sebeobětování. Herojské pojmání původního společenství a skutků jeho vůdců je sblížovalo s mytologickými představami o „zlatém věku“, ale i s myšlenkami J. G. Herdera, který v *Idejích k filozofii dějin lidstva* (1791) spojil úvahu o schopnostech a slavné minulosti slovanských kmenů s věštbou jejich slavné budoucnosti. V jeho představě „svěrázných, veselých a hudbymilovných“ Slovanů, kteří „byli mravů krotkých, pohostinní až k rozhazovačství, milovali volnost venkova, ale byli poddajní a poslušní“ (kniha 16, kap. 4. „Slovanští národové“; cit. podle Herder 1941: 331), rezonuje rokokově pastorální idylismus i preromantický ideál přirozenosti, obraz „ušlechtilého divocha“ jako vzoru nezkaženého a neporušeného lidství.

Zaujetí předkřesťanskými a raně křesťanskými počátky národních dějin se promítlo již do prvních vlasteneckých her uváděných na konci osmdesátých let 18. století vlastenci v Boudě. Většinu z nich známe jen podle titulů, ale ty jsou dostatečně výmluvné – *Drahomíra, ovdovělá kněžna česká* a *Oldřich a Božena* od Maxmiliána Štvána, rovněž *Oldřich a Božena* od A. J. Zímy, *Břetislav a Jitka* nebo *Vlasta a Šárka* od Václava Tháma. Atraktivní téma dívčí války zpracoval na základě Hájkovy kroniky rovněž Prokop Šedivý v rytířské povídce *České Amazonky* (1792) a stejné látky se chopil i Šebestián Hněvkovský v heroikomickém eposu *Děvín* (1805). Ideové a umělecké vyvrcholení zájmu o nejstarší české dějiny znamenala ale až próza Josef Lindy *Záře nad pohanstvím* (1818), která vznikala v těsné souvislosti s rukopisnými falzy. Lindova poetická evokace zápasu zmírajícího pohanství a vzrůstajícího se křesťanství zůstala pro svou stylovou exkluzivitu nepochopena, ale obraz svobodného a sebevědomého života pohanských Čechů utvářený *Rukopisy* dál úspěšně rezonoval ve vlastenecké společnosti. Takto se stal nejen východiskem řady literárních, výtvarných i hudebních děl, ale až do zpochybnění pravosti *Rukopisů* na konci 19. století i významným zdrojem hodnot, na jejichž základě se česká společnost identifikovala. Promítl se do zpracování tradičních kronikářských látek (Tylova povídka *Čech a Lech*, 1835) i do námětově původních textů (např. novela Františka Novotného *Oběť*, 1824, povídka Jana z Hvězdy *Radomíra*, 1824,

veršovaná tragédie J. E. Vocela *Harfa*, 1825). Pro zcela odlišný, tragicky milostný námět sáhl do polských dějin 7. století Prokop Chocholoušek v novele *Vanda* (1841).

Stálé pozornosti se těšily také kronikářské látky z počátků přemyslovských dějin. Ty nejpřitažlivější z nich však opakováním rychle konvenčely. Tak např. téma vztahu knížete Oldřicha a venkovské dívky Boženy se na počátku 19. století objevilo nejen na divadle (mj. i v loutkové verzi Matěje Kopeckého), ale rovněž hned v několika veršovaných romancích (Josef Jungmann: *Oldřich a Božena*, 1806, Vojtěch Nejedlý: *Krásná Božena*, 1808, P. J. Šafařík: znovu *Oldřich a Božena*, 1815), v Klicperově hře *Božena* (1820), a dokonce ještě v roce 1855 v povídce Prokopa Chocholouška *Námluvy Oldřichovy* (1855). Také první vlastenecké činohry tematicky čerpaly z raného středověku, ať už historického (J. N. Štěpánek: *Břetislav První*, 1813), mytického (V. K. Klicpera: *Blaník*, 1813) nebo fiktivního (Josef Linda: *Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům*, 1823). Pole povídky z české minulosti potom zejména ve dvacátých letech ovládly prózy z přemyslovských dějin, které se sice opíraly o historický základ, ale současně využívaly veškerého aparátu dobově oblíbeného žánru rytířské povídky (osaměle putující rytíři, moudří poustevníci, tajemné hrady v lesích, kláštery, propadliště, souboje, nešťastné lásky), včetně bizarní fantastiky (kouzelné prsteny, krvavé lidské oběti, čarodějnice, trpaslíci a démoni).⁴⁰⁰ Motivy přebírané z hrůzostrašné německé romantiky (C. G. Cramer, Ch. H. Spiess, Leonhard Wächter) se promítaly i do povídek, které patřily k vrcholům české prózy tohoto období (Jan z Hvězdy: *Čechové v Prusích*, 1828, V. K. Klicpera: *Vítek Vítkovič*, 1830, J. K. Tyl: *Statný Beneda*, 1830), a jako základ repertoáru populární četby přesáhly polovinu 19. století (ve tvorbě Františka Göbla Kopidlanského, F. B. Tomsy, A. J. Vrtátka, Františka Zvěřiny z Ruhewaldu a dalších).

Nový směr historické próze udal V. K. Klicpera, když v programové předmluvě k novele *Točník* (1828) upozornil na možnosti románu podle vzoru Waltra Scotta.⁴⁰¹ Především však poukázal na tematickou podnětnost českého vrcholného středověku a na možnosti, které se tu české literatuře otevírají jak ve směru niterného pochopení určujících historických osobností, tak v perspektivě širokého, panoramatického obrazu národní minulosti.⁴⁰² V průběhu třicátých a čtyřicátých let potom skutečně vzniklo množství děl, která se opřela o heroizovanou

⁴⁰⁰ Podle Milana Zítka v povídkách z rané přemyslovské éry „historické pozadí tvořilo často pouhý kolorit ke smyšleným romantickým příběhům“ (Zítko 1976: 18).

⁴⁰¹ „V našich dějinách jest hojnost velikánských předmětů. [...] Každý vývoda, každý kníže, každý král dá se kouzelně poeticky obrazovati, a když se mimo to jeden každý z nich dozadu jen postaví, tu se opět nich kol a kolem celé světy básnické ustvořiti dají“ (Klicpera 1828: 5–6).

⁴⁰² Cestu od Lindovy obrazově statické evokace minulosti k dějově bohaté historické próze Klicperově, absorbující i podněty triviální rytířské a loupežnické povídky, přesvědčivě popsal Felix Vodička v *Počátcích krásné prózy novočeské* (Vodička 1994 [1948]: zejm. 306–314).

osobnost významného panovníka přemyslovské nebo lucemburské epochy. Tak např. někdejší puchmajerovský básník Vojtěch Nejedlý vydal ještě uprostřed třicátých let hned několik veršovaných eposů, mj. o Vratislavovi II., Přemyslu Otakarovi II. a o Karlu IV., oslavou moudrosti a hrdinství přemyslovských a lucemburských panovníků byly i sbírky J. E. Vocela (*Přemyslovci*, 1839, *Meč a kalich*, 1843), a také V. K. Klicpera na konci života sepsal celý cyklus románů z doby Jana Lucemburského a Karla IV. Častěji se však protagonisty nově vznikajících próz a dramát stávaly osobnosti nejednoznačné, vystavené fatálním mravním nebo citovým dilematům. Takto pojal osud přemyslovského knížete Soběslava II., léta vězněného na Přimdě a poté marně hájícího vládu ve sporech s císařem i papežem, V. K. Klicpera ve hře *Soběslav, selský kníže* (1826). Když pak stejný spisovatel postavil do středu milostné historie v *Točniku* krále Václava IV., stal se z tohoto panovníka v příštích letech takřka prototyp romantického malkontenta (např. v Máchově *Křivokladu*, 1834, v Tylově povídce *Dekret kutnohorský*, 1841). Poté, co František Palacký napsal v roce 1831 do *Muzejníku* článek o osudech Závěše z Falkenštejna (srov. Palacký 1831: 55–79), objevil se také tento romanticky kontroverzní šlechtic v několika prózách a dramatech.⁴⁰³

Nejen osudem šťvané neklidné osobnosti, ale i neklidné časy a jejich události poutaly pozornost spisovatelů v době vrcholné romantiky. Bohatství Čech a mocenský rozmach země za posledních Přemyslovců, vystřídání zmatky a nejistoty v letech slabé vlády Jindřicha Korutanského, se ve čtyřicátých letech stávaly dějištěm prvních pokusů o panoramatický obraz z českých dějin, o komplexnější historickou prózu, usilující obsáhnout život společnosti jako celku. Platí to především o Tylově povídce *Rozina Ruthardova* (1839, přeprac. 1844) nebo o *Mastičkáři* Jana z Hvězdy (1845). Stejná tendence se projevuje i v povídkách Prokopa Chocholouška, který své příběhy často uváděl obšírnými dějinnými exkurzy (např. *Templáři v Čechách*, 1843). Ve všech těchto prózách jsou už historické události vykládány v širším kontextu sociálních změn, tedy spíše jako nutný důsledek přeskupování společenských sil a zájmů než jako projev vůle vládnoucí nebo jinak dominantní osobnosti. Tak ostatně přes všechny žánrový patos romantického dramatu vnímal dějiny i F. B. Mikovec ve hře *Záhuba rodu přemyslovského* (1848).

⁴⁰³ V Klicperově povídce *Věnceslava* z roku 1834 stojí ještě spíše v pozadí událostí, v dramatu S. K. Macháčka *Závěš, pán z Růže*, napsaném po polovině třicátých let, je už postavou ústřední, stejně jako v Hálkově hře z roku 1860 *Závěš z Falkenštejna*.

Stranou pozornosti až do čtyřicátých let 19. století zůstávala epocha husitská.⁴⁰⁴ Ojedinelé povídky z této doby (J. K. Tyl: *Svatba na Sioně*, 1834) čerpaly především z jejího romantického koloritu. Působily zde asi zejména důvody cenzurní a autocenzurní (srov. např. Urválková 2009: 27–28), protože v německy psané próze se husitská témata objevovala (zejm. Karl Herloßsohn: *Der letzte Taborit*, 1834, románový cyklus *Böhmen von 1414 bis 1424*, 1841, ale také hrdinský epos Alfreda Meissnera *Žižka*, 1846).⁴⁰⁵ Pokud byla historicky převratná, a tedy pro beletrii přitažlivá husitská doba v předbřeznových letech vůbec v české literatuře tematizována, týkalo se to ještě nejspíš časů „husitského krále“ Jiřího z Poděbrad (J. E. Vocel: *Poslední orbita*, 1837, Jan z Hvězdy: *Jarohněv z Hrádku*, 1843, Prokop Chocholoušek: *Křižáci*, 1848). Teprve události roku 1848 dodaly alespoň dramatickým autorům odvalu k nacionálně motivované aktualizaci husitské historie (J. K. Tyl: *Jan Hus*, 1848, *Žižka z Trocnova*, 1849, J. J. Kolár: *Žižkova smrt*, 1850).

Jen zcela ojedinelé se lze před rokem 1848 setkat s tématy ze 16. a 17. století (srov. k tomu Zítko 1976: 20). Poprvé významněji až v povídce J. E. Vocela *Hlatipisec* (1837), která na pozadí barvitého obrazu humanistické společnosti rudolfinských Čech popisuje osud učenice vyhoštěného císařem z Prahy. Drastické efekty a čarodějnické a okultní motivy charakterizovaly povídky J. J. Kolára (*Maliř Reiner*, 1844, *Pražská čarodějnice*, 1847). Tentýž autor uvedl v roce 1846 drama *Monika* s námětem pomsty pobělohorského exulanta, který se za třicetileté války vrací do Čech. K podobné látce sáhl i Chocholoušek v pozdní povídce *Hrad* (1860).

2. Hypotéza

V průběhu první poloviny 19. století tedy česká beletrie postupně objevovala a nakonec i obsáhla velkou část národních dějin. Na samotném jejím počátku stály pokusy o evokaci nejstaršího, pohanského světa a legendistická vyprávění ze života prvních Přemyslovců. Přemyslovské historie potom nabízely historickou oporu i prózám, které soupeřily s dobově oblíbenými dobrodružnými a fantastickými rytířskými povídkami. S prosazováním romantické perspektivy v literatuře souvisel od konce dvacátých let 19. století vzrůstající zájem o roli osobnosti v dějinách. Do centra spisovatelského zájmu se tak dostávali nejen významní

⁴⁰⁴ Srov. „Poměrně málo pozornosti se [v předbřeznových časech] soustředilo na epochu husitskou. Navíc se příspěvky věnované husitské tematice vyznačují naprostým nepochopením popisované doby, nemluvě už o hlubším porozumění husitským idejím“ (Čomej 1978: 2).

⁴⁰⁵ Z předmluvy Ervína Špindlera k překladu Meissnerovy básně: „Kdyby šlo vše onou cestou, kterou vypočítává s určitostí matematickou rozum člověka, byl by musel vyrůst Žižka nejprve mezi námi, v literatuře naší, byl by musel napsán býti nejdříve jazykem českým“ (Meissner 1864: 8).

přemyslovští a lucemburští panovníci vrcholného středověku (Přemysl Otakar II., Václav II., Karel IV.), ale především historicky komplikované osobnosti, pojímané jako typy romantických rozervanců (Václav IV., Závěš z Falkenštejna). Teprve v souvislosti se stupňováním politického napětí před rokem 1848 nebo jako přímý ohlas jeho revolučních událostí se objevuje, zejména v dramatu, téma husitské a doba Jiřího z Poděbrad. Časy ještě pozdější, např. éra rudolfinská a pobělohorská, jsou až do poloviny 19. století v historické beletrii tematizovány jen náhodně, vlastně jen v několika povídkách, které za pomoci tajuplných zápletek a bizarních fantazií zvýrazňují jejich malebný kolorit.

Zbývalo tedy dotvořit obraz českých dějin právě o tato poslední století, o dobu od počátku 16. století do současnosti. V tísnivých letech bachovské cenzury se o to pokoušel v povídkách uveřejňovaných v Mikovcově *Lumíru* především Eduard Herold, ojedinele se do rudolfinské doby vrátil i J. J. Kolár („alchymický román“ *Pekla zplozenci*, 1862). Soustavně se však tomuto období věnoval teprve Josef Svátek, který brzy po uvolnění politických poměrů vydal obsáhlou romantickou povídku z doby Vladislava Jagellonského *Anna z Kunštátu* (1860). V následujících letech a desetiletích potom publikoval řadu románů z domácích politických a kulturních dějin, hlavně ze 17. století.⁴⁰⁶ Jeho čtivé a efektní romány se uplatňovaly jako oblíbený typ zábavné četby dlouho do 20. století (např. *Pražský kat*, 1876, *Paměti katovské rodiny Mydlářův v Praze*, 4 sv., 1886–1889).

Ještě víc své současnosti se Svátek přiblížil v románu o selských bouřích za vlády Marie Terezie *Sedláci u Chlumce* (*Pražský deník* 1867). Do josefínských Čech zasadila milostnou historii lásky osvíceného císaře a šlechtičny nadšené ideály českých bratří Karolina Světlá v románu *Poslední paní Hlohovská* (1870). Do končícího 18. století, do let vlády Leopolda II. a Františka I. situovala stejná autorka v románu *Zvonečková královna* (1872) naopak kritiku jezuitského náboženského fanatismu.

To už jsme blízko době, kterou beletristé šedesátých let mohli znát buď z ústního podání (z rodinných vyprávění často čerpala právě Světlá), nebo z osobní zkušenosti. Když psal Gustav Pflieger Moravský první český sociální román *Z malého světa* (1864), vyprávějíci o dělnických bouřích ve smíchovských kartounkách ve čtyřicátých letech 19. století, osobně prý několik takových továren navštívil. Ani to však nepomohlo k větší autentičnosti příběhu plného starožitné romantiky, opírajícího se o motivy nepravděpodobných náhod, osudových konspirací a utajovaných příbuzenských vztahů. Téma tajného spiknutí a revoluční vzpoury se ostatně stalo námětem hned několika románů, které byly zasazeny do času bezprostředně

⁴⁰⁶ Na konci šedesátých let to byly zejména romány otiskované na pokračování v *Pražském deníku*: *Pád rodu Smiřických* (1867), *Bitva bělohorská* (1868), *Čeští křižáci* (1869), samostatně pak *Pasovští v Praze* (1870) atd.

předcházejícího nebo následujícího události roku 1848 (např. Gustav Pflieger Moravský: *Ztracený život*, 1862, F. J. Kubíček: *Metamorfóze života*, 1862, Josef Svátek: *Tajnosti pražské*, 1868).⁴⁰⁷

Šedesátá léta 19. století jsou obvykle líčena jako doba odklonu od historismu, dominujícího české literatuře po celou první polovinu století. Můžeme je ale vnímat i právě naopak: jako dobu, kdy dynamika probíhajících společenských změn, samotná intenzita přítomnosti a potencialita otevírajících se možností byla tak zřejmá a naléhavá, že i přítomné dění poznamenával punc historie. A česká literatura již byla schopna tuto akutní historicitu přítomnosti reflektovat, absorbovat aktuální a živé události jako budoucí historická fakta a poprvé také vnímat sebe samotnou jako aktivního činitele historického procesu, tedy jako podílníka na budoucnosti.

Od počátku 19. století do šedesátých let tak domácí historická beletrie absolvovala cestu repetice celých národních dějin, prošla trasou, která jako by dotvrzovala platnost Haeckelova biogenetického zákona („ontogeneze je zkráceným opakováním fylogeneze“) a možnost jeho aplikování na (českou obrozenskou) společnost. Od počáteční fascinace slovanským pohanstvím se její zájem postupně přesouval přes přemyslovskou a lucemburskou epochu k husitství, jehož ideje se zdály souznět s ideály roku 1848.⁴⁰⁸ Teprve po polovině století se ve větší míře setkáváme s tematizací dějinných událostí 16. a 17. století a teprve v šedesátých letech se objevují náměty z nejčerstvější minulosti, která posléze splývá s žitou přítomností.⁴⁰⁹

Je ovšem třeba připomenout i limity této představy o opakování dějin v obrozenské literatuře: proměny domácí historické beletrie rozhodně nelze interpretovat jako lineární a mechanický vývoj od jednoho tématu k druhému. Změny probíhaly spíše směrem postupného rozšiřování námětového repertoáru: co už bylo jednou objeveno jako vhodné téma pro historickou beletrii, zůstávalo v ní jako eventualita pro nová a nová zpracování. A nešlo jen o věčně se opakující Vlasty a Šárky, Oldřichy a Boženy, hrdiny *Rukopisů* nebo katy krále Václava, ale o samotnou možnost beletrizace jednotlivých historických epoch. Kromě toho je

⁴⁰⁷ V romantizující stylizaci se pak k roku 1848 vraceli i další autoři (srov. zde s. 221–230).

⁴⁰⁸ Srov. úvod Emanuela Arnolda k jeho *Dějům husitů*: „Podáváme zde krajanům našim malý obrázek takové doby, kde [...] národ český, jako by ze sna procitnul, protřel sobě zrak a spatřiv, že svrchovaný již čas Němcům [...] na odpor se postaviti a jedním rázem se zprostiti pout cizích, jako raněný lev na tupiče své se vyřítit“ (Arnold 1848: 3).

⁴⁰⁹ Stejně směřování lze někdy sledovat i u jednotlivých autorů. Např. Karel Sabina začínal jako historický spisovatel příběhem z pohanských počátků českých dějin (*Čech*, 1844) a pokusem o román z husitské doby. Obě práce byly cenzurou zamítnuty (z románu *Husité* se podařilo vydat alespoň tři ucelené *Obrazy ze XIV. a XV. věku*, 1844, *Čech* se dočkal vydání z rukopisu až v roce 2011). Na počátku šedesátých let vytvořil několik próz z rudolfinských a pobělohorských Čech (zejména román *Ruesswurm*, 1866). K vrcholům jeho tvorby pak patří pozdní románové reflexe aktuálních, často osobně prožívaných událostí (*Na poušti*, 1863, *Oživené hroby*, 1870, *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba*, 1875), zakládající v české literatuře žánr politické prózy.

třeba brát v úvahu, že celý proces se odehrával v situaci dynamických kulturních proměn a obrozenského hodnotového synkretismu (srov. Macura 1995 [1983]: 13–20), tedy na poli plném odvážného vizionářství, ale i slepých odboček a prázdných reziduí. Nelze rovněž zapomínat na to, že různí autoři přistupovali ke svým tématům s různě vyhraněnými, často zcela protichůdnými ideovými záměry. A konečně, sám žánr historické beletrie se teprve ustaloval a definoval a zejména historická povídka se utvářela ve stálém napětí mezi potřebou uplatnění romantické fantazie a v různé míře pocíťovaným požadavkem historické věrohodnosti.

Intenzivní zabývání se minulostí, až obsedantní zvažování historických křivd a oslavování dávných úspěchů, domnělých i skutečných, ale představovalo i zátěž, kterou nerozvinutá česká společnost zvládala jen s obtížemi. Glorifikace minulosti má vždy za následek marginalizaci přítomnosti a neustálé ohlžení se zpět komplikuje pohyb vpřed. Náš pokus o konceptualizaci obrozenské historické beletrie však ukazuje i druhou, pozitivní stránku tohoto zaujetí: souběžně s tím, jak se v průběhu půlstoletí postupně zaplňoval prázdný čas minulosti, jak se rozvíjel a doplňoval obraz českých dějin, stávala se minulost pevnějším podložím přítomnosti. Sen o českém národě se proměňoval ve skutečnost, neurčité představy v konkrétní politický program. Historiografický popis a pokus o definování smyslu českých dějin přinesly Palackého *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě* (1848–1876), ale byla to beletristická repetice minulosti národa, jak probíhala od počátku 19. století do šedesátých let, která české společnosti umožnila pochopit své vlastní aktivity jako dějnotvorné.

Když v poslední čtvrtině 19. století znovu začal zájem o historickou beletrii vzrůstat, přistupovali k ní přední spisovatelé (Jirásek, Winter a další) už s plným historickým vědomím. Jejich díla již nebyla jen vybranými „obrazy“ nebo poutavými příběhy z minulosti, byla nesena záměrem podílet se na konstituování společného historického vědomí národa, a tím i na jeho přítomnosti a budoucnosti.

ZTRACENÝ HRDINA

Rok 1848 v české beletrii

19. století je dobou konstituování novodobého českého národa. To je tvrzení přijímané téměř axiomaticky, méně často však bývá připomínáno, že utváření národního společenství mělo charakter dlouhodobého procesu, probíhajícího vlastně po celé století. Formování české společnosti se odehrávalo cestou postupné, „evoluční“ implementace prvků, které jsou považovány za definiční atributy národního společenství. Nejprve, již od přelomu 18. a 19. století, se utváří povědomí o společném jazyce, který se potom v následujících desetiletích dočká prací Josefa Jungmanna a jeho žáků – i kodifikace. O něco později vrcholí v díle Františka Palackého činnost několika generací historiků, jejímž rezultátem byl široce sdílený obraz národní minulosti. V průběhu čtyřicátých let se potom, především jako výsledek úsilí J. K. Tyla a jeho spolupracovníků, utvářejí specifické typy národních aktivit a zábav (besedy, deklamace, národní plesy, divadlo), okolo nichž se formuje český společenský život a česká kulturní veřejnost. Evropské události jara 1848 vedly v českém prostředí ke zrodu samostatné národně orientované politiky (František Palacký, F. L. Rieger), paralelně, jako její nástroj se např. v projevech Karla Havlíčka Borovského utvářela také česká žurnalistika. Na počátku šedesátých let pak rozvíjející se společnost získala v sokolském hnutí (Jindřich Fügner, Miroslav Tyrš) i svůj branný prvek. V následujících desetiletích se postupně dotvářejí jednotlivé obory „národního“ umění a vědy, naposledy, až na samotném konci století autonomní domácí filozofie.

Odhlédněme od otázky, co už samo takto nastíněné pořadí říká o charakteru rozvíjející se společnosti, a soustředme se na to, co v něm chybí: už na počátku století sice Václav Hanka opatřil vznikající pospolitost v *Rukopisech* celým souborem „historických“ mýtů, a tedy i mytických hrdinů minulosti – ale vlastně v průběhu celého století český národ postrádá aktuálně přítomnou, živou a bojovnou osobnost, která by byla osobním vyjádřením aktivity a vůle národního společenství a která by zároveň mohla představovat symbolickou reprezentaci a záruku jeho zájmů, potřeb a cílů, osobnost, která by byla se samozřejmostí přijímána jako přirozený vůdce a morální vzor, jako národem respektovaný a uctíváný hrdina.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Srov. samotný pojem „obežtelná elita“ (Štaif) nebo Randákův úsudek: „V Čechách neexistovala žádná výrazná osobnost nebo skupina, jež by mohla novou situaci, nebo jen nové předpoklady vytvořit. Čeští studenti tak pouze čekali, až se jim naskytne nějaká vhodná konkrétní příležitost. [...] Lze však kriticky dodat, že oni sami nevytvářeli objektivní podmínky pro vlastní seberealizaci“ (Randák 2008: 54).

V evropském prostoru v tomto ohledu představují Čechy spíše výjimku, národní společnosti, utvářející se v blízkém okolí, ve stejné době a za podobných podmínek dokázaly generovat často i několik osobností, jež mohly obsadit role hrdinů, praktických i patetických. Například maďarské národní hnutí našlo svého vůdce a organizátora v advokátovi, novináři a politikovi Lajosi Kossuthovi (1802–1894), symbolem revolučního vzdoru se stal romantický básník Sándor Petöfi (1823–1848), který padl v bitvě u Segesvaru (Sighisoary). Podobně revoluce v Itálii měla svého ideologa v zakladateli Mladé Itálie Giuseppovi Mazzinim (1805–1872), legendárním velitelem národně osvobozeneckých vojsk se však stal Giuseppe Garibaldi (1807–1882). O dlouhou tradici bojovníků za svobodu z let 1794, 1830 a 1863 se mohlo opřít Polsko (srov. Řezník 2006: 107, 200 a jinde), ztělesněním radikálních sociálních požadavků revoluce ve Francii se stal Louis Blanc (1811–1882), ikonicky uctívaným hrdinou německé revoluce poslanec Robert Blum (1807–1848), popravený v listopadu vládním vojskem při potlačování revoluce ve Vídni.⁴¹¹ V českém prostředí se taková jednoznačně definovaná hrdinská osobnost neobjevila, ačkoli zdejší situace (rychlý vzestup národního hnutí, ozbrojený střet s vládní mocí) se nijak podstatně neodlišovala od okolních zemí.⁴¹² František Palacký (1798–1876), který přijal roli politického reprezentanta národních požadavků, vystupoval v praxi opatrně⁴¹³ a kromě verbálních programových proklamací se prezentoval spíše obezřetným lavírováním a odmítáním jednoznačné aktivity (nepřijal např. nejen pozvání k účasti na německém sněmu ve Frankfurtu, ale ani místo ministra školství v Pillersdorfově vládě). Jeho politika hledání cest a kompromisů však také nepřinesla úspěch, jak ukázalo ztroskotání snah o federalistickou ústavu na přelomu let 1848 a 1849 (srov. Štaif 2009: zejm. 178–186). Do role charismatického vůdce červnového povstání roku 1848 v Praze i následných revolučních aktivit (záříjové povstání na Slovensku, tzv. májové spiknutí v roce 1849) se neúspěšně stylizoval J. V. Frič (1829–1890), příliš mladý a nezkušený na to, aby si získal potřebnou autoritu.⁴¹⁴ Ani následující bachovské desetiletí nevygenerovalo v českém prostředí hrdinu, přestože např. v kulturní oblasti se ukázalo jako mimořádně legendotvorné či přímo mýtotvorné. Česká společnost v této době vyprodukovala pouze typ „národního mučedníka“ (Karla Havlíčka) a jako jeho negativní protipól „národního zrádce“ (Karla Sabinu). Tyto role,

⁴¹¹ Srov. kap. „Robert Blum jako národní mučedník“ (Randák 2008: 98–140).

⁴¹² Výrazněji se Češi prosazovali v rakouské armádě, mezi nimi dokonce i někdejší studentský účastník svatodušních bouří F. A. Čenský (Hlavačka–Munzar–Vašek 2018: 316–319).

⁴¹³ Mezi vzory jeho mládí přitom patřil polský revoluční generál Tadeusz Kościuszko (1746–1817), v němž Palacký spatřoval „příklad nejen obětavého, nýbrž i vytrvalého hrdinského génia“ (Štaif 2009: 48).

⁴¹⁴ Pokusy dodatečně angažovat J. V. Friče v úloze hrdiny národní a sociální revoluce roku 1848 se objevily např. v padesátých letech 20. století – srov. film režiséra Václava Kršky *Revoluční rok 1848* (1949) nebo román K. J. Beneše *Studentský hrdina* (1956).

zjevně převzaté z konvenční romantické literatury a aplikované na živé společenství, však nemohly nahradit chybějící dominantní osobnost, kterou by bylo možno spojit s heroickým mravním postojem nebo s legendárním příběhem o projevené statečnosti.

Jestliže se reálný národní hrdina v době vzniku moderní české společnosti neprojevil, a to ani v revoluční situaci kolem roku 1848, očekávali bychom, že by se hrdinská osobnost mohla objevit (v rámci kulturně substitučních mechanismů, jimiž česká společnost po celé 19. století vyrovnávala své fatální nedostatky) alespoň v beletristické fikci. Následující odstavce představují bilanci našeho hledání hrdiny roku 1848 v celém rozsahu české literatury druhé poloviny 19. století. Stranou jsme ponechali texty, které mají otevřeně či skrytě memoárový ráz (např. vzpomínky Fričovy či Sabinovy), romány, jejichž historické zařazení není dostatečně konkrétní a které tak mají spíše platnost alegorického obrazu (Gustav Pflieger Moravský: *Ztracený život*, 1862, Karel Sabina: *Na poušti*, 1863), povídky, které sledují pouze ohlas pražských revolučních událostí ve venkovském prostředí (např. prózy Baarovy, Jiráskovy, Staškovy či Šmilovského), i epické básně, v nichž je národní odboj jen záminkou k rozvíjení subjektivní tragické milostné historie (Antal Stašek: *Václav*, 1872, Karel Leger: *Poslední rusalka*, 1886). Soustředili jsme se tak nakonec pouze na několik klíčových prozaických textů, jež spojuje reálné historické zasazení, snaha o širší obraz české vlastenecké společnosti a jejich reprezentantů i explicitní líčení pouličních bojů v Praze v týdnu svatodušních bouří.

Za první prezentaci pražských událostí roku 1848 v beletrii v této perspektivě považujeme až Svátkovy *Tajnosti pražské* (1868).⁴¹⁵ Román se už svým titulem hlásí k populárním evropským inspirátorům – k Sueovým *Tajnostem pařížským* (1842) a Févalovým *Tajnostem Londýna* (1844). Přihlašuje se tak k novému typu dobrodružné prózy, který se na rozdíl od starších, romantických textů, vesměs situovaných do exotických časů či prostorů, opíral o fakta a realie moderního velkoměsta. Pro žánr dobrodružného románu se senzačními prvky je ovšem aktivní hrdinský typ téměř konstitutivním atributem – a ve Svátkově díle se od počátku setkáváme hned s několika aspiranty této role. Patří k nim především revolucionář Vavřínek Benický, hlava imaginárního tajného spolku Mladá Čechie, skrývajícího se ve spleti podzemních chodeb a sklepení pod pražským Karlovým náměstím. Právě Vavřínek přivádí k revolučnímu uvědomění svého mladého přítele Ludvíka, když mu ještě hlouběji v podzemních šachtách pod Prahou ukáže kostru jeho matky, kdysi zde zaživa zazděné šlechtičny. Citlivý Ludvík, otřesený

⁴¹⁵ V české literatuře se jednalo již o druhé prozaické dílo s tímto názvem. Dvousvazkový román *Tajnosti pražské*, který vyšel anonymně v letech 1861 a 1862 a za jehož autora je považován J. E. Sojka, někdy i Karel Sabina, se k událostem roku 1848 nevztahoval, ale Svátkovu knihu extrémností líčených scén ještě překonával.

zjištěním, že není pouhým bezejmenným nalezcem, ale hraběcím synem a dědicem, přísahá, že svůj život i nově nabytý majetek zasvětil národnímu boji. Stává se tak nejen uchazečem o členství v tajemném spolku, ale potenciálně i adeptem hrdinské úlohy v chystané revoluční akci. Chamtivý strýc Gaston, dosavadní správce hraběcího panství, se však nehodlá vlastnictví vzdát. Nekorektní uplatňování majetkových nároků oběma stranami sporu se stává hlavním zdrojem románových peripetií. Gaston nechá s podporou jezuitských mnichů Vavřince uvěznit a Ludvíka za pomoci lsti odveze ve svěrací kazajce do blázince. Sám je však následně obelstěn a dohnán k sebevraždě. Události jsou situovány do jarních měsíců roku 1848 a fantaskní rovina vyprávění se stále více prolíná s reálným historickým děním. Členové tajné radikální společnosti svolají shromáždění do Svatováclavských lázní, protože však nejsou zvyklí mluvit na veřejnosti, schůzi ovládnou liberálové s mírnějšími požadavky. Zdrčený vůdce buřičů Vavřinec na odchodu spílá u vchodu postávajícímu Havlíčkovi Borovskému. Přesto se i nadále účastní příprav revoluce, kterou se v červnu skutečně podaří rozpoutat. Stranou bojů zůstane pouze Ludvík, jenž utrpěl psychický otřes, když byl sveden mstivou dcerou zlotřilého Gastona. Jen jedinkrát a nakrátko navštíví přátele na barikádách, s hořkostí přiznává, že mu nervová slabost nedovolí zúčastnit se bojů a v doprovodu nové, počestné přítelkyně (dobře střelící dcery hajného, která se do bojů na barikádách úspěšně zapojí) odjíždí na svůj nově nabytý venkovský zámek. Tam pak jako čerstvě ženatý muž zůstává i v příštím roce, když jeho přátelé revolucionáři pod vedením Rusa Bakunina chystají novou revoluci, známé květnové povstání roku 1849. Součástí snah spiklenců otrást společnost se ve Svátkově fikci stane např. plán zaútočit na divadlo v době konání představení a postřílet přítomné diváky.⁴¹⁶ Vavřinec však není schopen vyrovnat se s takovou krutostí svých soudruhů a povstání, jehož byl vůdcem, zradí policii.

Oba potencionální hrdinové tak končí jako zrádci – rafinovanější Vavřinec, tvůrce a organizátor tajného spolku, zradil vlastní výtvar, naivnější Ludvík zradil přísahu nad kostmi nešťastné matky: postupně se distancoval od revolučních přátel a ponechal si jak svůj život, tak svůj majetek, ačkoli obojí slíbil obětovat revoluci. Konec jejich života se však liší. Ludvík se brzy po svatodušních událostech roku 1848 oženil a dožívá šťastně na svém venkovském panství, v útulném zátíší po boku milované ženy a s dětmi, ne jako proskribovaný podvodník, ale jako moudrý rádce rolníků, kteří si váží dobrého pána:

⁴¹⁶ Takový plán samozřejmě nezná ani Traubova monografie, která shrnuje nejen ověřené informace, ale i kolující pověsti o přípravách májového povstání (srov. Traub 1929: zejm. 100–119).

[...] umínil si Ludvík více nevzpomínati a nový život žiti [...]. Odřekl se minulosti i všech svazků, které jej k ní byly poutaly, a také spojení jeho s Vavřincem a Prosperem nemělo nikdy více v dřevnějším poměru býti obnoveno.“ (Svátek 1868/III: 186)

Vavřinec, který se revolučních cílů nikdy nevzdal, je zastřelen svým zfanatictělým stoupencem Prosperem. Pobiti anebo odsouzení k vyhnanství jsou i ostatní členové někdejšího revolučního spolku. Jasnější existenční perspektivu tak ve Svátkově románu mají pouze ti, kdo se včas vydali cestou pokání a pokory, kdo se včas zřekli revolučních cílů a zapomněli na své přísahy. Ty však lze sotva považovat za hrdiny.

Druhý román, jehož námětem byly revoluční události roku 1848, *Peregrinus* (1881) Sofie Podlipské, je klasickým vývojovým románem. Autorka líčí životní cestu pražského měšťanského chlapce s podivným jménem Peregrin Mikula k životní zralosti. Senzitivní Peregrin se narodil roku 1832, naděje roku 1848 tedy zakouší se vznětlivostí a vnímavostí mladíka na prahu dospívání. Vstupuje do Svornosti, obléká se v duchu nové národní módy a přijatou roli prožívá až nemužsky procítěně:

Slušelo nám to. Naše těla, naše obličejje nabývaly na významu. Naše kroky a všechny pohyby nabývaly pružnosti a ráznosti a slyšel jsem ze mnohých ženských úst: „Můj bože, kde se vzalo v Praze najednou tolik krásných mužů?“ (Podlipská 1881: 136)

Peregrinova přecitlivělost je ještě vystupňována láskou; právě před svatodušními svátky se zamiloval do krásné vlastenky Lotinky a týden bojů je tak pro něj i týdnem první, intenzivní, ale pouze platonické lásky. Lotinka, o něco starší než Peregrin, se totiž vážně rozhoduje mezi dospělejšími muži – zbabělého obchodníka Mola zavrhne, jejím ideálem se stává revolucio nář Lux. Ten je však hned v prvních okamžicích bojů zraněn, zajat a uvězněn. Lotinka umírá žalem a poddajný Peregrinus ještě dlouhá léta navštěvuje její slepou matku, předstírá, že Lotinka s Luxem museli uprchnout, a čte jí dopisy od dcery, které po večerech sám sepisuje. Má na to čas, protože jeho vlastní vztahy k ženám, fatálním i racionálnějším, končí pravidelně ztroskotáním. Ani Peregrin se hrdinou nestane, ačkoli nakonec odcestuje do ciziny a s vyhoštěným Luxem se účastní revolučních akcí v Itálii. V účinné aktivitě mu totiž brání vrozená dobrota a respekt k potřebám ostatních. Mohl by pro velkou myšlenku obětovat svůj život, ale nebyl by schopen obětovat životy jiných lidí. Vrací se domů a dožívá s vědomím promarněné existence, s hořkostí slabého muže, který se dopustil fatální chyby, když svůj život

nechal utvářet ženami. A když už nedoufá opravdu v nic, potká mladičkou venkovanku Libuši, první ženu, jíž imponuje a kterou je schopen sám vzdělávat a vést. S ní, na jejím idylickém statku, v zátíší kouzelné přírody, jako otec dvou dětí a rádce sedláků v okolí, konečně nachází štěstí.

Oba nejvýznamnější romány o roce 1848, které vznikly ještě v 19. století, mají tedy nápadně shodné vyústění a i poučení, k němuž se pokoušejí čtenáře přivést, je vlastně totožné: životní štěstí je pro jedince jen obtížně dosažitelné. Poněkud přiblížit se mu lze cestou pokory a přizpůsobení se osudu, v žádném případě ne cestou vzpoury či revolty. Hrdinství nemá v životě místo a pokusy o ně pravidelně končí morální a fyzickou devastací. Vyhnout se revoluční konfrontaci a nechat se vést moudrými ženami (případně počkat, až se na potenciálním hrdinovi vyřadí ty méně moudré) se jeví jako jediná perspektivní životní cesta.

Teprve po těchto prvních románech se objevily texty ztvárňující události roku 1848 v drobnějších prozaických formátech. Arbesova novela *Barikádníci* z roku 1885 je vystavěna na půdorysu spisovatelových úspěšných romanet a někdy k nim bývá i přiřazována.⁴¹⁷ Do roku 1848 spisovatel situoval děje hned několika z nich,⁴¹⁸ pouze v *Barikádnících* (původně pod názvem *Dva barikádníci*) jsme ale vrženi přímo do středu revolučního dění. V první ze dvou scén, z nichž je novela složena, se ocitáme mezi studenty obklíčenými v Klementinu, ve čtvrtek 15. června 1848, tedy uprostřed svatodušního týdne. Mezi soudruhy diskutujícími o situaci na sebe strhávají pozornost dva přátelé, mladí adepti práv. Ve sporu, který vedou, plasticky vystupují jejich charaktery: citlivější Jaroslav je plný nadšení a víry v konečný úspěch revoluce, chladnokrevnější Saturnin se projevuje spíše jako skeptik racionálně obhlížející situaci, již považuje za neudržitelnou. Vývoj událostí dává za pravdu jemu. Vojska generála Windischgrätze zahájí nečekaně útok, Saturnin je spolu s jinými zajat a na léta odsouzen do žaláře. Snivý Jaroslav má více štěstí: je na barikádě těžce raněn, ale chudá Anežka, která ho miluje, ho odvede do bezpečí, ošetřuje a vyléčí. Stejně jako v řadě jiných romanet, i zde po dramatické ouvertuře následuje časový přerýv.

Druhá scéna novely se odehrává o tři desetiletí později, v roce 1879, v Jaroslavově venkovském sídle za Prahou, na Proseku. Jaroslavova účast v povstání se nikdy neprozradila,

⁴¹⁷ V rámci Sebraných spisů Jakuba Arbesa (J. Otto, 1900–1925, 35 sv.) byla novela zařazena do šestého svazku *Romanet* (1906).

⁴¹⁸ Např. *Sivooký démon* (1873), *Ukřižovaná* (1876), *Poslední dnové lidstva* (1895), problém vztahu indiferentní české společnosti a revolucionáře z roku 1848 je řešen i v románu *Mesiáš* (1883).

a tak mohl nastoupit úřední dráhu. Nebyl na ni sice příliš horlivý, ale schopnosti, pracovitost a loajalita mu přesto vynesly post vládního rady, pět císařských vyznamenání a nakonec i jeden z nejkrásnějších letohrádků v okolí Prahy. Na něm dožívá jako bohatý vdovec s dospívající dcerou, vzdálen městské společnosti. Prožil život úspěšný a nenápadný, a stejně nenápadný je i jeho vzhled:

Vcelku činí obstarožný muž ten přes všechnu dobrodušnou důstojnost dojem člověka vyžilého. Sporý, skoro úplně zešedivělý vlas [...], bezvousá a zároveň zažloutlá tvář, šedé matné oči, bezbarvé, sotva rozeznatelné rty. A právě tak jako dnes vyhlížel muž ten již před desíti, ba snad i dvaceti lety – rozdíl aspoň byl i pro nejdůvěrnější a nejstarší přátele jeho nepozorovatelný. (Arbes 1959 [1885]: 53)

Konfekční penzista žije osaměle, pouze jednou za rok si zve hosty; pro ty ale chystá bohatý program, spojený s představeními varietních umělců. V roce vyprávění je angažován i starý a chudý mistr pantomimy. Vystupující muž je schopen jenom za pomoci drobných pohybů lícních svalů proměňovat svůj výraz od surovce k dobrákovi, dokáže předvést zoufalce, hlupáka a v rychlém sledu, pouze s použitím několika pomůcek, následují desítky dalších podob, známých osobností i charakteristických typů – krásná Turkyně, Napoleon, selka, cikán, Garibaldi... Mezi jinými se mihne i obraz studenta z barikád roku 1848 – a Jaroslav v něm poznává svého dávného přítele Saturnina. Starý umělec se skutečně ukáže být ztraceným soudruhem. Oba muži stráví noc rozhovorem o svých tak odlišných osudech: Saturnin po návratu z vězení nemohl v podmínkách bachovského režimu získat zaměstnání a nezbylo mu než stát se hercem u kočovné společnosti. Když přišel o hlas, vypracoval se v mistra pantomimy. Život strávil v chudobě, ale své zmarněné existence nelituje – domnívá se, že si uchoval svobodu. O to víc lituje vládní rada Jaroslav, který má náhle pocit, že svůj život promarnil v nesmyslné byrokratické službě. Saturnin se stává Jaroslavovým hostem a brzy ještě jednou zasáhne do jeho osudu: Jaroslav hodlá provdat svou dceru Bernardinu za mladého malíře. Nic nebrání svatbě – až na Saturnina, který proti sňatku důrazně vystupuje. Jen on totiž ví, že mladý ženich je synem Anežky a Jaroslava z času léčby Jaroslavova zranění na barikádách. Pokouší se tedy odvrátit hrozící incest. Řešení nenadále komplikace svou umělostí odkazuje k podobným syžetům z počátků romantiky:

„Bernardino, má milá, dobrá Bernardino!“ zvolal [otec Jaroslav] v pohnutí. „Odpusť, že jsem tě svou nepozřetelností polekal. Avšak já chybu svou okamžitě napravím: [malíř]

Jaroslav jest mým synem, ano; ale ty, milá Bernardino, nejsi mojí vlastní dcerou – tys jen mojí schovankou...“ (Arbes 1959 [1885]: 128)

Zastaralá, dávno opotřebovaná pointa, oblíbená zejména v sentimentálních povídkách první třetiny 19. století nicméně umožnila pokračování venkovské idyly, dokonce v širším obsazení. Ke vdovci Jaroslavovi se vrací zestárlá Anežka, na záměčku s nimi jako vážený host zůstává herec Saturnin i mladí manželé, malíř s Bernardinou. Někdejší přátelé Jaroslav a Saturnin k sobě našli cestu, přestože ve způsobu, jakým se vyrovnali se svým revolučním angažmá, představují vlastně antipody: slabší Jaroslav se přizpůsobil, přijal vymezené místo ve společnosti a navenek i dosáhl úspěchu; silnější Saturnin si uchoval nezávislost, ale jen za cenu vnějšího neúspěchu. O rozdílnosti životních rolí svědčí i tváře obou přátel. Ta Jaroslavova, konfekční tvář byrokrata, zůstává desítky let stejná, ani nejbližší přátelé nepozorují změnu. Ale pod strnulou tvář c. k. úředníka se pořád skrývá horující a horečnatý idealista, jen stále trpčeji si uvědomující své životní selhání. „Není větších slabochů nad nadšené idealisty mého zrna. V okamžicích nadšení by proráželi hlavou zdi; ale jakmile nadšení utuchne, jsou nerozhodní, malomocní, pravé třtiny větrem se klátící [...]. Takovým jsem byl rekem – a takovým hrdinou jsem podnes“ (Arbes 1959 [1885]: 99), vyčítá si svou životní zbabělost. Jaroslav se vnitřně i navenek přizpůsobil své úřednické roli, zvykl si skrývat city pod jedinou maskou, svobodný umělec Saturnin naopak vyjadřuje svoji volnost a nezávislost tím, že v pantomimě je schopen desítek transformací, nasazuje si množství masek. Může být, kýmkoli chce, je schopen vystupovat v jakékoli roli, dokonce i v běžném životě společensky neakceptovatelné – ale životního štěstí nedosáhl ani on. Je pouze hercem, jeho vlastní, autentická existence je bezvýznamná. Svou pravou tvář, tvář revolucionáře, prodává mezi jinými, osvojenými tvářemi v divadlech a na poutích. Křehčí Jaroslav se ve své roli skrýval, průraznější Saturnin si z hraní rolí učinil živnost, konečná bilance se však příliš neliší: existence obou přátel je neautentická, založená pouze na předstírání, trvajícím celé desítky let od chvíle, kdy se v revolučním chaosu minuli s možností stát se hrdiny. Jedinou útěchou pro oba je nakonec přírodní idyla venkovského záměčku.

Úvodní povídka souboru *Ohlasy z roku 1848* (1901) od Karolíny Světlé,⁴¹⁹ nazvaná *Z ovzduší barikád*, jako by opakující se syžet revolučního neúspěchu a následného útěku do venkovského

⁴¹⁹ Světlá se k událostem roku 1848 vrátila ještě ve venkovské novele z Pojizeří *Satanáš* (1885). Ani zde však nestojí v popředí nezpochybnitelný hrdina, naopak, je jím někdejší student Šilhán, jenž úmyslně zavedl účastníky

zátiší jen dotvrzovala. Naivní úřednická dcerka Estella se zamiluje do vlasteneckého studenta s nevlasteneckým jménem Raul Hron. Je stržena jeho národními ideály, před začátkem bojů s nadšením poslouchá mladíkův projev z vrcholu barikády, kterou mu pomáhala stavět. Raul je však raněn hned první střelou, Estella ho musí odtáhnout do úkrytu, kde se o něj obětavě stará až do chvíle, než se stane „blaženou chotí blaženého Raula“ a z rodičovských peněz zakoupí „v rozkošném pohorském, světem zapomenutém zákoutí hezkou usedlost“. Tam se s milovaným mužem časem usadí, Raul obrátí svůj zájem k hospodářským otázkám a jeho venkovský pobyt se ukáže jako „pravé pro celé okolí požeňání“ (Světlá 1901: 47). Spisovatelka tu naplňuje všechna klíše starších beletristických textů o událostech roku 1848 s takovou důsledností, že budí podezření o skrytě ironickém záměru. Zvláště v kontrastu s povídkou *Bludička*, která tvoří závěr celého souboru. V ní je mondénní hraběnka Isolda dotčena nezájmem studenta a vůdce revolucionářů Jaromíra. Sama tedy předstírá revoluční interes, podaří se jí vzbudit v Jaromírovi lásku a odjíždí s ním na své venkovské panství, jež se rozkládá v polabské rovině „jako kus ráje, jenž se snesl z azurových výšin nebeských“ (Světlá 1901: 208). Omámený Jaromír se na několik týdnů stává jejím milencem a vůbec netuší, že v Praze zatím již vypukla revoluce. Zjistí to až ze slov komisaře, který ho přijede jako známého buřiče do hraběččina sídla zatknout. Hraběnka, aby se nekompromitovala, neprozradí, že Jaromír strávil týden svatodušních bojů u ní, a Jaromír, aby nekompromitoval ji, a vlastně i sebe, rovněž mlčí. Je tak odsouzen k doživotnímu žaláři za podíl na bojích, jichž se ve skutečnosti vůbec neúčastnil.⁴²⁰

Teprve zde je venkovská idyla odhalena jako past a dostupné štěstí jako nebezpečí, jež číhá na každého potenciálního hrdinu. Studenti na barikádách marně hledají svého vůdce. A Jaromír si hořce uvědomuje, že ztratil vše, v co věřil, lásku hraběnky i naději na revoluční obrat světa. O úspěchu revoluce se tu zdá rozhodovat pouze ženský rozmar. Jindy však žena sehraje důstojnější roli. V povídce *Tři chvíle* česká šlechtična Lidvina v převleku za muže brání revolucionáře skrývající se na jejím zámku a nešťastnou náhodou je zabita reakcionářským milencem. V hrdinské úloze tu tedy již poněkolikáté vystupuje osoba, která skrývá svou identitu. Jako by revoluce v českém podání byla jen příležitostí sehrát vybranou, nabízenou či vnucenou roli. Hraje ji i revolucionář Veliš, který v povídce *Milha* okouzluje mladičkou Irenu předstíranou odvahou a nekompromisností. Když je však zatčen, projeví se jako zhýčkaný

mše na Koňském trhu vstříc Windischgrätzovým vojákům. Pověst zrádce, kterou venkovské společenství po generace nekompromisně uchovává, pak ovlivňuje nejen jeho další život, ale i osudy a vztahy jeho potomků.

⁴²⁰ Konečná absence v důsledku náhody nebo nedorozumění je charakteristickým rezultátem revolučního usilování také v prózách z 20. století. Dělník Václav Kerc, chudý hrdina románu Norberta Frýda *Divná píseň* (1946), umírá vyčerpáním na začátku června 1848, několik dní před vypuknutím revoluce, na niž se léta připravoval. Protagonista biografického románu Otakara Červinky *1848. Román a skutečnost* (1905) se s událostmi mine, když je po několika týdnech zadržován blokadou v městečku poblíž Prahy.

zbabělec a radikální názory rychle odvolává. Rovněž bohatý student Soběslav v povídce *Pán a sluha* se stylizuje jako revolucionář, i když tím vyhovuje spíš aktuální módě než vlastním sklonům. Příhloupnému sluhovi Pavlíkovi, milujícímu historky o válečném hrdinství, ale Soběslavův zjev imponuje, jeho odvozenost a divadelní stylizovanost nedokáže rozpoznat:

Jak radostně si poskočil, když zkoušel Soběslav jako legionář bílý klobouk s vlajícím chocholem červeno-modro-bílým, jsa opásán oním krásným kordem, jež si byl koupil pro poslední maškarní ples! S jakou chutí letěl ke krejčímu, by přišel pána jeho změřit a mu ušil ke klobouku a kordu celý oděv z temnomodrého aksamitu, a jak se smál, když mu přinesl k tomu švec boty až přes kolena se stříbrnými ostruhami. (Světlá 1901: 71)

Impozantním Soběslavovým vzhledem jsou však uchvázeni i lidé na ulici („nebylo lze věru si představití zajímavějšího zjevu mladistvé statečnosti“ [Světlá 1901: 72]) a také přátelé mu prorokují roli revolučního „Achilla“, „Záboje“ či „archanděla Michaela“. Avšak po vypuknutí bojů se vyděšený Soběslav běží ukrýt domů do postele. Sluha Pavlík si uvědomuje nutnost naplnit roli, k níž byl jeho pán předurčen. Oblékne se do jeho šatů, vezme si jeho pušku a vydá se na barikády. Lidé ho nepoznávají, jsou rozrušeni situací, ve známém oděvu samozřejmě očekávají vůdce Soběslava a Pavlíkovu tvář stíní zlomený chochol. Boje na barikádách v ulici tak po celý den řídí slaboduchý sluha. A vede si prozíravě a úspěšně. Jen díky jím zorganizované obraně – podle autorky – neproniklo vojsko přes Nové aleje⁴²¹ na Staré Město a revoluce nebyla poražena hned v prvním dnu. Večer se Pavlík s těžkým zraněním dopotácí do pánova bytu, s omluvou odevzdá vypůjčený kostým, poprosí, aby jeho identita nebyla nikdy vyražena, a umírá. Soběslav samozřejmě Pavlíkovo poslední přání splní a užívá si slávy úspěšného revolučního vůdce, ačkoli ve skutečnosti celý den proležel doma v posteli.

Hrdiny jsme se tedy nakonec dočkali: je jím slabomyslný sluha. Má-li však být hrdina také symbolickým reprezentantem síly a schopností společenství, z něhož vyrůstá, má-li být výrazem jeho zájmů a sklonů a koncentrovaným vyjádřením jeho potenciálu, potom takový hrdina svědčí pouze o naivitě a slabosti české společnosti uprostřed století. Především povídky Karoliny Světlé, ale i román Svátkův a Podlipské či novela Arbesova tak nakonec nevyznívají jako oslava, ale spíše jako ironický komentář k domácím revolučním snahám. Barvitě a

⁴²¹ Dnešní Národní třída v Praze; povídka je zasazena do reálných historických kulís a místy má spíše charakter vzpomínky. Jednou z epizodních postav je např. „domácí paní od Tří králů“, autorčina babička z matčiny strany, jak sama spisovatelka poznamenává (srov. Světlá 1901: 83).

dobrodružné líčení bojů, založené jako epos, ústí pravidelně v idylu. Zdánlivě silné a jednoznačné charaktery se s příchodem krize hroufí. Ty slabší nedorůstají ke gestu oběti. Mravní žaloba se ve vracejících se motivech (převleky, láska, příroda) proměňuje v trpkou sebeobžalobu: Naše národní existence je možná jenom předstíraná, vždyť ani naše revoluce není skutečná, je to jen nápodoba Vídně a Paříže, jen hra a divadlo, kostým a maska. Jsme slabí, když říkáme, že ctíme ženy natolik, že se jimi necháváme vést. Ve skutečnosti se necháváme pouze vodit za nos. A nejlépe někam do venkovského zátíší. Jsme zbabělí. A najde-li mezi námi hrdina, nedokážeme ho rozpoznat.

Moderní česká společnost v době svého formování nenalezla osobnost, která by byla nezpochybnitelným výrazem jejích snah a orientujícím směrníkem její budoucnosti. Neobjevila ji ani v příhodném revolučním roce 1848. A nevytvořila ji ani jako fiktivní literární postavu. Tuto skutečnost je ovšem možné nahlížet i pozitivně: jako by se již zde utvářel národně charakteristický skeptický postoj, upomínající na známý rozpor – hrdinství je výrazem absolutního směřování, ale lidství je vždy nedokonalé a chybující. V přijatém a deklarovaném hrdinství je tak pokaždé i něco falešného a podbízivého, veřejné hrdinství může v této perspektivě být i veřejnou ostudou. V poslední scéně Macurova románu *Komandant*, který vznikl sto let po sledovaných textech, říká vojenská prostitutka J. V. Fričovi: „Vítám tě v našem táboře, komandante“ (Macura 1999: 357). A říká mu to se soucitem.

V Jungmannově *Slovníku česko-německém* je hrdina definován jako „člověk hrdý, rek, statečný, srdnatý člověk, hérós“ (Jungmann 1834/I: 751). Ale s hrdinstvím bývají spojovány i jiné kvality, než je odvaha: altruismus a ochota k oběti, cílevědomost nebo alespoň schopnost rozhodovat se v nelehké situaci, často proti vůli většiny, někdy také vůdcovské schopnosti. A kromě toho, v původním antickém pojetí je hrdina, hérós, „v první řadě ten, kdo působí i po smrti“ (Fischerová 2016: 14). Takové osobnosti, jejichž příkladné činy přesáhly čas jejich životů, česká společnost znala ze své minulosti. V přítomném čase, v realitě roku 1848 však žádnou srovnatelnou nenalezla. V perspektivě budoucnosti se to mohlo jevit nejen jako nevyužitá politická příležitost, ale především jako ztráta jednoho rozměru národního sebeobrazu, ztráta představy o vlastním hrdinském naturelu. Alespoň beletristická reflexe zrcadlí především zklamání a rozpaky nad touto ztrátou. Jestli však absence vyhraněného heroického typu v době konstituování české společnosti skutečně nějak předurčila její budoucnost, či jestli dokonce tento „ztracený hrdina“ determinuje naše životy ještě dnes, může být ovšem jen předmětem spekulací.

VYNÁLEZCI NOVÉHO SVĚTA

Fantazie a fantastika po světové válce

1. Fantazijní a fantastická literatura

První světová válka nepřinesla pouze bolest a masové zabíjení v měře, která byla dosud pro Evropu nepředstavitelná. Jejím důsledkem byla také relativizace základních osobních a společenských hodnot a ideálů, pocity dezorientace a všeobecného duchovního a morálního úpadku. Reakce literatury na nastalý stav byla analogická jako v případě jiných krizových situací: zobrazovala (často v hyperbole) podoby a příčiny rozkladu „starého“ světa, ale současně se pokoušela formulovat alternativy budoucnosti. O vážnosti duchovní krize doby před sto lety tak lze soudit mj. na základě proměn tehdejší literatury. Ta si rychle osvojovala nové formy, zpochybňující logickou kauzalitu i dosud běžné estetické normy a životní konvence (dada, surrealismus), a i námětově se etablovala v prostoru mimo dosavadní racionální a zkušenostní diskurz – např. právě ve sféře umělecké fantastiky.

Kvantitativní nárůst fantastické tvorby po první světové válce neunikl pozornosti dobové kritiky (srov. Píša 1927: 142–151), ale literární věda se k hlubší reflexi fantastické literatury propracovávala pomalu a opožděně. Její pohled byl navíc často zúžený a ovlivňovaný estetickými a ideovými předsudky,⁴²² takže i definice literární fantastiky, které vznikaly v průběhu druhé poloviny 20. století, se dnes jeví jako málo užitečné. Např. Tzvetan Todorov, který ve své vlivné definici z roku 1970 považoval za podstatu fantastiky váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením událostí (srov. Todorov 2010: 32), se opíral pouze o vybraná díla klasických autorů 18. a 19. století,⁴²³ Miroslava Genčiová, autorka první domácí monografie žánru *Vědeckofantastická literatura* (1980), zase vycházela téměř výhradně ze sovětské science fiction.

Ani novější definice, ať domácí či zahraniční provenience, nedokázaly překonat tuto neurčitost a současně parciálnost východisek.⁴²⁴ Některé se opírají o Todorovovu představu oscilace mezi přirozeným a nadpřirozeným a o pocity nejistoty, údivu či úžasu, které jejich konfrontace vyvolává (srov. Kudláč 2016: 14). Jiné zdůrazňují jedinečnost konstelace

⁴²² Apriorismy a paušalizace přetrvávají v této oblasti dodnes – srov. např. Doleželův názor, podle něhož celá literatura fantasy „patří hlouběji než do populární literatury, patří do literárního kýče“ (Doležel 2014: 32).

⁴²³ Např. Renate Lachmannová ale upozorňuje na paralelní existenci „neklasické“ fantastiky, v níž tento konflikt vůbec přítomen není: „Věci z hola nemožné, bezdůvodné a nepochopitelné se zde líčí a popisují bez mezikroku údivu a pochybování“ (Lachmannová 1999: 225). Jako příklad takového typu fantastické prózy připomínáme román W. T. Beckforda *Vathek* (1786).

⁴²⁴ Pavel Šidák např. připomíná hned trojí možný význam termínu fantastika, jak je používán v literární vědě (srov. Šidák 2013: 249–250).

fantastického fikčního světa a za fantastickou označují „veškerou literaturu, jež vybočuje z rámce nám známé reality“ (Adamovič 1995: 6), případně sofistikovaněji literaturu, jejíž podstatou je funkční přítomnost „fantastického prvku“ (Dědinová 2015: 58). A konečně jsou tu definice, které fantastickou literaturu spojují se specifickými narativními postupy (srov. Clute 1996, Gunn 2005). Není naším záměrem jednotlivě probírat problémy těchto definic (ahistoričnost, tautologičnost), jejich autoři si je ostatně většinou uvědomují a sami na ně upozorňují. V obecné rovině vidíme jejich nedostatečnost především ve dvou oblastech: žádná z těchto teorií nepokrývá celou sféru fantastické literatury, a především, všechny charakterizuje relativnost zvoleného referenčního fenoménu.

Větší praktický význam tak nakonec mohou mít práce, jež na komplexní definici fantastické literatury rezignovaly a na základě shromážděného materiálu se pokoušejí pouze o její typologii nebo o historickou periodizaci. Nancy Traillová takto vymezuje hned pět základních modů fantastické literatury (kap. „Typologie fantastiky“, Traillová 2011: 23–55); ani její pokus však zjevně nepostihuje celou šíři možností. V oblasti literární historie registrujeme ve vztahu ke starší domácí fantastice, která je předmětem naší práce, pouze jeden závažnější pokus, totiž studii Ondřeje Neffa *Pět etap české fantastiky*. Jeho rozlišování mezi „verneovským“ a „wellsovským“ typem fantastické beletrie (srov. Neff 1995: 11–23) je pouze intuitivní, letmo načrtnuté a navíc nepřesné, ale alespoň reflektuje vnitřní rozpornost, která uvnitř české literární fantastiky existovala již od jejích počátků. Ta se v letech kolem první světové války zřetelně profiluje ve dvojí, opozitně vyhraněný typ fantastické literární produkce.

Ten první vzniká již v čase romantiky, z romantické záliby v iluzích a snění, z nejisté vzpoury vnímavého a citlivého individua první poloviny 19. století. Je iracionální, vyrůstá z instinktů a hypertrofovaných emocí. Preferuje magické a intuitivní poznávání světa, je fascinován vším tajemným, neviditelným a neuchopitelným. Námětově se často obrací do minulosti a opírá se o parafráze nebo travestie tradičních kulturních témat. Řád společnosti napadá prostřednictvím nevysvětlitelného a zázračného (příběhy a postavy jsou tu někdy jen alternativami či aktualizacemi křesťanských legend a jejich světců). Typickým autorem takových literárních fantazií byl v Čechách na konci 19. století Julius Zeyer.

Druhý typ se utváří v rámci procesu etablování moderní průmyslové civilizace v průběhu druhé poloviny 19. století. Jeho poznávání světa je racionalistické. Výsostné hodnoty pro něj představují pokrok, řád, civilizace; ve fungující společnosti vidí základní podmínku lidské existence. Tematicky se často obrací k budoucnosti, opírá se o aktuální vědecké a technické poznatky a s jejich pomocí se pokouší řešit problémy celé společnosti. Typickým reprezentantem tohoto typu fantastiky v české literatuře byl Jakub Arbes.

V literatuře desátých a dvacátých let 20. století představují tyto dva typy fantastické literatury ve svých krajních podobách dvojí, antagonisticky vyhraněný modus uměleckého zacházení se skutečnostmi, které se vymykají konsenzuální zkušenosti společenství. Už pojmové odlišení těchto typů fantastiky však představuje, především vzhledem k vágnosti, která v této oblasti panuje, takřka neřešitelný problém. V této práci pro případy prvního typu používáme termínu (literární) **fantazie**, resp. **fantazijní literatura**, pro umělecké texty druhého typu ponecháváme vžitě pojmenování **fantastika**, resp. **fantastická literatura** (v užším smyslu), a to již proto, abychom novým názvoslovím nezmnožovali panující terminologický chaos. Odlišnost obou typů však zřetelně vyplývá z tabulky, do níž jsme zahrnuli jejich základní distinktivní atributy:

<i>fantazijní literatura (literární fantazie)</i>	<i>fantastická literatura (literární fantastika)</i>
je plodem romantiky, romantického snění konce 18. a prvních desetiletí 19. století	je plodem průmyslové civilizace druhé poloviny 19. století
inspirační zdroje nachází v umělecké a kulturní tradici	inspiruje se primárně poznatky moderní vědy
preferuje intuitivní způsob poznávání; někdy se opírá o magii, mýty a hermetismus	preferuje racionální metody poznávání; opírá se o techniku a technologické postupy
je orientována k individu a jeho vnitřnímu světu (charakteristické popisy hraničních stavů vědomí, obrazy šílenství a halucinací)	je orientována ke společnosti a společenským vztahům (charakteristicky překročení zákazu, narušení společenské hierarchie)
je fascinována neviditelnými a nezjevnými skutečnostmi – akceptuje tajemné	pohybuje se pouze v oblasti smyslům přístupné reality – tajemné anektuje
vyrůstá z vědomí chaosu; nemá plán a cíl, ani edukativní záměr; pouze rozšiřuje hranice možného, potenciál lidského vědomí	vyrůstá z potřeby řádu; usiluje o nalezení nejlepšího („definitivního“) řešení problémů; může mít výchovné a naučné ambice
častěji tematizuje přírodní prostor; v katastrofické variantě přírodní pohromy (např. přilet komety, klimatické změny)	obvykle tematizuje městský prostor; v katastrofické variantě civilizační selhání (např. totalitní režim, válka)
někdy se vymyká konkrétní časové situovanosti i lineárnímu pohybu času; směřuje k horizontu „nadčasového“	respektuje konkrétní čas a jeho lineární orientaci; směřuje k horizontu „budoucnosti“
charakteristické figury a místa:	charakteristické figury a místa:

učenec-mág (čaroděj); mumie, upír, (nelidský) organismus; vzdálené ostrovy (ztracená civilizace, Atlantis)	učenec-vědec (inženýr, vynálezce); robot, loutka, (antropomorfní) mechanismus; vzdálené planety (Mars)
překračuje nebo odmítá žánrová pravidla, ohrazuje se proti žánrové definovatelnosti ⁴²⁵	respektuje žánrová pravidla, směřuje ke konstituování fantastické literatury jako žánru
ke sdílené (společenské) zkušenosti se často vztahuje kriticky; poukazuje na její omezenost; jejím tématem je „nemožné“	vychází ze společenské zkušenosti; často tematizuje hypertrofovaný (groteskně zveličený) obraz některého jejího aspektu; jejím tématem jsou „možnosti“

K tomuto rozlišení považujeme za potřebné přičlenit několik poznámek:

Tabulku by bylo možné dále rozšiřovat – např. o charakteristiku emocí, které jsou v obou typech fantastické tvorby zobrazovány: Literárním fantaziím v tomto směru zjevně dominuje škála citů mezi úděsem a úžasem, pro fantastiku v užším smyslu jsou zase charakteristické pocity na stupnici mezi nedůvěrou a vírou. Na základě výše zmíněné typologie Nancy Trillové by zase bylo možné s literárními fantaziemi spojit disjunktivní a nejednoznačný modus, s fantastikou v užším smyslu paranormální modus a modus naturalizace nadpřirozeného. Domníváme se však, že tyto a podobné difERENCE mají již spíše charakterizační než definiční platnost a pro naši typologii je považujeme za redundantní, v některých případech i matoucí.

Tabulka vychází z historické situace české literatury desátých a dvacátých let 20. století. Postihuje tedy specifické znaky beletrie tohoto období a nelze ji mechanicky aplikovat na literární tvorbu jiné doby. Jejím záměrem je vymezit krajní, definičně určující znaky obou typů fantastické literatury. V konkrétních dílech se s nimi však v takto vyhraněných podobách můžeme setkat sotva a už vůbec ne v úplnosti.

Přesto se nabízí otázka, jestli význam této typologie nemůže být obecnější, jestli tu totiž nesměřujeme k odlišení dvou základních typů umělecké fantazie, k polaritě, která je v literatuře přítomna vlastně od počátku. Nejsou např. nejpůvodnější podobou literárních fantazií už několik století stará, emoce a imaginací umocněná vyprávění cestovatelů a námořníků o exotických krajích? A nestojí proti nim v opozici konstruktivní fantastika dobových utopií?

⁴²⁵ Fantazijní literatura žánrová pravidla soustavně popírá, a to do té míry, že se nikdy nemohou ustálit (resp. jejím pravidlem je právě přítomnost „neočekávaného“ – postupu, řešení, prostředí, jazyka). Fantastická literatura naopak možnosti svého žánru v čase specifikuje a rozvíjí (v době po první světové válce např. rozšířením o postupy detektivní a dobrodružné prózy).

Anebo opačným směrem, k současnosti – nebylo by možné jednotlivé diferencní znaky využít při pokusech typologicky odlišit literaturu science fiction a fantasy?

Oblast fantastické literatury chceme obsáhnout v celé šíři, pomíjíme tedy axiologické hledisko. Jsme si ale samozřejmě vědomi vzdálenosti, která dělí např. obratně komponovaný *Krakatit* Karla Čapka od naivního vyprávění Františka Lukšika, duchovně ambiciózní Akanovu *Zkázu lidství* od komerčně orientovaných „senzačních“ próz Felixe de la Cámary, náročná psychologická dilemata románu *Jedy* Jaroslava Marii od barvitých dobrodružných příběhů A. B. Šťastného, komplikovaný text *Uzlu* Antonína Řezáče od prostinkých povídek takového S. V. Jelínka nebo Františka Štěpánka. A uvědomujeme si, jaké překážky tato hodnotová různorodost vystavuje našemu úsilí postihnout oblast fantastické literatury jako vyhraněný a pro definování kulturní situace své doby neopominutelný celek.

2. Fantastika po světové válce: žánrová situace

Rozdíly v kvalitě však nejsou tím jediným, co komplikuje snahy orientovat se ve fantastické próze⁴²⁶ prvních desetiletí 20. století. Přinejmenším stejný problém představuje neujasněná diferencovanost uvnitř celé této žánrové oblasti. Přemysl Houžvička a Ivan Adamovič se sice ve svých obsáhlých bibliografických soupisech (srov. Houžvička 2006, Adamovič 2014) pokusili alespoň rámcově stanovit druhovou a žánrovou (resp. subžánrovou) příslušnost toho kterého díla, ale používanou terminologií chaotický stav někdy spíše umocňují. Další komplikací je ovlivnění mnohých spisovatelů podněty dobové evropské fantastiky, sahající od námětové inspirace po komerční napodobování mezinárodně úspěšných děl.⁴²⁷ Literární věda pak vstupuje na toto pole jen opatrně, od jeho okrajových oblastí. Jiří Holý např. připomenul souvislost fantastické literatury jednak s pohádkovým vyprávěním, jednak s humorem a satirou (Holý 1998: 469–480).

Takové relace na pomezí fantastické literatury skutečně registrujeme. O fantazijní aktualizace tradičních pohádek se pokoušeli např. František Holub Šimanovský (*Kytička z čertovy zahrádky*, 1924) nebo Q. M. Vyskočil (*Čarovné sny*, 1927). Podstatnější pro vývoj domácí fantastiky však v meziválečných letech bylo pronikání motivů a postupů fantastické

⁴²⁶ Zabýváme se pouze prózou, ačkoli právě v této epoše geneze fantastického žánru se s fantaskními náměty často setkáváme také v dramatu, počínaje *RUR* Karla Čapka (1920) a konče *Bratry z Marsu* Josefa Lišky (1936), a dokonce i v poezii (epická báseň Antonína Řezáče *Na druhém pólu*, 1927).

⁴²⁷ Jako vzory či předobrazy domácích próz s fantastickým námětem se nabízejí populární texty různé doby a provenience, srov. např. Vernův *Vynález zkázy* (1896, česky 1897) a *Hyeny* Františka Sokola Tůmy (1924) nebo Erenburgův *Trust D. E.* (1923, česky 1924) a Vachkova *Pána světa* (1925); také *Tajemná vzducholod'* A. B. Šťastného (1897) je pouhou nápodobou Vernova *Robura Dobyvatelů* (1886, česky 1893). U jiných autorů lze zase předpokládat znalost děl Flammarionových nebo Wellsových.

literatury do tradičních dobrodružných příběhů pro dospívající (Arnošt Caha, T. A. Pánek, K. R. Polák, Vladimír Zíka). Jiří Hausmann zase využíval fantastických prvků k dosažení satirického účinku, když v řadě svých *Divokých povídek* (1922) projektoval akutní dobové problémy (inflace, veřejná doprava) v groteskním zveličení do budoucích nebo jinak vzdálených světů. Běžně se okolo světové války objevovaly fantazijní náměty jako součást komické nadsázky v konvenční humoristické produkci (např. Josef Skružný). Spíše náhodně se pak humor a fantastika potkávají i v dílech významnějších spisovatelů – v Bassově povídce *Susin (Fanyňka a jiné humoresky)*, 1917) vynálezce Merkl úspěšně proměňuje za pomoci krevního derivátu morčata a psy v užitečné vepře, dokud nešťastnou náhodou nenakazí touto látkou sám sebe.⁴²⁸ Specifický případ spojení humoru a fantazie představují povídky Karla Weinfurtera *Hodiny pátera Josífka a jiné neuvěřitelné příběhy* (1920). Známy mystik v nich v návaznosti na arbesovské romaneto vysvětloval tajemné události „racionálně“, prostřednictvím nejnovějších vynálezů. Tak se v povídce *Koncert mrtvého* ukáže hra zemřelého pianisty být jen gramofonovou nahrávkou, démonický svit v očích domnělého satana v *Zaklínačích d'ábla* zase jen světlem elektrických žárovek v obrubách brýlí. V kontextu dobové literatury se jedná o výjimečné případy „vysvětleného nadpřirozeného“ (Tzvetan Todorov) či „naturalizace nadpřirozeného“ (Nancy Traillová). Ojedinele se potom fantastické motivy objevují i na pomezí jiných žánrů: v sociální črtě Josefa Hory *Hlas do prázdna* (1922) např. ochraňuje bohaté před vše pronikajícím nářkem chudých fantastický přístroj zvaný hluchátko (Hora 1922: 31).

Mezi těmito žánrovými okraji vyrůstá vlastní fantazijní a fantastická próza. V jejím rámci i po světové válce dominovaly romány, které se pokoušely proniknout tajemství lidské duše. Na rozdíl od meditativně či dekorativně stylizovaných próz starší, dekadentně symbolistní inspirace bývaly však tyto nové fantazijní texty vyhroceny do podoby radikálních experimentů zkoumajících hranice individuální existence, v časové perspektivě pak hranice mezi životem a smrtí.⁴²⁹ Tak v románu Karla Piskoře *Záhada Alberta Dryma* (1917) provede stárnoucí světák Drym za pomoci tajemného indického lékaře Radžara „duševní translokaci“, totiž přemístí se i se svými vzpomínkami a zkušenostmi do těla náhodného známého, spořádaného úředníka. Takto se pak přesune ještě několikrát, dočasně si např. vymění tělo i se svou milenkou. Rovněž *Vtělení Pampylasovo* (1920) Otomara Schäfera se opírá o magické představy o převtělování, byť v roli asistentů velkolepého experimentu zde již vystupují moderní vědci. Novinář Horn se

⁴²⁸ Podobný okrajový kontakt s literární fantastikou zaznamenáváme např. i u Karla Poláčka (novela *Na prahu neznáma*, 1925) nebo u Františka Langra (povídka *Muž, který se ztratil ve své utopii*, in *Kratší a delší*, 1927).

⁴²⁹ Metempsychóza byla konvenční součástí „okultního revivalu“ konce 19. století; spojována byla především se spiritismem (srov. Kudláč 2003: 99–102).

telepaticky spojí s mozkiem odsouzeného vraha Pampylase, aby ve chvíli jeho popravě nahlédl za hranice života. Zločinec však ovládne Hornovo vědomí a promění svého nositele v jekyll-hydeovské monstrum. V „groteskním romanetu“ K. J. Beneše *Nesmrtelní se setkávají* (1928) přivítá doktor F. Aust (Faust) na svém zámku dávného známého Scheina (dona Juana), který po staletí pronásleduje zosobněnou Smrt, poslední milenku, jež mu věčně uniká. Všichni tři nesmrtelní, každý však jiným způsobem, tu stále znovu, po staletí sehrávají představení, ve kterém láska a smrt, Eros a Thanatos, nejsou protivníky, ale výrazy marné touhy po úniku z věčnosti. Jiné příklady románů opírajících otázku hranic lidského života a vědomí o fantastický experiment představují *Omlazený* M. B. Böhnela (1926) nebo *Muž tisíce tváří* Jana Grmely (1929).

Vedle románů atakujících meze a možnosti existence jedinečně disponovaného jednotlivce se jako novinka objevovaly četné prózy, které zkoumaly hranice a možnosti existence celé společnosti. Především ony vytvářely dojem expanze literární fantastiky po světové válce. Odehrávaly se vesměs v budoucnosti a i jejich syžet byl obdobný: skrze politické a hospodářské konflikty se v nich lidstvo propracovávalo ke konečné katastrofě (příp. ke konečnému štěstí). Zájmy korporací, sociální nerovnost a energetická krize stojí na počátku civilizačního střetu např. v trilogii Tomáše Hrubého *V soumraku lidstva* (1924–1928) či v románu Emila Vachka *Pán světa* (1925). Častou příčinou válek byly v těchto prózách také konflikty nacionální povahy, pramenící z obav z hrozičícího přelidnění. Téměř obsedantně tak bylo tematizováno střetnutí s Asiaticy (např. V. O. Lučan: *Žlutí proti bílým*, 1925), opakovaně byl zalidňován a kultivován prostor saharské pouště (např. Karel Elgart Sokol: *Sahara*, 1929). Naopak kosmický konflikt byl výjimkou,⁴³⁰ ačkoli zejména Mart'ané byli ve dvacátých letech v domácí literatuře již zcela etablováni.⁴³¹ Paralelně s apokalyptickými obrazy masového vyvražďování národů a celého lidstva vznikaly i parodické varianty tématu (Karel Čapek: *Továrna na absolutno*, Jiri Haussmann: *Velkovýroba ctnosti*, obojí 1922). Ničivým válečným střetem většina těchto románů vrcholí, s projekcí budoucnosti lidského společenství se setkáváme jen výjimečně. Pokud ano, je motivována politicky, líčí šťastnou socialistickou budoucnost (Ervín Neumann: *Ocelovou pěstí*, 1930), nebo před ní naopak varuje (Jan Barda: *Převychování*, 1931). Chatrný děj takových utopií, často jen beletrizovaných traktátů, sloužil především tomu, aby protagonista v roli průvodce mohl čtenářům představit různé aspekty

⁴³⁰ Ve druhé, nedokončené trilogii Tomáše Hrubého *Nový úsvit* (1932) je lidstvo infiltrováno neviditelnými mimozemšťany z planety Nova, kteří se žijí lidskou krví.

⁴³¹ V prvních desetiletích 20. století se téma života na Marsu objevilo, počínaje legendárním románem Metoda Suchdolského *Rusové na Martu* (1909), např. v prózách Jana Cibuzara, S. V. Jelínka, Josefa Mičana, Františka Pintery, Emilie Procházkové, Bohumily Šťastné a J. M. Trosky či v dramatu Josefa Lišky.

ideální budoucnosti. V novele *Praha v roce 2019*, jejímž autorem byl Alexandr Sommer-Batěk,⁴³² se např. ocitáme v racionálně uspořádaném světě, kterému vládne elektřina, gymnastika a životospráva. Neexistence válek, alkoholu a tabáku prodloužila lidský život, vegetariánství lidstvo kultivovalo (vymizely veřejné domy i senzační literatura). Hromadění majetku se stalo zbytečným, lidé se věnují řemeslům a umění, po večerech z domova prostřednictvím bezdrátových teleautografů sledují divadelní představení. Malíř Bílý se ze snové návštěvy roku 2019 jen nerad vrací zpět do chudého času po světové válce. Ještě naivněji byl koncipován „román 30. století“ Františka Lukšíka *V ovzduší Míru a paprscích Lásky* (1919). V pokročilé, rovněž vegetariánské budoucnosti žije lidstvo zcela svorně. „Násilnické národy“ vymizely (např. Němci se „zčásti pofrancouzštili, zčásti počestili“), s Mart’any probíhá čilá kulturní výměna. Díky elixíru z bylin, medu a jogurtu se lidé dožívají až dvou set let. Nešťastná láska Blaženy Novohradské a Kristoslava Květa je spíše nedorozuměním, ztroskotání Blaženy na pustém ostrově při útěku do Indie souhrou náhod. Statečná dívka z Loun ale silou myšlenek snadno uspí agresivního hada, ovládne divoké opice a za pomoci přátel se teleportuje do civilizace, aby se provdala za milovaného Kristoslava. I v kontextu leckdy naivní dobové fantastiky vyniká Lukšíkův pokus svou prostomyslností. Z nastíněného kontextu dvou základních typů fantastické románové tvorby po světové válce (román o záhadách lidské duše a román o budoucnosti lidské společnosti) se pak vymykají už jen jednotlivá díla, např. enigmatické, matematickými úvahami ovlivněné prózy Antonína Řezáče *Cesty časem* (1922) a *Uzel* (1927).

Pestřejší ráz měla fantazijní a fantastická tvorba povídková. Jestliže jsme již zmínili pronikání fantazijních motivů do tradičních žánrových sfér pohádky, humoresky nebo satiry, je třeba připomenout, že množství textů vznikalo také na pomezí fantastické literatury a nových populárních žánrů, které po válce rovněž zažívaly rozmach, ať už šlo o detektivní prózu (Rolf Fremont, „cliftonky“ A. B. Šťastného apod.), nebo o různé typy dobrodružných (např. leteckých) příběhů (S. V. Jelínek, Bernard Kurka, František Štěpánek aj.).

Kvantitativní základnu fantazijní povídkové tvorby však ještě po válce představovaly texty vyrůstající z pokleslých námětů dekadentní a novoromantické literatury devadesátých let 19. století. Jejich většinou již zkušeni autoři někdy jen recyklovali exotická témata svých předválečných povídek. Stále je přitahovaly záhady starého Egypta, jeho kněží a ožívající

⁴³² Prózu vydával na pokračování pod pseudonymem Heliareš ve vlastním časopise *Zpravodaj z Kézbybyl* 2, 1924, č. 1–10.

mumie, případně tajemství Indie.⁴³³ V povídkách Cámarových a Fišerových nebo v *Upírech* Q. M. Vyskočila (1920) vystupovaly i fantastické postavy středověku, čarodějnice, inkvizitoři a ilumináti. Zájem o skrytá tajemství duše dosvědčovaly zejména u Cámara a Vyskočila časté záměny identity, motivy masek a rekvizity maškarních plesů. Zvláště charakteristický typ postav představovali v uvedených povídkových souborech upíři. Objevili se např. v povídkách Felixe de la Cámara *Případ mé choti (Záhada sfingy a jiné povídky, 1920)*, *Vampirfliege (Fantomy, 1922)*, *Upír (Primabalerina a tance upírů, 1925)*, v *Ukradeném ostatku sv. Lucifera* J. J. Fišera (*Fantastické novely, 1919*) či hned v několika textech Vyskočilových *Upírů*.⁴³⁴ Zbývající část zmíněných souborů vyplňují povídky o setkání s oživujícími mrtvými (J. J. Fišer: *Mrtvý návštěvou*, Q. M. Vyskočil: *Půlnoc*; s nápadnou frekvencí vstupují zemřelí do světa živých také v povídkách Babánkových *Přízraků*)⁴³⁵ a jiné, především hrůzostrašné náměty.⁴³⁶ V každém ze souborů, na něž zde odkazujeme, však najdeme i povídku, která s mytickými či okultními motivy nepracuje a jejímiž protagonisty nejsou ani mágové, ani kněží. Tajemství a moc s ním spojená jsou tu svěřeny do rukou lékařů a vědců, magickou operaci nahrazuje experiment. Titulní hrdina povídky *Doktor Sardak* (J. J. Fišer: *Fantastické novely, 1919*) zabíjí kočky a z jejich očí extrahuje zářivé barvy, jimiž rozjasňuje tělo své milenky. *Doktor Labori*, protagonista stejnojmenné povídky Karla Babánka (*Přízraky, 1920*), znechucený běsněním světové války, vyhubí celé lidstvo, když ho nakazí látkou způsobující neplodnost. Erik Daltar ve Vyskočilově povídce *Nosič bacilů (Upíři, 1920)* rozesílá morovou nákazu rovněž záměrně, ze žalu nad nemožností realizovat milostný vztah. Žárlivý konstruktér nového typu letadla Simon v Cámarově *Vynálezu zkázy (Primabalerina a tance upírů, 1925)* obětuje svůj život i vynález, aby se pomstil nevěrné manželce a jejímu svůdci.

Právě spisovatelé jako Babánek, Cámara, Fišer nebo Vyskočil⁴³⁷ tak mezi prvními reflektovali podstatnou novinku: hybatelí dění, nositeli převratných vědomostí, a tedy i moci,

⁴³³ Např. Felix de la Cámara: *Skříňka boha Thota (Fantomy, 1922)*, *Amenartas (Primabalerina a tance upírů, 1925)*, J. J. Fišer: *Fakír Birghi (Fantastické novely, 1919)*.

⁴³⁴ Většinou se jednalo o aktualizované pojetí upíra jako tvora parazitujícího na citovém a myšlenkovém životě jiných, jak naznačuje i invokační motto Vyskočilova souboru: „Upíři! Setkáváme se s nimi všude v životě, aniž toho tušíme. Jsou utajeným zlem, vtěleným v různé podoby, v zdánlivou ctnost, v d'ábla, ovládajícího člověka, v určité vlastnosti lidských povah, podrobených špatnostem a v tisíc jiných obrazů, jichž vábivou výmluvnost pochopujeme obyčejně velmi pozdě. Tančí kolem nás, prosycují naši krev, rozněčují naše smysly a rozžehují náš mozek. Upíři! Upíři!“ (Q. M. Vyskočil 1920: 4).

⁴³⁵ Zvláštní zmínku zasluhuje Cámarovo *Poslední políbení (Fantomy, 1922)*, kde si pro polibek na rozloučenou přichází voják zemřelý v bitvě světové války – jedná se vlastně o aktualizaci staré romantické látky, známé už z Bürgerovy balady *Lenora* (1774).

⁴³⁶ Hororové prózy, které by vystupovaly z naznačeného tematického rámce, se v poválečné literatuře objevují jen výjimečně. Pokus o jiný způsob tematizace hrůzy představuje např. povídka *Petr* (Josef Müldner: *Smutek políbených, 1920*), prosycená strachem z nezbadatelného monstra vraždicího v lesích.

⁴³⁷ Z významnějších starších tvůrců fantastických povídek jsme ponechali stranou Emanuela Lešehrada. Pokusy o souhrnnou charakteristiku jeho díla komplikuje eklektická šíře námětů. Reprezentativní výbor z jeho povídek

skutečnými tvůrci nového světa, se v poválečné literatuře stávají lékaři, inženýři, vědci. Zjevná je ale i nedůvěra, kterou ke svým novým hrdinům tito autoři, formovaní ještě starší, dekadentně symbolistní poetikou, chovají: důsledky převratných vědeckých objevů jsou vesměs prezentovány jako d'ábelské. Postava vynálezce je tak do české literatury primárně uváděna jako problematická a vnitřně rozporná. V této podobě potom přetrvává i v dílech mladších spisovatelů, často jen variujících známé a oblíbené romantické syžety.⁴³⁸ K jejímu zkonvencionalizování dochází až u další generace tvůrců dobrodružné fantastiky ve třicátých letech (Rudolf Faulkner, Bernard Kurka, Jan Matzal Troska); teprve jejich inženýři a vynálezci zcela postrádají démonické či nadlidské rysy a lze je považovat nanejvýš za jeden z mnoha typů moderních dobrodruhů.⁴³⁹

Romány vesměs starších autorů, vycházejících z poetiky devadesátých let, kterými se budeme zabývat v následující části, představují specifický typ prózy, v němž se jedinečným způsobem střetává a mísí fantazijní a fantastická skutečnost. Exaktní vědci, inženýři a vynálezci jsou v nich prezentováni jako romanticky rozporuplní géniové. Jejich heroické činy jsou situovány do světa laboratoří a strojoven, jejich osobní city a vášně se materializují v přesné měřicí přístroje, léky či ničivé zbraně. Takovéto prózy však nejsou jen originálními, vnitřně málo koherentními žánrovými hybridy; v kontextu dějin české literatury právě ony představují hranici dvou typů (literární) imaginace, a potažmo i dvou možností reflexe lidské existence.

3. Devatero vynálezců (a ještě jeden od Karla Čapka jako přivažek)

Po první světové válce se tedy postava vynálezce etabluje nejprve v dílech formovaných ještě imaginací dekadentní a novoromantickou, „karáskovskou“ či „meyrinkovskou“ fantazijní prózou. Samotný románový konflikt se tu nejčastěji odehrává v rovině zápasu o přijetí

Schodiště přeludů (1933) např. obsáhl fantazijní prózy historické, dobrodružné, milostné i hororové, pokusy o fenomenologii tajemných předmětů i o psychologii podivínských osobností – a rovněž několik textů, jejichž hrdiny jsou vědci. Jejich osud je tragický, ne však vinou povahové slabosti. K tragickému konci jsou předurčení už vášnivým altruismem, s nímž se obětují pro lidstvo. Mykologa Bártu v povídce *Duhový nezmar* např. motivuje ve snaze kultivovat věčně rostoucí houbu nezištné úsilí zbavit lidstvo hladu. Houba ale nepřestává růst ani v těle svého šlechtitele, a nakonec nešťastného experimentátora zahubí.

⁴³⁸ Např. v románu Karla Hradce (1904–1969) *Mesiášský příběh inženýra Graye* (1926) nezpůsobí převrat vynálezce titulního hrdiny, ale jeho působení coby tajemného Neznámého, osovatele světové revoluce. V jejím důsledku sice lidstvo dosáhne štěstí, avšak lásku milované dívky Gray stejně nezíská. Uctívaný zachránce lidstva tak končí svůj život sebevraždou.

⁴³⁹ Inflace vynálezců si již uprostřed dvacátých let povšiml jeden z autorů starší generace, F. X. Harlas (1865–1947). V povídce *Poslední inženýr* z jeho povídkového souboru *Až k tomu dojde* (1925) mají lidé budoucnosti takový přebytek volného času, že zájmovým vynalézáním se zabývá prakticky každý. Skutečný, vystudovaný inženýr se tak stává historickou kuriozitou.

fantastického produktu vynálezceva génia, jeho převratného vynálezu, indiferentní nebo kritickou společností. Jedná se tedy vlastně o moderní transformaci romantického střetu mezi géniem a okolím, které ho není schopno nebo ochotno pochopit.

V románu Q. M. Vyskočila (1881–1969) *Adam Vir* (1935) připomíná příslušnost ke staršímu typu prózy už situovanost do prostředí malostranských paláců a jejich šlechtických obyvatel. Tajemným hybatelem dění je doktor Xaver Marton, válečný invalida, který v podkrovním bytě nad pražským Úvozem chystá pomstu za znásilnění své milé mladým šlechticem. Nástrojem jeho msty se stane android Adam Vir, sestrojený z částí lidských těl do podoby „statného, dobře urostlého muže v bezvadně padnoucím salonním obleku“ (Vyskočil 1935: 24). Adam se postupně zmocňuje, s jejich souhlasem, ale i násilně šlechticem a žen z pražské společnosti a časem nabývá pověsti nepolapitelného fantomu a postrachu města. Neodolá mu ani anglická novinářka, ubrání se pouze přízemní manželka malostranského uzenáře. Když je nakonec dopaden a zničen, je Martonova pomsta už dokonána: Adamova první oběť právě porodila dítě. Je to hybridní bytost, „příšerný zmetek, zpola zvíře, zpola lidský tvor, našťestí neschopný života“ (tamtéž: 101). Samotný vynálezce, jeho motivace (pomsta za utrpené křivdy), romaneskní prostředí i iluzivní děj⁴⁴⁰ ještě odkazují k novoromantickým fantaziím z přelomu 19. a 20. století. Novějšímu typu fantastiky se Vyskočil blíží pouze zdůrazňováním technických aspektů Martonova vynálezu a neobvykle konkrétním popisem jeho laboratoře.

Zcela jiný typ geniálního vynálezce reprezentuje hrdina románu A. B. Šťastného (1866–1922) *Tajemný mrak zkázy* (1921). Inženýr Edward Gordon byl úskokem připraven o úspěch svého vynálezu, nového typu vzducholodi, a navíc falešně obviněn. Uprchne a předstírá smrt, aby jako tajemný mstitel ničil ze vzducholodi, s níž se ukrývá v umělých mračnech, smrtícími paprsky stroje Vzduchoplavební společnosti, která ho oloupila. Strážcem svých dalších vynálezů, leckdy překvapivě praktických,⁴⁴¹ ustanoví mladšího bratra Jacquese. Konkurenční boj mezi Společností a Mstitelem (jak se jmenuje Edwardova vzducholod') potom probíhá ve dvou rovinách: Na zemi se Společnost snaží zmocnit Edwardových vynálezů, ve vzduchu hledá účinnou obranu proti jeho paprskům. Retardačním prvkem dobrodružného příběhu jsou vložená fantazijní vyprávění – historie Jacquesova přítele, který se stane králem trpaslíků v rovníkové Africe, a naopak sen samotného Jacquese, v němž ho bratr dopraví do říše obrů na severní

⁴⁴⁰ V závěru románu klade vypravěč otázku, zda byl Adam Vir, „poslední faun malostranských zahrad“ (tamtéž: 132), vůbec skutečností, nebo jen děsivou představou a snem.

⁴⁴¹ Např. „Byl tu psací stroj, samočinný. Gordon usedl k němu, promluvil několik vět do nálevkovité roury a stroj to hned vytiskl známými typy psacích strojů“ (Šťastný 1921: 53).

točně. Sen se ale ukáže být skutečností a nevyčerpatelná polární energie pravým zdrojem Edwardovy moci. Nakonec se však nemocný Edward pomsty vzdává a dobrovolně umírá, tentokrát doopravdy. Šťastný se přiblížil novému typu fantastiky více než Vyskočil. Starým romantizujícím syžetům tu odpovídá pouze kompoziční rámec (paralelní osud bratří, z nichž jeden dlouho neví o existenci druhého, postava mstitele s nejasnou identitou, pravda, která se vyjevuje ve snu); technická povaha Edwardových vynálezů a ráz jeho pomsty (zničení dopravního monopolu na mezikontinentální trase) už vycházejí z reflexe moderního světa a jeho problémů.

Letadla a vzducholodi byly v literatuře po světové válce oblíbenými dopravními prostředky, ale ještě více lákaly cesty do kosmu. Hrdinové románu Karla Hlouchy (1880–1957) *Sluneční vůz* (1921) volí ke kosmickému putování nezvyklý prostředek. Rozmarný vynálezce Valentin stvoří miniplanetu Titanii, vybavenou vlastní atmosférou a životními formami, na níž se vydá s několika zaměstnanci na cestu ke Slunci. Vznik planetky je detailně popsán jako fyzikální experiment, ale současně je přirovnáván k magickému dílu alchymistů:

Pohled do radiových pekel, vytvořených z praatomů Aeternia a možných jen pod tímto gigantickým tlakem byl zakázán, neboť okamžitě hutné prvky chránily tuto budoucí životodárnou placentu před vyprcháním do prostoru. Nastojte, zažil jsem jedinečný požitek alchymisty, který se srdcem tlukoucím a vlasy zjezeny viděl svým monoklem zrození světa ve své čarodějně kuchyni. (Hloucha 1921: 36)

Po řadě dobrodružství (zničení kvetoucích sadů na planetce, vzpoura čínského personálu) se kosmičtí poutníci vracejí na Zemi. Titanie je však uloupena Valentinovými spolupracovníky, zahleděnými do nejpodivuhodnějšího kosmického nálezu, meteorického zrcadla, které zpřítomňuje lidské vzpomínky a touhy. Hlouchův hrdina Valentin se ve svém bádání opírá o principy chemie a fyziky (magnetismus, setrvačnost, usměrňování pohybu elektronů), ale vytvoří autonomní organismus, žijící a proměňující se podle vlastních zákonitostí. Objektivní vědeckou expanzi jeho objevitelské cesty zastaví magické zrcadlo, které přivolává minulosť. Dokonce i v terminologickém ohledu stojí román na hranici mezi magií a vědou, mezi athanorem a zkumavkou.⁴⁴²

⁴⁴² Stejná dichotomie charakterizuje i vzhled samotného vynálezce: Valentin „v bezvadném smokingu, bílý karafiát v knoflíkové dírce“ se z jedné strany jeví jako pouhý stárnoucí dandy, ale jeho druhá tvář nese „hluboké vyleptané znamení po nějaké žiravině nebo výbuchu“ (tamtéž: 25, 26).

Pro světáckého Valentina znamená vynález jen rozptýlení, jehož se bez lítosti vzdává. To irský inženýr Weells v románu Františka Sokola Tůmy (1856–1925) *Hyeny* (1924) je se svým vynálezem osudově svázán. Od přístroje, který je schopen na principu bezdrátové elektřiny detekovat a posléze eliminovat např. činnost nepřátelského dělostřelectva, si idealistický pacifista Weells slibuje ukončení válek. Obětuje mu léta práce a nakonec i život milované dcery. Po její smrti pak při nostalgických potulkách po venkově náhodně objeví starověkou podzemní svatyni, z níž odcizí tajemnou kouli, zdroj nekonečné energie. Ta promění jeho stroj (pojmenovaný po dceři Lilith) ve zbraň s drtivými účinky a Weellse v pána světa. Zatímco inženýr spekuluje, jak transformovat ničivou zbraň v nástroj míru, je pronásledován novináři, politiky i agenty velmocí, ale především příslušníky vlastní degenerující rodiny, kteří doufají ve zpeněžení otcova objevu. Nakonec uštváný vědec zničí sebe i svůj vynález úmyslně vyvolaným výbuchem. Vypravěč podporuje autenticitu Weellova vynálezu dokonce matematickými výpočty, metamorfóza jeho praktického indikačního přístroje v ďábelskou zbraň hromadného ničení je však vyvolána spojením s tajemným zdrojem energie z podzemní krypty, dědictvím dávných civilizací. Fantazijní a fantastické se tu tedy potkává v samotném úběžníku vynálezceva snažení, v jeho vynálezu, jemném měřicím zařízení s ničivými účinky a s ďábelským jménem Lilith.

Příčinou rodinného rozvratu se vynález stává rovněž v románu *Jedy* (1932) Jaroslava Marii (1870–1942). Univerzitní profesor chemie Kment objeví jedovatý plyn, který proniká jakoukoli ochranou. Aby vynález experimentálně ověřil, musí obětovat svůj život a život jednoho ze svých spolupracovníků. Postupně se mu v této roli nabízí jeho asistent docent Tomek, dospívající dcery Libuše a Vlasta, i manželka Justa. Všichni Kmenta milují, zároveň ho však obviňují ze sobectví učence, který je pro ničivý vynález ochoten zmařit životy i štěstí svých blízkých. Samotná atmosféra rodinné vily se stává dusivě jedovatou, matka dokonce rodinu na protest opustí. Vlasta se tajně provdá za Tomka, volba tedy padne na dceru Libuši, chladnou a hrdou dívku, která otce fanaticky, až incestně miluje a jeho práci je zcela oddaná. V určený den profesor i Libuše skutečně na následky úspěšného pokusu umírají. Profesorovu hlavu asistent Tomek uřízne, aby ji pitval, ale Libuši spálí v masce, kterou měla nasazenou při experimentu. Tajemství její sebezničující vůle není odhaleno. Tragický komorní příběh několika odtažitých, chladně uvažujících jedinců, balancujících na hraně života a smrti, patří k opomíjeným vrcholům české psychologické prózy. V kontextu literární fantastiky však stojí opět na pomezí: Kmentův převratný vynález je schopen zničit celý svět, ale pozornost vypravěče je soustředěna jen k devastujícím účinkům, které má na život vynálezcevy rodiny.

To román Josefa Müldnera (1880–1954) *Zločin doktora Modrana* (1922, s podtitulem „Román živlů a hrůz roku 1999“), jehož dějištěm je rovněž Praha, se společenským otázkám vyhnout nemůže. Na konci 20. století je totiž jeho svět zasažen globálním ochlazováním a do Čech se valí davy uprchlíků z promrzlé Skandinávie. O Vánocích roku 1998 se v Praze objevují první stáda sobů a Českomoravskou vysočinu trvale pokrývá ledovec. Společnost rezignuje, kdo může, prchá na jih, do Itálie. Situaci zhoršují sněhové bouře, drancování, požáry severočeských měst a rozmáhající se choroby. Snahy udržet pořádek za pomoci vojska vystupňují krizi ve vražednou apokalypsu.⁴⁴³ Čelit chaosu se odhodlá pouze vynálezce doktor Jirí Modran. V nejkritičtější chvíli se přepraví lanovkou z Hlubočep do Šárky a proti ze severu přicházejícím davům obrátí paprsky svého vynálezu, „radiového vysavače“, původně určeného k čištění ovzduší. Podle pokračování románu (*Hvězdná lavina*, 1926)⁴⁴⁴ Modran sice zřejmě zachránil lidstvo, zachvácené sebevražednou panikou, ale svým zásahem náraz zabil na sto milionů lidí. Sám při své akci zahynul, jeho kontroverzní čin však ani po desetiletích nepřestává být předmětem vášnivých polemik.

Klimatická změna, jen opačné povahy, stojí na počátku událostí i v románu Pavla Dušana (vl. jm. Jan Šonka, 1887–1966) *Hvězda míru* (1922). Také tato próza se odehrává v budoucnosti. Oteplení způsobené přiblížením neznámé komety k Zemi promění Čechy v roce 1976 v tropický ráj, ale způsobí i problémy (sopečná činnost na Karlovarsku, zaplavení Terežína). Více starostí však přináší nová světová válka, v níž proti státům Dohody stojí Německo a Rusko. Obranu Čech řídí inženýr Klen, jehož „vrhače jisker“ úspěšně zastaví německý letecký útok na Zvíkovskou přehradu. Po řadě peripetií (únos Klenovy manželky, výprava do tající Arktidy, kde Češi objeví naleziště zlata) je nepřítel Klenovými zbraněmi zničen a zástupci vítězů přijmou francouzský návrh, aby poražení Němci byli rozptýleni po světě a Německo znovu osídleno směsí obyvatel z různých zemí. Rada Dohody se stane východiskem pro vznik mírumilovných Spojených států evropských, k nimž se po smrti cara Jakuba Marxe II. připojí i Rusko. Když pak kolem roku 2015 zmizí z oblohy tajemná kometa, postupně se vracejí k normálu také přírodní podmínky. Čechům zůstává respekt ostatních států a jako válečná kořist anektovaná naleziště zlata v Arktidě. Román je typickou ukázkou dobové

⁴⁴³ „A tmavé zástupy uprchlíků mávaly ve vzduchu železnými tyčemi, kameny a těžkými vaky, omámeny křečí zoufalství a vítězství. Po ulicích leželi umírající a mrtví, avšak nikdo nevěděl, zda klesli ranami pěstí, nebo morem. Na nábřeží Václavského náměstí srazila se tlupa se zástupy, které běžely od Muzea. A zde poprvé užito bylo zbraní. [...] Popálené a hořící oběti útoku svíjely se na dlažbě v smrtelném zápase“ (Müldner 1922: 263–264).

⁴⁴⁴ Jde o soubor izolovaných příběhů, líčících další osudy Modranových souputníků. Ti prchají před důsledky klimatické změny dál na jih, aby nakonec vydobyli pro Čechy nové území v Somálsku. Zde si postupně zjednávají respekt usdlých Arabů a jejich nové hlavní město Šťastná Praha se stane nejvýznamnějším střediskem obchodu na březích Rudého moře.

fantastiky, naivně spekulující o možnostech politického vývoje; fantazijním prvkem, neobvyklým v tomto typu prózy, je však tajemná kometa nad obzorem, proměňující svou září Čechy v tropický ráj.⁴⁴⁵

Výstavná vila inženýra Klena se nacházela v Praze, poblíž letohrádku na Bílé hoře. K tomuto místu je soustředěn také děj vrcholného díla románového typu misticího fantazii a fantastiku. Inženýr Anselm Kalista-Verus, protagonista románu Josefa Akany (vl. jm. Josef Holý, *1881) *Zkáza lidství* (1928), buduje na Bílé hoře betonové město, jehož centrem je obří pyramida. Stavba i tajemné inženýrovy záměry budí udivenou pozornost, kterou Verus zpočátku eliminuje peněžními dary. Postupně tak musí čelit detektivnímu pátrání, lidové vzpouře i útoku vojska.⁴⁴⁶ Nakonec svůj projekt vysvětlí formou veřejné přednášky: život pojímá jako věčný zápas ducha a hmoty. Lidstvo se blíží stavu, v němž materie již nebude potřebná. Pokud se člověk dobrovolně hmotného těla vzdá, proběhne přechod k pouhé duchovní existenci hladce. Pokud ale bude nadále lpět na tělesných požitcích, bude celé lidstvo zničeno v krvavé válce. Lidé však Verusovo varování nevyslyší, naopak, v tušení blízké apokalypsy propadají touze po majetku a alkoholickým a sexuálním orgiím. Prahou procházející karnevalový průvod ohlašuje blížící se konec lidství.⁴⁴⁷ Vybičované emoce vyvolají strach, podezřavost, nepřátelství a nakonec skutečnou válku. Zatímco produchovělý Verus se hmotného těla vzdává, lidé ve městech zamořených válečnými plyny zoufale bojují o jeho zachování. Navlečení v ochranných skafandrech ztrácejí schopnost normálních mezilidských vztahů i elementární důvěru k nejbližším.⁴⁴⁸ Ještě děsivější je situace na bojištích nové světové války, kde vojáci umírají po tisících, zbaveni veškeré důstojnosti.⁴⁴⁹ Apokalyptické vraždění ukončí Verusův duch, který zničí zbytky trpícího lidstva, aby se na očistěné zemi mohlo zrodit lidstvo nové. Impozantní obraz zkázy lidství řízené z pražské Bílé hory má úběžník ve své ústřední postavě, inženýru Kalistovi, který se stal prorokem Verusem

⁴⁴⁵ „Cizokrajní ptáci plavali po umělých lagunách a jemně třásně palem chvěly se nad vodami. [...] Letadlo uhnulo vpravo, blížíc se ke Zbraslavi. [...] Plantáže kávové, čajové, sady banánů a jiné a jiné zelenaly se v šir i dál“ (Dušan 1922: 27, 31).

⁴⁴⁶ Zde vrcholí dekorativně fantazijní linie románu, pracující i s motivy magické kompenzace. Verus vojáky oslepí, ale jeho soucitná dcera Dea pro ně vyprosí milost: zrak se jim vrátí výměnou za oči gazel. Dea pak trpce lituje zvířat, která bylo nutno zmrzačit.

⁴⁴⁷ „Na vysokých nosítkách nesli zakuklení muži bohyni rozumu. Ležela nahá, [...] na pupku se jí zdvihal kříž a před ním, na pohlaví, lidská lebka. Po stranách boků plály svíce a mezi roztaženými nohama jejíma klečel kněz satanův a sloužil černou mši. A za tímto oltářem hrnul se mrak masek všeho druhu v křepčení a tanci divokém“ (Akana 1928: 284).

⁴⁴⁸ „Otec skrýval ulovené sousto před dětmi a pojídal je hltavě v ústraní. Děti rvaly se o kousek syrového plodu neb hlízy a vysílené matky zmíraly hladem a jedly to, co by nežral žádný dobytek. [...] Lidé se pářili jako zvířata, násilně a bolestně a narozené děti se ubíjely, neboť nebylo je čím živiti“ (tamtéž: 302).

⁴⁴⁹ „Příšery v skafandrech s obrovským, nehybným očima, s plynovými náhubky jako rypák prasečí, ve volných šatech šedých jako kůže slona, zmítaly se v zelené mlze jako zběsilé. [...] Kusy těl rozhazovány po zemi, buď s krvavým ještě masem, anebo již jen kosti s odervanými svaly“ (tamtéž: 314).

a hybatelem transformace lidského rodu. V něm vrcholí i evoluce typu postavy vynálezce v české literatuře: inženýr se stal bohem.

O záchranu lidstva propadlého agresivitě usiluje rovněž inženýr Toman v románu Alfreda Hilitzera (1899–1940) *Mitigen* (1933, s podtitulem „Plyn proti válce“). Svůj objev, plyn, který činí člověka mírným a laskavým, hodlá rozšířit po celém světě. Těsně před vypuknutím války se mu podaří prodat vynález oběma stranám konfliktu jako bojovou látku. První bitva nové války je tak i bitvou poslední: vojáci se objímají a odmítají bojovat. Když je pak plynem napuštěno i ovzduší sněmovny, jsou překonány veškeré teoretické námitky a pochybnosti, odmítající plyn jako omezení lidské svobody a jako narkotikum, které povede k zániku kultury, a užívání mitigenu je vyhlášeno jako povinné. Lidstvo stojí na počátku éry rozumu a míru. Hilitzerova představa úspěšné manipulace lidského vědomí chemickými prostředky je v příkrém rozporu se zkušenostmi 20. století. Připomínáme ji především jako radikální příklad toho, kam až bylo možno zajít v nadšení pro kultivaci lidstva a jeho morálky – a z jakých ideálních úvah se rodily koncepce lepší budoucnosti, které tak tragicky poznamenaly poslední století.

Krakatit (1924) Karla Čapka (1890–1938) se od předchozích románů neliší námětem ani zápletkou. Inženýr Prokop, vynálezce extrémně silné výbušniny, bojuje proti možnému zneužití svého objevu. Největším protivníkem jsou mu v tomto případě jeho vlastní dispozice – touha po odpočinku, po úspěchu, a především po lásce. Postupuje těžce, krok za krokem, skrze zranění, halucinace a sny, tedy atributy charakteristické spíše pro tradiční typ fantazijní prózy. I skrze vlastní pošetilé představy o velikosti. Ale na rozdíl od inženýrů předchozích románů svět nakonec ani nezachrání, ani nezničí. Zapomenutý a utrmácený, ztracený na cestě uprostřed noci, přijímá s pokorou pomoc a poučení od chudého stařečka, pouťového prodavače planet, který, zdá se, disponuje hlubší moudrostí:

„Milý, milý,“ mluvil tiše, „už neuděláš to nejvyšší a nevydáš všechno. Chtěl jsi se roztrhnout samou silou, a zůstaneš celý, a nespasíš svět, ani jej nerozsbiješ. [...] Chtěl jsi dělat příliš veliké věci, a budeš dělat věci malé. Tak je to dobře.“ (Čapek 1928 [1924]: 366)

Prokop nikomu nepomohl a za sebou nechává jen zlomená srdce a zničené životy. Ale vzchopí se alespoň k tomu základnějšímu: vzdá se svého vynálezu a zachrání sebe sama. Podle moudrého stařečka to stačí.

Závěry

Zrod postavy vynálezce v české literatuře splývá s epochou nástupu průmyslové civilizace (F. V. Jeřábek: *Služebník svého pána*, 1870). Jako hrdinský typ, jako její prometheovský hrdina se v ní však vynálezce etabloje až v prvních desetiletích 20. století. Střídá romantické hrdinské typy 19. století, ale vlastně se od nich příliš neliší. Také on je sám, také on bývá stíhán nedůvěrou a nepochopením. Cesta za sestrojením, ověřením nebo prosazením jeho vynálezu se stává romanticky patetickou a riskantní poutí, kterou podniká s nasazením vlastního života. A mnohdy i s nasazením životů přátel a blízkých.⁴⁵⁰ Překážky na ní překonává jen s krajním nasazením vůle a prostřednictvím skutků oběti či sebeobětování. Nakonec může zvítězit, anebo tragicky prohrát.

Také pohnutky jeho práce bývají různé, často morálně nejednoznačné. Sahají od touhy pomstít domnělé nebo skutečné křivdy přes prostou zvědavost až k altruistické snaze prospět lidstvu. Čím se však vynálezci od romantických hrdinů odlišují, to jsou dilemata, která řeší. Extrémní účinky jejich vynálezů je obdařily mimořádnou mocí, ale tudíž i výjimečnou odpovědností. Ústředním rozhodnutím jejich životů se tak stává volba mezi osobním zájmem a potřebami společnosti. Ať se ale rozhodnou jakkoli, z pospolitosti ostatních jsou už vyloučeni. Nadlidská moc totiž zbavuje lidskosti. Müldnerův doktor Modran, Mariův profesor Kment i Akanův inženýr Kalista jsou prezentováni jako životu vzdálené, uctívané osobnosti, nepřístupné jakýmkoli emocím. Jejich vědeckou práci charakterizuje objektivnost, přísná logika a účelné hledání nejlepších řešení. Na základě stejných dispozic pak obvykle rozhodují i o využití svých objevů, a tedy o osudech celého lidstva. V obecném zájmu neváhají jednat utilitárně či manipulativně, ale schopnost empatie a soucitu ztratili. S chladnou odtažitostí kalkulují zisky a ztráty, ale neznají lásku, dokonce ani sebelásku. Mají-li se stát bohy nového světa, potom v něm pro člověka zbývá jen málo místa.⁴⁵¹

Povaha jejich vynálezů je v této perspektivě rovněž antagonistická. Nejčastěji se jedná o ničivé zbraně, o paprsky, blesky či výbušniny (Šťastného *Tajemný mrak zkázy*, Dušanova *Hvězda míru*, Čapkův *Krakatit*), případně o bojové plyny (Mariovy *Jedy*, Hilitzerův *Mitigen*). Může však jít i o přístroje, které měly lidský život ulehčit a jen z nouze byly použity jako nástroje zabíjení a destrukce (Tůmovy *Hyeny*, Müldnerův *Zločin doktora Modrana*). Samy o sobě však vynálezy nepředstavují východisko, spíše symbolickou prezentaci společenských

⁴⁵⁰ Vynálezcovým důvěrníkem bývá obvykle někdo z jeho příbuzných, nejčastěji dcera (srov. *Hyeny* Sokola Tůmy, Mariovy *Jedy* i Akanovu *Zkázu lidství*).

⁴⁵¹ Čapkův *Krakatit* je v této perspektivě tichou polemikou s ofenzivním laděním ostatních próz. Jeho hrdina inženýr Prokop rezignuje na proměnu světa, aby nemusel rezignovat na své osobní city. Vzdává se „božské“ velikosti, moci i slávy, aby si uchoval lidství.

problémů. Mohou přitom být právě tak jejich příčinou, jako jejich řešením. A mohou se stát nástroji záchrany lidstva, ale i instrumenty konečné apokalypsy.

Tak či onak ve všech těchto prózách rezonuje traumatizující zkušenost světové války.⁴⁵² Prožitek krize existence, motivy zoufalství, bídy a kumulované smrti jsou tu stejně frekventované a stejně intenzivní jako v prózách odehrávajících se na frontě. Ozývá se zde však i nové poznání, že v moderním světě nerozhodují o vítězství a porážce, o životě a smrti společnosti pouze činy jeho duchovních a politických vůdců. Že svůj díl odpovědnosti mají i vědci a vynálezci, konstruktéři účinných a k lidské bolesti netečných strojů. A že náš život je o to ohroženější.

Zkušenost světové války obrátila perspektivu lidského uvažování k elementárním potřebám přežití: od nepraktické magie k praktické technice, od zájmů úzce individuálních k zájmům společenským, od vzdálené minulosti k bezprostřední budoucnosti. Beletrie po světové válce v kontextu svého směřování od fantazijního k fantastickému reflektovala právě tuto proměnu, cestu od masek, jež si na ochranu před uhrančivými pohledy „upírů“ nasazovaly tajemné dámy na plesech ve Vyskočilových či Címarových povídkách, k maskám, které si na ochranu před jedovatými plyny nasazují vojáci v Akanově či Mariově románu. Současně však narýsovala i rychlý obrat ve vztahu člověka k moderní technické civilizaci, cestu od její poetizace k její problematizaci, od pocitu náhlého okouzlení k pocitu trvalého ohrožení.

⁴⁵² I protagonista nejdlehlší z těchto próz, Vyskočilova románu *Adam Vir*, je válečný invalida.

PRAMENY

Rukopisné prameny

HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel

Osobní fond. 69 kartonů, 1824–1856. Literární archiv PNP, Praha.

Časopisecké prameny

V seznamu uvádíme pouze kompletně excerpované ročníky časopisů. Pod jednotlivé tituly jsme zařadili i bibliografické údaje k významným textům, s nimiž v knize pracujeme, zvláště pokud jde o texty anonymní nebo pokud je připomínáme prostřednictvím časopisu i v rámci konkrétní studie. K množství dalších textů, jimiž své charakteristiky pouze dokládáme, odkazujeme přímo v jednotlivých studiích.

Brejlé. Red. Bedřich Moser, 18. 2. – 23. 5. 1849.

an.: „Carneval v Kroměříži“, č. 1, s. 2.

an.: „Nová píseň pánů Franců“, č. 5, s. 17.

an.: „Sláva ministrům! Sláva naší konstitucí!!!“, č. 7, s. 25.

an.: „Moderní Břetislav“, č. 8, s. 29.

an.: „Žalm 151.“, č. 11, s. 41.

an.: „Vroubky“, č. 21, s. 81.

an.: „Přátelský dopis pana Rusomila na pana Svobodu“, č. 22, s. 86–87.

Čech. List volný, otevřený všem tužbám i steskům naším. Red. J. V. Frič, 1861, č. 1–12.

an.: „Dopisy z Prahy“, č. 2, s. 13–15.

Česká včela [ČV]. Red. J. N. Štěpánek, František Klučák, K. B. Štorch, Karel Havlíček, 1844–1847.

Diblík. Red. Jan Gros, Antonín Štrauch, 1855.

an.: „Sociální silhouetty“, č. 1, s. 28–31; č. 2, s. 38–45; č. 3, s. 22–28; č. 4, s. 35–37.

Filigránek. Kamarád všech, jenž se rádi smějou a jsou veselí. Red. A. V. Truhelka, 1854.

Hacafírek v kacabajce. Vrchovatá krosna žertů, frašek a kozelců. Red. V. R. Kramerius, 1848.

Kramerius, V. R.: „Politická skočná“, č. 6, s. 58–60.

Kramerius, V. R.: „Pohřební řeč na nebožku cenzůru“, č. 6, s. 64–66.

Humoristické listy. Red. Josef Svátek, 1858, č. 1–6; J. R. Vilímek, 1858–1863.

Humoristické listy. Red. J. R. Vilímek, 1886.

an.: „Josef Alois Koublé“, č. 31, s. 255–256.

Jasoň. Red. J. E. Sojka, 1859–1860.

Sojka, J. E.: „O Jasoni“, 1. 11. 1859, č. 12, s. 79.

Sojka, J. E.: „Mysterie literárního života v Praze“, 20. 11. 1859, č. 14, s. 89–90.

Kocourkov. Pamětihodnosti převelikého města Kocourkova a obyvatelů jeho. Red. Prokop Chocholoušek, 1847–1848.

Kovář. Red. František Rošer, 1862.

Moravské noviny. Red. Leopold Hansmann, 1859.

an.: „Literatura a umění“, 9. 8., č. 63, s. 251–252.

Obrazy života [OŽ]. Red. Jan Neruda, 1859–1860; J. V. Jahn, 1861–1862.

Hálek, V.: „Básnictví české v poměru k básnictví vůbec“, 1859, č. 6, s. 233–235.

Hálek, V.: „Pohádka o jednom klobouku“, 1860, č. 6, s. 241–249.

Jurenka, H.: „Aforismy mrzutého“, 1859, č. 7, s. 280; č. 8, s. 321–322; č. 9, s. 363; 1860, č. 4, s. 192.

Neruda, J.: „České národní tance“, 1859, č. 1, s. 22–27.

Neruda, J.: „Večerní písně“ [recenze Hálkovy sbírky], 1859, č. 1, s. 35–36.

Neruda, J.: „Nyní“, 1859, č. 2, s. 71–73.

Neruda, J.: „Byl darebákem!“, 1859, č. 3, s. 90–91.

Neruda, J.: „První a poslední slovo panu J. Malému“, 1859, č. 3, s. 115–116.

Neruda, J.: „Škodlivé směry“, 1859, č. 5, s. 190–192; č. 6, s. 281–283.

Neruda, J.: „Pan Vyšinský – Román ve verších“, 1859, č. 5, s. 193.

Neruda, J.: „Básně Adolfa Heyduka“, 1859, č. 5, s. 196–197.

- Neruda, J.: „Něco o ‚posledním‘ slově“, 1859, č. 6, s. 236–237.
- Neruda, J.: „Spisovatelstvo a nakladatelstvo“, 1859, č. 7, s. 276–277.
- Neruda, J.: „Za půl hodiny“, 1859, č. 9, s. 350–353.
- Neruda, J.: „Sebrané spisy“, 1859, č. 9, s. 359–360.
- Neruda, J.: „Smíření“, 1859, č. 10, s. 398–399.
- Neruda, J.: „Na Vošanském hřbitově“, 1860, č. 1, s. 6–12.
- Neruda, J.: „Historky ze železnice“, 1860, č. 6, s. 249–253.
- Ohéřal, J.: „K dějepisu národní práce“, 1859, č. 3, s. 111–113; č. 4, s. 154–155; č. 5, s. 192–193; č. 6, s. 232–233; č. 7, s. 275–276; č. 8, s. 317–318; č. 9, s. 357–358.
- Ohéřal, J.: „Z Moravy“, 1859, č. 6, s. 230–231; č. 8, s. 318–320; č. 9, s. 358–359.
- Sabina, K.: „Literární obrazy“, 1859, č. 1, s. 32–35; č. 2, s. 74–75.
- Schwarz, F.: „Náš průmysl a jeho budoucnost“, 1860, č. 2, s. 76–78.
- Šmilovský, A. V.: „Bětuška“, 1859, č. 1, s. 11–16; č. 2, s. 43–47.
- Zvonař, J. L.: „České národní písně“, 1859, č. 8, s. 307–310; č. 10, s. 390–394.

Paleček druhý. [Red. neuveden.] 1850.

an.: „Ze života jednoho granátніка“, č. 1, s. 13–32.

Poutník od Otavy [PO]. Red. V. V. Janota, 1858–1860.

Malý, J.: „Máj. Jarní almanach na rok 1858“, 20. 6. 1858, č. 25 [1. pololetí], s. 226.

Malý, J.: „Listy z Prahy a o Praze II“, 28. 11. 1858, č. 22 [2. pololetí], s. 249.

Malý, J.: „Listy z Prahy a o Praze IV“, 12. 12. 1858, č. 24 [2. pololetí], s. 275.

Malý, J.: „Odpověď panu K. S. v Obrazech života seš. 2“, 20. 2. 1859, č. 8, s. 92–94.

Malý, J.: „Z Prahy“, 20. 3. 1859, č. 12, s. 142–143.

Malý, J.: „O jistém směru novější literatury české“, 12. 6. 1859, č. 24, s. 283–288.

Povídálek. Štěbetávkův kamarád čili Ještě sto žertovných anekdot pro ukrácení chvíle a obveselení myslí. Red. František Hajniš, 1853.

Pražské noviny. Red. Josef Šesták, 1859.

an.: „Věda, literatura, umění. Básně Adolfa Heyduka“, 3. 6., č. 131, s. 3.

an.: „Věda, literatura, umění. Obrazy života“, 1. 12., č. 284, s. 3.

Rachejtle. Humor a satira. Red. V. Č. Bendl [Fabián Čočka], 1854–1855.

- an.: „Nejnovější a nejpůvodnější slovanský Selam čili Květinomluva“, č. 3, s. 37–41.
 Bendl, V. Č.: „Má nejhlubší melancholie čili Weltschmerz“, č. 1, s. 31–34.
 Bendl, V. Č.: „Vynalezení zouváku“, č. 4, s. 16–24.
 Frič, J. V.: „Čerta kus!“, č. 3, s. 31–37.
 Gallat, A.: „Rytíř Šnofonius a princezna Mordulína“, č. 2, s. 19–28.
 Němcová, B.: „Kávová společnost“, č. 4, s. 33–42.

Svornost. Časopis pro domácí a veřejné obcování. Red. Ferdinand Kopp, 10. 1. – 8. 2. 1849.

Šarivari. Blesky a třesky. Red. V. R. Kramerius, 1848.

Šotek. Red. Karel Havlíček, 7. 1. – 1. 4. 1849, č. 1–11.

- Hajniš, F.: „Berycht na Krajzamt“, č. 3, s. 9–10.
 Hajniš, F.: „Několik hrobních nápisů“, č. 4, s. 13.
 Havlíček, K.: „Úvod, program, vyznání víry a pozvání k předplacení“, č. 1, s. 1–2.
 Havlíček, K.: „Malý slabikář pro velké děti“, č. 5, s. 18–19.
 Havlíček, K.: „Kterak pan Dobrý o kandidaturu v Litomyšli se uchází“, č. 6, s. 21–22.
 Havlíček, K.: „Úvod k zeměpisu české země“, č. 7, s. 25–26.
 [K. Roth]: „Jak se časové mění“, č. 5, s. 17–18.
 [K. R.]: „Kukátko“, č. 8, s. 29–30.

Šprýmovný humorista co společník na železnici. Žertovné obrázky ze života pražského. [Red. neuveden,] 1866.

Štěbetálek. Sto žertovných anekdot pro ukrácení chvíle a obveselení mysle. Red. František Hajniš, 1853.

Švingulant. Satiricko-humoristický zábavník k obveselení mysli. Red. Josef Burgerstein, 1853–1855.

- an.: „Švingulantské čtení o drahotě, módě a stavech“, č. 1, s. 12–17.
 an.: „Tragédie komponovaná od třech litřů“, č. 3, s. 21–24.
 an.: „Osudné paraple“, č. 7, s. 8–19.
 an.: „Filipika proti železnicím“, č. 7, s. 41–46.

Turek na mostě pražském. Výpisy z některých dopisů a zápisů jeho. Red. Václav Filípek, 1851.
an.: „Politický domovník (Hausmisterius polyvedus)“, s. 22–27.

Včela. Red. Karel Havlíček, Karel Sabina, J. S. Knedlhans Liblínský, Kristian Stefan, 1848.

Wiener Katzen-Musik. Politisches Tagsblatt für Spott und Ernst mit Karrikaturen [od č. 39 jako *Wiener Charivari. Katzenmusik*]. Red. Sigmund Engländer, 1848.

Ženiální humorista a famózný žertovník ve svém nejlepší rozmaru. Sbirka směšných receptů, jakožto medicín proti melancholii, mysantropii, hypochondrii a trudné mysli. [Red. neuveden,] 1854.

Tištěné prameny

Do seznamu nezařazujeme desítky titulů, které jsme v jednotlivých textech uváděli jen jako příklady sledovaných tendencí (zejména ve studiích *Ohlédnutí, Poutníci a poustevníci, Vynálezci nového světa*). Domníváme se, že by tak seznam pouze nefunkčně nakynul.

AKANA, Josef [HOLÝ, Josef]

1928 *Zkáza lidství* (Praha: Max Forejt).

ARBES, Jakub

1959 [1885] *Barikádníci* (Dílo Jakuba Arbesa, sv. 27, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

ARNOLD, Emanuel

1848 *Děje husitů se zvláštním ohledem na Jana Žižku* (Praha: vl. nákl.).

BAAR, Jindřich Šimon

1927 *Skřivánek* (3. vyd., Sebrané spisy beletristické, sv. 4, Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské).

BABÁNEK, Karel

1920 *Přízraky* (Praha: Sfinx).

BECKFORD, William Thomas

1970 [1786] „Vathek“, in *Anglický gotický román*, ed. Jaroslav Hornát, přel. Hana Skoumalová (Praha: Odeon), s. 377–488.

BEDNÁŘ, Jaroslav

1976 [1928] *Červená země. Terra Rossa* (Praha: Československý spisovatel).

BENEŠ, Karel Josef

1928 *Nesmrtelní se setkávají* (Praha: Družstevní práce).

BORECKÝ, Jaromír

1892 *Rosa mystica* (Praha: Jaroslav Pospíšil a Jan Otto).

BOUŠKA, Sigismund

1904 *Duše v přírodě* (Básnické obzory katolické, sv. 8, Nový Jičín: Nový život).

CÁMARA, Felix de la

1922 *Fantomy. Podivuhodné příběhy a skici* (Kutná Hora: Karel Šolc).

1925 *Primabalerina a tance upírů* (Kutná Hora – Praha: Karel Šolc).

ČACKÁ, Marie

1857 *Písně* (Praha: Kateřina Jeřábková).

ČAPEK, Karel

1928 [1924] *Krakatit* (Praha: Aventinum).

ČAS TRHNUL OPONOU

1948 *Čas trhnul oponou. Revoluční rok 1848 v české poezii a próze*, usp. František Hampel (Praha: Práce).

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1830 „Patrní dopisové nepatrných osob“, *Časopis Společnosti vlastenského museum v Čechách* 4, č. 1, s. 3–27; č. 2, s. 123–142.

ČENKOV, Emanuel

1889 *Z mého alba* (Praha: František Šimáček).

ČERVINKA, Karel

1894 *Krajiny a nálady* (Praha: František Šimáček).

1896 *Hledání samoty* (Praha: Moderní revue).

ČERVINKA, Otakar

1905 *1848. Román a skutečnost* (Praha: František Šimáček).

DOPISY

1917 *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875–1876* (Praha: František Borový).

DURYCH, Jaroslav

1924 *Okamžiky z válečných let* (Praha: Družstvo přátel Studia).

DUŠAN, Pavel [ŠONKA, Jan]

1922 *Hvězda míru* (Praha: Jan Svátek).

DVOŘÁK, [František] Xaver

1888 *Zlatou stezkou* (Nová salonní bibliotéka, č. 1, Krnov: Národní knihtiskárna).

1891 *Stínem k úsvitu* (Praha: Cyrilometodějská knihtiskárna – Václav Kotrba).

1894 *Sursum corda* (Praha: Cyrilometodějská knihtiskárna – Václav Kotrba).

1896 *Meditace* (Praha: Cyrilometodějská knihtiskárna).

1901 *Improperie* (Básnické obzory katolické, sv. 6, Nový Jičín: Nový život).

1905 *Z hlubin věků* (Praha: Cyrilometodějská knihtiskárna – Václav Kotrba).

ERBEN, Karel Jaromír

1939 „Sny“, in *Próza a divadlo* (Dílo K. J. Erbena, sv. 2, Praha: Melantrich), s. 123–128.

FIŠER, Jan Jaroslav

1920 *Fantastické novely* (Praha: Alois Neubert).

FRIČ, Josef Václav

1891 *Paměti II.* (Praha: České knihkupectví a antikvariát).

1960 [1885] *Paměti*, sv. 2 (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

FRYČEK, Václav

1919 *Vojáčkové. Nepořádná kniha* (Plzeň: Václav Fryček).

1926 *Pluk Doss Alto. Studie kolektiva* (Knihovna Památníku odboje, sv. 45, Praha: Památník odboje).

FRÝD, Norbert

1946 *Divná píseň* (Světová lidová knihovna, sv. 2, Praha: Družstvo Dílo).

GALLAŠ, Josef Heřman Agapit

2002 *Kusy rozpadlých cihel se změnil v knihy. Sny z let 1763–1834* (Brno: Host).

HAJNIŠ, František

1841 „Znamení doby české literatury“, *Květy* 8, 14. 10., č. 41, s. 325–326.

HÁLEK, Vítězslav

1859 *Večerní písně* (Praha: Antonín Remm).

1868 „Ilustrované písně slovanské 9“, *Květy* 3, č. 30, s. 238.

1874 „Papírová společnost“, *Národní listy* 14, 15. 1., č. 14, s. 1.

HANUŠ, Ignác Jan

1864 *Nástin sloho-vědy čili Stylistiky* (Praha: František Řivnáč).

HAUSSMANN, Jiří

1922 *Divoké povídky* (Praha: Stanislav Minařík).

HAVLÍČEK [BOROVSKÝ], Karel

b. d. *První generální schůzka Českého národního museum* (b. m.: b. n.).

1843 „Prwnj zkauska z českoslowenského gazyka w Moskwě“, *Květy* 10, 26. 7., č. 59, s. 235–236.

1846 „Cizozemci w Rusích“, *Časopis Českého museum* 20, č. 1, s. 95–132.

- 1846 „Beseda na Žofíně dne 28. října“, *Pražské noviny* 22, 5. 11., č. 86, s. 359.
- 1851 „Slovan se loučí s Vídeňským deníkem“, *Slovan* 2, č. 56, s. 212–213.
- 1859 „Hrob“, „Život věčný“, *Obrazy života* 1, č. 8, s. 306–307.
- 1860 „Тиролския элегии Гавличка“, *Russkoje slovo* 2, duben, č. 4, s. 289–300 [překlad a úvodní slovo A. F. Hilferding].
- 1864 „Krátké záznamky“, *Rodinná kronika* 3, č. 20, s. 239.
- 1867 „Bezbožnost v národu“, *Praha. Ilustrovaný československý časopis pro zábavu a poučení* 1, č. 7, s. 99.
- 1870 *Sebrané spisy Karla Havlíčka*, usp. Václav Zelený (Praha: Svatobor).
- 1873 *Tyrolské elegie* (Pěkné čtení, č. 8, Praha: J. R. Vilímek).
- 1876 *Křest sv. Vladimíra. Legenda z ruské historie* (Praha: vl. nákl.).
- 1882 „První generální schůzka Českého Národního Museum l. p. 1847“, *Paleček* 10, č. 1, s. 6.
- 1886 *Vybrané spisy* I, usp. Karel Tůma (Kutná Hora: Karel Šolc).
- 1889 *Satyrické črty a zbylé epigramy Karla Havlíčka Borovského* (Praha: František Topič).
- 1897 *Básnické spisy*, usp. Ladislav Quis (Praha: František Šimáček).
- 1903 *Korespondence Karla Havlíčka*, usp. Ladislav Quis (Praha: Bursík & Kohout).
- 1904 *Obrazy z Rus*, usp. Z. V. Tobolka (Světová knihovna, č. 370–372, Praha: Jan Otto).
- 1906 *Spisy* I. *Básně*, usp. Ladislav Quis (2. vyd., Praha: Jan Laichter).
- 1907 *Spisy* II. *Beletrie*, usp. Ladislav Quis (Praha: Jan Laichter).
- 1938 *Knihá veršů*, usp. Miloslav Novotný (Praha: Družstevní práce).
- 1947 *Cesta na Rus*, usp. Miloslav Novotný (Národní klenotnice, sv. 25, Praha: ELK).
- 1948 *Obrazy z Rus*, usp. Miloslav Novotný (Havlíčkův Brod: Jirí Chvojka).
- 1950 *Básnické dílo*, usp. Jaromír Bělič (Národní knihovna, sv. 16, Praha: Orbis).
- 1953 *Obrazy z Rus*, usp. Jaromír Bělič (Národní knihovna, sv. 40, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).
- 1976 *Básně*, usp. Marie Řepková (Slunovrat, Básnická řada, č. 9, Praha: Československý spisovatel).
- 1985 *Křest svatého Vladimíra. Legenda z historie ruské*, ed. Mojmír Otruba (Praha: Odeon).
- 1986 *Dílo* I, usp. Jiří Korejčík (Edice Klenotnice, Praha: Československý spisovatel).
- 1986 *Dílo* II, usp. Alexandr Stich (Edice Klenotnice, Praha: Československý spisovatel).
- 1990 *Stokrát plivni do moře*, usp. Jiří Korejčík a Alexandr Stich (Praha: Československý spisovatel).

2016 *Korespondence I. 1831–1842*, ed. Robert Adam a kol. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

2018a *Korespondence II. 1843–1844*, ed. Robert Adam a kol. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

2018b *Básně a prózy*, usp. Václav Vaněk (Česká knižnice, sv. 98, Brno: Host).

HERDER, Johann Gottfried

1941 *Vývoj lidskosti*, přel. Jan Patočka (Praha: Jan Laichter).

HILITZER, Alfred

1933 *Mitigen. Plyn proti válce* (Praha: J. R. Vilímek).

HLOUCHA, Karel

1921 *Sluneční vůz* (Praha: Jan Kotík).

HORA, František Alois

1861 *Dvorný společník. Pravidla slušného se chování, navedení i vzory k vyznání lásky, krátká barvo- i květomluva, předpisy k tajným dopisům, společenské hry, přípitky, hádanky atd.* (Praha: Jaroslav Pospíšil).

HORA, Josef

1922 *Hliněný Babylon* (Praha: Tribuna).

HROBKA

b. d. *Hrobka Havlíčkova* (Praha: Jan Spurný).

HÝBL, Jan

1817 „Psaní jednoho oficíra vdově, do kteréž se zamiloval dříve, než ji uviděl“, in *Rozmanitosti* (Praha: Fetterle z Wildenbrunnu), sv. C, s. 62–64.

JEŘÁBEK, Čestmír

1986 [1927] *Svět hoří* (Praha: Melantrich).

JUNGMANN, Josef

1834–1839 *Slovník česko-německý I–V* (Praha: Josefa Fetterlová).

KAISER, Alois Ladislav

1930 *Voják statečný. Fragment posledního náporu třistaleté armády* (Románová knihovna Vír, sv. 26, Praha: Václav Petr).

1931 *Železný bič. Příběh z tratoliště sočské fronty* (Praha: Antonín Čížek).

KALINA, Josef Jaroslav

1852 „Přástevnice“, in *Básnické spisy z pozůstalosti* (Praha: Václav Hess), s. 56–58.

KAMARÝT, Josef Vlastimil

1867 *Sebrané světské a duchovní básně* (Praha: Eduard Grégr).

KAMINSKÝ, Bohdan

1884 *Ztracené volání* (Praha: Bohdan Kaminský a J. R. Vilímek).

1893 *V samotách* (Salomní bibliotéka, č. 84, Praha: Jan Otto).

1895 *Studie a povídky* (Praha: Bursík & Kohout).

KAMPELÍK, František Cyril

1835 „Milým přátelům“, *Květy* 2, 22. 10., příl. č. 22, s. 439–440; 12. 11., příl. č. 23, s. 458.

KAŠPAR, Václav

1932 *Křižovatka lásky. Srdce za Sočou* (Divadelní knihovna Máje, sv. 123, Praha: Nakladatelské družstvo Máje).

KEPKA, Rudolf

1921 *Jiskry z plamenů* (Plzeň: Vydavatelství Levné knihovny).

1922 *Vojna* (Praha: F. S. Frabša).

KISCH, Egon Ervín

1965 [1922] *Vojákem pražského sboru* [podle 2. vyd. 1929 s názvem *Schreib das auf, Kisch!* přel. Jarmila Haasová-Nečasová] (Praha: Nakladatelství politické literatury).

KLÁČEL, František Matouš

1848 „Na pováženou“, *Týdeník* 1, 21. 9., č. 38, s. 297–301.

1849a *Listy přítele k přítelkyni o původu socialismu a komunismu* (Brno: Karel Winiker).

1849b *Slovník pro čtenáře novin, v němž se vysvětlují slova cizího původu* (Brno: Národní jednota sv. Cyrila a Methoda).

KLÁŠTERSKÝ, Antonín

1889 *Živým i mrtvým* (Praha: Jan Otto).

1890 *Spadalé listí* (Kabinetní knihovna, sv. 51, Praha: František Šimáček).

KLICPERA, Václav Kliment

1828 „Točník“, in *Almanach dramatických her* (Hradec Králové: J. H. Pospíšil), s. 3–78.

KLOSTERMANN, Karel

1894 *Ze světa lesních samot* (Praha: J. R. Vilímek).

1999 *Ze světa lesních samot* (16. vyd., Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

KOLÁR, Josef Jiří

1854 „Libuše v Americe“, in *Sebrané romány Josefa Jiřího Kolára* (Praha: Kateřina Jeřábková), s. 3–86.

1889 „Důvěrné listy Spiridiona Paličky, jakéž jest psal z říše duchů přáteli svému Barnabáši Chroustalovi, školy varhanické kalkantu na odpočínutí. A little Fielding“, in *Světlem bludů. Z kulturních obrazů Starého Města Prahy* (Praha: Bursík & Kohout), s. 77–115.

KOLEK, Antonín

1935 *Hermada. Obrázek z italské fronty* (Přerov: Nakladatelství Společenské knihtiskárny).

KONRÁD, Karel

1988 [1934] *Rozchod!* (Praha: Československý spisovatel).

KOPP, Ferdinand

1849 „Oznámení“, *Pražský večerní list* 2, 25. 1., č. 25, s. 102.

KVAPIL, František

1887 *Zaváté stopy* (Salonní bibliotéka, č. 50, Praha: Jan Otto).

1905 *Když kvetly máky* (Salonní bibliotéka, č. 112, Praha: Jan Otto).

KVAPIL, Jaroslav

1889 *Padající hvězdy* (Praha: vl. nákl.).

1890 *Růžový keř. Básně 1888–1890* (Praha: Bursík & Kohout).

LEGER, Karel

1886 *Poslední rusalka* (Poetické besedy, č. 31, Praha: Eduard Valečka).

LEŠEHRAD, Emanuel

1899 *Atlantis* (Praha: E. Stivín).

1931 *Kosmická pout'. Básnické dílo I. 1897–1908* (Praha: Alois Srdce).

LETÁKY

1948 *Letáky z roku 1848*, usp. Miloslav Novotný (Národní klenotnice, sv. 35, Praha: ELK).

LUKŠÍK, František

1919 *V ovzduší Míru a paprscích Lásky* (Nová Paka: b. n.).

MACURA, Vladimír

1999 *Ten, který bude* (Praha: Hynek, s. r. o.).

MÁCHA, Karel Hynek

1949 „Pout' krkonošská“, in *Dílo II. Próza* (Praha: František Borový), s. 157–166.

1950 „Sen“, in *Dílo III. Deníky – zápisníky – dopisy* (Praha: Československý spisovatel), s. 82–86.

1972 *Literární zápisníky. Deníky. Dopisy* (Spisy K. H. M., sv. 3, Praha: Odeon).

2008 „Deník z roku 1835“, in *Prózy* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 59–72.

MALÝ, Jakub

1857 „Vlastenectví a kosmopolitismus“, *Časopis muzea Království českého* 31, č. 1, s. 96–109.

- 1861 *Úvahy Čecha o novém zřízení Rakouska* (Praha – Vídeň: Kober & Markgraf).
- 1863 [pseud. Václav Pravda] *Mezi vzkříšením. 1848–1860. Kronika dvanáctiletí Rakouska* (Praha: I. L. Kober).
- 1868 *Dopisovatel aneb Navedení ke spisování listů a psaní všeho druhu s bohatou sbírkou nejrozmanitějších vzorů* (Praha: I. L. Kober).

MARIA, Jaroslav

- 1932 *Jedy. Román velkých srdcí* (Praha: Sfinx).

MEDEK, Jaroslav

- 1927 *Třetí batalion. Listy z deníku* (Praha: Nakladatelství Ostrov).

MEISSNER, Alfred

- 1864 [1846] *Žižka. Báseň ve čtyřech zpěvích*, přel. Ervín Špindler (Praha: I. L. Kober).

MOJŽÍŠ, Milan

- 2016 *Československé legie 1914–1920* (Praha: Československá obec legionářská).

MOKRÝ, Otakar

- 1880 *Jihočeské melodie* (Praha: Grégr a Dattel).
- 1883 *Básně* (Salonní bibliotéka, č. 30, Praha: Jan Otto).
- 1888 *Dumy a legendy* (Salonní bibliotéka, č. 55, Praha: Jan Otto).

MORISON, Alexander

- 1840 *The Physiognomy of Mental Diseases* (London: Longman and co.).

MOSER, Bedřich

- 1862a „O snech“, *Brejle* 1, 9. 2., č. 15, s. 58.
- 1862b „Můj proces se smrtí“, *Brejle* 1, 26. 9., č. 43, s. 169–171; 5. 10., č. 44, s. 173–174.

MÜLDNER, Josef

- 1922 *Zločin doktora Modrana. Román živlů a hrůz roku 1999* (Praha: Šolc a Šimáček).
- 1926 *Hvězdná lavina. Románová vidina budoucna* (Praha: Šolc a Šimáček).

1928 *Zvířata a lidé ve válce I., II. 1914–1918* (Knihovna Družiny čsl. legionářů, sv. 22, Praha: Družina čsl. legionářů).

MUŽÍK, Augustin Eugen

1883 *Hlasy člověka* (Praha: J. R. Vilímek).

1887 *Květy polní* (Kabinetní knihovna, sv. 25, Praha: František Šimáček).

1892 *Hymny a vzdechy* (Praha: František Šimáček).

NERUDA, Jan

1858 [an.] *U nás. Veršované krotké avantýry ve čtyrech velmi nestejných zpěvích* (Praha: Heřman Dominikus).

1860a „Z tobolek redaktorovy. Humoreska v dopisech“, *Obrazy života* 2, č. 3, s. 101–105.

1860b „Co cestující fotograf sobě zapisoval“, *Obrazy života* 2, č. 7, s. 289–295.

1862 „Mrzáci“, *Rodinná kronika* 2, 20. 12., č. 38, s. 463–464.

1864 *Arabesky* (Praha: J. Novák a J. R. Vilímek).

1867 „Moderní člověk a umění“, *Národní listy* 7, 23. 8., č. 142, s. 1; 24. 8., č. 143, s. 1; 27. 8., č. 146, s. 1.

1871a „Pouhé cestovní črty IX: Thersités“, *Národní listy* 11, 9. 3., č. 67, s. 1–2.

1871b „Pouhé cestovní črty XI: Vampýr“, *Národní listy* 11, 1. 6., č. 148, s. 1.

1871c *Různí lidé: cestovní epizody* (Praha: Grégr a Dattel).

1877 „Antonín Marek“, *Národní listy* 17, 18. 2., č. 48, s. 1.

1878 *Povídky malostranské* (Praha: Grégr a Dattel).

1883 „Ve lví stopě“, *Ruch* 5, č. 16, s. 243.

1953 *Život Jana Nerudy II*, ed. Miloslav Novotný (Praha: Československý spisovatel).

1954 *Život Jana Nerudy III*, ed. Miloslav Novotný (Praha: Československý spisovatel).

1957 *Literatura I* (Spisy Jana Nerudy, sv. 11, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

1958 *Drobné klepy I* (Spisy Jana Nerudy, sv. 26, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

1963 *Dopisy I* (Spisy Jana Nerudy, sv. 37, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

NEUMANN, Stanislav Kostka

1976 [1925, 1928] *Válčení civilistovo, Elbasan, Bragožda a jiné válečné vzpomínky, Prózy knižně nevydané* (Spisy St. K. Neumanna, sv. 15, Praha: Odeon).

OPOLSKÝ, Jan

1901 *Jedy a léky. Verše navečerní* (Praha: Eduard Grégr).

PALACKÝ, František

1831 „O panu Závěšovi z Rosenberga. Okus historický“, *Časopis Českého muzeum* 5, č. 1, s. 55–79.

PELÍŠEK, Josef

1919 *V třišti chvil. Verše* (Praha: Edvard Leschinger).

PFLEGER MORAVSKÝ, Gustav

1862 *Ztracený život* (Praha: I. L. Kober).

PICEK, Václav Jaromír

1847 *Písně* (Praha: Jaroslav Pospíšil).

PICHL, Josef Bojislav [ČECH, Ivan]

1843 „Kytka“, *Květy* 10, 22. 7., č. 58, s. 229.

PISKOŘ, Karel

1917 *Záhada Alberta Dryma* (Praha: J. R. Vilímek).

PÍSNĚ NÁRODNÍ

1842 *Písně národní w Čechách* I, usp. K. J. Erben (Praha: J. H. Pospíšil).

PLEVA, Josef Věromír

1985 [1929] *Eskorta. Příběh obyčejných lidí* (Praha: Svoboda).

PODLIPSKÁ, Sofie

1881 *Peregrinus. Životopisný román* (Praha: V. B. Čech).

RITTERSBERG, Jan

1850 *Kapesní slovníček novinářský a konverzační* (Praha: Jaroslav Pospíšil).

ROKYTA, Jan [ČERNÝ, Adolf]

1899 *Lilie z tvých zahrad* (Praha: Grosman a Svoboda).

ROSŮLEK, Jan Václav

1926 *Hnojiště* (Praha: Jan Svátek).

1930 [1923] *Opilé město* (Praha: Orbis).

1933 *Seržant Vaurien. Příběh italského a cizineckého legionáře* (Zábavná knihovna, sv. 1, Praha: Svaz čs. rotmistrů).

1974 [1925] *Černožlutý mumraj* (Praha: Melantrich).

RUBEŠ, František Jaromír

1835 „Obrazy ze spaní mého“, *Květy* 2, 29. 1., č. 5, s. 42–45.

1844 „Listy Ladislava Dlouháka z Prahy příteli na venku“, *Paleček, milovník žertu a pravdy*, č. 14, s. 41–56.

RYBIČKA, Antonín

1846 „Povídky o Kacafirkovi“, *Květy* 13, 11. 7., č. 82, s. 328–329; 14. 7., č. 83, s. 333; 16. 7., č. 84, s. 336–338; 18. 7., č. 85, s. 340–341; č. 86, 21. 7., s. 344–345; č. 87, 23. 7., s. 349–350.

SABINA, Karel

1835 „Obrazy a květy snů“, in *Květy* 2, 20. 8., č. 34, s. 337–339; 27. 8., č. 35, s. 343–346; 10. 9., č. 37, s. 365–366; 17. 9., č. 38, s. 373–374.

1858 „Upomínka na Karla Hynka Máchu“, in *Máj. Jarní almanach na rok 1858*, red. Josef Barák (Praha: Heřman Dominikus), s. 295–317.

1863 *Na poušti* (Praha: I. L. Kober).

1864 „Novelistika a romanopisectví doby novější III“, *Kritická příloha k Národním listům* 1, 5. 12., č. 12, s. 358–363.

1953 *O literatuře* (Praha: Československý spisovatel).

2010 „Obrazy a květy snů“, in *Mrtví tanečníci*, usp. Václav Vaněk a kol., ed. Petra Hesová (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 112–126.

2011 [1844] „Čech“, in *Staré a nové světy*, usp. Petra Hesová, Jakub Říha, Václav Vaněk, ed. Petra Hesová (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 114–236.

2013 *Osudná kniha. Tři prózy z doby reformace*, ed. Petra Hesová (Varia, sv. 19, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy).

SCHÄFER, Otomar

1920 *Vtělení Pampylasovo* (Plzeň: Karel Beniško).

SMETANA, Augustin

1960 [1848] „Význam současného věku“, in *Sebrané spisy I*, usp. Marie Bayerová, (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 152–204.

1923 [1865] *Vznik a zánik ducha. Filozofická encyklopedie*, přel. členové Jednoty filozofické (Praha: Česká akademie věd a umění).

SOKOL TŮMA, František

1923 *Hyeny. Utopistický román* (Praha: Politika).

STANKOVSKÝ, Josef Jirí

1878 *Milovský reformátor. Maloměstská povídka* (Praha: vl. nákl.).

STAŠEK, Antal

1872 *Václav* (Praha: Grégr a Dattel).

1878 *Nedokončený obraz* (Roudnice: Kněhkupectví A. Mareše).

1901 *Nedokončený obraz* (2. vyd., Praha: František Šimáček).

1920 *Nedokončený obraz* (3. vyd., Praha: Česká grafická unie).

STEHLÍK, Ladislav

1970 *Země zamýšlená 3. Šumava* (Praha: Československý spisovatel).

SVÁTEK, Josef

1868 *Tajnosti pražské I–III* (Praha: Zábavná příloha k Pražskému deníku).

SVĚTLÁ, Karolína

1885 *Satanáš. Časový obraz z Pojizeří* (Praha: Marie Reisová).

1901 *Ohlasy z roku 1848* (Sebrané spisy K. S., sv. 12, Praha: Jan Otto).

SVOBODA, František Xaver

1885 *Básně. Písně milostné* (Praha: I. L. Kober).

1890 *V našem vzduchu* (Praha: František Šimáček).

1914 *Listí po krajích rozváté. Básně 1876–1889* (Praha: J. R. Vilímek).

1968 *Světla života, usp.* Josef Špičák (Praha: Melantrich).

ŠACH, Josef

1916 *Idylické obrázky z boje* (Praha: Václav Kotrba).

ŠIMÁČEK, Matěj Anastasia

1883 *Z kroniky chudých* (Praha: František Topič).

ŠMILOVSKÝ, Alois Vojtěch

1874 [1867] „Pohřeb na Kaňku“, in *Spisy básnické* (Praha: I. L. Kober), s. 168–173.

ŠRÁMEK, Fráňa

1924 *Žasnoucí voják* (Edice Června, sv. 36, Praha: František Borový).

1956 *Listy z fronty. Výbor z korespondence 1915–1918, usp.* Miloslava Hrdličková-Šrámková (Praha: Československý spisovatel).

1977 *Sláva života* (Výbor z díla, sv. 2, Praha: Československý spisovatel).

ŠŤASTNÝ, Alfons Bohumil

1921 *Tajemný mrak zkázy* (Praha: Nebeský & Beznoska).

ŠTULC, Václav

1859 „Památce Jungmannově“, *Pražské noviny*, 16. 11., č. 271, s. 2.

TEICHMANN, Karel

1902 *První světla* (Praha: A. G. Steinhauser).

TYL, Josef Kajetán

1834 „Obrázky ze života pražského – Rozmluva při natahování plátna a tření barev“, *Květy české* 1, 17. 7., č. 29, s. 235–236.

1840–1841 „České granáty“, *Květy. Národní zábavník pro Čechy, Moravany a Slováky* 7, 1840, 23. 4., č. 17, s. 129–131; 30. 4., č. 18, s. 137–141; 7. 5., č. 19, s. 148–149; 21. 5., č. 21, s. 161–162; 29. 5., č. 22, s. 173–174; *Květy* 8, 1841, 11. 3., č. 10, s. 76–78.

1952 [1844] *Kusy mého srdce. Povídky, novely, obrazy, nástiny a arabesky* (Spisy J. K. Tyla, sv. 1, Praha: Československý spisovatel).

VÁCHAL, Josef

1996 [1929] *Malíř na frontě* (Historická paměť, sv. 6, Praha a Litomyšl: Paseka).

VANĚK, Vladimír

1925 *Moje válečná odysea. Osudy starodružiníka ve čtyřech dílech* (Praha: Knihovna Obrození).

VESELÉ ČTENÍ

1860 *Veselé čtení*, usp. Voksa z Plesu (Olomouc: Eduard Hölzel).

VLČEK, Bartoš

1925 *Marný zápas. Prózy* (Praha: Družstevní práce).

VLČEK, Václav

1876 „Zlato v ohni. Obrazy ze života“, in *Osvěta. Listy pro rozhled v umění, vědě a politice* 6, č. 1, s. 59–68; č. 2, s. 133–153; č. 3, s. 222–240; č. 4, s. 299–320; č. 5, s. 375–394; č. 6, s. 436–460; č. 7, s. 519–546; č. 8, s. 598–625; č. 9, s. 688–712; č. 10, s. 773–796; č. 11, s. 842–870; č. 12, s. 894–939.

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1879 *Mýty I* (Salonní bibliotéka, č. 8, Praha: Jan Otto).

1880 *Mýty II* (Salonní bibliotéka, č. 11, Praha: Jan Otto).

1882 *Hilarion* (Salonní bibliotéka, č. 22, Praha: Jan Otto).

1884 *Perspektivy* (Salonní bibliotéka, č. 34, Praha: Jan Otto).

1886 *Zlomky epopoje* (Salonní bibliotéka, č. 44, Praha: Jan Otto).

- 1894 *Okna v bouři* (Praha: František Šimáček).
- 1895 *Nové zlomky epepeje* (Salomní bibliotéka, č. 91, Praha: Jan Otto).
- 1955 *Vrchlický v dopisech*, usp. Albert Pražák (Praha: Československý spisovatel).
- 1956 [1885] „Twardowski“, in *Hilarion* (Básnické dílo Jaroslava Vrchlického, sv. 8, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 155–347.

VYSKOČIL, Quido Maria

- 1920 *Upíři* (Praha: Sfinx).
- 1935 *Adam Vir. Nesmrtelný milenec* (Praha: Rebcovo nakladatelství).

WALDAU, Alfred

- 1861 „Karel Havlíček“, *Obrazy života* 3, č. 2, s. 64–66; č. 3, s. 117–119; č. 4, s. 156–159; č. 5, s. 187–192; č. 6, s. 204–210 [s výběrem z Havlíčkových básní].

WEINFURTER, Karel

- 1920 *Hodiny pátera Josífka a jiné neuvěřitelné příběhy* (Praha: Josef Šváb).

z WOJKOWICZ, Jan

- 1906 *Meditace* (Praha: Kruh českých spisovatelů).

ZAPOVÁ Z WIŚNIEWSKICH, Honorata

- 1859 *Nezabudky. Dar našim pannám* (Praha: Antonín Renn).

ZPĚVNÍK SLOVANSKÝ

- 1848 *Zpěvník slovanský I. Písň české a moravské* (Viedeň: Karel Überreuter).
- 1848 *Zpěvník slovanský II. Písň české, moravské, slovanské a ilyrské* (Viedeň: Karel Überreuter).

ŽIPEK, Alois

- 1929–1931 *Domov za války I–V* (Praha: Pokrok).

LITERATURA

19. STOLETÍ V NÁS

2008 *19. století v nás. Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*, ed. Milan Řepa (Praha: Historický ústav).

ADAMOVIČ, Ivan

1995 „Úvod“, in *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, red. Ivan Adamovič (Praha: R3), s. 6–10.

2014 „Bibliografie české science fiction od počátků do roku 2013“, in *Na konci apokalypsy. Kronika české science fiction 3*, ed. Ivan Adamovič (Praha: Plus), s. 523–588.

ANDERSON, Benedict

2003 „Pomyslná společenství“, in *Pohledy na národ a nacionalismus*, ed. Miroslav Hroch (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 239–269.

BERÁNKOVÁ, Milena

1981 *Dějiny československé žurnalistiky I* (Praha: Nakladatelství Novinář).

BOSS, Medard

1994 *Včera v noci se mi zdálo*, přel. Oldřich Čálek (Praha: Grada a Avicenum).

CLUTE, John

1996 „Narativní model fantasy“, *Ikarie 5*, č. 6, s. 55.

COHNOVÁ, Dorrit

2009 [1999] *Co dělá fikci fikcí*, přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková (Praha: Academia).

ČERMÁK, Vratislav

1925 *Havlíčkův Křest sv. Vladimíra a jeho rukopisy* [obsahuje i faksimile autografu básně] (Praha: Česká grafická unie).

ČERNÝ, Jan Matouš

2007 [1893] *Boj za právo: sborník aktů politických u věcech státu a národa českého od roku 1848 s výklady historickými I, II* (Praha: Karolinum).

ČINÁTL, Kamil

2011 *Dějiny a vyprávění* (Historické myšlení, sv. 55, Praha: Argo).

ČORNEJ, Petr

1978 „Názory Karla Sabiny na národní minulost v kontextu českého historického myšlení“, in *Sabina* (rkp. sb., Praha: ÚČSL ČSAV), s. 1–9.

DĚDINOVÁ, Tereza

2015 *Po divné krajině. Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity).

DOLEŽAL, Bohumil

2013 *Karel Havlíček. Portrét novináře* (Praha: Argo).

DOLEŽEL, Lubomír

2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia).

2014 *Heterocosmica II* (Praha: Karolinum).

FISCHER, Ernst

1966 *Původ a podstata romantismu*, přel. Alexej Klusák, doslov Růžena Grebeníčková (Praha: Nakladatelství politické literatury).

FISCHEROVÁ, Sylva

2016 „Héros jako literární postava“, in *Hrdina – antihrdina – superhrdina – nehrdina v kulturním prostoru minulosti a současnosti*, eds. Petr A. Bílek, Martin Procházka, Jan Wiendl (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 13–34.

FOUCAULT, Michel

1994 [1961] *Dějiny šílenství*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

1995 *Sen a obraznost*, přel. Jan Sokol (Liberec: Dauphin).

2010 [1963] *Zrození kliniky*, přel. Jan Havlíček a Čestmír Pelikán (Červený Kostelec: Pavel Mervart).

FRÁNEK, Michal

2014 Proměny motivů výměnkářství v české próze 2. poloviny 19. století. *Bohemica litteraria* 17, č. 1, s. 107–130.

FRÍDA, Bedřich

1931 *Mladá léta Jaroslava Vrchlického v zrcadle dopisů, jež psal svému strýci a bratrovi* (Praha: Společnost Jaroslava Vrchlického).

FUČÍK, Josef

1999 *Soča (Isonzo) 1917* (Bojiště českých dějin, sv. 4, Praha: Paseka).

2001 *Piava 1918* (Praha: Havran).

2014 *Doss Alto – mýtus a skutečnost. Československá legie na italské frontě 1918* (Praha: Epoque).

FUČÍK, Josef – PAVLÍK, Marek

2008 *Sočská fronta 1915–1917* (Praha: Elka Press).

FUTTERA, Ladislav

2015 *Německá píseň o české Libuši. Obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století* (Příbram: Pistorius & Olšanská).

GELLNER, Ernest

1993 *Národy a nacionalismus*, přel. Jiří Markus (Praha: Josef Hříbal).

2003 *Nacionalismus*, přel. Hana Novotná a Petr Skalník (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury).

GENČIOVÁ, Miroslava

1980 *Vědeckofantastická literatura. Srovnávací a žánrová studie* (Praha: Albatros).

GIDDENS, Anthony

2012 [1992] *Proměna intimacy. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*, přel. Ivo Možný (Praha: Portál).

GRYGAR, Mojmir

1959 „Nerudova črta jako druh umělecké publicistiky“, *Česká literatura* 7, č. 3, s. 295–326.

GUNN, James Edwin

2005 „Toward a Definition of Science Fiction“, in *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, eds. J. E. Gunn, Matthew Calendaria (Lanham: Scarecrow Press), s. 5–12.

HAMAN, Aleš

1968 *Neruda prozaik* (Praha: Odeon).

2002 *Východiska a výhledy* (Praha: Torst).

2007 *Trvání v proměně. Česká literatura 19. století* (Praha: ARSCI).

HAMANOVA, Ruzena

1987 *Karel Havlíček. Literární pozůstalost* (Edice inventářů č. 435, Praha: Literární archiv PNP).

HAMPL, František

1973 „Křest svatého Vladimíra“, *Lidová demokracie* 29, 3. 2., č. 29, s. 5.

HELLMUTH-BRAUNER, Vladimír

1973 „Záhada kolem Křtu sv. Vladimíra“, *Lidová demokracie* 29, 3. 3., č. 53, s. 5.

HEMELÍKOVÁ, Blanka

1991 „Tajemník lásky“, *Česká literatura* 39, č. 5, s. 392–402.

2005 „Paleček mezi Dickensem a Saphirem. K tematice prvního českého specializovaného časopisu pro humor“, in *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*, eds. Michal Jareš, Pavel Janáček, Petr Šámal (Praha: Ústav české literatury AV ČR), s. 42–52.

HLAVAČKA, Milan

2019 „Kontrolovaný čas: píchací hodiny“, in Milan Hlavačka, Jakub Raška a kol.: *Symboly doby. Historické eseje* (Praha: Historický ústav), s. 257–263.

HLAVAČKA, Milan a kol.

2016 *České země v 19. století I., II. Proměny společnosti v moderní době* (Praha: Historický ústav).

HLAVAČKA, Milan – MUNZAR, Zdeněk – VAŠEK, Zdeněk

2018 *S Bohem za císaře a vlastí! Čeští důstojníci ve válkách let 1848–1849* (Praha: Academia a Ministerstvo obrany ČR).

HOBBSAWM, Eric John

1997 [1975] *The Age of Capital 1848–1875* (London: Abacus).

2000 [1990] *Národy a nacionalismus od roku 1780: Program, mýtus, realita*, přel. Pavel Pšeja (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury).

HODROVÁ, Daniela

1987 „Proměny žánrů v meziválečné literatuře“, in *Poetika české meziválečné literatury*, eds. Milan Zeman a kol. (Kritické rozhledy, sv. 54, Praha: Československý spisovatel), s. 312–323.

HOCH, Karel

1933 „Dějiny novinářství od r. 1860 do doby současné“, in *Československá vlastivěda VII. Písemnictví* (Praha: Sfinx), s. 437–514.

HOLÝ, Jiří

1998 „Možnosti fantastiky“, *Česká literatura* 46, č. 5, s. 469–480.

HOMOLKA, František

1912 „Rozšíření písní umělých mezi lidem českým“, *Český lid* 21, s. 401–414.

HOUŽVIČKA, Přemysl

2006 *Bibliografie české science fiction a fantaskní literatury z let 1853–1949* (Praha: vl. nákl.).

HRABÁK, Josef

1983 „O umění epistolárním“, in *Úvahy o literatuře* (Praha: Československý spisovatel), s. 83–102.

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty* (Praha: Karolinum).

HRDINA, Martin

2015 *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891* (Praha: Academia).

HROCH, Miroslav

1999 *V národním zájmu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

2007 „Formování národa jako zápas o moc“, in *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, eds. Jíří Pokorný, Luboš Velek, Alice Velková (Praha: Karolinum), s. 29–38.

INDRA, Bohuslav

1939 *Havlíčkovy práce o verši české lidové písně* (Studie Pražského lingvistického kroužku 2, Praha: Pražský lingvistický kroužek).

JAK PSÁT TRANSKULTURNÍ LITERÁRNÍ DĚJINY?

2019 *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, eds. Václav Petrbok, Václav Smyčka, Matouš Turek, Ladislav Futtera (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Akropolis).

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1988 „Krajina v posledních románech Terézy Novákové“, in Jaroslava Janáčková: *Román mezi modernami. Studie z historické poetiky* (Praha: Československý spisovatel), s. 29–63.

2001 „Dopis v epické fikci B. Němcové“, in *Řeč dopisů, řeč v dopisech Boženy Němcové*, eds. Jaroslava Janáčková, Alena Macurová a kol. (Praha: ISV nakladatelství), s. 165–176.

JÜNGER, Friedrich Georg

2012 [1946] *Perfektnost techniky*, přel. Milan Váňa (Praha: Academia).

KAMPER, Jaroslav

1901–1902 „Josef Jirí Kolár“, *Obzor literární a umělecký* 4, 1901, 5. 12., č. 1 a 2, s. 5–8; 20. 12., č. 3 a 4, s. 39–42; 1902, 5. 1., č. 5, s. 68–72; 20. 1., č. 6 a 7, s. 89–92; 5. 2., č. 8, s. 113–116; 20. 3., č. 11, s. 160–162; 5. 4., č. 12, s. 171–173; 20. 4., č. 13, s. 191–193; 5. 6., č. 16, s. 235–236; 20. 6., č. 17, s. 249–252; 20. 7., č. 19, s. 277–279; 20. 9., č. 20, s. 291–301.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří

1896 „Předmluva“, in Karel Červinka: *Hledání samoty* (Praha: Moderní revue), s. 5–7.

KAZBUNDA, Karel

2013 *Karel Havlíček Borovský I. 1821 – revoluční události 1848* (Praha: Ministerstvo vnitra ČR).

2013 *Karel Havlíček Borovský II. Ústavní oktroj 1849 – konfinování 1851* (Praha: Ministerstvo vnitra ČR).

2013 *Karel Havlíček Borovský III. Brixen. Doma* (Praha: Ministerstvo vnitra ČR).

KLÍMA, Arnošt

1974 *Revoluce 1848 v českých zemích* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství).

KOLÁR, Jaroslav

1978 „Studnice romantického historismu v českých zemích a její iniciátor“, *Česká literatura* 26, č. 6, s. 527–539.

KOPAL, Josef

1920 „Eloa Alfreda de Vigny a Eloa Jaroslava Vrchlického“, in *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického* 5 (Praha: Společnost Jaroslava Vrchlického), s. 101–106.

KOSÁK, Michal – FLAIŠMAN, Jiří a kol.

2018 *Editologie. Od náčrtu ke knize* (Praha: Ústav české literatury AV ČR).

KUBÍČEK, Tomáš

2011 „Sémiotika žánru historické fikce“, *Česká literatura* 59, č. 5, s. 655–677.

KUDLÁČ, Antonín K. K.

2003 „Staronoví hledači Absolutna. Některé duchovní alternativy na sklonku 19. století“, in *Bůh a bohové. Církev, náboženství a spiritualita v českém 19. století*, eds. Zdeněk Hojda a Roman Prahel (Praha: KLP), s. 97–106.

2016 *Anatomie pocitu úžasu. Česká populární fantastika 1990–2012 v kulturním, sociálním a literárním kontextu* (Brno: Host).

KUDRNÁČ, Jiří

2001 „Dva básníci z Katolické moderny“, in *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* (V4, Brno: Masarykova univerzita), s. 67–75.

KUSÁKOVÁ, Lenka

2003 *Krásná próza raného obrození 1, 2* (Praha: Karolinum).

KVAČEK, Robert

2003 *První světová válka a česká otázka* (Praha: Triton).

LACHMANNOVÁ, Renate

1999 [1995] „Poznámky k fantastice“, in *Úvod do literární vědy*, eds. Miltos Pechlivanos a kol. (Praha: Herrmann & synové), s. 222–227.

LANGEROVÁ, Marie

2006 „Oneiros a snář“, *Slovo a smysl. Word & Sense* 3, č. 5, s. 136–158.

LENDEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie

2013 *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století* (Praha: Karolinum).

MACURA, Vladimír

1995 [1983] *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (2., doplněné vydání, Jinočany: H&H).

1998 *Český sen* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

MASARYK, Tomáš Garrigue

1895 „Několik myšlenek o literárním eklekticismu. Twardowski pana Jaroslava Vrchlického“, *Naše doba* 2, 1895, s. 314–337, 385–407.

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda

1935 *Praha před sto lety* (Praha: Orbis).

MOCNÁ, Dagmar

2012 *Záludný svět Povídek malostranských* (Praha: Academia).

2014 Nerudovy Obrazy života a realismus. *Bohemica litteraria* 17, č. 1, s. 63–86.

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka).

MORAVA, Jiří

1991 *C. k. disident Karel Havlíček* (Praha: Panorama).

MORAVCOVÁ, Mirjam

1986 *Národní oděv roku 1848* (Praha: Academia).

NAVRÁTIL, Václav

2003 [1940] „O smutku, lásce a jiných věcech“, in *O smutku, lásce a jiných věcech*, ed. Zina Trochová (Praha: Torst), s. 246–346.

NEFF, Ondřej

1995 „Pět etap české fantastiky“, in *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, ed. Ivan Adamovič (Praha: R3), s. 11–23.

NEŠPOR, Zdeněk R.

2006 *Náboženství na prahu nové doby. Česká lidová zbožnost 18. a 19. století* (Ústí nad Labem: Albis international).

OMELČENKO, Hryhorij

1930 *První tři redakce Křtu sv. Vladimíra Karla Havlíčka-Borovského* (Praha: Česko-ukrajinská kniha).

1933 *Dějiny textu básně Karla Havlíčka Borovského Křest sv. Vladimíra* (Praha: vl. nákl.).

OSSOWSKA, Maria

2012 [1985] *Měšťanská morálka*, přel. Svatava Navrátilová (Praha: Academia).

OTRUBA, Mojmír – KAČER, Miroslav

1961 *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

PEŠKOVÁ, Jaroslava

1998 *Role vědomí v dějinách* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

PFAFF, Ivan

1955 „J. E. Sojka a Jan Neruda“, *Česká literatura* 3, č. 1, s. 67–78.

PÍŠA, Antonín Matěj

1927 „Vlna utopičnosti“, in *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926* (Praha: Svoboda a Solař), s. 142–151.

POETIKA ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ LITERATURY

1987 *Poetika české meziválečné literatury*, eds. Milan Zeman a kol. (Praha: Československý spisovatel).

POKORNÁ, Magdalena

2016 *Jedna hora vysoká je a druhá je nízká. Karel Havlíček a jeho souputníci ve vzájemné korespondenci a literární komunikaci* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

PÖSL, František

1925 „Satanská idea. Zlomky epopoje satanské u J. Vrchlického“, in *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického* 7 (Praha: Společnost Jaroslava Vrchlického), s. 41–78.

PYNSSENT, Robert Burton

2008 [1999] „Pokus o řadra“, in *Ďáblové, ženy a národ* (Praha: Karolinum).

RAK, Bohumil

1920 „Ideový rozbor Eloy Jaroslava Vrchlického“, in *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického 5* (Praha: Společnost Jaroslava Vrchlického), s. 107–111.

RANDÁK, Jan

2008 *Kult mrtvých. Smrt a umírání v revoluci 1848* (Praha: Argo).

ROUBÍK, František

1948 *Český rok 1848* (Praha: Ladislav Kuncíř).

RULFOVÁ, Milena

1981 „Dopis v českých dějinách“, in *Sborník Poštovního muzea 1981*, ed. Jiří Trnka (Praha: Nakladatelství dopravy a spojů), s. 95–114.

ŘEPKOVÁ, Marie

1971 *Satira Karla Havlíčka* (Praha: Academia).

ŘEZNÍK, Miloš

2006 *Za naši a vaši svobodu. Století polských povstání 1794–1864* (Praha: Argo).

ŘEZNÍKOVÁ, Lenka

2004 *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu 19. a 20. století* (Praha: Libri).

2019 „Sociální čas a jeho reprezentace ve výkonové společnosti 19. století“, in *Pochopit vteřinu. Prožívání času v české kultuře 19. století*, eds. Martin Hrdina, Kateřina Piorecká, Eva Bendová (Praha: Academia), s. 24–37.

SCHAMA, Simon

2007 [1995] *Krajina a paměť*, přel. Petr Pálenský (Praha: Argo).

SCHULZ, Ferdinand

1880 „Zolovy senzační romány“, *Osvěta* 10, č. 6, s. 492–508; č. 7, s. 571–583.

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2018 „Vladimír Vaněk a jeho vzpomínky Moje válečná odysea“, *Literární archiv* 50, s. 34–56.

SLAVÍK, Bedřich

1975 *Od Dobnera k Dobrovskému* (Praha: Vyšehrad).

SOUKUP, Ladislav

1999 „Tiskové právo v českých zemích po r. 1848“, in *František Palacký 1798/1998. Dějiny a dnešek*, ed. František Šmahel (Praha: Historický ústav AV ČR), s. 276–282.

STICH, Alexandr

1996 „Novinář Karel Havlíček očima následujících generací a očima dneška“, in *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* (Praha: Torst), s. 46–65.

2011 *Sabina – Němcová – Havlíček a jiné textologické studie* (Praha: Ústav české literatury AV ČR).

STREJČEK, Ferdinand

1936 *Humorem k zdraví a síle národa. Příspěvek k dějinám novočeského života kulturního a společenského* (Praha: František Topič).

ŠALDA, František Xaver

1897 „Fr. Xav. Svoboda. Literárně psychologická miniatura“, *Zlatá Praha* 14, č. 31, s. 368–369.

1950a [1895] „Národní divadlo – Cyklus Kolárův“, in *Kritické projevy II* (Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 11, Praha: Melantrich), s. 173–176.

1950b [1897] „Xaver Dvořák: Meditace, Sigismund Bouška: Pietas“, in *Kritické projevy III* (Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 12, Praha: Melantrich), s. 215–229.

ŠEBEK, Josef

2019 *Literatura a sociálně. Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé* (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta).

ŠEDIVÝ, Ivan

2014 *České země a Velká válka 1914–1918* (Česká historie, sv. 7, Praha: Nakladatelství Lidové noviny).

ŠESTÁK, Josef

1896 „Z pamětí bývalého redaktora“, *Národní listy* 36, 20. 8., č. 229, s. 1–2.

ŠIDÁK, Pavel

2013 „Fantastická literatura“, in *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina* (Praha: Akropolis), s. 249–253.

ŠÍMA, Zdeněk

1918 „Eloa Jaroslava Vrchlického“, in *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického* 4 (Praha: Společnost Jaroslava Vrchlického), s. 179–181.

ŠIMON, Patrik

2014 „V zákopech mysli. První světová válka v reflexi soudobých českých umělců“, in Milan Hlavačka, Sixtus Bolom-Kotari, Patrik Šimon: *V zákopech mysli. Život, víra a umění na prahu Velké války* (Praha: Historický ústav), s. 48–71.

ŠOLC, Martin

2000 „Pražské polední znamení z Klementina“, in *Bulletin plus*, č. 4, [nestránkováno].

ŠTAIF, Jiří

2005 *Obezřetná elita. Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851* (Praha: Dokořán).

2009 *František Palacký. Život, dílo, mýtus* (Velké postavy českých dějin, sv. 12, Praha: Vyšehrad).

TÁBORSKÝ, František

1927 *Neznámé politické písně Havlíčkovy* (Praha: Historický klub).

TAUBER, Alfred Imre

2008 „Lékařství jako morální epistemologie“, in *Medicína v kontextu západního myšlení*, eds. Lydie Fialová, Petr Kouba, Martin Špaček (Praha: Karolinum a Galén), s. 53–76.

TICHÝ, Vítězslav

1942 *Jaroslav Vrchlický – život* (Praha: Vojtěch Hrách).

TODOROV, Tzvetan

2010 [1970] *Úvod do fantastické literatury* (Praha: Karolinum).

TRAILLOVÁ, Nancy

2011 [1995] *Možné světy fantastiky* (Praha: Academia).

TRAUB, Hugo

1929 *Květnové spiknutí v Čechách roku 1849* (Praha: Šolc a Šimáček).

TUREČEK, Dalibor

2012 *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu* (Brno: Host).

2018 *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století* (Brno: Host).

TUREČEK, Dalibor – HAMAN, Aleš a kol.

2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host).

URBAN, Otto

1982 *Česká společnost 1848–1918* (Praha: Svoboda).

1983 „K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století“, in *Město v české kultuře 19. století* (Praha: Národní galerie), s. 34–42.

URBÁNEK, Rudolf

1958 *Jan Paleček, šašek krále Jiřího, a jeho předchůdci v českých zemích* (Praha: Československá akademie věd).

URVÁLKOVÁ, Zuzana

2009 *Dvojlomná zrcadlení. Dílo Karla Herloše-Herloßsohna v českém literárním kontextu* (Praha: ARSCD).

VÁCLAVEK, Bedřich

1949 „K dějinám českého listu“, in *Český listář. 296 českých listů z šesti století*, ed. Bedřich Václavek (Praha: Melantrich), s. 7–26.

VASÁK, Pavel

2007 *Šifrovaný deník Karla Hynka Máchy* (Praha: Akropolis).

VESELSKÝ, Petr Miloslav

1889 *Karla Havlíčka kutnohorský pobyt a porotní soud konaný 12. listopadu 1851* (Kutná Hora: Karel Šolc).

VILÍMEK, Josef Richard

1908 *Ze zašlých dob* (Praha: J. R. Vilímek).

VLČEK, Jaroslav

1906 „První práce novelistické Josefa Jiřího Kolára“, *Zvon* 6, č. 4, s. 53–55; č. 5, s. 75–78.

VODIČKA, Felix

1994 [1948] *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy* (Jinočany: H&H).

1998 [1969] „Motivace ‚rozervanosti‘ v Nerudově poezii let padesátých“, in *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin).

VYKOUKAL, František Vladimír

1898 *O snech a výkladech snů. Kulturní obrázek* (Praha: František Šimáček).

VZPOMÍNKY

1893 *Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy* (Praha: Umělecká beseda).

WILLIAMS, Raymond

2009 [1977] *Marxism and Literature* (New York: Oxford University Press).

WUNSCH, Hugon Václav

1894 *Jaroslav Vrchlický jako básník milostný. Aforistická srovnávací causerie s čelnými básníky našimi i cizími* (Praha: František Bačkovský).

ZÁVODSKÝ, Artur

1982 *František Ladislav Čelakovský* (Odkazy pokrokových osobností naší minulosti, sv. 65, Praha: Melantrich).

ZÍTKO, Milan

1976 „Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové“, in *Úloha historického povědomí v evropském národním hnutí v 19. století*, ed. Miroslav Hroch (Acta Universitatis Carolinae 1976, Philosophica et historica 5, Studia historica XV, Praha: Univerzita Karlova), s. 15–43.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

- Obr. 1. Stránka Havlíčkova zápisníku s textem „epigramu“ *Hradištní jezoviti* (LA PNP).
- Obr. 2. Karel Havlíček: *Talenty* (*Česká včela* 16. 8. 1844, č. 66, s. 261).
- Obr. 3. Karel Havlíček: *Talenty* (rkp. Nezdvořilé epigramy, 1844, LA PNP).
- Obr. 4. Karel Havlíček: *Talenty* (rkp. Epigramy 1845, LA PNP).
- Obr. 5. Karel Havlíček: *Talenty* (*Sebrané spisy*, Praha: Svatobor, 1870, s. 49).
- Obr. 6. *Duch Havlíčkův*. Titulní list souboru opisů (LA PNP).
- Obr. 7. Stránka s opisem básně *Les Bohémiens et les Caraïbes modernes* v *Duchu Havlíčkově*.
- Obr. 8. Ilustrace k básni Karla Havlíčka *Křest svatého Vladimíra* (E. K. Liška, Praha: vlastním nákladem, 1876, s. 12).
- Obr. 9. Ilustrace k básni Karla Havlíčka *Křest svatého Vladimíra* (E. K. Liška, tamtéž, s. 13).
- Obr. 10. Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, část II. zpěvu (faksimile rkp., in Vratislav Čermák: *Havlíčkův Křest sv. Vladimíra a jeho rukopisy*. Praha: Česká grafická unie, 1925).
- Obr. 11. Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, část II. zpěvu (neznámý opis, LA PNP).
- Obr. 12. Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, část VII. zpěvu (faksimile rkp. in Vratislav Čermák: *Havlíčkův Křest sv. Vladimíra a jeho rukopisy*. Praha: Česká grafická unie, 1925).
- Obr. 13. Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, část VII. zpěvu (neznámý opis, LA PNP).
- Obr. 14. Prager Errungenschaften ([Pražské úspěchy], an.: *Wiener Katzen-Musik* 18. 7. 1848, č. 26, s. 103).
- Obr. 15. Strobach und Havliczek als Selbstverbannte in einer Wildniß Mittelafrikas ([Strobach a Havlíček jako emigranti v divoké centrální Africe], an.: *Wiener Charivari* 11. 10. 1848, č. 95, s. 375).
- Obr. 16. Pražský student v květnu r. 1848 – a v květnu r. 1849 (an.: *Brejle* 23. 5. 1849, č. 26, s. 104).
- Obr. 17. Obrázek ze života na Hradčanech (*Pozor!* 15. 8. 1848, č. 1, s. 4).
- Obr. 18. Ilustrace z knihy Alexandra Morisona *The Physiognomy of Mental Diseases* (London: Longman and co., 1840, s. 78). Pacientka (služebná, 25 let) trpící erotomanií.

Obr. 19. Tamtéž, s. 80. Stejná pacientka po vyléčení.

Obr. 20. Tamtéž, s. 72. Pacient (malíř, 36 let) v posledním stadiu paralýzy.

Obr. 21. Tamtéž, s. 82. Jiná pacientka (vychovatelka, 22 let) postižená milostným šílenstvím.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Všechny texty souboru vznikly v posledním desetiletí. Větší část z nich již byla publikována, vesměs však pro toto vydání prošly přepracováním, někdy i zcela zásadním. Původní studie *Duch Havlíčkův* vyšla ve *Slově a smyslu* 16, 2019, č. 31, s. 70–100, studie *Levitace* ve *Slově a smyslu* 7, 2010, č. 13, s. 40–52. *Vynálezci nového světa* byli otištěni v *Literárním archivu* 2018, č. 50, s. 126–146. Další texty mají původ ve sbornících projektu *Kultura a totalita* (Praha: FF UK): „*Ted' na lebky se klade těžká kletba...*“ (pod názvem „*My celý svět jsme bili v tvář*“; sv. I, 2013, s. 259–282), *Srdce za Sočou* (sv. II, 2014, s. 176–198), *Paleček, Hacařírek, Šotek...* (pod názvem *Od Šotka k Diblíkovi, od Břejlí k Rachejtlím*; sv. III, 2015, s. 118–149), *Listy na papíře duchovém* (sv. IV, 2016, s. 107–123). Stať *Mrzáci* byla obsažena ve sborníku *Tělo, smysly, emoce v literatuře* (Praha: FF UK, 2012, s. 22–33), *Eloa, Hilarion, Eon* ve sborníku *Lidský život a každodennost v literatuře* (Praha: FF UK, 2016, s. 25–37). Studie *Ztracený hrdina* vychází z textu *Rok 1848: nejistý hrdina*, elektronicky publikovaného ve sborníku *Hrdina – antihrdina – superhrdina – nehrdina* (Praha: FF UK, 2016, s. 126–136). Konečně stať *Ohlédnutí* vznikla přepracováním části komentáře k edici Sabinových próz *Osudná kniha (Historická beletrie jako repetitorium národních dějin*; Praha: FF UK, 2013, s. 335–343). Ostatní studie (*Tři romány, Cesta tam a zase zpátky, Poutníci a poustevníci*) jsou zde publikovány poprvé.

Při úpravách citací jsme se po ediční stránce opírali o příručku *Editor a text* (2. vyd., Litomyšl a Praha: Paseka 2006), po stránce ortografické jsme přihlíželi k aktuálně platným *Pravidlům českého pravopisu* (Praha: Academia 2005) a k *Akademické příručce českého jazyka* (Praha: Academia 2014).

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Abrams, Howard 39
Adam, Robert 255
Adamovič, Ivan 229, 232, 267, 275
Akana, Josef [viz Holý, Josef]
Andersen, Hans Christian 125
Anderson, Benedict 116, 117, 267
Arbes, Jakub 143, 222–224, 226, 229, 233, 250
Arnold, Benedict 164
Arnold, Emanuel 215, 250
Arnoldová, Hannah 164
Aubert, Gabriel 81
Augusta, Antonín 115, 116
- Baar, Jindřich Šimon 43, 56, 57, 60, 188, 219, 250
Babánek, Karel 177, 236, 250
Bačkovský, František 282
Bach, Alexander 95, 114, 115
Bach, Johann Sebastian 112
Bachmannová, Ingeborg 181
Balcárek, Aleš 42
Barák, Josef 262
Barda, Jan 234
Bass, Eduard 233
Battaglia, Quido 32
Baudelaire, Charles 173
Bayerová, Marie 263
Beck, Wilhelm 82
Beckford, William Thomas 228, 251
Beckovský, Jan František 209
Bednář, Jaroslav 186, 192, 193, 197, 198, 203, 205, 251
Bedřich Vilém IV. 62
van Beethoven, Ludwig 112

Bělič, Jaromír 7, 9, 10, 13, 17, 18, 24, 26, 33, 254
Bělohrobský, Vojtěch Mikuláš 42, 95
Bendl, Václav Čeněk 24, 26, 42, 92–94, 248, 249
Bendová, Eva 277
Beneš, Karel Josef 218, 234, 251
Beniško, Karel 263
Beránková, Milena 90, 114, 267
Beznoska, Jaroslav 264
Bílek, Petr A. 268
Blanc, Louis 218
Blum, Robert 218
Bolom-Kotari, Sixtus 279
Bolzano, Bernard 42
Borecký, Jaromír 175, 177, 251
Borojević von Bojna, Svetozar 186
Borový, František 252, 258, 264
Boss, Medard 63, 267
Bourdieu, Pierre 281
Bouška, Sigismund 175, 178, 251, 278
Böhnel, Miroslav Bedřich 234
Brauner, František 82, 136
Brázda, Otokar 187
Broj, Richard 187
Březina, Otokar 175
Burgerstein, Josef 91, 92, 249
Bürger, Gottfried August 236
Bursík, Jaroslav 254, 256–258
Byron, George Gordon 154

Cadorna, Luigi 186
Cagliostro, Alessandro 65
Caha, Arnošt 233
Calendaria, Matthew 270
de la Cámara, Felix 232, 236, 245, 251

Ceyp z Peclínovce, Jan Bohumil 42, 130

Cibuzar, Jan 234

Clauren, Heinrich 108

Clute, John 229, 267

Cohnová, Dorrit 164, 267

Cramer, Carl Gottlob 211

Čacká, Marie 150, 251

Čálek, Oldřich 267

Čapek, Karel 234, 237, 243, 244, 251

Čapek-Chod, Karel Matěj 58

Čech, Václav Bohumil 261

Čech, Ivan [viz Pichl, Josef Bojislav]

Čech, Svatopluk 153

Čelakovský, František Ladislav 16, 40, 99–109, 113, 122, 127, 251, 282

Čelakovský, Ladislav Josef 26

Čenkov, Emanuel 174, 177, 252

Čenský, Ferdinand Antonín 218

Čermák, Maxmilián 32

Čermák, Vratislav 32–34, 267

Černý, Adolf [viz Rokyta, Jan]

Černý, Jan Matouš 134, 268

Červinka, Karel 174–177, 252, 273

Červinka, Karel Viktor 187

Červinka, Otakar 225, 252

Činátl, Kamil 268

Čížek, Antonín 256

Čočka, Fabián [viz Bendl, Václav Čeněk]

Čornej, Petr 213, 268

Čupr, František 42

Dante Alighieri 112, 159, 159

Dattel, Ferdinand 259, 260, 263

Dědinová, Tereza 229, 268

Deutinger, Martin 78
Dobner, Gelasius 209
Dobrovský, Josef 209
Dokoupil, Antonín 187
Doležal, Bohumil 6, 268
Doležel, Lubomír 164, 228, 268
Dominikus, Heřman 260, 262
Drahoňovský, František Karel 80
Durych, Jaroslav 186, 188, 189, 197, 200, 205, 252
Dušan, Pavel 241, 242, 244, 252
Dvořák, Antonín 112
Dvořák, František Xaver 175, 182–184, 252, 278
Dvořáková, Věra 268
Dyk, Viktor 180

Elgart Sokol, Karel 234
Engländer, Sigmund 82, 250
Erben, Karel Jaromír 16, 28, 31, 47, 55, 63, 65, 109, 127, 252, 261
Erenburg, Ilja Grigorjevič 232

Faukner, Rudolf 237
Ferdinand I. 62
Fetterle z Wildenbrunnu, Jan František 255
Fetterlová [z Wildenbrunnu], Josefa 256
Féval st., Paul 219
Fialová, Lydie 280
Fiedler, Rudolf [viz Fremont, Rolf]
Fielding, Henry 98, 99, 257
Fichte, Johann Gottlieb 166
Filípek, Václav 75, 78–80, 250
Fischer, Augustin 119
Fischer, Ernst 39, 45, 63, 268
Fischerová, Sylva 227, 268
Fišer, Jan Jaroslav 236, 252

Flaišman, Jiří 10, 273
Flammarion, Nicolas Camille 232
Forejt, Maxmilian 250
Foucault, Michel 63, 73, 144, 147, 148, 268
Frabša, František Salesius 256
Fránek, Michal 56, 269
František I. 28, 214
Fremont, Rolf 235
Frič, Josef František 28
Frič, Josef Václav 16, 92, 93, 117, 125, 130, 134, 218, 219, 227, 246, 249, 253
Frída, Bedřich 152, 269
Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon 114, 125
Fryček, Václav 190, 197, 202, 253
Frýd, Norbert 225, 253
Fučík, Josef 186, 269
Furch, Vincenc 47
Futtera, Ladislav 38, 165, 269, 272
Fügner, Jindřich 217

Gallaš, Josef Heřman Agapit 63, 253
Gallat, Alois 93, 95, 249
Garibaldi, Giuseppe 72, 115, 218, 223
Gellner, Ernest 134, 269
Genčiová, Miroslava 228, 269
Giddens, Anthony 151, 270
Giskra, Karl 72
Göbl Kopidlanský, František 211
Goethe, Johann Wolfgang 65, 86, 98
Goiginger, Ludwig 197
Grebeníčková, Růžena 268
Grégr, Eduard 256, 259–261, 263
Grmela, Jan 234
Gros, Jan 92–94, 246
Grosman, Josef 262

Grund, Antonín 65
Grünne, Karl Ludwig 115
Grygar, Mojmír 270
Gunn, James Edwin 229, 270

Haasová-Nečasová, Jarmila 256
Haeckel, Ernst 215
Hais, František 13
Hájek z Libočan, Václav 209, 210
Hajniš, František 75, 79, 80, 89, 248, 249, 253
Hálek, Vítězslav 13, 47, 54, 95, 118–124, 128–130, 132, 151, 152, 173, 212, 247, 253
Haman, Aleš 37, 128, 139, 140, 270, 280
Hamanová, Růžena 270
Hampl, František 33, 251, 270
Hanka, Václav 11, 16, 29, 40, 47, 209, 217
Hansmann, Leopold 247
Hanuš, Ignác Jan 99, 253
Harlas, František Xaver 237
Haug, Johann Christoph Friedrich 17
Hausmann, Jiří 233, 234, 253
Havlíček, Metoděj 187
Havlíček Borovský, Karel 5–36, 40, 42, 45, 64, 82–86, 88, 89, 95, 96, 117, 126, 217, 218, 220, 246, 249, 250, 253, 254, 266–270, 272, 275–279, 281
Havlíček, Jan 269
Havlíčková, Zdeňka 32
Hay, Jan Leopold 150
Haydn, Joseph 112
Heine, Heinrich 129, 154
Hellmuth-Brauner, Vladimír 33, 270
Hemelíková, Blanka 75, 82, 270
Herder, Johann Gottfried 210, 255
Herloš [Herloßsohn], Karl 213, 281
Herold, Eduard 214
Herrmann, Aram 274

Heřman, Augustin 171
Hesová, Petra 262, 263
Hess, Heinrich 115
Hess, Václav 256
Heyduk, Adolf 48, 95, 121, 127, 130, 247, 249
Hilferding, Aleksandr Fjodorovič 24, 254
Hilitzer, Alfred 243, 244, 255
Hlaváček, Karel 173, 175
Hlavačka, Milan 54, 56, 141, 218, 271, 279
Hloucha, Karel 239, 255
Hněvkovský, Šebestián 126, 210
Hobsbawm, Eric John 39, 271
Hodrová, Daniela 199, 271
Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm 166
Hoch, Karel 271
Hojda, Zdeněk 274
Holeček, Josef 41
Holub Šímanovský, František 232
Holý, Jiří 232, 271
Holý, Josef 232, 242, 243, 246, 250
Hölzel, Eduard 265
Homér 112, 141, 166
Homolka, František 13, 271
Hora, František Alois 80, 99, 255
Hora, Josef 233, 255
Horečka, František 187
Hornát, Jaroslav 251
Houška, Josef Vojtěch 99
Houžvička, Přemysl 232, 271
Hrabák, Josef 272
Hradec, Karel 237
Hrách, Vojtěch 280
Hrbata, Zdeněk 48, 272
Hrdličková-Šrámková, Miloslava 192, 264

Hrdina, Martin 43, 272, 277
Hroch, Miroslav 117, 267, 272, 282
Hrubý, Tomáš 234
Hříbal, Josef 269
Hubáček, Josef 194
Hugo, Victor 125, 166
Hukal, Josef 86
z Hvězdy, Jan [viz Marek, Jan Jindřich]
Hýbl, Jan 75, 99, 100, 255

Chochola, Václav [viz Lučan, V. O.]
Chocholoušek, Prokop 75, 211–213, 247
Chotek, Karel 55
Chvojka, Jiří 254

Indra, Bohuslav 272
Irving, Washington 163

Jablonský, Boleslav 42, 94
Jahn, Jiljí Vratislav 24, 125, 126, 128–130, 135, 247
Janáček, Pavel 270
Janáčková, Jaroslava 47, 98, 272
Janda Cidlinský, Bohumil 129, 130
Janota, Vojtěch Vlastimil 248
Jansa, Benjamin Stanislav 130
Jareš, Michal 270
Jarosch, Josef Waldemar [viz Waldau, Alfred]
Jelínek, Sláva Václav 232, 234, 235
Jeřábek, Čestmír 186, 194, 198, 202, 203, 205, 256
Jeřábek, František Věnceslav 244
Jeřábková, Kateřina 251, 257
Jezbera, František Jan 121
Jiránek, Tomáš 274
Jirásek, Alois 216, 219

Jireček, Hermenegild 24, 80
Jirko, Miloš 187
Jókai, Mór 125
Josef II. 76
Jungmann, Josef 69, 107, 114, 119, 126, 165, 211, 217, 227, 256, 264, 281
Jurenka, Hanuš 92, 122, 247
Jünger, Friedrich Georg 41, 272

Kačer, Miroslav 276
Kaiser, Alois Ladislav 185, 187, 195–197, 199, 201, 202, 204–206, 256
Kaizl, Edmund Břetislav 125, 135
Kalina, Josef Jaroslav 15, 55, 126, 256
Kamarýt, Josef Vlastimil 42, 151, 256
Kaminský, Bohdan 54, 174–176, 178, 256
Kampelík, František Cyril 150, 256
Kamper, Jaroslav 163, 165, 167, 273
Kapper, Siegfried 47, 173
Karásek ze Lvovic, Jiří 176, 177, 273
Kašpar, Václav 187, 194, 256
Kazbunda, Karel 6, 15, 16, 20, 35, 273
Kempen, Johann 115
Kepka, Rudolf 187, 191, 192, 198, 201, 205–207, 256
Kisch, Egon Ervín 191, 256
Klácel, František Matouš 42, 92, 96, 151, 154, 257
Klásterský, Antonín 176, 178, 180, 257
Klejzar, Josef 22
Klicpera, Václav Kliment 63, 109, 126, 211, 212, 257
Klíma, Arnošt 273
Klose, Antonín 177, 178
Klostermann, Karel 47–52, 257
Klučák, František 29, 246
Klusák, Alexej 268
Klusáková, Veronika 267
Knedlhans Liblínský, Jan Slavíbor 250

Kober, Ignác Leopold 259, 261, 262, 264
de Kock, Paul 108
Kohout, František 254, 256–258
Kolár, Jaroslav 209, 273
Kolár, Josef Jirí 5, 16, 94, 99–101, 109–113, 163–171, 213, 214, 257, 273, 278, 281
Kolář, Antonín 154
Kolek, Antonín 187, 196–203, 205, 257
Kolman, Otakar 187
Konrád, Karel 186, 194, 199, 257
Kopal, Josef 153, 273
Kopecký, Matěj 211
Kopp, Ferdinand 15, 249, 257
Korejčík, Jirí 7, 9–11, 18, 254
Kosák, Michal 10, 273
Kosárek, Adolf 180
Kossuth, Lajos 84, 218
Kościuszko, Tadeusz 218
Košut, Bedřich Vilém 42
Kotík, Jan 255
Kotrba, Václav 252, 264
Kouba, Petr 280
Koubek, Jan Pravoslav 121
Kouble, Josef Alois 80, 94, 247
Kralj, Tone 189
Kramerius, Václav Rodomil 75–77, 81, 247, 249
Krása, Alois 116
Kraśniński, Zygmunt 153
Krásnohorská, Eliška 48
Krejčí, František Václav 9
Krejčí, Jan 31, 125
Kremla, Václav 89
Krofta, Václav 174
Krolmus, Václav 42
Krška, Václav 187, 218

Kříčka, Petr 194
Kubíček, František Jaroslav 215
Kubíček, Tomáš 164, 273
Kučera, Josef 134
Kudláč, Antonín K. K. 228, 233, 274
Kudrnáč, Jiří 173, 274
Kuncíř, Ladislav 277
Kuranda, Ignaz 17
Kurka, Bernard 235, 237
Kusáková, Lenka 113, 274
Kvaček, Robert 274
Kvapil, František 176, 180, 258
Kvapil, Jaroslav 177, 197, 258

de Laclos, Choderlos 98
Lachmannová, Renate 228, 274
Laichter, Jan 254, 255
Lamač, Karel 58
de Lamartine, Alphonse 45
Landells, Ebenezer 81
Landfras, Alois 81
Langer, František 233
Langer, Josef Jaroslav 47
Langerová, Marie 63, 274
Leger, Karel 219, 258
Lenderová, Milena 56, 274
Leopold II. 214
Leschinger, Edvard 261
Lešehrad, Emanuel 174, 175, 177, 178, 236, 258
Linda, Josef 210, 211
Liška, Emanuel Krescenc 30, 285
Liška, Josef 232, 234
Logau, Friedrich 17
Longman, Thomas 259, 283

z Loyoly, Ignác 30
Lučan, V. O. 234
Ludvík, Josef Myslimír 48
Lukšík, František 232, 257, 258

M
Macek, Antonín 173
Macková, Marie 274
Macura, Vladimír 38, 74, 152, 216, 227, 258, 274
Macurová, Alena 272
Mácha, Karel Hynek 4, 19, 47, 48, 62–66, 69, 70, 150, 173, 209, 212, 258, 262, 281
Macháček, Simeon Karel 94, 212
Machar, Josef Svatopluk 161, 197
Malý, Jakub 24, 94, 99, 114, 115, 117–119, 122–124, 131, 133, 136, 248, 250, 258
Marek, Antonín 42, 260
Marek, Jan Jindřich 48, 98, 210–213
Mareš, Alois 263
Marie Terezie 214
Maria, Jaroslav 232, 240, 244, 245, 257
Markgraf, Heřman 259
Markus, Jiří 269
Marx, Karel 45
Masaryk, Tomáš Garrigue 160, 275
Mašek, Karel 177
Matzal Troska, Jan 187, 237
Mayer, Rudolf 173
Mayhew, Henry 81
Mazzini, Giuseppe 218
Medek, Jaroslav 190, 191, 198, 201, 205, 259
Medek, Rudolf 190
Meissner, Alfred 213, 259
Melniková-Papoušková, Naděžda 54, 57, 275
Merklinský, Eduard [viz Valečka, Eduard]
Mervart, Pavel 269
Metternich, Klemens Wenzel 21, 81, 87

Meyerbeer, Giacomo 65
Mickiewicz, Adam 17
Mičan, Josef 234
Michelet, Jules 156
Mikovec, Ferdinand Břetislav 4, 212, 214
Mikuláš I. 8, 62
Minařík, Stanislav 253
de Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti 166
Mocná, Dagmar 138, 143, 148, 164, 275
Mojžíš, Milan 186, 259
Mokrý, Otakar 175, 176, 180, 259
Morava, Jiří 275
Moravcová, Mirjam 76, 275
Morison, Alexander 145, 149, 259
Moser, Bedřich 15, 16, 64, 71–74, 85–89, 95, 96, 246, 259
Mozart, Wolfgang Amadeus 112
Možný, Ivo 270
Mrštík, Alois 41
Mrštík, Vilém 41, 47, 58
Müldner, Josef 187, 189, 190, 197, 198, 200–202, 236, 241, 244, 245, 259
Munzar, Zdeněk 218, 271
Mužik, Augustin Eugen 176, 180, 260

Napoleon I. Bonaparte 77, 111, 163, 223
Náprstek, Vojtěch 17
Navrátil, Václav 150, 275
Navrátilová, Svatava 276
Nebeský, Václav Bolemír 47, 173
Nebeský, Miloslav 264
Nečas, Metod [viz Suchdolský, Metod]
Neff, Ondřej 231, 277
Nejedlý, Vojtěch 211, 212
Němcová, Božena 17, 92, 93, 110, 111, 151, 249, 272, 278

Neruda, Jan 4, 5, 24, 42, 48, 54, 95, 99–101, 103–105, 107, 109, 110, 113–148, 180, 247, 248, 260, 270, 275, 276, 281

Nesmuta, Karmazýn [viz Kramerius, Václav Rodomil]

Nešpor, Zdeněk R. 42, 275

Neubert, Alois 252

Neumann, Ervín 234

Neumann, Stanislav Kostka 173, 177, 187, 191, 261

z Newbury, William 156

Nostic, František Antonín 209

Novák, Josef 260

Nováková, Teréza 41, 43, 272

Novotná, Hana 269

Novotná, Monika 179

Novotný, František 210

Novotný, Miloslav 7, 9, 10, 12–14, 16–18, 22, 26, 33, 254, 258, 260

Ohéral, Jan 119, 127, 128, 135, 248

Olejníček, Luďa 187

da Oliva, Pepita 92, 95

Olišanská, Mária 262, 263, 269

Omelčenko, Hryhorij 11, 32, 276

Opolský, Jan 177, 261

Orálek, Milan 267

Ossowska, Maria 39, 276

Otruba, Mojmír 7, 33, 254, 276

Otto, Jan 222, 251, 254, 256–259, 264–266

Palacký, František 28, 29, 82, 111, 136, 151, 209, 212, 216–218, 261, 278, 279

Pálenský, Petr 277

da Palestrina, Giovanni Pierluigi 112

Pánek, Tomáš Antonín 233

Panýrek, Jan Duchoslav 95, 128

Patočka, Jan 255

Pavlík, Marek 186, 269

Pechlivanos, Miltos 274
Pelcl, František Martin 209
Pelikán, Čestmír 269
Pelíšek, Josef 187, 197, 261
Pešina z Čechorodu, Václav Michal 29
Pešková, Jaroslava 151, 152, 276
Peterka, Josef 275
Petöfi, Sándor 218
Petr, Václav 256
Petrbok, Václav 38, 272
Pfaff, Ivan 115, 276
Pfleger Moravský, Gustav 26, 43, 121, 124, 125, 129, 130, 214, 215, 219, 261
Philidon, Charles 81
Píček, Václav Jaromír 13, 261
Pichl, Josef Bojislav 14, 261
von Pillersdorf, Franz 218
Pinkas, Soběslav Hippolyt 89
Pintera, František 234
Piorecká, Kateřina 277
Piskoř, Karel 233, 261
Pistorius, Vladimír 262, 263, 269
Píša, Antonín Matěj 228, 276
z Plesu, Voksa [viz Jireček, Hermenegild]
Pleva, Josef Věromír 187, 190, 191, 197, 198, 203, 261
Podlipská, Sofie 71, 152, 154, 221, 226, 252, 261
Podlipský, Josef 29, 71, 72
Podobský, Jaroslav 187
Pokorná, Magdalena 276
Pokorný, Jiří 272
Poláček, Karel 233
Polák, Karel R. 235
Polák, Milota Zdirad 47, 48, 86
Poniatowská, Marie Terezie 151
Pösl, František 153, 276

Pospíšil, Jan Hostivít 257, 261
Pospíšil, Jaroslav 80, 251, 255, 261, 262
Prahl, Roman 274
Pravda, František 110, 134
Pravda, Václav [viz Malý, Jakub]
Praz, Mario 39
Pražák, Albert 266
Procházka, Martin 48, 268, 272
Procházková, Emilie 234
Pšeja, Pavel 271
Puchmajer, Antonín Jaroslav 42, 47
Purkyně, Emanuel 194
Purkyně, Emanuel Julius 25
Puškin, Alexandr Sergejevič 17, 28, 30
Pynsent, Robert Burton 152, 277

Quis, Ladislav 7, 9–13, 16, 17, 22, 25–29, 32, 36, 254

Rais, Karel Václav 43, 58
Rak, Bohumil 153, 277
Randák, Jan 217, 218, 277
Raška, Jakub 271
Rebec, Josef 266
Reisová, Marie 263
Remm, Antonín 253, 266
Rieger, František Ladislav 33, 82, 134, 136, 217
Richardson, Samuel 98
Rittersberg, Jan 96, 262
Rokyta, Jan 178, 262
Rossini, Gioacchino 112
Rosůlek, Jan Václav 187, 193–195, 197, 198, 200–202, 206, 262
Rošer, František 247
Roth, Karel 249
Roubík, František 277

Rousseau, Jean-Jacques 98
Rubeš, František Jaromír 40, 63, 64, 69–76, 78, 79, 91, 94–96, 99–101, 103, 105, 108, 126,
262
Rudný, Prokop [viz Krejčí, Jan]
Rulfová, Milena 277
Růžičková, Anna Vlastimila 133
Rybařícký, Augustin [viz Fischer, Augustin]
Rybička, Antonín 76, 262

Řepa, Milan 37, 267
Řepková, Marie 11, 254, 277
Řezáč, Antonín 232, 235
Řezník, Miloš 218, 277
Řezníková, Lenka 53, 163, 277
Říha, Jakub 263
Řivnáč, František 253

Sabina, Karel 15, 47, 63–66, 68–74, 85, 118, 120, 123, 127, 131, 144, 164, 173, 209, 215,
218, 219, 248, 250, 262, 268, 278
Saltykov-Ščedrin, Michail Jevgrafovič 125
Sand, George 110
Saphir, Moritz Gottlieb 82, 270
Scott, Walter 211
Severin, Jan 187
Shakespeare, William 166
Schama, Simon 51, 277
Schäfer, Otomar 233, 263
Schnabel, Georg Norbert 29
Schulz, Ferdinand 31, 144, 145, 280
Schulz, Gerhard 39
Schwarz, František 126, 128, 248
Schwarzenberg, Felix 29, 84
ze Schwarzenbergu, Anna 188
Skalník, Petr 269

Skoumalová, Hana 251
Skružný, Josef 233
Slaviček, Jiří 58
Slavičková, Miloslava 190, 278
Slavík, Bedřich 151, 278
Slavík, Josef 126
Słowacki, Juliusz 153
Smetana, Augustin 42, 151, 154, 263
Smyčka, Václav 38, 272
Sojka, Jan Erazim 115, 119, 120, 219, 247, 276
Sokol, Jan 268
Sokol Tůma, František 232, 240, 244, 263
Solař, Roman 276
Sommer-Batěk, Alexandr 235
Soukup, Ladislav 90, 278
Sova, Antonín 58, 175, 178
Spáčil, Jindřich 187
Spiess, Christian Heinrich 211
Spurný, Jan 255
Srdce, Alois 258
Stadion, Franz Seraph 86
Staněk, Václav 29
Stankovský, Josef Jiří 43, 263
Stašek, Antal 41, 43, 45–47, 219, 263
Stefan, Kristian 250
Stehlík, Ladislav 56, 263
Steinhauser, Anselm Georg 264
Stich, Alexandr 6, 7, 11, 18, 254, 278
Stivín, Emanuel 258
Stöger, August 109
Strejček, Ferdinand 82, 94, 278
Strobach, Antonín 29, 82, 83
Sue, Eugène 219
Suchdolský, Metod 234

Svátek, Jan 252, 262
Svátek, Josef 114, 121, 135, 214, 215, 219–221, 226, 247, 263
Světlá, Karolína 4, 14, 40, 121, 130, 214, 224–226, 263
Svoboda, František 276
Svoboda, František Xaver 175, 178–180, 184, 278
Svoboda, Václav 262
Swedenborg, Emanuel 65
Sychra, Matěj Josef 75

Šafařík, Pavel Josef 20, 211
Šach, Josef 187, 188, 264
Šalda, František Xaver 163, 165, 179, 183, 238
Šámal, Petr 270
Šaman, František Emil 187
Šebek, Josef 39, 279
Šedivý, Ivan 186, 279
Šedivý, Prokop 210
Šesták, Josef 25, 248, 279
Šidák, Pavel 228, 279
Šíma, Zdeněk 153, 279
Šimáček, František 252, 254, 257, 259, 260, 263–265, 280, 281
Šimáček, Matěj Anastasia 54, 264
Šimánek, Josef 178
Šimon, Patrik 187, 279
Škampa, Alois 176
Šmahel, František 278
Šmahelová, Hana 37
Šmilovský, Alois Vojtěch 48, 130, 151, 219, 248, 264
Šnábl [viz Schnabel, Georg Norbert]
Šolc, Karel 251, 254, 259, 280, 281
Šolc, Martin 55, 279
Šonka, Jan [viz Dušan, Pavel]
Špaček, Martin 279
Špičák, Josef 264

Špillar, Jaroslav 56F
Špindler, Ervín 99, 213, 259
Šrámek, Fráňa 173, 186, 191, 192, 198, 202, 264
Štaif, Jiří 41, 45, 82, 217, 218, 279
Šťastná, Bohumila 234
Šťastný, Alfons Bohumil 232, 235, 238, 239, 244, 264
Štěpánek, František 232, 235
Štěpánek, Jan Nepomuk 211, 246
Štorch, Karel Boleslav 20, 246
Štrauch, Antonín 92, 94, 246
Štulc, Václav 28, 42, 114, 119, 129, 264
Štván, Maxmilián 210
Šváb, Josef 266

Táborský, František 16, 279
Tauber, Alfred Imre 144, 279
Tecumseh 171
Teichmann, Karel 173, 178, 264
Thám, Václav 210
Thun, Josef Matyáš 28
Thun, Leopold Lev 85
Tieftrunk, Václav 17
Tichý, Josef Hubert 62
Tichý, Vítězslav 280
Tobolka, Zdeněk Václav 9, 10
Todorov, Tzvetan 228, 233, 280
Tolstoj, Lev Nikolajevič 125
Tomek, Václav Vladivoj 28
Tomsa, František Bohumil 211
Topič, František 254, 264, 278
Toussaint-Louverture, François-Dominique 169
Traillová, Nancy 229, 231, 233, 280
Traub, Hugo 220, 280
Trnka, Jiří 277

Trochová, Zina 275
Trojan, Alois Pravoslav 28, 82
Truhelka, Antonín Věnceslav 95, 125, 246
Tůma, Karel 11, 17, 22, 25, 27–29, 36, 254
Tureček, Dalibor 37–40, 150, 280
Turek, Matouš 38, 272
Turgeněv, Ivan Sergejevič 125
Tyl, Josef Kajetán 63, 82, 94, 98–101, 103–111, 113, 120–122, 126, 210–213, 217, 264, 276
Tyrš, Miroslav 217

Überreuter, Karel 266
Urban, Otto 48, 127, 280
Urbánek, Rudolf 76, 280
Urválková, Zuzana 213, 281

Václavek, Bedřich 280
Váchal, Josef 186, 189, 190, 197, 265
Vachek, Emil 232, 234
z Valdštejna, Albrecht 111
Valečka, Eduard 95, 258
Váňa, Milan 272
Vaněk, Václav 255, 262, 263
Vaněk, Vladimír 190, 265, 278
Vašák, Pavel 281
Vašek, Zdeněk 218, 271
Velek, Luboš 272
Velková, Alice 272
Verne, Jules 232
Veselský, Petr Miloslav 13, 281
de Vigny, Alfred 153, 273
Viklan, Pavel 187
Vilímek, Josef Richard 4, 24, 91, 95, 114, 115, 119, 178, 247, 254, 255–257, 260, 261, 264, 281
Vinařický, Karel Alois 42, 48, 150

Vlček, Bartoš 187, 192, 202, 265
Vlček, Jaroslav 163, 165, 281
Vlček, Václav 43, 48, 265
Vocel, Jan Erazim 25, 28, 94, 211–213
Vodička, Felix 147, 211, 281
Vrchlický, Jaroslav 42, 47, 112, 150, 152–156, 158–161, 173, 175, 177, 178, 252, 265, 266,
269, 273, 275–277, 279, 281
Vrt'átko, Antonín Jaroslav 211
Vykoukal, František Vladimír 63, 281
Vyskočil, Quido Maria 232, 236, 238, 23, 245, 266

Waldau, Alfred 24, 28, 29, 121, 132, 133, 266
Washingguh Sahba 163, 164
Wächter, Leonhard 211
Weber, Karl Julius 15
Weinfurter, Karel 233, 266
Wells, Herbert George 232
Wiendl, Jan 268
Williams, Raymond 39, 40, 278, 282
Windischgrätz, Alfred 29, 85, 87, 222, 225
Winiker, Karel 257
Winter, Zikmund 216
z Wojkowicz, Jan 178, 266
Wunsch, Hugon Václav 152, 282

Zap, Karel Vladislav 8, 11, 19
Zapová z Wiśniowskich, Honorata 121, 126, 150, 266
Závodský, Artur 282
Zeisberger, David 171
Zelený, Václav 9, 22, 31, 36, 115, 125, 254
Zeman, Milan 271, 276
Zeyer, Julius 188, 229
Ziegler, Josef Liboslav 42
Zika, Vladimír 233

Zikmund II. August 160
Zíma, Antonín Josef 210
Zítko, Milan 211, 213, 282
Zola, Émile 143, 278
Zvěřina z Ruhewaldu, František 211
Zvonař, Josef Leopold 126, 132, 248

Želiva, Jaroslav 187
Žipek, Alois 188, 266
Žížala Donovský, Václav 133

RESUMÉ / SUMMARY

A collection of studies from the last ten years deals with Czech literature of the 19th and early 20th centuries. It consists of essays that differ in subject, methodology and breadth of scope. In several cases, it attempts to cover, describe and classify areas that have so far remained out of the spotlight of literary science. These include, for example, often ephemeral humoristic magazines published after 1848, fantastic works from the turn of the 19th and 20th centuries, or fictional reflections of the First World War. These types of texts include attempts to systematically organize the genre of a revival of historical short stories or natural lyricism of the last decades of the 19th century. Greater interpretation was reflected in studies based on only a comparison of several texts. Whether they are connected by thematic closeness (eg. the theme of a dream in revival prose or a fictional picture of the events of 1848) or genre (eg. the revival of epistolary satire or a love epic of the 19th century). And there are also studies focused on interpretation which focus on only a few prose works (eg. the little-known stories of Jan Neruda) or the analysis of a single novel (*Libuše in America* by J. J. Kolár). A special position is occupied by the introductory, methodologically focused study of Three Novels which deal with the rural prose of the late 19th century as well as the following article *The Ghost of Havlíčka and Other Problems*, characterizing from textological perspective literary inheritance and the first edition of Karel Havlíček Borovský. The topic of the last study which we have not mentioned yet is the location of Neruda's magazine *Images of Life* in literary and national polemics at the turn of the 1850s and 1860s. It attempts to characterize the movement that we consider to be crucial for the whole 19th century Czech culture and which we observe in most essays: the process of a gradual transformation of romantic culture into middle-class culture. The study also pays attention to the social situation, especially the role of literature in the context of the journey from a limited patriotic society to a developed national society.

In the book, the articles are organized into three thematic areas, which define the basic coordinates of the human position in the world (relation to society, temporal and spatial localization). However, they are also connected by interest in the marginal spheres of literature and the effort to avoid stable assessments and categorizations. They strive for interpretative and interpretative focus on the texts themselves and they relate cautiously and skeptically to their later critical reception. Their main intention, however, is to try through the reflection of fiction texts to bring people closer to the life of man in the last century and to the way of experiencing space, time and interpersonal relationships.