

Zdeněk Hrbata
Martin Procházka

Romantismus

POJMY, PROUDY, KONTEXTY

a romantismy

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM 2005

Recenzenti: prof. PhDr. Miroslav Červenka, DrSc.
prof. PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc.

Kniha byla napsána a vydána s podporou Grantové agentury České republiky,
v rámci grantových projektů č. 405/03/1477 a 405/99/0170.

Text © Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, 2005

Cover©Photothèque des musées de la ville de Paris / Cliché : LADET

ISBN

Obsah

ÚVODEM	000
Pluralita romantismů a komparativní přístup	000
Vymezování romantismu	000
Romantické diskursy	000
<hr/>	
PŘÍRODA A KRAJINA	000
Přírodní poezie	000
1. Umělecká tvorba a romantické konceptce přírody	000
2. Klasicistický a romantický ideál přírody – nápodoba a originalita	000
3. Proměny koncepcí přírodní poezie v 18. století: <i>Nová věda</i> Giambattisty Vica a představy přirozeného jazyka	000
Příroda jako problém	000
1. Paradoxy a utváření přírody v romantické filozofii: Pojetí zkušenosti a teorie organismu v raných úvahách F. W. J. Schellinga	000
2. Zkušenost přírody ve vztahu k poezii a romantickým představám o vědě – Wordsworth, Coleridge, Byron a Emerson	000
Příroda a poezie u sentimentalistů a raných romantiků	000
Iluze přírody, zkušenost a věda ve vrcholné byronově poezii – třetí zpěv <i>Childe Haroldovy pouti</i> a <i>Manfréd</i>	000
Emersonův pokus o sjednocení přírody a individuální zkušenosti	000
Krajiny přírody	000
1. Konceptce a reprezentace	000
2. Obrazy: Výtvarné pojetí krajiny a idyla	000
3. Úsvity a západy: Krajiny v Máchově díle	000
Dovětek	000
<hr/>	
CESTY A CESTOPISY	000
Úvodem: Cestopis a pouť	000
Romantický cestopis – Ideje, obrazy a cíle (Volney, Chateaubriand, Nerval)	000
Cesta do Ameriky	000
Orient	000
1. Cesta bez předloh	000
2. „Magická geografie“ a ironie	000
Objevovat v Evropě	000
1. Musa pedestris	000
2. Poznávání a srovnávání	000
Namísto závěru: Od pouti k nomádství? Imaginace, moc a dějiny v Byronově poezii	000
1. <i>Childe Haroldova pouť</i> a historický diskurs	000
2. Vyprávěcí situace – „chronotop cesty“ a „událost“	000
3. Středověká pouť a hodnotová struktura Byronovy básně	000
4. Vyprávěcí perspektiva – cíle a bezcílnost pouti	000
5. „Nehistorický živel“ – negativita a romantická imaginace	000

6. Deteritorializace a nomádství v Byronově poezii	000
<hr/>	
VZNEŠENO, GOTIČNO, GROTESKNO	000
Úvodem: pojem vznešena	000
Proměny vznešena ve 2. polovině 18. století: strach, transgrese a subverze	000
Kantovo pojetí vznešena a jeho důsledky: jednota a rozpolcenost	000
Podoby vznešena v romantické literatuře	000
Gotično – estetika a ideologie	000
Anglický gotický román	000
Gotický román s politickou tematikou a jeho vliv na transformaci gotického žánru: vznik „americké gotiky“	000
Gotično a groteskno v americké literatuře	000
Vznešeno, groteskno a frenetismus ve Francii	000
1. Dualismus vznešena a groteskna v romantické estetice Victora Huga	000
2. Groteskno a ideál v Hugově románu – funkce masky v <i>Muži, který se směje</i>	000
3. Francouzský frenetismus – od „estetiky šoku“ k autentičnosti psaní	000
Závěrem: Od grotesky k absurditě a dál – Melvillův <i>Pisář Bartleby</i>	000
<hr/>	
IMAGINACE A POEZIE	000
Úvodem: Inspirace a imaginace v antické filozofii	000
Romantický platonismus – jednota a diference: Inspirace a imaginace ve Wordsworthově <i>Preludiu</i>	000
Imaginace a simulakrum v Coleridgeově teorii	000
1. Od stroje k rostlině	000
2. Svoboda a zákonitost v Kantově pojetí imaginace	000
3. Coleridgeovo pojetí imaginace – romantická poetika mezi ideologií a mystifikací	000
Dimenze imaginace a poezie v německém a francouzském romantismu – pravda a snění, tvorba a vize	000
Shelleyho pojetí imaginace – poetika fantasmát	000
Epilog: Imaginace jako vize a moc v úvahách a umění Williama Blakea	000
<hr/>	
ROMANTICKÝ HISTORISMUS A HISTORICKÝ ROMÁN	000
Úvodem: romantický historismus a teorie historického románu	000
1. Minulost a „meze reprezentace“ – nostalgie, profétismus, ideologie, ironie	000
2. Proměny teorie historického románu	000
3. Historický román jako žánr: Dějiny a příběh, celek a detail, historie a fikce „Neutrální území“ historie? Faktografie, fantazie a fikce	000
ve Scottově románu <i>Waverley</i>	000
Tradice romantického historického románu a Sainte-Beuvova kritika Flaubertovy <i>Salambo</i>	000
1. Dějiny a ideologie v historickém románu 19. století	000
2. Funkce fantazie ve francouzském historickém románu období romantismu	000
3. <i>Salambo</i> jako experimentální a problémový román: Je možná rekonstrukce minulosti?	000
Závěrem: <i>Tři mušketýři</i> – dobrodružný román?	000
1. Dumasova Předmluva	000
2. Dary	000

3. Příběh jako historie	000
4. Bravura a elegance	000
<hr/>	
EPOPEJ A IRONIE: K PROBLÉMU POZDNÍHO ROMANTISMU V ČESKÉ POEZII 2. POLOVINY 19. STOLETÍ	000
Romantická epeje	000
1. Vyvolenost a povinnost	000
2. Apokalypsa a finalismus	000
3. Čechův úkol	000
Rozpad velké epické formy a romantická ironie	000
1. Zlomkovitost, fragment, ironie	000
2. Romantická ironie a entuziasmus – problematizace vypravěčské perspektivy	000
3. Neruda jako ironický básník	000
4. Opožděný romantismus – Hálkův profétismus a pokusy o romantickou básnickou povídku	000
<hr/>	
ZÁVĚREM	000
<hr/>	
POZNÁMKY	000
<hr/>	
RÉSUMÉ – SUMMARY	000
SEZNAM VYOBRAZENÍ	000
REJSTRÍK	000

ÚVODEM

Pluralita romantismů a komparativní přístup

Již v roce 1824 bylo jasné, že neexistuje jeden romantismus. Tehdy se pánové Dupuis a Cottonet, literární diletanti ze severofrancouzského městečka La Ferté-sous-Juarre, poprvé pokusili sestavit soubor definic tohoto uměleckého směru. Jejich dvanáctiletá snaha však skončila frustrací: nepodařilo se jim najít společného jmenovatele pro velmi pestré soudy nejrůznějších kritických autorit.¹

O sto let později americký historik idejí Arthur O. Lovejoy ironicky poznamenal, že „očividná nesouvislost významů, v nichž se tento termín používá, rostla zároveň s jejich počtem“ a že „jedinečná potence“, s níž romantismus „dokázal od počátku plodit spory a vyvolávat rů znice, se v průběhu let ani trochu nezmenšila“.²

Podobná tvrzení se objevují dodnes. Zdá se, že ona „jedinečná potence“ romantismu zplodila pěkný chaos. Například Iain McCalman píše, že „romantismus je notoricky známý ošidný pojem moderní historie“, a dodává, že slovo „romantický“ otevírá neprostupný terén, jakýsi „základní močál“.³ Přesto se snaží používat výraz dál, aniž by si ovšem připustil, že se v romantickém třasovisku může utopit. Jeho strategie je typická – nepřiznat si, že romantismus jako dosud nedovršený, avšak v mnohém již tragicky neúspěšný osvobozující čin zasahuje svými důsledky naši přítomnost,⁴ ať už ve formě estetizace duchovního života,⁵ heroizace umělecké tvorby, povýšení citu na základní hodnotu,⁶ nebo dokonce i v podobě různých nacionalistických mýtů. Přes svou orientaci na minulost je romantismus otevřený do budoucnosti, a proto neexistuje žádný způsob, jak bychom se mohli dobrat jeho celkového smyslu.⁷

Historizace romantismu, k níž dnes často dochází zejména v britských a amerických kulturních studiích, se podobá reklamnímu triku. Místo informací o určitém jevu nabídneme kupujícím pouhou „nálepku“ – „romantický věk“. Změníme „úhel pohledu“ a doufáme, že se nám tím podaří „rekontextualizovat a rozšířit“ romantický kánon.⁸ Z „nálepek“ se tak stane reklamní nákupní taška, která „musí být dostatečně objemná, aby vytvořila [...] také prostor pro antiromantické duchy [counterspirits]“, svobodomyšlné sentimentální radikály i úzkoprsé politické propagandisty, ideology impérií i lokální patrioty.⁹ V „romantickém věku“ je místo pro mytologii i politickou ekonomii, vytváření policejního aparátu i boj za zrušení otroctví. Tak ztrácí romantismus poslední kontury – stává se dobou revolucí i kontrarevolucí, utilitarismu i mystiky, vědeckotechnické revoluce i návratu k prvobytnému životu, konzumentství i kultu tvůrčího génia.

Východisko z této situace nabízí komparativní přístup, který nastínil již Lovejoy. Poznání různorodých a protichůdných jevů přisuzovaných romantismu ještě není jeho pochopením. Romantismus je třeba chápat jako „romantismy“ – vidět v něm především mnohost různých „myšlenkových celků“ a uměleckých forem, které se mohou objevovat současně v jedné kultuře.¹⁰ Na rozdíl od historicky vymezených romantických hnutí (např. rané německé romantiky, anglického romantismu v prvních třech desetiletích 19. století, francouzského romantismu ve 20.–30. letech téhož věku apod.), která jsou konglomeráty velice

různorodých a často i protichůdných názorů a tvůrčích činů (srovnejme např. Wordsworthovu a Byronovu poezii, Blakeovu grafiku a Turnerovu malbu), je třeba odkrývat velké komplexy „základních myšlenkových faktů a emotivních proudů“,¹¹ jež se vyskytují v odlišných fázích vývoje romantismu i v jeho různých národních podobách. Důležitým rysem Lovejoyova přístupu je, že není dialektický a že v komplexu myšlenek a představ skrytým za označením „romantismus“ odkrývá vedle protichůdných oblastí i domény, v nichž se jednotlivé myšlenkové proudy prorůstají a doplňují, jako v Chateaubriandově tvorbě nebo v myšlení německých romantiků.

Pluralita „romantismů“ není pouhým důsledkem určité dějinné situace, „obřího víru Revoluce“, který strhl do své hlubiny „snadno dosažitelné cíle a hotová řešení“ osvícenců, jak se pokoušejí tvrdit Roy Porter a Mikuláš Teich.¹² Vždyť přece i jiné, daleko jednodušší kulturní směry a hnutí, např. reformace nebo osvícenství, vznikaly v dobách velkých historických změn (reformace v době střetu evropské kultury s jinou realitou Nového světa a osvícenství jako důsledek vědecké revoluce v 17. století). Tato pluralita nevyplývá ani z individuální a expresivní povahy romantického umění,¹³ naopak, individuální vize a tvorba je často pokládána za vrcholnou syntézu vyjadřující dynamickou podstatu světa.¹⁴ Jenže tato syntéza není nikdy završena a umělcova osobnost se tak jeví pouze jako tvůrčí potenciál.

Jak ukážeme dále (především v kapitolách Příroda a krajina a Imaginace a poezie), expresivitu romantického umění lze stěží ztotožňovat s individuálním výrazem autentické osobnosti umělce.¹⁵ Estetika romantického umění předjímá totiž modernismus v tom, že se působení díla zakládá na *intenzitě*,¹⁶ jež není dána silou jednotlivých smyslových vjemů ani jejich syntézou, nýbrž naopak – jak tvrdí francouzský filozof Gilles Deleuze – jejich diferencí.¹⁷ Přestože většina romantiků i jejich dnešních interpretů chápe tuto intenzitu jako vlastnost individuálního citění a vnímání nebo výraz umělcovy osobnosti, interpretace romantických děl často ukazují, že jde spíše o projev „*kvalitativní difference* ve způsobu, jakým se nám svět zjevuje, difference, která by zůstala, kdyby nebylo umění, věčným tajemstvím každého jednotlivce“.¹⁸ Umění, jehož estetika je založena na intenzitě a diferencí, je pluralistickým uměním, jehož hodnota nezávisí na vzorech a normách, autentičnosti individua ani na autoritativním rozlišování mezi fikcí (virtualitou) a realitou (nebo idealitou).¹⁹ Proto nelze romantismus definovat na základě hodnotového nebo estetického kánonu ani v opozici ke kánonům jiným, např. klasicistnímu. Existuje přece značné množství romantiků, jejichž tvorba má klasicistní rysy (např. Chateaubriand, Byron, Delacroix, Kleist aj.).

Vymezování romantismu

Jak jsme už naznačili, vymezování romantismu představuje stejně jako každá jiná definice obtížný problém. Podobně je tomu však i u jiných termínů, jako např. „klasika“, „klasický“, „klasicismus“. Rozhoduje tu totiž nejen složitá, větvcí se genealogie kulturních forem – při jejímž studiu nevystačíme jen s tím, že za

„předka“ romantismu v přímé posloupnosti označíme tzv. preromantismus –, ale stejně tak určitý zorný úhel, perspektiva a strategické cíle toho, kdo se vrací k Baudelairově otázce „Co to je romantismus?“.

Z hlediska chronologie, zejména počátků romantismu a jejich literárněhistorického uchopení, se otázka pro starší literární komparatistiku zdála být vyřešena vynalezením pojmu *perromantismus*. Jako u jiných směrů i zde vytvořila předpona jakýsi můstek mezi epochami klasicismu a romantismu. Přitom táž předpona svým způsobem znevážila heterogenní a umělecky i myšlenkově vysoce zajímavé období druhé poloviny 18. století tím, že je odsoudila do role jakési přípravné fáze období následujícího.

Není sporu, že romantismus patří v dějinách evropské a americké kultury k nevlivnějším a nejintenzivnějším proudům. Dokonce si oprávněně může činit nárok být považován za jeden z posledních stylových směrů – ne-li vůbec poslední –, který zasáhl jak všechna umění (literaturu, hudbu, výtvarná umění, architekturu), tak i oblast životního stylu, každodenní kultury a společenské komunikace (oblékání, vystupování, mluvu, korespondenci). V určitém období se navíc stal módou, a proto jak ve své době, tak i později, kdy už z něj často zbyly jen vysoce odolné a komerčně efektivní „viněty“, rovněž předmětem kritiky a parodií.

Pro literárněvědné i uměnovědné přístupy, které se snaží spojovat vědecké i pedagogické zřetele, bývá výhodné převádět romantismus do inteligibilního časoprostoru, v němž se prostřednictvím chronologie a periodizace ozřejmuje například začátek i konec směru a jeho vývoj se názorně ukazuje v podobě jednotlivých etap či fází. Takové psaní a pojetí dějin vysouvá do popředí důležité operátory, jež stojí jaksí nad historickým časem a komplexností jevů a faktů, které usouvztažňují, třídí a reglementují. Těmito koordinátory, jež historii romantismu uspořádávají a „usměrňují“, jsou třeba výrazy „před“, „po“, „vedle“ či „souběžně“. Zkrátka, fakta se stávají vyjádřitelnými a vysvětlitelnými podle určité osnovy, na určitém pozadí (obecných dějin, politických událostí, přelomových dat – např. vzhledem k rokům 1789, 1815, 1830 a 1848). Romantismus jako historický směr je tak popsán a zařazen.

Z podobného, vývojového a v zásadě lineárního stanoviska bychom také mohli sledovat poměrně složitou genealogii samotných pojmů „romantický“ a „romantismus“; budeme se jí však zde věnovat jen velmi stručně a náznakovitě. Na počátku nalézáme francouzské slovo „roman“, jež ve středověku označovalo nelatinský zápis vyprávění. Z něj se pak odvozují přídatná jména v angličtině a ve francouzštině – „romantic“, „romantique“, ale i „romanesque“, jež všechna původně označují svět románu. V období klasicismu je „romantický“ nebo „romaneskní“ park často prostředím popisovaným v románech. Adjektivum se později používá pro označení anglických zahrad v protikladu k zahradám francouzským. Na jedné straně začíná slovo „romantický“ znamenat „malebný“, případně „pitoreskní“ (viz zde kapitolu Romantický historismus a historický román), na druhé straně (v pojetí Jeana-Jacquesa Rousseaua) označuje spíše volnou, divokou přírodu. Zhruba od druhé poloviny 18. století pak působí protiklad mezi *romantickou* tvorbou (na počátku i tvorbou „gotickou“ – viz zde kapitolu Vzneseno, gotično, groteskno) a literaturou *klasickou*. Tuto dichotomii dovršují bratři Schlegelové v Německu a paní de Staël ve Francii – „klasická“ literatura je literaturou řeckořímského starověku nebo písemnictví, jež ji napodobuje, zatímco „romantická“

literatura (označovaná nejčastěji slovem „poezie“) navazuje na rytířský středověk a tím i na národní kultury, neboť právě jim středověk na rozdíl od antiky náleží.

Další vývoj pojmu vede k jeho ztotožnění s „moderní“ literaturou, určenou současníkům. Například podle Stendhala je romantismus uměním pro současníky, podobně jako bylo Racinovo divadlo určeno soudobému publiku. Victor Hugo v předmluvách ke svým dílům z 20. a 30. let 19. století, jež jsou de facto manifesty francouzské romantické školy, vlastně tvrdí, že romantismus není nic jiného než liberalismus v umění – uvolnění forem, nastolení individualismu a nebyvalé vzepětí a rozšíření tvůrčí imaginace.

Tyto jednoduché a srozumitelné definice mají sice i dnes svou exemplární hodnotu, ale jde jen o historické typologie řídicí se určitým účelem (např. zájmy a tendencemi tehdejší estetiky, „boji o romantismus“ ve Francii aj.). Posun k tranšhistorickému chápání romantismu naznačuje až Baudelaire: „romantismus nespočívá ani ve výběru témat, ani v naprosté pravdivosti, ale ve způsobu cítění“.²⁰

Je-li „způsob cítění“ míněn jako princip tvorby, pak se v konečném důsledku a nehledě na další Baudelairovy aforismy ocitáme nejen mimo oblast vlastního historického směru a stylu, ale také ve sféře názorů, kam dnes – přiznejme – pojem romantismus ve svém zbanalizovaném významu běžných, ba triviálních snů, iluzí a sentimentů převážně spadá.

Podle F. X. Šaldy, pro něhož je estetická finalita v podstatě vymezena „renesančním snem“ a Goethovou klasikou (čili postupnou, protrpěnou syntézou „životných obsahů“ – cestou od dualismu k celistvosti a harmonii), je pojetí literatury a kultury založeno na sváru a střídání dvou principů – romantismu a klasicismu. V Šaldově axiologické typologii (podobné velké typologie nebo osy najdeme i u Václava Černého – například rozlišení romantismu „rousseauovsko-herderovského“ a „titánského“) představuje romantismus dualitní hodnotový systém i umělecký princip. Kromě toho rozlišuje Šalda pouze „vnější“ romantismus a autentický „vnitřní“ dualismus romantismu, jehož ocenění (zvláště u Máchy, ale také např. u Alfreda de Vigny) se ve svých pracích dobíral.

Zdá se, že Šaldovi nebyla neznáma ideová kritika romantismu. V první třetině 20. století v ní vynikli dva francouzští literární historici a myslitelé, Pierre Lasserre a baron Ernest Seillière. Posledně jmenovaný se domníval, že klasické umění je to, které se podrobuje pravidlům analogickým těm, jež panují v hygieně a ve sportu. Ve jménu tradičního románského „ducha“ a „rozumu“ pak útočil proti romantismu, údajně „implantovanému“ ve Francii, a proti jeho „zakladateli“ – Rousseauovi. Podle Seillière romantikové „dobře cítí“, ale „špatně myslí“. To, že romantismus předně vyzývá naturismus (zbožštění přírody, uzavřená aliance mezi zbožštěnou Přírodou a člověkem – viz zde kapitulu Příroda a krajina), vede následně k vitální expanzi člověka, k jakémusi mystickému imperialismu, který má individuální nebo kolektivní podobu. Důsledkem je naprostá priorita spontánních, instinktivních schopností před racionalitou a empirií. Seillière vymezuje několik romantických generací řídicích se tímto principem a završuje je Sigmundem Freudem.²¹ K tomu jen poznamenejme, že Seillièreova kritika romantismu je naopak vedena mystikou rozumu – jako by byla, strukturně vzato, v zajetí toho, co odmítá.

Proč se o Seillièreových námitkách zmiňujeme? Znovu tím naznačujeme, že i po skončení údobí romantismu v dějinách kultury a umění zůstává tento směr předmětem sporů, ba dokonce může být podnětem podobně dalekosáhlé a ambi-

ciózní reflexe o stavu lidstva a společnosti. Jinak řečeno, v romantismu se pociťuje subverze a dualismus, který bychom dnes nazvali ambivalencí. Právě v takové podobě – v podobě kontroverzního principu (to de facto znamená ideové „povýšení“ romantismu, jemuž by v rovině obecného přístupu také odpovídalo jeho povýšení na estetickou, více či méně transhistorickou kategorii), může být romantismus stále eticky a společensky napadán. Může ale také přežívat – v neautentických, odvozených podobách, jako určitý emblém nebo klišé – svou vlastní dějinnou periodu.

Romantické diskursy

Romantismus je umělecký směr, jehož charakter je v klíčových ohledech dán pluralitou a různorodostí, ať už jde o myšlenkové a umělecké koncepce, stylovou nejednotnost, specifickou estetického působení a v neposlední řadě i rozdíly mezi národními kulturami. Tato kniha je pokusem mapovat členité teritorium západoevropského a zčásti i severoamerického romantismu s ohledem na jeho heterogenost. Avšak místo směřování k typologii „romantismů“ jako „jednoduchých, různě kombinovatelných myšlenkových a citových složek“ komplexu, který nazýváme romantismem,²² studujeme základní tvarosloví romantického umění jako „diskursivní formace“ a zároveň i „diskursivní objekty“, které se objevují jako výsledek určitých opakujících se „diskursivních praktik“.²³

Tyto „formace“ a „objekty“ mají familiárně znějící jména, která se objeví v následujících kapitol: příroda, krajina, cesta, cestopis, vznešeno, gotično, groteskno, imaginace, poezie, historismus, epopěj, ironie. Jejich podoby však závisejí na jednotlivých výpovědních polích, v nichž se objevují. Například na přelomu 18. a 19. století se formace zvaná „vznešeno“ stále naléhavěji spojuje s praxí „transgrese“, s překračováním morálních hranic i racionálního řádu světa v perverzi, šílenství nebo zločinu. Výsledkem je mimo jiné transformace diskursivních objektů – např. gotické architektury, příběhů se středověkou a rytířskou tematikou –, jejich radikalizace a politizace (viz kapitolu Vznešeno, gotično, groteskno). Vznikající „gotická“ literatura již není výrazem nostalgické touhy po dávné minulosti a neurčité úzkosti ze středověkých poměrů. Vyjadřuje spíše násilné rysy různých institucí (stát, církev) a forem moci (sexualita, věda), ztrátu identity individuálního vědomí, jeho rozpad na racionální a emocionální složku i jeho konflikt se silami nevědomí.

Jednotlivé sondy, které v podkapitolách sledují určité diskursy, jejich předměty a proměny, doplňují tradičněji koncipované výklady zaměřené na genealogii klíčových romantických pojmů (příroda, vznešeno, imaginace, ironie). Tyto pojmy však nejsou chápány jako sjednocující faktory – nepokoušíme se o historii idejí. Sledujeme jejich „rodokmeny“ jako soubor vztahů určitých výpovědí, který spíše než působení jednotlivců formoval složitý vývoj romantické poetiky a estetiky. Kapitola Imaginace a poezie například ukazuje, že Coleridgeova teorie obrazotvornosti je výsledkem střetnutí Leibnizovy filozofie monád a Kantova teleologického pojetí organické formy.

Problematika západoevropského romantismu a romantismů je v některých případech reflektována ve vztahu k charakteristickým rysům romantismu českého. Zejména poslední kapitola Epopej a ironie se zaměřuje na rysy typické pro vztahy českého a západoevropského romantismu (apokalyptický tón, romantický profétismus, romantická ironie).

Naše kniha je plodem dlouholeté vzájemné spolupráce, k níž patří také respektování odlišných přístupů, hledisek a stylů. Proto jsme se rozhodli, že nebudeme vyznačovat, kdo z nás je autorem té které části textu. Záměrně jsme při analýzách dali přednost – metaforicky řečeno – střídání rytmu, různým tóninám, které by se měly v ideálním případě co nejvíce přibližovat „různohlasí“ romantismu. Jsme přesvědčeni, že tato různorodost a zároveň společná srovnávací perspektiva je důležitější než odlišnost individuálních stanovisek a pohledů.

PŘÍRODA A KRAJINA

Často se setkáváme s tvrzením, že romantismus postavil proti zájmu osvícenců o společnost, civilizaci, vzdělání a pokrok kult divoké přírody a přirozených, autentických citů. Tyto představy však vytvořilo již 18. století, romantismus je pouze transformoval, specifikoval, individualizoval a nejčastěji problematizoval.¹ Tématem této kapitoly je právě romantická problematizace přírody jako počátku kultury, poezie a jazyka, jako kritéria spontánnosti, autenticity a dokonalosti umělecké tvorby, jako zdroje národní identity a především jako krajiny ve vztahu k vnímajícímu subjektu i zobrazovacím možnostem umění.

První část kapitoly nastíní typologii romantických pojetí přírody a ukáže některé podstatné změny, jimiž prošel pojem přírody a její reprezentace ve vývoji od klasicismu a sentimentalismu k romantismu. Druhou část tvoří podrobná analýza vybraných romantických pojetí krajiny jako konkrétní formy existence přírody v romantickém umění.

Přírodní poezie

1. Umělecká tvorba a romantické koncepte přírody

Romantici většinou pracují s představou, že poezie (termín používaný tehdy pro veškeré umění²) je prvotní tvůrčí činností,³ která existovala ještě před oddělením člověka od přírody⁴ a bude mít nejdůležitější význam při jeho návratu k ní nebo k její vyšší, zduchovnělé podobě.⁵ Proti obvyklým představám, že umělecká hodnota poezie závisí na dlouhověké literární tradici, tzv. „dědičné řeči básníků“,⁶ staví William Wordsworth v Předmluvě k *Lyrickým baladám* (1800) novou normu poezie, kterou je „věrnost přírodě“ – schopnost básnictví vyjádřit základní a všem lidem společná citová hnutí, jež jsou spojena s přírodou.

Jednou z podmínek věrnosti poezie přírodě je, aby napodobovala běžnou hovorovou řeč. Nejčistší podobu této mluvy lze podle Wordsworthe dosud najít na odlehlých venkovských místech, kde život a práce vesničanů probíhají v souladu s přírodními ději a rytmy.⁷ Rytmus přírody tak souvisí rovněž se základními rytmy asociací,⁸ které vytvářejí lidskou obrazotvornost – materiál veškeré poezie.

Pravidlo věrnosti přírodě však romantici neobjevili, pouze je nově formulovali. Přeskupili přitom základní složky osvícenského a sentimentalistického diskursu: Příroda je neměnná a univerzální, zahrnuje lidskou přirozenost, která je uniformní (všude stejná), působí ve formě jednoduchých počitků na lidské vědomí, kde na základě asociací představ vznikají složité duševní děje; dobrá poezie nás přibližuje přírodě a může čerpat i z běžného života.⁹ Zatímco však klasicisté a osvícenci zdůrazňují univerzálnost, případně ideálnost přírody jako zdroj všech uměleckých hodnot, romantici se opírají především o představu autentičnosti a spontánnosti, která se zakládá na individuálním citu, jenž tvoří nejdůležitější složku básně.¹⁰

Odtud je již jen krok k pojetí přírody jako říše svobody, s nímž se setkáváme např. v Coleridgeově básni „Slavík“ (*The Nightingale*, 1798), zařazené do *Lyrical*

kých balad. Proti degradaci člověka ve vyprázdněném a formalizovaném jazyce kultury je zde postavena otevřenost jednotlivce blahodárnému vlivu přírody a touha stát se součástí jejího věčného bytí. To jsou hlavní rysy mluvčího básně, který leží u potoka, naslouchá okolním zvukům a přitom se dokáže

*celým svým duchem poddat proudění
tvarů a zvuků, kolotání živlů,
na báseň, na svůj věhlas nemyslet
a s přírodou tak sdílet nesmrtelnost.*¹¹

Představa „nesmrtelnosti“, která spočívá v jednotě mluvčího s přírodou, v přijetí přírodní energie a rytmu básníkovým duchem, je zde metaforou svobodné tvorby. Ta nemusí mít vztah k morálnímu účelu, jenž zdůrazňují tehdejší filozofické práce, zejména Kantova *Kritika soudnosti* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790).¹² Proti neomezené tvůrčí svobodě však kladou romantici často „vyšší“ symbolický význam přírody, který se projevuje zjevováním morálního zákona a tušením duchovní podstaty světa:

*Často slýchávám
v ní [přírodě] tichou, tklivou melodii lidství,
která i bez břesknosti dokáže
krotit a vyčítat. A cítím těž,
že je v ní radost plná rozrušení
ze vznosných představ; tuším vznešenost
toho, co v hloubi proniká náš svět [...].*¹³

Tematizace přírody v dílech jiných romantiků, např. lorda Byrona, zdůrazňuje naopak nesouměřitelnost svobodné romantické tvorby s přírodními silami, k nimž jsou řazeny také lidské city.¹⁴ Řeč poezie není schopna vyjádřit bouři emocí v básníkově duši, zbývá jen touha po slově s obrovskou přírodní energií. „Slovo, které by bylo bleskem“ je sice figurou vytoženého „přirozeného“ básnického jazyka, ale zároveň vytyčuje hranici mezi přebujelou výmluvností jazykových figur v textu a nesdělitelnými city v nitru básníka, jehož existence se stává „úplně bezhlasou myšlenkou“.¹⁵

Tématu rozporu mezi básnickou řečí a niterným citem je příbuzné téma zániku subjektu v jeho splynutí s přírodou, které může být, jako v závěru *Childe Haroldovy pouti*, extatickým výrazem sublimované erotické touhy.¹⁶ Protipólem je představa „odcizené přírody“, která se stala pouhým mechanismem nebo fantasmatem.¹⁷ Ve všech vyjmenovaných případech nabývají figury vázané k pojmům „příroda“ a „lidská přirozenost“ smysl teprve vzhledem k subjektivitě jednotlivce,¹⁸ což představuje nejdůležitější odlišnost romantického pojetí přírody od předchozích koncepcí.

Součástí romantické subjektivity je často ideální obraz přírody ovlivněný platonismem a novoplatonismem. Například ve známém eseji *Příroda* (*Nature*, 1837) píše americký filozof a básník, zakladatel transcendentalismu Ralph Waldo Emerson, že při pohledu na krajinu

*všechn malicherný egoismus mizí. Stávám se transparentní oční koulí. Jsem ničím a vidím všechno. Proudí Universálního Bytí mnou protékají – jsem částí či částičkou Boha.*¹⁹

Zvnitřněná vize celistvé přírody jako krajiny se zde stává symbolem jednoty duše s Bohem, kterého Emerson nazývá v pozdější esejí „Nadduší“ (The Over-Soul, 1841). Jde o velkou jednotu Přírody a lidstva, jež se projevuje v aktu tvůrčího zření, které Emersonův učitel S. T. Coleridge nazval imaginací:

ta velká příroda, v níž spočíváme jako Země v měkkém objetí atmosféry; ta Jednota, ta Nadduše, obsahující bytost každého jednotlivce a spojující ho se vším ostatním, to společné srdce, jehož jediným slovem je upřímná modlitba a jediným činem pokorné odevzdání, ta realita, jež přemáhá vše svou mocí [...]. V člověku je duše celku, moudré ticho, krása všehomíra, k níž se stejným způsobem vztahuje každá jeho část i částice [...]. Vždyť tato hlubinná síla, v níž existujeme a jejíž krása je nám zcela přístupná, není jen soběstačná a dokonalá v každém okamžiku, nýbrž je to akt zření i věc spatřená, dívák i to, co je vidět, jednota subjektu a objektu. Celý svět vidíme jen po částech [...], ale [jejich] celkem je duše.²⁰

Přestože tuto jednotu nelze vyjádřit slovy, je naprosto konkrétní. „Nadduší“ totiž Emerson charakterizuje jako „spojení člověka a Boha v každém činu“.²¹ Každé lidské jednání podnícené duchovní mocí přírody se podílí na božství a každý děj přírody je smysluplný, protože je způsoben božskou silou.

I když lze kořeny této koncepce sledovat až ke Kantovu pojetí génia, jde o výrazně novoplatónský konstrukt, který však na rozdíl od předchozích úvah novoplatoniků zdůrazňuje subjektivní moment celého procesu („akt zření“). Pozdně renesanční myslitelé totiž individuální akt zření naopak ironizují. Například u Petera Sterryho není spojením s jednotlivce s duchovní podstatou vesmíru, je spíše klamným zdáním této jednoty, Narcisovou láskou k vlastnímu zrcadlovému odrazu:

Tak představuje duše či duch každého člověka pro něho celý svět. Svět, obsahující obrovské množství rozličných věcí, i jeho tělo se všemi svými součástmi a změnami je on sám, jeho vlastní duše či duch, vyvěrající ze svého pramene uvnitř něho do všech podob a obrazů věcí, které spatřuje, slyší, čichá, ochutnává, představuje si nebo rozumem chápe [...]. Duše často na to vše pohlíží jako Narcis na odraz své tváře v jezírku a zapomíná, že je to ona sama, že ona je tou tvář, tím odrazem i jezírkem, a tak se vášnivě zamiluje do sebe, do své stínové podoby.²²

Tento aspekt romantické idealizace přírody ironizují i mnozí romantici. Například Herman Melville nevědomky používá v úvodní kapitole románu *Bílá velryba* (Moby Dick, or, The Whale, 1851) Sterryho metaforu. Pod vlivem Emersonova transcendentalismu (a také se zjevnou ironií namířenou proti němu) přitom povyšuje romantický vztah k přírodě na věčný problém lidstva. Subjektivní vize přírody je v tomto pojetí fantasmatem, mimo jiné proto, že ji nelze postihnout jinak než zřením:²³

A ještě hlubší význam má příběh o Narcisovi, který, protože nemohl uchopit onen mučivý a zároveň mírný zjev, jenž spatřil v tůni, skočil do ní a utopil se. Tentýž obraz však vidíme ve všech řekách a oceánech. Je to obraz nepostižitelného fantomu života, který je klíčem ke všemu.²⁴

Idealizovaný platónský obraz přírody v díle romantiků se tedy podstatně liší od představ, jež se objevují v úvahách klasicistů a protestantských teologů. Na jedné straně je, jak jsme viděli u Emersona, do té míry subjektivizován, že se příroda

stává metaforou individuální duše, která je však zároveň ztotožněna s celkem světa.

Na druhé straně, a právě díky své subjektivaci, dostává idealizovaná příroda formu simulakra či fantasmatu. Podle Coleridgeova literárního životopisu přetváří „esemplastická“ imaginace zásadním způsobem všechny vjemy objektivního světa, ale přitom nic nekopíruje, je pouze „opakováním věčného aktu stvoření“.²⁵ Táž kapitola životopisu však obsahuje fiktivní dopis, v němž údajný básníkův přítel namítá, že tato koncepce má na jeho myšlení výrazně „gotický“ efekt. Připomíná vnitřek katedrály ponořený do tmy a jen občas ozařovaný krátkými záblesky měsíčního světla, v němž se „substance rozplývají ve stíny a stíny se zhmotňují v substance“, reálný svět se mění v přízračný a naopak.²⁶

Podle Gillesa Deleuze je základním problémem platonismu právě rozlišení mezi kopií a simulakrem. „Vůle zbavit se simulaker nebo fantasmat,“ říká Deleuze, „nemá jinou než morální motivaci.“ Tou je záměr podřídit „svobodný oceán diferencí“ požadavkům identity, podobnosti, analogie a protikladnosti, které nakonec redukují radikální odlišnost (jinakost) na vztah ke Stejnému a Jednomu.²⁷ K takové redukci mnohotvárnosti přírody na pouhé schéma organické formy nebo dialekticky chápaného celku dochází v některých filozofických spekulacích romantiků, např. v Coleridgeově *Státníkově příručce* (*Statesman's Manual*, 1816). Podle tohoto spisku vytváří imaginace symboly „prozařováním zvláštního v jedinečném a univerzálního v obecném. A především prozařováním věčného skrze časové a v něm.“ Takto vymezený symbol je podle Coleridge nástrojem k pochopení reality, zároveň však zůstává „živoucí součástí té jednoty, již reprezentuje“.²⁸

2. Klasicistický a romantický ideál přírody – nápodoba a originalita

Tato víceznačnost idealizovaného obrazu přírody, kolísání mezi vizí vnitřní pravdy a fantasmatem, mezi mnohotvárnou plností života a totalizujícími schématy, je specificky romantickým jevem. V předchozích obdobích ji nenalezneme. Například Alexander Pope ve svém *Eseji o kritice* (*Essay on Criticism*, 1711) sice nabádá básníky, aby následovali především Přírodu, ta je však hlavně „správnou mírou“ nepodléhající falšování a času.²⁹ Příroda je tedy idealizována hlavně pro svou stálost a neměnnost, není ovšem jen měřítkem uměleckých i ostatních duchovních hodnot, ale také jejich počátkem: pramenem veškeré jasnosti a krásy, zdrojem umění i jeho cílem a kritériem jeho dokonalosti.³⁰

Jako ideální zdroj inspirace je klasicistická Příroda odsunuta do bezčasí, někam před počátek antické kultury. To má dalekosáhlé důsledky. Zatímco antičtí autoři ještě měli k Přírodě blízko a uměli ji proto vynikajícím způsobem napodobovat, novověkým umělcům zkaženým rozkladným vlivem civilizace není dovoleno napodobovat Přírodu přímo – musí vzít za základ obraz přírody v dílech antických autorů. Ti totiž dokázali v přírodě objevit zásady umění, které jsou „stále touž Přírodou, leč také metodou“.³¹ Tak dochází k nahrazení přírodního ideálu normami umění, jež mají platnost zákona. Na rozdíl od platónských Idejí je ideální Příroda klasicistů nedostupná jako skrytý bůh a umělec se jí nejlépe přiblíží, když se přidrží (klasicisty vytvořené) antické tradice a bude důsledně dodržovat „užitečná pravidla“ diktovaná „učeními Řeky“, která určují, kdy má umělec „potlačit“ svou

obrazotvornost a kdy ji naopak tvořivě rozvinout.³² Veškerou věrnost Přírodě lze tedy podle Popa redukovat na ctění antických vzorů³³ a dodržování pravidel a norem zavedených moderní kritikou.

Na rozdíl od klasicistické „nápodoby Přírody“ se romantické pojetí přírodní poezie obrací k jakési „původní“ přírodě, v níž ještě nelze spolehlivě rozlišit mezi zdrojem života, přírodním prostředím a lidskou přirozeností. Romantická příroda má proto mnohonásobně bohatší významy a účely než její klasicistická předchůdkyně – může být zdrojem materiálu, námětů, tvůrčí energie a nakonec i etických a náboženských hodnot, což se projevuje zvláště v tzv. přírodním panteismu. Klasicistický pokus vložit mezi člověka a přírodu soustavu tradic a norem je mnoha romantiky (např. Wordsworthem, Coleridgem či Naovalisem) odsouzen. Místo toho zastává úlohu prostředníka básník, jenž se však podle některých autorů liší od ostatních lidí jenom silou a rozsahem svých citových zážitků a schopností tyto zážitky zpracovávat v meditativním procesu tvorby tak, že se zdají přesvědčivější než samotné děje v přírodě nebo v lidském nitru.³⁴ Podle Williama Wordsworthe musí být přírodní nutnost, působící jako zákon asociace představ nejen na city, činy a zvyky prostých lidí, ale i na poetické rozjímání nad kosmickými ději, nejprve evokována a transformována básníkovou osobností, jeho fantazií i uměleckou zkušeností.

3. Proměny koncepcí přírodní poezie v 18. století *Nová věda* Giambattisty Vica a představy přirozeného jazyka

Wordsworth a jiní romantici vyhláší svou odlišnost od klasicistického pojetí básnictví až na počátku 19. století. Jejich proklamace jsou však důsledkem dlouhotrvajících změn, jež přispěly ke vzniku romantických koncepcí přírodní poezie. Sledujme nyní blíže některé z nich.

Již v antice vznikl názor, že původní jazyk byl citový, přirozený a spontánní. Ve známé básni *O přírodě* (De rerum natura) píše Titus Lucretius Carus:

*Jestliže tedy pudí i zvířata rozličné city
různý z hrdel vydávat zvuk, ač přece jsou němá,
oč tím spíše je správné, že rovněž mohli i lidé
různou pokaždé věc též jiným vyjádřit hlasem.*³⁵

Podle M. H. Abramse „Lucretiova teorie, že jazyk vznikl jako spontánní výraz citu, byla někdy spojována s představami, že prvním propracovaným jazykem byl jazyk básnický. Tak vzniklo učení, že poezie existovala dříve než próza, protože je přirozeným výrazem citu.“³⁶

Je třeba si uvědomit, že epikurejská filozofie, která tyto myšlenky tradovala, byla v 18. století mezi intelektuály módou; patřila totiž k tradicím libertinství. K těmto tradicím se sice přímo nehlásil největší teoretik „přírodní poezie“ 18. století Giambattista Vico, avšak i on podle svého vlastního tvrzení pečlivě studoval Lucretiovu báseň.³⁷ Na rozdíl od Lucretia však spojoval Vico přirozený jazyk se zpěvem. Prvotní emotivní jazyk musel být zároveň poezií i písní, protože „lidé, když dávají výraz svým vášním, propukají ve zpěv“.³⁸ Tak vznikl jeden z prvních etnografických stereotypů o přírodních národech, který se traduje až dodnes. Mezi jeho formy patří i představa, že „duch“ určitého etnika „žije“ v písni nebo hudbě.

Prvotní lidé, obři, kteří obývali zemi záhy po potopě, byli podle Vica svou přirozeností „sublimními básníky“.³⁹ Mysleli, mluvili a jednali z popudu citů a vášní, což je, jak tvrdí Vico, základem pravdivosti „poetických sentencí“.⁴⁰ Proto nepatřil k jejich přednostem rozum, nýbrž mytické myšlení – schopnost přímého nazření souvislostí mezi věcmi na základě podobnosti, tj. umění tvořit metafory (na tuto vlastnost prvotních lidí se odvolává např. P. B. Shelley ve své Obráně poezie – *Defence of Poetry*, 1820).

Původní jazyk tedy nebyl poetický jen díky své zpěvnosti, nýbrž hlavně díky figurativnosti. U prvotních národů byla podle Vica poezie „božská, protože si představovali, že příčinou věcí, které pociťovali a obdivovali, jsou bohové“.⁴¹ Vedle údivu a zázračna ale stojí podle Vica u kořenů poezie „strach [...], který vytvořil božstva světa“, jenž však nebyl nadpřirozený, nýbrž „vyvolaný lidmi v nich samých“.⁴² Přírodní poezie tak ve Vicově teorii (a podobně i u romantiků) nevychází jen z podnětů přírodních sil a lidských vášní, ale též z autoafektivních emocí, které Lucretius nazývá fantasmaty.⁴³ Jak vidět, již ve Vicově pojetí „přírodní poezie“ vznikají podmínky pro pozdější romantickou problematizaci tohoto pojmu.

Vycházejí z těchto předpokladů, spojil Vico básnické myšlení, svébytnou „poetickou logiku“⁴⁴ a cyklické představy průběhu dějin.⁴⁵ Jeho schéma střídání základních řečových figur – metafory, metonymie, synekdochy a ironie⁴⁶ – odpovídá střídání epoch v rámci jednoho historického cyklu.

Počáteční věk bohů je dobou, kdy se mluvilo metaforicky. Tehdy si lidé vytvořili představy božstev podle analogie se silnými smyslovými zážitky, které považovali za zázračné. Blesk a hrom na obloze se proto staly atributy Jupitera, jehož si prvotní lidé představovali v lidské podobě, ale v nadlidských rozměrech. Tak „člověk ve své nevědomosti“ učinil „sebe měřítkem veškerenstva“.⁴⁷ Když si lidé vytvořili takového hlučného pánaboha, začali vykládat jeho řeč. Věřili, že Jupiter jim velí pomocí znaků a tyto znaky jsou skutečnými slovy. Věda o tomto božském jazyku byla věštestvím.⁴⁸ Právě díky své věštecké autoritě jsou však znaky připisované bohům něčím více než pouhými řečovými figurami. Ve Vicově pojetí totiž metafora funguje performativně jako spojení znaku určité hodnoty a vztahu vytvářejícího společenství. Proto se metaforické výroky věstců stávají zákony vytvářejícími společenství.⁴⁹

Prvním Jupiterovým činem je regulace sexuality. Lidé už spolu nemohou jen tak pohlavně obcovat, a už vůbec ne pod širým nebem. Stahují se za tímto účelem do jeskyň a posléze si stavějí příbytky a zakládají rodiny. Autoritativní interpretace metafory („Jupiter se bude zlobit“) tak vytváří lidské společenství. Přitom jde o rozpoznání božské moci a energie v poetickém aktu. Reakce gigantů na znaky božství (znaky, které budí strach) tedy jednak vytváří představu hněvivého boha, jednak dává vznik společenským institucím, zákonu a jazyku. Základní myšlenkou Vicova pojetí přírodní poezie není tudíž jen podmíněnost metafor smyslovým vnímáním, nýbrž také závislost obou na *přírodě jako moci*, síle, která se projevuje strachem z neznámého (tímto strachem se bude zabývat kapitola *Vznešeno, gotično, groteskno*).

Prvotní metafory se podle Vica stávají kategoriemi vnímání světa a zároveň základem axiologie (systému hodnot). Tak vzniká „poetická logika“, termín, který není tak paradoxní, pokud si uvědomíme, že prvotním významem slova „logos“ je „báje“. Ve Vicově koncepci je každá metafora báje, základem mýtu, který je – na rozdíl od historie – jediným „pravým vyprávěním“.⁵⁰ Metafora tak ve zhuštěné

podobě vyjadřuje náboženskou, institucionální a jazykovou podstatu lidského společenství.

Jak se z metafor rodí další básnické figury? Pojmenování vznikající z velmi konkrétních představ se stávají základem metonymií a synekdoch, které se řídí obdobnými strukturálními a hodnotovými vztahy jako metafora, jež je základem jazyka ve věku bohů.

Po tomto věku následuje u Vica věk hrdinů. Hlavním strukturujícím tropem je v něm metonymie. Lidé vnímají hlavně rozdíly mezi sebou – mezi těmi, kdo si přisvojují božský původ dávných hrdinů, a mezi těmi, kdo jej nemají⁵¹ (to je typické pro kmenovou a ranou feudální společnost).

Jako další nastupuje věk lidí⁵² charakterizovaný synekdochou. Lidé jsou schopni vnímat jednotlivce (a jednotliviny) ve více či méně homogenních skupinách, protože synekdochy v jejich řeči pozvedají „zvláštní [...] v obecné“ a vytvářejí z podobných částí celek.⁵³ Lidé si uvědomují vztahy rovnosti či nerovnosti mezi těmito skupinami. To mimo jiné znamená, že začínají rozlišovat třídní a občanskou společnost, republiku a monarchii (v níž zavádí rovnost vladař svými zákony).⁵⁴

Nakonec přichází věk úpadku, jež vyjadřuje tropus ironie. Vico definuje ironii jako „něco nesprávného, co bere na sebe masku pravdy“. Rozdíl mezi touto maskou a iluzí mýtu spočívá v tom, že první se zakládá na „barbarství reflexe“, manipulaci pravdy sledující individuální prospěch i za cenu krutosti a vraždění, zatímco druhá je důsledkem „barbarství smyslů“, mylných fantazií („prvotní prostoty“) primitivů, kteří projevovali „velkomyslnou divokost“.⁵⁵ Ironie je figurou totálního rozkladu společnosti. Diskurs již není schopen reprezentovat realitu, jejíž povahu určuje chaotický, nezvládnutelný konflikt zájmů, který se ti, kdo zrovna mají moc, pokoušejí zakrývat ideologií rovnosti.⁵⁶

Po jednotlivých fázích tohoto cyklu (*corso*) může podle Vica následovat návrat k podstatným hodnotám společenství i tvorby (*ricorso*), avšak jenom tehdy, probíhá-li na základě pravdy křesťanství. A právě tato pravda poskytuje Vicovi možnost zaujmout ironický odstup, s nímž hodnotí průběh předchozích cyklů, kterými dějiny prošly u pohanských národů (hlavně Řeků a Římanů).⁵⁷ To mimo jiné znamená, že i Vicův postoj k „pravdám mýtů“ musí nutně být většinou ironický a strategický.

Protipólem Vicovy ironie jsou tři city: obdiv „k nedostizné moudrosti starých“, její zbožňování a konečně touha tuto moudrost „znovu nalézt a dosáhnout“. Jedině v této nejvyšší teologické rovině dochází k syntéze iluzí „přírodního“, metaforického jazyka starých mýtů a poezie s „nekonečnou moudrostí boží“.⁵⁸

Nesmíme však zapomínat, že Vico nebyl teologem, ale především učitelem rétoriky, která už od antiky vymezuje svůj vztah k pravdě specifickým způsobem. O něm pojednává již Vicova raná řeč *O metodách studia našich časů* (*De nostri temporis studiorum ratione*, 1708) ukazující přednosti rétoriky ve vzdělávacím procesu oproti filozofické karteziánské metodě.⁵⁹ Na rozdíl od Descartesa a jeho metodické skepse, pro niž se pravděpodobná nebo nedokázaná pravda rovná nepravdě, tvrdí Vico ve své řeči, že soustředění se na prokazatelnou pravdu ve skutečnosti brání, aby vznikl *sensus communis*, který lze definovat buď jako sjednocující morální sílu společenství, nebo jako konsenzus. Tento *sensus communis* se formuje na základě vnímání vzájemných podobností jednotlivých jevů či událostí a figur prvotního poetického jazyka. Lze ho definovat jako schopnost vnímat „konkrétní“ příklady ve spojení s předchozími podobnými případy, a tedy schopnost myslet pomocí

analogií. *Sensus communis* je podle Vica normou rétoriky, stejně jako praktické soudnosti. Obě totiž potřebují obrazotvornost k tomu, aby nalezly společné normy pro jednotlivé soudy i celý diskurs. Rovněž výmluvnost (*elocutio*), přesvědčovací síla řeči, se zakládá na metafoře. Vico přirovnává metaforu k ostrému úhlu (představujícímu pronikavost, zaostření argumentace), který má dvě ramena, a analogie je potom vrcholem úhlu. Pro svou pronikavost se metafora může stát argumentem, respektive zaostřením jeho důležitých bodů ve figurativním jazyce. Nejen logika je tedy podle Vica důležitá, naopak – použití metafory implikuje vždy určitou hru významů, která generuje nové figury, konotace, aluze.

Dokonce i *sensus communis* je podle Vica produktem vnímání reality v relacích k určitým jazykovým figurám – imaginativním univerzáliím. Jak jsme již viděli, tento děj má náboženský základ. Lidský čas má, stejně jako přírodní poezie, mystický počátek – *mysterium tremendum et fascinans* (strašlivé a kouzelné tajemství). A právě díky velkému důrazu na počátek jako zdroj tvůrčí energie i na jeho mnohoznačnost je Vicovo dílo příkladem procesů probíhajících v myšlení 18. století, při nichž dochází k podstatným změnám pojetí přírody a jejího vztahu k umělecké tvorbě.

V dalším vývoji se jednotlivé motivy nebo většinou spíše analogie Vicovy teorie objevují v nejrůznějších esejích o původu jazyka a poezie. V Anglii je to například *Zkoumání o Homérově životě a díle* Thomase Blackwella z roku 1736, které vykládá vznik jazyka ve formě zpěvu vyjadřujícího nahodilé, avšak nutkavé vášně. První metafory jsou „vytvořeny zcela podle drsné přírody a pod vlivem nějaké vášně, například hrůzy, hněvu nebo chtění“.⁶⁰ S vývojem společnosti se teprve objevují slova vyjadřující emoce údivu nebo obdivu. Ve Francii uvedl některé z těchto myšlenek Condillac ve svém *Eseji o původu lidského poznání* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746) a později Rousseau v *Eseji o původu jazyků* (*Essai sur l'origine des langues*, 1763).

Rousseauova koncepce se však od předchozích zásadně liší v tom, že předpokládá problematizaci vztahu člověka k přírodě. Podle Rousseaua je sice na jedné straně prvotní řeč zpěvem, na druhé straně však „zvuky, z nichž se skládá řeč, nejsou dostatečně stálé, aby z nich mohla vzniknout píseň“. Nejsou totiž „vůbec harmonické, [...] netvoří součásti systému naší hudby, a z toho důvodu nemohou být zapsány pomocí not, což znamená, že pro nás nejsou v pravém slova smyslu písní“.⁶¹ Příroda a kultura („systém naší hudby“) jsou u Rousseaua odděleny podobně jako věci a znaky.

Z *Rozpravy o původu a základech nerovnosti mezi lidmi* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754) a *Dum samotářského chodce* (*Rêveries du promeneur solitaire*, 1782) je patrný obecný rámec těchto úvah, v nichž se vznik řeči spojuje s počátkem společnosti a technologické civilizace (dolování a zpracování nerostů). Rousseau předpokládá, že v přírodě se skrývá „osudné tajemství“ (nerostné bohatství), vedoucí lidi k honbě za poklady a exploataci surovinových zdrojů. Počátek výroby kovů je počátkem společnosti i jazyků. Ty se skládají ze znaků, které jsou, podobně jako výrobky z kovů, pouhou náhražkou za věci, jež lidem bezprostředně nabízí příroda. Podle Derridy existuje tedy v Rousseauově pojetí přírody „nedostatek, a to právě proto, že je k ní něco přidáváno“. „Dodatkem“, nahrazujícím přírodu jako smyslovou danost,⁶² je „obraz a reprezentace přírody“.⁶³ Pojetí prvotního jazyka jako písně v Rousseauově *Eseji o původu jazyků* lze tedy vysvětlit teprve úvahami o odcizení se člověka přírodě v *Rozpravě o původu a základech*

nerovnosti mezi lidmi. Zdánlivě spontánní přírodní poezie tedy nevychází z přírody jako bezprostřední smyslové danosti. Je „reprezentací“, tím, co lidé *přidávají* k přírodě. Zároveň je i pouhou *náhražkou* bezprostřední a spontánní tvorby vycházející z přírody.⁶⁴

Zcela jinou teorii přírodní poezie nacházíme u J. G. Hamanna, který předpokládal, že se prvotní Adamova řeč zrodila z popudu samotného Stvořitele světa, z božské inspirace. Proto byla muzikální a básnická.⁶⁵ Na rozdíl od závislosti prvotní poezie na hrubé přírodní síle, fantasmatech divochů nebo reprezentací (simulakrech) přírody v technologické civilizaci, viděl Hamann zdroj přírodního básnictví přímo v boží dokonalosti.

Toto pojetí mělo značný vliv i na J. G. Herdera, který je však výrazně posunul tím, že chápal počátek jako jedinečný rys určité kultury. I když Herder podobně jako někteří jeho předchůdci tvrdil, že „prvotní řeč byla souborem původních složek poezie“ a „nápodobou rezonující, aktivní přírody, která je stále v pohybu, nápodobou hlasů všech tvorů oživenou interjekcemi lidského citu“,⁶⁶ zdůrazňoval přitom, že poezie nevychází z obecné povahy lidstva, nýbrž vyjadřuje „odlišné způsoby myšlení, odlišné aspirace a odlišné touhy“, specifické pro jednotlivé národy.⁶⁷ Základem jejich odlišnosti jsou přírodní specifika (přírodní podmínky, vlastnosti půdy, tvářnost krajiny, podnebí apod.⁶⁸), z nichž však vyplývá nejdůležitější hodnota – jedinečnost určité kultury a komunity. Tato jedinečnost nachází výraz právě v poezii; podle Herdera se lze národ nebo spíše lid (*das Volk*) poznat z povahy jeho básnictví lépe než z jeho dějin.⁶⁹ Tato představa měla dalekosáhlé následky, kterými se zde zabývá kapitola Národ a lid. V dnešní době zjizvené děsivým a dalekosáhlým násilím nacionalistických hnutí již nelze přijímat Herderovu teorii jako „princip naděje“.⁷⁰

Herderovo pojetí přírodní poezie tak naznačuje význačný posun představy prvotního stavu lidstva od hypotetického počátku dějin, jako v Rousseauově druhé *Rozpravě*, ke specifické, kulturní hodnotě. Většina Herderových současníků zdůrazňovala aspekt právě opačný než on, to však neznamená, že by se vraceli ke starším představám, že zdrojem poezie je univerzální, všude stejná Příroda. Například skotský osvícenec Hugh Blair sice předpokládal, že „lidstvo už nikdy nebude mít tolik podobných rysů jako na počátku společnosti“,⁷¹ ale zároveň se snažil ukázat, že mezi poezií různých přírodních etnik existují podstatné rozdíly. Proti „divoké, drsné a nepravidelné“ poezii Vikingů, z níž „čiší ten nejzúřivější duch [...] barbarského národa“, stavěl Blair „něžnost a jemnost citu“, „nejvyšší ideály ušlechtilosti, velkorysosti a pravého hrdinství“ v Ossianových básních, v nichž se „ohnivé vášně nejranějších časů snoubí s neobyčejně vysokým smyslem pro pravidelnost umělecké formy“.⁷²

Macphersonovy *Ossianovy básně* (*The Works of Ossian*), které vycházely od roku 1760 do roku 1765,⁷³ byly pro Blaira, jenž pomáhal budovat mýtus jejich autenticity, jakousi „klasikou“ prvotního věku lidstva.⁷⁴ Tvrdil, že jsou poetičtější než starořecká homérská epika, jejíž obrazotvorný potenciál byl vyčerpán pozdějšími napodobiteli a rozmělněn klasicistickými kritiky.

Blairovo pojednání o Ossianovi je vlastně plodem autoafekce. Macphersonovy adaptace fragmentárních pozdně středověkých skotských nebo irských balad na témata tzv. fiensanského cyklu staroirské literatury a jeho pozdější padělky velké dávnověké epiky⁷⁵ jsou obdivovány nejen jako vznešená přírodní poezie, ale také jako „*poezie srdce*“,⁷⁶ v níž se uchovala obrovská tvůrčí energie prvotního lidstva.

Vedle toho je však zřejmé, že Macphersonova poezie předpokládá autoafekci i u čtenářů. Styl *Ossianových básní* vytváří jednoduchými prostředky iluzi prostého, zpěvného, neobyčejně figurativního a přitom archaického jazyka.⁷⁷ Podle Macphersonova Pojednání o starobylosti atd. básní Ossiana, Fingalova syna (A Dissertation Concerning the Antiquity &c. of the Poems of Ossian, Son of Fingal, 1765) měla nejdůležitější vliv na ústní tradování básní jejich hudebnost. Zpěvný charakter staré galštiny a strofická forma starobylé keltské poezie prý nedovolily, aby další generace pěvců nahrazovaly původní Ossianova slova jinými, takže se jeho básně údajně dochovaly v nejjistší originální podobě. I poté, co ve Skotsku přestali existovat bardové, tradovali tuto poezii členové jednotlivých klanů.⁷⁸

Na rozdíl od české ohlasové poezie má však v *Ossianových básních* daleko větší význam specifická subjektivita, založená na tematizaci a monumentalizaci pěvcova hlasu, které vytvářejí dojem ústní slovesnosti. Ossian v první řadě není součástí své doby a její společnosti; promlouvá k moderním čtenářům na sklonku života, z osamění a tmy slepoty, v níž ho, v podobě vizí, snů a duchů navštěvují jeho dávno mrtví současníci. Takto pojatá subjektivita dávného barda má přinejmenším dvojí funkci: jeho hlas jednak působí jako prostředník mezi dávno zaniklou kulturou a moderní dobou, jednak je symbolicky ztotožněn, například v básni Berrathon, s „věčnými“ atributy přírody, energií živlů a vegetativní silou. Na rozdíl od ostatních lidí, přirovnávaných k „listům v morvenském lese“, které „poryvy vichru odnášejí pryč“, se Ossianova sláva podobá morvenskému dubu, jenž „zvedá svou mocnou hlavu proti bouřím a raduje se ve vichru“.⁷⁹

Monumentalizovaná ohlasová poezie *Ossianových básní* vytváří symbolické spojení mezi minulostí („ozvěnou zaniklých dnů“⁸⁰), přítomností a budoucností, ale zároveň i mezi duchovním životem (jehož výsostnými momenty jsou básnická vize a umělecká tvorba) a přírodou. Vážnost a důstojnost *Ossianových básní* má podle Blaira blízko k mluvě i mlčenlivosti přírodních národů, severoamerických indiánů, ale na rozdíl od nich se svým jazykem a stylem podobá také nejstarším částem Bible, starozákonním textům.⁸¹ Z tohoto hlediska je *přírodní* Ossianova poezie zároveň poezií *duchovní*.

Současně je však také poezií niternou a citovou. Podle oxfordských *Přednášek o posvátné poezii Židů* (Lectures of the Sacred Poetry of the Hebrews, 1753) biskupa Roberta Lowthe posvátná biblická poezie „přímo odvozuje své bytí ze silnějších citových hnutí ducha“. Přitom však nevyjadřuje vnější skutečnost, nýbrž básníkovy city:

Jelikož lidský intelekt nachází přirozené potěšení v každém druhu nápodoby, pak zvláště onen druh, jenž ukazuje jeho vlastní obraz, líčí a znázorňuje impulsy, modulace, rozrušení i skryté city, které vnímá a sám zná, právě onen dokáže udivit a potěšit více než kterýkoli jiný.

Spíše než za monument starobylé kultury nebo tvorbu přírodních národů byla tedy Ossianova poezie často považována za prorockou, ukazující netušené bohatství individuální subjektivity. Podobně přistupoval biskup Lowth ke starozákonním veršům: Byly pro něho „výrazem [...] vyjevujícím pravý a přesný obraz silně vzrušené mysli [...], jako by se otevřely tajné cesty a niterná zákoutí duše, jako by se nám ukázaly její nevnitřnější představy“.⁸² K důležitým rysům této poezie již nepatří v první řadě epičnost příběhu, nýbrž metaforičnost, lyričnost in-

dividuálního výrazu, který je spojujícím článkem mezi jednotlivými časy, přírodou a duchem, jednotlivcem a společností.

Toto pojetí prvotní poezie ovlivnilo chápání a hodnocení kultury i poezie v celé Evropě. Lowthova a Blairova kritéria převzal a rozpracoval Herder,⁸³ jeho myšlenky působily na Goetha i na četné romantiky po celé Evropě. Jak ukazují Abrams, předjímal některá romantická kritéria přírodní, přirozené a „upřímné“ poezie, která se objevila v předmluvě k Wordsworthovým a Coleridgeovým *Lyrickým baladám*, již Blair ve svých *Přednáškách o rétorice a krásné literatuře* (Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, 1783).⁸⁴

Příroda jako problém

Příčinou mnoha nedorozumění a záměn při výkladu romantických pojetí je mimo jiné sémantická dvojnásobnost francouzského a anglického termínu „nature“, který znamená buď „příroda“, nebo „přirozenost“, nebo má oba významy najednou. Tyto základní významy jsou navíc koncem 18. století chápány různým způsobem.⁸⁵ Například podle filozofů Condorceta a Volneyho označoval pojem „příroda“ soubor všech bytí existujících v univerzu, obecné zákony, které lze v přírodě pozorovat, nebo sílu hýbající vesmírem. K tomuto pojetí se také blíží formulace Augusta Wilhelma Schlegela o přírodě jako jednotné ideji pro sílu vytváření, produkující sílu, jež působí ve všem.⁸⁶ Týmž výrazem se také označovala „přirozenost“ věci nebo „přirozenost“ člověka jako soubor atributů odlišujících jedno bytí od druhého. Vzhledem k našemu výkladu je důležité rozvržení Jeana-Jacquesa Rousseaua, v němž vyniká jednak *pojmem přírody* (příroda jako analogon dokonalosti), jednak *příroda sama jako prostor* autentického (přirozeného) bytí, případně jako prostor i prostředek, který je léčivý i očištný.⁸⁷

Vedle této koncepce je však nutno alespoň zmínit ještě další pojetí, která zdůrazňují víceznačnost přírody. Ta se pak objevuje v několika řadách, jež zakládají její víceznačnost a projevují se v jednotlivých romantických reprezentacích. Příroda se tak střídavě jeví jako otázka modelu, symbolu, podnětu (výzvy), nahlížení a (ko)existence.

V evropském a americkém romantismu, například u Williama Wordsworthe a Ralpha Walda Emersona, se také projevuje dlouhá tradice spojená s reprezentací přírody jako „knihy“ – symbolického textu s teologicko-mravními významy.

V průběhu 18. století se s popisy přírodních scenerií a odkazy k nim spojují kontrastní kategorie „krásného“ a „vznešeného“. Obecně vzato, krásné je svými rozměry malé, uspořádané, klidné a vzbuzuje v pozorovateli příjemné pocity. Vznešené je naopak rozlehlé, divoké, chaotické, bouřlivé, strašné (hory, moře) a probouzí ambivalentní pocity hrůzy i obdivu (analýze druhé kategorie se bude věnovat kapitola Vznešeno, gotično, groteskno). V těchto formách je jednak spatřován výraz boží laskavosti, jednak vyjádření boží moci, nekonečnosti i hněvu.

Protilehlé kvality vznešenosti a krásy jsou často chápány jako momenty stálosti v proměnlivé realitě. „Teodiceu krajiny“ (termín M. H. Abramse) spojuje romantismus se symbolickou řečí krajiny, s jejími viditelnými slovy, značícími

nevyhnutelnost a zvraty lidského údělu. Čtení krajiny jako knihy forem a symbolů může být ovšem v korelaci s přímým setkáním básnickovy duše s přírodou, které má podobu srážek či smírů s jejími atributy. Při tomto setkávání se v přírodě promítá lidská zkušenost, osobní život se transformuje do krajiny.⁸⁸ Příkladem toho je především autobiografická konfesijní poéma Williama Wordsworthe *Preludium aneb Růst básnickovy mysli* (*The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, 1799 1805 1850), zejména její první a druhá kniha věnovaná dětství v tzv. Jezerní krajině (*Lake District*) v severozápadní Anglii.

Kromě této tradiční koncepce přírody jako modelu a symbolického textu působí v romantickém umění také Kantovo pojetí neforemné, strach vzbuzující přírody jakožto podnětu nebo výzvy vyvolávající určitý náhled. Jako „moc, která nad námi nemá žádnou vládu“,⁸⁹ se tato jeví jako dynamicky vznešená:

Odvážně převíslé, jakoby hrozící skály, bouřková mračna kupící se na nebi, provázená blyškáním a hřměním, sopky v celé své zničující síle, orkány se svými pustošivými následky, bezbřehý bouřící oceán, vysoký vodopád mocné řeky apod. činí z naší schopnosti klást odpor ve srovnání s jejich silou bezvýznamnou maličkost. Ale pohled na ně se stává o to přitažlivější, čím je strašlivější, jen když se nacházíme v bezpečí; a nazýváme tyto předměty rádi vznešenými, protože duševní sílu povznášejí nad obvyklý průměr a odkrývají v nás schopnost odolávat zcela jiného druhu, která nám dává odvahu k tomu, abychom se mohli měřit se zdánlivou všemohoucností přírody.⁹⁰

Mohutnost přírody probouzí naše síly, naše apriorní schopnosti nahlížet a posuzovat přírodu beze strachu a s vědomím povznesenosti nad ní. Vznešeno není tedy v přírodních předmětech, ale v lidském náhledu na přírodu a ve způsobu myšlení, který z tohoto náhledu vychází. „Moc přírody, před níž cítíme svou fyzickou existenci jako nicotnou, vyvolává v nás povědomí o vznešenosti našeho vlastního určení.“⁹¹ (O Kantově pojetí vznešena pojednávají podrobně kapitoly *Vznešeno, gotično, groteskno a Imaginace a poezie.*)

Ještě před Schopenhauerem tvrdil francouzský filozof Maine de Biran, že každý jednotlivec, byť mu podstata lidské duše zůstává skryta, zná sám sebe alespoň jako sílu, která působí prostřednictvím vůle. Vůle je hyperorganická síla, „moc *sui generis*, jež závisí pouze na sobě“.⁹² Od bezprostředního pocitu síly, pocitu naší vlastní existence, je neodlučitelný pocit aktivity – jednání, pohybu. Individualismus jako živoucí síla (klíč k velikosti) přináší bezprostřední a zřejmé poznání. Řekněme, že v těchto vývodech jakoby prosvítá snaha zachovat individualitě přese všechno převahu nad vnějším světem i nad vlastními sny.⁹³ U mnoha romantiků, např. u Wordsworthe, Coleridge, Byrona, je toto pojetí přírody modifikováno jako koexistence, kdy se subjekt vymezuje v sounáležitosti s přírodním celkem, hledá v něm intenzivní prožitek a někdy se v něm dokonce touží ztratit a rozplynout.

Vzhledem ke známé romantické antitezi subjekt–společnost, již měla v těchto různých pojetích řešit příroda/přirozenost, se mnoho romantiků ve skutečnosti ocitá na velice úzkém předělu mezi idealizovanou přírodou, pojímanou nebo pocíťovanou jako doména harmonie, analogon přirozené mravnosti a dokonce i útočiště, a na druhé straně přírodou jako „jinakostí“, která je ambivalentní, nespolehlivá, problematická, ba dokonce hrozivá a ničivá.

Prekračování této hranice oběma směry nebo tvůrcovo setrvávání v neurčitém prostoru mezi vnitřním a vnějším světem, který se otevírá emocím duše a snění

(např. v básnických sbírkách Victora Huga ze 30. let 19. století), se obvykle chápe jako akt osobnosti a její vůle. Může být ale vysvětleno i jinak, například teorií imaginace (viz kapitolu Imaginace a poezie), která mimo jiné čerpá ze Schellingovy koncepce organismu a vyznačuje se substitucí výrazových prostředků umění (figurativního jazyka) za vytouženou bezprostřední zkušenost (např. u Wordsworthe nebo Byrona) a odvržením vědecké racionality jako pouhé klamně konstrukce reality (např. v Byronově dramatické básni *Manfréd*, 1817). Pro romantické tematizace a reprezentace přírody i pro romantickou poetiku mají tyto činy závažnější důsledky než tradiční koncepce, paradigmata nebo klišé přírody, což se projevuje zejména v literárních a výtvarných ztvárněních krajiny. Všem těmto problémům se věnují následující podkapitoly.

1. Paradoxy a utváření přírody v romantické filozofii Pojetí zkušenosti a teorie organismu v raných úvahách F. W. J. Schellinga

Jak tvrdí Schelling v úvodu ke svému prvním významnému spisu *Ideje k filozofii přírody* (*Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1797), nepatří filozofie našemu duchu bez jeho spoluúčasti, původně a od přírody. Není naší přirozeností. Je dílem svobody. Každému je tím, čím ji sám udělal. Proti přírodě (a rovněž přirozenosti) staví tak Schelling subjektivitu, která zahrnuje i nevědomí a ve spojení s absolutní subjektivitou panteistického Boha expanduje do nekonečna.⁹⁴

Filozofii přírody nelze tedy a priori definovat, je však možno vytvořit její pojem, který bude vznikat „před očima čtenáře“.⁹⁵ Subjektivita se tu tedy spojuje s procesualností, utvářením pojmu, které však ve skutečnosti neprobíhá tolik cestou „transcendentálního idealismu“, nýbrž, jak naznačuje např. Gilles Deleuze v návaznosti na Henriho Bergsona, směrem k paradoxnímu „transcendentálnímu empirismu“.⁹⁶ Schellingovi jde totiž o odvození *možnosti* přírody, či spíše jen „něčeho jako příroda“, jako „světa mimo nás“, který je ale zároveň světem lidské zkušenosti.⁹⁷

Zajímavé je Schellingovo spojení „něco jako příroda“, jež naznačuje podstatně odlišné chápání přírody než to, na které jsme běžně zvyklí. Příroda zde není daností, do níž přicházíme, není ani velkým systémem věcí, kterým se stala v myšlení osvícenců. Spojení „něco jako příroda“ připomíná Novalisovu vágní charakterizaci poezie před koncem románu *Jindřich z Ofterdingen* (Heinrich von Ofterdingen, 1802): „Na *něco osobního* se nelze s určitostí vyptávat.“⁹⁸ Podle jiných představ jenských romantiků je také poezie chápána jako možnost, jako směřování tvorby k nové univerzálnosti, která se od staré univerzality osvícenského světa liší tím, že je cílem ležícím v nekonečnu, tendencí nikdy nekončícího procesu, který zakládá subjektivitu ve vědě i v umění. Příroda je tedy u Schellinga virtuální strukturou, jejíž realizované možnosti vypovídají o utváření a hranicích naší zkušenosti.

Uskutečňováním možnosti přírody je podle Schellinga její výzkum. Ale samotná možnost přírody, možnost světa mimo nás, nemůže být vyvozena z přírodovědy, je produktem filozofie. V tom spočívá výsadní postavení filozofie vzhledem k přírodovědě.

Filozofie je vydělením člověka ze „stavu přírody“, kdy byl člověk zajedno se sebou i se světem, který jej obklopoval.⁹⁹ Tato prvotní jednota je ztracena. Zbyla

po ní jen temná reminiscence. Velcí filozofové se do tohoto stavu někdy vracejí – Sókratés se modlí k vycházejícímu slunci. Prvotní stav však není žádoucím cílem. Naopak, tvrdí Schelling, člověk musí provést rozluku s přírodou, učinit se svobodným, aby se mohl jednou vrátit do přírody „jako vítěz“.¹⁰⁰

Jak probíhá ona rozluka s přírodou? Tím, že člověk začíná uvažovat. Reflexe je prvním krokem, kterým se člověk vyděluje z vnějšího světa. Člověk odlučuje, co příroda navždy sloučila – předmět a názor, tedy způsob, jímž je předmět nahližen, dále pak pojem a smyslový obraz předmětu. Kromě toho – a to je důležité – se v reflexi rozdvouje sám člověk. Stává se sám sobě „objektem“.¹⁰¹

Toto rozdvojení je však jenom prostředkem. Podstatou člověka, jeho přirozeností, je jednání.¹⁰² V reflexi člověk pouze dočasně ruší rovnováhu bytostných sil a vědomí, kterou by měl dokázat obnovit. Principem bytí je podle Schellinga identita, nikoli rozdvojenost. Pouhá reflexe vycházející z rozdvojení je nemoc, jež v zárodku usmrcuje duchovní svět vyvozený z identity.

Takovou reflexi představuje pro jenské romantiky především osvícenský racionalismus, který zahrnuje i Kantovo pojetí světa jako „věci o sobě“. Tato filozofie je nepravá, protože způsobuje trvalé oddělení člověka a světa. Reflexi je proto třeba považovat za pouhý prostředek, a to v tomto ohledu: Bez původního rozdvojení bychom nemohli filozofovat, ale toto rozdvojení není smyslem filozofie.¹⁰³

V jádru každé filozofie, zvláště pak filozofie přírody, existuje tento paradox, který však není ani Kantovou antinomií čistého rozumu, ani Hegelovým dialektickým protikladem. Připomíná spíše pojetí *différance*¹⁰⁴ v dnešní filozofii. Podle Derridy je *différance* negativním pojmem – nelze říci „*différance je*“, ale filozofie, stejně jako historie, vždy začíná rozbitím jednoty, trhlinou v jednotě.¹⁰⁵ Reflexe má tedy podle Schellinga jen negativní hodnotu, neboť jejím smyslem je zrušit to, co je podmínkou její existence – odtržení subjektu od světa.¹⁰⁶ Takto pojatá filozofie je „nutným zlem“, „disciplínou zbloudilého rozumu“, a proto pracuje na vlastním zničení.¹⁰⁷

Návrat člověka do „stavu přírody“ vůbec neznamená jeho splynutí s přírodou. Je „svobodným obnovením“ rovnováhy mezi silami člověka (které jsou zároveň silami přírody) a jeho vědomím. Tato rovnováha není pojata jako rovnováha idejí, ale jako „rovnováha sil“.¹⁰⁸

Filozofie, tvrdí Schelling, zakládá nejprve souvislost příčiny a následku mezi věcmi a našimi představami. Věci jsou pochopeny jako něco na nás nezávislého, zatímco my chápeme sama sebe jako závislé na předmětech. Na druhé straně však tato objektivita vyžaduje shodu našich představ s věcmi, které se tak stávají důsledkem těchto představ. Docházíme tedy opět k paradoxu. Věci nemůžeme pokládat za účinek našich představ, ale přesto se jím stávají. Právě tím se dovršuje rozluka mezi naším uvažováním a přírodou.¹⁰⁹

Schelling naopak směřuje k dokázání jejich identity a ptá se: „Jak je možné, že mám představy, pozvedám se sám *nad* představu?“ Touto otázkou se podle Schellinga jednotlivec stává „bytostí, která se co do svého představování cítí původně *svobodnou*, bytostí, jež spatřuje představu samu a souvislost svých představ *pod* sebou“.¹¹⁰ Bytostí, která má bytí v sobě samé a která je schopna vystoupit ze světa svých představ, zřící se souvislostí s věcmi a postavit hmotu a ducha do odlišných světů. Také příčina a následek povstávají v nutné posloupnosti mých představ. Nemohu pochopit, jak věci působí na mne, dokážu však chápat, jak věci působí na věci. Když to dokážu, nejsem již věc, pouhý objekt, nýbrž jsem svobodný.

Nejsem rovněž objektem, protože ve mně je *čin*, a ze mne tedy mohou účinky jen vycházet. Jen tehdy, pokud by si člověk nekladl tyto otázky a nedošel k těmto závěrům, byl by *věcí*. Byl by pod nadvládou *mechanismu* (určitého způsobu spojování příčin a následků), ale nedokázal by z něho vystoupit a zeptat se, „jak se to celé stalo možným“.¹¹¹

Možnost filozofovat je schopnost položit si otázku, „kterou veškerá filozofie začíná“. Jde o „svobodně vyprodukovaný a sobě samému uložený problém“, který dokazuje, že člověk je nezávislý na vnějších věcech nebo spíše na jejich všeobecně přijímaných interpretacích. Spousta lidí jenom polemizuje s minulými filozofy, ale neklade si onu základní filozofickou otázku. Avšak právě tito filozofové již ono svobodné gesto udělali. Považovali za nemožné „uvádět v kontakt věci“, které v ostatních lidech „spojila příroda a mechanismus navždy“. Filozofovat znamená prolomit tento mechanismus, a Schelling ve svém pojednání prohlašuje, že tak učinil.¹¹²

Odluka člověka a světa, ducha a hmoty však nebyla podle Schellinga provedena původně ve filozofii. Přišlo s ní již daleko dříve náboženství. I ve filozofii existovala po dlouhá staletí; teprve Spinoza pochopil ducha a hmotu jako jedno („myšlenku a rozlohu jen jako modifikace téhož principu“) a ve svém systému, který byl „prvním smělym rozvrhem tvůrčí obraznosti“, pojal v ideji „nekonečna [...] bezprostředně to, co je konečné“. Podle Leibnize, který šel „opačnou cestou“, pak v konečných jednotlivinách – monádách (například duších) – vznikají „představy vnějších věcí podle [jejich] vlastních zákonů jako v nějakém zvláštním světě, jako by neexistovalo nic než bůh (nekonečno) a duše (názor nekonečna)“.¹¹³ Svůj odpor vůči Kantovu pojetí „věci o sobě“ a osvícenskému mechanicismu staví tedy Schelling na určité syntéze základních myšlenek Spinozy a Leibnize. Z tohoto hlediska pak chápe Leibnizovu představu předzjednané harmonie (která zakládá spolumožnost a spolubytí jednotlivin – monád – ve světě) jako základní myšlenku „systému duchovního světa“, zatímco Newtonova teorie „rovnováhy světových sil“ je „soustavou světa materiálního“. Deleuzovskou tendenci Schellingova uvažování potvrzuje naděje, že oba systémy jsou „různými aspekty jedné a téže věci“.¹¹⁴

Také řešení rozluky přírody a ducha, které Schelling nabízí, předjímá určitě rysy Deleuzovy filozofie. Je třeba odvodit nutnost posloupnosti představ z povahy našeho konečného ducha a připustit, že věci vznikají zároveň s touto posloupností.¹¹⁵ Spinoza tvrdil, že reálně si lze uvědomit jenom v kontrastu k ideálnímu, ale nedokázal vyřešit vztah nekonečného ke konečnému (individualitě). Jeho systém není proto srozumitelný. (Podle Schellinga se Spinozův systém „ztratil v ideji nekonečna mimo nás“, protože chápal *já* jenom jako myšlenku nekonečna.¹¹⁶) Bylo tedy nutno, aby uvažující subjekt pojal tento systém do sebe a sám se postavil na místo nekonečné abstrakce. To učinil Leibniz, když pochopil, že k uskutečnění sjednocení konečna a nekonečna dochází v povaze individua, ba každé jednotliviny, ve vývoji její přirozenosti. Veškerá posloupnost představ vzniká podle Leibnize z přirozenosti konečného ducha, která je něčím odlišným od původní, nekonečné a nediferencované přírody. Podle Schellinga však nebylo dobré, že Leibniz tento proces vysvětloval pomocí předzjednané harmonie. Není totiž jako ona dán nekonečností Boha, ale vyplývá přímo z povahy konečných bytostí.

Schellingovy úvahy se zde blíží deleuzovské koncepci světa složeného z konkrétních jednotlivin (singularit), ale přitom omezují obor těchto jednotli-

vin hranicemi abstrakce – „lidského ducha“: „Soustava přírody je zároveň soustavou našeho ducha.“¹¹⁷ V tomto okamžiku se Schellingova filozofie přírody vrací ke koncepci centrálního subjektu, která s větší či menší silou usměřňuje její další vývoj, v němž převládne *organický model* výkladu subjekto-objektových vztahů.

V tomto pojetí existuje „každý [...] produkt *sám pro sebe*“ a jeho organizace se vytváří „ze sebe samé“, je produktem *individua svého druhu, reprodukuje svůj rod*, tj. nepokračuje, ale *vrací se do sebe samé*. Organizace „není ani *příčinou*, ani *účinkem* nějaké věci mimo sebe“, každý organický výtvar nese svou příčinu v sobě. V mechanickém objektu jsou části *libovolné*, existují pouze tehdy, pokud je dělím. V organickém objektu jsou tyto části „reálné“, „existují bez mého přispění“, „mezi nimi a celkem je *objektivní vztah*“. Základem každé organizace je proto *pojmem*, který je právě onou organizací, jež představuje podmínku fungování organické struktury. Pojem je totiž všude, kde je nutný vztah části a celku, a naopak.¹¹⁸

V organickém výtvaru jsou forma a látka jedno. Jednota je její vnitřní jednotou, která nezávisí na tom, zda organizaci *myslíme* jako celek. Právě pojetí organismu jako zcela objektivního, nedělitelného celku ruší tu linii ve Schellingových úvahách, jež směřovala k pochopení přírody jako pluralitního systému. Organický model se stává obecným strukturním principem, kterým však stěžít může být pouze „jednota *pojmu* existující ve vztahu k nazírající a reflektující bytosti“.¹¹⁹ Je jím další paradox: Účelnost přírody si lze představit pouze vzhledem k rozvažovací schopnosti, avšak tato účelnost musí sídlit v samotných přírodních výtvarcích. Jejich jednota totiž není jen logická, ale také objektivní a reálná.¹²⁰

Pojem organismu není tedy pouhým pojmem, ale organická hmota není také pouhou hmotou. Pro pochopení spojení pojmu s hmotou mnozí filozofové předpokládají *vyšší rozvažovací schopnost*, kterou je nadán pouze Bůh jako stvořitel vesmíru. Účelnost přírodních výtvarů by pak existovala pouze vzhledem k rozvažovací schopnosti Boha. Ale to není řešení. Neptáme se totiž, jak vznikly organismy, nýbrž „Jak do mne přišla *představa* účelných výtvarů mimo mne a jak jsem nucen k tomu, abych i tuto účelnost myslel přece jen jako *skutečnou a nutnou mimo mne*, přestože náleží věcem pouze *ve vztahu k mému rozvažování*.“¹²¹

Řešení tohoto paradoxu spatřuje Schelling v pochopení vztahu nutnosti a nahodilosti v organickém výtvaru. V tomto produktu jsou nutnost a nahodilost nejintimněji spojeny. Jeho nutnost spočívá v účelnosti jeho existence, zatímco nahodilostí je, že tato účelnost je skutečná jen pro bytosti schopné zření a reflexe. Hmota se tedy organizuje *sama*, ale její organizace je představitelná pouze ve vztahu k duchu. Z toho vyplývá, že řešení tohoto paradoxu existuje pouze ve sféře možnosti. Je jím sjednocení ducha a hmoty, které může být nekonečně vzdáleným úběžníkem filozofické reflexe, je však dosažitelné pro „symbolický jazyk“ obrazotvornosti. „Příroda k nám mluví tím srozumitelněji, čím méně o ní myslíme pouhou reflexí.“¹²² Tento „symbolický jazyk“ je *nepojmový*, nicméně Schelling v jeho popisu používá tradiční pojmoslovný aparát – „všeobecný život přírody“ se „zjevuje“ subjektu „v nejrozmanitějších formách, ve stupňovitých vývojových etapách, v povlnných přiblíženích ke svobodě“.

Tak vzniká další paradox pojetí přírody v Schellingově filozofii. Místo otevřeného, dynamického, heterogenního celku je příroda chápána jako všeobecný vývoj k jedinému cíli – svobodě. Schellingova filozofie přírody zde zjevně ne-

překonává dualismus Kantova přístupu – obecné podmínky zkušenosti se zde nestávají „genetickými podmínkami zkušenosti“.¹²³ Naopak v ní dochází k vývoji charakteristickému pro vědy na přelomu „klasické“ a „moderní“ epistémé, kdy se, slovy Michela Foucaulta, „samotné bytí toho, co je reprezentováno, [ocitá] mimo reprezentaci“.¹²⁴ Z přírody se stává symbolický pohyb forem života ke svobodě. Tak se do Schellingovy filozofie přírody kradmo vrací „dogmatismus“,¹²⁵ proti němuž je zaměřena.

Život je podle Schellinga především svobodný pohyb. Jeho podmínku představují dvě základní vlastnosti organismů: sensibilita (citlivost umožňující přijímání popudů) a iritabilita (dráždivost – reakce na podněty zvenci).¹²⁶ K vysvětlení takto pojatého života nelze použít pojem „životní síla“, protože jakoukoli sílu můžeme myslet pouze jako něco konečného, a každá konečná síla předpokládá existenci síly opačného směru.¹²⁷ Zde Schellingův přístup kontrastuje s pozdějším vývojem této kategorie u Bergsona a Deleuze (*élan vital*). Podobně jako oni chápe i Schelling, že nejde o nějakou skrytou sílu, nýbrž o diference konkrétních sil. Avšak zatímco Schelling se tyto diference pokouší sjednotit pomocí „něčeho třetího“, co „nemůže být samo opět silou“,¹²⁸ považuje Deleuze za tuto sílu sám dynamický proces diferenciaci a tím i konkretizace reality. Nádhera vesmíru není ve sjednocení a konvergenci, jak si to představuje Schelling, nýbrž v nekonečném rozrůzňování, divergenci.¹²⁹

Jednotícím článkem Schellingových diferencí sil nemůže být ani duše, neboť odlišnost těla od duše lze pochopit pouze „na základě bezprostřední zkušenosti“.¹³⁰ Přitom však „empirické přesvědčení o tom, že něco žije mimo mne“, není možné.

Řešení tohoto paradoxu je již pouze pragmatické. Subjektivní, romantický myslitel musí být „prakticky *donucen*“, aby uznal mimo sebe bytosti, které jsou mu rovny.¹³¹ Jenže právě onen vztah rovnosti privileguje romantický subjekt, aby se stal sám hierarchizujícím principem. Tak se v Schellingově myšlení vytvářejí předpoklady pro dogmatické uzavření systému přírody.

Schellingovo pojetí organismu a života je dualistické, je založeno na rozporu ducha a hmoty, který je vyostřen v člověku, jenž je „viditelný, chodící problém vši filozofie“.¹³² Navzdory tomuto protikladu je však třeba myslet celek přírody. Proto se Schelling snaží tuto problematiku reflektovat z jiného hlediska. V přírodě chápán jako celek „stojí proti sobě“ *mechanismus a účelnost*. Zatímco mechanismus je chápán jako řada příčin a následků, jejichž kumulativním účinkem je degradace,¹³³ účelnost, vyznačující se současností příčin a následků, je považována za nezávislost na mechanismu a základní rys „kruhové“ organické struktury. Toto dělení je velmi problematické, protože nebere v úvahu účelnost, která je výsledkem mechanické kauzality, charakterizující techniku. Například pozdější filozofie techniky (Heideggerova Otázka po technice – Die Frage nach der Technik, 1954) ukazuje, že mechanismus a účelnost jsou od sebe odděleny tak, že technika se vždy vyvíjí v předstihu před účely, k jejichž naplnění vzniká. Diference, která se objevuje v technice, je tedy původní diferencí, na níž je založena naše zkušenost času. Na rozdíl od moderních myslitelů však Schelling usiluje o překonání této diference v rovině abstraktních pojmů a kategorií nebo pomocí vyprázdněných forem mytického myšlení (tzv. velký řetěz bytí).

Jednotu přírody můžeme podle Schellinga myslet, když sjednotíme mechanismus a účelnost. Tak v našem rozvažování vzniká *idea účelnosti celku* (spojení pro-

středku s účelem). Nemůžeme si ale představovat, že se rodí z nějaké duchovní podstaty mimo nás a že ji na přírodu jen přenášíme. Příroda je totiž přírodou jen potud, pokud „nutně a původně nejen vyjadřuje, ale i realizuje zákony našeho ducha“. ¹³⁴ Podmínky zkušenosti jsou nakonec formulovány ve smyslu hegelovské dialektiky: „Příroda má být viditelný duch“ a duch, jenž ji na základě abstraktního pojetí nutnosti organizuje a uskutečňuje, je „neviditelná příroda“. ¹³⁵

V *Idejích k filozofii přírody* však Schelling neuvažuje pouze o jednotě přírody v našem myšlení. Jeho filozofie je filozofií činné stránky, která zahrnuje i působení člověka na přírodu. V této oblasti již podle Schellinga rovnováha neexistuje. Člověk je přírodě nadřazen, nechává ji „jednat pod svým dozorem“ a realizuje tak svou „oprávněnou nadvládu“. V čem tato „oprávněnost“ spočívá? Snad jenom v tom, že se člověk jako jediná bytost dokáže osvobodit, oddělit se od přírody, uvést ji „v rozpor se sebou samou a její vlastní síly zmobilizovat proti ní“. ¹³⁶ Člověk je tedy svobodný nejenom díky svému myšlení, nýbrž především díky své faktické moci nad přírodou, která je výsledkem manipulace s přírodními silami. Člověk tedy není bytostí přírodní, ale technologickou.

Tajemstvím přírody je podle Schellinga způsob, jak udržet protikladné síly v rovnováze, tj. základní idea organismu. Moc nad tímto tajemstvím získává člověk právě technologií. „Hlavním uměleckým kouskem“, ¹³⁷ který Schelling spatřuje v tehdy objevené chemické analýze, je „zjednání [...] převahy jedné z přírodních sil“. Vydělením se z přírody získal totiž člověk možnost oddělovat od sebe také síly, které v přírodě působí „v harmonickém souladu“. ¹³⁸ Schellingovo pojetí organismu a technologie spolu tedy přímo souvisí. Jejich společným rysem je gesto svobody, vydělující člověka z přírody. Spolu s filozofií, která přírodu znovu „vytváří“ jako možnost lidských zkušeností, vzniká tedy technologie, jež umně, ba „umělecky“ udržuje lidskou nadvládu nad podrobenou přírodou.

Vraťme se však ještě k problematice „vytváření“ přírody ve filozofii. Pozorovali jsme zde pohyb od mechanické přírody k organismu. V dalším spise, který nese název *Náčrt soustavy přírodní filozofie* (Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie, 1799), se Schelling nezabývá organismem pouze jako obecnou strukturou, nýbrž také jako biologickou entitou. Jeho úvaha začíná oddělením organické a anorganické přírody. Podstatou dějů v anorganické přírodě je gravitace, která je způsobována rozdělením hmoty ve vesmíru (a zároveň způsobuje její další dělení) a vede ke stále jemnějšímu organizování hmoty. Vedle toho působí v anorganické hmotě chemické děje, jejichž důsledkem je vznik světla a elektřiny. Společnou tendencí těchto procesů je zrušení veškerého dualismu, které si Schelling představuje jako vyrovnání kladného a záporného elektrického potenciálu. ¹³⁹

V tomto nivelizujícím ději se objevuje jako překážka organismus, jehož podstatou je vzrušivost, ¹⁴⁰ kterou Schelling vykládá jako podmínku samostatné, individuální existence – organismus je svým vlastním objektem, tedy sobě zároveň subjektem a objektem. Tím se organismus stává původní, modelovou strukturou pro celou přírodu, protože příroda je v rané Schellingově filozofii určena jako „kauzalita, která má sebe samu objektem – která se produkuje ze sebe samé“. ¹⁴¹ Organismus není tedy v žádném případě Leibnizovou monádou – jako individualizovaná struktura vyjadřuje *princip organizace* přírody jako celku. Proto se organická metafora stává u Schellinga a jeho následovníků, zejména S. T. Coleridge, základní figurou vyjadřující jednotu umění a přírody.

V anorganické přírodě jsou všechny entity volně přístupné vnějším vlivům. Naproti tomu organická příroda je podle Schellinga „zvláštní sférou receptivity“, protože zde je receptivita bezprostředně spojena s aktivitou. Příčina sensibility se musí ztrácet v základních podmínkách přírody. Citlivost se tudíž ztrácí v dráždivosti. Nelze proto říci, co je sensibilita sama o sobě. Je všude tam, kde je iritabilita. Sensibilita sama je tedy *organická dvojitost* (odlišná např. od polarity chemických vazeb). Pokud tato dvojitost zaniká, obnovuje ji vnější popud. Iritabilita je naopak podmínkou sensibility, a to podmínkou zápornou – všude, kde není podráždění, existuje citlivost. Podle Schellinga přechází iritabilita v utvářecí pud a tvořivou sílu (střídáním expanze a kontrakce) a tato síla přechází v sílu reprodukce.¹⁴² Organismus tak vlastně udržuje pohromadě stále se obnovující diferenciaci (rozvíjející se „dvojitost“) a heterogenost. Jednota produktu, o níž Schelling dříve přemýšlel, je nahrazena původní diferencí, rozdílem sil, který se skrývá za pojmem sjednocující tvořivé síly.¹⁴³ Toto pojetí organismu výrazně odporuje jednotčím, „mocenským“ tendencím v Schellingově filozofii přírody. Ukazuje tak na její dualismus, který se Schelling snaží překonat ve svých úvahách o umění a mýtu.

V šestém oddílu *Systému transcendentálního idealismu* (System des transzendentalen Idealismus, 1800) je koncepce organismu založená na diferencii sil nahrazena představou jednoty uměleckého díla. Nikoli filozofie, ale jen umělecké dílo může reflektovat „identitu vědomé a nevědomé činnosti“, přestože protiklad mezi nimi „je nekonečný“. Každé umělecké dílo je vlastně univerzálním mýtem – symbolickou strukturou, která vyjadřuje nekonečnou mnohost významů celé kultury.¹⁴⁴ Umělecké dílo je podle Schellinga navenek statické – „vnější výraz uměleckého díla je tedy výrazem klidu a tiché velikosti, a to i tam, kde má být vyjádřeno nejvyšší napětí bolesti nebo radosti“.¹⁴⁵ Tento výraz nazývá Schelling „krása“ a definuje jej jako „konečně vyjádřené nekonečno“. Z hlediska takto pojaté estetické jednoty, která nahrazuje diferenciaci organismu, není podstatný rozdíl mezi krásnem a vznešenem – zatímco u krásného díla je „rozpor sjednocen v objektu samém“, u vznešeného výtvaru „je vystupňován do takové výše, že se v názoru bezděčně překonává, takže je to právě tolik, jako by byl zrušen v samotném objektu“.¹⁴⁶ Rysy diference si zachovává pouze umělecká tvorba, která je však po Kantově vzoru oddělena od všech ostatních lidských činností (technologických a poznávacích) jako výjimečná aktivita, jež je sama sobě účelem.¹⁴⁷ Tuto tvorbu, jejíž podmínkou je „nekonečný protiklad“ vědomé a nevědomé činnosti, může podle Schellinga realizovat jedině génius.¹⁴⁸

Schellingův důraz na umělecké dílo jako na identitu, tj. absolutní syntézu vědomé a nevědomé činnosti nejen vzdaluje umění od přírody, ale ruší individualitu uměleckého výtvaru. Umělecké dílo je podle Schellinga *absolutně objektivní*, a proto „existuje vlastně též jen jedině absolutní umělecké dílo“.¹⁴⁹ Toto dílo je jednotou ideálního a skutečného světa, jednotou, v níž se příroda stala „básní“ uzavřenou „do tajného zázračného písma“ symbolického jazyka.¹⁵⁰ Kantovská metafora umění jako symbolických znaků (či hieroglyfů) přírody („Chiffreschrift der Natur“)¹⁵¹ tak u Schellinga nakonec nahrazuje problematizaci přírody příznačnou pro myšlení romantiků.

2. Zkušenost přírody ve vztahu k poezii a romantickým představám o vědě – Wordsworth, Coleridge, Byron a Emerson

PŘÍRODA A POEZIE U SENTIMENTALISTŮ A RANÝCH ROMANTIKŮ

Zatímco klasicisté se drží aristotelské zásady univerzálnosti *předmětu uměleckého zobrazení* („krásná příroda nebo přirozenost“ – *la belle nature*¹⁵² – je stejná všude na světě a ve všech stoletích, a proto je hlavním předmětem, který mají všichni umělci napodobovat), romantici – například Wordsworth a Coleridge – předpokládají, že univerzální je *umělecká tvorba a recepce*, protože jejich základní síly představují (podle Lockeovy a Hartleyho empirické filozofie) všeobecně fungující duševní *asociace*. Ještě důležitější než mechanické sdružování představ je však *obrazotvornost*, která se stává metaforickým označením nejšíře chápaných tvůrčích schopností a dokonce i umělecké tvorby.

Univerzalistický pohled raných romantiků na uměleckou tvorbu tak změnil svůj horizont. Místo normativně stanoveného účelu (pravdivě zobrazit, případně okrášlit, lidskou přirozenost) se tímto horizontem stala autorova osobnost a její autenticita. Pod názvem „upřímnost“ (*sincerity*) se tedy v romantických textech neskrývá jen charakterová vlastnost a morální kvalita, ale též důležitá norma romantické poetiky – věrnost přírodě/přirozenosti.¹⁵³

Přes tento zřetel k autentičnosti poezie a spolu s ní i ke každodenním situacím, v nichž básník komunikuje se svými čtenáři, směřují však mnozí romantici k mytizaci tvůrce a tvůrčí síly. Mytické je například Coleridgeovo pojetí imaginace, neboť v podstatě rezignuje na složitou problematiku subjektivity v německé filozofii, která je původně inspirovala (viz předchozí podkapitolu), a vykládá uměleckou tvorbu pomocí analogie s křesťanskou představou stvoření. Coleridgeův přístup tak vymezuje osobnost tvůrce nejen psychologicky, ale především eticky: Velikost básníka (a jeho imaginace) spočívá v dokonalosti, s níž „zlidšťuje“ přírodu a dokáže přitom sloučit vědomí a nevědomí, citový a rozumový přístup ke světu, spontánnost tvorby i zákonitost a účelnost pravidel. K tomuto sloučení dochází na základě křesťanské představy vtělení ducha do přírody, která se u Coleridge (ale také např. A. W. Schlegela a jiných romantiků) spojuje s moderní koncepcí organické struktury:

Nepředstavujte si, že budu klást proti sobě génia a pravidla [...]. Duch poezie se nutně musí sám, stejně jako všechny ostatní živé síly, vymezovat pravidly, třeba jen proto, aby dokázal spojit dohromady moc a krásu. Musí se vtělit, aby se mohl zjevit, a živé tělo je nutně tělo organizované [...].

Opravdu nehrozí, že by některé z děl pravého génia mohlo postrádat příslušnou formu. Nesmí a také ani nemůže být bez zákona! Neboť génia konstituuje i síla, působící tvořivě podle zákonů, jež pocházejí z ní samé [...]. Příroda, onen prvotní geniální umělec, má nevyčerpitelné množství různých sil a stejně tak i forem [...]. Taková je výtečnost, jež právem přísluší jejímu vyvolanému básníkovi, našemu Shakespearovi, který je sám humanizovanou přírodou, geniálním rozumem, disponujícím svrchovanou mocí i skrytou moudrostí hlubší než vědomí.¹⁵⁴

Velký umělec je podle Coleridge „humanizovanou přírodou“ a zároveň jejím stvořitelem – geniálním tvůrcem, jenž využívá nejen rozumové schopnosti, ale

i nevědomé síly (o Coleridgeově koncepci imaginace pojednává podrobněji kapitola *Imaginace a poezie*).

Vedle mýtu inkarnace a z něho vycházejících myšlenkových koncepcí však na problematizaci přírody u romantiků působí i jiné představy. Jednou z nich je prométeovská báje. V etickém spisu hraběte ze Shaftesbury *Charakteristiky* (*Characteristics*, 1713) je umělec nazýván „spravedlivým Prométeem“ (just Prometheus) a „druhým Stvořitelem“ (second Maker):

Jako tento suverénní umělec [Bůh] nebo univerzální tvůrčí příroda dává i on celku vnitřně soudržnou, vyváženou formu, jejíž součásti jsou si správně podřízeny [...]. Morální umělec [...] může tak napodobovat Stvořitele [...].¹⁵⁵

Prométeovský umělec hraběte ze Shaftesbury je „spravedlivý“, protože se nebouří proti Bohu, uznává jeho suverenitu i zákony přírody a podle nich napodobuje v konečných mezích svého výtvoru posvátný akt stvoření nekonečného kosmu. (O jiných implikacích tohoto pojetí prométeovského mýtu viz kapitolu *Vznešeno, gotično, groteskno*.)

Prométeovský mýtus tvůrčí osobnosti se v této podobě stal záhy oporou nových názorů na smysl umělecké tvorby, která byla podle klasicistů nápodobou přírody. Od těchto názorů se odchýlil již jeden ze zakladatelů anglické sentimentalistické poezie, James Thomson, když ve svém cyklu *Roční období* (*The Seasons*, 1730) nazval básnickou reflexi „citovou odezvou“ (*corresponding passion*) krás přírody. Cit, který v tvůrcově nitru vyvolávají přírodní krásy, má *morální smysl* – „bezmezná láska“ k přírodě splývá s láskou k „lidskému rodu“, „citím tak různorodým, vznešeným / jak sama Příroda“. Poezie je analogií Stvoření díky své schopnosti morálně a citově sjednocovat lidstvo – vyzpívat „všechno, čím nás srdce sbatrňuje“.¹⁵⁶ (O jiných důsledcích tohoto pojetí pojednává kapitola *Vznešeno, gotično, groteskno*.)

Místo pouhého deklarování morálního a citového smyslu poezie, zasazeného do pevného rámce osvícenského optimismu sentimentalistů,¹⁵⁷ se v německém hnutí *Sturm und Drang* setkáváme s pojetím prométeovského mýtu, které zdůrazňuje svébytnost a velikost umělcova tvůrčího gesta – nezávislost umělce na přírodě, boží autoritě a dokonce i mýtu. Takto charakterizoval Shakespeara mladý Goethe v řeči K Shakespearovu výročí:

Příroda! Příroda! Nic není taková příroda jako lidé u Shakespeara [...]. Soupeřil s Prométeem, své postavy tvořil podle něho rys za rysem, ale v kolosálních rozměrech [...] a potom je oživil dechem svého ducha [...].¹⁵⁸

Analogie mezi přírodou a božím stvořením zde zcela chybí. Shakespearova velikost nespočívá podle Goetha však ani v tom, že napodobuje Prométea jako rebela proti olympským bohům a kulturního hrdinu (představovaného též jako stvořitele lidí), nýbrž v tom, že svůj vzor v průběhu napodobování překonává. Z rebela se tak stává titánský umělec, který na cestě za absolutní velikostí překračuje všechny meze a nechává přírodu za sebou. Toto pojetí se znovu objevuje ve vrcholném romantismu, ale ve zproblematizované, ironické podobě (např. v Byronově *Manfrédovi*). Druhý díl Goethova *Fausta* (1832) je pak mimo jiné sporem s touto ironií.

Koncepcí, která umožňuje romantickým umělcům osvobodit se od mytických představ inkarnace nebo prométeovských gest a nově vyjádřit vztah zkušenosti a poezie k přírodě, je panteismus. Lyrický hrdina básně Williama Wordsworthe Verše napsané několik mil nad Tinternským opatstvím... (*Lines written a few mi-*

les above Tintern Abbey..., 1798) „tuší“ v přírodě obrovskou tvůrčí sílu, „co pohyb je i duch, jenž pobízí / stejně tak myslící i myšlenky / a valí se vším jak proud“. Tato síla je zároveň jeho citovým vztahem k přírodě („Proto mám / stále tak rád ty louky a ty lesy“), který je totožný se smyslovou zkušeností a prožitky („řečí smyslů“). Citová a tvůrčí energie jednotlivce i jeho „mrvní bytost“ jsou jednotou, již tvůrce „rozpoznává“ v přírodě i ve vlastní tvorbě.¹⁵⁹ Tato velkorysá syntéza je však zproblematizována v úvahách i tvorbě raných romantiků, kteří zpochybňují především jednotu přírodní energie, citového prožitku a umělecké tvorby.

Již na počátku romantismu se tedy komplikuje pojetí přírody běžné u sentimentalistů, podle něhož je Příroda pramenem poezie, zatímco lidská přirozenost cílem básnickových tvůrčích snah. Jak jsme viděli, pro Wordsworthe a Coleridge zůstává příroda ještě kosmickou energií i duchovním principem, který vytváří lidskou bytost, ale současně je *utvářena* lidskou zkušeností, zejména smyslovým vnímáním (ve Wordsworthově Tinternském opatství přírodu „napůl“ tvoří „celý mocný svět / zraku a sluchu“¹⁶⁰). Původně jednolitá autorita božské Přírody jako smyslového zjevení Tvůrce je tak u těchto a mnohých dalších romantiků *rozdělena* mezi ducha (nebo duši) světa a subjekt jednotlivce, mezi nimiž dochází často k recipročnímu pohybu. Tak je tomu například v Coleridgeově básni Eolova harfa (Aeolian Harp, 1795), kde „duch“ přírody (panteistický Bůh) rozechvívá „ústrojné harfy“ duší, které svými tóny vytvářejí harmonický souzvuk světa:

*Co když je vůbec každý živý tvor
ústrojnou harfou, různě tvarovanou,
jež k myšlení se rozechvívá, když
zavane všude tvárný vítr ducha,
jenž každého je duší, Bohem všech?*¹⁶¹

K dalšímu důležitému posunu tohoto pojetí dochází ve Wordsworthových úvahách o vztahu poezie a přírody a o společenské funkci poezie.

Podobně jako Coleridge není ani Wordsworth především autorem přírodní lyriky. Jeho tvůrčím programem je postihnout v přírodě a jednoduchém životě venkovanů „prvotní zákony naší přirozenosti“,¹⁶² vyjádřit ty nejobecnější rysy lidské psychiky. Cílem však není jejich symbolický výraz, nýbrž funkce poezie jako univerzální citové komunikace mezi lidmi. Při této komunikaci nemá již nejdůležitější úlohu „věrnost přírodě“ nebo „upřímnost“, ale básníková jedinečná senzibilita. Tu Wordsworth chápe podobně jako Schelling jako určitou možnost „transcendentální zkušenosti“ – odpoutat se od přírody i lidské přirozenosti a zcela je nahradit vlastní tvorbou. Podle Wordsworthe musí mít básník nevšední

*schopnost vykouzlit v duši city, které se zdaleka neshodují s těmi, jež by vzbudily skutečné události; přesto se však podobají (zejména oněmi složkami všeobecného soucitu, jež působí potěšení) daleko více vášním vyvolaným skutečnými ději než jakékoli pocity, které jsou v obdobných situacích zvyklí zakoušet jiní. Odtud pak, jakož i ze svého řemesla, získává básník větší schopnost a sílu vyjádřit, co si myslí a cítí, zejména potom ty myšlenky a city, jež v něm vznikají z jeho rozhodnutí nebo duševního ustrojení a bez momentálního vnějšího vzruchu.*¹⁶³

Co tedy vlastně romantický tvůrce vyjadřuje? Je schopen s radostí a citovou bezprostředností a zároveň neobyčejnou silou metaforického jazyka sdělovat přesněji a srozumitelněji velké, nadčasové pravdy o přírodě a lidstvu (general Nature), kte-

rých se věda jen pracně a po částech dobírá, které však tvoří „nutnou součást naší existence“?¹⁶⁴ Nebo jen „vykouzlí“ „v duši city, jež se zdaleka neshodují s emocemi, jež by vzbudily skutečné události“, přesto se však nakonec podobají těm, jež vyvolaly „skutečné děje“? City vyvolané básnickým jazykem jsou naléhavější, ale zároveň i příjemnější než nutné pravdy přírody. Slova tohoto jazyka však nejsou přirozená, spontánní, jsou zcela podřízena básnickově reflexi a výběru. Jedině proto mohou nepozorovaně nahradit platónské „emanace reality a pravdy“.¹⁶⁵

Právě z této *nepozorovatelné diference* mezi vyzářením Ideje a silou figurativního jazyka, který konstruuje a simuluje přirozené city a vášně, vyplývá univerzální citová moc slova jako znaku ve Wordsworthově projektu poezie.¹⁶⁶ Romantický tvůrce tedy nevyjadřuje přírodu ani přirozené, autentické city, nýbrž *rozdíl mezi silami přírody a poezie*, která je *technikou lidských citů*.

Tomuto závěru odpovídá důležitá utopická pasáž z Wordsworthovy předmluvy, která uvádí do jasné souvislosti jeho projekt a pokrok vědeckého poznání, měnící postavení člověka ve světě i jeho vnímání reality:

*Jestliže úsilí mužů vědy jednou přímo či nepřímo způsobí nějakou převratnou změnu v podmínkách naší existence a ve vjemech, které obvykle přijímáme, básník [...] nebude jen připraven kráčet ve šlépějích vědce, pokud jde o tyto obecné a nepřímé jevy, nýbrž bude po jeho boku vnášet cit do samotných předmětů vědeckého zkoumání. Objevy chemiků, botaniků a mineralogů, jejichž smysl nám dnes takřka úplně uniká, budou tehdy stejně vhodnými předměty básnickova umění jako kterékoli jiné [...]. Pokud přijde čas, kdy to, co nyní nazýváme vědou, [...] bude připraveno vzít na sebe jakoby [as it were] podobu z masa a kostí, básník propůjčí této proměně svého božského ducha a uotítá bytost takto vytvořenou jako milého a skutečného člena lidské rodiny.*¹⁶⁷

Virtuální bytost, která díky převratům ve vědeckém poznání „jako by“ získá „podobu z masa a kostí“, je dotvořena a „domestikována“ teprve působením poezie jako techniky citů. Jak ukazuje později román Mary Shelleyové *Frankenstein, čili moderní Prométheus* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818), vede pouhé zhmotnění takové bytosti bez účasti citů k děsivé monstrozitě, která je však jen jinou formou téhož utopického snu romantiků.

Shrňme nyní problematizaci univerzální přírody ve Wordsworthově pojetí: Dochází k ní proto, že ji nelze zobrazit přímo a konkrétně v autenticitě lidských citů a prožitků. Řešením tohoto problému je pojetí romantické poezie jako nového typu komunikace mezi lidmi. Tato komunikace, opírající se o neobyčejnou sílu metaforického jazyka, vyvozenou z prvotních a přirozených lidských citů, přináší bezprostřední potěšení i poznání, jež sjednocuje lidi všech dob a kultur.¹⁶⁸ Tím vlastně produkuje nové hodnoty, které nepozorovaně nahrazují nutné a přirozené pravdy lidských citů a tak vytvářejí nového člověka a jakousi „druhou přírodu“.

Virtualita umění jako techniky komunikace a poznání citů je proto ve Wordsworthově koncepci poezie důležitější než realita přírody. Cílem umění není napodobovat city ani jejich příčiny v přírodě – otrocká a mechanická povaha takové tvorby ostře kontrastuje se „svobodou a mocí skutečného a podstatného jednání nebo utrpení“. Aby se této svobodě a moci přiblížil, musí básník někdy dokonce klamat sebe i jiné, když ztotožní své city s city zobrazovaných postav.¹⁶⁹

V pozdějších době (v Dodatku k předmluvě z roku 1815) a v Eseji o epitafech (*Essay upon Epitaphs*, 1815) se Wordsworth snaží hledat jiné základní hodnotové kritérium. Nachází je v pojetí génia. Na rozdíl od obdobného Coleridgeova pojmu

vztahujícího se k filozofii subjektu a organické formy má však Wordsworthův koncept spíše ideologický význam. V situaci, kdy se běžný estetický soud, „vkus“, stal projevem instinktů manipulovaných politikou, tiskem a komercionalizovanou zábavou, se Wordsworth při vymezení génia snaží opřít o pojem „lid“ a o nejvyšší, boží autoritu. Básnický génius (jinak v podstatě totožný s básnickým jazykem) je podle něho jakýsi *vox populi – vox Dei* („*Vox Populi* which Deity inspires“).¹⁷⁰ Tím se však Wordsworthův poetický program stává romantickou ideologií.

ILUZE PŘÍRODY, ZKUŠENOST A VĚDA VE VRCHOLNÉ BYRONOVĚ POEZII TŘETÍ ZPĚV *CHILDE HAROLDovy POUTI A MANFRÉD*

Od počátku třetího zpěvu *Childe Haroldovy pouti* (*Childe Harold's Pilgrimage*. Canto III, 1816) dochází k problematizaci a přehodnocování romantického tvůrčího postoje založeného na imaginaci jako možnosti transcendence a spojení s přírodním celkem. Smyslem existence lyrického hrdiny se stává umělecká tvorba vycházející ze silného citu a dávající formu a život fantazijním představám: „tvorit – vlastní tvorbou žít, / procítit život, přitom moci dát / formu svým představám a zatoužit / je rozdávaním znovu získávat“.¹⁷¹

Takto pojatá básnická fantazie je podle lyrického hrdiny recipročním vztahem mezi tvůrčím subjektem a okolním světem. Překážky pro ni nepředstavují prostorové ani časové dimenze. Získává funkci, která v předchozích dílech – *Džaurovi* (*The Giaour*, 1813) a ostatních básnických povídkách – náležela racionálnímu myšlení, paměti a svědomí. V básni *Sen* (*The Dream*, 1816), jež vznikla krátce po dokončení třetího zpěvu *Childe Harolda*, je paměť dokonce podřízena fantazii a básnická tvorba se přirovnává ke snění:

*Mysl může stvořit
planety, které sama zalidní
skvělejší tvorstvem, nežli žilo dosud:
déle než těla dýší její formy. -
Teď vybavím si, co jsem náhodou
uviděl ve snu; vždyť ta myšlenka
spícího mozku může léta žít
a celý život zhustit do hodiny.*¹⁷²

Vedle radosti z překročení mezi smyslové zkušenosti, racionálního uvažování a paměti si však lyrický hrdina již od počátku uvědomuje nebezpečí ničivého subjektivismu, k němuž může tento postoj vést („Přemýšlel jsem příliš dlouho a temně, až se můj mozek stal [...] vířící hlubinou fantazie a ohně [...], až jsem otrávil prameny svého života.“¹⁷³).

V první části třetího zpěvu *Childe Haroldovy pouti* hrdina reflektuje společenské kataklyzma napoleonských válek, které skončilo vládou neschopných despotů Svaté aliance. Boj za svobodu se jeví jako marný a úběžníkem hrdinových reflexí se posléze stává absolutní, ideální hodnota – „věčnost“ přírody, jejímž znakem je krása a zároveň mohutnost zasněžených alpských štítů.

V alpské přírodě se hrdinovi zdá, že došel svého cíle a stal se „poutníkem po Věčnosti“.¹⁷⁴ Být takovým poutníkem však není jednoduché, znamená to nejen uniknout z davu a veškerého lidského pachtění, ale ztratit svou identitu a stát se součástí přírody jako „myšlenka bez těla“.¹⁷⁵ V kontrastu s tímto závěrem však

vyznívá „alpská část“ třetího zpěvu *Childe Harolda* jako snaha lyrického hrdiny o hledání a potvrzení vlastní identity.

Hrdina si totiž posléze uvědomuje, že jeho identifikace s přírodou může být pouhou iluzí, vytvořenou silou figurativního jazyka. Od této iluze se proto distancuje ve strofě 75 v řadě tří řečnických otázek:

*Nejsou snad hory, oblaka i vlny
části mé duše, nepatřím k nim sám?
Nejsem tou láskou, čistou vášní plný
do hlubin srdce? Odepřít si mám
ostatní věci, směle útrapám
vrhnout se vstříc a říct, že nesměním
své city za splín, flegma, sebeklam
těch, kteří jenom zrakem sklopeným
do země stále hledí s duchem temným, mdlým?*¹⁷⁶

Nelze říci s některými komentátory, že zde „Byron volí svobodu a nestabilitnost života skrze jiné“.¹⁷⁷ Jde spíše o neúspěch rétoriky sebeidentifikace a celého projektu transcendence, který ve skutečnosti není splynutím s přírodou, nýbrž jenom verbálním rozvinutím kontrastů mezi přírodou jako výtvorem romantické fantazie a citovou i duševní bídou každodennosti lidské existence. Proto také pasáž, která má nejbližší k Wordsworthovu pojetí tvorby, končí rétorickými otázkami zpochybňujícími splynutí s přírodou jako představu i čin. Následuje suché konstatování lyrického hrdiny, že takové úvahy „nejsou jeho tématem“.¹⁷⁸

Navzdory tomuto ironickému gestu hledá však hrdina dál svou identitu ve specifické struktuře přírodní symboliky. Jezerní hladina je tajemným znamením, které přímo nabádá k duševnímu soustředění a pouti za dokonalejším životem („opustit bouřlivé vody země a vydat se za čistším pramenem“¹⁷⁹). Je však také symbolem odlišnosti transparentní přírody, v níž se vše vzájemně zrcadlí,¹⁸⁰ od nejasného, mnohoznačného a klamného básnického jazyka. Proto se hrdina pokouší pochopit zrcadlovost a transparenci přírody nejen jako krásný zážitek, nýbrž jako *diskurs*, jehož moc („prohlédnout [...] moc, na niž se dívám“¹⁸¹) nesrovnatelně převyšuje sílu básnického jazyka. Na rozdíl od Wordsworthova projektu poezie, vycházejícího z dynamiky nezmatelné diference mezi platónským ideálem a jeho simulakrem, je zde základem vztahu přírody a romantického umění *autorita přírody jako platónské Ideje* – homogenní obecniny, z níž vznikají jednotliviny jako zjevně správné kopie.¹⁸²

V další části básně se však ukazuje, že moc přírodního diskursu má také dynamický a intenzivní charakter, což zdůrazňuje *asymetričnost* vztahu mezi „nedokonalým“ básnickým jazykem a idealizovaným diskursem přírody. To je zřejmé zejména z líčení noční bouře nad Ženevským jezerem (strofy 92–98). Lyrickému hrdinovi zůstává jenom *touha* po moci a intenzitě přírodních znaků („slovo, které by bylo bleskem“), zatímco jeho zkušenost je neshleditelnou „bezhlasonou myšlenkou“ pohřbenou v jeho nitru.¹⁸³

Vedle tohoto dualismu moci přírody a individuální zkušenosti se však ve třetím zpěvu *Childe Harolda* ukazuje také jiný problém. Sama asymetrie mezi básnickým jazykem a diskursem přírody má totiž figurativní povahu. Vždyť i moc přírody je metaforou, která mění význam. Ze zrcadlového odrazu se stává silou bouře a blesku.

Proto nemůže lyrický hrdina najít konečný, stálý význam ani ve „věčné“ přírodě. Nedokáže totiž překonat rozpor mezi významovou nedourčeností figurativního jazyka a ideálností jeho symboliky. Ztotožnění tohoto platónského ideálu s realitou je nebezpečím, které v básni představuje figura J.-J. Rousseaua. Jeho svůdná výmluvnost je šílenstvím, výrazem „lásky k ideální kráse“, která vrhá „nebeskou zář [...] na chybné činy a mylné myšlenky“.¹⁸⁴ Rousseauova rétorika, jež prý zažehla ničivý požár Francouzské revoluce, je v třetím zpěvu *Childe Harolda* příkladem nezdaru romantického projektu transcendence zkušenosti v přírodní poezii, nezdaru, který zároveň hrozí také Byronově básni.

Z této krize hledá Byron východisko pod vlivem svého přítele Shelleyho. Od nespolehlivých, svůdných figur básnického jazyka se opět obrací k nejvyšší autoritě, univerzální Přírodě, jejímž principem je „nehynoucí“ platónská Láska. V poznámce připojené ke strofám o Clarens (dějišti druhé části Rousseauovy *Nové Heloisy*) tvrdí, že pouze Láska je tím „mocným účelem“ různorodosti a krásy, a tedy i úhrnným smyslem přírodního diskursu. Tím ale popírá hlavní téma básně, zdůrazňující *jedinečnost* tvorby jako neustálého hledání vztahu mezi individuální zkušeností a literárními fikcemi. Podle Byronovy poznámky nelze pocity, jež příroda v Clarens vzbuzuje, a poezii, kterou inspirovala, připsat ani Rousseauovi, ani Byronovi, nýbrž jen abstrakcím – lidstvu a vesmíru:

*[...] je to pocit existence lásky v její nejrozsáhlejší a nejvznešenější formě i naší účasti na její dobrotě a slávě. To je ten velký princip vesmíru, jenž se zde projevuje ve zhuštěnější a zároveň jasnější podobě, princip, v němž, ač víme, že jsme jeho součástí, ztrácíme svou individualitu, smíšení s krásou velkého celku.*¹⁸⁵

Ztráta identity v celistvosti antropomorfovaného vesmíru, který se stal náhražkou osvícenské lidské přirozenosti zároveň naznačuje, že figurativní jazyk poezie se stal zbytečným – poklesl na pouhé vyjádření abstrakcí, obecných, všelidských představ a citů: „Kdyby Rousseau nikdy nepsal ani nežil, neznamená to, že by se s takovou scenerií nespojovaly tytéž asociace.“¹⁸⁶

Básnické drama *Manfréd*, které bylo dokončeno asi půl roku po třetím zpěvu *Childe Haroldovy pouti*, ukazuje, že takové abstrakce mohou být pouhými fantomy hrdinova rozumu. Protagonista, mocný mág, dokáže vyvolat „duchy prvků“ – duchy vesmíru, kteří představují spojení starých živlů (vzduchu, ohně, vody a země) s moderními vědeckými abstrakcemi. Jsou totiž „principem“ „bez podoby“ a hrdina si může „vybrat formu“, v níž se mu zjeví.¹⁸⁷ Jejich zjevení však není úkazem odhalujícím povahu přírody. Aktivuje jen hrdinovu paměť a s ní morální trauma – smrt jeho sestry a zároveň milenky Astarté, kterou záhadným způsobem přivodil. Morální rozdíl mezi „kopii“ hrdinova činu v paměti a „simulakry“ jeho fantazie a rozumu se tak stává rámcem určujícím dynamiku hrdinovy senzibility ve vztahu k přírodě a jejím silám.

Manfréd je jednak typický byronovský hrdina zatížený vědomím temné viny, jednak jakýsi obecný typ moderního člověka (Byronovo dílo je čímsi jako modernizovaná středověkou moralitou), jenž se spolehl na abstraktní racionalitu vědy a ztratil tak vztah k „velké přírodě“ – vesmíru i poezii, kterou tento nekonečně různorodý vesmír skrývá. Jeho trestem je, že musí žít ve světě fikcí, simulaker a fantasmat, jež si sám vytvořil.

Prvním takovým fantasmatem je symbol krásy alpské přírody – postava Alpské víly, kterou hrdina vykouzlí z horské bystřiny a z duhy, jež se klene nad jejím

vodopádem. Krásou této fiktivní bytosti je natolik unesen, že ji zamění za realitu a rozhodne se jí svěřit se svým morálním traumatem. Pohrdání lidmi a hledání útočiště v divoké přírodě i v okultních vědách jej dovedlo až k tomu, že nečinně přihlížel smrti milované ženy. Víla však není schopna tuto zpověď pochopit a považuje Manfrédův milostný cit a výčitky svědomí za „zbabělost smrtelníků“. Vybízí hrdinu, aby pokračoval dál v započaté cestě k moci a splynul s kosmickými bytostmi vyššího řádu, které tyto problémy nemají. Za krásným zjevem víly jako by výsměšně promlouvali duchové prvků. Manfréd je tím zdrcen a pokouší se vzdorovat víle jako přeludu, který nad ním chce získat moc. Jeho vzdor odhaluje, že si je vědom své existence v přízračném světě, který si sám vytvořil: „koho uposlechnout? / Nějaké duchy, co se zjevují, / kdy se mi zachce?“¹⁸⁸

Posléze se Manfréd pokusí z tohoto světa osvobodit a vyřešit tím zároveň svůj problém tajemné viny. Dokáže překonat strach ze smrti a hrůzu ze svého činu a přinutit duchy, aby probudili k životu Astarté. Duchové, k nimž se nyní obrací, nejsou již vědeckými abstrakcemi ani symboly přírodní krásy, nýbrž morálními alegoriemi. Personifikují stav společnosti, v níž plně převládlo zlo. Vládcem světa je Arimánés a vykonavatelkami jeho moci jsou Nemesis a Sudičky, které se nápadně podobají čarodějnicím ze Shakespearova *Macbetha*. Jenže nad těmito personifikacemi (jazykovými figurami) má sice Manfréd moc, ale ony jsou bezmocné – místo Astarté dokáží vyvolat pouhý přízrak. Fantom Astarté hrdinovo trauma pochopitelně nevyřeší – je jenom výrazem jeho vlastní, vyprázdňené identity. Opakuje pouze hrdinovo jméno a neodpovídá na jeho úpěnlivou prosbu o odpuštění. Rozdíl mezi mocí idealizované přírody a básnickým jazykem, který ve třetím zpěvu *Childe Harolda* nedokáže vyjádřit hrdinovu vnitřní energii, je zde transformován na rozdíl mezi zvnitřněnou vzpomínkou, jako morálním vědomím určujícím existenci jednotlivce, a světem fantasmat, do něhož patří i „matoucí slova“ figurativního, věšteckého jazyka.¹⁸⁹

Co hrdinovi zbývá po krachu jeho podivné magie? Odmítnout vědeckou racionalitu („filozofie“ – tehdejší termín pro exaktní a spekulativní vědy – je podle něho „pustá marnost, vrchol šaškovství“¹⁹⁰) a pokusit se obnovit svůj vztah ke světu. Vztah k Bohu a lidem však už nedokáže navázat, protože odmítá autoritu křesťanské morálky a prostřednictví církve. Chce získat bezprostřední vztah k přírodě, ale místo ní nalézá jenom pohanské mýty představující Slunce jako velký počátek přírody i kultury. Poté si uvědomuje, že není ani tolik přitahován samotnou přírodou, jako spíše zánikem civilizace v přírodě, fragmentací struktur vytvořených člověkem a jejich modifikací přírodními jevy. Víze majestátních alpských hor se proto proměňuje ve vizi zříceniny, Kolosea, prasklinami jehož zdí září hvězdy. V této zřícenině, která je symbolem veškeré historie, krvavým cirkem, jenž „věky přeťval“, je přítomna přírodní krása – světlo měsíce zkrásluje strohé trosky. Z tohoto intenzivního zážitku různorodosti světa si však hrdina vytváří nové fantasma – symbolickou představu morální autority minulosti jako „králů, kteří dodnes vládnou nám ze svého prachu“.¹⁹¹ Rodící se hrdinovo historické vědomí je proto vztahem ke světu pouze v morální obecnosti. Je „modlitbou k velikánům dávnověku“, nadřazením autority mytického počátku kultury krásám přírody, krutosti dějin i traumatům vlastního vědomí.

Po krachu hrdinových snah vytvořit si bezprostřední vztah ke světu a vyřešit tím problém své viny samostatně, bez pomoci přírodních sil či nadpřirozených mocností, zbývá mu už jen jediné – zemřít. V okamžiku smrti se zjevují démoni,

vedení Manfrédovým „géníem“ (v tomto slově dochází k zajímavé konjunkci romantického pojetí svrchovaného umělce a původního antického významu „strážný duch“, tj. nadpřirozená síla sídlící v každém jedinci po celý život), a snaží se nad hrdinou získat moc. Manfrédův „géníus“ není jen pekelným zjevením. Je také fantasmatem osobnosti, které hrdina sice dokáže v okamžiku smrti odvrhnout, ale zároveň s tím dochází k utvrzení jeho solipsismu. V momentu smrti se Manfréd ztotožňuje s nejvyšší a zcela abstraktní autoritou Rozumu – „Nesmrtelným duchem“, který je zdrojem všeho – vědomí prostoru i času, dobra i zla. Jeho ztotožnění je však zároveň radikálním popřením individuality a vstupem do světa přízraků. Manfréd nezemře, nýbrž zmizí. „Je pryč,“ říká nad ním Opat.¹⁹²

Závěrem lze říci, že v Byronově dramatické básni je zpochybněn základ vztahu moderního člověka k přírodě – vědecká racionalita. Modelovost abstrakcí je sice vydávána za skutečnost, ale na druhé straně je podryvána působením simulaker a fantasmat. Hrdinovo odtržení od reality je nejen porušením kosmického řádu (hrdina je metaforizován jako krásná planeta, která se stala hořící troskou světa a hrozbou vesmíru¹⁹³), ale především morální autority zvnitřněné vzpomínky, nastolující téma vztahu k lidem jako odpovědnosti za druhého, jíž se hrdina nemůže zbavit ani vlastní smrtí. Hrdinova odpovědnost je totiž implikována i v jeho poslední snaze o ztotožnění s abstraktní ideou celku, „Nesmrtelným duchem“, který sám sobě „odplácí [...] zlé záměry i dobré pohnutky“.¹⁹⁴ Tato závěrečná abstrakce není reprezentací Boha,¹⁹⁵ ale poukazuje spíše na univerzalizovaný, objektivizovaný subjekt moderní vědy – Rozum stojící na karteziánských základech. *Manfréd* je tedy dramatem odlišujícím přírodu, zkušenost i tvorbu jednotlivce od světa zkonstruovaného abstraktní vědeckou racionalitou. Představuje tudíž opačný aspekt romantického vztahu k přírodě než např. Wordsworthův projekt poezie.

EMERSONŮV POKUS O SJEDNOCENÍ PŘÍRODY A INDIVIDUÁLNÍ ZKUŠENOSTI

Rozpor mezi zkušeností jednotlivce a modelovou, vědeckou racionalitou se pokouší smířit americký romantický filozof a básník R. W. Emerson. Jádrem jeho eseje *Příroda* (Nature, 1836) je pojetí jazyka vycházející z biblické hermeneutiky – *korespondence přírodních jevů a duchovních pravd* zvěstovaných v posvátném textu.¹⁹⁶ Toto pojetí není vůbec nové – vykladači Písma od počátku věřili, že budoucí události jsou předznamenány, prefigurovány v jeho textu, podobně jako byly děje Nového zákona naznačeny v Zákoně starém. Na základě tohoto „typologického“ přístupu, který se rozvinul zejména mezi americkými puritány, se Emerson snaží spojit přírodu chápanou jako jinakost – „ne-já“ („NOT ME“)¹⁹⁷ s obecnou ideou Boha – cílem duchovního snažení všech. Příroda je potom chápána jako cesta k této všeobjímající duchovní jednotě. Teleologické pojetí přírody („k jakému účelu je příroda,“ ptá se Emerson¹⁹⁸) nás pozdvihuje od pouhé užítkovosti věcí ke kráse, v níž je již naznačena možnost morální a estetické transcendence předmětného světa, dále pak k pochopení symbolické funkce jazyka, významu disciplíny jako řádu ve vědě i ve společnosti a konečně ke spáse duše, jíž je splynutí s Duchem, později nazvaným „Nadduše“ (The Over-Soul).¹⁹⁹ Důležité je, že zdrojem tohoto pohybu není již individuální subjekt, jako u Byrona nebo Wordsworthe, ale sama příroda, spojená s duchem: „příroda je stvořena k tomu, aby nás v tajném spojení s duchem osvobodila“.²⁰⁰

Jinakost přírody je tedy u Emersona asimilována do obecného vývoje ducha. V jiných eseích, například v Americkém učenci (The American Scholar, 1837), vyslovuje Emerson požadavek, aby se americké myšlení opíralo o odlišnost přírody pojatou jako specifická zkušenost, a nikoli o dědictví evropské vědy: „svět je ničím a člověk je vším; ve vás je zákon celé přírody [...], ve vás dříme celý Rozum; je na vás, abyste všechno věděli a všeho se odvážili“.²⁰¹ Příroda ztotožněná se silou instinktů jednotlivce a jeho tvůrčí odvahou se zde však stává ideologickým operátorem, zdrojem americké kulturní identity.

Krajiny přírody

1. Koncepce a reprezentace

V deníku Karla Hynka Máchy z roku 1835 čteme známou a mnohokrát komentovanou pasáž:

Ráno jsme se sešli s p. Palackým u Pospíšilů; tam jsme se něco neshodli stranu básnictví; on o mně soudí, „že mám výbornou fantazii a že výborně maluji, ale prací mých hlavní že je chyba, že v nich nevysvítá jakási nutnost idey“. Já mu nerozumím, nebo mám za to, že právě v každé mojí básni idea jest co nejmožněji rozvedena. Vlastně bych ale soudil, že on jest básník německý a že hledá filozofii v básních jakožto nejnutnější věc; to u příkladu není v písniích národních, a přece jest v nich poezie.“²⁰²

Pozadí sporu lze vysvětlovat odkazy k určitému filozofickému a estetickému kontextu. Samu konfrontaci, v níž jsou stěžejní pojmy „fantazie“, „malovat“ a proti nim kladené spojení „nutnost ideje“, se můžeme pokusit interpretovat takovým způsobem, abychom se přiblížili k problému „malby“ a významu romantické krajiny obecně.

Podle tohoto svědectví František Palacký soudí, že Mácha vyniká představivostí a schopností tvořit (fantazie) a „malovat“, tj. zobrazovat – předpokládejme – například krásnou krajinu s jejími rozmanitými předměty, mezi nimiž je, jak říká Hegel, „impozantní vnější soulad, který nás zajímá“. Při pohledu na krajinu, na „obrysy hor, zákruty řek, skupiny stromů, chýší, domů [...] cesty, lodi, nebe a moře, údolí a strže“, působí vzhled a význam předmětů jako takových, ukazují se sama krása krajiny, jejíž části nejsou „určeny pojmem“,²⁰³ oživovány ideou. Naproti tomu zvláštní vztah vzniká, jakmile přírodní krása „probouzí nálady naší mysli a je s nimi v souladu“. V tomto případě výraz a význam krajiny nepřisluší jen jí samé, ale „spocívá také v naší představě a naší vlastní mysli“.²⁰⁴

Když Hegel uvažuje o nedostatečnosti přírodního krásna a projevech této nedostatečnosti, vytyčuje nutnost ideálu jako uměleckého krásna a dovozuje, že umělec nemá směřovat jen k vnějškové objektivitě, které „chybí plná substance obsahu“.²⁰⁵ Říká sice, že existují krajiny s jejich vlastní krásou, krajiny vystupující samy pro sebe jako předmět, který lze prohlížet a mít z něho potěšení,²⁰⁶ avšak v této souvislosti je podstatný rozdíl mezi „prohlížet“ na jedné straně a „pojímat“, „zobrazovat“ přírodu, „tvořit“ umění apod. na straně druhé, kdy se konkretizuje

a uskutečňuje substanciální obsah (idea). Funkce přírodního krásna se v umění nevyjadřuje jeho konkrétním obsahem, ale obecným významem, který je mu připisován.²⁰⁷

Zdá se, že právě to nazývá Palacký v diskusi s Máchou „nutností ideje“. Básník se hájí dvojím způsobem. Nejprve tvrdí, že v jeho básních je přece idea rozvedena, vzápětí ale vlastně odmítá ztotožňovat báseň s filozofií, poezii s myšlením.

Stanovisko Karla Hynka Máchy nám může být východiskem, jestliže je vztáheme – pochopitelně v širším smyslu – k základním typům jeho krajiny. Mácha si určitou krajinu prohlíží a zaznamenává (např. v denících), vnímá přírodní efekty, scenerie, „maluje“, a na druhé straně si, jak známo, určité krajinné předlohy přetváří, vytváří a inscenuje krajinu – krajinu „zobrazuje“, interpretuje.

Tyto dvě situace odkazují k zásadnímu předělu evropské kultury v pojetí přírody. Z proměn senzibility, myšlení a uměleckých forem se během 18. století zrodily nejen varianty nové „krajinomalby“, ale také se vynořila příroda jako ústřední kategorie romantismu. A to ve dvojí podobě: na jedné straně příroda jako koncept, vzor nebo inspirace a na druhé straně – což je pro vnitřní různorodost a nebo „různořečí“ romantických děl dokonce závažnější (zejména myslíme-li romantismus, který bychom mohli střídavě nazývat analytickým, filozofickým nebo existenciálním) – příroda jako problém, příroda svým bytím a významem nejednoznačná. Přibližně v tomto poli se rozvíjejí samostatné nebo spojitě hry konceptů a reprezentací, rejstříku přírody a rejstříku krajiny.

V 18. století se konkrétní příroda konstituovala jako umělecké i reflexivní téma, provázené otázkou, co má být významovým středem této přírody – zda krajina sama o sobě, jako především vizuálně vnímaný objekt, jako nový model nápodoby, vyvstávající přímo před tvůrcovými očima, anebo krajina, která by nebyla bezprostředním cílem, ale spíše jakýmsi prostředkem (prostředníkem) reflexe nebo kontemplativní meditace, nakonec vlastně abstrahujících od objektu (panoramatu krajiny nebo jejích segmentů), či dokonce příčinou této reflexe nebo meditace.

Ve Francii se imitativní pojetí přírody prosazuje prostřednictvím tzv. deskriptivní poezie (Jacques Dellile), jejímž cílem je přesný popis jevů, ročních období a dnů, vytvářený v duchu tradice georgik i venkovských prací – jakási „inventarizace“ přírody, ovšem silně zatížená klasicistními tropy a výrazovými klišé. Jakkoli mohou stavy a podoby předmětů v důsledku přírodní kauzality vybízet k paralelám mezi subjektem a přírodou, jsou tyto předměty koneckonců modelovány či poznamenány určitým kódem, který brání metaforizaci, jež bývá příznakem romantické krajiny. V období preromantického sentimentalismu se udržuje i klasický model, patrný jak v deskriptivním básnictví, tak v pozdější romantické poezii: idylicky harmonická krajina, utvářená étosem a vizí.

Z množiny krajin, které romantismu nabízely jednak možnost „znázorňovat“ a „malovat“ přírodu samu o sobě, tedy v její dané konfiguraci a atmosféře, jednak ji „zobrazovat“, tj. symbolizovat nebo metaforizovat, připomeňme ještě další podoby. Stežejní význam pro romantickou poetiku měla anglická noční a hřbitovní poezie (Edward Young, Thomas Gray), otevírající cesty k výrazné symbolizaci přírody, do jejíhož středu byl postaven subjekt, vnímající a vybírající z krajiny, z přírody jen to, čím k němu mohla promlouvat. Zpravidla dochází k časoprostorové redukci krajiny, k zúžení jejího panoramatu. Young považuje například noční a lunární inspiraci za nezbytnou pro skutečného básníka, noční poezie se

v jeho pojetí stává také příznakem nového, hlubšího básnictví. V čase a prostoru večera a noci umlkají denní zvuky, pozemskou krajinou se rozprostírá hrobové ticho a nahore se začíná rýsovat krajina výraznější, monumentálnější: noční obloha s hvězdami a měsícem. Vedle této elegické a spirituální krajiny se v předromantickém období utváří dramatická, hrůzná krajina-scenerie (např. v anglickém gotickém románu) nebo krajina baladická a tragická.

K vrcholné poezii Alphonse de Lamartine patří sbírky *Básnické meditace* (*Méditations poétiques*, 1820) a *Básnické a náboženské harmonie* (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830). V jejich rytmické virtuozitě se mimo jiné projevuje zaujetí romantismu (na něž později navazuje Verlainův požadavek „hudbu především“) pro afinity mezi básnickým a hudebním jazykem, který je schopen vyjádřit pohyblivý život vědomí, stupnici lidských zkušeností. Kromě toho, že „harmonie“ u Lamartina označují hudební kvality verše, jsou tu také tematizovány jako souzvuky univerza-přírody a vyjadřují představu o harmonii přírodních elementů mezi sebou a s lidskou duší. Umělecké dílo svým způsobem zhmotňuje harmonii nebo jeden z jejích souzvuků. A naopak – umělecké dílo připomíná původní harmonii.²⁰⁸

Pomineme-li, že se v této představě výrazně zpřítomňuje platónská harmonie sfér, můžeme říci, že už Novalis v *Učednicích saiských* (*Die Lehrlinge zu Sais*, 1802) alegoricky vyzývá člověka k tomu, aby rozuměl vnitřní hudbě přírody, měl smysl pro vnější harmonie, a když požaduje obnovu lidského citění, odkazuje na velkou jednotu mytického zlatého věku. Podoba romantického lyrismu se ale nejprůběžněji zakládá právě na sepětí „hudby duše“ a „hudby univerza“. Pokud básníka zcela nezaujme přírodní podívaná (spektákl přírody však může být také výzvou ke „spektáklů“ neotřelého jazyka, jenž nečiní nic jiného, než že „maluje“ krásu přírody nebo přírodního výjevu sama o sobě, aby je v konečném důsledku ukazoval uzavřené v obraze, odkazujícím k sobě samému), pitoreskno nebo vlastní fantazie, jsou Hugovy „vnitřní hlasy“ i tóny kosmickými. Intimní vyjadřuje univerzální nebo přímo univerzum. Ve vertikálním pohybu pozdější Hugovy poezie (*Kontemplace – Les Contemplations*, 1856) spatřujeme, jak pohled na pestré a proměnlivé divadlo světa přechází v křivku snění pronikající za věci, do neviditelné sféry, kde se odhaluje znepokojivý, různorodý život, který vskrytu oživuje přírodu. Snít tedy znamená – jako u Rousseaua – nejen oddělit se od vnějšího světa a umožnit tak duchu rozjímat v jeho vlastní podstatě, ale také odhalit, odkrýt. Pro snivce, který je u Huga běžným synonymem básníka, má každá podívaná význam.²⁰⁹

Jestliže připustíme, že obecné nebo teoretické analogie mezi krásou přírody a dokonalostí Boha (podle Lamartina je např. příroda božím chrámem) nepřinášejí ke specifické a ojedinělé úloze přírody v romantické literatuře mnoho nového, musíme se naopak zaměřit na tento vztah mezi intimním a vnějším, mezi osobní senzibilitou nebo imaginací a krajinou-přírodou. V zásadě platí, že intimita v romantismu nově vyznačuje dvojí pohyb: sestup do vlastního nitra a sestup do nitra věcí,²¹⁰ jejichž trvání je různým způsobem spojováno s uplывáním jedincova života (krajní případ představuje Máchova reflexe věčně se obnovující krásy přírody na jedné straně a konečnosti lidského subjektu, který tuto krásu jednou už nikdy nespátří). Jedním z hlavních rysů *Meditací* je, že mezi individuálním osudem a například jezerem nebo údolím vzniká citový či až citově zjiřující svazek, ne-li symbióza. Duše se vztahuje k objektům. Neznamená to však, že by básně ulpávaly na povrchu věcí, jako je tomu u deskriptivní poezie.

I když je Lamartinova krajina poměrně nevýrazná, souzní-li s básníkovou duší, vzniká velká poezie. Spojením intimity, osobního citu či údělu s „krajinomalbou“ tato poezie jednak přímo navazuje na objev anglických jezerních básníků (určité přírodní prostředí je v básni líčeno zejména proto, že se promísilo s lidským životem a současně se mísí s básníkovou představivostí²¹¹), jednak tím reprezentuje nejvlastnější romantickou krajinu, která se stává v širším slova smyslu prostorovou možností básnické myšlenky a senzibility, do určité míry iniciátorkou snění, jež posléze rozvolňuje a znejistuje obrysy krajiny-přírody svou expanzí a přesahuje ji „jinam“, do dálky. A toto „jinde“ je, chceme-li použít Máchův známý motiv, skutečnou básníkovou vlastí. Můžeme ji také označit jako touhu.

Pokud myšlenka sklouzává až „za“ krajinu, směřuje jinam, dále, do dálky apod., dotýká se projekce, nikoli banálních tužeb. Esencí tohoto promítání je právě únik za hranice přítomného, viditelného, uchopitelného, ba i představitelného. Únik do neviditelného nebo do toho, co nelze vyřknout. Romantická reflexe stále zachovává jakousi předmětnost, tedy oddělenost přírody, projevující se její soběstačnou přítomností „před zraky“ subjektu a neméně i přítomností tematizované ideje přírody-krajiny. Naproti tomu v romantickém lyrismu, který reflexi provází, se básnický subjekt krajiny jakoby zmocňuje. A to dvojím způsobem: proniká pod povrch věcí a věci potom nabízejí svou druhou stránku, jež souzní s básníkovými city.



František Tkadlík: *Krajina* (list z náčrtníku), kresba tužkou a perem sepií, 1818.
Photography © Národní galerie v Praze

Kromě tohoto romantického esoterismu se příroda-krajina nejeví jen jako idea nebo analogon něčeho, ale průběžně se proměňuje ve znaky situace a existence romantického subjektu. Tento básnický projev individualismu si podmaňuje krajinu tak, že z ní činí to, co se později stalo téměř okřídlenou banalitou – krajinu duše, přesněji řečeno, krajinu jako stav duše. Lyrický subjekt v Lamartinových *Meditacích* zaplavuje svou krajinu, aby ji přetvořil v tesknou a smutnou krajinu poezie. Příroda je jakýmsi projekčním plátnem, jehož obrazy se „vracejí“ do básně a stávají se jejími konstitutivními články. Existuje jako objekt lyricko-reflexivní expanze a prostředník lyrické kreace.

Co ale nastává tímto přetržitým procesem, jímž se jak příroda, tak literatura vymaňuje z konceptuálního sevření, ze souřadnic určitého diskursivního pole? Čeho je tím docíleno, je-li toto slovo vůbec na místě? Jeden z nejprůzračnějších paradoxů romantického „úniku“ do dálek, přesahů jinam, za tento svět, za krajinu před námi, spočívá v „návratu“. Zamlžováním a vytrácením kontur Lamartinovy krajiny se odkrývá nitro lyrického subjektu. Ono „tam“ je ve skutečnosti „tady“ – dění básnické reflexe, v níž gravitují velká témata literárního romantismu odvozená z bytí člověka a existence přírody (báseň *Jezero* v *Meditacích*). Nelze zastavit běh prchavého a bezbřehého času, který ale šetří přírodu a může ji dokonce i omladit. V proměnlivém toku bytí zůstává jen ona stejná. Útočištěm je pak buď blízká a důvěrně známá krajina dětství, jak říká Lamartine, krajina s omezeným horizontem (báseň *Údolí*), obklopená hradbou zeleně, krajina klidu a odpočinku, v níž se chce životem znavený subjekt, vzdálen od hlučného světa, dotknout břehů zapomnění; vlastně idylická a elegická krajina současně (krajina návratu a konce), v níž je vnímána boží přítomnost. Anebo je azylem krajina jako hráz proti času, stavěná ze vzpomínek. Vzhledem k časnosti subjektu však tato hráz může být, obecně vzato, jen provizorní. Důsledkem toho je dvojitý lyrický gesto v *Jezeru*. Básník zvětšuje přítomnost vzpomínky jako takové v prostoru krajiny, dokonce krajinu částečně „překrývá“ fólií této vzpomínky, zároveň však lyrický subjekt uvnitř básně-krajiny vyzývá samu krajinu, aby alespoň ona tuto vzpomínku-cit uchovala. Jistě, je to rétorická invokace, z níž vyplývá řada v podstatě klasických tropů, ale i zpoza nich je patrná touha po stopě zanechané lidským osudem v prostoru.

Tak se v romantismu utvářejí základní předpoklady pro víceznačné bytí krajiny-přírody. Je před očima lyrického subjektu, věčná a samostatná, ale jakoby vystavená jeho touze nebo smutku, a je také prostředkem básně nebo básnickovým prostředníkem. Mezi těmito situacemi se přitom objevuje jakási mezera, v níž se zjevuje stálý, byť nevyřčený otazník. Nakolik může být krajina-příroda (tedy ne v pravém slova smyslu kulturní krajina poznačená památníky lidské přítomnosti), může-li být vůbec, prodchnuta současnou i někdejší individuální přítomností, osudem? V básni je v tomto duchu „přepsána“ kreací, text tu účinkuje také jako paměť, již lze nejen evokovat přítomnost jedinečného citu a bytí, ale také je připoutat k určitému obrazu krajiny.

V Chateaubriandových raných dílech (např. *O revolucích* – *Essai sur les révolutions*, 1797) je rozlehlá nekonečná příroda Severní Ameriky hodna obdivu jako majestátní harmonie nebo symbol mravního řádu pro subjekt, který ze dvou, podle Chateaubrianda esenciálně odlišných orgánů, z nichž se skládá člověk – rozumu a srdce –, volí srdce. Příroda je útočištěm, dokonce prostorem pro básnickou imaginaci, nabízí obrazy věčnosti, vybízí ke snění a k meditaci. Podobně

i Sénancourův hrdina Obermann (román *Obermann*, 1804) považuje přírodu za jediný přijatelný prostor, když z horských hřebenů pozoruje nepřetržité trvání a jednotu alpské krajiny jako zřejmý protiklad své vlastní rozervanosti i nepřehledné a rozporuplné společnosti. Avšak odmyslíme-li si toto takřka závazné rousseauovské ustavení přijímané romantickou ideologií, v textech se příroda mnohdy jeví jako sporné útočiště nebo nejistý exil. U Chateaubrianda je sice útočištěm, ale zároveň bludištěm, tím spíše, že se „příroda“ v jeho díle překrývá s „pustinou“. A tato příroda znamená jen dočasné vysvobození. „Civilizovaný svět“ a „pustina“ jsou totiž dvě krajnosti, které nepřinášejí uspokojení. I když je příroda-pustina obdivuhodná a subjekt se do ní utíká, přesto v Chateaubriandově románu *Načezové* (*Les Natchez*, 1826) neobsahuje záruku individuální svobody a štěstí – v přírodě-pustině romantik neuniká nezměrnosti a nenaplnitelnosti touhy, již nepostačují ani nekonečné prostory. Když Sénancourův Obermann pozoruje zasněžené vrcholky, nehybnost přírodní scenerie, uvědomuje si také, že příroda je „skličující a neproniknutelná“, ²¹² že obsahuje vše, a přitom neobsahuje to, po čem subjekt touží. Sama příroda jakoby vybízí ke zjišťování, čím je a čím není nebo ani být nemůže. Proto je podstatná Obermannova formulace, podle níž krása přírody rovněž vyjadřuje bezcitnost a cizost této krásy, pokud není spojena s vědomím lidské existence, nebo dokonce s vědomím společenského bytí. Teprve za tohoto předpokladu (koncepty rousseauovské přírody jsou podmíněny faktem společenského stavu) lze alespoň individuálně uvažovat o životě ve vznešené jednotě, procítit ji jako touhu i možnost.

*Nádherné vrcholky, sesuvy nakupeného sněhu, odlehle ticho údolí v lese, zežloutlé listí unášené tichým potokem! Co byste byly člověku, kdybyste k němu ani trochu nepromlouvaly o jiných lidech? Příroda by byla němá, kdyby lidé už neexistovali. Jestliže bych na zemi zůstal sám, k čemu by mi pak byly zvuky strohé noci, slavnostní ticho velkých údolí, světlo zapadajícího slunce na nebi plném melancholie, na klidných vodách? Procítěná příroda je pouze v lidských vztazích a výmluvnost věcí není ničím jiným než výmluvností člověka. Plodná země, nesmírný nebeský prostor, plynoucí tok jsou jen výrazem vztahů, které vznikají a jsou obsaženy v našich srdcích.*²¹³

Zdůrazněme, že Karel Sabina na jednom místě svého *Úvodu povahopisného* (1845) dospívá k obdobnému pojetí. Tím potvrzuje, že jak pro Máchu, kterého tu vykládá a cituje, tak pro něho samotného je právě víceznačná, paradoxní příroda – víceznačná a paradoxní jen ve spojení s pozorujícím, cítícím a myslícím subjektem – ústředním tématem či problémem romantismu. „Pravý život jeví se jen v přírodě, ona dýše, ona překypuje bohatstvím; a přece příroda je opravdu mrtva, jenom myšlenka lidská půvabu, významu a života jí dodává.“²¹⁴ V konfrontaci s přírodou jakožto viditelnější harmonií, věčným celkem, při pohledu na přírodu-krajinu, pohledu, jenž zároveň bývá kontemplací, si romantický subjekt uvědomuje, že je nejen součástí univerza, ale i sám sebou. S touhou po jednotě, po splynutí se vynořuje fakt vlastní existence. Příslovečně romantickou touhu, zvláště pak v aktu krajinné tvorby, provází „dodatek“ rozpojení.

Majestát, krása a harmonie přírody (Hölderlinovy blažené, božské, posvátné přírody, která vyplňuje trhliny lidského žití a je věčnou utěšitelkou) jsou nezávislé; tato nezávislost však může znamenat i lhostejnost a cizost přírody nepodřízené ideji. Tak romantismus na první pohled rozrušuje či problematizuje Rousseauův pojem, ačkoli ho ve skutečnosti významově obohacuje, protože do pojmu „pří-

rody“ vkládá tematizovanou dvojznačnost. Na pozadí romantické přírody bývá přítomen velký koncept, který jí přiděluje známou roli (podoba řádu, mravnosti, analogon nekonečnosti, Boha atp.). Zároveň však tato příroda účinkuje jako samostatná entita (svébytný život přírody) nebo jako prostor neustále reflektovaný subjektem, který je jakoby v něm, „hic et nunc“, nebo jemu tváří v tvář, aniž by se tento subjekt přestal rozpomínat na ideje přírody. V některých případech, kdy romantická ironie či dialogičnost dokáže velké koncepty filozofie zvrátit v jejich opak, je tato ambivalence smazávána.

Na začátku Cooperova románu *Stopař* (*The Pathfinder*, 1840) putuje skupina bělochů a indiánských průvodců severoamerickou divočinou. V jedné chvíli vyšplhá na obrovské kmeny stromů vyvrácených vichřicí, aby se zorientovala. Tato přírodní „vyhlídka“ je příhodnou pozorovatelnou i symbolem gigantické přírody, vznešenosti spojené s rozlehlostí. Poutníci vidí, podobně jako Chateaubriand, oceán lesů, nezměrnou panenskou přírodu. Co se však v tomto majestátním, soběstačném prostoru odehrává? Například zápas bělochů s bělochy, indiánů s indiány, americká historie odehrávající se prostřednictvím individuálních osudů. Příroda je obdivuhodným, ale netečným dějištěm boje a krutostí, i když pro Cooperovy zálesáky zůstává prostorem svobody.

Už v 18. století se v elegické a přírodní poezii příroda zdá být rozlehlým hřbitovem, poznačeným svědectvími minulého života. K této konvergenci hřbitova a krajiny stěžejním způsobem přispívá *Elegie napsaná na venkovském hřbitově* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751)²¹⁵ Thomase Graye nebo pozdější báseň Grayova a Wordsworthova amerického následovníka Williama Cullena Bryanta *Thanatopsis* (1816). Jestliže však sama příroda promluví jako ne-lidská prosopopeia, aby autoritativně sdělila svou naprostou svébytnost a krutou nevšímavost vůči lidským osudům, pak takové extrémní stanovisko, popírající hlavní atributy romantického konceptu, ruší významotvornou ambivalenci, kterou romantické texty včetně Máchových předpokládají i tematizují. V básni Alfreda de Vigny Pastýřova chýše (*La Maison du berger*, ze sbírky *Osudy – Les Destinées*, 1864) lhostejná, „chladná Příroda“ budí v básnickém subjektu jenom strach. Majestát přírody, její věčný koloběh stojí proti majestátu lidského utrpení, proti smrtelnosti lidstva, které živí přírodu svými mrtvými: „Jsem netečné divadlo [...]. Neslyším ani vaše výkřiky, ani vaše vzdechy [...]. Nazývají mne matkou, ale já jsem hroben.“²¹⁶ V romantické vizi, respektive v klišé přírody jako entity, která je samotnou harmonií nebo tuto harmonii stvrzuje, se objevuje trhlina v podobě radikálního oddělení člověka a přírody jakožto pustiny a samoty. Věčná obnova přírody je obnovou netečnou k lidskému osudu. Proto je u Vignyho majestát lidského utrpení-údělu vyšším majestátem než majestát přírody. Aby Vigny „donutil“ přírodu promluvit (a není sám, obdobně i se stejným záměrem postupuje Giacomo Leopardi v dialogu *Příroda a Islandčan – Dialogo della Natura e di un Islandese*, 1827) a zvrátil tak obvyklý vztah romantického subjektu a přírody, musí částečně přijmout neromantické prostředky rétorického diskursu. Dramatický konflikt vyjadřuje alegoricky. Alegorie je pak zpravidla ideově předznamenána, přikazuje významovému dění textu směr k označovanému nebo pozastavuje pohyb v textu.²¹⁷ Řečeno jinak, tímto pokusem o zvrát, jímž mělo být od základů zproblematizováno rousseauovské pojetí přírody, přestává být příroda problémem a je de facto zrušena jako dynamický činitel romantické reflexe a tematiky. Její víceznačnost je naproti tomu zachovávána v Máchově díle, i když tu převážně

účinkuje jako krajina-příroda. Na rozdíl od Vignyho, u něž se příroda objevuje také jako příroda-země, apostrofa země v Máchově *Máji* (1836) zvyrazňuje právě její ambivalenci – země je matkou i hrobem.

Obsáhlá stupnice romantických krajin v užším i širším slova smyslu účinkuje v různých kontextech (filozofickém, literárním, výtvarném, a dále v jiném měřítku: reflexivním, lyrickém atd.). Obvykle je spojuje zvažovaný poměr přírody a subjektu. Šíře této stupnice, přirozeně prostoupené topoi, sahá od krajiny-přírody-univerza až po krajinu duše. Mezi těmito krajními body se rozkládá členité pole, kde můžeme například pozorovat jasně stanovené premisy, k nimž patří příroda pojímaná jako nezávislá entita, jako svébytný majestát, nebo rozšířený předpoklad, že hudba-harmonie vesmíru umožňuje vnímat hudbu v sobě. Na tomto poli se však objevují další úkazy, na nichž se spolupodílejí nebo o něž vedou spor předzjednaný koncept a konkrétní senzibilita spjatá s tvorbou. A teprve touto kontroverzí, kdy nelze klást krajinu-přírodu jen jako ideu nebo separovaný předmět reflexe či popisu, se krajina prohlubuje, protože potvrzuje svou dvojitou souběžnou existenci – přírodní existenci jakožto výtvar přírody a různě antropomorfizovanou existenci. Antropomorfizovanou nejen díky souladu přírodní atmosféry a rozpoložení subjektu, obecně řečeno jejich vzájemným podnětům, ale především citovou „realizací“ krajiny v tvorbě. To, co neustále problematizuje romantickou krajinu, lépe řečeno činí ji skutečně romantickou, tj. myšlenou i ztvárněnou, je snaha chápat nebo oslovovat přírodu v podobě krajiny a také věřit, tak jako Lamartine,²¹⁸ že se v sepětí krajiny a subjektu uchovává sám génius loci (např. krajina jako útočiště, krajina domova, dětství) a vzniká také „obraz“ přírody prostoupený dechem lidské duše.

Z čistě typologického (a tedy do značné míry vnějšího) hlediska je zřejmé, že nenajdeme „jednu“ romantickou krajinu ani ji nepředurčíme nějakým vzorcem nebo modelem, protože tato krajina je několikerá. V romantické tvorbě se jedná o krajinu samu, avšak zároveň do ní vstupují romantické a předromantické pojetí nebo ideje přírody. A v neposlední řadě jde v této tvorbě o situaci subjektu v krajině.

2. Obrazy Výtvarné pojetí krajiny a idyla

Silné a celistvé pojetí jak jednotné přírody, zvěstovatelky ducha vesmíru, tak i krajiny, jež zprostředkovává duchovní princip světa, představuje německá škola. Estetické úvahy Carla Gustava Caruse (*Devět dopisů o krajinomalbě* – Neun Briefe über Landschaftsmalerei, psány 1815–1821, 1831) a obrazy Caspara Davida Friedricha, které Carus také samostatně komentoval, svědčí o úzké spojitosti s koncepty německých filozofií přírody. V tomto romantismu převažuje spirituální složka, můžeme jej tedy považovat do značné míry za pandán k romantismu osobnosti a vůle, o němž jsme se zmínili v souvislosti s Mainem de Biran.

Zde však nechceme vidět výtvarnou a literární krajinomalbu (nutno říci, že „četba“ výtvarné krajinomalby nabízí ne-li ucelenější, tedy jistě nejpříkladnější obraz romantické krajiny-přírody) jen jako odlesk filozofické atmosféry – tj. uvažovat zde například o úloze Schellingovy Duše světa (Weltseele) nebo filozofie identity u Caruse i Friedricha a posuzovat, jak se tu Já a Příroda spojují v neko-

nečnu-absolutnu nebo jak je umělecké dílo chápáno jako Schellingovo konečně zobrazené nekonečné (uvedme známý dodatek A. W. Schlegela k Schellingově definici, že krásné je symbolické zobrazení nekonečného). Protože tito romantikové kladou mimořádný důraz na význam přírody v lidském životě, můžeme z jejich tvrzení a premis sestavit množinu témat a otázek. Patří k nim jednota a rozlehlost přírody, člověk tváří v tvář této přírodě a jeho dimenze, to znamená jeho význam vzhledem k přírodě a vztah znaků člověka (znaků kultury) k přírodě. Jinými slovy – jaká nebo čím je v ní individuální existence člověka a jaká je existence objektů jím stvořených?

Podstatné přitom je, že do řádu tvorby vstupují kategorie a ideje. De facto se tím – vrátíme-li se k Mainovi de Biran – projevuje ona vůle, v tomto případě vůle po ztvárnění spirituality. Jestliže se postavy na Friedrichových obrazech jakoby zřikají své individuální existence, jejich touha po splynutí s přírodou (kosmem) musí být určitým způsobem vyjádřena; navíc se sama ztotožňuje s aktem vůle a vede ke vzniku nové skutečnosti. Friedrichovo hledisko posvátného zření spolu s přesvědčením, že je třeba nazírat přírodu v jejím duchovním bytí, sice zjevně kořeně v určitém filozofickém kontextu (pojetí přírody, kosmu, spiritualita v umění), nicméně opravdu klíčový moment nastává teprve v tvorbě, kdy je nutno takové pojetí znázornit, tedy komponovat krajinu se zřejmými prvky a znaky, skrze něž jí lze rozumět právě v tomto smyslu.

V Carusově náročné koncepci krajinomalby a krajináře (ten by měl být mj. také dobrým geologem, botanikem i meteorologem) se klade důraz na to, že vhodnou nápodobou života přírody je možno znázornit určité dění mysli, duchovní ladění.²¹⁹ Tomu odpovídá i Friedrichovo stanovisko. Díla tohoto malíře mohou být východiskem pro další vymezení rysů krajiny literárního romantismu díky své názorné příkladnosti a simultánní významové přítomnosti kompozičních prvků a témat v prostorovém celku obrazu (z tohoto důvodu máme teď záměrně na mysli rozlišení mezi uměními „prostorovými“ a „časovými“ v *Laókoóntovi* G. E. Lessinga). Připomeňme některé typy Friedrichových krajin.²²⁰

První typ představuje krajina až ideálně harmonické povahy; rozhodující jsou její dimenze, šíře a hloubka krajiny, klenutí oblohy (především obraz *Léto*, 1807, ale i tzv. české krajiny, např. známá *Česká krajina s Milešovkou*, kolem 1810). Je to takřka pastorální krajina s étosem, tj. s určitým mravním „koloritem“. V *Létě* hloubku této krajiny konkretizuje do dálky plynoucí tok, údolí otevírající horizonty, přičemž jakýsi závan neznáma přichází až u nejbzdálenějšího obzoru. Tato krajina svou přítomností, svou skladbou chrání člověka a jeho svět. Idylicko-baladické krajiny inspirované Českým středohořím pak připomínají některé krajiny Máchovy (zejména krajinu ze zlomku *Valdice*, psaného 1836, nebo popis úvodní krajiny v *Cikánech*, 1835). Vyznačují se táhlými loukami, pahorky, většími kopci. Představují členitou krajinu s několika obzory, která si uchovává svůj harmonizující řád i ochranné poslání, i když jejich baladický tón předznamenává Friedrichovou výrazně symbolickou krajinomalbu. Poklidnou krajinou s Milešovkou, v níž je zakotven lidský úděl v podobě „prací a dnů“, se táhne cesta, znamená lidského života, který směřuje k transcenci – na obzoru se tyčí hory, monumentální příroda, u Friedricha symbol Boha. Vyvážená etická krajina obsahuje předzvěst vzdáleného, ale uklidňujícího tajemství.

Proti tomuto typu krajiny harmonizující i fenomenologické, krajiny vyplývající z koncepce i úkazu, stojí řada Friedrichových proslulých obrazů, které se svou

tematikou a provedením staly určitými „vinětami“ romantismu par excellence. V těchto symbolických krajinách se otevírá tajuplný prostor, sestavený z příznakových témat a motivů jak přírodních (moře, obloha, skály, hory, stromy), tak i kulturních (kříž, hřbitov, ruiny). Jejich konfrontace zpřítomňuje – souhrnně řečeno – ideu času, věčnosti, pomíjivosti, naděje.

Postavy na Friedrichových obrazech jsou buď významnou stafáží, anebo ústředním znakem zprostředkujícím poselství. V obou případech zjevně reprezentují přítomnost subjektu, bez níž by se smysl romantické krajiny-přírody zužoval. Takto se naopak zmnožuje tím, že Friedrichova postava v krajině připojuje k jednotlivým zobrazovaným konceptům také jisté „odbočky“ a „doplňky“, které brání jednoznačné významové strukturaci, lépe řečeno chrání šifrovanou řeč obrazu. Celá obrazová situace tak podněcuje k interpretacím. Na to poukazuje už společný text Ludwiga Achima von Arnim a Clemense Brentana Rozličné pocity před mořskou krajinkou od Friedricha (*Empfindungen von Friedrichs Seelenshaft*; jde o obraz *Mnich u moře* – *Der Mönch am Meer*, 1810).²²¹ K malbě *Mnich u moře*, soudí autoři, patří rozhovory diváků před ní. S vlastním prostorem obrazu neodmyslitelně souvisí prostor, kde se odehrává děj, v němž se prosazuje nárok na různorodé výklady, jakkoli sled líčených scén provází romantická ironie spisovatelů. Právě ta však v obecné rovině ukazuje na možnou oscilaci mezi volbou být „při“ obraze, tj. přijímat jeho meditativní svět, a zachovávat odstup, který je v lepším případě výrazem nároku na vlastní, oddělenou meditaci či samostatný úsudek, v horším případě výrazem naivity nebo omezenosti. V Arnimově a Brentanově podání před Friedrichovým obrazem probíhá zčásti zkouška, zčásti panoptikum citové, myšlenkové a kulturní úrovně vnímatelů.

Výrazně umístěné postavy na Friedrichových obrazech jsou především symboly kontemplativní přítomnosti, proto vlastně zastupují jakýkoli poměr mezi přírodou a tím, kdo ji chce vidět (subjektem může být jak autor, tak postava). Tato kontemplativní přítomnost je úhelnou situací, z níž pak vycházejí jednotlivé možnosti subjektu v obraze, přičemž tento subjekt odkazuje k autorskému subjektu a zároveň jako by navrhoval tomu, kdo se na obraz dívá, postoj vůči „obrazu“. Tak můžeme u Friedrichových děl uvažovat o gestech a situacích subjektu vypořádajících o touze splynout s prostorem nebo se jím nechat pohltit, o bedlivém pozorování přírody, které někdy hraničí s až přírodozpytným zájmem o přírodní kuriozity²²² – obvykle ovšem s takřka posvátným vytržením tváří v tvář prostoru. Touha směřující do tohoto prostoru je současně zřením a meditací, člověk se ocitá v úloze prostředníka mezi přírodou a absolutnem.

Friedrichovy melancholické a baladické obrazy, v nichž lze také rozpoznat stopy dobového bardismu a spolu s nimi základní příznaky dramatické nebo patetické krajiny romantismu, nás přivádějí k ústřední otázce: Je tento druh krajiny tím, k němuž romantismus posléze dospívá a kterému dává přednost? Máme před sebou vůdčí model či esenci romantické krajinomalby (nebo také její nejbanálnější vinětu)? Jde o vzor nespoutanosti a svébytnosti, jejíž součástí je hrůzná vznešenost, vzor pojatý v přímém protikladu k tradici parkové kultury, organizované a umělé přírody? Tomu by v českém prostředí nasvědčovaly známé popisy Máchových i Sabinových dramatických krajin. Uveďme pro ilustraci jiný výrazný příklad z pera moravského obrozence J. H. A. Gallaše, který určitou podobu krajiny výslovně spíná se stylovými příznaky romantismu:

*Mezi Brnem, Křtinami a Blanskem [...] nacházejí se velmi hluboká, mezi vysokými horami pokroucená, romantická údolí, v nichž všude příkré, do vrchu se pnoucí skaliny a strašně v hlubokých podzemních jeskyních roztažená jezírka jsou, která prude, s šustem se do nich srážející potůčky působí a na putujícího, přesné přírody zkoumatele, strašně se ošklebují [...].*²²³

Zde však musíme znovu poukázat na dva příkladné typy Friedrichových krajin, protože jejich souběžnost nebo společná přítomnost, jakkoli nevyvážená, není v romantickém umění vůbec ojedinělá. Zvýrazníme-li kontury, dostáváme na jedné straně harmonickou, idylickou krajinu a na straně druhé krajinu kontrastů, vznešenou i tragickou, tajemnou i smutnou, symbolicky ukazující na pozici a existenci subjektu ve světě, na jeho příběh.

Tuto souběžnost můžeme více či méně mechanicky zdůvodňovat tradicí evropské „krajinalby“ neoklasicistního a předromantického období, kdy například étos přívětivého světa idyly sousedí s patetickým dramatem a mystikou nebo kdy dokonce v témž výjevu společně působí přirozené/přírodní se společenským (např. divokost nespoutané přírody, obklopující statečný a vyrovnaný subjekt), mírumilovná vyváženost s brutálním konfliktem. Spojování nebo mísení citových atmosfér v tzv. preromantismu znamená závažné porušení klasicistního principu jednoty v díle a s ní spojeného rozlišování étosů. V podobné souvislosti mluví Diderot o protikladu citů a obrazů a pokládá jej za jeden z nejvýraznějších rysů génia, jehož umění probouzí v duši krajní city, rozechvívá ji „pocitem trpkým i sladkým, konejšivým i děsivým“. Jako příklad uvádí místo z *Iliady* (XII. a XIII. zpěv), tedy zdánlivě paradoxně se dovolává klasické literatury, jistě proto, aby ukázal na nesourodost umění a estetických „zákoníků“. Zatímco se v popředí za noci pobíjejí Trójané a Řekové, Zeus na hoře Ídē upírá pohled k tichým pláním.²²⁴ S tímto obrazem bídy a štěstí je, jak říká Diderot, v preromantickém sentimentalismu úzce spřízněna koexistence heroického a idylického.²²⁵ V romantismu se toto soužití mění v koexistenci tragického a idylického. Přetrvává sen o Arkádii (i když může přecházet v biedermeierovský řád harmonizující člověka a svět), ale zároveň se prosazuje znepokojivá, rozeklaná příroda plná symbolů, která subjekt tajemně přitahuje a současně mu připomíná jeho úděl.

K podstatě této souběžnosti však nedospějeme tím, že ji označíme za určitou dichotomii nebo protiklad, v němž romantismus provází (vzhledem k obecně apriorním vymezením „pravého“ romantismu jaksi nepatříčně) preromantické dědictví, jehož součástí je mimo jiné návrat k antice a neoklasicismus. Různorodost témat nelze vysvětlit tak, že k nim pouze přivěsíme pohodlné etikety a vystačíme si s tautologickými odkazy na ně. Proto nepostačuje ani charakteristika, kterou jsme už uvedli. Jestliže mluvíme o paralelismu, pak se musíme ptát po hodnotě a funkci této koexistence a tím i po významech modelového dvojobrazu, aniž bychom předem odkládali další podoby a implikace romantické krajiny.

Rousseauova „léčba přírodou“ podnítila vznik nebyvalého množství idylických krajin. Strukturně a významově navazují jak na klasické předlohy, tak na další typy, vycházející z konfrontace městské civilizace a přírody, cyklického přírodního koloběhu a individuálního osudu (k nim patří mj. tragická idyla se svým příznačným prostorovým komplexem, tvořeným např. řekou, chýší, hájem, hrobem²²⁶). K nejvýznamnějším novým modelům idyly se řadí *Pavel a Virginie* (Paul et Virginie, 1787) Bernardina de Saint-Pierre, prostý příběh citlivých bytostí žijících

uprostřed okouzující, exotické přírody. V rámci idyly tu spolupůsobí tři kódy. K utopii odkazuje vznik, způsob existence a řád malého, symetricky uspořádaného společenství na ostrově vzdáleném od zkorumpované, nepřírozené Francie. Protože se však jedná o kolonii (Ile de France – Mauritius), je Francie, respektive „pařížské mravy“, přítomna i tady v podobě koloniální vlády a společnosti. Konstrukce prostoru z této skutečnosti vychází, a tak se budoucí příkladné společenství ještě více izoluje. Vzniká na opuštěném místě, tvořeném kotlinou a zátokou a odděleném od zbytku ostrova strmými skalisky, ochraňujícími prostor jako hradba před společenskými předsudky, zbytečnými vědomostmi a neštěstím. Panuje zde mírumilovná atmosféra, na níž se podílejí i klidné živly – vzduch, voda a světlo. Toto klidné místo (malá příroda) nabízí hlubokou, rajskou samotu, jež umožňuje člověku spojovat city a činy stát se tak lidštějším, a zároveň pohled na nesmírné moře (velká příroda spojená s tajemstvím i hrozbou). Výsledkem je exotická obdoba střídmejších idyl nebo venkovských selanek – často údolních enkláv. Záruku šťastného života tady představují příroda a ctnost, a přitom jako by tu v druhém souběžném kódu přejímal záruku za idylickou utopii také mýtus o zlatém věku, Arkádii atp. v úloze archetypu možnosti, k němuž se připojuje novodobá idyla o možném v minulosti, neboť vypravěč přibližuje příběh Pavla a Virginie jako příběh dávný. Konečně exotický kód vyplývá ze samotného rázu krajiny (květiny, plody, zvířata), vzdálené vysněné země, mladého světa, v němž by i lidé mohli omládnout, stát se lepšími.

Tento prostor ovšem není v pravém slova smyslu zaslíbenou zemí, je vyhrazen pro pracovní idylu, v níž se spojují osvícenské koncepty se sentimentalismem, idea programu s ideou citovosti. Prostor vybízí k určitému pojetí a přetváření, k práci a zkrášlování. Pavel vytváří z kotliny promyšlenou a úrodnou zahradu, polidšťuje přírodu podle plánu tak, že se mění v jakýsi amfiteátr zeleně, ovocných stromů a květů, aniž by došlo k narušení přirozeného prostředí rostlin nebo povahy místa. V této vysoce kulturní krajině, harmonii přírody a lidského úsilí, se přírodní park prolíná se zahradou, krása s účelem. Žádný element tu nebrání žít jinému, velké stromy nestíní malým. Krajina Bernardina de Saint-Pierre je v celku alegorií moudře, citlivě vybudovaného a spravovaného státu, ohroženého pouze zvnějšku znamením stálé hrozby a neodvratné pomíjivosti (vše na světě hyne). Jde o memento přibližující tuto idylu k jejím klasickým podobám. Zahradu nejprve poničí uragán, nepředvídatelná, nelidská velká příroda, a hlavní příčinou její konečné zkázy jsou zákony a mluva civilizace, vítězství společenského neštěstí nad přirozeným štěstím. Sama příroda jako by v závěru litovala zániku (své) rajské idyly. Trosky chatrčí šťastné pospolitosti nepřipomínají zaniklou „říši“, jako tomu bývá u zřícenin dávných civilizací a epoch, ale někdejší štěstí. V duchu osvícenství dokonce vyzdvihují vládu štěstí oproti ruinám tyranských vlád. Hroby hrdinů jsou zcela podle poetiky elegického preromantismu památníky morálky a lásky.

Součástí krajiny *Pavla a Virginie* jsou ctnost a řád – řád přírody a evangelia. Její podoba ukazuje povahu společenství, které v ní žije, pracuje a přijímá svůj částečně přirozený, částečně stvořený svět. Mravní krajina, boží chrám prostoty a nevinnosti, je současně krajinou mravů. Vyzařuje z ní jednotný duch. Je podmínkou výchovy, během níž se formuje dobrý člověk. Proto se celé místo stává domovem i svého druhu domem a předjímá tak *biedermeierovské* pojetí světa a jeho řádu. Spojením těchto idejí s exotickým obrazem malé zdomácnělé krajiny (exotika je tu

koneckonců redukována na „pestré ozdoby“ přátelské a ke kultivaci se nabízející přírody, jejíž divoká krása je přepisována nebo vymazávána konceptem práce a rodinného štěstí) vyrůstá nad náhrobky individuálních osudů a příběhů nový monument idyly, budovaný textem ze znaků myšlenek, touhy a nostalgie.

Jestliže se romantismus vrací k tomuto předobrazu, aniž by nutně ulpíval na jeho barvotiskově naivních nebo plačtivých rysech, pak je to proto, aby prostřednictvím pevných výrazových a citových forem-obrazů vyjadřoval právě touhu po setrvání v ochranné a přívětivé krajině, v Máchově „dolu zeleném“, kde „Na břehu jezera borový šumí háj, / z něj drozdů slavný žalm i jiných ptáků zpěv [...]“,²²⁷ nebo v uzavřené krajině fragmentu *Valdice*, kde se spojuje milostná spanilost a vážná velebnost jako náznak romanticky příznačné směsi étosů: něhy a majestátní, líbeznoti a vážnosti, lyrismu a tragičnosti. Pro romantismus je také příznačná nostalgie po této krajině. Může vyústit v literární návrat do krajiny dětství, která je osobním časoprostorovým mýtem (Nervalův kraj Valois v *Sylvii*, časopisecky 1853) či ve vzpomínce vyvstává jako venkovská idyla (*Babička* Boženy Němcové, 1855). V návratech však můžeme stejně tak spatřovat touhu vrátit se ke kulturnímu mýtu, alespoň přechodně, nakrátko se ho přidržet, doslova spočinout u jeho poselství, tedy u jednoho z nejstarších pojetí života a světa, které idyla traduje. Jde o samu ideu idyly, jež je tu evokována. A idylická krajina v romantismu tuto ideu vždy připomíná, i když události a zvraty, k nimž tu dochází nebo vzápětí dojde (*Máj*), dokazují, že bytostné setrvávání „tady“ a specifická neměnnost idylického světa jsou pro romantický subjekt iluzorní. K této krajině se nemůže nastálo připoutat a zůstat v ní jako hrdinové idyl a pastorál.

Snění o idylické krajině a touhu po ní můžeme považovat za jednu z konkretizací obecně romantické touhy po nepřítomném;²²⁸ připomeňme však ještě jeden aspekt, který se objeví, spojíme-li touhu s jinou, notoricky známou charakteristikou romantismu – tzv. „návraty“ (do minulosti, do dětství). Návraty do idyly pomocí krajinných výjevů jsou naléhavou připomínkou dětství, vlastně zlatého věku lidstva,²²⁹ které od té doby jen upadalo, připomínkou ztracené přirozenosti a pohody. Tato mytická struktura, vynořující se spolu s romantickým smutkem z přítomnosti, získává reálnější obrysy, když je její ideové a citové podloží znovu vyvoláno k životu a zpřítomněno romantikovou krajinou dětství-domova.

Přesto má podstatná vazba mezi romantickým subjektem a krajinou-přírodou v literární „krajinomalbě“ jinou povahu. Není předurčena ideou přírody, způsobem bytí v přírodě, vzpomínkou na krajinu, citací archetypů. Buď krajina subjekt označuje – provází jeho osud, a to i tehdy, když vyznačuje jeho touhu (touha je součástí romantikova osudu), anebo se osudem subjektu proměňuje. Můžeme tedy říci, že v obou případech a nehledě na svou více či méně vyhraněnou podobu je romantická krajina fatální.

Proměna krajiny nebo přírody vůbec v rámci jednoho příběhu je běžná už v preromantismu. U Bernardina de Saint-Pierre střídá idylickou, kultivovanou krajinku hrozná tvář přírody, nejen připomínající pomíjivost, ale také ohlašující další osudové zvraty a s nimi i nezbytné elegické morality. Ukázková je však symetrie života Goethova Werthera (*Utrpení mladého Werthera* – *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774, přepracováno 1787), tohoto nejslavnějšího modelu „citlivé duše“ a zároveň předobrazu romantického neklidu, a krajin, které hrdina čte, prožívá i „obývá“. Ponechejme stranou Wertherův cit pro přírodu, ve srovnání s ním se v jeho příběhu společenský svět zdá zcela ubohý a nejapný, i jeho touhu

po ní. Soustředíme se nyní na souvislost mezi hrdinovým osudem a zobrazovací krajinou.

Wertherův příběh začíná na jaře a uzavírá se koncem následujícího roku. Dalo by se říci, že hrdinův život do značné míry symbolicky opisuje křivku ročních období, jaro znamená naději, rozpuk, podzim a zima melancholii, smutek a zánik. S tím rozdílem, že smrt přírody je dočasná, kdežto smrt člověka nezvratná. Wertherův pobyt v reálných krajinách je však zdvojitelný dvěma krajinami literárními, dvěma stěžejními předlohami, z nichž jedna je idylická a druhá dramatická. Tyto dvě krajiny odlišných citů (a koneckonců i odlišné kultury) sice částečně přiléhají k reálným obrazům přírody, proměňující se podle ročních období, avšak ještě více zobrazují polaritu nitra. Ačkoli mají protikladné rysy a vzhledem k syžetu následují po sobě tak, že jedna významově střídá druhou, tvoří souvztažný diptych, jehož smysl přesahuje samotný příběh. Krajiny jsou spjaty s Wertherovými protichůdnými city (srdce je pro hrdinu absolutní kategorií, zároveň je to kategorie nevyzpytatelná), řekněme s jeho rozervaností, avšak obě představují poetiku krajiny na základě vzorů, kterými Goethe disponuje. Tento diptych jakoby navrhuje budoucímu romantismu odděleně od svého slavného srdceryvného příběhu a jeho preromantických nebo raně romantických aranžmá. A to ani ne tak v poměru vylučovacím – „buď, anebo“, jako v poměru soumezném – „vedle sebe“ nebo „tak i tak“.

„Musí to tak být, že co je naším blahem, se na obrátku stává pramenem naší bídy?“²³⁰ Příroda se Wertherovi v odlišných fázích života jeví na jedné straně jako pulzující a vstřícné univerzum, síly dodávající dějiště nekonečného života, s nímž se cítí být spojen, na druhé straně se mění v „propast věčně otevřeného hrobu“.²³¹ Tvořivé síly se najednou mění v síly vše požírající a vše pohlcující. Samozřejmě že je příroda v každém okamžiku taková i taková. Wertherův pohled se však neřídí prozaickými banalitami nebo moudrostmi; ovládá jej cit, hledající svou adekvanci v přírodě, jež sama o sobě nabízí protilehlé znaky. Příroda může být tím, čím ve skutečnosti je, ale ve Wertherově příběhu – a to je zde její hlavní role – také zrcadlí subjekt. Krajina kolem městečka se hrdinovi zprvu „zjevuje jako učiněný ráj“.²³² Ožívá před ním patriarchální svět v úrodné dolině s takřka idylickou atmosférou a stafází. Je to krajina s líbeznými háji a mírnou říčkou, v níž se zrcadlí „miloučké mráčky, přikolébávané něžným večerním vánkem“.²³³ Na tvářnosti této mírné, láskyplné krajiny, charakterizované dokonce zdůvěřujícími deminutivy, se podílí jarní příroda, ale dotváří ji také vypravěčův pocit. Přitom tento vypravěč čte Homéra, souzní s určitým kulturním a citovým modelem, který by chtěl „vetkat do osnovy své existence“.²³⁴ Že tuto existenci nelze nadlouho spojit s osnovou, není vzhledem k podstatě a významu Wertherových krajin důležité, protože samy tyto krajiny jsou osnovou. Homérský patriarchální svět se skládá z idylických i heroických prvků, je to jasný svět, svět zřejmých hodnot, prosvětlovaný sluncem, jímž je také slunce helénské kultury. To, co harmonizuje a smiřuje, je tato krajina stvořená přírodou a četbou. Řečeno jinak – jediné vzory a jedinou útěchu poskytují příroda a kultura. Po neodvolatelném ponížení ve společnosti, po tomto „hlasu veřejnosti“, si Werther čte při západu slunce Homéra.

„Ossian v mém srdci zatlačil Homéra“²³⁵ – druhý model krajiny ve Wertherovi představuje jiný svět, zcela odlišný prostor, poznačený jinými city a událostmi: „Od hor v řevu bystřiny slyšet zpola zaváté úpění duchů z jeskyň, slyšet nářky zbledovaného děvčete nad čtyřmi kameny, mechem obrostlými, travou zakrytými,

nad hrobem milence, jenž, chrabrý, padl.²³⁶ Jasný, celistvý svět je vystřídán světem fragmentárním, nejasným, temným a mlžným, tragickou a melancholickou krajinou s osamělými bardy, ozařovanou svitem měsíce. Je to prostor pozvolného vyhasínání, porážek a hrobů. Krajina balad a elegií. V Goethově překladu zlomku *Ossianových básní* se rýsuje noční severská příroda, s jejíž citovou atmosférou se hrdina definitivně ztotožňuje.

Pomineme-li teď, že „Homér“ a „Ossian“ označují v příběhu stavy duše, svou dvojexpozicí krajiny v *Utrpení mladého Werthera* předkládá autor citlivému i rozervanému hrdinovi současně dvojí možnost. Jednou je esenciální touha či vzpomínka v podobě harmonického modelu, v němž se prolíná idylický sen s kulturním dědictvím. Druhou je drama osudu s příslušnými rekvizitami. Zobecníme-li, pokud se nestává součástí selanky nebo „zkrotlého“ romantismus, romantický hrdina nakonec vstupuje do tohoto obrazu.

3. Úsvity a západy Krajiny v Máchově díle

Příroda a krajina patří v Máchově díle k ústředním tématům a staly se pocho-pitelně předmětem mnoha úvah a rozborů, protože se jeví jako klíčový, ale stejně tak mnohostranný problém. První závažné charakteristiky máchovské přírody a krajiny, podepřené údajnými názory, výroky nebo parafrázemi samotného autora, podává Karel Sabina v *Úvodu povahopisném* a dále v *Upomínce na K. Hynka Máchu* (1858). Sabinovy úvahy podávají základní rozvrh problematiky, který neztrácí svou platnost – především jako výchozí bod, ještě prozrazující shodné vidění dvou současných romantických umělců a vykazující rysy autentického svědectví nebo vzpomínky, byť by už zastírala, mluvíme-li o přírodě, případnou vrstvu metajazyka a interpretace – rysů romantické poetiky.

Význam Sabinových textů o Máchovi spočívá v samotné obsažnosti toho, že „tak to bylo cítěno a míněno“ (uvozovkami tu jen naznačujeme sugestivnost Sabinových svědectví a charakteristik) v celé své rozpornosti, zatímco pozdější analýzy se obracejí například k tomu, co a jak bylo „pojmenováno“, „uděláno“, „rozehráno“ a „zvýznamněno“, nebo – ještě obecněji – vycházejí z faktu jakési „nezavršenosti“ stěžejní tvorby, pregnantně vyjádřeného Janem Mukařovským: „Lidský i básnický portrét Máchův není dosud dotvořen a bude sotva kdy, dokud jeho dílo bude živou součástí literatury: každé období přetváří znovu a na vlastní odpovědnost básníkovu podobu k svému obrazu, charakterizujíc tak současně nejen básníka, ale i sama sebe.“²³⁷ V termínech současné literární vědy bychom mluvili jak o „otevřeném díle“ (Umberto Eco), tak o díle, které znovu a znovu ožívá a vyzářuje významy díky součinnosti vlastních potencií a čtenářských (interpretacních) realizací. Na druhé straně je však nutno respektovat, a tudíž pojmenovat, analyzovat více či méně explicitní struktury díla, které zakládají jeho vlastní ontologii a situují je vzhledem k jeho vnitřním i vnějším kontextům.

O to se jako první významně pokouší Sabina. V *Úvodu povahopisném* zdůrazňuje Máchovo subtilní „pozorování a požívání“ přírody, „[...] s níž tak byl seznámen, že ani nejnepatrnější místní známky její mu neušly“, jeho příklon k „matce přírodě“, jež mu měla odpovídat na otázky a „ukonejšiti srdce znepokojené tužbami nejasnými“. Tak se nám s příznačnými rysy objevuje ona Rousseauova i Hölder-

linova příroda jako místo kontemplanace a meditace, těšitelka a útočiště. Důležitější je však Sabinův poukaz na Máchovo studium přírody, k němuž se má vázat jeho „krajinomalba“: „Mácha se podobal malíři krajín, u něhož je pojmání a vyobrazení přírody hlavní věcí.“²³⁸ O několik let později, v *Upomínce na K. Hynka Máchu*, se koordináty vztahu Mácha – příroda poněkud proměňují. Velké romantické koncepty přírody ustupují do pozadí, protože Mácha podle Sabiny „brzy překonal mystické stanoviště“ německé romantiky. Sabina popisuje jeden společný večer nad Prahou, kdy „nad námi růžové nebes moře se klenulo, odleskem jeho Vltava zahořela“, a cituje v souvislosti s touto konstelací Máchovu úvahu: „Tuto souhru veškerenstva žádná vymyšlená symbolika přírody věrně nevyznačí a nevyjasní. Dumává pouze mysl nepostačuje. Potřebí zde otevřených smyslů a zkoumavého nazírání. Kdo by dithyrambickým nakvašením v smířené tyto živly krásy hleděl, nikdy by se pravého jejich významu nedopídl.“²³⁹

Jistě, našli bychom v obou Sabinových textech i jiné, protikladné výroky, ty však přinejmenším svědčí o tom, jak si hlubinný romantismus uvědomuje různé stránky přírody a formuje z nich komplexní myšlenkový a tvůrčí problém. Je zřejmé, že Sabina usiluje postihnout Máchovu senzibilitu a vnímavost, a to jak vlastními formulacemi, tak citacemi samotného Máchy, které mají samy o sobě výraznou hodnotu individuálního zření nebo krajinného obrazu. Avšak současně je pozoruhodné, že tato hodnota spolu s tvary přírody jsou zde na první pohled mnohdy významově členitější (rozpornější) a promyšlenější než v literárním díle *sensu stricto*, i když ani v něm nechybějí podstatné „autorské komentáře“ (např. úvaha o přírodě v *Klášteru sázavském*; bývá datován do let 1833–1834, ale i do roku 1832). Samozřejmě že i z těchto důvodů můžeme Sabinovy texty, zvláště *Úvod povahopisný*, považovat za fragmenty Máchova díla *sui generis*, tím spíše, že se v nich odráží více aspektů romantického pojetí fragmentu – jako malého, v sobě završeného uměleckého díla (Friedrich Schlegel),²⁴⁰ jako neúplnosti, která může být pochopena a „může nás vést dál“ (Novalis),²⁴¹ jako metafory neustálé tvorby, tj. díla jako nepřetržitého procesu, a dále jako výraz toho, že univerzum nelze postihnout ani zobrazit úplně. Ale i když tyto Máchovy fragmenty, zachované díky Sabinovi, považujeme za podstatné dodatky k tématu romantické přírody, přesto není jisté, nakolik si tím otevíráme cestu k modelovým podobám krajín Máchova díla. Sabinovým textem zůstáváme, fakticky vzato – a to podtrhujeme –, v okruhu idejí, na pomezí vzpomínky-záznamu a metatextu, případně si jím doplňujeme okruh dalších krajín. Ty sice odkazují ke způsobu Máchy „krajinomalby“, k práci „otevřených smyslů“, reflexi přírody, ba dokonce v řadě případů odpovídají motivům a zobrazením v Máchových vlastních textech, jsou však konečkonců obklopeny „jiným“ textem. Proto se prostřednictvím několika příkladů zaměříme na povahu „krajinomalby“ v Máchově díle. To znamená, že se nebudeme ani tak zabývat symbolickými významy romantiky přírody a jejích barev,²⁴² jako se ptát po zobrazování a smyslu určitých krajinných forem.

Kromě studií pojednávajících – jakoby v duchu Sabinova Úvodu povahopisného – o Máchově mimořádném citu pro přírodu, o jeho zaujetí pro přírodní výjevy nebo expresivitu krajinných barev²⁴³ existují také rozbory, v nichž se upozorňuje na fakt, který se vzhledem k Máchově předpokládané nebo vyzdvihované znalosti a studiu přírody může jevit poněkud paradoxně – fakt „mezerovitěho“ nebo „náznakovitěho“ zobrazení prostoru v *Máji*: „Máchovo zobrazení krajiny, třebaž relativně dosti rozvedené, obsahuje [...] vcelku nevelký počet údajů.“²⁴⁴ Vy-

světlení najdeme v samotném způsobu slovesného zobrazování (podle Romana Ingardena jsou schematické podoby s to vyvolávat dojem „plně“ skutečnosti²⁴⁵) a v omezeném prostoru většiny Máchových básní, v malém a jen nepatrně se omeňujícím počtu jejich krajinných kulis.²⁴⁶ K tomu zatím jen poznamenejme, že některé Máchovy krajiny jsou stejné (tedy v určitém slova smyslu kulisovitě) jak v básních, tak v próze, denících či zápisnicích.

Za východisko naší úvahy vezměme v podstatě dvě zjištění, aniž bychom podrobně zkoumali, do jaké míry vymezují zvláštnosti Máchovy romantické krajiny (řeceno stručně: charakterizují spíše obecnější zásady tvorby). Podle Jana Mukařovského Mácha „nemyslí v syžetech, ale v motivech“, jak dokládají „jeho zápisníky, náčrtky i sama díla“. U Máchy je dále cesta „od zážitku k motivu [...] plynulá“.²⁴⁷ Karel Hausenblas, navazující na Mukařovského zkoumání prostoru u Máchy (jeho postupné nebo stupňovité vyjadřování), uvádí, že „zachycování prostoru se děje jakoby řadou vizuálních záběrů“, takže prostor Máje „je zobrazen jako prostor vnímaný (zrakem i sluchem) z jednoho východiska...“²⁴⁸ Tím se ocitáme nejbližší Máchově „krajinomalbě“, a přitom se nevzdalujeme romantické krajiny, jejíž významnou součástí je mimo jiné nebe nebo výsek oblohy, atmosféra, kosmický prostor. Z několika výrazných typů Máchovy krajiny (dramaticko-elegická nebo tragická krajina, noční krajina – krajina nebe, idylická krajina, krajina modelovaná podle Ossiana nebo *Rukopisů královodvorského a zelenohorského*) se tedy soustředíme na krajinu západů a východů slunce.

K nápadnému opakování některých krajinných časoprostorů se vyslovuje sám Karel Hynek Mácha ve *Večeru na Bezdězu* (1834). „I mně samému divné to přichází, že skoro všecko u mě s večerem počíná, a sice tak, že jsem uvykl počátek všeho večerem a večer počátkem všeho považovati.“ Dále předkládá vlastní symboliku časových úseků dne vzhledem k různým etapám lidského života – večer spojuje s dětstvím, noc s jinoštvím, mužný věk s jitem, poledne se stářím. Když mluví o večeru se západem slunce, krajina přirozeně vyvstává jako symbolický obraz:

v růžových červácích plane země v objetí večerním jako krásný tichý obraz; jen nejbližší krajina jest jasná, jen jí lze dohlédnouti; dálné hory před i za námi jen co šeré stíny se míhají po večerním nebi. Tak tichá se objevuje země s tvory svými v jasném oku, v nevinné duši dítěte; ono nespatří, než co mu nejbližší, nezná přешlost, nehádá v budoucnost.

Tento „krásný tichý“ obraz se pak nabízí vypravěčovým pohledem z Bezdězu – s tím rozdílem, že se vytrácí symboličnost (ostatně vypravěč už není dítětem, už „dohlíží“ dál) a prostor naopak nabývá na hloubce, jak je u panoramatické „krajinomalby“ obvyklé. Jako by tu proti předchozímu přímeru vizualita zjevně převažovala nad obrazností. „Záznam“ je však poetický, přinejmenším proto, že v něm účinkují tři přirovnání, i když první je spíše banální – šedé obláčky plynou „co stáda beránků“. Další dvě ale výrazně přesahují popis optického vjemu: kouř nad Hirschbergem vyhlíží „co obruba temná jasněkrásného obrazu“ a zříceniny hradu Jestřabí stojí „co loď mořská, v pestrých barvách oblé důhy jako za barevným závojem“.²⁴⁹

Ve *Večeru na Bezdězu* nabízí příroda úchvatné panorama v okamžiku mezi světlem a tmou, mezi jinými stavy časoprostoru, panorama natolik krásné, že je lze zprostředkovat takřka jen tautologicky („jasněkrásný obraz“). Dodejme k tomu, že romantikové často cítí nutnost říci prostě a souhrnně, že něco je krásné samo o sobě, odděleně, tj. ve své celistvé určenosti, mimo funkci reprezentace. Tak

Mácha v deníku z roku 1834 jednoduše uvede „krásné krajiny“, „krásné oudolí“; podobně Victor Hugo v cestopisném *Rýnu* (Le Rhin, 1842, rozšířeno 1845), ještě než začne popisovat barvy a tvary, prostě označí krajinu jako „krásnou,“ nebo „úchvatnou“. V těchto případech jazyk podmaňuje krajinu jak metaforikou a rétoričností, tak i vyjádřením dramatu subjektu. Obecně řečeno, podrobuje ji určité kultuře nebo individuální existenci. Ocítáme se na hranicích slovesné „krajinomalby“, kde se objevuje cosi, co jsme ve škále vztahů nebo vzájemných významů romantického subjektu a krajiny-přírody dosud zřetelně nepojmenovali. A na těchto hranicích vyvstává nezávislá i nevyslovitelná krása, již nelze označovat jinak. Mluví o ní Lamartine ve své *Cestě do Orientu* (Voyage en Orient, 1835), třebaže v jiných souvislostech:

*Onen obraz bych chtěl podat slovy, abych jej uchoval v těchto poznámkách, tak jako ho vidím v myšlenkách; máme v sobě schopnost pociťovat krásu ve všech jejích odstínech, ve všech jejích jemnostech, ve všech jejích mystériích, přitom však máme jen jedno nejasné a abstraktní slovo, abychom řekli, co je krása. V tom je triumf malířství – podává jedním tahem, uchovává po staletí onen úchvatný dojem z ženské tváře, o níž básník může jenom říci: Je krásná; a je třeba mu věřit na slovo; ale jeho slovo nemaluje.*²⁵⁰

Lamartine má na mysli vizuální dojem ze soběstačné, specifické plnosti krásy, která se ve výjevu nabízí jednorázově. Tuto krásu není možné slovně vizualizovat, básník může jen evokovat a sugerovat, nechce-li přistoupit na sáhodlouhé popisy, v nichž by se kompaktní „obraz“, o něž mu jde především, rozpadl. Jednorázovou plnost výjevu pojímá nedostačivé slovo krása, avšak může následovat „krajinomalba“ (lépe řečeno schéma aspektů znázorňovaného), jejíž mezí je kvalita a délka popisu, poměr mezi nominálním pojmenováním a syntagmatickým kontinuem atp. – pokud teď nepřihlédneme k ultimativní skutečnosti, „že vzhledem k určení jím znázorňovaných předmětů je každé literární dílo principiálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování, které však nemůže být textově nikdy dovedeno do konce“.²⁵¹

U Máchy dává kouř nad Hirschbergem najednou vyniknout krásnému přírodnímu výjevu, viděnému i znázorňovanému. Příroda sama od sebe režuruje podívanou a představuje se coby krásný, komponovaný obraz. Jakožto obraz s temnou obrubou však její výjev přibližuje pozorující subjekt-básník a tato označující také odkazují k představě obrazu. Prostřednictvím „obrazu“ a „obruby“, tedy obrazného přirovnání, je naznačena spojnice mezi svébytným výjevem a „krajinomalbou“. To, že tuto spojnici vytvářejí jazyk a kultura, pochopitelně nepředstavuje nijak mimořádný fakt. Spojení výjevu a „krajinomalby“ ve *Věčeru na Bezdězu* ovšem poukazuje na dvojí cestu. Zachycovat možnosti přírody jenom z ní samé znamená nejen narážet na nuance a aspekty předmětného světa, nýbrž také na jeho stereotypy krásy. Nicméně skutečnost se současně nabízí k dispozici, a to tak, že sama inspiruje možnostmi, které lze rozvinout a které se stávají součástí textu.

Věčně se obnovující krása přírody – a znovu teď abstrahujeme od jejích symbolických nebo obsedantních motivů u Máchy – má být v romantismu krásou pitoreskní. Malebnost spočívá v propojení méně častých přírodních jevů, jakým je ve *Věčeru na Bezdězu* duha (jinak význačný kulturní symbol spojení mezi nebem a zemí), a kultury, již je jazyk se svou metaforikou a přirovnáními a vlastně také hrad Jestřabí jako krajinný motiv (přesněji řečeno, dějinný prvek se v obraze mění v prvek přírodně kulturní). V krátkém úseku Máchova textu vzniká romantické

panorama, v němž vše, vyjdeme-li z etymologie slova, spatřuje jedinec v ústředním postavení, aniž bychom dokázali přesně ohraničit reprezentaci a reprezentované, přestože panoramatický pohled obecně vzato vždy provází převaha subjektu nad prostorem, přírodou, dějinami.²⁵² Ačkoli je tento obraz v celku Máchova díla výjimečný, není natolik rozvinutý, aby se v něm tato převaha jednoznačně potvrzovala.

Navíc je patrné, že se u Máchových krajin, které sledujeme, tj. krajin utvářených především vjemem-motivem a případně doplňovaných znakem-symbolem či znakem-embémem, znázorňované neřídí výhradně estetickou vůlí nebo kulturní pamětí. K tomu naopak dochází například v Lamartinově *Cestě do Orientu*, kde je do libanonské krajiny vepsána biblická poezie a pláne Kanaánu jsou přímo srovnávány s díly Poussinovými a Lorrainovými.²⁵³

Stálou kulisou Máchovy přírody je východ a západ slunce, krajina efektu oblohy nebo společného efektu oblohy a horizontu. Na prozaickém Františku říká Marinka vypravěči před jeho dalekou poutí: „Ó jak by mi blaze bylo [...] jíti s tebou; tam v klínu přírody, v stínu nebenosných hor, při spádu jarých vod neb ve věčné tichosti řiši po straně tvé vidět planoucí zoře mladého jitra, aneb spatřiti, jak v růžových červácích umírá mdlý den, rozesílaje růžové věnce po zsinalých čelách mrtvých velikánů.“²⁵⁴ Emblémová krajina je tu v souladu s emblémovou postavou české Mignon, odpovídá ideji této postavy. Věčné drama přírody se proměnilo v klišé touhy. Opětovný počátek a konec jsou však i „klišé“ přírody. Přesto si tyto časoprostorové obrazy vynucují pozornost, jednak tím, co ohlašují (začátek a konec cyklu v dočasně pozastaveném okamžiku²⁵⁵), jednak svou opakující se barvitostí.

Máchovu barevnému a světelnému „zření“ věnuje zvláštní pozornost Arne Novák.²⁵⁶ Sleduje jeho postup od umělce temnosvitu, světelných kontrastů až k „malíři koloristovi“²⁵⁷ upřednostňujícímu v *Máji* barevná seskupení, a přitom odlišuje konvenční použití barev od jejich jemnějších, působivějších kombinací. Je-li Máchova oblíbená růžová barva použita samostatně, „jest to takřka jen konvenční epitheton constans při líčení východu nebo západu slunce“. V oblasti „pouhé fraseologie básnické“ zůstávají podle Nováka také výrazy typu „růžové věnce“.²⁵⁸ Podstatně jinak barvy účinkují – a Arne Novák k tomu uvádí řadu příkladů –, když Mácha spojuje růžovou s červenou, rudou a modrou.

Abychom však u tématu západů a východů slunce u Máchy ukázali na úzkou spojitost všech jeho děl, citujme z básnickových deníků a korespondence. Řekněme, že motivickým prototypem barevné kombinace se stávají spojení „hory v temnomodrých a růžových barvách“²⁵⁹ nebo sekvence „[...] a ten černý Košťál na obzoru plamenného nebe při západu slunce, a ty modré hory“.²⁶⁰ Jejich řazení v Klášteře sázavském vypadá takto: „temnomodré lesy“, nad nimi „černé jedle“, dále obzor „růžového nebe“,²⁶¹ a v závěru *Cikánů* „modré lesy“, v dálce „temné hory“, „růžové nebe“ se zkrvavělými obláčky.²⁶² V *Máji* pak nacházíme tyto série: „modré“ nebo „temné“ hory, „růžojasně“ nebe nebo „růžný den“, „modré temno hor“, „brunatné slunce“.²⁶³ Připojíme-li několik málo barev (žlutá, zlatá) a odstínů (modravé páry), zdá se, že tento výsek přírody v literární „krajinomalbě“ čerpající z vjemů-motivů dospívá k mezím svých možností. „Barevná“ slova vyjadřují hlavní efekty přírody a na jejich další a další odstíny a proměny jakoby rezignují. Anebo se právě v tomto bodě, tedy na úrovni určité kombinatoriky, kdy je svým způsobem znázorněna krása jitra a večera, děje i něco jiného.

Víme, že se Máchova „krajinomalba“ neopírá o minuciózní popis, a není také třeba zvlášť zdůrazňovat, že v určité její fázi spíše účinkují Máchova poezie a poetika a s nimi i tradiční metafory a figury. Tedy slovesné „okolí“ Máchových východů a západů slunce. Ty si však jako výrazné sekvence v určité pozici přesto uchovávají nepominutelnou samostatnost, jakkoli na své vlastní úrovni motiv nápadně zbytnuje. Tuto skutečnost nelze odbýt poukazem na Máchova klíše ani beze zbytku vysvětlit autorovým vývojem k pestřejšímu líčení – stejně vždy narazíme na nadbytek naléhavosti v opakování. Je nutno ji interpretovat.

Jestliže východy a západy jsou opravdu vjemem-motivem, pak síla zážitku spjatého s vjemem je natolik velká,²⁶⁴ že jedinou možnou figurou jazyka, který chce tuto sílu připomínat – sílu prožitku, v němž se slévá autentická přítomnost a zpřítomňující se vzpomínka –, je právě slovní insistence, jinak řečeno opakování a návraty téhož. V tomto případě jako by se ve vjemu-motivu projevovala vůle – jakkoli neuskutečnitelná – po rozpojení síly zážitku a literatury. Západ a východ se vytrvale objevují kromě jiného proto, že Mácha neustále poukazuje na kvalitu zážitku z krásného přírodního úkazu a přibližuje ji stereotypně tak, aby se jí co nejméně zmocňoval. V jakémisi donkichotském gestu zadržuje intervenci jazyka-kultury i za tu cenu, že se tím krása přírody blíží klíše, které nelze rozvíjet. Na tento nepodmíněný výkon bez ustavených významů poukazuje Maurice Merleau-Ponty, když uvažuje o organických svazcích mezi vnímáním a vnímanou věcí, o němém stýkání s věcmi, „dokud ještě nejsou věcmi řečenými“, o sestupování ke světu, hroužení se do světa, nad nímž nemá vládu reflexe ani imaginace.²⁶⁵ Sílu a vytrvalost stejnosti lze připomínat jen několika málo variacemi; tam, kde se rozkládá pole nevyslovitelného, ukazují stereotypy, které významy slov nejsou s to kompenzovat.

Zkusme i nadále předpokládat, že existenci těchto „obrazů“ nezajišťuje idea, že vyplývá z Máchova „zkoumání“ přírody, z jejích vlastních obrazů, z účinků časově a atmosféricky se měnící krajiny. Tuto krajinu vymezuje pohled na přírodní drama, které si své dramatickosti není vědomo. Vyvstává stále podobná, ale také stále přitažlivá podívaná inscenovaná přírodou, jež s člověkem nepočítá. Příroda je soběstačné divadlo, avšak divadlo jen potud, pokud může být jako takové označeno, pokud se na ně někdo dívá, popisuje je. Jeho existence je z opačné strany – z pohledu diváka – podmíněna vnímáním a jazykem. Máchovy západy a východy označují to, co je viděno, včetně střídání barev. Můžeme a nemusíme sem dosazovat ideu, neboť ta z této krajiny, respektive z toho, jak je „udělána“, bezprostředně nevyplývá. Je tu zřejmá tendence nevyplňovat vjem, ponechat věc otevřenou, dokonce přerušit obvod, v němž se vjem stává myšlenkou vnímání,²⁶⁶ tj. v tomto případě *naturatum* – motivem. Reflexi podněcují především okolnosti této krajiny (sepětí s lidským údělem, se symbolikou-kulturou pronikající do jejích vnitřních dramát).

Poté co jsme se pozastavili u „silné“ interpretace Máchovy krajiny, znovu jsme dospěli k hranici, tentokrát „krajiny bez označovaného“. A tady si musíme položit otázky, které přese všechno nelze obejít. Je tato krajina skutečně bez označovaného? Není tímto označovaným ona vlastní, soběstačná, ba i stereotypní existence přírody? Nebo ona síla vjemu, kterou Mácha připomíná v celém svém díle? Sama představa romantické krajiny par excellence – krajiny dramatické nebo pitoreskní?

I když těmto výjevům přiznáme jejich soběstačnost, právě tato soběstačná existence, která se obejde bez tematizace, ideje přivolává, vyzývá k výkladům. V tomto smyslu můžeme mluvit o potencialitě stereotypu, v němž se směštnávají tři události: přírodní dění, prožitek, „krajinomalba“. Vzniká zvláštní situace, kte-

rou stěží vysvětlíme jen tím, že použijeme známé a důmyslné modely výkladu literárního textu, například rozlišení Northropa Frye mezi odstředivým čtením literárního textu, kdy znaky představují či znamenají věci vně textu, a dostředivým čtením, kdy jsou znaky chápány jako motivy, tj. ve vnitřních vazbách k celku.²⁶⁷ Máchovy západy nebo východy setrvávají na pomezí znaku a motivu, přitahuje je zároveň pól znázorňování i pól symbolizace, k němuž motiv směřuje. V tomto latentním napětí může převážet jedno nebo druhé; jestliže k tomu nedochází, pak je to proto, že se nad polaritu ještě klade síla vjemu a emoce, která jako by nechtěla být znakem ani symbolem. Ve skutečnosti ji však mohou vyjadřovat pouze variace stereotypu, zobrazování odpoutávající se od idejí přírody. Krásná krajina má existovat na úrovni vlastního pitoreskna, malebného. Tato její malebnost se však stále vrací s tím, jak se síla prožitku neustále vztahuje ke stereotypu určitého přírodního dění. Krása přírody udivuje svou opakovatelností, jíž se ukazuje nedostatečnost přírodní dramatiky bez konotací a „okolností“.

Spojnice mezi vjemem a pouhým motivem se záhy opotřebovává, stejně jako se vyčerpává literární „krajinomalba“. Avšak tentokrát kvůli zmenšeným možnostem přírody existující bez lidského subjektu. Východy a západy se vracejí k literatuře, k subjektu.

„Poslední požár kvapně hasne, / i nebe, jenž se různě / nad modrými horami míhá.“²⁶⁸ Obdobně planou a hasnou „požáry“ v próze. Tak je tomu v *Cikánech*: „Zapadajícího slunce zbrunatnělá zář vysílala jednotlivé plamenorudé papršky hustými klasy na tichou rovinu.“²⁶⁹ V *Křivokladu* „brunatná hořela denice“²⁷⁰ a v *Klášteřu sázavském* „růžové červánky planuly nad západními horami“ a „poslední se zhlížely požáry ve vysokých ouzkých oknech kostela“.²⁷¹ V *Pouti krkonošské* „celý klášter planul v různě žhavé záři vycházejícího slunce“²⁷² a v *Cikánech* se vrcholky kopců a stromů červenají „v zásvitu hasnoucích požárů“.²⁷³

Nápadným mezistupněm, jímž se přírodní dění „navrací“ do literatury, je celkem běžná metafora požárů. Její účinek je dvojitý. Dramatizuje samu barvu přírodní události zřetelně obrazným jazykem. A touto metaforickou dramatizací se přírodní jev začíná dotýkat pozemských dějů a obrazů, stává se více či méně jejich součástí a přestává tvořit krajinu oblohy. Směřuje k věcem kultury a člověka, míří k symbolu. „Požáry“ se odrážejí v pozemské krajině, vytvářejí působivou scenerii a dramatizující obraz, „rudá zář“ barví nejen zdi a okna, ale i tvář (v *Máji* Vilém před popravou) a postavu (setník ve *Valdicích*). Když se však v ranních mlhách zjevuje lidomorna *Křivokladu* („Začervenalé její kamení a mlhou ztemnělá ranní záře činila, že krůpěje krve na ní vyvstávají se zdály“²⁷⁴), symbol si podržuje přírodní efekt. Na tomto stupni už mohou volně interferovat metaforické nebo skutečné požáry s krví (šlehající plamen požáru ve čtvrté kapitole *Křivokladu* se zdá „jen co krvavá záře kolem lidomorny vycházení“²⁷⁵).

Vrcholnou fází těchto proměn, v nichž se romantický jazyk nejvíce vzdaluje „krajinomalbě“, je obraz kata v *Křivokladu*: „Přes černý oděv plápolal červený plášť.“²⁷⁶ Distance je tak veliká, že by se mohlo zdát zbytečné uvažovat o tom, jak nebo nakolik se zde barvy odpoutávají od přírodních předloh. Přece jsou zde zjevně katovskými barvami a zároveň emblémy romanticky rozervaného subjektu.²⁷⁷ Sloveso „plápolá“ nicméně udržuje jistou souvislost, poukazuje totiž především na to, kam až se požáry šíří básnickým jazykem.

Ve svém *Rýnu* Victor Hugo často přibližuje malebnou soumraknou krajinu, v níž chce být průvodcem i básníkem současně. Krajina-příroda se přitom kdy-

koli může proměňovat ve scénu, na níž spisovatelovým stylem, vstřebávajícím všechny podoby textovosti,²⁷⁸ ožívá kulturní minulost Porýní s jeho hrady, městy a legendami. Zcela obecně řečeno – spisovatel, jak sám shrnuje, vidí „mnoho věcí“ a stýká se s „mnoha idejemi“.²⁷⁹ Jako milovník velkolepých výhledů, udivujících panoramat Hugo dává přednost krajině v čase západů slunce, soumraků, měsíčního svitu. Cesta, ztotožňovaná s novými objekty, nikoli s událostmi, má jednak „procházet“ idejemi, jednak přinášet nové pocity, vjemy, vzrušení. Huga vede – jako mnoho romantiků včetně Máchy – *Musa pedestris*, díky níž „člověk patří sám sobě, je svobodný, je radostný“.²⁸⁰ Cestou se vynořují krajiny a chůze souběžně vyvolává snění, „při každém kroku, který člověk udělá, vás napadá myšlenka“,²⁸¹ krajinné partie se prolínají s meditací.

Na této cestě nebo v jejím duchu Hugo vytváří cyklus kreseb hradů na Rýně, podobně jako Mácha kreslí na svých cestách „hrady spatřené“, byť v odlišném výtvarném kódu. Obě série tak svým způsobem svědčí o intenzivním vnímání a reprezentaci kulturní krajiny, významově stratifikovaného, hlubokého prostoru, v němž se může projevit několik rovin – život přírody, nánosy času a kultury.

Ke klíčovým pojmenováním vztahujícím se ke krajině patří u Huga „nádherná podívaná“. Bývá to signální i dosti paušální úvod k jeho „krajinomalbě“. Ta se ovšem vyznačuje několika aspekty, protože zahrnuje střídavě pohled (podívanou), scénu, drama, střídavě obraz, vytvořený nejen „malebným“ psaním, ale dále také zpřístupňovaný třeba přirovnáním, vřazováním do kulturní tradice – např. ve zřícenině poblíž Heidelbergu jedno okno při západu slunce rámuje „nádherného Clauda Lorraina“.²⁸² Příroda nabízí představení svých součástí a barev, své atmosféry, svého času, stejně tak Hugo rozehrává – souběžně, následně i později (v Paříži) – představení svého jazyka a s ním i své erudice. Řeka se ztotožňuje s řekou-spisovatelem. Hugovy večery nad Rýnem, rozvinuté popisy přírody s vepsanými kulturními situacemi a osobními pocity, se řadí k nejvýraznějším romantickým „krajinomalbám“.

Posadil jsem se [...] byl jsem unavený.

Světlo se ještě úplně nevytratilo. V úžlabině, kde jsem se ocitl, i v údolích na levém břehu přilepených k velikému ebenovému kopci byla neprostupná tma, ale nad horami z druhé strany Rýna a nad nejasnými siluetami zřícenin, které se mi zjevovaly ze všech stran, plula nepopsatelná růžová záře, odraz purpurového západu [...].

Zůstal jsem tam dlouho sedět na kameni, odpočíval jsem, snil a v tichu se díval, jak ubíhá ten chmurný čas, kdy se pod smutečným závojem z kouřů a par pozvolna vytrácí krajina a obrysy předmětů nabývají fantastní a ponuré podoby [...].²⁸³

V tomto výjevu se nám nabízí předobraz Hugových fantastických výtvarných krajin, rodících se ze sváru světla a temnoty.

U francouzského romantika také najdeme „požáry“, „výhně“ a „ohně“ nebes, jakési obecné metafory, z nichž čerpají další barevná či dějová dramata krajiny oblohy a s ní spojených horizontů. Ani Hugo se však na druhé straně nevyhne, jak jsme viděli, obecným pojmenováním typu „nádherná krajina“ nebo jisté rezignaci na to přiblížit, co je „nepopsatelné, nevyjádřitelné“. Z tohoto kruhu vedou v zásadě dvě cesty – jednu z nich představuje mimetická ontologie,²⁸⁴ kdy je referentem přírodní prototyp, a to v širokém rozsahu mezi krajními body stereotypu a nekonečné (nepopsatelné) rozmanitosti, druhou pak v podstatě programový

rozvrh jenské romantiky, podle něhož má umělec napodobovat pouze jedno – sám tvořivý, produkující princip přírody.

V tomto smyslu je umění přírodou, avšak ve faktické romantické hierarchii se umění jako utvářející síla nepodléhající vnější účelovosti pozvedá i nad samu přírodu. Nejen z hlediska svých vědomých možností, ale také proto, že disponuje prostředky, které přírodní dění vtahují do interních her kultury, a to až do té míry, že se mohou ztrácet pod tlakem poetiky a rétoriky. Znak sice přetrvává, ale referent je oslaben. Kultura jako by nakonec pohlcovala přírodu, v níž ostatně lidský čas, mluvíme-li o Hugovi i Máchovi, svou krajinu už nesmazatelně prefiguroval v několika vrstvách památníků a stop.

Musíme připomenout, že v Máchově a Hugově díle vzplanou také skutečné požáry, jejichž ambivalence je mnohem patrnější než u metafor požárů. Požár je ničivý živel i scénický efekt, jímž se nabízí nebo umocňuje podívaná. Oheň drammatizuje situaci a prostor ve 4. kapitole *Křivokladu*, zvláště však v krátkém úseku navštíví a zlověstně „označí“ samu funkci hradní lidomorny. V porýnském Lorchu Hugo zažije a popíše noční požár jako děsivou i velkolepou podívanou:

Rýn, vesnice, hory, zříceniny, celý zakrvácený přízrak krajiny opětovně se zjevující v té záři se mísily s kouřem, plameny, s nepřetržitým vyzváněním na poplach, s rachotem lícních zdí řítících se v celku jako padací mosty, s tupými ranami sekerou, s hlukem bouře a vřavou města. Bylo to ohyzdné, ale bylo to krásné.²⁸⁵

Součástí působivého aktu rozpoutaného živlem je krajina v ohni – obraz obdobné barevné a emocionální intenzity jako „požáry“ západu slunce. I když ve skutečnosti došlo k pohromě, z pohledu romantického romanopisce, básníka, dramatika a výtvarníka, strůjce kongeniálních i křiklavých antitezí, se předně jedná o krásnou katastrofu, o vzrušující, téměř symbolický boj mezi ohněm a vodou, mezi „hydrou“ a „drakem“. Barvitost výjevu a děje současně, tedy barvitost umožňující spojovat vjem a prožitek, i kdyby byly apokalyptického rázu, je pro Huga rozhodující. Odtud paradox „ohydné, ale krásné“, jímž mimo jiné prosvítá autorova estetika ošklivého.

Aniž bychom analyzovali tuto estetickou parafrázi známého úsloví „pereat mundus“, alespoň v této souvislosti zmiňme tragický způsob Máchova dovětku k „požárům“ vlastního díla. Jako by vjemy, motivy a symboly obsažené v celém díle, shlukující se pod emblémem západů či požárů, ztratily v posledních dnech autorova života svou literární nevinnost, jako by se podivnou souhrou náhod transformovaly, zhmotnily v součást závěrečného dějství, svrchovaně lidského i romantického, a tím potvrzovaly školskou definici romantismu, v němž se údajně stírají hranice mezi životem a dílem.

Victor Hugo požár pozoruje, vypráví, „maluje“, mytizuje, riskantně setrvává uprostřed výhně a dění, aby z nich vytvořil barvitou, vzrušující epizodu. Je zpola divákem-reportérem, zpola básníkem ohně. Naproti tomu, jakmile Karel Hynek Mácha zahlédne z Radobýlu (topos hory, privilegované místo romantických subjektů, nechybí ani ve finále života!), kde „ležel“ už za tmy, hořet stodoly v Litoměřicích, běží asi tři čtvrtě hodiny dolů, aby pomáhal hasit. Jeho obětavý čin mu zneumožňuje „malovat“ oheň. V tu chvíli ani potom není básníkem. Napíše jen prostě, že „takovou jasnost a horkost jsem jakživ neviděl“, a vyličí situaci i své počínání.²⁸⁶

Vraťme se však znovu k vlastnímu literárnímu textu, tedy k literatuře s jejími vnitřními souvislostmi, jež si „východy“ a „západy“ koneckonců podřizují.

V Lausanne Hugo popisuje scénu, kterou mu nabízí obloha při zapadajícím slunci (jak ještě uvidíme, některé její obrazy už předtím vstoupily do Hugovy poezie). Změnu dne v noc, drama časoprostoru, v němž tma pohlcuje světlo, reprezentují velká mračna nabývající podoby černých krokodýlů. Jeden z nich pomalu pluje vzduchem a jeho ocas zatarasí „světelný portál, který mraky vystavěly v západu slunce“.²⁸⁷ Příroda, jakkoli s vydatným přispěním vlastních výjevů umožňujících vnímavému subjektu tematizaci, začíná vystupovat jako korelát myšlení i imagi- nace.²⁸⁸ Portál či brána je zde metaforou a také symbolem. Metaforou kultury, jež se prostřednictvím literárního textu ujímá vlády nad reálnou krajinou, a symbo- lem bran světla, tedy tajemství, naděje, touhy, nedostupnosti apod. V Máchově *Křivokladu* tato brána na první pohled není součástí dramatického (přesněji: roz- vinutého) příběhu krajiny jako u Huga. Je ostatně spojena s východem sluncem, a tak se spíše nezávazně, obecně nebo bez záruky otevírá příslibům nového dne – „zlaté obláčky polétovaly před doutnajícím brunatnou branou jitra“.²⁸⁹ A o něco dále: „Šero se ploužilo rozlehlým polem vršovickým, za pahorky ale silně se roze- dnávalo; chaloupky, za nimiž jasně ranní záře doutnala, roztroušené po východ- ních kopcích, tvořily před zlatou branou jitra ostré černé stíny, jakoby přístrachy stály na strážní prchající noci.“²⁹⁰ Kdyby tato brána nebyla obklopena vynalézavými metaforami, které „opracovávají“ vjem, aniž by z něho vymazaly zážitek vnímání, v němž se uchovává fakt atmosférické události (brunátná brána se posléze stává zlatou branou), byla by jen konvenčním zkráceným přirovnáním.

U těchto západů a východů slunce je překročena hranice více či méně zjevné designace a evokace. Nejvýznamnější je však příklad z druhého intermezza *Máje*:

*Stojí hory proti sobě,
z jedné k druhé mrak přepnutý
je, co temný strop klenutý,
jednu k druhé pevně víže.
Ouvalem tím v pozdní době
ticho, temno jako v hrobě.
Za horami, kde pod mrakem
ve vzdálí se rozstupují –
v temné dálce, něco níže
kolmé skály k sobě blíže
než hory se sestupují,
takže siným pod oblakem
skály ouzkou bránu tvoří.
Za tou v dálce pode mrakem
temnorudý požár hoří,
dlouhý pruh v plamenné záři
západní rozvinut stranou,
po jehožto rudé tváři
noční ptactvo kola vedší
jako by plamennou branou
nyní v dálku zalétalo.
Hasnul požár – bledší – bledší,
až se širošíře nebe / noční rosou rozplakalo,
rozesmutnuvši zem i sebe.²⁹¹*

Děj přírody je tady rozehrán a interpretován jazykem, krajinné prvky a barvy západu zůstávají, ale metaforika je přitahuje k lidskému osudu, stereotypní rámcové kulisy se proměňují v kulisy „hrající“, přirovnání a personifikace odkazují k uzavřenému, symbolickému prostoru a času – k hrobce a smrti: „mrak přepnutý“ je „co temný strop klenutý“ nad „ouvalem“, kde je „temno jako v hrobě“. Skály tvoří úzkou bránu, jež se v záři zapadajícího slunce jeví jako plamenná brána, v níž se ztrácejí ptáci. I když je v tomto vrcholném obraze nostalgie a melancholie přírodní výjev zachován, už převažuje zřejmá či konotativní symbolika; brána ukazuje k přechodu mezi dvěma světy a stavy, mezi známým a neznámým.

Krátký cyklus básní Victora Huga Sluneční západy (sbírka *Podzimní listí* – Les Feuilles d'automne, 1831²⁹²) uvozuje motto Charlesa Nodiera: „Nádherné obrazy, jež odhaluje zrak myšlenkám.“ Tato slova přesně vystihují básnickovu poetiku: sepětí básnických obrazů s básnickou reflexí.

Jestliže Hugo spatřuje v přírodním dění drama, pak na ně také rétoricky upozorňuje. V *Rýnu* obvykle uvádí „představte si“, „cítíme“, „vidíme“, ve Slunečních západech zase vyzývá: „Pohleďte k obloze“²⁹³ a vybízí čtenáře k účasti na představení, v němž hrají poezie přírody a poezie básníka.

Hugo neváhá hned na úvod říci, co obdivuje: „Miluji průzračné, nádherné večery, / ať sypou zlatý prach na staré kláštery.“ Vzápětí proběhne drama, a to nikoli na úrovni vjemů-motivů, ale souboje elementů, kterým je přiřčena úloha soupeřů. Hugova obloha je bitevní scénou s postupnými výjevy spějícími k nevyhnutelnému finále:

*Slunce se nechce vzdát; stůj co stůj snaží se
dodati pestrosti večerní kulise,
a aspoň střechy ozařuje.
Brání se statečně tmě, která útočí...*

*Najednou nebesa jako když vymete.
Ostatně, není div; kdopak by, řekněte,
se nepolekal krokodýla?*²⁹⁴

Tento mrak-krokodýl, který se připomíná také v *Rýnu*, má v doslovném překladu „široký, rýhovaný hřbet“, „tři řady ostrých zubů“ a pod černým bokem mu září „ohnivé obláčky“ jako „pozlacené šupiny“.²⁹⁵ Soumračného nebe, jehož „mráčky z olova, ze zlata, z mědi i ze železa“ připomínají „hřmotnou zbroj“ válečníka, se zmocňuje metafora.

Pokud platí (odvoláme-li se v závěru opět na Jana Mukařovského), že Mácha myslí v motivech, potom Hugo myslí v syžetech. Metafory a rétorika jsou v jeho soumracích podstatnou součástí epického výjevu. Příroda poskytuje předlohu k ději a obrazům, autor podle přírodní scenerie režíruje poetické „představení“ nebo do předlohy vepisuje svůj komentář. Vnímané přechází v lyrickoepický tvar a básnickou reflexi.

Není už třeba zvlášť zdůrazňovat, že rozdíl mezi Hugem a Máchou je nepadný, přestože západy i východy jsou obecným emblémem romantické krajiny. Barvitost události je u obou pochopitelně zhruba stejná. Mácha však na základě vjemu uchovává nebo evokuje stručné drama samotné přírody – krásné i stereotypní. U Huga je toto drama přivlastňováno velkolepým popisem a dějem.

Ale ani to v Hugově básni neznamena, že by se z původního výjevu vytrácely pro romantický subjekt stěžejní významy krajiny-přírody. Přírodní obrazy přece vcházejí do myšlení, zrak je odkrývá pro myšlenky.

*„Slunce si ulehlo dnes večer do oblak.
Příští den do bouřky a deště prohlédne.
Pozitíř zůstane jen bláto po lijáku.
Den po dni pomine. – Ó časno bezedné!”²⁹⁶*

Řadu příběhů a reprezentací večerní oblohy završuje téma nekončících přírodních cyklů, v nichž příroda nakrátko umírá a opětovně ožívá v protikladu k dočasnému lidskému údělu. Romantická reflexe, byť skrytě, ale vždy přítomná, se neobejde bez předlohy nebo modelu.

Dovětek

Nechceme-li, aby se závěr kapitoly o obsáhlém tématu romantické přírody a krajiny stal pouhým shrnutím nebo jakýmsi syntetizujícím metatextem, který by se pokoušel předložit završující, hotové (a tím i do jisté míry encyklopedicky strnulé) kategorie, můžeme se naopak k některým problémům vrátit a naznačit jejich další významová prodloužení a rozvržení.

Poukažme tedy stručně na dynamickou otevřenost či ambivalenci, na estetickou potenci témat a kategorií přírody. Romantismus je umělecky a myšlenkově rozvinul do té míry, že se příroda v širším slova smyslu stala učebnicovým emblémem romantismu jako směru. V této souvislosti se někdy zjednodušeně tvrdí, že pro romantismus byl příznačný tzv. únik do přírody. Na druhé straně je však pravda, že s přívlastkem „romantický“ – třebaže už jen jako tradičním klišé – bývá někdy bezděčně spojováno i kulturní vnímání přírody po odeznění romantismu, třeba intenzivní pobyt nebo život v přírodě, individuální smyslové i citové prožívání přírodní atmosféry, novodobé formy upřednostňování nebo adorace přírody apod. Ale i pouhá nálepka může, byť velmi vzdáleně, připomínat fundamentální přínos romantismu, přičemž jeho autentická tvorba právě ze své vzdálenosti jako by etiketám nastavovala ironizující zrcadlo. Romantické přírodu nejen bytostně vnímali a oproti předchozím uměleckým obdobím nově spojovali s tvorbou a reprezentací, ale také ji ve svých dílech a myšlenkách „otevírali“ jako prostor možností. K nim patří, vezmeme-li v úvahu krajnosti, jak výzva nezavršitelné plnosti, tak i nižší horizont líbivé banality.

Uvažovali jsme o západech a východech jako dramatech samotné přírody. Jejich význam v malířství je dobře znám, stejně jako např. funkce červánků. Na jedné straně stojí například převratný obraz Clauda Moneta *Imprese, východ slunce* (1872), na druhé straně nesčetné kýčovité „krajinky“, takřka sériově napodobující a tu rafinovaněji, tu přímočařeji deformující nejjednodušší motivy, formy a příznaky romantické přírody. Průmysloví imitátoři romantismu přispěli k jeho konci. Jakmile se z romantismu stal jen „romantický styl“ – viněta, jak o tom tragicky

svědčí také příběh Flaubertovy Emmy Bovaryové, tvorbu vystřídala konzumace, zahrnující i pohledy na východ a západ slunce.

Ve své *Cestě Harcem* (Die Harzreise, 1826) popisuje Heinrich Heine veselý pijácký večer pestré společnosti v chatě na Brockenu, při němž „víno vystřídalo pivo, z hrnce punče stoupala pára, pilo se, připíjelo a zpívalo“.²⁹⁷ Ironizuje své spolustolovníky, mezi nimi zvláště dva krásné a bledé jinochy, karikatury sentimentálních lyrických duší, v jejichž blouznivě básnickém vyjadřování se komicky lomí a hyperbolizují, tak jako u *Dona Quijota*, knižní předlohy. Ráno všechny probudí brockenský hospodský, aby se šli podívat na východ slunce. I když Heine z podívané a ze svých pocitů vytěží báseň (ovšem úsvit v ní tvoří jen incipit k hravě milostným veršům), brzy docela prozaicky spěchá na snídani. Důležitější však je, že v jeho podání je východ slunce turistickou atrakcí, součástí návštěvy nejvyšší hory Harcu. Pro jedny zajímavá, nebo dokonce krásná a vzrušující podívaná, pro Heina také podnět k několika větám estetizující evokace.

Pomineme-li literární symbolismus nebo impresionismus, podobná evokace, jakkoli v jiných syžetových souvislostech, tvoří součást doprovodné krajinomalby v historických románech, kde je přírodním rámcem epických dějů. Přírodní jev je preludiem k následujícímu historickému výjevu. Drama přírody například uvozuje velké bitvy, jako v románu *Pan Wolodyjowski* (1888) Henryka Sienkiewicze: „Mlha, jež se za svítání zvedla od země, spadla a na východě se na obloze objevila dlouhá, světlá a růžová stuha, jejíž jas i růžová barva začaly se odrážet ve vzduchu, na pahorcích, na obrysech vzdálených úžlabin i vrchů.“²⁹⁸ Je to nezávislý, věčný děj přírody se svými příznačnými barvami, ale jakožto součást syžetu neméně i symbol příslibů nového dne – tentokrát ovšem příslibů krve, vítězství nebo porážky.

Proti tomuto využití starého motivu však alespoň připomeňme zcela odlišný přístup, jiným způsobem zhodnocující tradici romantických přírodních efektů nebo klišé. V *Čase znovu nalezeném* (Le Temps retrouvé, 1927) Marcela Prousta se v jedné chvíli pohled a psaní soustředí k optickému efektu uvnitř domu. V dopadajících slunečních paprscích náhle zaplane tapeta z červeného mušelinu – jeden z mnoha osobitých, nezávislých rysů Proustových interiérů. V románu jsou tyto rysy svébytnými uměleckými hodnotami, vznikajícími spolupůsobením dojmu a tvorby.

Uvedli jsme několik málo příkladů práce s emblematicky proslulým motivem romantické přírody. Mohli bychom doložit, jak byl pojat a rozvíjen, různými způsoby řemeslně reprodukován, s novými účinky ironizován – anebo zcela zavržen jakožto příznak kýčovitě krajiny. V tom všem se zrcadlí osudy romantické přírody.

Nyní se přece jen pokusíme určitým způsobem shrnout její potence a podoby. Některé z nich nalézáme v *Panu Tadeášovi* (1834)²⁹⁹ Adama Mickiewicze. Po úvodní invokaci Litvy a Panny Marie Čenstochovské se v tomto díle objevuje idylický obraz rodného kraje s blankytným Němenem, se svěžími loukami a úrodnými poli. Je to pastorální, poklidná scenerie, krajina jako prostor řádu a hojnosti.

Popis života střední venkovské šlechty a jejich zábav nás poté přenáší do jiných přírodních kulis. V hájku poblíž statku je místo preromanticky přezdívané „Svatyně dumy“, v témž lesíku se však aristokratická společnost také oddává sběru hub. Tiše bloudící a hledající postavy se zde v očích podivínského hraběte, jenž má rád neobvyklé jevy a nazývá se romantikem, proměňují v elysejské stíny.

Následuje výčet všech litevských hub a jejich předností. Výjev je realistický, idylický i ironický. Pojímá sen, knižní klišé, vzpomínku a skutečnost. Dodává romantické přírodě próteovskou význačnost.

Třetí obraz je spojen s oslavou lesa, litevských hvozdů a s lidovým mýtem o jejich archaickém, nedosažitelném a nedotknutelném jádru, v němž se skrývá hlavní sídlo a matečník všech stromů, rostlin a zvířat – jakýsi zlatý věk fauny a flóry, místo věčného počátku. Představuje se tu divoce krásná, nebezpečná a záludná příroda – a nad tím vším vyniká příroda od věků až pohádkově tajemná.³⁰⁰

Kromě těchto podob romantické přírody je v básnické próze Maurice de Guérin s antickým námětem *Kentaur* (Le Centaure, časopisecky 1841) geniálně navržena ještě další. Nebo je tu spíše otevřeno a rozvinuto bytí přírody a v přírodě, integrující tvory do svého prvotního (mytického) času. Děje se tak v přímé koexistenci s tvorbou a funkcí básnického slova. Pro Guérinův jazyk i jeho panteistickou přírodu je příznačný proměnlivý, ale přesto symbiotický rytmus harmonie a vzruchu. V prostoru této přírody a tohoto jazyka se stále obnovují síly, občasnou meditativní nehybnost střídá svobodný, všemu se otevírající závratný pohyb do dálek a výšek. Právě tak divoce a opojen vlastní přirozenou silou žije v mládí Guérinův kentaur, bytost, jež je příznačně napůl myslícím a cítícím člověkem, napůl nespoutaným zvířetem.

Nic neodpovídá přesněji stěžejnímu pojetí romantické přírody a krajiny než obraz kentaura – zpola nezávislá příroda, zpola kultura, obě však tvořivé, polymorfní a obrozující.

CESTY A CESTOPISY

Úvodem: Cestopis a pouť

Romantickým cestám do vzdálených nebo cizích zemí bezprostředně předchází tradice deskriptivní či geografické literatury, stejně jako četných cestopisů z druhé poloviny 18. století, v nichž se erudice a vědecký popis prolínají s repertoárem básnických obrazů. Počínaje hlavně J.-J. Rousseauem se rozvíjí tzv. „alpská geografie“,¹ objevující poetiku velehor, jejímž prostřednictvím se prohlubuje umění popisu (barevnost a osvětlení se mění podle času a ročních období) a snění v přírodě i o přírodě. Na „alpskou geografii“ navazuje „citová geografie“ a „malba“ jezera, moře, lesa, proměňující se krajiny.

Ve snění na cestách a v určité krajině se projevuje nová zkušenost bytí: „krajina není nikdy stejná a nikdy dvakrát po sobě nevyvolá stejné duševní stavy v bytosti nadané opravdovou citlivostí“². V preromantickém sentimentalismu (J.-J. Rousseau, J.-H. Bernardin de Saint-Pierre) a raném romantismu (É. Pivert de Senancour, F.-R. de Chateaubriand) obsáhlé popisy zahrnují několik rejstříků. Například Chateaubriandova deskripce panenských lesů podněcovaná sněním v americké pustině (*Rozprava o revolucích, Cesta do Ameriky* aj.) je zároveň smyslová, citová i meditativní. Literatura přesahuje hranice geografie. To je dokonce jeden z cílů dobových cestopisů sblížujících erudici, kterou Chateaubriand ostatně vždy zdůrazňuje, s meditací a „krajinomalbou“.

Obecně vzato, cestopisy vznikají na hranici mezi dokumentem a uměleckou literaturou. Jejich tradiční funkcí je poučit čtenáře, a pokud tato tendence převažuje, deskripce je podřizována vědění (poznávanému určitou ideologií). Popis předkládá fakta jakožto důkazy a není cílem literárního diskursu. Jestliže se však vypravěč stává instancí zajišťující reprezentaci a interpretaci, tak jako slavný mořeplavec Louis-Antoine de Bougainville ve své *Cestě kolem světa* (*Voyage autour du monde, 1771*),³ která v 19. století byla jedním z výchozích textů utvářejících mýtus Tahiti jako „rajské zahrady“, popisná fakticita se mění v radost z popisu. Z cestopisu se stávají obrazy štěstí („Šťastné ostrovy“), opírající se jak o slovesné ornamenty, tak o klasické modely (idyla, Zlatý věk). Na konci 18. století jako by se v ideálním cestovateli spojoval učenec, racionální badatel, a básník, subjekt citlivý vůči tvářnosti světa, uvažující o „objektech“ a konečně i o smyslu aktů, zejména tam, kde cesty za poznáním, objevování přecházejí ve více či méně symbolickou romantickou pouť a literární cestopis v osudovou „geografii“ subjektu, lidstva, jejich snů nebo tužeb. Vějíř cestopisů se pak rozevírá až do krajní šíře.

Aniž bychom se teď opírali o příkladné archetypy cest nebo pravzory všech poutníků,⁴ připomeňme jen ústřední pojmy romantických cest – „objevování“, „pouť-poutnictví“ a „bloudění“. Přiblížíme nejdříve první dva, třetí nás v závěrečné části této kapitoly povede až za okruh cestopisů na cestu bez konce a cíle, jejímiž ukazateli nejsou jen metafory a symboly, ale také podstatné změny tradičních hodnotových struktur (tématu pouti) a žánrových forem (rytířského románu). Příkladem tohoto vývoje je Byronův romantický epos a zároveň básnický cestopis, *Childe Haroldova pouť*, v němž se objevování zemí a kultur spojuje s paradigmatem pouti a zároveň tematikou exilu jako permanentního stavu romantického subjektu, který je všude cizincem nebo vyhnancem a jehož touha po

cestě splývá s neuskutečnitelnou touhou po úniku. Pohyb v narativní perspektivě zde do jisté míry odpovídá existenciální zkušenosti.

Odhlédneme-li na okamžik od této problematiky, dostaneme se k ještě obecnějšímu termínu „přemístění“. I to má dvě podoby – cestu tam, do ciziny, a cestu zpět, návrat domů, do rodné země.⁵ Pouť nejprve označuje cestu na posvátná místa, od doby renesance pak do míst promlouvajících o dějinách (zvláště Řím). Některé literárně významné romantické cestopisy se blíží tomuto typu nejen tím, že strukturně uchovávají vzpomínku na podobné texty, ale také proto, že navazují na jejich ideje.

Romantický cestopis – ideje, obrazy a cíle (Volney, Chateaubriand, Nerval)

U velkého cestovatele Volneye (Constantin François Chasseboeuf, hrabě de Volney) je cesta úvodem k morální reflexi, po *Cestě do Egypta a Sýrie* (Voyage en Égypte et en Syrie, 1787–1789) následují *Rozvaliny aneb Úvahy o zvratech říší* (Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires, 1791). Mezi cestopisem a filozofickým diskursem je úzká spojitost. Zkušenost z cesty jako by vyjadřoval pohled hic et nunc na zbytky Alexandrie nebo ruiny Palmýry, zároveň se ale tato skutečnost proměňuje v lekcí z cesty a z dějin, které jsou její součástí (cesta po památnících civilizace), protože cestopis je v tomto případě nemyslitelný bez dějepisu. Vlastně ani tak nejde o posloupnost, již si opticky vynucují povaha nebo podmínky psaní, jako spíše o interakci nových vjemů či zážitků na jedné straně a citů (nejsou-li už samy literárním modelem, součástí kulturních paradigmat) a kultury na straně druhé – o interakci, kterou lze shrnout význačně pojímaným slovem „zkušenost“. Právě ona je totiž závažným dědictvím evropských cestopisů včetně cestopisů romantických. Jedním jejím aspektem je, že Volney – vzdělaný Evropan, osvícenec – vidí to, co domorodci nevnímají, protože jsou na rozlehlé ruiny antické Alexandrie zvyklí. Pro ně jde o všední podívanou, jež ovšem přitahuje veškerou pozornost evropského příchozího. Je sice běžné, uvádí Volney, že v Evropě podobné objekty budí zvědavost (dodejme, že jsme na počátku romantického období, jehož sensibilita (citovost) se váže k tzv. poetice zřícenin), ale ta se tu ještě násobí účinkem jejich „novosti“, jejich rozlehlostí a pamětí, kterou připomínají.

Tak se paradoxně projevuje zkušenost s jinakostí, vyvolanou setkáním s památkami, které fragmentárně zhmotňují významný článek kultury, „knihu“ ze série „knih“. Tato Alexandrie, viděná jako kniha, však právě ze svého místa ukazuje na svou neexistenci, a tím více přivolává místo, kam v přítomnosti skutečně patří. Jakožto symbol totiž náleží paradigmaticky k pevné evropské tradici, zatímco ve svém geografickém prostoru je překryta odlišnou „tradicí“, tj. zapomenutím, neboli – v tomto případě – jinakostí.

Cestopisy tohoto typu znázorňují srážku historicko-geografické paměti, strukturované určitou tradicí, s přítomnou geografii. Jsou tu však ještě další, zřetelnější

aspekty, které Volneyovy cesty a úvahy proslavily jako zásobárna romantických témat. Ruiny jsou památkem nebo hrobem zaniklé civilizace, výsledkem práce času. Do jejich zobrazení proniká memento, ale také meditace. V dojmu, který v cestovateli Volneyovi vyvolává pohled na ruiny staré Alexandrie či Palmýry, se slévá přítomnost (majestát ruin) a paměť. Výsledkem jsou emoce – učelec je současně představitelem senzibility, jejímiž znaky jsou „srdce“ i „slzy“ tváří v tvář opuštěnosti, rozkládajícím se památkám velké civilizace. Obrazy času a zániku vzbuzují smutek. Stejný smutek pak nacházíme u dalšího francouzského cestovatele po památkách a náhrobcích evropské vzdělanosti a kultury, Chateaubrianda, v Alexandrii (*Cesta z Paříže do Jeruzaléma*). Emoce a smutek jsou součástí reflexe, jež ve Volneyových *Rozvalinách* přechází v morální diskurs, protože cesta otevírající se ruinám zaniklých říší nabízí dosud nepoznané zážitky, ale i ponaučení. Jediněná individuální cesta (tu ovšem Volney podniká, jak jsme viděli, se „zavazadlem“ erudice a tradice, jež mu poskytuje opory a nastavuje měřítko), během níž je konfrontována minulost a přítomnost, řeč jedné kultury s řečí jinakosti, přechází ve zkoumání příčin velikosti a úpadku, obecné morálky dějin, „univerzality národů“.⁶ Egyptské pyramidy jsou znamením despotismu, zotročení lidu, formou lidské pýchy.⁷ V tomto smyslu cesta poskytuje cenné informace o mravech a funkci společností, na jejichž podkladě lze usilovat o univerzální etiku.

Volneyův text vzniká prolínáním empirického cestopisu a filozofické reflexe. Řekněme, že místo nepodmínečné otevřenosti cestovatele, jakým mimo jiné bude píšící subjekt v Nervalově *Cestě do Orientu*, v klíčových momentech Volneyova psaní vystupuje do popředí spekulativní filozof, osvícenec uvažující o podmínkách lidského štěstí a zároveň analytický pozorovatel studující současné mravy a neblahý úděl národů,⁸ jemuž cesty přinášejí ještě větší užitek než dějiny. Cesty i historii Volney nahlíží z hlediska cíle, jímž je objasnit vztahy mezi fakty a odhalit příčiny. Cesta je ale výhodnější, protože umožňuje krok za krokem pojednávat o přítomných objektech, stavu země, o výsledcích i okolnostech její správy, pojmát existující celek jak horizontálně, tak vertikálně.

Volneyův cestopis je indikátorem poznání. V širším smyslu na něj navazují Chateaubriand i Nerval. Ve svých vizích a zkušenostech se rozpomínají na Volneyovy meditace a obrazy. I pro ně je Orient svědkem tisíciletých civilizací a působí kouzlem, jemuž dává významnou literární podobu právě Volney ve svých lyrických pasážích a básnických evokacích.

Chateaubriandova *Cesta z Paříže do Jeruzaléma* vede přes Řecko a z Jeruzaléma zpátky do Paříže přes Egypt, „Berbersko“ a Španělsko (*Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, 1811). Vepisuje se do tradice poutí: „Možná budu poslední Francouz, který ze své země odešel, aby cestoval do Svaté země s idejemi, cílem a pocity starého poutníka.“⁹ Je „dlouhou poutí po náhrobcích velkých mužů“,¹⁰ četbou pohřebních nápisů s třemi hlavními zastávkami, Římem, Athénami a Jeruzalémem, a zároveň předznamenává cesty ke kulturnímu dědictví a k jeho reintegraci.¹¹ Cílem je „znovu nalézt mytická místa antické a biblické historie, a dráha vede přednostně skrze zříceniny a náhrobky“.¹²

Chateaubriandův cestopis vytváří spojnici mezi poutníkovým viděním světa (záměr a volba pohledu podněcující meditaci) a jinými autorovými hrdiny, k nimž také patří autorský vypravěč. Při cestě svého hrdiny Reného (*René*, 1802)

po troskách Říma a Řecka autor nesleduje ani tak místa a objekty samy o sobě, ale spíše stopy historického člověka.¹³ Stejně jako u Reného jsou jejich výrazem hrob, náhrobek, památník. I když je Chateaubriandovo hledání „Leonidova prachu“ v Řecku marné a náhrobky Agamemnona či Achilla jsou pouze domnělé, není výsledkem pátrání a výslednicí textu jen nepřítomnost, prázdno. Ačkoli svět, jímž Chateaubriand putuje, charakterizují stále připomínky zmaru, ne-existence, vyvolávající melancholické meditace o nemožnosti vzkříšení (tíživý smutek se v Chateaubriandově psaní zvyšuje úměrně s významem reference), přesto si tento svět uchovává monumenty vybízející k nostalgickému hledání či rekonstruování pravlasti kultury a k asimilaci kulturního dědictví.¹⁴ Monument, náhrobek apod. je sice památníkem nepřítomnosti, ale zajišťuje rovněž trvání v čase. Tato ambivalence vyplývá z nepravdělné směny ztráty a opětovného nabytí, jemuž krom jiného napomáhá včleňování odkazů i gest klasických autorů nebo slavných mužů historie – poutníkůvých kulturních otců – do vlastních spisovatelových zdrojů. V textu vzniká úzká vazba mezi zkušenostmi poutníka a představiteli či spíše symboly evropského dědictví (Chateaubriand opakuje gesta svých „předků“ na místech, která jsou s nimi spojena, přirovnává se k básníkům, například k Homérovi, Vergiliovi). V této dráze je nalézána jedna „vlast“.

Hledání a znovunabytí se však současně týká i autorovy národní vlasti, která v Orientě, na rozdíl od Britů, ztratila své pozice.¹⁵ Poté, co se v Jeruzalémě stal rytířem řádu Svatého hrobu, poutník Chateaubriand dodává, že i Godefroy z Bouillonu byl Francouz. Cesta je příběhem mytického francvtví nebo francouzství,¹⁶ představovaného obdivnými popisy dávné i nedávné přítomnosti Francouzů. Znakem prvé jsou francouzští rytíři-křižáci, kteří založili Jeruzalémské království, druhou symbolizují Napoleonovi vojáci. Ve srovnání s předchozím obdobím Chateaubriandovy emigrace, jemuž odpovídá postava vyhnance a poutníka Reného (hrdiny novel *Atala* a *René*), je tentokrát cesta pro autora dobrovolná, jakkoli se ve své vlasti cítí „cizincem“.¹⁷ Navzdory tomu je putování pro Chateaubrianda nepřetržitým nalézáním Francie v cizině. Vyjdeme-li z názvu cestopisu (z Paříže do Jeruzaléma, z Jeruzaléma do Paříže), můžeme v něm vnímat také ohlas vůbec prvních cestopisů, Xenofóntovy nebo Arriánovy *Anabase*, které, podobně jako *Odysseia*, vyprávějí o návratu. Název Chateaubriandova díla tedy zahrnuje ztrátu a opětovné dosažení vlasti.

Souběžně s četnými nostalgickými „návraty“ do Francie (respektive s jejím usilovným hledáním) během cesty prostřednictvím francouzských „památek“, umožňujících fakticky neopouštět vlast a částečně ji reintegrovat navzdory přítomnosti v jiném, vzdáleném prostoru, probíhá u Chateaubrianda ještě jakýsi další pohyb – vzestupný návrat v témž prostoru. Bývá-li cesta významným krokem k objevení jiného, k otevřenosti vůči světu, je naproti tomu zřejmé, že Chateaubriandovy přesuny v otevřenost neústí. Figury psaní a jeho „návraty“ jako by jí zapovídaly a vracely poznatky a zkušenosti, v textu už ostatně prefigurované meditací a symboly zmaru, do rámce určité poetiky. Tak lze tvrdit, že místa, která spisovatel-cestovatel popisuje, neodolávají jeho „naléhavé imaginaci“; vytvořená autorská osobnost překrývá skutečné já, nebo se ego samo rozpouští v kontemplaci poutníků, které vytváří, aby z nich vzešlo ještě sebestřednější, interpretačně silnější.¹⁸

Místo, z něhož Chateaubriand píše, je vždy místem výjimečným – Orient je znovuobjevován ze dvou posvátných zemí, které je třeba navštívit „s knihami

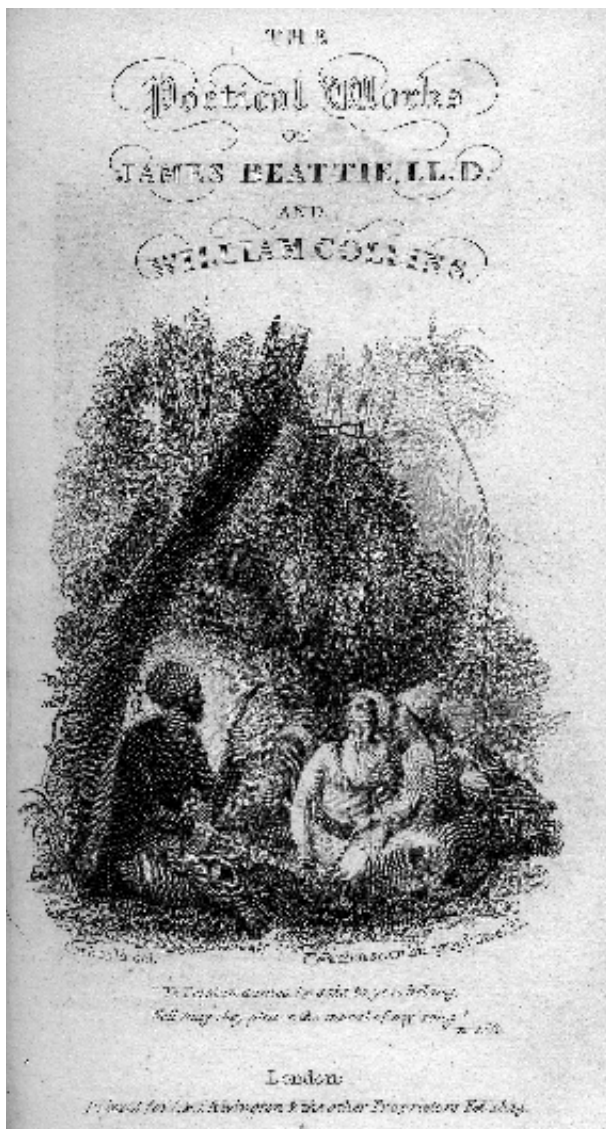
a v knihách¹⁹: z Řecku a ze Svaté země. Jestliže cesta francouzskému romantikovi slouží k vytvoření spisovatelské osobnosti, onoho chateaubriandovského „já v čase“, pak tímto konkrétním místem bývá přednostně místo neobydlené, jaksi „prázdné“, hrob – paratopie.²⁰ To umožňuje básnické řešení, jež přesahuje aporie zkušenosti s časem: „Estetickým horizontem takových pasáží je autoportrét (spíše spisovatele než člověka nebo cestovatele) vystupující na pozadí, které je v rozvalinách, vyliďněné nebo nekonečné.“²¹ Na základě podobného zorného úhlu sice můžeme vyvozovat mnohé aspekty (literární) cesty, ale také pouze jediný závěr: vytvářeje imperativní viněty (budoucí schémata literárního orientalismu i exotismu) a interpretace se autor snaží asimilovat jinakost tím, že si ji přivlastňuje vizionářstvím transcendujícím realitu, které mluví za Orient a vystupuje z diskursu historie, je nad ním, v dimenzi postrádající čas.²²

Avšak ani Chateaubriandova cesta není jen průběžným stvrzováním kompetencí nebo aktem kulturní či básnické vize toho, kdo ji podniká. Je totiž nebezpečná, nese s sebou řadu překážek. Poutníkovu hledačství něco neustále klade odpor. Třeba vyděrační Turci v Řecku, z něhož se pod jejich despotickou vládou stala mlčenlivá země zaniklé civilizace, nebo také otroctvím ponížení i zkorumpování Řekové. V Chateaubriandových jedovatých poznámkách na jejich adresu můžeme spatřovat jednak pochopitelnou reakci, jednak snahu popřít obtížnou „jinakost“, bránící dospět k cíli cesty, jímž je, stručně řečeno, znovunalezení Homéra a Bible, které umlčel útlak. Proto je Chateaubriandova cesta vzpourou proti Orientu i pokusem o jeho obnovu.²³ Během této cesty se střídají úseky, kdy je poutníkovy očekávání zklamáno, a kdy se naopka dostává ke slovu působivá vize, jež pozastavuje tok referenčního psaní (odkazy ke knihám a památkám). Básníkův hlas je svým lyrickým vybočením silnější než paměť místa, zříceniny i kulturou posvěceného textu. V takových okamžicích nahrazuje cestovatele-vypravěče-historika (a dále: archeologa, přírodozpytce..., zkrátka encyklopedistu), mezi nímž a světem už beztak existuje mnoho tradičních čtecích mřížek nebo clon, cestovatel-básník tvořící svět ke svému obrazu. Tyto momenty jsou pak zdrojem četných kritických komentářů, které můžeme shrnout takto: Chateaubriandův Orient je především jeho Orientem.²⁴

Problém těchto výkladů, nevyhnutelně směřujících k analýze reprezentací, idejí, jejich mechanismů, soběstačného diskursu apod., spočívá v tom, že implicitně předpokládají jakéhosi otevřeně poznávajícího (a také tak píšícího) cestovatele, nepoznačeného maticí předchozích obrazů či předchůdných reprezentací (podob a významů světa „v duši“), cestovatele, který by se v důsledku toho zásadně nemíjel s realitou cizího světa. Ponecháváme stranou otázku, zda takový cestovatel-spisovatel „bez idejí“ a pouze se svou objevnou otevřeností může vůbec existovat. Zdůrazněme naopak, že romantičtí cestovatelé neodjíždějí z Evropy pouze proto, aby nacházeli to, co věděli už předem. Exotické kraje se u nich neredukují na vnitřní krajinu a jejich často značná erudice mimo jiné svědčí i o určitém pojetí cestopisu. Vidění cizí země bývá spojeno s uměním cestovat. Epizody, popisy, vyprávění, různorodé digrese fixují zážitky, okouzlení, vepisují se do kulturní paměti, zakládají „poetiku cestování“. Přitom je ale zřejmé, že jak umění cestovat, tak tato „poetika“ nejsou bezproblémové – stejně jako sám pojem „cestovatel-spisovatel“. Síla a působivost evokace či obrazu často vyplývají ze střetu reference a impulsu, který ji popírá. Tento konflikt bychom mohli vyjádřit i jinak: pouť napříč časem, již se vyvolávají k životu vzory, poetiky, kulturní reminiscence, mýty (zpřítomňující

se paměť kultury), protičečí cesta prostorem. Interní výzvou, kterou romantikové přijímají, je rozhraní poezie a cestopisu, dialog mezi představou o bytostném poslání básníka, k jehož zdůvodňování využívají cesty do cizích krajů, a průběhem samotné cesty, probíhající v rámci kulturních itinerářů i mimo něj.

Jestliže řekneme, že univerzum poetiky se buď otevírá cizímu světu, anebo si jej naopak přivlastňuje, respektive přizpůsobuje, vyjádříme tím jen možnost vcelku banální volby. Důležitější je, že vedle stvrzované poetiky, k níž může být



Titulní list k *Orientálním eklogám* Williama Collinse, ocelorytina C. Warrena z knihy *The Poetical Works of James Beattie and William Collins*, London, 1823. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

cesta jednou z výhodných příležitostí, se prosazuje cesta sama prostřednictvím obrazů, dialogů nebo nesystemizovaných, jazykem ani kulturou dosud neabsorbovaných situací. K nim nedosahuje moc romantického psaní (včetně jeho ironické, dvojnásobné varianty), vyjádřená například figurou spisovatele „smazávajícího“ skutečnou krajinu, místo níž se otevírá jeviště slova. Máme tedy na mysli realistické zobrazování jiného.

Výklady Nervalovy *Cesty do Orientu* už tradičně vycházejí z autorovy představy mystického Orientu, „matky kultury“. Tuto koncepci – tzv. „silný výklad“ Nervalova – na první pohled potvrzují vložené esoterické příběhy-mýty. Dále se zdůrazňuje, že se na pozadí Nervalova textu vynořuje osnova dobových knih, ilustrací a rytin.²⁵ Přesto se však jedná o opravdový cestopis, který vyrůstá z nepředvídaného, z poznatků přítomnosti, z bezprostředních pocitů a „přilnutí ke světu“.²⁶ Navíc tento cestopis jistým poznáním skutečnosti boří evropské mýty o Orientu.

Přirozenou „výzbrojí“ romantických cestopisů je i ideologie (historické a geopolitické úvahy, návrhy cestovatele jako znalce civilizovanému společenství, vize budoucnosti) jako určitý – pozměníme-li smysl slov současného spisovatele-cestovatele Nicolase Bouviera – „návod k použití“ světa. Ale ani univerzum ideologií nedokáže pokrýt a přivlastnit si univerzum skutečností, přírody, lidí, společenství, pamětihodností a mravů, které se cestovateli vnucují na každém kroku, i když je chtěl „ovládnout“ komentáři a vysvětlováním. Projevuje se souběžně s prosazujícím se autorovým světem (poetika, mýty, obsese), vymyká se jeho dimenzím, i když ho může inspirovat, vnuknout mu novou ideu.

A přitom tu nastává ještě jedna situace. K Chateaubriandově cestě se vztahuje idea vzpomínky a památky-památníku. Podle autora spočívá výsada cestovatele v tom, že po sobě může zanechat vzpomínku v srdci obyvatel, s nimiž se náhodně potkal. Jeho trasa, zastavení na určitých místech tak nejsou vymazány, protože paměť oživuje někdejší přítomnost – podobně jako jsou nahodilá setkání s anonymními obyvateli zvěčněna autorovým záznamem. Touto vírou spisovatel staví hráz proti času a zapomnění, které s sebou čas nese, proti hrozbě romantické existenciální časnosti. Navíc kromě svého negativního aspektu (památka je znakem destruované či zaniklé minulosti) hroby a památníky, k nimž cestovatel směřuje, vzdorují času svou stálou přítomností i monumentalitou. Jsou dvojnásobným symbolem destrukce a permanence. A v tomto druhém významu také inspirují Chateaubriandův přechod k tvůrčí koncepci monumentu.

I poutník Chateaubriand pohlíží na pyramidy, a na rozdíl od Volneye k nim cítí obdiv. Tyto památky pro něj vystávají jako trvalejší znamení, jakási brána k nekonečnu, vybízí jej k meditaci o slávě. Obrovský, kulturní paměti zatížený monument sugeruje myšlenku, s níž také souvisí předpokládaná vzpomínka, kterou si uchová jiný člověk (nelze samozřejmě zjistit, zda k tomu opravdu došlo, důležité je, že díky tomuto předpokladu začne u Chateaubrianda „pracovat“ konstruující idea) na přítomnost francouzského cestovatele a spisovatele. Pyramidy jsou výzvou k následujícímu dílu (román-epos *Mučedníci* – *Les Martyrs*, 1809, ale také *Paměti ze záhrobí* – *Mémoires d'Outre-Tombe*, 1849–1850), pro něž Chateaubriand na své cestě shromažďuje „stavební kameny“, výzvou k vystavení památníku uchovávacímu paměť pro budoucnost. „Fakt psaní [...] představuje vítězství monumentu nad ruinou“, idea monumentu-památníku se uskutečňuje v koridoru vyznačeném na jedné straně negativní orientací (destrukce) a na straně druhé

orientací pozitivní (konstrukce).²⁷ Cesta vede po památnících a k paměti, cestopis je pak jakýmsi materiálním „skladem“ minulosti, z něhož také vyvěrá představa o podobách a zárukách slávy. Cesta se otevírá romantickému egotismu tak, že se ve skutečnosti zjednodušuje na určité významové kódy.

Romantické cestopisy čerpají z exotismu. Jeho pole je rozsáhlé, zahrnuje prostor i čas, různé žánry a kromě jiného jej provází (parafrázujeme teď Edgara Quineta) mimořádně významná orientální renesance. Široký je i význam slova – mezi svrchovaně exotické země v Evropě patří pro romantiky na prvních místech Itálie a Španělsko. Jde o exotismus do značné míry literární. Například místo reálné fyziognomie navštívených zemí spisovatelé sledují stopy velkých spisovatelů (třeba lorda Byrona v Itálii) nebo si chtějí potvrdit to, co si přečetli. Přítomné topografii předcházejí knižní reminiscence nebo reference. Cestovatelé tak vlastně ovládají, po vzoru svých středověkých nebo i renesančních předchůdců, paradigmatický itinerář, do své cesty integrují určitý citový model, způsob psaní, mytizující nebo standardizující obrazy a symboly země a jejích obyvatel.

Jak jsme už uvedli, cestovatelé v období romantismu putují s knihami a v knihách. Pod dojmem z četby Ossiana a Waltera Scotta se stává výsostně poetickou zemí Skotsko – například markýz de Custine píše: „S jakým bušením srdce jsem docílil této poetické země, kam mě moje představivost unášela už tak dlouho.“²⁸ Romantičtí spisovatelé-cestovatelé mají sklon vidět Německo prizmatem Fausta a Werthera, E. T. A. Hoffmanna a Jeana-Paula, Španělsko vnímají prostřednictvím Dona Quijota, Gila Blase nebo dějin inkvizice.

Tyto skutečnosti jako by jednoznačně svědčily ve prospěch intertextové analýzy romantických cestopisů a vypovídaly o tom, nakolik jsou knihy prostoupeny různými diskursivními vrstvami. Při cestách do Orientu si místa s tisíciletým místopisem a spojená s určitým výpovědním schématem automaticky vynucují pozornost (je to tradice, ale i povinnost cestovatele-spisovatele ke čtenáři) a s ní i příslušný kód. U Mrtvého moře nebo v Jeruzalémě přijímá poutník Chateaubriand vznešený styl a mluvu křesťanských kazatelů. V Istanbulu se naopak cítí být vázán jinou tradicí, neboť právě z tohoto místa se sluší pranýřovat orientální despotismus; v Tunisku je nutno napsat – s pomocí jiných autorů – několik stránek o Kartágu. V Americe provázejí Chateaubriandovy stěžejní kontemplace přírody a úvahy o „člověku srdce“ obligátní variace na téma „chrám přírody“ a při popisu obyvatel Nového světa znovu ožívá příměr Michela de Montaigne nebo misionářů, přirovnávající indiány ke starým Řekům.

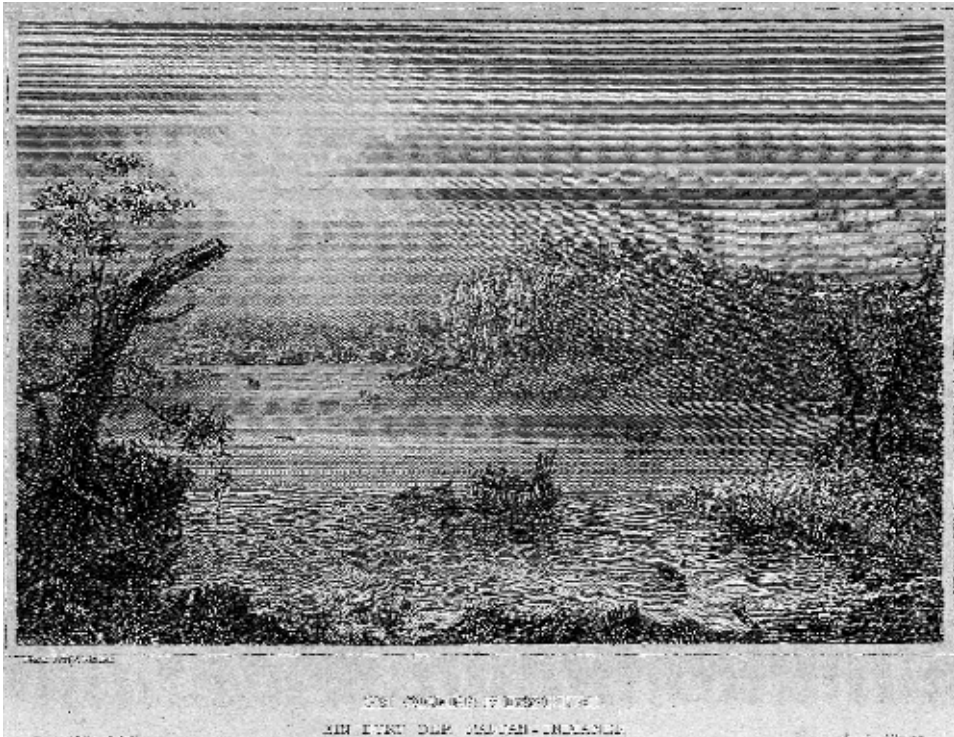
Tak bychom opět snadno, a nikoli zcela neoprávněně, dospěli k závěru, že cestopis je palimpsestem nebo montáží diskursů a žánrů, neboť cestovatel na sebe bere povinnost vyplývající ze staré ideje a funkce cestopisů. Paměťhodné nebo pozoruhodné místo, o němž se musí pravdivě informovat, si vyžaduje snést kolem sebe sumu vědomostí, důkazů a osvojených pravd (jistě v různé, respektive přijatelné míře – cesta po knihách, vytyčená erudicí, nemůže suplovat vlastní cestu, zkušenost nebo reflexi v daném prostoru) nebo tuto sumu na příslušném místě aplikovat či ověřovat. S tímto vědomím hledá Chateaubriand skutečnou polohu dávné Sparty, vykládá dějiny Kartága, popisuje Istanbul. Pravdu objevování, erudice a zkušenosti provázejí cestovatelské rituály, vyžadující znovu popisovat místa, o nichž už psalo mnoho jiných.

Přítom je však cestopis různorodý, kromě starších i novějších kulturních patronů (diskursu předchozích textů) zahrnuje celou škálu rejstříků, které by podle

autora mohly čtenáře zajímat – pocity, dobrodružství, pozitivní detaily, uměleckou kritiku, studium pamětihodností, historické odbočky. Učená rovina, v níž se zkušenost cestovatele usouvztažňuje se zkušeností jiných v živlu vzpomínky, erudice a kultury, se střídá s výjevy, kuriozitami, emocemi, výraznými událostmi a historkami vynořujícími se v časovém sledu cesty. Romantický literární cestopis je tedy pestrobarevné plátno; řečeno přesněji – je textem, který pojímá různost, a přitom usiluje o nevymezitelnou jednotu.

Cesta do Ameriky

Chateaubriandova cesta do Severní Ameriky v roce 1791 představuje nejzáhadnější období spisovatelova života. Dvaadvacetiletého bretaňského šlechtice, jehož právě odsunuly na okraj dějiny v podobě revoluce, vedly k cestě tři pohnutky. První byla touha vzdálit se daleko světu, který se ocitl na křižovatce, nutí k jednoznačné volbě a neumožňuje zůstat „nad stranami“. Fakt šlechtické emigrace se v tomto případě pojí s první významnou podobou tzv. romantického úniku. Dalším impulzem byl literární projekt. Jak spisovatel uvádí v předmluvě k prvnímu



Na horním toku Missouri – Vesnice indiánského kmene Mandanů, anonymní ocelorytina z Meyer's *Universum*, sv. 13, Hildburghausen, 1862. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

vydání *Ataly* (duben 1801), chtěl už v mládí vytvořit epeje přírodního člověka nebo vykreslit mravy divochů, ale protože mu chyběly „pravdivé barvy“, musel navštívit národy, které chtěl popsat. Třetím motivem byl objevitelský cíl – najít na severozápadě kontinentu tehdy předpokládanou námořní cestu spojující Hudsonův záliv s Pacifikem. Vyzbrojen doporučujícím dopisem pro Washingtona, navštívil Chateaubriand města na východním pobřeží, nějaký čas strávil v oblasti Velkých jezer. Jeho další trasa však zůstává nejasná. Velkou část míst popsaných v *Cestě do Ameriky*, vydané až v roce 1827, s největší pravděpodobností nikdy ne navštívil. A právě místa jako povodí Mississippi, někdejší francouzská Louisiana či španělská Florida proslavila jeho nejznámější „americké“ texty (*Atala*, René, Načezové).

Z literárního hlediska není tento cestopis, složený z žánrově i časově odlišných vrstev (vyprávění, deník, poznámky, úvahy, knižní zdroje aj.²⁹), nijak výjimečný. Přesto má cesta, na jejímž základě vznikala, v Chateaubriandově díle i životě mimořádný význam. Cestopis – přesněji řečeno jeho zdroje a okolnosti – je geneticky spjat se všemi autorovými díly. Chateaubriand na ně také průběžně odkazuje, aby nemusel opakovat popisy, které už použil v dříve vydaných knihách (např. v případě Niagarských vodopádů).

Nezaměříme se na fakticitu nebo věrohodnost deskripcí, jimiž se po dlouhou dobu zabývala francouzská i americká kritika,³⁰ protože *Cestu do Ameriky* chápeme rovněž jako básnický cestopis, vlastně dodatečně stvrzující „jinakost“ tématu. Z Nového světa si Chateaubriand vytváří „nový svět“ literární imaginace. A tuto transformaci v jeho „amerických“ dílech podmiňuje i jistá zkušenost. V *Rozpravě o revolucích* (*Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française, 1797*) vyjadřuje své zklamání ze současné Ameriky. Ve Filadelfii se nesetkal s dobrými, počestnými kvakery, tak jak si je představoval, ale se „společností chtivých obchodníků, bez zápalu a citu“.³¹ Je-li reálnou Amerikou téměř znechucen, vyrůstá nad skutečnou trasou jiná Amerika, vytvářená představivostí a četbou. Přesto či právě proto se jednotlivé vrstvy cestopisu, které mohou v různých momentech převládat, neobejdou bez vrstvy základní – Chateaubriandovy cesty, tedy itineráře, který přináší výmluvné epizody a nevšední zážitky. Tato vrstva je předpokladem pro výsledný konstrukt sestávající z erudice a poetiky – cestopis, v němž se také utváří podoba Chateaubrianda cestovatele.

Úkolem Předmluvy k *Cestě do Ameriky* je podat „jakousi historii cest“, neboť cesty jsou „jedním ze zdrojů dějin“.³² Prostřednictvím svého obsáhlého úvodu Chateaubriand vstupuje do řady cestovatelů-objevitelů, a to dokonce se zvláštní úlohou, jež jej nenápadně privileguje. Při zpětném pohledu na svou dávnou cestu se totiž představuje jako „poslední historik národů Kolumbovy země, oněch národů, jejichž rasa brzy vymizí“ (I, 67). U tohoto ambiciózního úkolu nelze přehlédnout elegický tón, zaznívající v kategorii „poslední“, která ostatně prochází celým Chateaubriandovým dílem. To, co kdysi bylo, už není, a Chateaubriand chce přinést době, jež se proměnila, své svědectví. Jeho svědectví se také vztahuje k epoše končících objevitelských cest, neboť od té doby se Země díky technickému pokroku neodvolatelně zmenšila. I když Chateaubriand nenaplnil vlastní objevitelský účel cesty, přesto byl svědkem už zaniklého světa, a může se tedy představovat i jako jeho historik. A podle dobových idejí je historik také soudcem. Tento historik je ovšem rovněž proslulým romantickým spisovatelem.

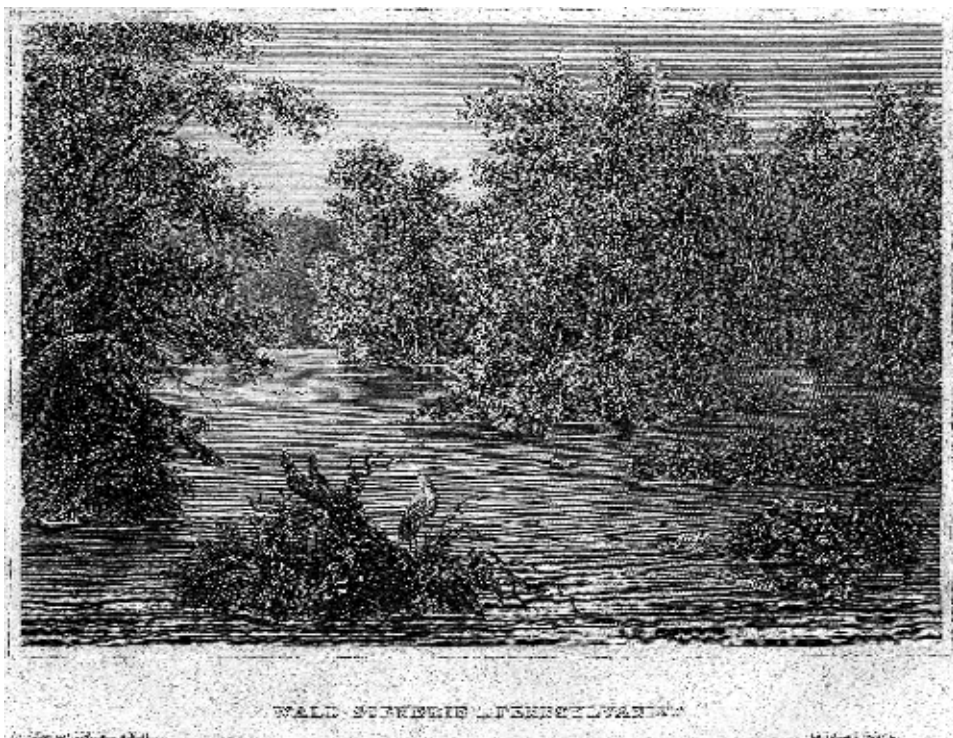
A velký spisovatel má podle soudobých představ nepsané právo i povinnost vyjádřit se k budoucnosti, tj. v tomto případě k „budoucím osudům Ameriky“ (I, 67). Tak vzniká v *Cestě do Ameriky* trojediná figura svědka-historika-vizionáře, s níž také souvisí výrazná rovina cestopisu – rovina „nářků“ a „nadějí“.

Kromě toho je v textu přítomen ještě někdo jiný: cestovatel Chateaubriand se svými mladickými sny, kterého vystrízlivělý evropský spisovatel a politik Chateaubriand nehodlá vymazat. Tento mladý Chateaubriand odjíždí do Ameriky s touhou po „nezávislosti“ (I, 73). Příslibem jsou svoboda a příroda jako dva hlavní emblémy Severní Ameriky, které Chateaubriandovy texty odkazují romantické literatuře.³³

V *Cestě do Ameriky* uvažuje o svobodě svědek-historik i vizionář. Jedna svoboda, jež v Chateaubriandově pojetí odpovídá „dětství národů“ a pramení z mravů a ze ctností, je výsadou dávných Řeků a Římanů, ale také amerických divochů, v duchu starých paralel mezi původní Amerikou a antickým světem. Druhá svoboda je dcerou rozumu a osvícenství. Svoboda Spojených států tak podle Chateaubrianda nahrazuje svobodu indiána. Nevědomou svobodu střídá svoboda vědomější, konstituující. Na druhé straně by však Spojené státy neměly zapomenout na přirozenou nezávislost, o níž se mluví v *Načezech*. Je to totiž původní kvalita, a ta má vždy svou nezcizitelnou hodnotu. V době, kdy Chateaubriand *Cestu do Ameriky* rediguje, jsou ve Spojených státech ještě pustiny, proto může spisovatel trochu záhadně i s jistým ulehčením říci: „Amerika ještě obývá samotu; ještě dlouho její pustiny budou jejími mravy a její veleduchové její svobodou“ (II, 414). V nezabydlenosti, v prostoru pustin a starodávné svobody jako by stále existovala možnost regenerovat utopii.

Podobným úvahám však předchází sama chronologie cesty, v níž se emblém „svobody“ plně nepotvrzuje. A to nejen kvůli zmíněným „chtivým obchodníkům“ z Filadelfie. Mladý Chateaubriand se hned po svém příjezdu rozhlíží, „paže zkrížené“ a prostoupen „směsicí pocitů a myšlenek“, po americké půdě, kde vznikla republika „dosud neznámého druhu“ (I, 86–87). Ideje a emblémy v tu chvíli vytvářejí jakési pásmo „nad“ skutečnou zemí, náznak jejího ideogramu, v němž jiné je zároveň blízké. Vzápětí se však objevují vůně a barvy nového prostředí, primární vjemy ohlašující jinakost, a neznámý cestovatel se také téměř bezprostředně setkává s otroctvím: „Čtrnácti- nebo patnáctiletá, mimořádně krásná černoška nám přišla otevřít závoru od domu“ (I, 87). Od tohoto bodu lze sledovat roviny *Cesty do Ameriky*, v níž ještě převažuje, byť doplňováno úvahami historika a vizionáře, pojetí svobody jako „dcery mravů“ (I, 91). Jinak řečeno – tato „trasa“ je vyznačována dráhou Chateaubrianda jako čtenáře Rousseaua i Homéra.

Ve Spojených státech neexistují památky, města na východním pobřeží (Filadelfie, Boston, New York) působí monotónním dojmem. „V Americe jsou staré jenom lesy, děti země a svobody, matky každé lidské společnosti – to vydá za památky i za předky“ (I, 90). Tímto závěrem se propojuje rejstřík „svobody“ a „přírody“. Svoboda je jenom v přírodě – po překročení řeky Mohawku Chateaubriand spatří lesy, v nichž se nikdy nekácelo, a zmocní se ho nadšení, neboť teprve tady cítí, že znovu nabyl svých původních práv. Je-li nezměrná, nedotčená příroda sama svobodou, pak tuto svobodu-volnost také přirozeně inspiruje. Nadšení je vyjádřeno slavnými řádky-gesty, známými již z *Rozpravy o revolucích*: „Chodil jsem od stromu ke stromu, na všechny strany, lhostejný k tomu, kam jdu, a v duchu jsem si říkal: Tady už nevedou žádné cesty, nejsou tu žádná města, žádné těsné domy, žádní prezidenti



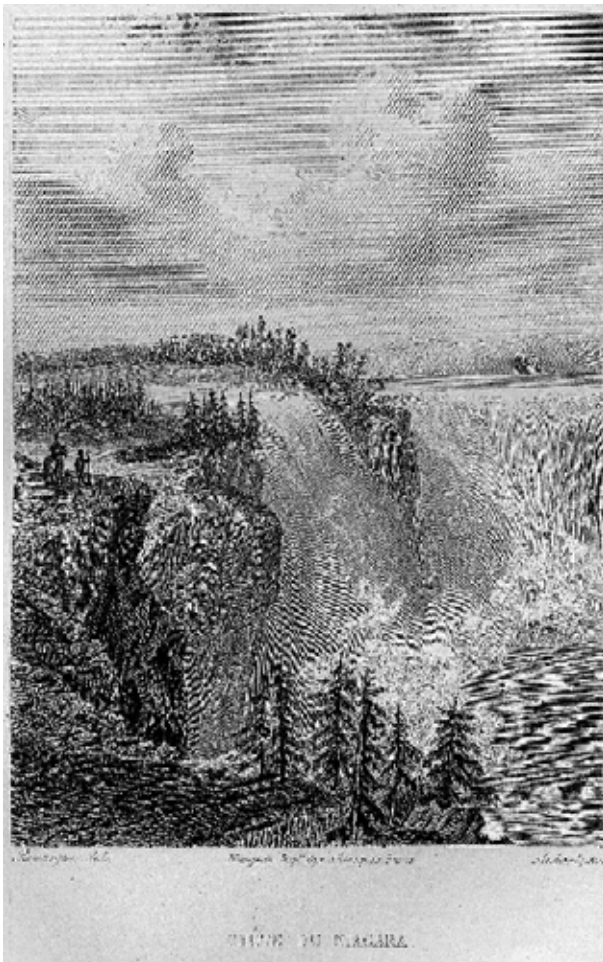
Lesní scenérie v Pennsylvánii, anonymní ocelorytina z knihy Meyer's *Universum*, sv. 8, Hildburghausen, 1861. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

republiky, králové“ (I, 102). Opravdu by se zdálo, že Chateaubriandovým osudem bude bloudit v pustinách sugerujících představu nekonečna a mít stále před očima obrazy harmonií, být svobodný jako příroda a uznávat jediné vládou Všemohoucího, kdyby text důsledně nezachovával svou heterogenost, nenabízel korekce a ironii. Zmoudřelý Chateaubriand žádá proto čtenáře v poznámce hned k další emfatické části (tzv. deníku), kde romantický cestovatel-vyděděnec jako by užuž naplňoval Rousseauovu hypotézu „přirozeného stavu“, aby tyto mladické výlevy omluvil. A po projevech nadšení následují v samotném chronologickém popisu cesty jednak výmluvné dovětky nebo paradoxy, jednak „ukázky“ poetiky exotismu. V „bezčasí“ přirozeného stavu ani v oceánu panenských lesů se tedy nelze ztratit. Cesta nepřestává být cestou, stále někam vede navzdory neexistenci cest, a cestovatel, budoucí spisovatel, má koneckonců také své úkoly, svou ideu „cesty“.

Chateaubriandův průvodce, „velký Holanďan“, je ten, kdo mu implicitně brání „sejít z cesty“, bloudit v lesích, naplňovat ideál. Tato jen anonymní a velmi sporadicky se vynořující postava (hlas romantického cestovatele toužící zdůrazňovat vlastní samostatnost, samotu i volnost) pokládá Chateaubriandovy projevy za bláznovství. Navíc i v divočině dochází k bizarním setkáním, rozevírají se groteskní škvíry v harmonii přírody, přirozené svobodě. Hranice pustiny je v Chateaubriandově textu pohyblivá – evropské neřesti totiž postupují čím dál více do hloubi lesů, osvojují si je indiáni, až jim nakonec zbývá jediná ctnost:

bezelstná pohostinnost. Cestovatel narazí na jistého Francouze, který učí pomalované a polonahé Irokéze tancovat po evropsku. Honorářem jsou mu bobří kožešiny a medvědí kýty. Tento pan Violet, staromódně napudrovaný a nakadeřený, v jasné zeleném obleku a s žabó, mluví o „pánech divoších a dámách divoškách“ (I, 103). Divočina je tedy ve skutečnosti svět mísících se rejstříků, nepřírozně strakatý prostor „na hranicích“, kde se ideje ušlechtilého divošství a přírody proměňují v pouhé chiméry nebo v heterogenní obrazy, které rousseauovská idea už nemůže pojmout. Výjevy ukazují svět, v němž má převážít civilizační článek. Mají sice svou symbolickou hodnotu, ale ještě více jsou ironickými „úseky“, které přináší cesta prostorem, nikoli „cesta“ idejí.

Důsledkem konkrétní cesty je také putování po zlomech času, do něhož se právě něco propadá, aniž by ještě zmizelo. Chateaubriand tu vystupuje v roli svědka rozpadajících se původních celků, svědka fragmentů. Autor sám připo-



Pierre-Eugene Aubert podle Adolpha Rouargue: *Niagarské vodopády*, ocelorytina, ilustrace k *Œuvres complètes de Chateaubriand*, kolem 1840. Románská knihovna FF UK

míná „zvláštní směs přirozeného stavu a stavu civilizovaného“ (I, 112). Do ne- stejnorodé skutečnosti, jejímž projevem je bizarnost, vstupuje i monumentální přírodní jev. U Niagary sousedí elegantně zařízené evropské domy s chýsemi indiánů. Dcery Chateaubriandova hostitele večer zpívají a hrají evropskou klasiku, z otevřených oken je vidět pustinu a zní hukot vodopádů. Doslova tu zaznívá kulturní rejstřík a rejstřík přírodní.

Jestliže chce cestovatel sledovat přírodní rejstřík, pak musí směřovat dále, za „hranice“, i kdyby to bylo prostřednictvím knih nebo poetiky. Musí se tudíž buď upnout k určité ideji svobody a přírody, bez příměsí a kompozit, a tedy bez reality, důsledně komponovat popisy a obrazy, svůj poetický „materiál“, anebo se v oné směsi zaměřit na celky či enklávy přirozeného stavu – na faunu a flóru, barvy a tvary. To také činí, a *Cesta do Ameriky* se tím ještě více sblíží s jeho „americkými“ příběhy. Mimořádnou příležitost nabízí Velká jezera a gigantická příroda vůbec: „Pohyblivé hladiny těchto plání se zvedají a pozvolna ztrácejí v prostoru: od smaragdově zelené přecházejí v bleděmodrou, pak v ultramarín, potom v indigo. Každý odstín splývá s druhým a poslední končí na obzoru, kde se prostřednictvím temně azurového pruhu spojuje s nebem“ (I, 129). Chateaubriandova velká příroda Ameriky, vymykající se kultuře a civilizaci, se vyznačuje značnou variabilitou barev, kterou podle autora ani nelze popsat.

V romantických textech se často zdůrazňuje, že mezi podívanou, divadlem přírody, a popisem, který by ji měl přiblížit, neexistuje kongruence. Nedostatečnost popisu je pro romantické cestovatele o to větší, že cestopis si svou podstatou vyžaduje vyšší fakticitu, kterou jiné texty mohou snadněji nahrazovat sugescí, evokací, obrazy. Cestovatel však stojí jakoby tváří v tvář proměnlivé přírodě – a tato příroda „se vysmívá štětcí lidí: když si člověk myslí, že dosáhla své největší krásy, usměje se a ještě zkráší“ (I, 183).

Ve skutečnosti je ovšem každé psaní cesty retrospektivní, i okamžitému záznamu se vzpírá ubíhající čas, v cestopise nejsou „momentky“, jen hra s iluzí deníku, záznamu, nápodoba onoho žádoucího „hic et nunc“. Proto Chateaubriandovy popisy ulpívají na událostech v prostoru, k nimž patří jak samo dění, tak i barvy a zvuky. Z těchto sekvencí vznikají pitoreskní obrazy přírody nebo jejich schémata. A tím se samozřejmě posiluje literární složka, úzká spojitost *Cesty do Ameriky* se zmíněnými Chateaubriandovými díly. Nový svět má mimořádnou poetickou funkci – umožňuje vytvářet exotické obrazy přírody i exotický jazyk, v němž se slovo stává zvukovou matérií (Chateaubriandova smyslová krajina). Možnosti psaní tak začínají převládat nad cíli cesty, lépe řečeno cestopis v užším slova smyslu se mění v cestu slovy i věděním (různé záznamy, popisy, výčty cestovatelů a přírodovědců), reprezentacemi, které mají zobrazovat nepředstavitelnou velikost prostoru, ale také představu nového pestrého Ráje.

Taková je hranice, za níž, zdálo by se, končí Chateaubriandův text jakožto sporný cestopis a začíná, spolu s civilizací nedotčeným světem, nová literatura. Vnějšík se stává součástí vnitřku, cizí prostor je osvojen psáním, podmiňovaným jednak kulturním modelem (indiáni jako Homérovi hrdinové), jednak vůlí po zcela novém stylu. Ale neplatí to úplně, Chateaubriandova *Cesta do Ameriky* si určitými rysy (chronologie, popisy, dojmy, informace, erudice, reflexe) stále uchovává svou nejistou či dokonce mlhavou identitu cestopisu. Její různorodost mimo jiné vždy vypovídá o tom, že cestopis bývá „směnou mezi cizím prostorem a volbou psaní, formy a kulturního obsahu.“³⁴

Slavný popis Mississippi v úvodu *Ataly* vytváří obraz americké přírody jako „nového Edenu, kde by mohly koexistovat všechny druhy“.³⁵ Naproti tomu exotika v *Cestě do Ameriky* ukazuje také svou děsivější tvář:

Erijské jezero je ještě proslulé svými hady. Na západě tohoto jezera, od Užovčích ostrovů až po břehy pevniny, v prostoru víc jak dvaceti mil, se rozkládají široké lekníny – v létě jsou listy těchto rostlin pokryty vzájemně propletenými hady. Stane-li se, že se plazi ve slunečních paprscích pohnou, svíjejí se jejich azurové, purpurové, zlaté a ebenové prstence; v těchto strašných, dvojité, trojitě vázaných uzlech lze rozpoznat jen jiskřící oči, rozeklané jazyky, soptící jícny, ocasy vyzbrojené bodci či zvonečky, které se míhají ve vzduchu jako biče. Z tohoto nečistého Kókýtu vychází ustavičný sykot, hluk podobný šustění uschlého listí v lese.
(I, 123)

V porovnání s předchozími stránkami tu najednou nemáme výjev z Ráje ani rousseauovskou přírodu – čisté nebe nad hlavou, průzračnou vodu, svobodu v samotě pustiny, elementy v ideální nebo co nejpřívětivější podobě (např. koberce a festony květin všech barev, faunu už svou různorodostí i vcelku poklidnou existencí dokládající zázrak stvoření), jež by přiléhaly k poutníkově ideji, k entuziasmu subjektu. Syčení je jakási naléhavá a nesmazatelná zvuková stopa divočiny, prozrazující její děsivé aspekty. Přirovnáním, uvádějícím do této sekvence mytologický, kulturní element, podsvětí řeku Kókýtos, je dále navozena představa pekla. Toto hadí peklo má však také své hrůzně přitažlivé, v každém případě výrazné barvy. Z přírodní kuriozity (pravděpodobně přejaté z jiných pramenů) nevidaných a neslychaných rozměrů vyrůstá zvukový a vizuální obraz děsivě krásného pekla divočiny a – chceme-li – rovněž příklad romantického spojování protikladů.

Avšak onen „sykot“ dává přírodě i jiný smysl, než je literární význam obrazu, k němuž básník Chateaubriand směřuje. Je nad obrazem. Slyšel jej sám mladý cestovatel u jezera, anebo se nad touto sekvencí, ať už je jakéhokoli původu, po letech zamýšlel zmodřelý spisovatel, když s ní literárně „pracoval“? Slyšel nebo chápal jej jako varování divočiny, jako hlas odpudivé přírody, která může být pro člověka peklem? Zlověstný sykot překračuje rámec dokumentárního i estetického stylu, navíc jakoby přehlušuje silný „hlas Rousseauův“.

Je zřejmé, že právě tento hlas zřetelně vede mladého cestovatele-objevitele v okamžicích, kdy vystupuje jako romantický subjekt. Tak jako jeho hrdina René usedá v *Cestě do Ameriky* i osamělý Chateaubriand večer na březích jezer či řek a ve svém zasnění se cítí být součástí velkého celku přírody, nejbližše Bohu. Přitom však pociťuje „smutek štěstí“ (I, 185). Vzniká tak příznačné romantické oxymoron (v tomto případě velice blízké Máchovým reflexím a obrazům přírody), přítomnost protikladných skutečností na témž místě a v témž čase, jež má v rozvíjení cestopisu jakožto cesty americkou přírodou jisté důsledky.

Vedle disharmonického hlasu divočiny, který vcelku ojediněle překryje rousseauovskou přírodu, se zpřítomňují i jiné „hlasy“. Především hojně promlouvá němá příroda k mladému subjektu, jenž má v sobě, jak tvrdí Chateaubriand o několik let později, „nadbytek“ (nitro překypující city a plány), své pocity přenáší na svět a živí se chimérami.³⁶ Jako by docházelo ke splynutí s přírodou, nastával mír v duši. Zato však myšlení je i v pustinách nepokojné a přináší onen „smutek štěstí“. Ale divočina mlčí také ve skutečnosti – když se ukládá k dočasnému spánku. Podle Chateaubriandova deníku v *Cestě do Ameriky* v hrobovém nočním

klidu načas nic nenasvědčuje životu: „jako by jedno ticho střídalo druhé“ (I, 138). Divočina nepromlouvá ani neodpovídá, zatímco duch zaznamenává a medituje. Při setkání s mlčením přírody, s nedostatkem života, náhlou nepřítomností nebo příznaky smrti (ojedinělý, skoro přízračně děsivý zvuk vydávaný žábou, hlas netopýrů připomínající zvonění umíráčku) a nadbytkem touhy, citů a idejí, které i v této absenci pátrají po harmoniích (vítr – nebo snad Chateaubriand? – nakonec rozezná vrcholky stromů, listů, traviny), se dostavuje stěžejní výsledek cesty do Ameriky – mezi světem a subjektem zaujímá místo psaní jako první Chateaubriandova stopa, předznamenání budoucí spisovatelovy dráhy i moci. Přesto se tím nevytrácí nepříjemný hlas a mlčení divočiny – vlastně dva „hlasy“ trvajících na svém. Mohli bychom říci, že *Cesta do Ameriky*, Chateaubriandův americký text vzniklý ještě před „americkou poetikou“ Chateaubriandových známých próz, končí kompromisem. A to i díky hlasu dalšímu, zdůvodňujícímu, proč mladý cestovatel-objevitel nedosáhl původních záměrů.

„Bloudě z lesů do lesů“ Chateaubriand narazí na farmu (II, 434). V této situaci spíše připomíná středověkého poutníka, který na své cestě k transcendentnu, ztracen v nehostinných, nebezpečných pustinách, žádá o přístřeší. U krbu jeho zrak náhodou padne na anglické noviny, v nichž je tučně vytištěno: *Flight of the king* – Ludvík XVI. uprchl a poté byl zatčen ve Varennes, rojalisté emigrují a francouzští důstojníci se shromažďují pod prapory princů. V tomto dramatickém okamžiku „jsem uvěřil, že slyším hlas cti, a vzdal jsem se svých plánů,“ říká spisovatel (II, 435). Tento hlas povolává Chateaubrianda, neznámého bretaňského kadeta, z pustin Nového světa na jeviště světa starého. Údajný spor mezi svědomím a já, přitahovaným svobodou v přírodě či možnostmi objevů, rozhodne údajně hlas šlechtické a vojenské cti. Nemíníme zkoumat, zda autor mluví pravdu (je známo, že mladý cestovatel byl tehdy už téměř bez prostředků), a to zejména proto, že cestopis není jen dokumentem, ale také literaturou, fikčním psaním. Povšimneme si naopak právě tohoto hlasu v souvislosti s hlasy předchozími. Jako jsou nepominutelné hlasy či mlčení divočiny, tak je nesmazatelný i hlas kultury a historie. Všechny představují zvláštní rovinu nad heterogenním cestopisem. To, co vypravěč jako cestovatel nazývá fatální náhodou (osudem), která mu vytrhne poutnickou hůl, aby ji nahradila mečem, se v rovině textu řadí k neodvolatelným hlasům, jež jej vyvádějí z iluzí věku (např. z mýtu „dobrého divocha“) a v konečném důsledku i z politicko-filozofických utopií. Některé aspekty této skutečnosti postřehl jeden recenzent v roce 1827:

Krásné noci Nového světa, rozlehlé lesy, v nichž bloudili Šakta [Chactas] s Atalou – s jakou výmluvností probouzíte snění, víme to, ale nenutíte subtilně uvažovat. Tady je doména přírody, obrovské, nevyjádřitelné, ale není to vůbec přibytěk člověka. Je slabý, ztracený v hloubi pustiny, každou chvíli se vytrácí a mizí tváří v tvář velikosti přírody; a když vstoupí do této říše, pak proto, aby zde buď vlastní slabostí zahynul, anebo aby se tu cítil unášen nadšením; uprostřed lesů je jenom trápení, anebo poezie, a nikde chiméra divošského života.³⁷

Podněcován transcendentním hlasem cti Chateaubriand už nikdy neslyšel hlas divočiny, americkou pustinu nahradilo evropské jeviště a nakrátko i „pole cti a slávy“, na němž se rozplynuly další chiméry. V tomto smyslu také chronologie *Cesty do Ameriky* přímo vedla na cestu k literatuře, která se stala prostředníkem mezi Chateaubriandem a světem.

Orient

1. Cesta bez předloh

V roce 1832 se vypravil na Východ Alphonse de Lamartine, po Volneyovi a Chateaubriandovi, před Nervallem a Flaubertem. Celý název jeho rozsáhlého cestopisu zní *Vzpomínky, dojmy, myšlenky a krajiny během cesty do Orientu* (*Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient*, 1835). Předmluvou k dílu prochází nevyřešená otázka, jak lze napsat cestopis po Chateaubriandově cestě na Blízký východ, a je tu formulována odpověď na otázku, jaký měla cesta smysl pro autora. V obou otázkách, vyřešené i nevyřešené, je pochopitelně patrná snaha osvětlit autorův přístup k cestě, tj. odlišit se od jiných cestopisů. Je ale zřejmé, že difference nespočívají pouze v subjektivním prožitku a pojetí cesty. Vzhledem k existujícím modelům jde zejména o to, průběžně psát svou cestu (autoři si na cestě píšou deník) a napsat (redigovat) ji nově. Jak tvrdí Michel Butor, romantikové „cestují, aby psali, a cestují a píšou současně, je to ovšem proto, že cesta je pro ně psaním“.³⁸

První klíč k Lamartinovu Orientu nabízí název jeho cestopisu – „vzpomínky, dojmy a krajiny“. „Dojem“ patří k významným pojmům i tématům dobových textů. „Slovo označuje zároveň jistý způsob vztahu k vnímatelnému světu a pozici psaní – ‚dojem‘ je plodem složité interakce, v jejímž rámci se Já promítá do světa a dává mu smysl, zatímco je hmatatelný svět symetricky vnímán jako soubor podnětů, které přispějí k vynoření hlubinného Já.“³⁹ Romantické cestopisy, a na předním místě cestopis Lamartinův, jsou vhodnou příležitostí k tomu, aby tato zkušenost byla nastolována a literárně třibena. Lamartine dále tvrdí, že „tyto poznámky jsou téměř výlučně pitoreskní“; je to „le regard écrit“,⁴⁰ napsaný (zapsaný) pohled. Toto pojetí ve skutečnosti nepředstavuje jen tematickou charakteristiku díla, ale dotýká se jednoho z důležitých problémů romantické poetiky: samostatné hodnoty a autentičnosti popisu.

V oněch „poznámkách“, jimiž je Lamartinův cestopis, čtenář údajně nenajde vědu ani historii, zeměpis ani mravy, jen ty „nejprchavější“ a „nejpovrchnější“ dojmy cestovatele (I, 9). Tímto přepjatě skromným vymezením, do značné míry předepisovaným literárními konvencemi, autor jako by se chtěl také jasně odlišit od Chateaubrianda, od jeho objemného „zavazadla“ erudice, kterým vyplnil svůj Orient. Jiná vlastní charakteristika však napovídá, že Lamartinovy ambice nebyly o nic menší. Na cestu se vydal jako „básník a filozof“ (I, 5) – a právě v tomto spojení se projevuje jak vysoký statut básnictví v době romantismu, který literatuře předepíše poslání a vize, tak i náročné hledisko spisovatele-cestovatele.

Lamartinova cesta na Blízký východ je cestou k počátkům (viz např. spojení „země naší první rodiny“ – křesťanství, kultury; I, 22) a má tedy pro autora, stejně jako pro jiné romantiky, stěžejní význam. Je to „velký akt mého vnitřního života“ (I, 12), čin „křesťana srdcem i představivostí“ (I, 22), a stejně tak i výraz obrody imaginace ve fyzickém i duchovním světle Východu, neboť ten, kdo se na tuto cestu vydal, sám o sobě (blazeovaně) říká: „příliš jsem prožil, příliš jsem poznal“ (I, 82).

Pro křesťanského básníka Lamartina jeho cesta znamená pouť ke zdrojům víry a poezie, do země zázraků, ale neméně k regeneraci vnímání v prostředí ji-

ných „božských slov“ – „slov“ přírody, moře, pouští, hor (I, 21–22). Blízký východ, a zvláště Libanon a Palestina, jsou pro Lamartina vlastí, domovem – podobně jako pro Nervalu, i když v jiném smyslu. Jen v této grandiózní a patetické krajině se mohl zrodit neméně grandiózní a patetický tón proroctví. „Všechny obrazy biblické poezie jsou vyryty velkými písmeny do zbrázděné tváře Libanonu, jeho zlatavých vrcholků, i jeho údolí s řinoucícími se potoky, i jeho němých a mrtvých údolí“ (I, 189–190). Svatá kniha je přítomna v samotné tváři přírody.

Z této základní a stálé reference Lamartinova cestopisu bychom mohli snadno usuzovat, že i on odjíždí s představou svého Orientu. Ale jeho představa je především vysněná, nikoli – explicitně – vyčtená, jak by tomu mohla nasvědčovat některá přirovnání pomocí evropských analogií.⁴¹ A v tomto smyslu text nehledá ani nepřepisuje Orient, ale nalézá „sídlo mých snů“ (I, 146). Například v Kaifě (Haifa) Východ odpovídá obrazu, jaký si o něm cestovatel učinil: „Celý Orient byl tady, takový, jaký jsem si vysnil ve svých nejkrásnějších letech, s myšlenkami naplněnými čarovnými obrazy jeho vypravěčů a jeho básníků“ (I, 280). Pravdu snění potvrzují v první řadě smysly, které vnímají novost a velikost scenerií, přesahujících dosavadní zkušenost. Avšak současně s tím se „dojem“ ocitá v bezprostřední blízkosti „vzpomínky“ – kulturní paměti, k níž patří obrazotvornost a idealizace. Zatímco u Chateaubrianda si paměť podržuje podívanou, u Lamartina dojmy jako by probouzely paměť. Zdálo by se, že dojem a paměť jsou nakonec jedno a totéž, že mezi smysly a duchem kultury je spojnice. Nicméně výsadní postavení dojmu, respektive zraku, u Lamartina potvrzuje časté označení „nový“ (nový výjev), tj. nečekaný, neznámý, pojící se běžně s označením „pitoreskní“, tj. malebný a zároveň originální. Příznačné je, že k této řadě patří také kvalitativně chápané adjektivum „oriental“, jež jako by zahrnovalo předchozí přívlastky. Orientální znamená v Lamartinově textu nový a pitoreskní současně.

Tvářnost východních krajin a nové dojmy tvoří výraznou tematickou linii *Cesty*, svého druhu soubor „obrazů“ a „skic“, dosahujících mimořádné slovesné plastičnosti a sugestivního účinku. Lamartinův Orient je místem, kde se v plné míře uskutečňuje romantická poetika v četných rozvitých popisech měsíčního svitu, západů slunce, zřícenin, bouří a podobně. Pro dojem a slovesnou „malbu“ jsou rozhodující dimenze a intenzita přírodních, kulturních a společenských jevů: majestátní, vznešené pohoří Libanonu s jeho tvary, s vegetací a barvami, rozlehlý Baalbek (Héliopolis) v Sýrii, neuvěřitelná a záhadná změť památek, nepřehledné „duny mramoru“ (II, 63), kde koně každou chvíli zakopávají o ženská torza a akanty hlavic. Přitom tento důraz nevyplývá jen z touhy „malovat“, být básníkem i malířem, a tak postihovat ono množování dojmů, v němž autor vidí smysl cestování. Východiskem je pocit a spolu s ním i idea, že civilizovaná příroda je příjemná, jemná i líbezná, ale na druhé straně také vybledlá, malá, fádni, studená. Obecně vzato na počátku převládá pocit únavy z příliš známé (a snad i vyčerpané) kultury a touha změnit mravní horizont, jehož výrazem je také příroda. Lamartinova výprava je proto také jistým únikem, který se projevuje odmítáním tradičních modelů.

Takřka povinnou zastávkou (nebo dokonce jedním z cílů) na romantických cestách do Orientu bývá soudobé Řecko. Vzhledem k tomu je Lamartinův postoj spíše výjimečný, pro psaní *Cesty* má ovšem zásadní význam. Řecko Lamartina totiž skoro nezajímá: „Co mi záleží na Agamemnónovi a jeho říši?“ (I, 90). Kromě zjevné distance od Chateaubriandova psaní tato řečnická otázka předjímá to, co

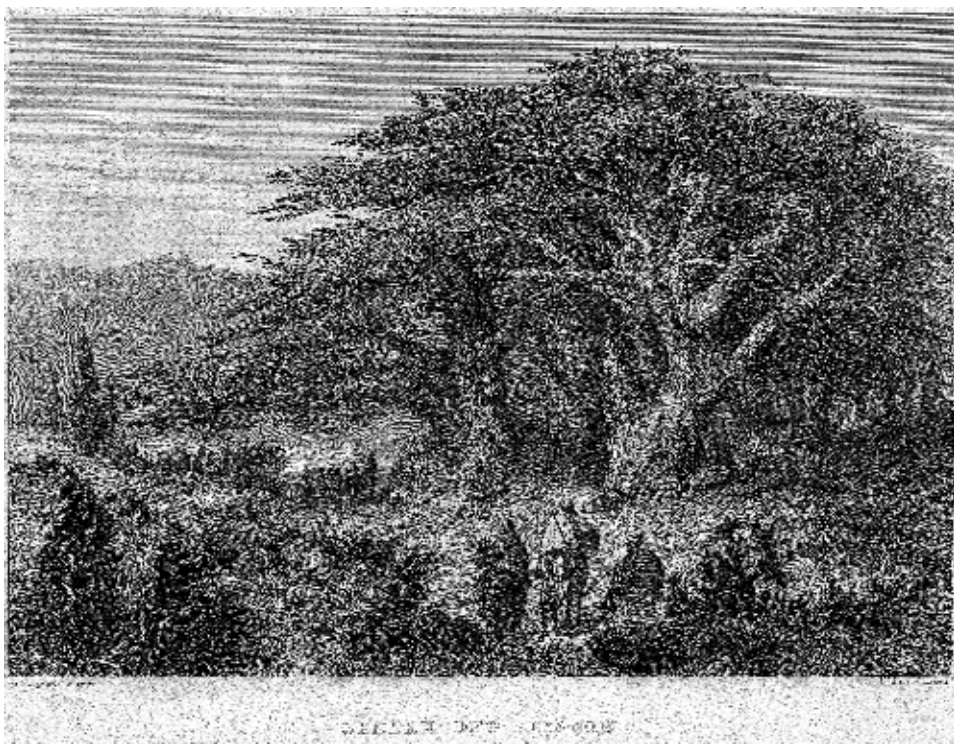


TEMPLE DE JUPITER À BAALBEK.

Partie latérale. la vue est prise au Sud-ouest.

Jean Baptist Reville: *Jupiterův chrám v Baalbeku*, lept, 1799. Photography © Národní galerie v Praze

cestovatel vzápětí nazve „historickým haraburdím“. Řecko ztratilo svou pravdivost a paměť řecké tradice nepatří k autorovým instrumentům, je dokonce znevažována a destruována na místech, z nichž vzešla. Lamartina přednostně zajímá „řeč“ existující přírody, nikoli památníky a dějinné monumenty. Náboženství Řeků, „náboženství rozumu“ (I, 98), na něj nedělá žádný dojem. Řecká příroda a krajina se mohou pyšnit jenom zvučnými jmény, ale pro básníka je na „mysech bělajících se sutinami chrámů“, na „neplodných horách“ a bažinatých pláních zároveň vepsáno: „Toto skončilo!“ (I, 99). Když se Lamartine ptá, „Kdeže je tolik vychvalovaná krása tohoto Řecka?“ (I, 93), zdrcující odpověď jedním rázem smazává helénistické sny romantiků: současné Řecko je pouhým rubášem



Cedry v Libanonu, anonymní ocelorytina z *Meyer's Universum*, sv. 11, Hildburghausen, 1862. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

jednoho národa, starým a prázdným náhrobkem, všechno je tady vyhaslé, zhroutené („ruiny ruin“ I, 101), špinavé, nečisté i bezbarvé. S výjimkou Parthenonu, jehož harmonie a elegance spolu se zářivě modrou oblohou vzbudí v básníkovi nadšení, působí na něj obdivované památky antického Řecka „chladně“.

Strategie Lamartinova psaní je namířena proti erudici a vědě, které vytvořily transcendentní Řecko, jeho nadčasovou pravdu. Proti ní se soustavně klade smutná pravda Řecka současného, zachycovaná zkušeností vnímajícího a kontemplanujícího subjektu. Cesta po památkách, při níž jsou vodítkem vědomosti, vštípená kultura, abstrakce, se mění v cestu přítomnosti, cestu „přirozeného a instinktivního člověka“ (I, 103), jenž se stává Lamartinovým privilegovaným měřítkem. Jestliže je to především člověk vnímající přítomnost, lze předpokládat, že je to subjekt fakticky otevřenější cizí konkrétnosti než učenec nebo helénofil, přijímající krásu minulou, uzavírající se v jejím systému a pátrající jen po té přítomnosti, v níž lze shledávat stopy toho, co chce vidět – skrze knihy, modely, paměť. Ideovým programem cestovatele Lamartina je putovat bez předloh. S tím se pojí i představa cesty jako prostředku formování. Podle Lamartina je hotovým člověkem jen ten, kdo hodně cestoval a mnohokrát změnil podobu myšlení a života. Tento názor se v *Cestě sice* neuplatňuje beze zbytku,⁴² ale jakožto program se stává důležitým zlomem v představách o cestování. Krása minulosti, krása učenců a historiků, znamená jen málo nebo dokonce vůbec nic v porovnání s krásným, průzračným večerem.

Cestovatelův postoj souvisí s básnickovým stanoviskem určujícím „poetiku cesty“, jež je ve znamení spatřovaných harmonií a krás, nikoli odkrývané, případně estetizované protikladné skutečnosti (tedy v tomto směru Lamartine nalézá i vyhledává, na rozdíl např. od Victora Huga): „Chci vidět jen to, co Bůh nebo člověk stvořili krásného“ (I, 103). Charakteristickým znakem této krásy je její vnímatelná přítomnost, její zjevnost. Krása má být skutečná, hmatatelná, „promlouvající k oku i duši“ (I, 103), obejde se bez kulturních reminiscencí. Cestovat znamená tlumočit oku, myšlenkám, duši čtenáře podobu a barvy míst, dojmy a city, které příroda a lidské monumenty (na prvním místě Lamartinova malebná a meditativní krajina Libanonu jako směsice vznešeného, líbezného a melancholického) vzbudily v cestovateli. Jedním z nejdůležitějších dojmů, nabízejících patrný, ale i symbolický předěl mezi Evropou a Asií, jsou „majestátnější masy“ přírody, „rozlehlejší a vyšší krajina“, rozdíl mezi malým, zmučeným a oloupeným Řeckem (je to „skelet trpaslíka“, zdůrazňuje Lamartine; I, 119) a obrem Asií.

Lamartinův Orient je impozantní země zázraků, hluboké meditace, intuice a uctívání. Nepřestává poskytovat oslnující obrazy, přesahující možnosti literatury včetně „malíře“ Lamartina, který tváří v tvář přírodě nešetří superlativy, z nichž k obvyklým patří slova „nejnádhernější“ a „nejlíbeznější“. Cestovatelský subjekt se upíná k podívané, avšak zrak, respektive jediný pohled, který obsáhne vše, nedisponuje jazykem, jenž by scenerii zachytil jedním slovem. Že by „jediným jazykem oka bylo malířství?“ (II, 215), ptá se Lamartine, narážející bez ustání na hranice nebo možnosti uměleckých jazyků, protože rozměry a barvitost Orientu mu je stále připomínají. Blízký východ jako by potvrzoval (starými estetikami dokazovanou) převahu malířství nad básnictvím, v tomto případě pouhým prostředkujícím článkem. Ani malířství však nedokázalo zobrazit „nescíslné odstupňování a různost oněch odstínů podle nebe a doby“ nebo ubíhavost rozličných horizontů (II, 216). Zkušenost s přibližovanými sceneriemi a s měnící se atmosférou se projevuje autorovým kolísáním mezi stálým obdivem vůči zázračné přírodě, kterou nic nemůže popsat (beze zbytku lze vyjádřit jen svůj obdiv), a stejně stálou snahou znovu se pokusit o postižení nevyjádřitelného: „Zkusme to ještě“ (II, 216). Tvrdí-li však Lamartine, že *Cesta* nabízí „pouze“ materiál k budoucím výtvarným obrazům, jeho popisy přinejmenším vytvářejí následnost detailů, které evokují malebnou krajinu. A v této krajině evokace sousedí s myšlenkami, zpřítomňuje se v ní myšlení.⁴³

Pitoreskní jinakost však není jediným cílem Lamartinovy cesty. Samotné „obrazy“ by ještě nezdůvodňovaly její původnost. Cesta je totiž skutečnou cestou, na níž se básník, jak tvrdí, učí chápáním všeho vše tolerovat (II, 88). Právě během ní, po dobu takřka dvou let, prožívá i svůj individuální život, jehož součástí je rodinná tragédie (na cestě zemřela Lamartinova dcera). V nepřímém protikladu k evropské čínorodosti a převaze mluví o orientální netečnosti, lenosti a fatalismu nebo o „důvěřivosti oněch prostomyslných národů, jež připomíná důvěřivost dětí“ (II, 165), a dospívá tak nakonec ke generalizacím, z nichž vyplývá, že arabská země, země zázraků, kde „vše klíčí“ (II, 26), by měla být kolonizována nebo podřízena protektorátu Evropy (samozřejmě s Francií v čele). Na druhé straně také obdivuje náboženskou toleranci islámu, svobodný život beduinů.

Text *Cesty* netvoří jen „dojmy“ nebo „výlučně pitoreskní“ výjevy ohlášené v Předmluvě. Nedílně k němu patří i náboženské otázky a historické problémy,

kteře autor předkládá čtenáři. Mnohdy mají úzkou spojitost s Lamartinovou poutí k počátkům křesťanství, k biblickému Orientu, s poetickou oslavou země, jež na rozdíl od pojetí Chateaubriandova není neplodná, ale naopak nádherná, živoucí a plná příslibů, země, v níž se prolíná prosté patriarchální bytí s živoucími mýty (Lamartinův patriarchální sen o rodinné kontinuitě a citové stálosti v panenské zemi nabývá nejvýraznějších podob nejen v Libanonu, ale také v Srbsku⁴⁴), je to velkolepá krajina s vnímatelnou Boží přítomností. V tomto smyslu autor podniká duchovní cestu. Během ní se prohlubuje jeho přesvědčení o náboženské ideji, na které spočívají civilizace, nehledě na různé zvyklosti. Obdobný mravní základ všech náboženství a věř, s nimiž se na Blízkém východě setkává, v něm posiluje přesvědčení, že shoda mezi lidmi je možná. Lamartine uznává a oceňuje rozdílnosti jako projev autentického (a u romantického básníka ovšem i poetického) bytí. Nad nimi neustále hledá jednotu.

Přesto se v Lamartinově textu prosazují dvě nespojitelné linie, dva různé hlasy: ideový diskurs obhájce evropské civilizace, představitele její skutečnosti, a cestovatele směřujícího k jiným národům a kulturám, usilujícího o vnímání vskutku jiné skutečnosti s jejími barvami, vůněmi a emocemi.⁴⁵

Edward W. Said zařadil Lamartina mezi prominentní představitele Orientu vyrobeného evropským orientalismem.⁴⁶ Ve své významné systémové práci o kanonických a estetických reprezentacích (stereotypch) jej uzavřel, spolu s dalšími předními francouzskými spisovateli, v kruhu imaginárního Orientu, který tito autoři produkovali v návaznosti na předlohy, podněcování „básnickou předpovědí“, jež se na jejich cestách potvrzuje, a „sklonem k analogii“ (Lamartine) nebo „osobní mytologii“ (Nerval a Flaubert).⁴⁷ Přitom Said při srovnávání s posledně jmenovanými autory, jejichž „orientální díla“ měla podstatný význam pro celou jejich tvorbu, zdůrazňuje „transcendentní, téměř nacionální egoismus“ Lamartinovy „imperialistické“ *Cesty*. Podle něj jsou Lamartinova „pozorování“ tendenční, geopolitickou realitu Orientu překrývají autorovy plány a návrhy (Lamartinovo „politické résumé“) a podobně.⁴⁸ Tyto rysy Lamartinova cestopisu sice nelze popřít (ideologické aspekty, analogie, potvrzující se „básnické sny“), ale jeho smysl se jimi nevyčerpává. V zájmu své „silné interpretace“ evropského orientalismu se Said soustřeďuje na jeden diskurs v textu – na Lamartina „politika a filozofa“, případně na určité aspekty romantického básnictví, které tento diskurs podporují, a tím potlačuje onu druhou linii textu, v níž se projevuje další úsilí a především komplexnost tisícistránkové *Cesty*.⁴⁹

Předně, Lamartine píše romantický cestopis, a tedy jeho prostřednictvím rozšiřuje prostor pro romantickou estetiku, jejímž důležitým zdrojem je i literární orientalismus. Z této estetiky vycházejí, kromě již zmíněných sekvencí a obrazů, četné romaneskní epizody díla: riskantní a zároveň krásné výpravy, nebezpečí v divoké krajině, převleky, epidemie atd. K nim také patří různé příznaky „bájně země“, kde je vše možné – fascinující příroda překypující nádhrou (základní element *Cesty*), fascinující oděvy a zvyky, fascinující setkání s nevěděními lidmi (mj. s „novodobou čarodějkou“ lady Hester Lucy Stanhope, neteří Williama Pitta, která se usadila v Libanonu mezi Drúzy). Slovo „merveilleux“ (úžasný, neobyčejný, nadpřirozený), podobně jako u jiných romantiků častý rétorický superlativ, který v textu provázejí sémanticky nejbližší slova „miraculeux“ (zázračný, báječný) a „magique“, ukazuje „básnickou sublimaci skutečna“, i když se tato „sublimace“ ještě zcela nestává úběžníkem popisů jako u Nervalova.⁵⁰

Těmto akcentům jsou pak nejbližší určitá gesta a výjevy, jimiž se konstituuje romantický obraz básníka cestovatele, kontemplativního člověka a současně šlechtice a velmože. Lamartinova výprava je velkoryse pojata i zajištěna, cestuje celá rodina, přátelé, komorné, pronajatá loď veze mimo jiné knihovnu a arzenál zbraní proti pirátům (předznamenání duchovní i dobrodružné cesty). Výprava je tvůrčím rozhodnutím, zlomem, neboť je to cesta z „příliš mírných klimát“, kde imaginace chřadne, do extrémního, tj. inspirujícího prostředí. Popis vyplutí z rodné země se vyznačuje všemi rysy tklivého romantického aranžmá – verše na rozloučenou s Marseillí, společná modlitba na moři, obraz křehké dcery Julie s „rozpuštěnými vlasy splývajícími na bílé šaty“ (I, 42) uprostřed „drsných“ lodníků. V Bejrútu si Lamartine pronajme několik domů, v Damašku a jinde kupuje nádherné koně s rodokmenem, všude, i v pustinách hor a pouští, ho s respektem přijímají místní veličiny, těší se přízvi vyslanců, emírů, tureckých pašů a arabských šejků. Orient je prostorem, v němž je uznávanou osobností – na rozdíl od Francie, kde slavný autor *Básnických meditací* (*Méditations poétiques*, 1820) předtím neuspěl ve volbách.

A tato osobnost vstupuje do reálného cizího světa se svými postoji, v nichž nelze oddělovat, i kdyby si protiřečily, snahu o bezpodmínečnou otevřenost a dokumentující podobu průběžného psaní (třeba ovlivňovaného některými figurami autorových osobních legend a narcisismu⁵¹). Vyznačuje se činy a humanitářským vystupováním cestovatele, který nepřestává být lyrikem (touha po harmonii, transparentnosti srdcí) v prostředí, jež není evropskou politickou arénou, ale barvami hýřícím jevištěm, kde nad projevy odlišnosti text ustavuje základní sféru jednoty, soudržnost různorodého lidského společenství. Při setkáních a rozhovorech Lamartine respektuje různosti, poznává je. Řekněme, že kombinuje smysl pro diplomacii – obratnost otevírající cesty – s otevřeností vůči jinému. Lamartine možná všemu nerozumí (je dokonce možné, že rozumí – v různém smyslu tohoto slova – máločemu), ale v rozdílné mluvě světa chápe význam nebo výhody sociability, i když ta se v jeho textu projevuje téměř jednotvárně. Osoby, s nimiž se seznamuje, jsou zpravidla přívětivé, laskavé, zdvořilé, pohostinné a důstojné – byť by to byli divocí beduíni. Obrazy družných obyvatel Blízkého východu a setkání s nimi často mají společného jmenovatele – srdečnost a prostotu. Oproti Chateaubriandovi-Renému, přenášejícímu v „amerických textech“ své komplikované bytí i do Nového světa, Lamartine na své cestě vytváří ekonomii shody.

2. „Magická geografie“ a ironie

Výjimečné postavení veděla mezi romantickými literárními cestopisy je už tradičně přisuzováno Nervalově *Cestě do Orientu* (*Voyage en Orient*, 1851; cestu spisovatel uskutečnil roku 1843). Je to zejména díky její kompozici (autor je tu „básník-architekt“, budující svou stavbu na základě tří mytických figur – Orfea, chalífy al-Hákima a stavitele Adonirama, kteří spojují svůj osud s obrazem milované ztracené ženy⁵²) a esoterickým významům (cesta je iniciační zkušeností, při níž se prostupují přetvářené a přizpůsobované tradiční mýty s osobní mytologií⁵³). Rozsáhlá bádání, mnohé analýzy a čtení vyznačily uvnitř *Cesty do Orientu* kromě hlavních tras subtilnější dráhy, přechody a imaginární itineráře, které ji

úzce spřížňují s dalšími Nervalovými vrcholnými díly – *Chimérami*, *Dcerami ohně* a *Aurelií*, popírajícími destruktivní působení času stále se zpřítomňující paměti, vzpomínkou a snem s úlohou nepomíjivé esence. Nervalovské studie poukazují na mísení osobních dojmů s četbou (dokumentární podstata *Cesty do Orientu*) a také na význam ilustrací a rytin (utkvělé představy) pro utváření Nervalova Orientu jako imaginární vlasti, země sakrálních konvergencí, jednoty pitoreskního, fantastického a symbolického.⁵⁴

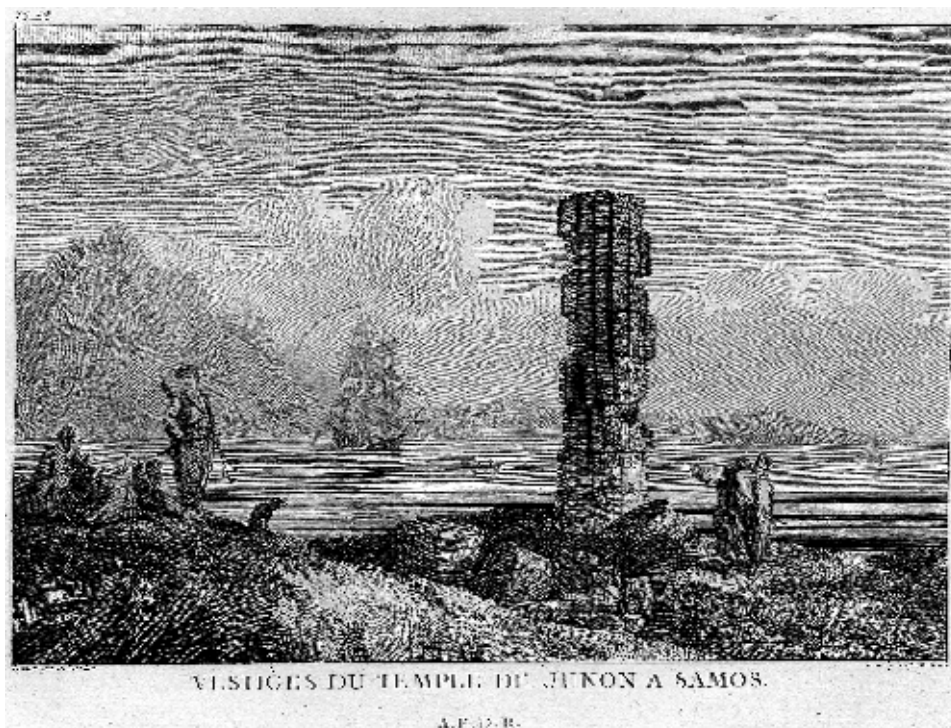
Literatura i výtvarná umění jsou v době Nervalovy *Cesty do Orientu* přesyceny nejen popisy Švýcarska nebo Itálie, ale také deskripcemi Blízkého východu. K intertextovosti (palimpsestu) Nervalova psaní se váží tyto skutečnosti: Za prvé, Orient se shoduje s představou, jakou si o něm spisovatel učinil podle literatury a obrazů (konglomerát kultury, četby, osobní mytologie).⁵⁵ Za druhé, jak říká Nerval, po Volneyovi a Lamartinovi už některé „věci“ (slavné zříceniny) nelze popisovat (482). Za třetí, intertextovost se tu spojuje jednak s ironií,⁵⁶ jednak s nostalgii – po snu přichází probuzení.

Ironie se projevuje především v postoji ke známým evropským krajinám (švýcarské scenerie) na počátku *Cesty do Orientu* (úvodní oddíl „K Orientu“), kdy vypravěč poukazuje na banalizaci „krajiny-stavu duše“, na „couleur locale“, pohlcený turistickou frazeologií, a na fakt, že s „nejasnou poezií jezer“ a „melancholickým sněním o moři“ se už ztotožnil středostavovský způsob bytí.⁵⁷ Toto zdomácnění romantické krajiny znamená její úpadek, aniž by zničilo její transcendentální schopnost. Je-li skutečné (např. Mont Blanc) pokryto stereotypy, pak také v Nervalově textu o putování Evropou předcházejícím vlastní cestě vzniká průzev mezi skutečností a poetickým vnímáním. Krajina se tu jeví jako prozaický prostor s bezbarvým horizontem nebo dokonce bez horizontu,⁵⁸ který z fenomenologického hlediska „asociuje ohraničenost a neohraničenost, aby vyvolal euforickou imaginární dynamiku“ a „byl nositelem idealizace nebo sublimace reálna“.⁵⁹ Ještě na prahu Orientu, na bájně Kythéře a Kykladách, vypravěč volá, že i když nebe a moře jsou pořád stejné, země je mrtvá, řečtí bohové zmizeli – a slavná citace „Pan zemřel!“ další ozvěnou navazuje na Lamartinovy „dojmy“ z Řecka (73, 95). Tady próza převažuje nad lyrismem, stejně tak jako nostalgje nad ironií. Vnímání se radikálně proměňuje až v Levantě, kde světlo, svítání, orientální slunce jako by umožňovaly omlazení smyslů, zostření percepce, návrat ke svěžesti dětských počitků. Ve světě okamžitých vjemů, obnovených doteků reálna se tak znovu zastavuje čas.⁶⁰ Také proto je Nervalova *Cesta do Orientu* návratem k počátkům.

Podle toho, co už dávno zjistila nervalovská kritika, se ústředním pojmem Nervalova psaní v *Cestě do Orientu* i jinde zdá samo vypravěčovo syntagma „magická geografie“. Má několik významů a také komplexní účinky. Když se v textu objeví poprvé, je spojeno s krásným a bohatým světem, který si člověk vytvořil v dětství prostřednictvím knih, obrazů (paradigmata umění a kultury) a snů. Nevíme však, zda je tento svět hyperbolizovaným výsledkem osvojených představ, anebo „vzdálenou vzpomínkou na někdejší existenci a magickou geografii neznámé planety“ (21). Jak cesta pokračuje stále dál, od města k městu, ze země do země, vytrácí se i onen krásný svět. Z této vypravěčovy zkušenosti pak vyplývá krajní stanovisko estetického, imanentního romantismu: jakkoli obdivuhodné jsou určité pohledy a krajiny, přece neexistují takové, které by představivost naprosto udivily a ohromily (21–22), jinak řečeno překonaly. Metafyzická nostalgje tedy uvolňuje síly snu, nahrazujícího nebo překrývajícího skutečnost. A – zdůrazněme

– právě o tuto „magickou geografii“, tj. „osobní estetiku“, „vnitřní vysněný svět“, „básnické vize“ (Said) atp., se opírají významné interpretace Nervalovy *Cesty do Orientu* soustřeďující se na poetiku, esoterismus a orientalismus.⁶¹

Ještě jedna „magická geografie“ se tu však vynořuje, a to v oddíle „Noci rama-dánu“, za určité chvíle, v určité krajině a za spolupůsobení jistých emocí: „Oslňující slunce načrtávalo v dáli onu magickou geografii Bosporu, jež se všude zmocňuje očí [zdůr. autoři] kvůli výšce břehů a rozmanitým pohledům na zemi protnutou vodami“ (526). V celé své šíři by tato epizoda s vypravěčovou situací, s city a popisem podívané mohla vést k podrobným úvahám o synestetické harmonické krajině, o povznášející duchovní atmosféře obecného srozumění a tolerance, a v konečném důsledku i o idealizovaném orientalismu, jehož obraz vylučuje tíživost skutečnosti (problémy osmanské říše).⁶² Citovaný úryvek však ukazuje na to, že Nervalova „magická geografie“ je přinejmenším ambivalentní spojení, ne-li komplexní – estetický, ideový i existenciální – problém. Je-li Orient na jedné straně stvořen nebo řepsán imaginací, stru turován do určité po oby psaním, je i tento literární Orient spojen s Orientem reálným díky mimořádné vnímavosti pozorovatele a talentovaného cestovatele, neméně talentovaného než spisovatel Nerval sám (pilíře Nervalovy kultury, připomeneme-li si, že cesta je kulturní praxe, tvoří četba a cesty), jen v tomto skutečném, očím se vnucujícím Orientu může dojít k „epifanii“ jinakosti a objevům imaginace.



Jean Mathieu podle Jeana Baptisty Hilaire: *Ruiny chrámu Junony na ostrově Samos*, lept z knihy *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, 1782. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

S „magickou geografii“ samozřejmě souvisí „přepis“ sui generis Chateaubriandovy *Cesty*, na něž pronikavým způsobem upozornil Michel Butor. Chateaubriand cestuje „po povrchu“. Zde se pak jako hlavní města vyjímají Řím, Athény a Jeruzalém, mezi nimiž existuje souvislost a komunikace, i když ji Řím, který prostřednictvím svých císařů a papežů shromáždil dědictví Athén a Jeruzaléma, poněkud zkalil a zkomplikoval. Naproti tomu Nerval cestuje po vedlejších centrech, kráčí šikmým směrem, prochází ulicemi a okolím Káhiry, Bejrútu, Istanbulu a „číhá na vše, co mu umožňuje vyušit sluj rozkládající se pod Římem, Athénami a Jeruzalémem“.⁶³

Nervalův Orient strukturují vložené příběhy, jejichž esoteričtí hrdinové, tak či onak sestupující do podzemí, podkopávají viditelné monumenty moci, historie a kultury. Vedle tohoto Orientu, „podzemního světa“, se však neoslazuje intenzita smyslové, pozemské geografie. V ulicích a na tržištích Káhiry, ve změti dojmů, příhod i dobrodružství, v nárazech nečekaného konkrétna, jemuž cestovatel směřuje vstříc, se také obnažuje přítomnost nebo zjevnost Orientu; pokud se jí vypravěč plně účastní, představy a emblémy evropského orientalismu (harémy, ženy, otroctví aj.) jsou vystavovány demystifikaci jako výrazu otevřeného, nezavršeného poznávání. Tak lze říci, že se Nervalova *Cesta do Orientu* uskutečňuje ve dvou souběžných rejstřících: v jednom „magickou geografii“ konstituuje, ve druhém ji, jestliže za součást této geografie považujeme také kulturní či mentální obrazy, ironizuje svou zkušeností s přijímaným světem.

Objevovat v Evropě

Kromě cest za exotikou, k inspirativnímu zdroji celoevropských nebo osobních představ (Amerika je ztotožňována jednak s nedotčenou americkou přírodou, jednak s počátkem nového, Orient zase s pravlastí kultury) je významným prostorem romantických cest i sama Evropa. Prostorem skutečných objevů nejen pro ty, kdo dosud setrvali v hranicích určité kultury a tradice, ale neméně i pro ty, kdo na cestách vytvářejí novou poetiku cestopisu – a také píšící nové průvodce (ovšem ještě před rokem 1850, kdy vznikla „železniční“ turistika). Jsou to znalci historických památek (Prosper Mérimée), milovníci „couleur locale“ a folkloru (Théophile Gautier), návštěvníci divadel a muzeí (Stendhal), erudovaní profesori a znalci v západoevropských univerzitních metropolích dosud málo známých skandinávských a slovanských kultur a zakladatelé literární komparistiky (J.-J. Ampère).

Co ospravedlňuje cestu, legitimizuje ji? Geografické cíle, plány, pragmatické důvody. „Není vlastně cesty, která by neměla, tak jako La Fontainovy bajky, svou morálku: vůdčí ideu, hlavní důvod, převažující hodnotu, zjevnou motivaci nebo povznášející princip. Jsou pro ni nezbytné.“⁶⁴ Cestuje se za poznáním, kvůli zkušenostem, ale i pro radost nebo ze zvědavosti, přestože platí: „Pokud se cestovatelova zvědavost stává zaměstnáním, jeho vpád [někam] se transformuje (jak se to říká o sňatku) v cestu z rozumu.“⁶⁵ Necháme-li teď stranou nuance, přechodná pásma mezi faktografickým dokumentem a literárním textem apod. a přidržíme-li se typologie kulturního antropologa Jeana-Didiera Urbaina,⁶⁶ oproti prozaické cestě-zaměstnání se na protilehlé straně vymezuje cesta jako vášeň a entuziasmus (a také cesta-poslání).

1. *Musa pedestris*

Je-li cesta čirou formou elánu, pak se setkáváme s několika jejími podobami. Jednou z nejmóznějších je radost z pohybu u četných poutníků: „Wanderlust“ německých romantiků (a samozřejmě i K. H. Máchy) nebo pěší výpravy Rodolpha Töpffera – *Cesty křížem krázem* (Voyages en zigzag, 1843) napříč Švýcarskem, které podnikal se svými žáky a při nichž kreslil, botanizoval, filozofoval, objevoval krajinu. Ale pro Töpffera „rychlost není bohem, jemuž obětujeme. Věčný Žid pořád běží; ale my, my bychom nechtěli nikdy běžet; ačkoli bychom neustále cestovali, procházeli bychom se z lesíků k loukám, z kantonů do kantonů, z měst do městeček, a naši jedinou péčí by bylo vidět, cítit, libovat si v místě, kde jsme, nebo si to namířit támhle k tomu, které se nám líbí.“⁶⁷ Kontemplativní volnost pohybu a přesunu provázají zastavení a digrese různého druhu, pěší cestovatel vchází do kulturní krajiny bez osudového nepokoje a příznačných znamení romantického poutnictví (dálky a vysoké horizonty), je v bezprostředním dotyku s krajinou a místy; v širším slova smyslu drama objevování a cest střídá „trvání“ detailního vidění a cítění, opětovné přilnutí k věcem i laskavý odstup od různých „setkání“, která se v textu objevují v podobě humorných nebo ironických výjevů.

Při chůzi člověk vidí a cítí, říká Victor Hugo ve svém dokumentárním, básnickém i vizionářském cestopise *Rýn* (Le Rhin, 1842, 2 sv., 1845, 4 sv.). Podobně uvažuje chodec Karel Hynek Mácha, když v dopise bratru Michalovi píše: „Co mě mrzí, jest, že se tak málo ohlížíš po tom, co by přece stálo za podívanou. Až



Antonín Mánes: *Krajina se zříceninou opatství v Kelso*, olej na plátně, 1827–1828. Photography © Národní galerie v Praze

půjdeš po Jizeře (jestliže půjdeš pořád při řece), přece budeš musít něco vidět, alespoň Zásadku, Zvířetice atd.⁶⁸ „Něco vidět“ – předně je to otázka touhy vydat se na cestu a zároveň chtít „vidět“. V Máchových dopisech bratrovi cítíme údiv, že někdo může „nevidět“; „něco vidět“ zahrnuje kromě hodnoty vizuálního dojmu také poznání a samu cestu-pohyb.⁶⁹

Cestovatele Victora Huga vede po Rýně, evropské řece-symbolu, nositelce mýtů, dějin, kultury a civilizace („po řekách plují myšlenky tak jako zboží“⁷⁰), „Musa pedestris“. Námětem *Rýna* je řeka, a její podoby i šíře. Okolní krajiny souznějí s tvarem díla. Podle obrazu řeky vzniká cestopis – jako Rýn někde pramení, pak se rozšiřuje, narůstá, odráží se v něm katedrály a města. Dílo-řeka „reflektuje“ stromy, pole a hvězdy, překračuje hranice.

K člověku, který cestuje pěšky, je volný a náleží jen sám sobě, přichází vše – dojmy, snění, myšlenky, dobrodružství. Vidět věci při chůzi znamená dotýkat se jich myšlenkami, prolínat vjemy s meditací a vizemi. Hugo píše průvodce po Rýně a vytváří jistou „cestovní zprávu“ (jež je ve skutečnosti plodem důmyslné, prohloubené práce s různými formami textuality⁷¹ – i v tomto smyslu je *Rýn* podle samotného autora „spíše deník myšlení než cesta“⁷²), provádí čtenáře svým pohledem a pohybem. Psaní je však záměrně různorodé, protože se při něm střídá (a soupeří) básník se starožitníkem. To je Victor Hugo jako komplexní cestopisný subjekt. Básník vnímá tvary, barvy a scenerie, antikvář dešifruje krajinu s památkami, popisuje historické vrstvy epoch, přepisuje nápisy, bojuje proti zapomnění (jak říká, jen příroda a společnost přežívají) tím, že se pokouší restituovat starý „žulový registr“ – hrady v Porýní. V tomto dvojím zření může být obraz údolí Rýna nebo Neckaru údolím archeologa i údolím básníka.

Antikvářem, jenž hledá zříceniny a evokuje stopy ohrožené minulosti, ať už je jakákoli,⁷³ je Hugo také v *Cestě k Pyrenejím* (*Voyage vers les Pyrénées*, posmrtně až 1890). Není však nějakým „inspektorem“ památek, věci jako by se v tomto telegrafickém cestopise vynořovaly nahodile: „památky defilují s následností momentek, které zvýrazňují pocit trvání, přítomného“⁷⁴, cestovatel nic nevysvětluje, jen sugeruje v rychlém a jiskřivém sledu nominálních vět. Jedna procházka v horách nese v podtitulu: „napsáno při chůzi“. Příroda – voda, vzduch, kámen – je zdrojem vizuálních emocí. Předmětem objevů je mnohost podívané, různorodé, oslňující i melancholické: jasná nebo šedá obloha, poryv větru, světlený efekt, odraz, „fantazie krajiny“, již je kladena naroveň fantazie básníkova. Místo celistvých obrazů-fresek, uplatňování idejí (na rozdíl od *Rýna*) a v přímém protikladu k pedantickým popisům Hugo svým vnímáním a psaním zhodnocuje detail a odstín jako nové vezdejší světy. Proti monotónnímu vnímání nebo smyslové blazeovanosti, jež v různosti vždy nacházejí stejnost,⁷⁵ staví pronikavost „snivého“ i rozmařilého pohledu, postihujícího a zároveň básnivě oživujícího vše zvláštní, kontradiktorní, proměňující se, smíšené, a zdůrazňujícího tak přítomnost různorodosti. Vyprávění o cestě k Pyrenejím se stává příběhem vidění.⁷⁶ Cesty křížem krázem, nazdařbůh, vedoucí rozmarnými směry mimo hlavní cesty a otevírající se rozmarům subjektu, jsou objevitelské cesty v „meziprostoru“, který v chronologii cestování nabízí náhoda a v textu samém ironie jakožto příznak romantického psaní.

Příklad představuje fragmentární *Cesta Harcem* (*Die Harzreise*, 1826) Heinricha Heina.⁷⁷ Diskontinuita psaní, projevující se mimo jiné střídavým rytmem sympatie (přilnutí) k zobrazovanému a odstupem vůči němu, příkré nadsázky

u jednotlivých projevů německé „exotiky“ a zamlčování jiných, poznaných, které však mají být vysloveny později a jinde (v Heinových písních), tu směřuje k novému tvaru. Cestopis je jen osnovou, v níž vynikají „pestré nitky“ hravého psaní – vlastní měňavý obrazec sarkastických i lyrických barev. Text se hemží „postranními cestičkami“ a „pěšinami“, jimiž si vypravěč vyhýbající se „správným cestám“ nenadejde k cíli, zato ale vnímá „všemi stránkami ducha“ rozmanité, dokonce si odporující dojmy, které v něm vytvářejí jeden velký heterogenní cit, nepodřizující se shrnujícímu pojmu, ideji. Tento cit pak – tu náhle, tu programově (Heine přece ví, že patří k představitelům ironického diskursu) – umožňuje „převádět“ německou skutečnost na ironické obrazy, diskursy a pointy ze zvláštního zorného úhlu průvodce a chodce Heinricha Heina (projevuje se tu ovšem i literární tradice sarkastických a karikujících „průvodců“): „Všeobecně se gotinské obyvatelstvo dělí na studenty, profesory, šosáky a dobytek, kteréžto čtyři stavy nejsou odděleny nikterak přísně. Stav dobytčí je nejpočetnější.“⁷⁸

Cestopis je textem, v němž se na pozadí putování nabízí příležitost vyjádřit vypravěčův „obecný odpor“ k určitým skutečnostem – na prvním místě k šosákům, mluvkům, demagogům a „ostatní holotě“, otevírá se však také situacím, kdy „pohled na přírodu vždy mírní křečovitost a tiší mysl“.⁷⁹ Tak se vedle sarkastických závěrů, komentujících spatřené a prožité, situace na konkrétních místech a promluvy jiných pocestných a různých „exemplářů“ lidského druhu, pravidelně objevují „prožitky“ básní – texty poezie: „Přenocoval jsem tam a prožil tuto krásnou báseň [...]. Abych zachytil slovy, co jsem viděl a procítil, načrtl jsem tuto báseň [...]“. Avšak *Cesta Harcem*, doposud spíše oddělující ironii a okouzlení, diskurs a lyrismus,⁸⁰ vlastně končí ve stavu jakéhosi opojení či extáze, přiznáním nerozlišitelnosti: „nevím už, kde končí ironie a začíná nebe“⁸¹ Univerzum věcí a dojmů lze systemizovat nebo přehledně „napsat“ v tom či onom kódu jen do jisté míry. Rozumějme tomu tak, že cestovat a cítit je možné, vrátíme-li se k impulsu psaní, jímž je konkrétní cesta, jen ve světě nevymezené ironie a poezie. A samozřejmě nad tím vším je ještě jedna, svrchovaná situace, kterou už známe z cest do Orientu: nové barvy, vůně, zvuky, tvary. Řečeno Heinovými slovy z *Cesty z Mnichova do Janova* (Reise von München nach Genua, 1828), „pestrá moc nových jevů“.

2. Poznávání a srovnávání

Předmětem poznávání nebo je Evropa pro ty francouzské literáty, jimž ukázala cestu paní de Staël ve svém spise *O Německu* (De l'Allemagne, 1810). Liberální a kosmopolitní duch, vyzvedávající kulturní „výměny“, podkopal dlouhou, diktátorskou nadvládu klasicistního (francouzského) vkusu nad Evropou. Skončila éra jedné hegemonie a krom jiného se otevřela, jak tenkrát francouzští literáti říkali, cesta k „literaturám Severu“, ke kultuře „za Rýnem“. Cesta v přeneseném i konkrétním slova smyslu, je-li cesta za literaturou a kulturou spojena s cestopisem.

V roce 1833 vydal Jean-Jacques Ampère, syn slavného fyzika, různorodý spis *Literatura a cesty* (Littérature et voyages, svazek Allemagne et Scandinavie). Mezi dvěma romantismem privilegovanými cestami směrem na evropský Jih a směrem za Rýn, na Sever, Ampère, jenž zasvětil deset let cestování a zároveň práci na dějinách poezie, aby poznal příčiny jevů a událostí,⁸² tentokrát volí cestu do Ně-

mecka, Skandinávie, ale i do Čech. Už názvem své knihy úzce spojuje poznávání kultur s cestami a vyhrazuje cestování úlohu jednoho z hlavních, ne-li primárních prostředníků jinakosti, kontaktů a výměny.

Ze všech zkušeností s cizím je cesta jako stará kulturní praxe tou nejpřímější, ale také jednou z nejkompexnějších. „Je-li cesta zvláštní, nenahraditelnou lidskou zkušeností“, cestopis je mimo to písemným svědectvím, „jež zaujímá své místo v určitém čase kulturních dějin země – cestovatelovy země“.⁸³ I cestopisné části Ampèrovy knihy, k níž patří také portréty německých spisovatelů, náčrty jednotlivých národních literatur, výklad skandinávské mytologie, ukázky z *Eddy* aj., jsou svědectvím tohoto druhu, spjatým s obrazy a v autorově době už i se stereotypy Severu ve francouzské kultuře, tak jak je předjala paní de Staël.⁸⁴

Už před svou cestou Ampère trochu zná severské ságy a „touží spatřit tu velkou a melancholickou přírodu Severu, pozorovat uprostřed jejích pustin ony dosud čisté Germány, které by takřka znovu rozpoznal Tacitus.“⁸⁵ Melancholické pustiny, písečná půda a borovice, začínají už před Berlínem. Podnebí a příroda, pochmurná a čím dále na sever, až k Laponcům, tím i nebezpečnější, u Ampèra spoluvytvářejí (v duchu staré teorie klimatu a jeho podílu na podobě mentalit, kultur a státních forem) podmínky pro „vnitřní život“ – doslova život doma, u sebe, na rozdíl od meridionálního života venku, pod oblohou, na ulicích, na břehu moře. To je podhoubí pro „severní“ hloubavost, smutek i klid. K této obecně rozšířené teorii, kterou Ampère zhodnocuje i stvrzuje tvářností prostředí už v severním Německu a jež také rané komparatistice umožňuje první významná typologická srovnání,⁸⁶ se připojují skutečné cestopisné poznatky. Jsou organizovány nejen chronologicky, ale i podle tradiční osnovy erudovaných cestopisů, jak se projevuje v metodickém vnitřním rozvržení jednotlivých kapitol. Například u popisu Norska vypadá následovně: „Mravy norských venkovanů. [...] – Přejezd horami. – Údolí vodopádů. – Drontheim. – Dřevěné domy. – Starožitnosti. – Nevědomost jednoho knihovníka. – Mravy v Drontheimu. – Soumrak. – Sbohem Severnímu oceánu.“⁸⁷ Shrňeme-li, u Ampèra se celkem pravidelně opakuje či obměňuje tato tematická řada: cesta – příroda – pamětihodnosti – kuriozity – mravy, politika, intelektuální kultura – události, setkání, anekdoty (historky). Kniha tak plní všechny běžně přepokládané funkce cestopisné literatury, které zase můžeme převést do následujícího obecného rámce: poznatky, líčení, zážitky, hodnocení a soudy.

Ampère pokračuje v díle paní de Staël – pro francouzskou kulturu rozšiřuje, řečeno současným komparatistickým termínem, pojem obecné (generální) evropské literatury. Jestliže u paní de Staël literatura nekončí na Rýně, nemíní se Ampère zastavit ani u Baltského moře. Ale jeho cestou, tj. skutečnou cestou-poznáváním, stejně jako odborným zaměřením (cesta-četba-erudice), se do značné míry předzjednaná globalita Severu (modelové charakteristiky kultury Severu) rozpadá nebo je aspoň vnitřně stratifikována. Kliše Severu totiž neodpovídá to, že k němu na jedné straně patří Výmar a Goethe⁸⁸ a na straně druhé barbarský vzdálený sever Evropy, kde o Goethovi sice nikdo nikdy neslyšel, ale kde naopak dosud převládá exotika ponuré přírody a zvláštních mravů. Původní tradice tu udržují ducha starých balad a ság.

Jedním z hlavních cílů Ampèrovy knihy je odstraňovat „národní předsudky v literaturách“ a snad ještě více tímto kulturním cestopisem zmenšovat „lenost“ a „pohrdání“ Francouzů vůči jiným evropským kulturám,⁸⁹ třebaže se tak mnohdy

děje prostřednictvím přímých analogií, jimiž ve starší cestopisné literatuře bývá „jiné“ obvykle domestikováno. Tak je např. dánský dramatik Ludvig Holberg pro větší názornost ztotožňován s Molièrem.

V oddíle „Slovanské literatury, Čechy“ Ampèrův cestopis přechází v obsáhlejší informaci o české národní historii a kulturní přítomnosti.⁹⁰ Globalita Severu se tím opět drolí, neboť „uprostřed Německa“ Ampère Francouzům přibližuje starobylou, neznámou kulturu a „velkou energii národní vitality“, jež dokázala odolat – na rozdíl od Polabských Slovanů – germanizaci a staletým perzekucím.⁹¹

Objevování Severu provází učený diskurs, ale také romantické zaujetí pro jedinečnost a partikularismy národních a kulturních celků. Navíc je u Ampèra patrná snaha upozornit na jakési staré vazby mezi Čechami a Francií. Ampère široce cituje i komentuje (podle edice Františka Palackého) *Deník panoše Jaroslava* o neúspěšné cestě poselstva Jiřího z Poděbrad k francouzskému králi Ludvíku XI. Soudobý kulturní cestopis, jímž je Ampèrova kniha, vypráví o cestě v 15. století. Tento náznak figury „mise en abyme“ není bez významu. Ačkoli zřejmě bezděčně, ukazuje opět na význam cest jako nejstaršího prostředníka setkávání kultur a kulturních výměn.

Poznávání slovesnosti romantické Evropy rozšiřuje francouzský učenec poznámkami o slovanském folklóru a hrdinské epice, k nimž připojuje úryvek z *Rukopisu královédvorského*. Z pohledu evropského cestovatele-objevitele, jehož úkolem je popsat pamětihodnosti a kuriozity, vlastně napomáhá cílům českého národního obrození i tvůrců falz (je připomenut Václav Hanka), protože svým dílem potvrzuje Slovanům a Čechům, ostatně spolu s jinými učenici, jejich nezastupitelné, legitimní místo mezi evropskými civilizacemi. Tento nárok podle něj vyplývá jak z přirozených dispozic (povahy a temperamentu), tak z historie, ze starobylého jazyka, z památek a kultury (jsou i použity známé argumenty českých obrozenců operující s různými prvky a zdroji⁹²). Jako komparatista dokonce Ampère vidí Slovanů jako „prostředníky“ (připomeňme, že „prostředníci“ jsou známá a stará komparatistická kategorie) mezi národy Severu a Jihu. Díky podněbí se Slované nacházejí blíže Severu, ale povahově prý nejsou tak flegmatictí jako germánské nebo skandinávské národy, protože to jsou „opravdoví Jižani, kteří zbloudili na Sever“.⁹³ Tato analogie mezi Jižany a Slovanů téměř představuje návrh na budoucí program srovnávacího studia – sledování cest, směrů a přechodů kulturních výměn a úloha prostředníků. Ampèrova cesta a z ní vzešlá kniha přispěly k větším i novým specifikacím francouzského konceptu literatur a kultur „Severu“.

Všimněme si v závěru této podkapitoly ještě jedné cesty, tentokrát opačným směrem. Není to cesta učence ani univerzitního propagátora jiných evropských kultur. Jde v ní sice mimo jiné o individuální objevování západní Evropy, ale přitom se průběžně ukazuje, že poznávání nebylo tím hlavním, co výprava spisovateli přinesla.

Paměti (1886–1887) Josefa Václava Friče byly psány se značným časovým odstupem, který je jakožto autentické svědectví (dokumentární hodnota) do jisté míry problematizuje. Pro nás je nicméně důležitá část věnovaná útěku mladého Friče z domova a jeho pobytu v evropských metropolích v letech 1846–1847. Tento text je zčásti osobitým českým cestopisem, částečně vzpomínkou na jednu životní zkušenost, v níž se kříží diskurs sedmnáctiletého Friče, romantického nadšence a dobrodružného blouznivce (citace z deníku, který si tehdy začal psát), s ironickým hlasem „staršího“ a „zmoudřelého“ autora.⁹⁴

Fričova cesta do západní Evropy je nejprve útekem z domova, při němž měl za sebou smazat všechny stopy a založit nový život pod cizím jménem.⁹⁵ Na cestu mladíka doslova vedou úryvky a sentence z proslulých romantických děl, například: „Hanba tomuto zmrzačenému století“ (Schillerův Karel Moor), „Lev samotář, stejně tak i já“ (Byronův *Manfréd*), „Daleká cesta má, marné volání!“ (K. H. Mácha).⁹⁶ Vyjadřují vznešené představy a tužby romantického subjektu, ironizované „starým“ Fričem, ale také snižované v průběhu cesty humorem a faktickou praktičností Friče „mladého“. Obsahují řadu atributů nebo už klišé romantického básníka a romantismu vůbec – pohled privilegující umění mezi všemi lidskými činnostmi (Frič se chce v zahraničí věnovat básnictví), pojetí poezie jako novodobého „proroctví“ (mesianismus tvorby), touhu po slávě, službu národu, boj za svobodu lidí apod.

Cesta začíná v západních Čechách jako „básnická pouť“. Frič se zastavuje u známých, kde se čtou básně, recituje se, při chůzi sám recituje a skládá. Exaltovaný poeta-vlastenec však už při prvních komických scénách na svém útěku zjišťuje, že reálný svět není poetický. V Hamburku je přijat do herecké společnosti, deklamuje před ředitelem „*Sein oder nicht sein*“, ale ve své první roli v jakési frašce hraje s úspěchem „hloupého Michla“ (230n.).

Cesta do Anglie přináší první velkou lekci života, zbavuje prvních iluzí. Frič je zde mimo jiné vyléčen z romantické touhy bojovat za svobodu otroků v řadách britské armády. V Londýně se ke slovu dostává pragmatismus, cestovatel musí čelit konkrétnosti situací, bojovat o existenci. Místo aby byla poutí básníka ke slávě, přechází cesta v prozaickou dráhu formování. Přitom však nikdy neopouští jakési pomezí praxe a literárního romantismu. Právě tady mohou totiž být změny postojů a myšlení, zkušenost a skutečnost nejostřeji (v ironickém zlomu) nasvíceny.

V Londýně, kde v jedné kapli spatří Byronovu dceru a také navštíví známého příznivce a překladatele slovanských literatur Johna Bowringa, jehož chce přimět k překladu *Máje*, slaví Frič „v zbožné a tiché dumě“ (257) první desetiletí od smrti K. H. Máchy. Je přijat v Polském klubu a stýká se hlavně s polskými emigranty. Jeho zkušenost je dvojí. Je to jednak pocit dobrého „herce“, jenž si vždy dokáže drobnými úskoky a se smyslem pro realitu poradit – zhruba podle hesla, že Čech se ve světě neztratí;⁹⁷ dochází ale také k hlubšímu poznání slovanské skutečnosti (polské povstání 1830–1831, tzv. haličská řež 1846) a zájmů jednotlivých politických sdružení. Dostavuje se první výsledek cesty – je zavržena „nepraktická blouznivost“, „poetická smrt na bojišti“ (261), romantické citace jsou vykázány do určitých mezí, ale zároveň se nezmenšuje odhodlání sledovat cíl (platnou službu národu) prozaičtější prací ve veřejné škole života. V tomto smyslu se *Paměti* podobají „románu formování“, cestě od blouznivosti k větší strízlivosti, od fráze, k níž slavné romantické citáty četným použitím poklesly, ke skutečnosti, která však zahrnuje ideály.

V Paříži, kam odjíždí na falešný pas a bez peněz, se pak Frič učí vojenskému řemeslu v polské škole generála Dembiříského a dochází na přednášky Cypriena Roberta, Mickiewiczova nástupce na stoličce slovanské literatury. První procházka po Paříži, kde mu vše připomíná „velkého císaře“, končí víceméně komicky trnitou cestou do zdevastovaného pokoje v mansardě – pokoje pařížského chudého básníka-nuzáka, „básníka dle Bérangerovy tradice“ (271; následující popis místnosti je využit pro humornou i sentimentální stylizaci). Cesta v labyrintu chodeb

a pokojů bez čísel, beze světla a nakonec klopýtání v samotném pokojíku je drobným pandánem ke slavné *Cestě kolem mého pokoje* (Voyage autour de ma chambre, 1795) Xaviera de Maistra. V pokojíku si Frič nad lůžkem zavěsí vlastnoručně kreslený obraz Prahy a pod něj „rámeček ebenový s nejdražšími svými památkami“ (271). To je sice obvyklý způsob, jak se v neznámém prostředí, na novém místě „zabydlet“, přesto i on ukazuje, že všude, kde se Frič ocitne, je především „doma“, „u sebe“.

Ještě významnější však je, že toto „doma“ či „u sebe“ mívá vlastenecký, všeslovanský rozměr (ideová dimenze Fričovy cesty). Cesta-putování, cesta-formování vždy jakoby míří k sanktu, jímž je, emblematicky míněno, Slovanstvo, a to zejména prostřednictvím polské emigrace, s níž se Frič stýká. A nejedná se jen o praktické důsledky obtížné a dobrodružné cesty,⁹⁸ ale v Anglii i ve Francii o záměrnou „cestu ke svým“. Slované jsou všude, v konkrétní skutečnosti, zejména však jako program a cíl. V Paříži děkuje Frič George Sandové, jež zde také představuje „slovanský svět“, za její zájem o osud a slavnou minulost Čechů. Cesty do neslovanské ciziny vedou k promýšlení národního a všeslovanského, ať v kladném anebo kritickém duchu. Ústředním bodem Fričových cest nejsou ani tak Londýn nebo Paříž⁹⁹ jako národní či všeslovanské romantické ideje.

Tato základní, strukturální tendence Fričova textu, řekněme „cesta“ citů a idejí, ovšem bez ustání naráží na onu „školu života“, která započala v Londýně. Polská komunita sice Friče přijme, ale vůbec nic neví o českém národním hnutí, českém písemnictví, o politických tendencích v Čechách. V těchto okamžicích je Frič samozřejmě vyslancem-osvětářem, avšak v podobných situacích text také dospívá k významnějším předělům. I když sama Paříž jakoby ustupuje do pozadí, protože i v ní se prosazuje to, co je nezřetelné, exaltované (básníkem Fričem, kulturními citacemi), tj. Slovanstvo, přesto zůstává prostorem, který něco umožňuje, zprostředkovává. Zde totiž pokračuje vystřízlivění a škola života. Právě tady, a nikoli v Praze, může začít korodovat všeslovanská myšlenka. Centrem „dění“, deziluze nových popudů, se koneckonců stává Paříž, v níž se rozpadá slovanský středobod, který sem byl přesunut.¹⁰⁰

V distanci od vlasti se slovanská „vlast“ jako mytická představa bortí ve srážce se skutečností. Ale na druhé straně se „vlast“ také zpevňuje, jakkoli v jiném, romanticko-demokratickém a revolučním pojetí. Slovanům je stále prisuzována velká role, básnickou vizi však vytlačuje (český) demokratismus a realismus. Je to textem zvýrazňovaný podstatný fakt a značný posun, zvláště když si uvědomíme, že v ryze českém kontextu Frič i nadále bude vystupovat jako nejexaltovanější revoluční romantik s výraznými sklony k teatralizaci.¹⁰¹ Psaní o pobytu v cizině, „na osamělém skalisku reálnosti“ (277), propojuje demokratické nadšení se skepsí, se zdravým rozumem, ironizujícím mystický patos Poláků.

Téměř symbolického významu nabývá v textu setkání s Adamem Mickiewiczem, od něhož Frič očekává, že mu dodá odvahy k zápasu „ve prospěch směru romanticko-národního“, „proti klasikům čili coparům“ (281–282). Pařížští Poláci však vyznávají novou, mesiášskou víru, podle níž je Polsko, přibité na kříž, spasitelem nejen Slovanstva, ale i celé Evropy. Než je Frič „představen mistrovi“, dlouho čeká a vnímá uspořádání a výzdobu haly – rytiny, obrazy a předměty mají asi záměrně poutat návštěvníkovu pozornost a odkrývat mravní stránky jeho povahy (Frič má dojem, že je při prohlídce místnosti pozorován). Před alegoricko-mystickým výjevem s Napoleonem, v němž je císař zpodobněn jako věstec, stojí klekátko...¹⁰²

Když pak zvolna schází po schodech Mickiewicz v černém taláru a s rukama roztaženými, přichází z výšin jako prorok s magnetizujícím pohledem.

Setkání slavného polského básníka v emigraci a mladého českého uprchlíka a dobrodruha je v *Pamětech* pojato v rovině stěžejní konfrontace mezi exaltovaným blouznivcem a „realistickým“ romantikem. Frič hájí českou literaturu a národní emancipaci, nutnost zobrazovat vlastní minulost, utrpení atp. To se Mickiewiczovi, který má o Fričovi nevalné reference, nelíbí, v současnosti je pro něj hlavním bodem Slovanstva Polsko. České literatuře vyčítá vliv německé filozofie i pohanství a Čechům vytýká nedostatek exaltace a mystického vytržení vedoucích ke spáse. Naproti tomu Frič mluví o spojení básnictví a činu – což je poněkud paradoxní nebo troufalé, když si uvědomíme, že Mickiewicz je autorem *Pana Tadeáše* (Pan Tadeusz, 1834), v němž se spojuje poezie a čin, a že polská emigrace má už v této době zkušenost s několika povstáními.

Bizarní scéna a hlavně způsob její expozice označují několik skutečností: u Friče směs radikálního národního romantismu a českého realismu,¹⁰³ demokratismus, nesouhlas s „blouzněním“ a „vírou“, naproti tomu u Mickiewiczze mesianismus a velikášský profétismus. Nad tím vším se prosazuje zánik všeslovanského ideálu. Cesta do Londýna a zejména do Paříže je určitým způsobem „setkáním“ s tímto ideálem. Jako mnohé jiné cesty (a cestopisy) umožňuje porovnat ideu (knihy) s vlastními zkušenostmi a názory. Na Fričově cestě však nepřicházejí jen deziluze, ale také další předsevzetí. Tato cesta také neznamená cestu k praktikovi, ale k poučenému českému idealistovi, k Fričovi z roku 1848, tedy radikálovi, jemuž revoluční patos ani spektakulární sklony nebrání v ostrém i ironickém vnímání příznačné české skutečnosti.

Namísto závěru

Od pouti k nomádství? Imaginace, moc a dějiny v Byronově poezii

Byronova *Childe Haroldova pouť* (Childe Harold's Pilgrimage, 1812, 1816, 1818) bývá vykládána jako „silně moralizující cestopis, který nápadně sleduje tradice topografické poezie 18. století“. Podle předního byronovského badatele Jeroma J. McGanna si však Byron tuto tradiční formu pouze vypůjčil, aby ji mohl radikálně přetvořit, „vtisknout jí dramatičtější, než to učinil kdokoli před ním, celkový ráz své osobnosti“. Tak vznikl „z řady volně spojených popisných a reflexivních obrazů [...] dramatický osobní záznam růstu básníkovy mysli“ směřující „k žalu, ba zoufalství“.¹⁰⁴

Zde se zaměříme na jiné transformace cestopisné básně než na žánrové a stylistické změny, které podle McGanna vedly ke vzniku romantické autobiografické poezie. Nejprve se pokusíme „depersonalizovat“ *Childe Haroldovu pouť* tím, že ji představíme jako dílo, které má důležité vztahy k politickým, náboženským i kulturním formám moci. Tyto vztahy se objevují v širokém rejstříku tematic-

kých a formálních rysů Byronova eposu – od jeho soustředění na mizející stopy velikosti starověkých říší a kultur až po pastiš tehdejších poetických a novinářských klišé.¹⁰⁵ Dále budeme sledovat pohyb deterritorializace v *Childe Haroldově pouťi*, který začíná již ve dvou raných zpěvech a má důsledky jak pro závěrečný, čtvrtý zpěv, tak i pro pozdější díla, básnické povídky *Mazeppa* (1819) a *Ostrov* (The Island, 1823) a nedokončený epos *Don Juan* (1819–1824).

1. Childe Haroldova pouť a historický diskurs

Díky své ironické povaze, spočívající nejprve v parodii putování středověkých rytířů a „sentimentálních cest“ 18. století, později v kritice ideového programu vzdělávací cesty mladých aristokratů (tzv. grand tour, směřující do Itálie za poznáním antické a renesanční kultury), problematizuje *Childe Haroldova pouť* tradiční duchovní hodnoty, představy niternosti a normy humanistické kultury, jakož i minulá a přítomná pojetí moci, dějin a času. Není náhodou, že poznámky k básni, zejména k jejímu poslednímu zpěvu, se svou formou blíží turistickému průvodci, který reprezentuje Itálii z odlišné pozice než většina tehdejších příruček pro grand tour, pozice republikánské. Zatímco první dva zpěvy *Childe Haroldovy pouťi* vytvářejí topografickou i kulturní alternativu k tehdejším vzdělávacím cestám (cesta do Španělska, zmítaného napoleonskými válkami, a do nitra Albánie byla velmi nebezpečným dobrodružstvím), druhé dva zpěvy se vrací k obvyklému itineráři grand tour, ale jen proto, aby přistoupily novým, existenciálním způsobem k problematice dějin.

Dějiny se zde přestávají jevit jako kontinuální vývoj zaručený neměnnou povahou a jednotou lidské přirozenosti. Jsou vnímány jako řetězec kataklyzmat, revolucí, které nepřinášejí svobodu a pokrok, ale znamenají jen návrat útlaku. Modelem bezvýchodného, absurdního opakování dějin se ve čtvrtém zpěvu stává římské Koloseum jako „krvavý cirk“, kde příslušníci utlačovaných národů předvádějí drastickou podívanou pro znužený římský patriciát a krvelačný lid. Ve strofách 88–98 čtvrtého zpěvu je marný boj za svobodu přirovnán k vražedné srážce gladiátorů: „krvácejí jako gladiátoři, a přesto stále bojují / v těžce aréně, kde viděli padnout své druhy..“ (4, 94, v. 844–846). Ve 139. sloce téhož zpěvu je Koloseum metaforizováno jako bojiště, ale zároveň také jako jeviště. Násilí mocných a fyzická likvidace celých pokolení jsou hlavními ději na této scéně, která je spojena s tradiční metaforou dějin jako *theatrum mundi* – divadla světa, místa, kde by nám dějinné události měly poskytnout poučení pro život. Tato metafora však ztrácí svou didaktickou autoritu. Koloseum i bitevní pole revolucí jsou totiž scénami masové (a zbytečné) smrti, jsou to „divadla, kde hlavní herci shnijí“ (4, 139, v. 1251).¹⁰⁶

2. Vyprávěcí situace – „chronotop cesty“ a „událost“

Vedle rysů, které charakterizují *Childe Haroldovu pouť* jako nový diskurs, rozbíjející tradiční autoritativní pojetí dějin i představu, že Řím je stále kulturním středem světa a vzorem pro všechny říše, má Byronova báseň ještě další důležité znaky, jež jsou na první pohled dány specifickou vyprávěcí situací. *Childe Haroldova pouť*

je případem obecného paradigmatu epiky, který Michail Bachtin nazývá „chronotop cesty“.

Podle Bachtina není chronotop pouhou strukturou vztahů mezi reprezentacemi prostoru a času. Z těchto relací totiž vyplývají hodnoty citové intenzity, jež zakládají komplexní a problematické vztahy díla k hodnotovým strukturám v době jeho vzniku i recepcce.¹⁰⁷ To je zejména patrné v případě „chronotopu cesty“, který je „výsadním místem nahodilých setkání“, při nichž se „protínají prostorové a časové cesty nejrůznějších lidí – představitelů všech vrstev, postavení, vyznání, národností, věků“. Zde, stejně jako u jiných chronotopů (zvláště „chronotopu setkání“), Bachtin zdůrazňuje určitý stupeň „emocionálně hodnotové intenzity“, která dává zobrazením času specifickou povahu: „Čas jako by tu vplýval do prostoru a plynul po něm (arazil si v něm cesty).“¹⁰⁸ Díky své intenzitě a hodnotovým implikacím mají Bachtinova „nahodilá setkání“ velký metaforický potenciál – schopnost vytvářet vztahy mezi konkrétními událostmi lidských životů a složitými představami času, dějin a mýtu.

Chronotop cesty strukturuje *Childe Haroldovu pouť* především v tom smyslu, že jeho rytmus nahodilých setkání s lidmi, zvyky, památkami a krajinnými scenériemi rozbíjí didaktický program aristokratické vzdělávací cesty a již zkonvencionalizovanou emocionalitu sentimentálního cestopisu. Příkladem mohou být strofy 29 a 30 ve druhém zpěvu, kde se jedna z Haroldových lásek, apostrofovaná jako „sladká Florence“, stává „novou Kalypsó“, smrtelnicí, která „vládne nebezpečnou mocí“ nymfy z *Odyseje* (v. 266, 265, 264). Vepsání odkazu k antické literatuře a mytologii do referencí ke starověké a moderní geografii¹⁰⁹ tu neslouží didaktickému nebo popisnému účelu jako v dosavadní topografické poezii. Setkání má výraznou narativní funkci – odhaluje dvojakost Haroldovy povahy, jeho vášnivý, ba démonický rysy, jež jsou však kontrolovány skeptickou racionalitou. V jiné časové rovině získává vládu nad citovou intenzitou setkání vypravěč a obrací příběh zpět k mytologické alegorii, která však zároveň nivelizuje mytický čas – díky Haroldově sebekontrolě „končí“ Kupidova „odvěká vláda“ (2, 31, v. 279) – i jeho jinotajné, moralizující užití (vypravěč přidává s notnou dávkou ironie morální ponaučení „prověřené časem“; 2, 35).

Důležitým rysem chronotopu cesty je také těsné spojení časové a hodnotové struktury. Scéna, která prolíná topografií a čas starověkého mýtu s lineárním časem Haroldovy cesty Středomořím, časem vyprávění o této cestě a konečně časem jeho didaktické alegorizace, nevytváří explicitní, natožpak pevnou soustavu hodnot. Naopak lze říci, že staví do kontrastu všechny tyto časové dimenze s radikálně odlišným časem „událostí“, kterou zde je náhodné setkání nabitě eroticou přitažlivostí. Právě povaha takových událostí je klíčová nejen pro pochopení smyslu *Childe Haroldovy pouti*, ale i pro porozumění těm vlastnostem chronotopů cesty a setkání, které Bachtin nevyjádřil, pouze naznačil.

Podle Deleuze je každá událost *diferenciální* povahy. Je

totožností formy a prázdna. Není to objekt, jež pojmenováváme, ale předmět, který vyjadřujeme a který lze vyjádřit. Onen předmět není však přítomný, je vždy již minulostí. [...] Událost není to, co se děje či seběhne, je spíše uvnitř toho, co se stalo. Dává nám znamení a čeká na nás [...] jako to, co v daném dění musí být pochopeno, chtěno a zpodobeno. [...] U každé události existuje přítomný moment její aktualizace, kdy je událost ztělesněna v situaci, stavu jednotliviny nebo osoby.

Protože událost „nemá jinou přítomnost než pohyblivý moment, který ji reprezentuje“, je „vždy rozpolcena mezi minulost a budoucnost, tvoří [...] opak své aktualizace“. Ten odpovídá představě času jako „neomezeného Aiónu, stávání se, které se do nekonečna dělí na minulé a budoucí, ale vždy uniká přítomnosti“.¹¹⁰ V tomto smyslu lze říci, že spolu s citovou intenzitou jednotlivých prožitků vyjadřuje Byronova báseň složitost své časové struktury, která se však bezprostředně nepromítá do reprezentací hrdiny a jeho cestování. Teprve ony se nabízejí k identifikaci jako zpřítomnění autorovy osobnosti, jako znaky autobiografičnosti Byronovy básně. Ze „sladké Florence“ se tak může nakonec stát paní Caroline Spencer Smithová, s níž měl Byron při své zastávce na Maltě „krátký milostný poměr“ (II, 279).¹¹¹

3. Středověká pouť a hodnotová struktura Byronovy básně

Proti čtení *Childe Haroldovy pouti* jako spojení cestopisné básně a romantického deníku lze vznést ještě jiné námitky. Tyto výhrady jsou na první pohled tradiční, kulturněhistorické povahy. Bez ohledu na ironický a satirický charakter básně není jejím strukturálním modelem pouhá cesta, nýbrž *pouť*. Ta se liší od cestování především důležitostí svého cíle, který je výsostnou hodnotou, významnou v individuálním i kolektivním měřítku.

Podle Johna Bossyho měla pouť pro středověké křesťany zásadní funkci v právním řádu. Byl to akt „společného pokání [...] které neukládal jen kněz při zpovědi“, ale také světský soud „jako odškodnění přijatelné pro oběti násilí a jejich přátele“. Dostat se na posvátné místo znamenalo překonat značné útrapy, což mělo stejnou platnostsoud a trest, který očišťuje od hříchů, ba dokonce od zločinů. I po příchodu na místo musel kající vydržet další fyzické strádání (například klečet ponořený až po krk v ledové vodě posvátného pramene). K zesílení těchto strážní bylo ve čtrnáctém století zavedeno kolektivní bičování (flagelantství), které představovalo „Kristovo utrpení v rukou jeho nepřátel“ a bylo pokusem „o potlačení nepřátelských vášní a vytvoření mírumilovných a smířlivých vztahů mezi křesťany“.¹¹² Vedle očištění od nemoci, hříchu nebo zločinu bylo tedy cílem pouti dosáhnout míru pomocí pokání a obětí, výkonem pozemské a zároveň i boží spravedlnosti.

V *Childe Haroldově pouti* se toto paradigma, přetvářející časoprostorové vztahy a intenzity prožitků na dvojjedinou centrální hodnotu – *logos* křesťanství a z něho vycházející světskou spravedlnost – transformuje spolu s chronotopem cesty. Lze říci, že tento časoprostor, založený na nahodilých setkáních, je v hodnotovém paradigmatu pouti zčásti deteritorializován a podřízen axiomatickým principům. Ty se však od středověku podstatně změnily.

Zatímco ve středověkém křesťanství rozhodovaly zásady zadostiučinění (Kristus obětoval své božství a jako člověk splatil svou obětí na kříži Bohu dluh za všechny lidi) a pokrevního příbuzenství (tím vykoupil ostatní lidi svou krví) a spravedlnost mohla být znovu nastolena jen pomocí tělesného utrpení *všech*,¹¹³ za reformace nahradila tyto principy představa, že Bůh přijal utrpení a smrt *jediného* Krista jako odplatu za hříchy celého lidstva. Podle Johna Bossyho vykládal Kalvín boží spravedlnost na zákl. dě „modernizované analogie se [světským] zákonem“.¹¹⁴ Tím bylo aritmetické paradigma dluhu a lineární paradigma pokrevních vztahů¹¹⁵ nahrazeno jediným modelem vztahu jednotlivce a zákona, který je

analogií boží vůle a v tomto smyslu nahrazuje *logos*.¹¹⁶ Podle Deleuze v moderním světě „zákon už neříká, co je dobré; dobré je nyní to, co říká zákon. [...] Zákon nás s ničím neseznamuje, a co je on sám, poznáváme až ve chvíli, když poznamenává naše těla.“¹¹⁷

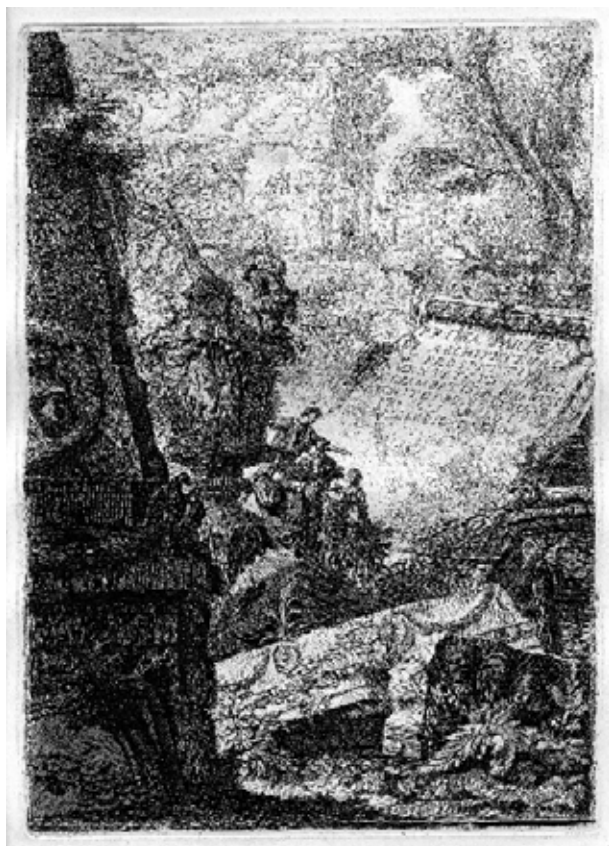
V posledním, čtvrtém zpěvu *Childe Haroldovy pouti* je prázdný hodnotový střed světa, vyprázdněný smysl zákona, ztotožněn se středem římského impéria a celkem dějinného času: „Stojí-li Koloseum, stojí Řím. / Když padne, padne s ním i Řím. / A s Římem zajde potom celý svět“ (4, 145, v. 1297–1299).¹¹⁸ Spravedlnost, jejíž nastolení mělo být cílem pouti, není, jak jsme ukázali výše, v tomto hodnotovém a zároveň dějinném měřítku možná. Její místo nyní zaujímá individuální identita, která je však zproblematizována tak, že znemožňuje pokládat mluvčího básně za střed světa. Tato identita totiž přichází *odjinud* jako „něco nezemského“ (4, 137, v. 1230), ale nikoli nadpozemského (jako boží „zákon“ či „vůle“). Je to stopa v paměti („vzpomínka na tón zmlklé lyry“; 4, 137, v. 1231), která již neodhaluje povahu jednotlivce, ale ukazuje, stejně jako známá oxymóra z Máchova *Máje*, na diferenciální a zároveň syntetickou povahu času.¹¹⁹

Problematická individuální identita nemůže být ztotožněna ani s jednotou díla. I když se v pasáži objevuje tradiční topos díla jako autorova pomníku (*exegi monumentum*), reprezentace Byronovy básně jsou paradoxní a subverzivní. Dílo, které by mělo být kletbou, výbuchem vulkánu, jenž svou ničivou silou překoná oheň boží odplaty, je zároveň gestem „odpuštění“ (4, 135, v. 1207), nabídnutím vlastní smrti, vlastního života *jiným*. Je *obětí* určenou nenávislným současníkům i budoucím čtenářům, obětí, která se neřídí kalvinistickou analogií mezi Boží spravedlností a světským zákonem a nevrací se ani k hodnotovému paradigmatu středověké pouti.

4. Vyprávěcí perspektiva – cíle a bezcílnost pouti

Koloseum, v němž mluvčí básně vyřkne svou „závěť“, není tedy cílem pouti – cesta pokračuje dál a nekončí ani pod kupolí chrámu sv. Petra. Lze říci, že poutníkovy kroky v Římě ztrácejí směr v „chaosu“ zřícenin, v němž pozbývá významu minulost i přítomnost: „kdo prozkoumá prázdno, / jež měsíční zář v ruinách stínuje, / a řekne, ‚zde byl‘, ‚zde je‘, tápaje v dvojí tmě“ (4, 80, v. 718–720). Konec pouti na bezjezenném mořském pobřeží je příznačný pro změnu jejího smyslu a ztrátu cíle, naznačenou již na počátku druhého zpěvu, ve strofách o aténském Parthenonu, které polemicky evokují Augustinovo pojetí křesťanů jako poutníků.¹²⁰ Poutník nedorazí do středu světa nebo klíčového momentu v čase a nenajde ani nejvyšší hodnotu. Ve svých „rozhovorech“ s přírodou (4, 178, v. 1599) však dospěje na *hranice lidské řeči a kultury, lidské moci a dějin*. Jako *jazyková figura* se stane *znakem hranice textu* básně. Touto hranicí je nepostižitelná, nevyjádřitelná *událost* – ztráta osobní identity v kontaktu s přírodou.¹²¹ „Jako předmět“ je ona událost „vždy již minulostí“, vzpomínkou na dětskou hru v mořském příboji: „Řádl jsem ve tvých vlnách [...] / s rukama na tvé hřívě, jako teď“ (4, 184, v. 1651, 1656). Proměna cíle pouti v událost je momentem paradoxního, nesplněného splnění hrdinova „úkolů“ (4, 185, v. 1657) a zároveň i okamžikem, který odkládá smysl díla jako oběti.

Zkoumáme-li motivy dosažení cíle a splnění úkolu v epické tradici, na níž *Childe Haroldova pouť* navazuje, zjistíme, že jsou důležitým rysem rytířské epiky,



Giovanni Battista Piranesi: Titulní list *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, lept, 1743. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

zejména skladeb o hledání svatého Grálu, který je symbolem Kristovy oběti. Uzdravit Krále Rybáře (nebo ho vysvobodit z područí hříchu), navrátit mu jeho sílu a moc znamená přivést jeho království (Pustou zemi) znovu k životu, úrodnosti a blahobytu. V některých verzích artušovských příběhů se však setkáváme s tím, že Rybářovo království nebylo zpusťošeno přírodními silami či nadpřirozenou mocí, ale v důsledku hrdinova selhání (nedokáže se zeptat na moc a smysl Grálu) nebo dokonce nedostatku soucitu. V kontrastu se zásadami středověkého poutnictví, kde utrpení a pokání vedou přímo k obnově spravedlnosti, dochází už v některých příbězích artušovského okruhu k problematizaci smyslu pouti, jelikož rytíř nedokáže pochopit její účel Kristovy oběti.¹²²

Hodnotová struktura některých příběhů o hledání svatého Grálu leží mezi chronotopem cesty, zdůrazňujícím náhodnost setkání, a poutí, jejíž striktní hodnotové pojetí je podřízeno principu spravedlnosti a nutnosti dosáhnout cíle, který je totožný s nejvyšší hodnotou. Hrdinovo bloudění i jeho neschopnost pochopit svůj úkol a dosáhnout cíle jsou příznačné nejen pro artušovské příběhy o Lancelotovi, Percivalovi a Gawainovi, ale i pro Ariostova *Zuřivého Rolanda* (Orlando furioso,

1516), který měl značný vliv na Byrona a předtím i na Edmunda Spensera a jeho napodobitele v 18. století, zejména Jamese Thomsona a jeho alegorickou skladbu *Zámek Lenosti* (*The Castle of Indolence*, 1748). V žádném z těchto případů však bloudivění úplně nepřevládne.¹²³ Teprve proměna Childe Harolda ve „fantazii“, v pouhý „stín“, který „zaniká v masové zkáze“ (4, 164, v. 1479, 1481), je případem tematizace ztráty cíle, ale zároveň i definitivním odkladem otázky po smyslu oběti.

Nejuniverzálnějším cílem pouti by v takové situaci mohl být „Člověk“, ale tato základní figura osvícenského myšlení se objevuje ve IV. zpěvu už jenom jako fata morgána, jako efekt měsíčního světla a chaosu zřícenin na římském Palatinu. Tento Člověk již není středem historie, je pouze jednou z jejích mnoha stránek, která je „lépe zapsána“ v ruinách (4, 108, v. 969) než ve „všech svazcích dějin“ (v. 968):

*Žasněte, plačte, pohrdejte – Nač?
Ke všemu je tu důvod. – Člověče!
Ty kyvadlo – Hned smích a hnedle pláč –
jediný kyv – čas říše uteče.
(4, 109, 972–975)*

V další části strofy se kuželová plocha určená pohybem kyvadla stává „pyramidou impérií“ (4, 109, 978) a figura Člověka zaniká v metaforách globální moci, bohatství a přepychu. Setkání s fantasmatem Člověka není tedy cílem pouti, je *okamžikem cesty*. Jde o náhodnou událost, moment značné citové intenzity („Žasněte, plačte, pohrdejte“), charakteristický pro Bachtinův chronotop. Abstraktní „Člověk“ osvícenců se během Childe Haroldovy pouti mění na „důvod veškerého cítění“ – „matter for all feeling“; v. 973), což ruší univerzalistickou, racionální perspektivu, která je v cestopisných básních z 18. století (např. v *Cestovateli* – *The Traveller*, 1764 – Olivera Goldsmitha) nadřazena sledu náhodných setkání.

5. „Nehistorický živel“ – negativita a romantická imaginace

První známky dezintegrace univerzalistické perspektivy nacházíme již ke konci I. zpěvu, v písni věnované „Inez“. Jde o pozdní přídavek z ledna 1811, kdy Byron báseň poprvé přepracovával (II, 266, 268). Vložená skladba, ironicky označovaná jako „spontánní písnička“ (1, 84, v. 835), nemá takřka žádné rysy milostné lyriky. Je chmurnou reflexí hledající alternativu k tíživým vzpomínkám a snažící se přitom vidět hrdinovu pouť jinak než jako neustálé, bezcílné ahasverovské bloudivění, neschopnost uniknout „ustavičnému smutku, / který sužoval bájného hebrejského poutníka“ a „zhoubě života – démonu Myšlení“ (To Inez 5, v. 853–854; 6, v. 860). Alternativou je zde poznání „nejhoršího“, „pekla“ v lidském srdci (8, v. 868; 9, v. 872). Toto poznání nahrazuje základní kulturní hodnotu – osvícenci zdůrazňovanou znalost lidské přirozenosti, vědění o Člověku, které je smyslem dějin. Haroldova negativita však neústí v pouhé popření tohoto smyslu.

Negativitu, příznačnou pro Haroldovu postavu, není ale třeba chápat ani jako resentment,¹²⁴ výsledek zvnitřněné bolesti a utrpení, které jsou podle McGanna charakteristické pro autobiografickou povahu *Childe Haroldovy pouti*. V kontrastu k reflexím o smyslu dějin čtenář poznává rozdíl mezi empirickým prostorem a specifickou „mentální geografii“ a zaměřuje svou pozornost i na posouvající se „vnitřní, imanentní hranice“ („zóny více a více vzdálené“, „To Inez“, 6, v. 858)

oddělující historii a „nehistorický živel“.¹²⁵ Haroldova negativita v prvním a druhém zpěvu tak vlastně otevírá prostor pro nehistorickou „událost“. Podle druhé z Nietzscheho *Nečasových úvah* (O užitku a škodlivosti historie pro život) může tato událost vyústit v životodárný čin.¹²⁶

Podobně jako v dílech jiných romantiků, např. v Novalisově *Jindřichu z Ofterdingen* (Heinrich von Ofterdingen, 1802),¹²⁷ v *Childe Haroldově pouti* získává imaginace klíčový význam v závěru druhého zpěvu jako mýtotvorná síla ztotožněná s mocí „nehistorična“, „jedné obrovské zázračné říše“, kde „se všechny příběhy Múz zdají pravdivě vyprávěné“ (2, 88, v. 830–831). Strofy o maratónském bojišti na konci druhého zpěvu, oslavující líbeznost a neměnnost řecké krajiny, spojují romantickou imaginaci s určitým územím („Každý vrch, údolí, rokle, úbočí / vzdorují síle ničící tvé chrámy“, 2, 88, v. 834–835), ale zároveň ji deteritorializují jako moc slova: „Maratón stal se slovem kouzelným, / po jehož pronesení každý zřel / tábor, šik, bitvu, osud nepřátel“ (2, 89, v. 843–845).

6. Deteritorializace a nomádství v Byronově poezii

Ačkoli III. a IV. zpěv *Childe Haroldovy pouti* lze číst jako pokusy o reteritorializaci a historizaci imaginace,¹²⁸ strofy uvádějící sekvenci o palatinských zříceninách (4, 104–105) mají opačný účinek – spojují téma zřícenin se ztrátou smyslu života, pouti i dějin, přirovnávanou k zoufalství trosečníka na osamělém pobřeží rozbourěného oceánu, posetém vraky lodí: „Naděje, domov nejsou – jen to, co je zde!“ (4, 105, v. 945). Společně s apostrofou oceánu v závěru básně lze tento moment vyložit jako radikální deteritorializaci, která se prosazuje jak v tematické, tak i ve formální rovině a umožňuje pohyb pozdější Byronovy poezie k nomádství.

Podle Gillesa Deleuze a Félixu Guattariho je

[...] život nomáda [...] intermezzem. Dokonce i jednotlivé prvky jeho bydlení jsou chápány ve smyslu trajektorií, tj. stále mobilizovány. Nomád není vystěhovalec, protože ten směřuje v zásadě od jednoho bodu do druhého, i když onen druhý bod je nejistý, nepředvídaný nebo nepříznivě umístěný. Nomád však postupuje z bodu do bodu pouze v důsledku faktické nutnosti a tyto body jsou pro něj jako relé na jeho dráze. [...] Nomáda lze nazvat naprosto deteritorializovaným proto, že na rozdíl od migranta pro něj neexistuje žádná pozdější reteritorializace [...]. Nomádův vztah k zemi je právě naopak konstituován jeho deteritorializací, a to natolik, že nomád se reteritorializuje v samotné deteritorializaci.¹²⁹

Byronova poezie po *Childe Haroldově pouti* postupně směřuje k potvrzení nomádství. V básnické povídce *Mazeppa* je hrdinova deteritorializace¹³⁰ tematizována – ještě v souvislosti s hodnotovou strukturou *Childe Haroldovy pouti* – jako krutý trest způsobující extrémní hrůzu, bolest a utrpení a ústící v nekonečnou agonií, stav mezi smrtí a životem, jen zdánlivě se navracejícím „v přeludném, tupém a mrazivém snu“ (IV, 17, v. 786). Proces deteritorializace zde zároveň určuje i syžet, zachycující rozpad hrdinova vnímání prostoru a času i postupné odumírání jeho vědomí. Hrdina je zachráněn teprve v epilogu básně, ale jeho reteritorializace v kozácké vesnici nevyjadřuje „návrat do určitého území, nýbrž spíše diferenciální vztahy příznačné pro samotnou deteritorializaci“.¹³¹ Jako kozácký velitel si *Mazeppa* zachovává zjevné nomádské rysy.¹³²

Odlišné tematické i formální aspekty deterritorializace jsou příznačné pro poslední Byronovu básnickou povídku *Ostrov*, vycházející z příběhu o vzpouře na lodi *Bounty*, plující v Polynésii mezi souostrovími Fidži a Tahiti. Domorodá hrdinka Byronovy básně *Neuha* nemá identitu, zkušenost ani dlouhodobou paměť, básnický jazyk však vytváří její nomádský vztah ke specifickému území. Ve druhém zpěvu je její zjev popsán jako řada „událostí“ nebo „povrchových efektů“.¹³³ Její pleť září „jak korál červenající se skrze ztemnělé vlny“ a „úsměvy, slzy vanou jako větřík, / zrcadla jezer nezničí, jen zčeří“ (VIII, 2, 7, v. 139, 151–152). Slovesa i slovesná adjektiva v těchto metaforách vyjadřují dynamickou povahu hrdinčina zjevu, deleuzovské „stávání se“ a zároveň i určitou topologii těla a místní krajiny, „lokalizovaný, ale přitom hranicemi nevymezený prostor“.¹³⁴ I když se ve IV. zpěvu musí milenci uchýlit před pronásledovateli do podmořské jeskyně, nevymezuje tato skrýš jejich život více než vzpomínky na starý mýtus a představy dávných geologických kataklyzmat, „když póly praštěly a svět byl samá voda“. Naopak povzbuzuje hru „povrchových efektů“ imaginace, jež je postavena na roveň hře přírody, která místo posvátného prostoru katedrály vytváří „z krápníků“ expandující, deterritorializovaný prostor „kaple moří“ („a chapel of the seas“, 4, 7, v. 158–159). I naplnění lásky milenců získává v tomto prostředí jiný význam než v hluboké náboženské symbolice jiných romantiků, např. Williama Wordsworthe.¹³⁵

Ve druhé části eposu *Don Juan* (zhruba od obléhání Ismailu v VIII. zpěvu) sílí nomádské tendence Byronovy poezie. Například v úvodních strofách X. zpěvu odmítá Byron Newtonův systém, ale z jiných důvodů než ostatní romantici, např. Blake nebo Keats. Neobviňuje Newtona, že zničil krásu duhy nebo poezii starých mýtů, ani se nesnaží vytvořit poetický a mytologický systém jako ochranu před zotročující silou moderní racionality a náboženství. Tvrdí jen, že Newton zorganizoval vesmír tak, že se stal přístupným pomocí *techniky*. Tím se pochopitelně změnila nejen povaha cesty, nýbrž hodnotová struktura pouti jako naplnění boží spravedlnosti:

*Vždyť Člověk nejen padl, ale vstal
skrz jablko. – Dnes se nám věřit chce,
že když sir Isaac Newton ukázal,
jak skvělá vede k hvězdám silnice,
všem lidským žalům protiváhu dal.
A od té doby člověk stále více
vymýšlí mechanismy, chtěl by hned
na Měsíc třeba parostrojem jet.
(V, 10, 2, v. 11–16)*

Po vytvoření nového obrazu světa založeného na ústřední „naprosto přirozené síle [...] gravitace“ (10, 1, v. 6), která homogenizuje¹³⁶ a tedy redukuje každé opakování na opakování stejného, se funkcí poezie stává mapování „hladkého prostoru“ – mnohotvárného vesmíru. Byronova báseň zde působivě transformuje metaforu trosečníka ze IV. zpěvu *Childe Haroldovy pouti*. Je třeba plout dál „v oku vichřice“ a vyhnout se „pobřežím, kde žijí všichni“, až ztratíme zemi z dohledu, abychom mohli „brázdít / oceán věčnosti“ (10, 4, v. 25, 27–29).¹³⁷ Taková tvorba předjímá poezii „událostí“ a „povrchových efektů“, s níž se setkáváme například v Melvillově *Bílé velrybě* (*Moby Dick*, 1851).¹³⁸ Podobně jako u Melvilla nejde ani

v Byronových básních o transcenci mezí lidské existence, ale o *imanenci psaní jako jediné přítomnosti* – „vzít si ten obyčejný kus papíru“ a začít psát „teď hned“ (10, 3, v. 18, 17).

Příklon Byronovy poezie k nomádství v pozdějších zpěvech *Dona Juana* je spojen s jejím směřováním k nezávislosti na státní moci a jejím aparátu, který zahrnuje nejen politický a právní systém, ale i náboženství a vědu.¹³⁹ Je však také doprovázen zásadním přehodnocením paradigmatu bezcílné pouti, pod nímž Byron, podobně jako později Kierkegaard, objevuje ironii jako relikviant romantického individualismu. Podle Kierkegaarda romantický ironik „stále putuje“ a přitom překonává „množství určení ve formě možností, jimiž žije, než skončí v nicotě“. Tak vlastně stále zůstává „věčným já, pro něž není adekvátní žádná aktuální skutečnost“.¹⁴⁰ Deleuze k tomu dodává, že integrita takové osoby (nebo snad masky?) je

*ohrožena důvěrně známým nepřitelem, působícím uvnitř, nejistou půdou, bezednou propastí [...], představující tragické myšlenky a tón, pomocí nichž ironie zachovává ty nejambivalentnější vztahy. [...] Je to chaos, který způsobuje zánik této osoby.*¹⁴¹

Deteritorializace, k níž dochází i v Byronově poezii, je dovršena právě v pozdějších zpěvech *Dona Juana* (i v jiných skladbách, např. v básnické povídce *Beppo*), kde, řečeno s Deleuzem, „tragično a ironie ustupují nové hodnotě – humoru“. Právě humor je „uměním povrchů a zdvojování, nomádských jednotlivin a stále se pohybujícího aleatorního bodu“, který obsahuje všechny herní kombinace.¹⁴² Tato těžkopádná, leč výstižná definice humoru může být závěrečným pendantem nepřeložitelné komické lehkosti, typické pro pozdní zpěvy největší Byronovy básně.

VZNEŠENO, GOTIČNO,
GROTESKNO

Úvodem

Pojem vznešena

Pojem vznešena vznikl v antice. Poprvé byl použit v anonymním pojednání nazvaném *Peri tú hypsú* nebo *Peri hypsús*, čili *O vznešenu*. Dílo bylo původně spojováno se jménem Dionýsios („Dionýsios čili Longinos“)¹ nebo připisováno Cassiu Longinovi, řeckému učiteli filozofie a rétoriky ze 3. století, který byl rádcem palmyrské královny Zenobie. Později byl autor někdy označován jako Pseudolonginos.

Otázka autorství spisu zůstává dodnes otevřená. Badatelé se však víceméně shodují na tom, že vznikl kolem poloviny prvního století po Kristu. Někteří ho vykládají jako nepřímý útok na vývoj římské společnosti za císařství, kdy politická autorita již nevyplývala ze síly osobnosti a veřejného konsensu, nýbrž byla dána mocí malé skupiny lidí, císařových přívrženců nebo odpůrců. Republikánské hodnoty ztratily svůj význam a svobodomyšlnost byla vystřídána rostoucí mocí peněz a zálibou v přepychu.²

Možná pod tlakem této situace definuje autor pojednání *O vznešenu* svou základní kategorii jako „vysoké“ – *hypsos* – a „veliké“ – *megethos* – a hledá její kořeny jak ve vlastnostech lidského ducha, tak i ve stylistických rysech slovesného umění. Vymezuje pět zdrojů vznešena. První dva – „schopnost tvořit velké představy“ a „mohutný a nadšený cit“³ – považuje „do značné míry“ za vlastnosti „vrozeného génia“.⁴ Zbývající tři jsou slohovými kvalitami: figurativní jazyk, vysoký styl a složitá větná skladba, která se – zejména slovosledem – výrazně liší od syntaxe běžné řeči.

Představám, že pojednání vzniklo jako obrana prostých republikánských ctností, odporuje fakt, že vůbec nezdůrazňuje strohou jednoduchost. Vytváří ideál řečníka, schopného vzbudit v morálně zkorumpovaných a otupělých posluchačích nadšení pro takové hodnoty jako velikost ducha a moc slova. Traktát vyzdvihuje silně expresivní, přebujelý a třeba i formálně nedokonalý styl a nadřazuje ho „bezúhonné prostřednosti, jíž je možno dosáhnout na základě pouhé dovednosti“.⁵

Na rozdíl od Aristotela, který ve své *Rétorice* spoléhá na *logos*, tj. logickou souvislost argumentu a jeho vztah k filozofickému důkazu, autor spisu *O vznešenu* zdůrazňuje *potos*, tedy sílu citů: „Bez rozpaků bych si troufal prohlásit, že nic nevládne tak mohutným projevem jako opravdová vášně [...], když šíleným vichrem nadšeně vyrazí a slovům dodává takřka věšteckého vytržení.“⁶ Z této vášně a dalších rysů (např. autorovy odvahy a smělosti) jsou vyvozeny dokonce i stylistické kvality vznešena: Metafory, které „nutně vyžadují odvážné slovní obraty“, se svou citovou energií podobají rozbouřeným vodám, jež „všechno splachují svým burácivým proudem a ženou se vpřed“. Také slovosled, je „podivuhodným [...] nástrojem vyjadřujícím velikost a cit“, protože „směsí a mnohotvárností svých zvuků přenáší v duši druhých vášně ovládající řečníka“.⁷ Vznešeno je pak považováno za „ohlas velké duše“⁸ v nitru posluchače.

Už v antickém myšlení tedy tento pojem zjevně nevyjadřuje tolik rysy autora, stylu nebo zobrazované vlastnosti, nýbrž spíše pocity vnímatele vyvolané setkáním s někým, kdo se vyznačuje nejen duševní velikostí, ale také silnou vůlí

k moci.⁹ I když je tato moc často chápána jako projev sil představivosti a řeči, které přesahují lidská měřítka a rozpínají se do kosmické dimenze,¹⁰ rodí se většinou až v zápase mezi tvůrcem a vnímatelem, jenž se pokouší vyrovnat slavnějšímu a mocnějšímu autorovi.¹¹ Nejde však jenom o zápolení (*agón*), ale také o nelítostný boj o vlastnictví a moc (*polemos*).¹² Jak ukázal Paul H. Fry, vznešeno nelze chápat pouze jako dynamickou hodnotovou kategorii. Je to vlastnost, jejíž specifika se „ukazuje pouze v tom, že může být odcizena a jako způsob odcizení“.¹³

Boj mezi autorem a vnímatelem však nelze jednoduše převést na společenský antagonismus. Ke střetu dochází jen proto, že vznešená díla působí silně na city a uvádějí vnímatele do vytržení (*ekstasis*).¹⁴ Vnímatel je ve svém transu přenášen (angličtina má pro extázi přílehlavé slovo *transport*) do jiného světa, sugerovaného nejen autorovými představami, ale také figurativním jazykem, jehož působnost není nikdy dána pouze autorovým záměrem a jeho schopnostmi. Přesvědčivost tohoto světa závisí nakonec jen na síle posluchačovy extáze. Tato síla pracuje proti autorovi, protože ve vnímatelem vytváří pocit, že se sám stal tvůrcem a získal jeho moc: „Naplnění radostí a pýchou uvěříme, že jsme stvořili, co jsme jen slyšeli.“¹⁵ Může se tedy zdát, že „vlastní moc pravdivého vznešena“¹⁶ je vlastně mocí simulakra nebo fantasmatu, na což upozorňují někteří dnešní teoretici.¹⁷

Proměny vznešena ve druhé polovině 18. století Strach, transgrese a subverze

Antagonický moment v pojetí vznešena získává nový význam v knize Edmunda Burkea *Filozofické zkoumání našich idejí vznešena a krásna* (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757). Zatímco četní klasicisté následují Nicolase Boileaua, který Longinovo pojednání přeložil (či spíše parafrázoval) v roce 1679, a Johna Dennise, anglického propagátora Longina na počátku 18. století, když předpokládají, že vznešeno spočívá buď v rétorických vlastnostech literárního stylu nebo ve vášnivém charakteru veškerého básnického jazyka, Burke spojuje vznešeno se *strachem z vnějších sil* ohrožujících existenci.¹⁸ Není to však již strach z božího hněvu či z démonů, ale strach neurčitý, jehož příčinou je „cokoli je jakkoli hrozné“.¹⁹ Tento strach mimo jiné zbavuje mysl veškeré aktivity a schopnosti uvažovat.²⁰

V Burkeově estetické teorii tak dochází k podstatné modifikaci miltonovského pojetí vznešena (převládajícího v Anglii během 18. století a působícího i v době romantismu), jehož zdrojem byl konflikt mezi Bohem a Satanem ve *Ztraceném ráji*.²¹ Z teologické bázně se stává nečekaný náraz neurčité úzkosti a děsu, který může vyústit v poníženou podrobnost, ale jindy naopak „rozšířit náš duševní svět a probudit psychické schopnosti k vysoké intenzitě života“.²² Spolu úzkostí objevuje subjektivní vědomí svou vlastní velikost. Tato ambivalence je důležitá pro moderní pojetí vznešena, stejně jako antagonistická povaha této kategorie.²³



Thomas Rowlandson: Vznešená a krásná, kolorovaný lept z cyklu karikatur, 1810. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Dalším důležitým rysem nové koncepce vznešena, naznačeným již v Burkeově pojednání, je důraz na překračování míry, například v síle vášní, intenzitě hrůzostrašných efektů, krutosti apod. Tento rys se plně projevuje s rozvojem hrůzostrašné a libertinské literatury na sklonku 18. století (např. romány de Sadvoy nebo román M. G. Lewise *Mnich – The Monk*, 1795). Podle Michela Foucaulta souvisí ona změna především s násilným způsobem, kterým se začalo v moderní společnosti hovořit o sexualitě. Nový diskurs nedokázal sexualitu osvobodit, nýbrž ji přivedl

až k její hranici, která je hranicí našeho vědomí, poněvadž právě ona diktuje jediný možný způsob, jímž naše vědomí může číst naše nevědomí; k hranici zákona, poněvadž sexualita se ukazuje jako jediný absolutně univerzální obsah zákazu; a k hranici naší řeči [...] Řeč sexuality [...] nás vtáhla do noci, v níž je bůh nepřítomen a v níž se všechny naše skutky obracejí k této absenci právě ve znesvěcování, které tuto nepřítomnost označuje, které se v ní vyčerpává a je její zásluhou přivedeno k prázdnotě transgrese. [...] Smrt boha nás tedy nevrací do ohraničeného a pozitivního světa, nýbrž vede do světa, který se rozuzluje ve zkušenosti hranice, tvoří a rozpadá v excessu, překračujícím tuto hranici.²⁴



Si amaneciere, ¡nos Vámos.

Francisco José de Goya y Lucientes: *Až se rozední, půjdeme*, lept s akvatintou z cyklu *Caprichos*, 1796–1798. Photography © Národní galerie v Praze

S novým vztahem k sexualitě se mění i smysl kategorie vznešena – longinovská velikost duše a burkeovská hrůza z neznámých sil vnějšího světa je nahrazena děsem z prázdnoty vesmíru bez Boha²⁵ a z toho, že o nevědomí nelze mluvit jinak než v diskursu sexuality a transgrese. V závěru Lewisova románu *Mnich* vynese ďábel prostopášného a zločinného Ambrosia vysoko nad pusté a rozeklané pohory a svrhne ho na špičaté hroty štítů.

Důležitější než násilnost transgrese a trestu za ni je však to, že „zkušenost hranice“ začíná být konstitutivní pro chápání světa.²⁶ V románě Charlese Roberta Maturina *Poutník Melmoth* (*Melmoth the Wanderer*, 1820) se titulní ahasverovská postava zjevuje v mezních situacích života ostatních hrdinů, jejichž příběhy jsou vyprávěny v řadě vzájemně se rámcujících novel. Tato řada má jasnou gradaci – vede čtenáře až k poslední hranici, útesu nad nezměrnou hladinou oceánu, kde hrdina mizí, aniž je naznačen jeho další osud.²⁷ Nejen téma transgrese objevující se nejvýrazněji v poslední části knihy, Příběhu Imáli, ale především syžetová výstavba zdůrazňuje v Maturinově románu význam horizontu a hranice jako prvků strukturujících osudy hrdinů i jejich představy o světě.

V gotickém a zejména libertinském románu je vznešenost hranice dána excesem, v němž se „tvoří a rozpadá“ svět. Nejde jen o to, že gotická próza je jedním z prvních symptomů „bytotné nerovnováhy“ v moderním slovesném umění, která se projevuje směsí nedostatečnosti a přehnanosti.²⁸ Především zhruba od 90. let 18. století začíná být – nejprve v literatuře – patrná neadekvátnost staršího pojetí reprezentace založeného na jednotném řádu, v jehož rámci mají jazykové znaky fungovat jako transparentní znázornění myšlenek.²⁹ V práci *Slova a věci* (Les Mots et les choses, 1966) píše Foucault, že důraz na problematiku diskursu, klasifikace a směny v tzv. klasickém věku (od 2. poloviny 17. století až do konce století následujícího) nakonec způsobil emancipaci jazyka, živých bytostí a lidských potřeb od jednotného řádu reprezentací. Začalo vycházet najevo, že reprezentace vůbec nejsou samozřejmé, nýbrž že podléhají nesmírným vnějším tlakům svobodného jednání, touhy a vůle, které byly považovány za protipól reflektujícího vědomí. Nejdůležitější z nich se podle Foucaulta stala *touha jako hranice a současně zákon diskursu*. Proto je v de Sadových románech touha zdánlivě podrobena přísnému řádu reprezentací, existuje v nich „rovnováha mezi spojováním těl a řetězením důvodů“.³⁰ Foucault přesvědčivě ukazuje, jak de Sade dospěl až na hranice společného řádu reprezentací raně moderní doby. U některých jeho současníků (např. M. G. Lewise či Charlese Brockdena Browna) a pozdějších autorů (např. Mary Shelleyové, Ch. R. Maturina, sester Brontëových) budou násilí, život a smrt i sexualita nejen překračovat hranice dané morálními zákony, ale hlavně zasahovat pod rovinu reprezentace, do stínu „bezdné hlubiny nerozumu“, kterou se nyní snažíme objevit.³¹ V libertinském a hrůzostrašném románu na přelomu 18. a 19. století se kategorie vznešena spojuje s temnými energiemi, které hrozí rozvrátit racionální řád reality.

Odtud je už jen krok k chápání transgrese v umění jako politického nebezpečí. V pamfletu T. J. Matthiase *Oč usiluje a oč se má snažit literatura* (The Pursuits of Literature, 1796) se vlna gotické a hrůzostrašné prózy dostává do přímé souvislosti se sociální a dokonce i sexuální revolucí. „Naše autorky, které odvrhly svou ženskost, nás teď provádějí či spíše vedou na scestí v labyrintech politiky, kde i ony ve své zmatenosti ztratily směr. Krmí nás francouzským šilenstvím, abychom zdivočeli,“ píše Matthias. Nejvíce se soustředí na transgresivní literaturu, za jejíž odstrašující příklad označuje Lewisova *Mnich*. Všimá si rovněž politické role literatury, která může buď pomáhat budovat státy nebo je rozvracet.³² Podobné argumenty, včetně výpadů proti zveličování gotických zloduchů, nacházíme na sklonku napoleonských válek v Coleridgeově kritice tzv. jakobínského dramatu.³³

Není náhodou, že Matthiasův pamflet vycházel ze základního díla novodobého politického konzervatismu, Burkeových *Úvah o revoluci ve Francii* (Reflections on the Revolution in France, 1790). Podle Burkea má stabilní politické zřízení v sobě velkolepost danou tajemnou, organickou složitostí. Je „stálým tělem složeným z přechodných součástí, které díky obrovské moudrosti, jež je v nich obsažena, dohromady vytvářejí velké tajemné vtělení lidského rodu“. Toto nadpřirozené tělo je produktem metafyzické „smlouvy mezi generacemi“ a neustále prochází „úpadkem, obnovou a stadii pokroku“.³⁴ Navzdory těmto tvrzením a Burkeovu ujišťování, že jeho model společnosti neдрží pohromadě díky našim „pověrám“ o minulosti, ale „duchem filozofické analogie“³⁵ mezi společností a přírodou, kritizují Burkeovi odpůrci, například Mary Wollstonecraftová, jeho vznešený stát jako „starý hrad postavený v barbarských dobách“, jehož „nesourodé zříceniny“ se

konzervativci pokušejí opravovat.³⁶ Proti ideálnímu a věčnému řádu společnosti stojí u Wollstonecraftové chaos zhrouceného systému.

Odtud je jenom krok k chápání vznešena jako něčeho neurčitého, hrozivého, nelogického, co se skrývá za zdánlivě rozumným uspořádáním či fungováním státu. Tyto rysy se objevují již u Williama Godwina, který v knize *Zkoumání společenské spravedlnosti* (*Enquiry Concerning Political Justice*, 1793) napsal, že se tehdejší politický systém se snaží vytvořit ze zbytků aristokratické moci a výsad „vycpanou příšeru“, která má lidstvo vyděsit tak, aby trpělivě a s bázní snášelo další útisk.³⁷

Kantovo pojetí vznešena a jeho důsledky Jednota a rozpolcenost

Kantova teorie vznešena se na první pohled liší od všech předchozích a zejména od koncepce Burkeovy. Vznešeno je u Kanta kategorií, v níž se spojuje estetický a morální význam. Stejně jako krása i vznešenost se „líbí [sama] o sobě“, ale na rozdíl od krásy nespočívá v účelnosti samotné formy předmětu.³⁸ Jako vznešené se naší soudnosti jeví to, co je z hlediska formy „neúčelné, nepřiměřené naší schopnosti znázornování a jakoby násilné pro naší obrazotvornost, ale přesto soudíme, že je tím vznešenější“.³⁹ Důležité je, že vznešenost se ukazuje jen tam, kde tuto nepřiměřenost lze smyslově znázornit,⁴⁰ například „bouří vzedmutý oceán [nemůže být] nazván vznešeným“, neboť „pohled na něj je děsivý a musíme mít mysl naplněnu již mnohými ideami, má-li takový pohled navodit pocit, který je sám vznešený, protože je mysl vybízena k tomu, aby opustila smyslovost a zabývala se ideami, které obsahují vyšší účelnost“.⁴¹ Jinými slovy – vznešenost není podle Kanta přímo způsobována velikostí a mocí přírody, nýbrž je dána způsobem myšlení, který je „subjektivně účelný“ a „rozvíjí [...] užití, které má obrazotvornost pro svou představu“.⁴² Z tohoto důvodu Kant tvrdí, že inspiraci pro vznešenost nelze hledat v uměleckých výtvorech ani v těch přírodních předmětech, jejichž určení je již známo, nýbrž jen „v surové přírodě“ a „pouze pokud obsahuje velikost“.⁴³ Tím se z oblasti vznešena vylučují negativní a hrůzné společenské jevy⁴⁴ i psychické stavy. Kromě toho dochází také k přeměně negativních pocitů při vnímání „surové přírody“ na „negativní libost“, která „se zakládá na tom, že něco neúčelného pro naše představování se stává nicméně předmětem účelného využití našich představ [...] obrazotvorností – k symbolizaci idejí, přesahujících veškerou představivost“⁴⁵ a sjednocujících celé lidstvo (morální zákon).⁴⁶

Kantovo pojetí vznešena má dvě části. V první, která pojednává o tzv. *mate-matickém vznešenu*, jde o *meze rozvažování i obrazotvornosti*. Nekonečnou velikost přírodního celku nelze myslit jen prostřednictvím „číselných pojmů“ našeho rozvažování. Také úsilí samotné obrazotvornosti pojmut přírodu jako absolutní celek selhává. Teprve pokud se obrazotvornost „vztahuje ve své svobodné hře

k rozvažování, aby souzněla s jeho pojmy“ (např. pokud se řídí zákony matematické řady), vede pojem přírody k „nadsmyslovému substrátu“ (ideám rozumu) a vzbuzuje „naladění mysli, které se shoduje a je slučitelné s tím naladěním, které by vyvolal vliv určitých (praktických) idejí na cit“.⁴⁷

Tak vzniká analogie vedoucí k naturalizující substituci,⁴⁸ která vznešeno estetizuje (jako smyslově znázornění) a zároveň mu dává jasný etický smysl: „Pocit vznešenosti v přírodě je tedy úcta k našemu vlastnímu určení, kterou prokazujeme nějakému objektu přírody jistou subrepcí⁴⁹ (záměnou úcty k ideji lidstva v našem subjektu za úctu k objektu), což nám *jakoby* činí názornou převahu rozumového určení našich poznávacích schopností nad nejvyšší schopností smyslovosti.“⁵⁰

Meze imaginace se zde projevuje právě ve slůvku „*jakoby*“. Z Kantovy formulace může totiž také vyplývat, že nevíme, zda naše představa je skutečně symbolem smyslově neznázornitelné pravdy (např. ideje lidství, velikosti rozumu), nebo zda se takto jen klameme (kradmo si činíme nárok na velikost srovnatelnou s přírodou), abychom nepropadli děsu z vlastní malosti. Tato nejistota je podle Raimondy Modianové výsledkem Kantova pojetí transcendentního ideálu v *Kritice čistého rozumu* (Kritik der reinen Vernunft, 1781, 1787), jehož objektivní realitu nelze spekulativním rozumem dokázat ani vyvrátit.

Pokud přijmeme toto stanovisko, můžeme chápat fiktivnost a hru v *Kritice soudnosti* jako snahu imaginace překlenout propast mezi teoretickým a praktickým věděním a uzavřít tak Kantův filozofický systém.⁵¹ Ale tento závěr ve skutečnosti neplatí ani pro Kantovu filozofii, ani pro romantické umění.⁵²

Druhou částí Kantova pojetí je výklad tzv. *dynamického vznešena*. Jak už název ukazuje, pozornost je zde soustředěna na *moc* přírody, která však, podle Kanta „nad námi nemá žádnou nadvládu“.⁵³ Je tedy „představována jako vzbuzující strach“, ale v okamžiku, kdy se na hrozivé přírodní děje díváme z bezpečí, „povznášejí duševní sílu nad obvyklý průměr“, takže se „pohled na ně [...] stává o to přitažlivějším“.⁵⁴ V takové situaci nám sice příroda „dává poznat naši fyzickou bezmocnost, ale zároveň nám odhaluje schopnost, abychom se posuzovali jako na ní nezávislí“.⁵⁵ Kant tvrdí, že „lidství zůstává v naší osobě neponíženo“, ne proto, že jsme nebyli vystaveni pustošícím živlům, ale proto, že jsme objevili „sebeuchování zcela jiného druhu než to, které je přírodou napadáno a přiváděno do nebezpečí“.⁵⁶ *Dynamické vznešeno nás totiž přivádí k uvědomění si pravé podstaty lidství*, kterou se liší člověk od přírody. A touto podstatou je *vědomí morálního zákona jako konstitutivní složky lidství*.⁵⁷

V Dodatku *Kritiky soudnosti* se tato myšlenka dále rozvíjí v „metodologii teleologické soudnosti“. Jelikož člověk je „jediná přírodní bytost, v níž můžeme z hlediska jejího vlastního uzpůsobení zpozorovat nadsmyslovou schopnost (*svo-bodu*) a dokonce zákon kauzality, včetně jejího objektu, který si může stavět jako nejvyšší účel“, není člověk ve vesmíru účelem k něčemu jinému, ale je „konečným účelem, jemuž je celá příroda teleologicky podřízena“.⁵⁸ „Všechna rozmanitá stvoření,“ píše Kant, „ba dokonce celek tak mnohých systémů těchto stvoření, které nesprávně nazýváme světy, by zde nebyly k ničemu, kdyby v nich nebyli lidé (rozumné bytosti vůbec); tj. že by bez člověka bylo veškeré stvoření pouhou pouští, nadarmo a bez konečného účelu.“⁵⁹

Podle Kanta nejsou ostatní existující věci oceňovány díky lidské poznávací schopnosti ani díky schopnosti člověka nacházet potěšení a štěstí. Jediným měřít-

kem je tu svoboda lidské vůle činit dobro a požadovat je. Člověk se stává koncem a účelem veškerého tvorstva jako mravní bytost a veškerá příčinnost i účelnost přírody může být přeformulována jako „morální účelnost“. V takovém systému je lidská morální inteligence souměřitelná s konečným účelem světa.⁶⁰ Bůh ztrácí vznešené atributy monarchy, mstitele a soudce, na základě jehož vůle se řídí běh světa, a je vlastně vyvozen z lidské subjektivity, která spočívá ve svobodě blahovůle a v morálním zákonu, který je nejvyšším dobrem. „*Strach* mohl vytvořit *bohý* (démony), ale jenom *rozum* dokáže pomocí morálních zásad vytvořit pojem *boha* [...]“.⁶¹

Tak se v Kantově filozofii uzavírá rozpor mezi nekonečnou velikostí a mocí na jedné straně a individuální existencí člověka na straně druhé. Důležité je, že vznešeno zde sice zdánlivě ztrácí své hrozivé atributy, ale hrůznost i ambivalence této kategorie se přenáší do myšlenkové výstavby a rétoriky některých Kantových děl. Jak ukázal Marshall Brown, lze určité gotické romány, např. *Frankensteina* (Frankenstein, or, The Modern Prometheus, 1818) Mary Shelleyové nebo Maturinova *Poutníka Melmotha* číst jako „transcendentní epistemologické fikce“, a naopak Kantovy spisy jako fantazie a sny (nebo i noční můry, jak je tomu v případě jeho spekulací o válce) realizované „ve vážném a chladném“ filozofickém diskursu,⁶² který je reliktem osvícenství či spíše toho, co Foucault nazval (v díle *The Order of Things*) „klasickým věkem“.

Toto čtení *Kritiky soudnosti* není vůbec ojedinělé. Již následující generace ji ve směr chápana jako výraz negativního stadia ve vývoji absolutního ducha, rozpor mezi individuální a absolutní subjektivitou, důstojností jedince a všemohoucností Boha, která se projevuje v celé přírodě (Hegel),⁶³ nebo jako výraz hluboké krize, „rozporu“ člověka jako morální bytosti s přírodou,⁶⁴ nesmiřitelného konfliktu mezi jeho přirozeným a rozumovým (a zároveň kulturním) určením (Schiller).⁶⁵ Přitom příslušníkům této generace unikala sjednocující síla Kantovy rétoriky (např. fungování slova „analogie“ nebo tzv. jazykové hry), k níž obracejí pozornost teprve poststrukturalističtí myslitelé, zejména Derrida a Lyotard.

Lyotardova interpretace Kantova vznešena, jejímž základem jsou představy „silného a nejednoznačného citu“, „libosti vycházející z bolesti“, „konfliktu mezi schopnostmi subjektu utvořit si pojem něčeho či představu něčeho a ‚předvést‘ něco [vytvořit předmět, který by odpovídal pojmu nebo představě]“,⁶⁶ se odvolává na Kantovu myšlenku, že nekonečnou moc a velikost lze uchopit pouze „negativně“ – prostřednictvím abstrakcí, nikoli ve smyslových reprezentacích.⁶⁷ Je však důležité, že u Kanta tyto abstrakce nejsou „prázdné“, ale že analogicky souvisejí s „neprobádatelností ideje svobody“, „negativní ideou mravnosti“, tj. mravností emancipovanou od pravidel a předpisů, dogmatického náboženství, modlářství a mysticismu.⁶⁸

Právě v záměně nerepresentovatelné hodnoty – „chybějícího obsahu“ – za negativně pojatou „ideu mravnosti“ nebo (v jiné rovině) v záměně simulakra za účtu k jednotlivci⁶⁹ spočívá Lyotardovo částečné nepochopení Kantova pojetí vznešena. V *Postmoderní situaci* (La Condition postmoderne, 1979) vykládá totiž Lyotard Kantovu etiku v jistém ohledu zjednodušeně jako „jazykovou hru ovládnutí etickou, společenskou a politickou praxi, jež nutně zahrnuje rozhodnutí a povinnosti, promluvy, které mají být spíše spravedlivé než pravdivé a které nakonec leží mimo sféru vědeckého poznání“.⁷⁰ Přitom ale abstrahuje od výrazné axiologického a paradoxního charakteru Kantova pojmu – „ideu mravnosti“ se

sice nedá znázornit, ale přesto je „zjevná a nevyhladitelná“. Není ani bludem ani blouzněním právě proto, že se nedá znázornit.⁷¹

Na rozdíl od Kanta, který své argumenty často uzavírá do kruhu,⁷² Lyotardovo pojetí vznešena připomíná spíše Schillerovo. Vyznačuje se „vnitřní kombinací potěšení a bolesti – potěšení, že rozum přesahuje veškeré smyslové znázornění, a bolesti, že imaginace nebo smyslovost neodpovídají tomuto pojmu“.⁷³ Zatímco Kant na sklonku 18. století osvěceně bojuje s modlářstvím a démonismem, Lyotard na sklonku 20. století varuje, že začneme-li chápat Kantovo vznešeno, a samozřejmě i jeho „ideu mravnosti“, jako sdělitelnou skutečnost, např. jako „smyslové vyzáření ideje“, vystavujeme se Hegelovým extrémům absolutní svobody a teroru.

Derrida jde ještě dál a ukazuje, že hra analogií a substitucí v *Kritice soudnosti* je *ekonomickou* cirkulací významů a hodnot, která „probíhá donekonečna“,⁷⁴ jako „když kantiánství přechází v hegelianismus“.⁷⁵ Pokud se vznešeno stane *ekonomickou* silou umění chápaného jako příroda, mizí rozdíl mezi ním a totalitní mocí. Vždyť podle Kanta „může dokonce i intelektuální pojem sloužit jako atribut představy smyslů, a tak oživit tuto smyslovou představu ideou nadmyslna“.⁷⁶ Zde nejsou nadmyslna ani vznešeno již neznázornitelnými ideami, jsou mocenskými prostředky, jimiž disponuje nejen „velký král“, Kantův patron Bedřich II. a jeho absolutistický stát (Kant předtím cituje královu báseň), ale též náboženská symbolika, naplňující nezavěšené „posvátnou hrůzou“.⁷⁷

*Kantovo pojetí vznešena jako ekonomické moci tedy anticipuje situaci, kterou Lyotard pokládá za charakteristickou pro postmoderní dobu, kdy ti, kdo věří sjednocujícím iluzím reprezentace, ve skutečnosti touží po „návratu hrůzy a po realizaci fantazie o uchvácení skutečnosti“.*⁷⁸ Toto nebezpečí se však již v Kantově době stalo jedním z témat literatury, která uskutečnila další důležitou transformaci estetiky vznešena.

Podoby vznešena v romantické literatuře

V této podkapitole se zaměříme na příklady vznešena v romantické poezii a próze, které ukazují na základní změnu jeho chápání od počátku preromantismu do poloviny 19. století.

Již v 1. polovině 18. století se v pojetí vznešena projevuje vliv myšlenek Anthonyho Ashleyho Coopera, třetího hraběte ze Shaftesbury, autora etického spisu *Charakteristiky* (*Characteristics*, 1713). Shaftesbury nazývá umělce „spravedlivým Prométheem“ („just Prometheus“) a „druhým Stvořitelem“ („second Maker“). Jeho prométheovský umělec se nebouří proti Bohu, nýbrž napodobuje v konečných mezích svého výtvoru posvátný akt stvoření nekonečného kosmu. Tím se stvoření světa jako vznešený boží akt stalo důležitým analogem umělecké tvorby.⁷⁹

Na Shaftesburyho pojetí vznešena reagovali již preromantici. Podle Jamese Thomsona, jednoho ze zakladatelů anglické sentimentalistické poezie a autora cyklu lyrických poem *Roční období* (*The Seasons*, 1730, 1744), je obrazotvornost

prométheovského umělce („tvůrčí oko ducha“ – „mind’s creative eye“) „citovou odezvou“ („correspondent passion“) krás přírody,

*citem tak různorodým, vznešeným,
jak sama Příroda [...]
bezmeznou láskou k ní, leč nejvíce
k lidskému rodu; přáním toužebným
přinášet štěstí bez rozdílu všem;
soucítit s těmi, jejichž šlechetnost
zapadla v bídě, nikým neuznána;
pohrdat pýchou tyranů [...]
vyzpívat lásku, city přátelské
a všechno, čím nás srdce sbratřuje.⁸⁰*

Nekonečné velikosti a různorodosti přírody tu odpovídá mohutnost a mnohotvárnost básníkovy citu, jenž sjednocuje lidstvo. Vznešenost, kterou v přírodě nelze uchopit, je možno vyjádřit tvůrčím uměleckým gestem s jasným etickým cílem.

U raných anglických romantiků, zvláště u Williama Wordsworthe, na něhož měl Thomson formativní vliv, se již setkáváme s komplexnějším pojetím vznešenosti, které se pokouší vyvážit přírodní energii, morální přirozenost člověka a tvůrčí schopnosti umělce, zvláště jeho imaginaci. Příkladem může být thomsonovsky laděná pasáž z Wordsworthovy básně Verše napsané několik mil nad Tinternským opatstvím... (Lines written a few miles above Tintern Abbey...), jež původně uzavírala sbírku *Lyrické balady* (Lyrical Ballads, 1798):

*Naučil jsem se
však na přírodu jinak pohlížet
než v zbrklém mládí. Často slychávám
v ní tichou, tklivou melodii lidství,
která i bez břesknosti dokáže
krotit a vyčítat. A cítím těž,
že je v ní radost plná rozrušení
ze vznosných představ; tuším vznešenost
toho, co v hloubi proniká náš svět
a bydlí v záři sluncí při západu,
ve vzdutých mořích, živém povětří,
na nebi blankytném i v mysli člověka;
co pohyb je i duch, jenž pobízí
stejně tak myslící i myšlenky
a valí se vším jak proud. Proto mám
stále tak rád ty louky a ty lesy,
a také hory: vše, nač patříme
ze země zelené, a celý mocný svět
zraku a sluchu – vše, co naplň tvoří
a vnímají. Jsem rád, že rozpoznám
v přírodě stejně jako v řeči smyslů
přítav pro nejčistší své myšlenky;
přívodce, strážce, chůvu, také duši
celé své mravní bytosti.⁸¹*

Podobně jako u Thomsona je i myšlenková struktura Wordsworthova textu rozvedením analogie přírodních sil a lidské smyslovosti („v přírodě stejně jako v řeči smyslů“). Avšak u Wordsworthe je na rozdíl od Thomsona zdůrazněna *tvůrčí schopnost smyslů i básníková vnímání* – tedy to, co romantici nazývají *imaginací* – a *panteisticky* pojatá *přírodní energie* („co v hloubi proniká náš svět [...] a valí se vším jak proud“), na níž je existence obraznosti závislá víc než na „tiché, tklivé melodii lidství“. Umělcova imaginace již není pouhým analogem přírody – díky romantickému panteismu je v ní *zahrnuta* jako „mocný svět zraku i sluchu“. Je totiž součástí novoplatónské „duše světa“, jejímž znakem je v romantickém pojetí i „řeč smyslů“, schopnost obrazotvornosti spoluutvářet realitu. Pojetí vznešena v této Wordsworthově básni tedy charakterizuje, přes jeho etický smysl („vznešená“ příroda je „duší“ básníkovy „mravní bytostí“), především *dynamika oduševnělého přírodního celku*. Je zřejmé, že tato koncepce není jako Kantova založena na transcenci přírody, pouze na harmonizaci její smyslové a duchovní stránky na základě aktivity vnímání.⁸²

Z předchozí Wordsworthovy tvorby je patrné, že toto pojetí vzniklo na obranu proti děsivým vizím prázdného vesmíru, které se v jeho tvorbě (např. v básni *Vina a žal, Guilt and Sorrow*, 1791–1794, 1842, nebo v dramatu *Na pomezí* – *The Borderers*, 1796) objevily v souvislosti s osobními prožitky hrůz Francouzské revoluce. V pozdější Wordsworthově poezii, zejména v autobiografické poemě *Preludium* (*The Prelude*, 1805, 1850), získává *sama imaginace* atributy vznešené moci.⁸³ V pozdní verzi *Preludia* (1850) je jako „strašlivá moc“ vzývána právě imaginace, jež zcela nahrazuje mohutnost přírody. V symbolickém vyprávění o přechodu Alp Simplonským průsmykem jsou velehorské scenerie zakryty mlhou a poutníci ani nepoznají, že stanuli na hřebenu. Mlha, která vše skrývá, je metaforou obrazotvornosti, stoupající „z propasti ducha“. Tato mlha je však zároveň mocným světlem, jehož sílu není lidská řeč schopna vyjádřit a které svým „bleskem odkrylo / neviditelný svět“. Záblesky tohoto světla mají prorockou moc, ukazují, že „naš osud, naše vlast / je v nekonečnu, ano, jenom tam“.⁸⁴ Jinými slovy, život je v této pasáži pojat jako romantická pouť, jejíž nikdy nedosažitelný cíl (Máchovo „nikdy – ach nikdy! To budoucí život můj.“⁸⁵) je důležitější než harmonie krás přírody a morálního účelu lidství. O takové harmonii nemůže být ani řeč – nevědomá síla imaginace, která zachvacuje jako smrt, je vlastně odcizena Bohu (dalo by se říci, že jde o odvážnou a básnickou variantu Kantovy „subrepcie“) a symbolicky nahrazuje jeho moc nad životem, smrtí a vzkříšením: „Imaginace – [...] mohu teď říci svému vědomí, / já poznávám Tvou slávu' v té síle / uzurpace.“⁸⁶

Wordsworthovo pojetí vznešena v *Preludiu* tedy opět – byť ve velice složité jazykové struktuře, kde síla rétoriky nahrazuje jistoty smyslů, poznání i víry – akcentuje Longinův *agonální moment*, který se vytratil z Kantovy teorie i z eticky laděné reflexivní poezie preromantismu a raného romantismu. Lze říci, že mluvčí Wordsworthovy poémy oslovuje „své vlastní já jako záhadného [...] cizince“⁸⁷ obdařeného boží mocí i strašlivou energií nevědomí. Toto pojetí vznešena ukazuje cestu jeho dalšího vývoje, např. v Byronově *Manfrédovi* nebo Melvilleově *Bílé velrybě*, a je důležité i v gotickém románě, jehož hlavním tématem se stává rozpolcení osobnosti.

Také v Novalisově *Jindřichovi z Ofterdingen* (Heinrich von Ofterdingen, 1802) je vznešeno spojeno s odkrytím nesmírného, skrytého světa přírody pomocí básnické fantazie. Tento moment má však zcela jiný rámeček. Již v páté kapitole

prvního dílu se hrdina setkává se starým havířem z Jílového, jehož píseň a vyprávění o tajemstvích i zázracích podzemí odkryjí v jeho duši, přirovnávané k „těsné komůrce“, „vznešený chrám [...], z jehož kamenné podlahy vyrostl skutečný minulý svět [Vorwelt], zatímco z kupole nad ní se vznášela jasná radostná budoucnost“. Do chrámu vstupují „všechna stvoření, o nichž zřetelně vypovídala jejich vnitřní povaha v jednoduché modlitbě v jejich vlastní řeči“. Tato niterná vize, která Jindřichovi byla „tak dlouho cizí“, mu umožňuje najednou kolem sebe spatřit „všechny své vztahy k širému světu“. ⁸⁸ V Novalisově románě hraje důležitou úlohu emblematická představa „budovy světa“ jako konkretizace jeho prostorového a časového řádu. Úhrnný smysl tohoto řádu nelze individuálně zjistit, je dán postupným vývojem přírodních forem k „nebeskému svědomí“ („himmlisches Gewissen“), tj. k vědomí vzájemné sounáležitosti a eticky založené duchovní jednoty světa. ⁸⁹



Pohled na Mont Blanc, dřevorytová ilustrace k Œuvres complètes de Chateaubriand, Paris, kolem 1840. Románská knihovna FF UK

Na závěr nedokončeného díla je však tato představa, spojující tradiční mystickou a esoterickou symboliku s Kantovým pojetím vznešena,⁹⁰ zpochybněna samotným hrdinou, právě ve jménu jeho niterné vize. Proti vznešenosti duchovní podstaty, která se postupně realizuje ve světě (a v něčem připomíná Hegelova Absolutního ducha), tu stojí hrdinovo básnění, fantazie, fikce.⁹¹ I když je pouhým „nahodilým případem [Zufall] věčného romantického setkávání nekonečně proměnlivého pospolitého života“, je básnická imaginace jistým protějškem „absolutní osoby vesmíru“ (Person des Weltalls),⁹² která je symbolem etické soudržnosti i strukturní koherence světa. Novalisovo pojetí imaginace má sice kantovské kořeny, ale přitom zdůrazňuje svou nahodilost a rovnost se všemi ostatními projevy přírodního života.

Plnost přírodního celku objevovaná básnickou imaginací se v pozdějších romantických dílech vytrácí. Přivolaní „duchové vesmíru, jenž nezná hranic“ se sice ohlašují zpěvy vypovídajícími o jejich svrchované moci, ale před titulního hrdinu Byronova básnického dramatu *Manfréd* (Manfred, 1817) předstupují jen jako filozofické abstrakce – „principy“ živlů, které jsou „bez podoby“. Ironicky mu nabízejí, aby si vybral formu, v níž se mají zjevit. Tou je projekce hrdinovy ztracené lásky, fantom Astarté, ženy, kterou „miloval [...] a zničil“. Manfréd bojuje s přízraky, které mohou být výtvoři jeho fantazie (duchy, „co se zjevují, / když se mi zachce“), přesto však vládnu (jako Nemesis, Sudičky a Arimánes) lidským srdcím, světu i celému vesmíru, který proměňují ve zpustošené válčiště.⁹³ „Nesmrtelný duch“,⁹⁴ v nějž hrdina věří, je pouhou hypertrofií jeho vlastního já a výrazem individualisticky chápané svobody. Pro Manfréda tedy vznešeno nespočívá v poznání existence morálního zákona v člověku, nýbrž v utvrzení nezávislosti jednotlivce na děsivé skutečnosti, na světě, který přestal být srozumitelný a říti se do zkázy. Podobně jako v některých gotických románech, je tato nezávislost zkušeností hranice – hranice mezi skutečností a simulakrem, osobností a nicotou.

V pozdější Byronově poezii se představa vznešena dále komplikuje. Ve slavné apostrofě oceánu v závěru čtvrtého zpěvu *Childe Haroldovy pouti* (Childe Harold's Pilgrimage, Canto IV, 1818) je „bezmezný, nekonečný, vznešený“ oceán přirovnáván ke „skvělému zrcadlu, v němž se v bouřích odráží podoba Všemohoucího“.⁹⁵ Tato ironická metafora naznačuje, že ničivá moc oceánu je vlastně mocí bez subjektu, jakýmsi nepředstavitelným simulakrem Boha, odrazem myslitelným jen ve formě paradoxu. A právě tato nepostižitelná, živelná síla zahlazuje v závěru Byronovy básně stopy válečného běsnění a likviduje jeho původce:

*Jen val své vlny oceáne dál!
Tisíce flotil nadarmo tě brázdí.
Kdo na souši jen zkázu rozséval,
bezmocně hyne na tvé pláni v strážni,
kde sám jen ničíš. – Když se lidstvo zblázní,
válečnou spoušť zde zahladiš i s ním.
Chvilku jen chropot přidušeně zazní,
a člověk jako kapka do hlubin
bez hrobu, bez vzpomínky, padne jako stín.*⁹⁶

Místo morálního smyslu v člověku, místo „zkušenosti hranice“ nachází Byronova poezie vznešeno v odosobněné moci Jiného. Tato moc předčí a zároveň neutra-

lizuje destruktivnost moderní civilizace, onu „metafyziku síly“, která podle Jana Patočky v moderní době zcela zastírá myšlenku na Bytí.⁹⁷ Zde se však Byronova reflexe nezastavuje. Prázdné místo po centrálním subjektu („Člověk“ – „Man“) zaujímá motiv dětské hry spojující mluvčího básně s živelnou energií oceánu („od dětství / řádl jsem ve tvých vlnách, byly mi / rozkoší“, šel z nich „příjemný strach“, a přesto jsem se jim „všude svěřil / a vložil ruku na tvou hřívu, jako zde“⁹⁸). Nejde však o pouhou nostalgickou vzpomínku na dětství. Závěrečné „zde“ totiž označuje spíše než specifické místo (dějiště reflexe) právě figurativní jazyk básně a jeho časovost.⁹⁹ Lze tedy říci, že podobně jako v některých modernistických dílech dochází v závěru *Childe Haroldovy pouti* k podstatnému posunu „problému objektivit a problému jednoty“ z oblasti osobnosti a světa do sféry uměleckého díla.¹⁰⁰ Oceán se tak stává metaforou Byronovy básně, která odkazuje k nezobrazitelné moci Jiného, jejíž analogií je „hra“ umělecké tvorby. Přes svou zdánlivě protikantovskou orientaci má tedy i toto pojetí vznešena určité kantovské rysy.

Na závěrečné strofy *Childe Harolda* odkazuje množství literárních textů. K nejdůležitějším z nich patří Melvilleova *Bílá velryba* (*Moby Dick, or, The Whale*, 1851),¹⁰¹ dílo, které výrazně přehodnocuje romantická pojetí vznešena založená na představách morálního řádu v člověku, transcendence, ale i transgrese. „Čtení“ závěrečných strof *Childe Haroldovy pouti* v Melvilleově románě zdůrazňuje diskursivní a politický rámec symboliky vznešena, projektované v obou literárních dílech do prostoru oceánu.¹⁰² Přitom také odděluje vznešeno založené na nekonečnosti vesmíru a velikosti přírodních sil od představ, které si o něm vytvářejí lidé. *Moby Dick* není totiž jen biblická nestvůra Leviatan, jakýsi „jiný bůh“ a zároveň mořská obluda, již podle Jobovy knihy stvořil Jahve, aby demonstroval svou moc. Je představitelem jiného, neznámého světa přírody, oceánu, na nějž se nevztahují dosavadní kategorie lidského poznání ani náboženská nebo jiná kulturní symbolika.

Na rozdíl od Emersona, který spatřuje v přírodě nutný prostředek lidské transcendence, systém stupňů, vedoucí sebejisté a soběstačné jednotlivce k duchovnímu sjednocení v tzv. Nadduši (*Over-soul*), pokouší se Melville vyjádřit jinakost přírody v prostoru a tématu oceánu. V *Bílé velrybě* se přibližujeme k této jinakosti různým způsobem: v tematice matematického nekonečna času, prostoru a rytmu („nekonečné řady moře“¹⁰³), v motivech nekonečné hlubiny spojených s hloubkou nevědomí a v pojetí oceánu a světa velryb jako meze lidských dějin. Až se zhroutl všechna impéria, budou velryby plout nad sídly vládců – Tuillieremi a palácem Hampton Court. Poslední reprezentace jinakosti přírody je svérázným domyšlením závěru *Childe Haroldovy pouti*.

Moc moře v *Bílé velrybě* je však něčím více než předzvěstí konce dějin. Právě z ní čerpá totiž ironicky vypravěč Ismael svou autoritu. Na rozdíl od Byrona, který moc oceánu nahrazuje hrou, se Melvilleův vypravěč ironicky obrací k autoritě a moci Jiného – Oceánu, „velkého loďstva“ velryb¹⁰⁴ a také k Moby Dickovi jako k „nepolapitelnému fantomu“ Jiného. Své vlastní reprezentace této jinakosti přitom Ismael pojímá vesměs také ironicky, což zdůrazňuje otevřenost vědění i tvůrčího procesu: „Ale nyní zanechávám svůj cetologický systém [vědu o velrybách] v tomto nedokončeném stavu jako velkou katedrálu v Kolíně nad Rýnem. [...] Chraň Bůh, abych někdy něco dovršil! Celá tato kniha je pouze náčrtem – ne, jen náčrtem náčrtu.“¹⁰⁵

Proti Ismaelově sebeironii, která je zároveň vypravěčskou a kompoziční strategií románu, vyniká démonická sebestřednost kapitána Achaba, jenž se rozhodl přeměnit obchodní plavbu velrybářské lodi ve zběsilý hon za Bílou velrybou. Achab vidí přírodu jako *hranici* svých sil a vážnou překážku v další expanzi svého já do světa. Navíc ztotožňuje svou vůli a cíl (zabít Moby Dicka, který ho kdysi zmrzačil) s mocí techniky dobývající americký kontinent, překonávající a pokorující vznešenost rozervaných velehor a nezměrnost pustin na Dalekém západě: „Na cestě k mému pevnému cíli leží železné kolejnice, po nichž má duše hladce jede. Řítím se s jistotou přes neprobádané propasti, rozervanými útroby hor a pod řečišti bystřin.“¹⁰⁶

Achabovým cílem a zároveň i symbolickým smyslem této technologické moci je zlikvidovat jinakost, kterou představuje Moby Dick a spolu s ním i celý oceán. V 36. kapitole se Bílá velryba jeví Achabovi jako symbol „nějaké neznámé, ale přemýšlející bytosti, jejíž rysy vystupují za nerozumnou maskou“. Veškerý empirický svět, všechny jeho předměty, se Achabovi zdají jako „lepenkové škrabošky“.¹⁰⁷ Jinakost Moby Dicka je tedy radikální odlišností, neuchopitelností přírody, která smazává Emersonem a četnými ostatními romantiky deklarovanou korespondenci mezi slovy a věcmi, přírodou a duchem. Místo Emersonových nebo Kantových symbolických znaků (či hieroglyfů) přírody (*Chiffreschrift der Natur*)¹⁰⁸ spatřuje Achab v přírodě jen nečitelné fantasma reality, v němž se skrývá nepostizitelná, rozvratná moc Jiného.

Tuto sílu symbolizuje mytický obraz Bílé velryby, který v románu nahrazuje skrytého „hněvivého Boha“ puritánů. Ve 41. kapitole, shrnující, co Moby Dick znamená pro Achaba, je velryba označena jako „vraždící příšera“ a spojena s fantastickými představami velrybářů o extrémní a smrtonosné síle. Představuje hrůzu smrti, jež není už křesťanskou, ztratila veškerou mystiku zmrtvýchvstání a zatracení a přestala být bránou k věčnému životu. Věčnost se slévá dohromady s okamžikem kruté smrti – ti, kdo se pokusí zabít Moby Dicka, jsou „strženi do střelhité věčnosti“.¹⁰⁹

Naproti tomu pro Ismaela je bělost Moby Dicka symbolem jinakosti, neantropomorfnosti přírody („bezcitná prázdnota nezměrného vesmíru“) a „myšlenka na zkázu při pohledu na bílou hloubku Mléčné dráhy“. Bělost tak není nakonec vlastností empirické přírody, nýbrž prázdnotou přírodních znaků, absencí jejich významu a dokonce „univerzálním znakem“ neexistence smyslu v přírodě.¹¹⁰ Melvillova ironická strategie nás tak dovádí k nejzazším možnostem romantického pojetí vznešena, kdy se *nekonečná moc přírody stává znakem absence jednotícího smyslu ve vesmíru*. Z této perspektivy se Kantova myšlenka vznešena jako symbolického vyjádření „konečného smyslu“ lidské existence i starší, agonální pojetí vznešena jeví jako marný hon za fantomy. Důraz kladený na spojitost jiného světa oceánu s hlubinou lidského podvědomí pak naznačuje jeden z důležitých směrů transformace vznešena v hrůzostrašném románě a do určité míry i v romantické grotesce.

Gotično – estetika a ideologie

Termín „gotický“ („gothic“) se začal častěji používat v Anglii v průběhu první poloviny 18. století. Předtím se objevoval jako název architektonického stylu (doklady existují od roku 1641), který byl od počátku 18. století (podle italského vzoru) stavěn do protikladu k antickým či antikizujícím stavebním prvkům a formám. Již v roce 1695 spojil tento výraz John Dryden s barbarstvím a jeho projevy a v tomto úzu se slovo objevuje u většiny klasicistů. Teprve v roce 1762, v *Dopisech o rytířství a rytířském románu* (Letters on Chivalry and Romance) biskupa Richarda Hurda, se setkáváme s použitím pojmu pro vyjádření obecné stylové kvality, která již nutně nesouvisí s architekturou. Hurd se navíc jako jeden z prvních snaží skoncovat s pejorativními konotacemi gotiky. Tvrdí, že velikáni literatury minulých století, Ariosto, Tasso, Spenser, Shakespeare a Milton,

byli svedeni barbarstvím svých předchůdců a dokonce okouzleni gotickými romancemi. Byl to však pouhý jejich rozmar nebo absurdita? Nebo je v těchto romancích něco, co obzvláště souzní s názory génia a je ve shodě s cíli poezie? Nezašli moderní racionalisté [philosophical moderns] příliš daleko ve svém neustálém posměchu a pohrdání vůči gotické literatuře?¹¹¹

V Hurdově textu nacházíme ozvěnu longinovského pojetí vznešena („ohlas velké duše“). Gotická forma je vymezena jako svébytný stavební a umělecký řád, který nelze vnímat ani hodnotit podle klasicistních norem a o jehož estetické ani kulturní hodnotě nemůže být pochyb:

Pokud zkoumá architekt gotickou stavbu podle řeckých pravidel, nenalezne na ní nic jiného než deformovanost. Ale gotická architektura má svoje vlastní pravidla, a když ji zkoumáme v souladu s nimi, poznáme, že má stejnou hodnotu jako řecká.¹¹²

V době, kdy se objevila Burkeova teorie vznešena, došlo k jejímu propojení s estetikou gotična. Podnětem byla móda novogotiky, která v Anglii propukla v 50. a 60. letech 18. století a kterou vyvrcholil již déle trvajícím procesem obrození historizujících stylů.¹¹³ Tehdy byl význam slova spojován s účinkem, který má na lidské vědomí velikost gotických katedrál. Skotský osvícenec Hugh Blair, spolutvůrce fiktivního světa Macphersonových *Ossianových básní* (The Poems of Ossian, 1765), napsal v roce 1783: „Gotická katedrála vzbuzuje v našich myslích představy velikosti svými rozměry, výškou, přítmím vyvolávajícím bázeň, silou, starobylostí a trváním.“¹¹⁴ Sám Burke ve svém eseji o krásnu a vznešenu hovoří o tom, že vznešené pocity vyvolávají obrovské, velkolepé a zároveň tajemné, nejasné objekty. Důležité je zde šíření zvuku či hluku v těchto objektech – hlasitost ozvěny, výkřik, který ruší ticho, a zároveň hra světla a stínu či tmy.

Ve druhé polovině 18. století se tedy gotično profiluje nejen jako jiný umělecký řád, ale také jako stinná stránka osvícenského racionalismu, jako trhlina, „černá díra“ v racionálním světě osvícenství. Přes snahy autorů jako Richard Hurd definovat gotično jako svébytnou estetiku¹¹⁵ je tato kategorie již od počátku spojována s grotesknem,¹¹⁶ jehož podstatou je exces a nedostatek, ať v původním smyslu (v překvapivém spojení heterogenních prvků na antických a renesančních dekoracích), nebo ve smyslu romantickém (v prolínání fantastiky a každo-



James Hall: *Essay on the Origin, History, and Principles of Gothic Architecture*, London, 1813, frontispis s leptem Daniela a Williama Lizarse. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

denní skutečnosti, mechanismu a organismu, racionalismu a nečekané absurdity apod.).

V romantické literatuře však groteskno převládne až později, zejména ve francouzském frenetickém románu a v americkém černém humoru. Na odvrácenou stranu osvícenského racionalismu poukazují nejprve motivy temnoty. Zatímco Edward Young tvrdil, že v temnotě se duše obrací sama k sobě a v tomto obratu se účastní božství, již před jeho *Nočními myšlenkami* (*The Complaint or Night Thought*, 1742–1745) se objevila Óda na strach (*Ode to Fear*, 1746) Williama Collinse, v níž „temná moc“ úzkosti probouzí imaginaci a ta umožňuje spatřit výjevy z dávnověku, o nichž pěli bardové. Hrůza z nicoty je překonána v estetickém zážitku, kdy se objevuje velikost dávné kultury a nabývá vznešené podoby. Tak by se dal v kostce vyjádřit základní program nejen Collinsovy ódy, ale i většiny Macphersonových ossianovských básní, stylizovaných jako vize slepého pěvce.

Spojení temnoty s dávnou minulostí je důležité i v jiném ohledu. Na jedné straně přináší temnota zniternění, rodí se v ní individuální religiozita i to, co lze nazvat kvazireligiózním vztahem k minulosti.¹¹⁷ Na druhé straně je temnota spojena s děsem a barbarstvím. I toto barbarství má však různé podoby. Jednak je to mohutná síla zakládající velikost epického hrdinství, postav Ossianova

světa i jazyka děl z dávných dob, zejména Shakespearových her. Vedle toho je to i krutost středověkých poměrů, zvrácenost mnichů a inkvizitorů nebo hrozná moc hradních pánů. Zniternění, které temnota přináší, nemusí být tedy vůbec zduchovněním, naopak může vést k vyprázdnění smyslu světa a k vydání duše i rozumu všanc temným a neznámým silám. Odtud přechod od architektonické inspirace gotického románu k „hrůze pocházející z duše“, o níž mluví E. A. Poe v předmluvě ke sbírce povídek *Grotesky a arabesky* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840, s. 4).

Podívejme se nyní blíže na vývoj gotična. Již od renesance má slovo „gotický“ v angličtině dvojnásobný, ambivalentní význam.¹¹⁸ Gotično je od počátku své existence spojeno s reformační kritikou katolicismu a ještě více pak s osvícenským přístupem ke středověkému křesťanství jako k pověřivému a násilnému tmářství. Prostorem, v němž toto tmářství vládne, je pro osvícence, ale už i pro reformační teology a renesanční umělce z protestantských zemích především katolická kultura ve Středomoří, zejména ve Španělsku a Itálii. Již u Shakespeara, v jeho rané a velmi krvavé tragédii *Titus Andronicus* (1594), se setkáváme s motivem polozříceného gotického kláštera, z něhož vystupuje temný zloduch, mouřenín Aaron, který je vzápětí označen za „hlavního architekta“ hrůzné zápletky.¹¹⁹

S podobnými rysy protikatolické literatury bychom se mohli setkat i v dalších zemích, v nichž později vzkvétala strašidelná a hrůzostrašná literatura, například ve Francii nebo v Německu. I když v obou chybí téma impéria (Británie jako nový Řím), příznačné pro různé britské novověké mýty a ideologie, jsou v nich zdůrazněny jiné aspekty, které se později stanou základními rysy gotické, strašidelné a hrůzostrašné prózy 18. a počátku 19. století. V německé reformační literatuře je jedním z hlavních témat požívačnost, zkaženost a krutost mnichů. Pro francouzské osvícenství je příznačná především racionalistická kritika církevního dogmatismu a násilí, jemuž je lidská duše podrobena v podmínkách klášterního života, jak o tom svědčí zejména Diderotova *Jeptiška* (*La Religieuse*, 1782, 1796). S oběma pohledy na „gotické“ rysy středověkého katolicismu se setkáváme i v anglickém gotickém románu.

Je zde však ještě jeden důležitý význam slova „gotický“, který posiluje jeho ambivalenci. Zejména v Anglii první poloviny 18. století, ale i v tehdejší Francii, je gotický sloh znakem přirozené, svobodomyšlné povahy anglického národa, která se poprvé projevila v anglosaské kultuře (v 6.–11. století). Již v roce 1735 používá bývalý důležitý toryovský politik Henry St. John, první vikomt Bolingbroke, ve svém *Výkladu o stranách* (*A Dissertation on Parties*) spojení „svobodná povaha našich gotických vládních institucí“. Roku 1755 se francouzský starožitník Paul-Henri Mallett vyznává ze svého obdivu ke „gotickému státnímu zřízení“ jako základu humanismu a evropské kultury:

*[...] není-li pak dobře známo, že nejrozvinutější a nejslavnější evropské státy dluží původně národům Severu veškeré svobody, z nichž se dnes těší, a to jak ve své ústavě, tak i v celkovém duchu své vlády? I když gotické státní zřízení bylo téměř všude změněno nebo zrušeno, neponechali jsme si přece ve většině věcí názory, zvyky a způsoby, které se taková vláda snažila vytvářet? Není to ve skutečnosti hlavní zdroj odvahy, odporu k otroctví, vlády cti, jež jsou obecným rysem evropských národů, a oné umírněnosti, otevřenosti a zoláštní pozornosti věnované lidským právoům, jež tak šťastně odlišují naše panovníky od nepřístupných a zpupných asijských tyranů?*¹²⁰

V prvních světoznámých anglických parcích z počátku 18. století, např. ve Stowe, stojí vedle sebe pavilony v klasicistním slohu, z nichž některé jsou chrámy antických ctností, a neumělé napodobeniny gotických staveb, symbolizujících přirozenou svobodomyšlnost starých Anglů a Sasů. Britské impérium, které tehdy vzniká, má být dědicem rozumného řádu řecké a římské kultury symbolizovaného klasicistickou architekturou i touhy po svobodě vlastní starým Angličanům, již vyjadřuje právě gotický sloh. Zároveň je však patrné, že se samo slovo „gotický“ stalo výrazem „nepřetržitého politického zápasu o jeho význam“.¹²¹

S první vlnou preromantického historismu, jehož produktem jsou ve Skotsku *Ossianovy básně*, zesiluje v Anglii inspirace gotikou. Tu tehdy představuje rytířský román, avšak již ve své přepracované, zmodernizované podobě – jak o tom svědčí rozsáhlý alegorický epos alžbětince Edmunda Spensera *Královna víl* (*The Faerie Queene*, 1590–1596, 1609). Takřka paralelně se zálibou v tomto díle (např. ve spisech bratří Wartonů nebo v komentářích Josepha Uptona z 50. let 18. století) ožívuje zájem o studium gotické architektury a památek všeho druhu, včetně rukopisů – takzvané starožitnictví. V souvislosti s tím se objevují i pokusy o padělky středověké poezie, např. ve tvorbě mladičkého Thomase Chattertona.

Zatímco Chatterton se stal až po dvou desetiletích hrdinou romantiků pro svou vzpouru proti chudobě a tupému měšťáctví, jeho současnost, tj. 60. a 70. léta 18. století, měla jiné hrdiny. Jedním z nich byl syn známého politika Roberta Walpolea, Horace, hrabě z Orfordu, elegantní literát, pohybující se ve vysokých kruzích strany whigů. Důkazem jeho výstřednosti, měl být nový gotický, nebo raději pseudogotický kabát jeho venkovského sídla na Strawberry Hillu poblíž Twickenhamu, nad Temží a nedaleko Londýna. Walpolův architekt Chute bedlivě studoval starožitnické popisy gotické architektury a byl také ovlivněn teorií vznešena, kterou formuloval jeho přítel Edmund Burke.

Anglický gotický román

Výraz „gotický“ se poprvé objevuje jako žánrové označení literárního díla v podtitulu prvního gotického románu, *Otrantského zámku* (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*, 1764) Horace Walpolea. Nový literární druh se rodí především z inspirace starou architekturou. Interiér a do určité míry i exteriér Walpoleova pseudogotického letního sídla se stává privilegovaným prostorem imaginace, místem určeným projekci strašidelných představ a tím také – podle dobových estetických norem – produkcí vznešeného. Spíše než antikvářská záliba architekta Chuta vyhovovaly tomuto záměru odvážnější kreace dalšího Walpoleova architekta Bentleyho.

K napsání *Otrantského zámku* prý Walpolea inspirovala snová vize, obrovská obrněná ruka drtící schodiště jeho právě dostaveného gotického sídla. I když se román tváří jako nalezený středověký rukopis vypovídající o zvůli jihoitalského tyrana, je svou inspirací velice anglický. Proti zloduchovi a jeho vášním, postavě symbolizující zkaženost, tmářství a smyslnost katolického Jihu, působí v tomto románu samo prostředí – interiér i exteriéry jeho gotického zámku. Gotická



Joseph Nash: *Katedrála ve Winchesteru*, litografie z alba *Architecture of the Middle Ages*, London, 1838. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

stavba tu přemáhá zlovůli tyрана a uzurpátora a jednotlivé strašidelné úkazy (např. záhadné objevení obrovité rytířské přílby na hradním nádvoří) nejen vzrušují čtenářovu fantazii, ale také uspokojují jeho smysl pro právo a spravedlnost zděděný po tvůrcích gotiky, starých Anglech a Sasech.

První gotický román proniká podivná morální, politická a filozofická ambivalence. Na jedné straně se zde odsuzují a parodují barbarské zvyky katolického Jihu a gotického středověku, na druhé straně je gotická mašinerie strojem k nastolení jakési nadpřirozené spravedlnosti, která je v rozporu s osvícenskou racionalitou a která se může opřít pouze o přízrak.

Přízračnost jednotlivých efektů ve Walpolově románě se pojí s ironickým tónem vypravěče. Ten má k ději velmi odtažitý vztah. Stylizuje se do role překladatele příběhu vzniklého v dávných dobách a nemůže tedy fungovat jako autorita pro čtenáře, jenž nemá jistotu, zda jsou postavy opravdu dojaty, zda se kají, či zda jsou pouze pod vlivem pověřčivého strachu. Významová neurčitost jazyka ve Walpolově románě vytváří neustálou oscilaci mezi excesem – kumulací strašidelných efektů, které předčí čtenářovo očekávání, nebo překračováním

morálních norem – a nedostatkem pravděpodobnosti v promluvách přízraků a postav.

Příkladem může být scéna, kdy se jedna z postav, markýz Frederik, vydá za svou nemilovanou manželkou Hypolitou, aby mu dala svolení k rozvodu. Místo své ženy nachází u domácího oltáře modlícího se mnicha, který je k němu obrácen zády a zdá se být zcela pohroužen ve zbožné rozjímání. Frederik, očekávaje, že „zbožná osoba pokročí k němu“ mnicha osloví. Postava se pomalu otočí a ukáže mu „bezmasé čelisti a prázdné oční důlky kostlivce zahaleného v poustevnické kutně“. Se zjevením vede Frederik značně absurdní dialog. Nejprve zapřísahá „přelud, aby se nad ním smíloval“. To samo je podivné, protože předtím zvolá „Andělé milosti chraňte mne“,¹²² ale hned poté se obrací s prosbou o milost k „přeludu“. Ten hraje roli duchovní autority, která je však podkopávána autorskou ironií. Přízrak připomíná Frederikovi „pokyn nebe“ vyrytý na meči zakopaném za křížáckých válek. Tím odkazuje na jakousi absolutní spravedlnost, spojení božího příkazu, poslání křesťanství a feudální moci. Místo vznešeného příkázání však dává přelud, který Frederik oslovuje „požehnaný duchu“, hrdinovi naprosto konkrétní nařízení – musí zapomenout na ženu, jíž se chtěl násilím zmocnit. Ale když strašidlo zmizí, stane se pravý opak. Hrdina sice upadne do „mučivého vytržení“, v němž vyzývá všechny svaté o pomoc, do myslí mu však přitom bezděčně vniká „obraz krásné Matyldy“, předmětu jeho touhy. V tu chvíli vchází do komnaty Frederikova manželka, která si hrdinovo rozrušení vyloží jako projev soucitu, jenž vystřídal jeho dřívější krutost. Hrdina se jí ale vytrhne a vzkřikne: „Nemohu mluvit!“ Utíká pak pryč, volaje jméno ženy, po níž touží.¹²³ Pro scénu jsou příznačné rychlé zvraty, které znemožňují, aby jazyk mohl působit v rámci určitého hodnotového systému, ať křesťanské nebo aristokratické ctnosti nebo ďábelské neřesti. Na rozdíl od Hamleta, na nějž působí duchova promluva jako absolutní příkaz, který změní jeho život a vymaže z jeho myslí všechny předchozí morální zásady,¹²⁴ Frederik vnímá zjevení jen jako stimulátor sexuální touhy. Okolnost, že jeho touha není naplněna, přispívá k tomu, že scéna silněji působí na sexuální představitost čtenáře. Rétorická a dramatická ironie – příchod Frederikovy manželky je příkladem druhé z nich – se ve Walpolově textu spojují k potencování sexuality a otřásají základy morálky, práva a spravedlnosti.

Pro *Otrantský zámek* jsou typické ještě další stylové rysy – dramaticčnost a divadelnost. Zejména divadelnost gotického románu přímo souvisí s jeho přízračností. Tato přízračnost je již moderním simulakrem, výtvozem vyprávění jako „jevištní techniky“, výsledkem strategického využití nadpřirozených efektů. Například Isabelu zachrání před hlavním hrdinou, který se s ní mermomocí chce oženit, vzdychající portrét Manfrédovy babičky. To je jistě směšné, ale zároveň to dokazuje, že ve Walpolově vyprávění jsou obecné pojmy osvícenců, např. ctnost, zastupovány teatrálními rekvizitami. *Otrantský zámek* má sevřenou formu klasicistní tragédie (skládá se z pěti kapitol, které odpovídají jednotlivým dějstvím a jejichž dílčí epizody mají charakter divadelních scén). V dramatické zápletce tohoto Walpolova románu je osudová nutnost klasické tragédie nahrazena zdánlivě nadpřirozenými proměnami prostoru, který má zřetelné jevištní rysy. Skutečným hrdinovým protihráčem je tedy hradní architektura, přesněji řečeno její kulisovitá podoba.

Je podivuhodné, jak souvisí formování gotického románu s rozvojem teatralnosti divadla v poslední třetině 18. století, který se projevuje úpadkem dramatu a do jisté míry i herectví. Jak jsme již naznačili, vedle divadelního pojetí zápletky

i jednotlivých scén, promluv a gest je pro gotický román typická zejména kulisovitost prostředí. I zde se projevuje úzký vztah k tehdejšímu divadlu, v němž kulisy přestávají být pouhým doplňkem, jak tomu bylo ještě na pozdně renesančním a barokním jevišti. Stávají se základem celé inscenace, jež získává stále více charakter jevištního obrazu. Tento rys ještě zesiluje v průběhu 19. století a zcela se vyčerpává ve specifickém jevu viktoriánské kultury – vánočních pantomimách, při nichž na jevištích nehrají hlavní roli herci, ale koráby válčící na rozbouřeném moři nebo snová nádhera orientálních výjevů. Na počátku tohoto vývoje stojí mimo jiné i anglický gotický román, který tzv. mašinerii klasicistické epiky (tak nazývali klasicističtí teoretici nadpřirozené síly a jejich zásahy do děje) proměňuje v mechanismus kulisovitého prostředí. Zajímavé je, že souběžně s iluzivními líčeními gotické architektury a strašidelných efektů v gotických románech se rozvíjí právě jevištní technika, zdokonaluje se osvětlení, divadelní kulisy, mechanismy, které jimi pohybují, a vzkvétá především scénické malířství. Dochází také k prvním pokusům o vizuální efekty projekčního rázu, promítání jednoho plánu kulis do druhého apod.

To vše naznačuje, že gotický román má v době svého vzniku velmi daleko ke knížkám lidového čtení, s nimiž byl spojen jeho vstup do českého kulturního kontextu. Je spíše výsledkem velkých přeměn, rozrušování tradičních struktur základních uměleckých druhů i dílčích žánrů, k němuž zvýšenou měrou dochází ve 2. polovině 18. století a které vyvrcholí ve snahách romantiků o celkovou transformaci žánrového systému a o syntézu různých umění v tzv. souborném uměleckém díle (*Gesamtkunstwerk*).

Gotický román předjímá romantickou epiku a drama nejen ve vývoji hrdinů, ale také v syntéze tvárných prostředků jednotlivých základních uměleckých druhů, zejména epiky a dramatu. To je později příznačné především pro některé historické romány, například pro *Nevěstu z Lammermooru* (*The Bride of Lammermoor*, 1819) Waltera Scotta. S pokusy romantiků o uměleckou syntézu souvisí také zvýšený důraz na zrakovou a sluchovou stránku imaginace. Např. v románech snad nejslavnější autorky anglické gotické prózy, Ann Radcliffové, je okolí hradů a klášterů vylíčeno velmi podrobně. Předlohou pro četné krajinné popisy jsou Angličanům velmi dobře známá umělecká díla, již tehdy přístupná v různých uměleckých sbírkách. Jde o krajinomalby Salvátora Rosy a Clauda Lorraina, které se staly také základem anglického romantického malířství (J. M. W. Turner, John Constable).

K inspirace malířské se připojuje také inspirace hudební a lyrická. Součástí próz Ann Radcliffové, ale později i např. Charlese Roberta Maturina, jsou i písně, lyrické texty, které vytvářejí celkovou citovou náladu. I tento rys předznamenává pozdější rozvoj lyrickoepického žánru v romantické poezii a množství lyrických momentů v romantických dramatech. V románech Radcliffové dokonce nechybějí ani narážky na známá hudební díla. Tendence k souhrnnému uměleckému výtvaru a zdůraznění synestezie, tedy imaginativního spojení představ různých smyslů, nevede však v gotickém románu k harmonii, nýbrž naopak posiluje moc jazyka, jeho teatralnost a transgresivitu slovních obrazů. A právě transgresivní potenciál (viz zde s. *178) jazyka i literárních reprezentací se stal klíčovým problémem pro Walpolovy následovníky.

Snahu umravnit zápletku gotického románu a podřídit ji schematismu dobové mravoučné literatury projevila Clara Reevová, která se jako mnozí její současníci

přihlásila k odkazu Horace Walpola. Větší respekt však měla k slavnějšímu Walpolovu současníku Samuelu Richardsonovi, který v závěru své tvorby vytvořil předobraz exemplárního hrdiny, sira Charlese Grandisona. V gotickém románu Reevové, nazvaném příznačně *Starý anglický baron aneb Obhájce ctnosti* (*The Old English Baron, or, The Champion of Virtue*, 1777, 1778), je sice ještě gotická architektura důležitá, ale ve zcela jiném smyslu než u Walpola. Přízračnost a kulisovitost ustupují částečně do pozadí. Gotické sídlo se stává emblémem tradičních ctností a „demokratičnosti“ života na anglickém venkově v době tudorovských panovníků. Ve 2. polovině 18. století se totiž v důsledku průmyslové revoluce, růstu velkoměst a vyliďňování vesnic objevil kult tradičního anglického venkova a začaly vznikat představy „staré dobré Anglie“.

Proti rétorice excesu, touhy a ironie u Walpola se Reevová snaží postavit psychologizaci charakterů zdůrazňující problém jejich sklonu ke zlu nebo naopak pozitivní morální kvality jejich povah. Odhalování nitra hrdinů u ní však neprobíhá konfesijní formou, jak je tomu v Richardsonových epistolárních románech, nýbrž v napětí a náznacích. Právě Reevová začíná rozvíjet techniku psychologického napětí (anglicky „suspense“), kterou pak dovádí do důsledků Ann Radcliffová. Tato technika spočívá v tom, že jsou čtenáři záměrně zatajeny důležité motivy jednání hrdinů, děj nemá jasnou kauzalitu, rozvíjí se v nepředvídaných zvratech a často až nevysvětlitelných situacích, které mohou být objasněny teprve při závěrečném rozuzlení. Psychologismus je však u Reevové ještě v zárodcích, protože výstavba děje stále vychází z mravoučného schématu o vítězství rozumové osvícenské ctnosti nad abstraktním zlem. Přitom se zde již ale projevuje určitá nedostatečnost osvícenské etiky a naopak velká přitažlivost techniky napětí.

Jiný aspekt osvícenské kultury, ironická kritika politického a sociálního života ve formě tzv. travestie (jako např. v Montesquieuových *Perských listech* – *Les Lettres per sanes*, 1721, nebo v Goldsmithově *Světobčanovi* – *The Citizen of the World*, 1762), ovlivnil pokus o orientální gotický román s názvem *Vathek* (1786), jehož autorem byl výstřední milionář William Beckford. Beckfordovo dílo má však již daleko k univerzalistické perspektivě osvícenců, kteří patřili na povahu celého lidského rodu „od Číny až po Peru“, jak napsal tehdejší zákonodárce novoklasicismu Dr. Johnson. Má spíše rysy osobní zpovědi o nerovném autorově boji s chamtivostí, erotickými i homosexuálními vášněmi. Morální konflikt izolovaného a podivínského jedince je zde monumentalizován jako marný boj s mocnostmi zla i s jejich hlavním představitelem, orientálním Luciferem Iblísem. Není ani tak důležité, že hrdinův zápas končí v islámském pekle, v hrůzném okamžiku jeho věčného zatracení. Podstatný je spíš Beckfordův přínos k rozvoji romantické imaginace, v níž dochází ke spojení fantazijních a snových představ a v níž se celý fantastický svět může obratem stát symbolickým labyrintem hrdinovy duše. Vedle toho je rovněž podstatná inspirace Beckfordovy představivosti orientální literaturou, především *Příběhy tisíce a jedné noci*, které se staly východiskem fantazie většiny anglických romantiků, např. Coleridge, Byrona, Shelleyho, Keatse, Roberta Southeyho a dokonce i Williama Wordsworthe.

Románová tvorba Ann Radclifové je poznamenána rousseauovským sentimentalismem. V *Sicilském románě* (*A Sicilian Romance*, 1790), *Románě hvozdou* (*The Romance of the Forest*, 1791), *Záhadách Udolfa* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) a *Italovi* (*The Italian*, 1797) se příroda vyvíjí z kulisovité scenerie v živý organismus, který je životně důležitý pro duši křehké, trpící hrdinky, uvržené

do nepochopitelného a děsivého labyrintu hradu, uzavřené do klášterní kobky nebo skryté v polozříčeném opatství. Zatímco u Walpola, Reevové a do jisté míry i u Beckforda je architektura jakýmsi protihráčem zloducha nebo abstraktního zla a někdy dokonce pomáhá při obnově morálního řádu, u Radcliffové je tomu naopak. Jednak se zde konstituuje časoprostor kláštera, charakteristický pro pozdější hrůzostrašnou literaturu. Klášter přestává být posvátným místem, kde se lidství setkává s božstvím; není již článkem řetězu spojujícího zemi a nebesa. Jako místo s tajemstvím¹²⁵ se klášter stává privilegovaným prostorem napětí, místem odhalování zlých a zvrhlých stránek lidské povahy, metaforou násilí páchaného na lidské duši. Vedle této změny dochází i k proměně funkce zámecké architektury. Zatímco dříve byla velkolepost gotického hradu základem legitimimity feudální moci, nyní je emblémem jejího úpadku a korupce. Postava, která tuto korupci dříve ztělesňovala, byla většinou uzurpátorem a tyranem. Nyní je, jako například kondotier Montoni v *Záhadách Udolfa*, právoplatným vládcem, který však žije na okraji společnosti a představuje jakousi temnou a rozvratnou sílu. Architektura hradu ztrácí svůj řád, stává se nepochopitelným labyrintem a jednotlivé strašidelné úkazy nebývají vždy vysvětleny.

V *Záhadách Udolfa* se dostává Emílie díky slabosti a korumpovatelnosti své společnice Madame de Cheron do Montoniho područí. Jeho nátlaku nepodlehne především díky své rousseauovské výchově a víře v přirozenou dobrotu lidské duše, která se posiluje v každodenním styku s přírodou. Že však ani tato rousseauovská víra není všemocná, ukazuje poslední autorčin román *Ital*, v němž se setkáváme s typickou postavou pozdější hrůzostrašné literatury – pokryteckým, zločinným a vnitřně rozpolceným mnichem Schedonim. Koncepce této postavy byla ovlivněna prvním anglickým hrůzostrašným románem, *Mnichem* M. G. Lewise. K dalším dílům tohoto žánru patří zejména *Frankenstein* Mary Shelleyové a *Poutník Melmoth* Charlese Roberta Maturina.

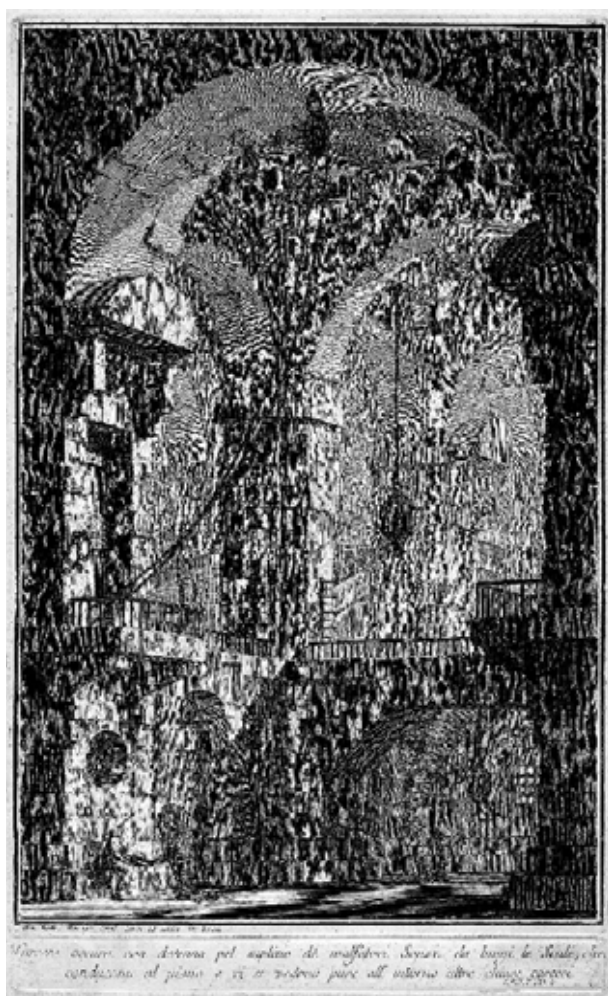
Lewisova *Mnich* lze v určitém ohledu považovat za pubertální dílko, obrážející sadistické tendence i představy erotické svobody v duši dospívajícího mladíka. Mnišství je zde figurou jinošství, hojně frekventovanou v romantismu, např. u Novalise, Byrona nebo Máchy. Na druhé straně je tento román plně součástí revoluční atmosféry doby, v níž vznikl (o tom svědčí i jakobínské gesto dobytí a vypálení kláštera v závěru). V této atmosféře není již místo na jemné rozvíjení techniky psychologického napětí ani na rousseauovské úvahy, zájem se přesouvá ze strašidelna na hrůzostrašnou, které se zmocňuje duše v náhlém šoku, při setkání s něčím nepředstavitelným, nebo působí jako postupující posedlost. Důležité je, že se v románě vedle etické tematiky – rozpolcení hlavního hrdiny Ambrosia mezi svatouška a zvrhlíka – akcentuje rovněž specifický přístup k psychologii hlavního hrdiny, jehož četné obdoby nalézáme v pozdějších dílech gotického žánru nebo frenetické literatury (např. u E. T. A. Hoffmanna, Ch. B. Browna, E. A. Poea, R. L. Stevenson). Ambrosio má totiž svého „dvojníka“ či spíše „dvojnici“, démonickou Matildu, která ho vyhledá v převleku za novice a stane se jeho tajnou posedlostí. Matilda vyjadřuje stále více to, co se odehrává v černých hlubinách Ambrosiova podvědomí, a je hlavní příčinou hrdinova hrůzného konce. Její závěrečná satanická podoba není znamením návratu k předchozím mravoučným schémátům, ale naopak výrazem romantické fascinace démoničnem, která se projevuje rovněž např. v Byronově *Džaurovi* (*The Giaour*, 1813), *Korzárovi* (*Corsair*, 1814), *Larovi* (*Lara*, 1814) nebo *Manfrédovi*. Lewisův Ambrosio je vlastně jednou z prvních pro-

blematických romantických postav, jejichž dvojnickví odkazuje ke vzrůstajícímu vědomí krizového stavu, jenž je příznačný pro moderní kulturu.

Zatímco Lewisův *Mnich* zachycuje uvolnění lidských citů a vášní v době revolučního výbuchu, *Frankenstein* a *Poutník Melmoth* jsou daleko složitější texty, vyznačující se nejen náročností své tematiky, ale také komplikovanou vypravěčskou technikou, jejímž základem je zdvojení nebo dvojnickví.¹²⁶ Vypravěč Frankensteinova příběhu Walton je ve své víře v objevitelskou sílu vědy obdobou hlavního hrdiny, který se pokouší překročit meze života a smrti a stvořit „nový živočišný druh“. Mezi osudy jednotlivých postav v *Poutníku Melmothovi* jsou zjevné analogie a sama titulní postava je do značné míry dvojníkem hlavního vypravěče, svého vzdáleného potomka, a také hrdinů jednotlivých příběhů. Zdvojování je v obou dílech ironickou strategií, která zdůrazňuje v prvním případě meze moderních vědeckých utopií, ve druhém případě pak spíše opakování, absurditu a bezvýchodnost lidských dějin. Zatímco Frankensteinův příběh zůstává otevřený (v závěru mizí hrdinův zrůdný výtvar v pustinách u Severního pólu), *Poutník Melmoth* zdůrazňuje svou kompozici, v níž předchází vyprávění vždy rámcuje následující, nejen uzavřenost, ale také reverzibilitu, zvrzatnost struktur románového světa.

Na rozdíl od *Melmoth* však *Frankenstein* akcentuje fantastickou povahu celého příběhu, který začíná jako humanistický sen renesančních učenců, pokračuje jako nadšené vize tehdejších průkopníků chemie a biologie o nesmírných možnostech organických syntéz a končí jako noční můra, v níž se vysněný ideál stává děsivou a nevládnutelnou realitou. Nejde však jen o freudovský návrat představ vytěsněných do nevědomí.¹²⁷ Monstrum, které hrdina vytvořil, je více než noční můrou. Symbolizuje selhání rousseauistické etiky a ostatních osvícenských projektů sociální změny. Jak ukazuje Marshall Brown, Frankensteinův zrůdný výtvar není démonický především díky své nadpřirozené síle, ale proto, že je vyloučen ze společnosti. Jeho prokletí je biologické a sociální povahy. Lze tedy říci, že *Frankenstein* je myšlenkovým experimentem – nejen testem vědeckého racionalismu, ale zejména testem soudržnosti lidského společenství.¹²⁸

Stejně jako *Frankenstein* je i *Poutník Melmoth* výrazem bezvýchodnosti lidského údělu. Avšak na rozdíl od techniky experimentu u Shelleyové, vedoucí k problematizaci osvícenského i romantického pojetí lidské přirozenosti, je pro Maturinovo dílo příznačné spojení mýtu a panoramatické historické perspektivy. Hlavní postava, nesmrtelný poutník, který si chce s ostatními hrdiny vyměnit svůj tristní osud, vznikla na základě středověké pověsti o bludném Židu Ahasverovi, která inspirovala četné romantiky. Vedle toho však ovlivňuje podobu Maturinova hrdiny ještě moderní mýtus o Faustovi. Na rozdíl od soudobého Goethova zpracování však Maturinův faustovský hrdina vypovídá o marnosti lidské honby za poznáním, o sevřenosti člověka ve stále se zužujících spirálách času a v kruzích deterministicky pojatého vesmíru. Pět příběhů v románě se odehrává v časovém rozmezí 150 let a zapadá do sebe jako čínské krabičky. Tato kompozice, která symbolizuje determinismus dějin, v románě téměř zcela nahrazuje architekturu gotické stavby. Iluzivnost, ba kulisovitost dějové výstavby spočívá v tom, že jednotlivé příběhy jsou citacemi z fiktivních starých rukopisů. Tato zlomkovitá vyprávění nakonec vyplní prázdné místo v rukopise původním, jenž odkazuje k tajemství strašidelné polorozpadlé budovy, sídla irského šlechtice Johna Melmotha.



Giovanni Battista Piranesi: Vězení, lept z cyklu *Carceri d'invenzione*, 1760/1761. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Uzavřenost a konečnost světa v Maturinově románě souvisí s hlubší změnou koncepcí prostředí i postav. Přes mytické a nadpřirozené rysy hlavního hrdiny nejsou příčiny jednotlivých konfliktů, kterých se účastní a které se snaží zvrátit, vůbec nadpřirozené. Spočívají v korupci společenských institucí a v běžných událostech každodenního života, v nichž vychází navenek psychická labilita, zoufalství a často i paranoidní pocity hrdinů. Labyrint do sebe zapadajících zápletek je symbolickou metaforou bezvýhodnosti lidského údělu. V jednotlivých vyprávěních dochází k zániku sentimentalistických a romantických iluzí. Například v nejrozsáhlejší epizodě románu, „Příběhu Imáli“, se hroutí rousseauovská představa přírodního člověka a romantické ideály citové spontánnosti a přirozenosti. Zatímco u Lewise spočívala hrůzostrašnost ve srážce naivity hrdinů s démonickými silami podvědomí, u Maturina je již objektivizována. Jak ukazuje

Botting, „vzájemné propojení fikce a skutečnosti, vnitřních a vnějších hrůzostrašných světů, nesmiřitelných konfliktů a svářících se extrémů“ je charakteristické pro Irsko Maturinovy doby.¹²⁹ Gotické fikce se zde pronikají do diskursů, které vytvářejí pojmy společenské reality, a začínají je ohrožovat.

Gotický román s politickou tematikou a jeho vliv na transformaci gotického žánru Vznik „americké gotiky“

K výraznému zpolitizování kategorie gotična a vzápětí i gotického románu dochází v období Francouzské revoluce. V roce 1790 vyšly Burkeovy *Úvahy o Francouzské revoluci*, jejichž známá pasáž vyjadřovala nostalgickou touhu po středověkých ctnostech a kritizovala morální úpadek současnosti. Když revoluční dav zajal Marii Antoinettu, Burke oplakával zánik „rytířského věku“, v němž by „deset tisíc vytasených mečů pomstilo pouhý pohled, který by [královnu] mohl urazit“. Zároveň ohlašoval nástup doby „sofistů, ekonomů a vypočítavců“.¹³⁰

Politizace gotična u Burkea souvisí se vznikem nového konzervatismu v rámci tehdejší liberální, whigovské ideologie. Proti tlakům „sofistů, ekonomů a vypočítavců“ staví Burke nezbytnost kontinuity dědičných práv králů a šlechty na vládu v zemi. Tato privilegia byla v Anglii zpochybněna roku 1789, kdy skupina radikálů (např. Joseph Priestley, Thomas Paine a Richard Price) začala hlásat, že tzv. Slavná revoluce (Glorious Revolution) v roce 1688, při níž byl ze země vyhnán katolický smýšlející stuartovský panovník Jakub II., byla vlastně předzvěstí revoluce francouzské. Ta se podle nich stala vyjádřením přirozeného práva lidu vybírat si své vládce, trestat je za jejich provinění a vytvářet si politický systém vyhovující jeho vlastním zájmům. Podobně jako ve Francii mělo podle těchto radikálů dojít i v Anglii k rozsáhlým politickým změnám, završeným nastolením republiky.

Burke reagoval na tyto proklamace již v *Úvahách o francouzské revoluci*, ale myšlenkové jádro jeho argumentu je patrné až ze spisku, který vyšel o rok později pod názvem *Výzva nových whigů starým* (An Appeal from the New to the Old Whigs, 1791). V roce 1688 vlastně k žádné revoluci nedošlo, tvrdil zde Burke. Napak, zamezilo se tomu, aby propukla skutečná vzpoura, která by mohla ohrozit stabilitu a kontinuitu království. Francouzskou revoluci zde Burke vyložil moderním ideologickým způsobem jako ekonomicky motivovaný konflikt „středního stavu“, vyžadujícího svobodu podnikání, s aristokraty, jimž patřila půda. „Starý režim“ se podle něho topil v dlužích, a proto povstalo měšťanstvo v naději, že získá rozsáhlé církevní statky. Tím byla podkopána autorita katolické církve, což vystavilo monarchii akutnímu nebezpečí výbuchu masové nenávisti.

Již v *Úvahách o Francouzské revoluci* definoval Burke britské státní zřízení na základě tehdejších organických teorií (viz zde kapitolu Imaginace a poezie).

V britském politickém systému spatřoval velký organický princip společenské soudržnosti. Na základě této představy kladl rovnítko mezi obnovením monarchie po Cromwellově vládě a Slavnou revolucí (paradoxní je, že v prvním případě šlo o znovunastolení Stuartovců, ve druhém o jejich vyhnání):

v obou případech [národ] zregeneroval chybějící část starého zřízení pomocí částí, které nebyly ochromeny. Tyto části byly zachovány v naprosto stejné podobě jako předtím, takže obnovená část mezi ně zapadala. Národ jednal jako starobylé organizované státy a zachovával formu jejich organizace, nikoli jako [pouhé] molekuly dezorganizovaného lidu.¹³¹

V Burkeových úvahách souzněl organicismus s tradicionalismem a hierarchickým uspořádáním společnosti. Ta se podle něho měla vyvíjet jako živý organismus, být vždy v rovnováze a nikdy nesměla ztratit žádnou ze svých institucí. Důležité však je, že tento organismus nebyl produktem přírody, nýbrž „umění“ nebo spíše, řečeno slovy Michela Foucaulta, politické technologie. „Umění je lidská přirozenost,“ tvrdil Burke, a ospravedlňoval tím veškeré zásahy na obranu státu, namířené proti zastáncům „přirozených práv člověka“. I když je zřejmé, že „organická“ společnost byla politickým výtvořem, Burke zdůrazňoval téměř mystický moment její kontinuity. Na rozdíl od Locka, který interpretoval společenskou smlouvu jako kontrakt mezi jednotlivci, Burke v ní viděl odvěké pouto mezi minulými, přítomnými a budoucími generacemi.

Burkeovi odpůrci kritizovali především to, že jeho ideologie organicismu zastírá skutečný stav britského politického a právního systému, který potřebuje velké množství reforem. Uvedli jsme již, že proti představě státu jako dokonalého organismu postavili metaforu rozpadající se zříceniny. Tragické sepětí rytířských ctností s ruinami právního státu se stalo námětem nového typu románu, v němž je po vzoru francouzských osvícenců gotično využito ke kritice existujících společenských institucí. Příkladem takového románu je Godwinův *Caleb Williams* (1794).

Podobně jako v Burkeově propagandě je v tomto díle gotično spojeno se současným politickým diskursem. Setkáváme se zde sice také s určitou nostalgii po zanikajících rytířských ctnostech, ale příběh hlavně odhaluje působení donucovacích mechanismů, zejména v oblasti soudnictví a vězeňství a obecně v hierarchii společenských vztahů. Nejde však o využití estetického potenciálu gotického románu pro politickou propagandu. Důraz na aktuálnost gotického diskursu umožnil Godwinovi (podobně jako jeho americkému následovníku Ch. B. Brownovi) sledovat hlouběji dopad působení moci v její děsivé či nestvůrné podobě na psychiku jednotlivce i na chování společenství a davu. Jak ukázala Marilyn Butlerová, román „obnažuje psychologické kořeny politického chování“, které byly v předchozím Godwinově díle – zvláště ve filozofické práci *Zkoumání politické spravedlnosti* (*An Enquiry Concerning Political Justice*, 1793) – zastřeny abstraktním jazykem.¹³²

I když Godwin v předmluvě k románu tvrdí, že je víceméně ilustrací hlavních tezí jeho *Politické spravedlnosti*, *Caleb Williams* se od ní liší v mnoha ohledech. V *Politické spravedlnosti* Godwin tvrdí, že vláda zotročuje lidi pomocí „hanby, přetvářky a podvodu“.¹³³ Společnost nikdy nebyla harmonickým organismem; stále je ve „válečném stavu“, protože majetkové rozdíly vedou jednotlivce k nespravedlivým, „násilným a podvodným“ přesunům majetku. Podle Godwina lze veškerou tuto nerovnost překonat změnou chápání spravedlnosti. Jako „obecný název pro veškerou morální povinnost“, která je jediným hlediskem pro zkoumání pravdy

v politice i ve společnosti, je takto pojatá spravedlnost podřízena užitečnosti činů jednotlivce pro druhé.¹³⁴

I když se podobné názory objevují také v úvahách titulního hrdiny Godwinova románu, zdají se ještě méně uskutečnitelné než v předchozím teoretickém spise. Calebův protějšek, patron a „dobrodinec“, venkovský šlechtic Falkland, však disponuje mocí takřka neomezenou. Nejde ale o moc jednotlivce, nýbrž celého systému, jehož klamnými znaky jsou Falklandova rytířská čest, filantropie a příkladné činy.

Godwinův aristokrat nejedná totiž z mravních pohnutek – jeho základním motivem je jen a jen společenská prestiž. Kvůli ní zavraždí svého souseda, hulvátského a krutého statkáře Tyrrela, který ho udeří na veřejnosti. Je důležité, že se Falkland nemstí Tyrrelovi za jeho brutalitu a zločiny (smrt dvou lidí) a že ho veřejně nevyzve na souboj jako středověcí rytíři a pozdější kavalíři. Místo toho se dopouští zločinu, který chladnokrevně a veřejně zapírá, a to tak přesvědčivě, že je soudem zproštěn veškerého podezření.

Protože se však zvidavému Calebovi podaří získat usvědčující důkazy, rozhodne se ho Falkland zbavit s využitím veškeré moci, kterou mu dává k dispozici justice. Podaří se mu svého někdejšího chráněnce zkriminlizovat (na základě fingované krádeže) a ostatní práci za něho vesměs vykoná soudní a vězeňský systém i veřejné mínění. Pro své opakované pokusy o útěk z vězení je Caleb prohlášen za nebezpečného zločince. Falklandovi lidé, soudy a policie jej pronásledují tak účinně, že se brzy nenajde jediné místo v zemi, kde by mohl v přestrojení žít, ani způsob, jak utéci za hranice. Po vyčerpávajícím honu, opětovném uvěznění a propuštění na svobodu, které ho však vystavuje jen dalšímu pronásledování a veřejné hanbě, se Caleb rozhodne veřejně se ospravedlnit před soudem. V jedné z verzí závěrečné kapitoly se mu to sice podaří, ale jen za cenu toho, že způsobí smrt svého pronásledovatele, který je již starý, nemocný a neschopný se bránit. Ve druhé verzi však Falkland u soudu zvítězí, Caleb je prohlášen za slabomyslného a pomalu zlikvidován preparáty, které mu v blázinci podávají Falklandovi lidé.

Godwinův román není tezovitým rozvedením *Politické spravedlnosti* už jenom proto, že jeho konflikt nenaznačuje žádnou možnost harmonizace společenských rozporů. Je rovněž podstatné, že Caleb není příkladným hrdinou, představitelem „politické spravedlnosti“, stejně jako Falkland není pouhým reprezentantem státní moci. Caleb není ani nevinnou Falklandovou obětí. Když se ve zvědavosti při požáru vloupe do Falklandovy truhly a objeví tam důkazy jeho viny, překročí tím morální, ba právní meze lidského soužití. V důsledku neustálého pronásledování se potom Caleb mění z titánské postavy bojovníka za svobodu, schopného překonat trojitě zdi vězení, v próteovského mistra převleků, jehož charakter však pozbyl veškeré důvěryhodnosti. Střet obou hrdinů se tedy vůbec nedá schematizovat.

Další závažná odlišnost Godwinova románu od jeho politického spisu spočívá v pojetí Falklandova charakteru. Jeho zločin není pouhou ukázkou násilí a bezpráví, kterých se dopouští státní moc. Ukazuje spíše na hluboký rozryv mezi soukromou a veřejnou stránkou hrdinova já, mezi nostalgií po dokonalých rytířských ctnostech v idealizované minulosti a chaotickou přítomností, v níž Falkland podezřelý z vraždy dokonce na okamžik ztrácí autoritu danou svou rytířskou pověstí.

Toto rozštěpení Falklandovy osobnosti je patrné i v symbolické rovině. Hrdina totiž hraje dvojí roli neviditelného, všemocného a všudypřítomného Boha, který sleduje a trestá Caleba na jeho útěku, i zlovolného, vychytralého ďábla,

jenž vynalézá ta nejrafinovanější duševní muka stupňující Calebovu úzkost a utrpení. V průběhu románu však mizí nadpřirozený základ tohoto kontrastu. Soukromá část Falklandova já se začíná jevit jako nestvůrná parodie, monstrózní simulakrum boží spravedlnosti,¹³⁵ a jeho veřejná část stále více působí jako anonymní síla mocenského systému, který jednotlivce definuje jenom jako předmět dohledu a kontroly. Situaci jednotlivce ve společnosti na přelomu 18. a 19. století, jež se postupně začíná měnit ve „vězeňský systém“,¹³⁶ který nikoho nedokáže napravit, popisuje Foucaultova kniha *Dohlížet a trestat*. Tento systém přetváří stále více lidí na delikventy – produkty neosobních norem a normalizačních mechanismů. V souvislosti s tím lze říci, že Godwinův román nejen dekonstruuje dobové představy a formy vznešena i gotična, nýbrž překonává také rámec moderního pojetí společenského zla a naznačuje jeho postmoderní chápání jako projevu neosobního mocenského mechanismu, který proniká celou společností a způsobuje její postupný rozpad.

Godwinův román zapůsobil na tvorbu mladého amerického autora Charlese Brockdena Browna, považovaného za jednoho ze zakladatelů tzv. americké gotiky. Během svého pobytu v New Yorku v letech 1796–1800 Brown prokazatelně Godwina četl. Postava bohatého Ira Ludloe, která se objevuje ve dvou Brownových románech – *Wieland, Americký příběh* (*Wieland, an American Tale*, 1798) a v nedokončených *Pamětech Carwina břichomluvce* (*Memoirs of Carwin the Biloquist*, 1803, 1815) – je velmi zajímavým rozvinutím Godwinova Falklanda a Carwin je ještě zajímavějším potomkem Caleba Williamse.

Na rozdíl od Falklanda není však Ludloův charakter zakotven v rytířských ctnostech gotiky. Jediným jeho gotickým rysem je, že vychovává svého chráněnce Carwina tak, že ho posílá na zkušenou do španělského kláštera, kde má žít jako bigotní katolík a naučit se tak dokonalému hraní rolí, naprostému pokrytectví. Ludloe se od Falklanda liší také svým jménem, které odkazuje k anglickému zámku Ludlow, dějišti Miltonovy „masky“ *Comus* (1638), jejíž zápletky využívá motivů ze středověkých rytířských románů a renesanční epiky (čaroděj se neúspěšně pokusí připravit mladou dívku o nevinnost). Zdroje gotického žánru jsou tedy v Brownových románech přítomny jen v náznacích.

Jak naznačují *Paměti Carwina břichomluvce*, je Ludloe spíše postavou z budoucích utopií nebo dystopií. Má totiž dalekosáhlý plán, pro nějž se pokouší využít titulního hrdinu, který si v odlehlém koutě americké divočiny osvojil neobyčejné umění břichomluvectví a dokáže napodobit jakýkoli hlas. Ludloevým úmyslem je založit kolonii kdesi v jižních mořích, kde by se stal neomezeným vládcem s pomocí Carwinových hlasů, vzbuzujících v lidech strach, úzkost či touhu a ovlivňujících jejich morální pohnutky i činy. Na rozdíl od nadpřirozené moci nebes, která zdánlivě podpírá autoritu Godwinova Falklanda, je Ludloeva moc postavena na triku, při němž simulakrum (fiktivní hlas) působí jako halucinace ovládající city, fantazii a rozvažování nic netušících lidí. Je příznačné, že se toto umění moci rodí z hrdinova kontaktu s americkou přírodou, která je již tehdy chápána jako zdroj politické a kulturní identity nového národa.¹³⁷

Proti Calebovi, jehož repertoár převleků je omezený, využívá Carwin takřka neomezené možnosti nápodoby cizích hlasů. Jeho já se tím disociuje na nesčetné množství simulaker. Ani to mu však nezajišťuje svobodu. Jeho všudypřítomný a vševědoucí patron Ludloe se dopátrá, že se ve Španělsku dopustil těžkého provinění (svedl nevinnou dívku), a nakonec ho nechá uvěznit na podkladě obvinění

z vraždy a loupeže. Podobně jako Caleb uniká i Carwin z vězení, ale na rozdíl od Godwinova hrdiny mizí svému pronásledovateli v Americe, v rodné Pensylvánii, kde začíná děj *Wielanda*.

V tomto románě rozvrací Carwin jednu z utopií nového světa, rodinnou idylu emigrantů, příbuzných známého německého osvícenského spisovatele. Hlavní hrdina, jeho manželka i přátelé se zotavují z následků aktivit temných sil Starého světa, symbolizovaných záhadnou smrtí hrdinova otce, mystika a náboženského fanatika. Carwin, který rodinu pozoruje zpovzdálí, jí zjevně závidí štěstí. Rozhodne se je zničit svými břichomluveckými schopnostmi, jež dokáží manipulovat jejich psychikou. Wielanda přiměje hlasem, který mu připadá jako hlas boží, aby zavraždil celou svou rodinu. Jeho sestru Kláru dožene takřka k šílenství, na závěr jí však odhalí tajemství svého působení a prohlásí, že necítí vůbec vinu za své činy, protože „dal jenom do pohybu mechanismy“ v povahách svých obětí, „nad jejichž dalším fungováním už neměl kontrolu“.¹³⁸ Carwinova technologie moci tu převádí jednotlivé postavy na stroje, které se však dají ovládat jen do té doby, než se psychologický experiment vymkne z rukou. Na rozdíl od utopisty Ludloa, jenž chce této technologii využít k vytvoření dokonalého orwellovského totalitního režimu, počítá experimentátor Carwin s náhodou a zahrnuje ji do své perverzní hry s lidskými emocemi, city, svědomím, morálkou i činy.

Tuto hru však neumožňuje jenom náhoda nebo Carwinovo umění. Podílejí se na ní i psychické dispozice postav, například Wielandův skrytý sklon k náboženskému blouznění a fanatismu. Místo Kantovy morální vznešenosti se v podvědomí či dokonce nevědomí Brownových hrdinů objevují překvapivé rozvratné síly. Například jinak opatrná a rozumná Klára ztratí rozum a téměř podlehne sexuálnímu svodům Carwina, který rozhodně není přitažlivý (má ambivalentní rysy neohrabaného venkovana a uhlazeného intelektuála). Z toho vyplývá také popření etických zásad proklamovaných Godwinem a přijímaných i většinou tehdejších Američanů. Hrdinové Brownových příběhů nemají *přirozený* nárok na svobodu, ani nejsou schopni řídit se svým morálním vědomím. Jejich osobnosti jsou produkty dědičnosti a jistých technologií – úpravy vzhledu, soukromé a společenské komunikace, náboženského a morálního cítění. Podle Carwina se tyto technologie chovají jako stroje, které se nakonec vymknou lidské kontrole.

Tímto závěrem se Brownův román ještě více vzdaluje Godwinovi, ale o to více srůstá s kořeny specifické americké tradice. Počínaje *Vlastním životopisem* (Autobiography, psána 1771–1790, tiskem 1818, 1867) Benjamina Franklina se americká subjektivita odlišuje od evropské. Zatímco zranitelné nitro je vystaveno neznámým metafyzickým a psychickým silám, vnějšek má asertivní, performativní a technologický charakter – spočívá v působnosti image a schopnosti hraní rolí. Na rozdíl od evropského pojetí subjektu, které předpokládá centrální postavení zvnitřnělého individuálního vědomí, spočívá performativní a technologická povaha americké subjektivity v tom, že si jednotlivec vytváří soubor prostředků, jimiž lze k dosažení určitého účelu manipulovat jinými jedinci, veřejným míněním a dalšími vnějšími faktory. V tomto ohledu sice Carwin překonává Calebovu dvojakost odhodlaného bojovníka za svobodu a nedůvěryhodné próteovské postavy, ale nemůže tím získat lepší nebo svobodnější já. Tragédie jeho charakteru vzdáleně připomíná rysy Schillerova pojetí vznešena,¹³⁹ které však převádí do podoby chmurné grotesky. Vždyť Carwinovo hravé umění je přes svou záračnost pouhým trikem použitým ke zločinným účelům. Jeho ideálem je psychická a morální manipulace, jejímž ná-

sledkem je exces šílenství a vraždění. Carwin je tak nejen příkladem rozpolcenosti gotického hrdiny, ale také prvním symptomem zhroutil amerických utopií, které se stane jedním z důležitých témat „americké gotiky“.

Gotično a groteskno v americké literatuře

Poetika gotična v americké literatuře již nesouvisí s historismem – gotická architektura zde nehraje téměř žádnou roli, pouze jako klišé odkazující k evropské gotické literatuře. Nejdůležitějším rysem americké gotiky je nestabilitnost racionality, rozpad rozumově definovaného subjektu a přetrvávání iracionalismu v jeho nejrůznějších podobách. Zmizel osvícenský kontrast mezi světlem rozumu a temnotou gotické hrůzy. Svět rozumu zredukovaný na individuální subjektivitu se rozštěpuje a rozpadá. Jeho grotesknost lze přirovnat ke světu Goyových *Caprichos*, jejichž strašné vize se podle Michela Foucaulta rodí z nicoty, která zeje, když se racionální svět rozpadne.¹⁴⁰ V Poeově povídce *Pád domu Usherů* (*The Fall of the House of Usher*, 1839) si můžeme přečíst alegorickou báseň o krásném paláci rozumu, který se znenadání změnil ve strašidelný zámek, kde se prohánějí fantomy. Hrdinou vložené básně v jiné povídce zvané *Ligeia* (1838, 1845¹⁴¹) je „Přemožitel červ“, který vstoupí na scénu jako postava kosmického dramatu, jakéhosi mystéria inscenovaného Prozřetelností, jemuž přihlížejí andělé. Záhy však toto představení přetvoří v krvavá jatka a tím ho ukončí. Toto drama, tvrdí andělé, se jmenuje Člověk, jeho hrdinou je však Přemožitel červ.¹⁴² Síla zmaru, s jejíž existencí racionalismus, náboženství ani selský rozum nepočítaly.

Tato temná iracionální síla nejen ničí ideální svět, ale, jak již bylo naznačeno, rozštěpuje subjekt. U Browna i u Poea dochází k odcizení rozumových a technologických stránek subjektivitu od podvědomých a nevědomých sil lidského nitra, působících často prostřednictvím mysticismu a fanatismu a také, hlavně u Poea, v rámci tehdejších okultistických představ a diskursů spiritismu, metempsychózy nebo mesmerismu (tehdy objevené hypnózy).

Rozštěpením subjektivitu v americké gotické próze vzniká motiv dvojnickví. V jedné z prvních Brownových povídek *Náměšičnost* (*Somnambulism*, 1805¹⁴³) se hlavní postava jednou jeví jako vypočítavý mladík, který se stůj co stůj snaží dvořit mladé dámě, jindy jako téměř slabomyslný venkovan, dávající průchod svým potlačeným instinktům a vraždící otce vytožené dívky. U Browna je toto rozštěpení ještě podpořeno kontrastem dvou charakteristických prostředí: salonu a nočního hvozdu. U Poea není tento kontrast většinou chronotopicky vázán, s výjimkou *Pádu domu Usherů*, kdy se samo zdívo starého paláce, „způsob sestavení jeho kamenů“, stává spolu s plísněmi, které na něm bují, a s hynoucími stromy v okolí tajemnou chemickou silou tvořící zvláštní atmosféru domu,¹⁴⁴ jež rozkládá jeho stavbu a zdánlivě determinuje osudy hrdinů.

V Poeových prózách se setkáváme s různými formami dvojnickví. V povídce *William Wilson* (1839), která předjímá Wildeův *Obraz Doriana Graye*, je dvojník hr-

dinovým druhým, lepším já, obráceným obrazem, který hrdina zabíjí a tím vraždí i sám sebe. V *Pádu domu Usherů* je dvojnictví transformováno do vztahu bratra a sestry, mezi nimiž existuje podvědomá afinita jdoucí až za hrob. V *Ligei* si hrdina vytváří pod vlivem opia fantasma své milované první ženy z mrtvolky druhé manželky. Rozum Poeových hrdinů tvoří už jen svět iluzí. Vazby, které rozhodují o jejich životě a smrti, vytvářejí síly podvědomí, hypnóza a jiná sugesce.

Prostředky, jimiž se Poeovi hrdinové a vypravěči snaží dodat svým fantasmům zdání skutečnosti, jsou často pseudovědecké nebo technické. V povídce *Fakta v případě pana Valdemara* (The Facts in the Case of M. Valdemar, 1840) je střízlivým jazykem lékařské zprávy podán neuvěřitelný příběh o tom, jak se pomocí hypnózy podařilo zastavit „smrt (nebo to, co se nazývá smrt)“. Mezi podrobnými popisy pacientova stavu a jeho reakcí na podněty hypnotizéra a lékařů dominuje absurdní věta „Říkám vám, že jsem mrtvý“,¹⁴⁵ kterou pacient pronáší v hypnóze i po probuzení z ní, když se začíná rychle rozkládat. Realita smrti a její fantasma se nedají odlišit, výkřik „jsem mrtvý“ je jediným znakem života v těle, které se rozpadá. Lacanova analýza jazyka jako symbolického systému a jeho vztahu k nevědomí je jednou z možností, jak vysvětlit tento hrůzostrašný a zároveň groteskní exces, kdy se „symbol projevuje nejprve jako vražda věci [jím označované] a tato smrt zakládá v subjektu zvěčnění jeho touhy“. Podle Lacana je proto „pohřbívání a smrt prvním symbolem, v němž poznáváme náznaky lidství“, a tuto obraznost „lze nalézt jako spojovací článek v každém vztahu, v němž člověk ožívá a vyvíjí se“.¹⁴⁶

V povídce *Muž, jenž se rozpadl* (The Man Who Was Used Up, 1839) pátrá vypravěč po totožnosti jakéhosi generála, hrdiny bojů s indiány, kteří prosluli strašlivou krutostí. Ze společenské konverzace, v níž se mechanicky a groteskně opakují stále táž významová a stylistická schémata, se nedozvídá nic, a tak se rozhodne navštívit generála doma. Jaký je jeho údiv, když uvidí takřka beztvaré tělo zmračeného muže a zjistí, že generálův heroický vzhled i dunivý hlas, kterými si získal salony, jsou výtvozem souboru protéz. Moderní technika „oživuje“ nevýslovnou lidskou ubohost a vytváří tak společenskou celebritu.

Hrůzostrašná gotická próza přechází v Poeových povídkách v grotesku, která má široké spektrum – od filozofické alegorie přes psychologický horor až k monstrózním nebo absurdním výplodům techniky. Podle autorových slov spočívá tato grotesknost v přehnaní rysů hrůzostrašné prózy – „námět [mé povídky] je až příliš hrůzný,“ píše Poe, ale toto dílo vyniká nad jiné hrůzostrašné příběhy svým „stylem a provedením“: „Směšné je vystupňováno v groteskno, hrozné je přibarveno na strašlivé, vtipné je přehnáno do burleskna a zvláštní přeměněno v podivné a mystické.“¹⁴⁷

Poeova groteska je specifická tím, že v některých povídkách se z technologie nebo vědeckého modelu stávají přímo síly hrůzy. Například děsivé zážitky hrdiny povídky *Jáma a kyvadlo* (The Pit and the Pendulum, 1842) z inkviziční kobky jsou výsledkem jakéhosi stroje smrti, který funguje na základě matematických a geometrických vztahů – souhry pohybů stěn kobky a kyvadla. Centrem tohoto děsivého vesmíru je propast, v níž má skončit hrdinův život.

Důležité však je, že Poeovy groteskní horory jsou vždy součástí duchaplné hry se čtenářem. V té se regeneruje zničený rozum ve formě strategie, ať už detektivní zápletky, vědeckého modelu či pseudovědecké mystifikace. V první řadě jde o šokování čtenáře, zmatení jeho očekávání a nakonec o nečekané rozuzlení, které bývá někdy vědecky vysvětleno. Toto vysvětlení však nic nemění na trans-

gresivní povaze Poeových příběhů i vypravěčských strategií. Ve hře se čtenářem totiž překračují meze světa „zdravého rozumu“ a samozřejmě i meze dané vědeckým poznáním. Hra se čtenářem, kterou Poe vykládá romanticky, jako svobodnou hru imaginace, je tedy v jeho tvorbě suplementem, nutným doplňkem hororu a grotesky. Poe ji nazývá „arabeskou“. Ve srovnání s běžným pojmáním arabesky – estetikou ornamentu, samoučelnosti a zároveň hravosti precizní umělecké formy, tedy rysům vedoucím k abstrakci – zdůrazňuje Poe jako podstatu této formy strategii, docílení určitého efektu, jehož psychologický a logický dopad nelze oddělit od estetického působení.

Karnevalové veselí, které s grotesknem spojuje Bachtin, v Poeově romantické grotesce téměř mizí (k podobnému jevu dochází i v dílech Victora Huga – viz následující podkapitulu). V *Sudu amontilladského vína* (The Cask of Amontillado, 1846) z něho zbývá jen motiv karnevalu a šaškovský úbor oběti, zazděné do temného výklenku v hloubi vinného sklepa. Karnevalová rozjařenost, kterou Bachtin vyzdvihuje ve svém rozboru povídky, tu nehraje podstatnou roli. Hrdina je totiž vlákán do sklepa jako znalec, jenž má posoudit pravost vzácného vína. K vraždě dochází z blíže neurčené nenávisti, důležitá není její příčina, ale vypravěčova strategie vedoucí k definitivnímu konci, k hrdinově hrůzně smrti. Bachtin je zde zjevně dezorientován, jeho pojetí groteskna nefunguje. Proto píše o ztrátě „zlatého klíčku“ k významu groteskna, tj. spojitosti mezi jednotlivými částmi tzv. „archaického komplexu“: „smrt – šaškovský převlek (smích) – víno – karnevalová rozjařenost – hrob“. Může pak jen konstatovat, že v povídce zůstávají „obnažené, neřešitelné a proto děsivé kontrasty“.¹⁴⁸ Pokud však spojíme Poeovu grotesku se strategií iluzivní hry se čtenářem, dojdeme k odlišnému závěru. Právě tato strategie nás svými efekty může přivést k poznání současného světa, jehož podstatou již není Bachtinův „archaický komplex“, tedy existence groteskního těla a „vše-zahrnujícího života“ daná spojitostí vitálních projevů, umírání a smrti. Poeova grotesknost je ve své podstatě technologická, ale technologie zde není jen silou odcizení a rozpadu, nýbrž současně i transgresí – překračováním mezí racionality i možností jazyka.

Vznešeno, groteskno a frenetismus ve Francii

1. Dualismus vznešena a groteskna v romantické estetice Victora Huga

K nejprogramovějším vyjádřením romantické estetiky patří Hugova teoretická *Předmluva k dramatu Cromwell* (Préface de Cromwell, 1829), manifest romantické školy ve Francii. Po typologickém rozvržení, v němž se uplatňuje analogie druhů poezie a příslušné společnosti nebo jejího duchovního zaměření (od dob Giambattisty Vica oblíbené definice epoch lidstva, národů a kultur; viz zde kapitolu Příroda a krajina), ukazuje Hugo v návaznosti na Chateaubriandova

Ducha křesťanství (Génie du Christianisme, 1802) souvztažnost spiritualistických náboženství a komplexně chápané poezie. Křesťanství podle něj přivedlo poezii k pravdě o dvojím životě (přechodném a nesmrtelném) a osudu (dualismus duše a těla), a člověk je průsečíkem jejich různoběžných drah. Proto je lidská bytost, kterou Hugo nazývá „homo duplex“ (dvojitý člověk¹⁴⁹), ve své podstatě – řečeno metaforicky – koexistencí „Krásky“ a „Zvířete“, rozumu a animality, touhy po vznešenosti a povznášejícím bytí na jedné straně a přizemnosti, ošklivosti a grotesknosti na straně druhé.

Podle Huga přísluší v nové době k dramatickému lyrické. Drama je syntetický, vše pojímající žánr, je přirozenou kombinací vznešeného a groteskního, které se v něm kříží tak jako v životě. Je-li skutečnost dvojznačná, nelze proto zamlčovat stále přítomnou temnou stránku světa, naopak je nutno ji zkoumat. Z toho také vychází frenetická (zuřivá) škola francouzského romantismu, kterou Hugo svými ranými díly podněcoval. Celistvá poezie však v jeho podání spočívá v harmonii protikladů. Podobné paradoxní zadání preromantická estetika formulovala jakožto soulad kontrastů. Hugova tvorba dokládá, že dílo je prostorem, v němž se autorské já otevírá všemu, aniž by přestalo hledat cestu k syntéze a usmiřování krajních protikladů.

Zvířecí metaforu pro vyjádření dvojí povahy člověka používá také ve svém propracovanějším a komplexnějším pojetí (např. vnitřní kontradikce pojmu groteskna) Friedrich Schlegel, když ošklivé a krásné považuje za neoddelitelné koreláty.¹⁵⁰ V Hugově pojetí je spojování groteskna a vznešena výrazem pravdivé dimenze umění přijímajícího autentičtější, ale i kontroverznější pohled na svět. Existence groteskna otřásá pravdou ideálu a svědčí o zvratech osudu. Chce-li být poezie celistvá, musí se inspirovat celistvostí přírody (u Huga, vynikajícího vnímavostí vůči detailům univerza, inspirace namnoze splývá s vizuálními podněty nebo ostroší pohledu) a konat tak jako ona – to znamená mísit ve svých výtvorech světlo a stín, groteskno a vznešeno, tělo a duši, zvíře a rozum, aniž by je ovšem zaměňovala. Nejde tedy o to, opravovat přírodu, vybírat z ní, jak požadovala stará klasicistní estetika, ale vlastní autonomní tvorbou napodobovat její princip. Tím Hugo přejímá stěžejní teze německé romantiky.¹⁵¹

Jestliže však pro něj umělecky plodné „mísení“ a „spojování“ protikladů není totéž co jejich záměna, pak z toho vyplývá, že si krása i vznešeno jako pozitivní zjevování přírody a ideje uchovávají svou substanci, jež vynikne právě v doteku se svým opakem. Přítomnost kontrastu krásu umocňuje, protože samotné vznešeno nelze násobit – velikost a vznešenost jsou totiž samy o sobě monotónní a mohou unavovat. Rovněž v případě krásna tvoří absolutní symetrie a harmonie sice kompletní, ale omezený celek. Proto dodává dotek groteskního vznešenému větší čistoty a velikosti. Groteskno, projevující se v různých typech a formách (jako nestvůrné, strašné, komické a šaškovské), je všude a tvoří nevyčerpatelné zdroje energického, moderního umění.

Podle Huga poskytují nesčetné podoby groteskna umění nekonečné množství nových forem. Groteskno je tedy významnou, ne-li podstatnou součástí „technické“ stránky tvorby. Z určitého zorného úhlu se tím osvobozuje kategorie „ošklivého“ a umění se otevírá velký repertoár neobvyklých, provokujících a přitažlivých forem. Rozhoduje jen hodnota a účinnost samotného výrazu či vyjádření, nikoli aplikovaná a tendenčně zobrazovaná esteticko-etická kategorie. Silné a pravdivé dílo, tj. dílo pracující s tím, co protirečí ideálu, systému, kódu

a pravidlu, vylučuje pouze jednu ošklivost: neschopnost tvůrčí vynalézavosti a transfigurace přirozených „předloh“. Krásné a ošklivé podléhají pouze instanci tvůrčího provedení a její vnitřní síle.¹⁵²

I když Hugoova estetika v *Předmluvě k dramatu Cromwell* implikuje tento stěžejní estetický obrat, vyvolaný dobovou převahou uměleckého groteskna, zároveň požaduje pro krásno vůdčí postavení, které spočívá v možnosti transcendece a směřování k horizontu ideálu, tedy vznešeným hodnotám, k nimž se upíná lidská duše. Proti předchozím formám poezie – ódě a eposu – však drama podle Huga líčí život a jeho hlavním rysem je pravdivost, vzhledem k níž mají být krásno a groteskno v rovnováze. Tak je tomu u Shakespeara. A jejich rovnováha, řečeno obecně, rovnováha přízemnosti a vznešené metafyziky, je jen přesnějším výrazem pro harmonii protikladů.

Rovnováha a harmonie znamenají spojitost nebo následnost kontrastů. Hugo tvrdí, že kdyby vznešeno a groteskno byly od sebe odděleny, došlo by k abstrakci. I když jeho drama navazuje na starší melodrama scénami,¹⁵³ rozvržením postav a zápletkami,¹⁵⁴ liší se od něho pojetím pravdy, které podle Huga tkví v tom, že se v dramatickém tvaru vše váže jako ve skutečnosti. Skutečnost je však de facto dramaticky typologizována a v důsledku toho také „inscenována“ dvojí hrou strašného a komického (respektive šaškovského – „bouffon“), vznešeného a směšného, hrou, jíž podléhají jak postavy, tak události.

V bodech či argumentech Hugovy poetiky se objevuje více hledisek – kulturně historických, transhistoricky estetických (principy tvorby) i antropologických. Kromě toho se ve výkladu vůdčího francouzského romantika spojuje pravda lidské přirozenosti, ukázaná na příkladu historické osobnosti Olivera Cromwella, člověka plného protikladů, velikosti i malosti, s předpokládanými účinky scénického provedení. Koncepti, tj. poetiku, provází konkrétní zření, neboť onen dvojí „agens“ je stejně tak zdrojem jako nástrojem dramatickosti. Mají-li velikáni v sobě vždy „své zvíře“, které jejich inteligenci paroduje (a Victor Hugo to dokládá Napoleonovým bonmotem „Od vznešeného ke směšnému je pouze krok“¹⁵⁵), je nutno takto chápanou pravdu obecných zákonů přírody vtělit do divadelní praxe, jíž se dosud poetiky vyhýbaly. A právě problémy této praxe řeší tvůrčí génius, jakým byl „bůh divadla“ Shakespeare.

Jak je ve svém divadle řeší sám Hugo? V předmluvě k *Ruy Blasovi* (1838) opětovně formuluje zákony dramatického díla. Rozlišuje přitom tři základní umělecké žánry – drama, komedii a tragédii – a v nich tři složky (děj, charaktery a vášně).¹⁵⁶ Z jeho pojetí vyplývá syntetizující hledisko. Komplexní hra má naplňovat očekávání tří odlišných skupin diváků (zde Hugo předjímá pojem „horizont očekávání“ v recepční estetice Hanse Roberta Jausse). Divadlo svým dějem baví, rozptyluje zrak – je vizuálním spektáklem, dále upoutává, vzrušuje a dojíká – promlouvá k srdci, a konečně vyvolává úvahy, poučuje – oslovuje ducha. Drama je současně lidová podívaná, artistní výkon i filozofická událost. Proto je neúspěch dramatického básníka Pierra Gringoire v románu *Chrám Matky boží v Paříži* (Notre-Dame de Paris, 1831) poučný i symbolický. Lid z představení jeho krásného, umělecky ornamentálního díla znuděně utíká za lepší zábavou, probíhá totiž soutěž o nejpvtornější grimasu (zvítězí Quasimodo, který ostatně nemusí nic předstírat).

Je-li divadlo spojením dvou rejstříků, jednání a slov, pak je tato souběžnost rovněž zdrojem bufonerie, krutého humoru a často i frašky. Jde o souběžnost kontrastní, která je ostatně běžným prostředkem divadelní komiky. Podstatné

však je, že se v Hugově pojetí groteskno přesouvá z dramatického „okraje“ přímo do středu hry. V dramatu *Král se baví* (*Le Roi s'amuse*, 1832) s protikladnými postavami krále Františka I. a jeho ohyzdného šaška Tribouleta svádí král s pomocí kuplířky skrývanou Tribouletovu dceru. Scéna kombinuje řeč, jež vyzdvihuje dokonalost maskujícího se záletnického panovníka, s gestickou komikou. Po každém slovu chvály kuplířka natahuje ruku, do níž král vkládá zlaťáky. Zkrátka, velebící hlas stojí peníze. V této situaci se projevuje, byť zprostředkovaně, nejen nejdůležitější zbraň všech donchuánských postav – řeč, jíž lze všechny klamat a vše předstírat (řeč je také hlavní maskou v neustálé hře převleků, záměn a úniků všech próteovských donchuánů), ale i soběstačný časoprostor slova, v němž se odhaluje jeho moc i bezmoc. Týká se to jak samotné slovní komiky a ironie Hugových groteskních či lehkovážných postav, které často zosobňují básnivou invenci, tak patosu (s nárokem na pravdu), vznešenosti a tragičnosti promluv u autorových hlavních hrdinů. Pomineme-li teď Tribouleta jakožto stěžejní figuru, ve svých šaškovských až bláznovských postavách Hugo zjevně navazuje na Shakespeara: „Šašek, blázen ze shakespearovské tragédie je ten, kdo cítí a jasnozřivě vyřkne nesoudržnost světa a absurdnost situací – není hlavní postavou tragédie, nemusí nic překonávat.“¹⁵⁷

Komika či distancující ironie osvobozují od nevyhnutelné situace, jsou „hic et nunc“ zdrojem převahy nad osudem. Groteskno se představuje jako obraz skutečnosti – v podání přízemnějších lidových postav, cyniků bez skrupulí nebo hrdinů, jimž je vlastní ironie. Markýz de Saverny ve hře *Marion de Lorme* (1831) před popravou lituje, že jej kat vyrušil z pěkného snu, a vytkne písaři, že v rozsudku udělal pravopisné chyby. Na popravišti pak žádá shluk diváků, aby umožnili výhled nějakému dítěti. S tímto komentářem, který „snižuje“ vážnost chvíle a překonává tak její faktickou tragiku, se v těžce scéně střídá vášnivá patetická promluva hlavních „rozervaných“ hrdinů.

Prolínání groteskna a tragična je tedy u Victora Huga neustálým střídáním či svárem relativního a absolutního, v němž buď vítězí situace nad slovem, anebo převažuje slovo nad situací (z nadčasového hlediska etiky, Hugovy humanistické perspektivy, případně ironického nadhledu postav). Situace, ať scénicky tragikomická, osudově pojatá nebo opírající se o vyhraněně interpretovaný historický námět, je tvořena dramatickými zvraty a záměnami: Triboulet pomáhá vynést pytel s mrtvolou své dcery, protože je přesvědčen, že je v něm tělo krále, jemuž se pomstil.

Na rozdíl od profetického diskursu v Hugově poezii, diskursu, který napravuje znetvořený svět, znovu a znovu nastoluje hodnoty a pravdu (viz kapitolu Epopej a ironie), se s hugovskou dramatickou promluvou vynořuje nejen otázka pravdivosti a síly slova, ale i jeho marnosti. Tato otázka souvisí s dvojznačnou situací, identitou postav i se smyslem moci v politice a dějinách. Hrbáč Triboulet, navenek obávaný zloduch a v nitru milující otec, se poníženež plazí před dvořany a žádá po nich, aby mu navrátili jeho dceru – další královu oběť. Zatímco jeho dřívější žerty a sarkasmy byly nelítostně účinné a vzbuzovaly strach, jeho prosby o soucit, řeč otcovské lásky, zaznívají jakoby ve vzduchoprázdnu: „Já nevím opravdu, co bych vám řekl dále...“¹⁵⁸ Odpovědí na patos pravdivého citu je mlčení.

Titulní postavou dramatu *Ruy Blas* je lokaj, který si díky kruté intrice zosnované svým pánem získá nové postavení, královnino srdce a stane se prvním ministrem Španělska. Zápletka je tak předpokladem pro prudké, melodramatické

zvraty v ději, zároveň však přispívá ke konfiguraci charakterů, jejich převleků a záměn. Tím vzniká prostor nejen pro zjevnou přetvářku, ale i pro skrytější relativitu věcí: „Ale toto drama má, třebaš v nepatrné míře, jako všechny věci na světě mnoho jiných stránek a lze na ně pohlížet mnoha jinými způsoby. Každá idea nabízí více pohledů stejně jako třeba pohoří. Záleží na místě, které si zvolíme.“¹⁵⁹ Blasova proslulá řeč, v níž obviňuje zkorumpované rádce, obsahuje vedle demaskující ironie pravdivé a vznešené ideje, které však nic nezmohou proti společenství privilegovaných; ve střetu reálné moci vyplývající z konkrétních zájmů a cílů s myšlenkami a se silou slov, byť i pronášených *magna voce*, se ukazuje bezmoc jakékoli utopie. Navíc ten, kdo mluví o korupci vlády a úpadku Španělska, je jen lokajem-ministrem. Jako maskovaný sluha si vlastně uzurpoval jinou identitu, přitom však nepřestal být součástí komplotu, loutkou ve hře svého pána. To tvoří ironický „dodatek“ k patetickým abstrakcím. Vztahové pole Hugovy hry umožňuje rozehrát drama pravdivosti a vznešenosti, ale i jejich podmíněnosti. K tomu jsou v romantické tvorbě prostředkem témata, o nichž jsme se už zmínili a k nimž se ještě krátce vrátíme, zejména maska a smích.

2. Groteskno a ideál v Hugově románu – funkce masky v *Muži, který se směje*

Čtyřicet let po *Předmluvě k dramatu Cromwell* uplatní Hugo její principy, ostatně tak jako v jiných dílech, v románu *Muž, který se směje* (*L'Homme qui rit*, 1869), jehož děj se odehrává v Anglii na přelomu 17. a 18. století, za vlády Jakuba II. a královny Anny. S estetickou kontinuitou, projevující se opět v antitezích a zvratech krásy a ošklivosti, citlivosti a krutosti, dobra a zla, se tu prosazuje i myšlenková kontinuita Hugových románů, kterou bychom mohli stručně charakterizovat jako metafyziku humanismu a lásky. Ty v podobě světla transcendingícího podmínky dané dobou a postupujícího napříč dějinami čelí různým druhům osudovosti – Hugovými slovy například osudovosti dogmat a pověr (*Chrám Matky boží v Paříži*), zákonů a předsudků (*Bídníci – Les Misérables*, 1862), věcí a živlů (*Dělníci moře – Les Travailleurs de la mer*, 1866). V *Muži, který se směje*, symbolickém příběhu o člověku, jehož tvář byla v dětství znetvořena do podoby věčného šklebu, se kontrast, střídání i zvrzatost světla a tmy, tohoto Hugova nejobecněji formulovaného protikladu, dotýkají všech jevů, přírodních i lidských, malých i velkých. Jsou zdrojem dynamické ambivalence, a tudíž dvojího možného dějového pohybu, povznášejícího anebo srážejícího, a dvojí stránky věcí, zušlechťující nebo degradující.

První předzvěstí hrůzného smíchu, tedy disharmonie strašného a směšného, je v románu setkání chlapce Gwynplaina s oběšenecem, jehož tvář s obnaženými zuby si ještě zachovala trochu lidství – úsměv. Je-li podle *Předmluvy ke Cromwellovi* groteskno dualitní,¹⁶⁰ pak právě v tomto smyslu je groteskní i Gwynplaine, unesený syn lorda Jakuba II. Jeho znetvořený obličej budí smích, je komický, zároveň je však také hrůzný. Lidé se této monstrózní raritě sice zasmějí, ale žádná žena by se s Gwynplainem nesešla – kromě jediné výjimky, ďábelské a perverzní vévodkyně.

Když Michail Bachtin rozebírá vztah francouzských romantiků (a zvláště Huga) ke grotesknu a formuluje též zásady romantické grotesknosti, která se v jeho pojetí opírala především o renesanční tradici (Rabelais, Shakespeare, Cervantes), vůbec se nezmiňuje o smyslu nebo funkci smíchu v *Muži, který se*

směje.¹⁶¹ Je to celkem pochopitelné. V tomto románě se totiž neprojevuje „universalismus Rabelaisových obrazů“, všeobšáhly smích, zvláštní optimismus Rabelaisova smíchu.¹⁶² Universalismus veselého, obrozujícího smíchu Hugo nepřijímá – anebo, podle Bachtina, nechápe. Smích v Hugově románu je bezperspektivní, hrůzný. Dokonce by nebylo snadné přiřadit tento umělý smích, pokud jej nechápeme zčásti také jako smích metafyzicko-symbolický, k některému typu či některé funkci smíchu, tak jak byly vymezeny.¹⁶³ Nejvíce odpovídá jeho význam Bachtinově charakteristice masky v romantické grotesknosti. Na rozdíl od karnevalové masky v lidové kultuře v období „romantismu maska ztrácí skoro úplně svůj obrodný a obnovující prvek a nabývá nádechu pochmurnosti“.¹⁶⁴

Romantické dualistické vidění světa však upřednostňuje kontrastní celky a ve stylu oxymorní spojení. Připomeňme, že pravdivost v romantismu znamená také respektování přirozené disharmonie. Jestliže je podle romantiků tvorba obdobou přírodního tvoření, protože respektuje kontrasty i zvraty přírody, její vlastní doménou je „režie“ těchto zvratů (divadelnost Hugových románů), hyperbolizace a symbolizace přirozených dramát. V *Muži, který se směje* doplňuje tuto hru, podobající se v lecčem poetice Poeových hrůzostrašných povídek, ještě umělý smích. Hrdina je do určité míry obdobou romantických monster, homunkulů.

Podstata Gwynplainova smíchu spočívá v tom, že je stálý, neměnný. Je to nepotlačitelná grimasa. Gwynplaine je zrůda, avšak není ani dílem božím (ve středověku byla roztodivná monstra, o jejichž existenci se nepochybovalo, pokládána za jeden z důkazů Boží všemohoucnosti), ani výtvorem přírody jako Quasimodo, ale produktem zvláštního lidského „umění“, které má vyvolávat smích. Představuje „umělé“ groteskno, je to člověk přetvořený do podoby živé hračky pro smích. Jakožto účelově vytvořená diformita se nesměje, ale stává se maskou smíchu, *masca ridens*. To, co je svrchovaně lidské (viz poslední úsměv oběsence ze začátku románu), se tu mění ve svrchovaně nelidské. Nebo ještě přesněji: Gwynplaine je k smíchu odsouzen. Po chirurgickém zákroku se jeho tvář stále směje, ačkoli ve světě Hugova románu k smíchu není vůbec nic.

Gwynplainův smích sice vyvolává smích (a následně i děs), ale také zcizuje emoce svého nositele. Proto se vlastně hrdina s věčnou maskou smíchu, který je mluvčím Hugovy sociální filantropie a idejí humanismu, směje, i když se nesměje. Je to smutný šašek a klaun, který nemůže vypadat smutně. V jeho tváři se nemohou odrážet vnitřní hnutí, její výraz nelze přizpůsobit pronášeným slovům, jež vyjadřují krásnou duši. Škraboška smíchu, toto „vzvězení“ věčné grimasy, znamená jak smrt individuální tváře, tak i smrt společenského individua. Smějící se zjev se vysmívá ontologii subjektu, fyziognomie znevažuje myšlenku.

Struktura kontrastů je v Hugově románu homologická – obdobně jako u Quasimoda a Esmeraldy v *Chrámu Matky boží v Paříži*. Hrdinka Dea je krásná, ale slepá, Gwynplaine je navenek zrůdný, ale vnitřně krásný. Proto mezi nimi může vzniknout láska; kdyby Dea Gwynplaine spatřila, zděsila by se monstra. Téma Krásky a Zvířete se však uplatňuje bez naděje, že by se Zvíře proměnilo v krásného prince. Hrdinové se v širším slova smyslu zrodili z temnot a žijí v temnotách: jeden má „škrabošku“, druhý má „závoj“. Postava Gwynplaine představuje vyvrcholení romanticky tragického smíchu, ale i autorových ironických paradoxů, Hugovy antiteze mezi vnějškem a vnitřkem.

Gwynplainův smích je však také škleb. Je krutou parodií smíchu a rovněž pružinou dramatických proměn v románové mašinerii. K nejvýznamnějšímu

z těchto zvrátů dochází v okamžiku Gwynplainovy řeči proti privilegiím ve sněmovně lordů, kdy fenomén (maska věčného smíchu) vévodící situaci nakonec vítězí nad substancí – hrdinovým ušlechtilým nitrem. Hrdina, který se náhle hrou osudu dostal z úplného společenského dna mezi smetánku, dokáže veškerou silou vůle na chvíli potlačit svůj věčný smích, proměnit masku v zasmušilý výraz, aby pronesl slova pravdy a obžaloby, vystoupil jako symbol zmračeného lidstva. Velkolepá a strašná tvář tribuna se však vzápětí vrací ke grimase smíchu, která zkazí vážnost celé řeči. A maska smíchu budí smích lordů, jenž Gwynplaina de facto zabíjí, když tvář tribuna nakonec překryje tvář klauna. Tak je demonstrována Hugova vize a poetika současně – od vznešeného nelze oddělit groteskno.

To neplatí jen v dramatu, ale i v románovém ději, zobrazujícím konkrétní situace a životní peripetie. Jestliže v *Muži, který se směje* vážnosti diskursu protirečí jednak smích masky, jednak smích publika, je tento diskurs v reprezentovaném čase a prostoru znevážen. Protože však tvoří jádro ideové strategie románu, sám o sobě uniká zákonu věčného rozporu mezi zdáním a bytím. Je koneckonců Hugovým Slovem-Zjevením – textem pravdy a poselství, umístěným nad souřadnice času a prostoru. V tomto smyslu Gwynplainova maska – napůl historická, napůl dramatická – jen vyhrocuje peripetie jinak pevně ukotveného Slova.

3. Francouzský frenetismus – od „estetiky šoku“ k autentičnosti psaní

V desátých a dvacátých letech 19. století se v literárních polemikách často objevovalo slovo „frénétique“ (zuřivý). Stoupenci klasicismu vyčítali všem zastáncům romantismu „zuřivost“, která se podle nich projevovala zobrazováním rozumu se vymykajícími utrpení, vražd a mučení v dramatech a románech. Také některé scény v Shakespearových a Schillerových hrách byly tehdy označeny za frenetické. Význam slova „frenetický“ se v roce 1821 pokusil upřesnit iniciátor francouzského romantismu Charles Nodier ve stati o „hrůzostrašném“ a „rytířském“ románu Heinricha Spiesse.¹⁶⁵ Souhlasil s ním jako s termínem pro specifický druh literatury, pro „extravagantní“ a „bezejmennou“ školu, jež stojí mimo romantismus a klasicismus. Oné „bezejmenné“ škole dal jméno „frenetická“, přitom měl však na mysli zejména dobově velmi rozšířenou literární produkci parazitující na objevech anglického gotického románu i černého a libertinského románu ve Francii druhé poloviny 18. století.

Náměty tohoto literárního frenetismu, který do značné míry představuje dobové čtivo, jsou neměnné. Svět je v něm představován jako pavučina úkladů a je pro kladné, ušlechtilé hrdiny hrozivým „podzemím“. Odtud stále se opakující podzemní chodby a kobky hradů, klášterů a vězení, témata pronásledování, zrady, násilí, vězení, mučení atd. Triviální varianty gotického a černého románu, ostatně nepřetržitěho zdroje „temného“ romantismu, jsou však jen jednou podobou frenetismu, blízkou hrůzostrašné literatuře. Naproti tomu ve třicátých letech, kdy se „zuřivosti“ dostalo vyjádření v řadě románů i dramát, se frenetismus stal velmi heterogenní a také rafinovanou literární tendencí. Vedle elementů navazujících na gotický román i fantastickou literaturu se v jeho rámci nejvíce prosazuje parodie, ironie a černý humor.

Důležité podněty poskytl frenetické próze román *Mrtvý osel a gilotinovaná žena* (L'Âne mort et la femme guillotinée, 1829) Julesa Janina, publicisty, romanopisce a později proslulého literárního kritika. Tento román posloužil jako vzor mnoha dílům podobného typu.

V Předmluvě Janin představuje svůj román jako parodii na „pravdivou“ literaturu, o níž usilovali romantikové. Podle něj je taková literatura neuskutečnitelná – realita je totiž natolik příšerná, že její pravdivé vylíčení by přivedlo čtenáře k zoufalství. Janin soudí, že v důsledku takové pravdivosti by mohlo dojít i ke katastrofě v umění, jehož úkolem je zpříjemňovat lidem náladu a utěšovat je různými výmysly. *Mrtvý osel* měl demonstrovat autorovo pojetí „holé skutečnosti“, zbavené romantického patosu a vážnosti, a předložit obraz amorální společnosti v její krutosti a odpornosti.

První kapitola líčí šokující epizodu, v níž vystupuje do popředí obraz osla roztrhaného psy. Hned na začátku je tak rozbita autorova sentimentální vzpomínka, ve které je dotyčný osel Charlot retrospektivně spjat s bukolickou krajinou a krásnou dívkou Henriettou. Janinův příběh vrší tragické paradoxy, v nichž je neustále sledována osudová životní paralela Charlota a Henrietty, spějících ke konečné katastrofě. Kruté pointy jednotlivých kapitol a jejich morbidní tematické kombinace nedopřávají žádné postavě ušlechtilých humanistických gest, znesvěcují i zesměšňují obecné principy morálky. V závěru románu je mrtvá Henrietta okradena a její tělesné pozůstatky končí v síních anatomického ústavu.

Skeptická vize světa a brutální ironie se staly jedním z pilířů frenetického žánru jakožto „estetiky šoku“¹⁶⁶ na okraji romantického proudu. Tímto postojem se zejména francouzští frenetici mladší generace lišili od Hugova humanistického patosu, který se výmluvnou symbolikou svobody a ne-svobody projevil i v jeho frenetické novele *Poslední den odsouzení* (Le Dernier jour d'un condamné, 1829), popisující tělesné i duševní utrpení člověka očekávajícího nejvyšší trest.

V románu *Paní Putifarka* (Madame Putiphar, 1839) Pétruse Borela, dalšího významného autora frenetické literatury, je patrná nejen tradice černého románu, respektive gotické prózy a melodramatu, ale i děl markýze de Sade. Kromě toho se tu projevují také strukturální rysy Janinových a Hugových frenetických próz. V jiném Borelově díle, souboru sedmi „nemorálních povídek“ *Champavert* (1833), se krutost střídá se soucitem, odpudivé detaily s groteskními zlomy, tragismus se sarkasmem, splín s ideálem. Nad různorodým stylem próz (byronovský sloh, humorná promluva, žargon, uhlazený styl) pak vyniká černý humor jako příznak rozdvojení, protože každý jev je v nich nahlížen ze dvou aspektů – zušlechťujícího a degradujícího. Ironie a šokující kontrastnost zvýrazňují destruktivní úlohu absurdní nahodilosti nebo paradoxního momentu v osudu jedinců. Z náhody vzniká neúprosný řetězec zákonitostí a nespravedlností, z něhož se nelze vymanit.¹⁶⁷ Ve srovnání se záměrnou neosobností Janinova románu se však Borelův titulní hrdina v poslední povídce „Champavert, lykantrop“ zcela nezabavuje byronovské pózy, nesvléká úplně „Haroldův plášť“, a tím prozrazuje svůj romantický původ, třebaže si nepřipouští žádné iluze.

Frenetismus není jen důsledkem určitých pohledů na svět a společnost, ale i transgresivní literární produkce, tedy záměrného překračování všech psaných i nepsaných zákonů, despektu vůči institucím všeho druhu, včetně jazyka (viz výše podkapitola Proměny vznešena ve 2. polovině 18. století). Řečeno jinak, je výsledkem samotného dobrodružství literatury, jež si už neklade takřka žádné meze a při-

jí má rizika svého vlastního svobodného projevu. „Zuřivost“ ve výběru témat a v jejich zpracování měla přesahovat všechna očekávání a literární zvyklosti. S krajnostmi, výstřelky a blasfemiemi přitom spoluúčinkuje provokace, hravost, mystifikace. Velký mystifikátor Émile Cabanon je autorem *Románu pro kuchařky* (*Roman pour les cuisinières*, 1834), v němž se zmnožují situace, bují neodůvodněná slova. Humorným, ale také zatemňujícím vyprávěním je tu karikována tradice žánru. V poslední kapitole vymýšlí výstřední hrdina recept na křepelky à la Clémentine, a vypravěč dodává, že právě kvůli jeho zveřejnění byl román napsán.

Jednou z nejexcentričtějších postav francouzské romantické bohémy byl Charles Lassailly, Balzakův neúspěšný spolupracovník. V roce 1833, dva měsíce po Borelově *Champavertovi*, bylo vydáno Lassaillyho nejvýznamnější dílo, román *Prostopášnosti Trialfovy* (*Les Roueries de Trialph*). V jeho nejednotné a složité vrstvené kompozici lze vydělit tři tematicky nejvýraznější celky, i když ani mezi nimi není možno jednoznačně vymezit hranice. První celek představuje obsáhlá předmluva, v níž má být hrdina představen i se svým životním názorem. Trialf charakterizuje svůj život jako touhu po rozptýlení, které hledal a našel ve zločinu. Vlastní melodramatická zápleтка je pak rozvíjena v samotném příběhu, jenž je pojat v duchu frenetických postupů. Do něj je pak zahrnut popis Trialfovy vize, předkládající jakousi syntézu filozofických a společenských názorů.

Podle Trialfa postrádá společnost jakoukoli logiku souvislostí, vládne v ní relativita; pravda a nepravda, dobro a zlo se zde vzájemně zastupují. Proto ani jeho příběh, který je svéráznou výpovědí o době i osudech jedné ztracené generace, nelze rozvíjet podle určitých, předem daných kompozičních zásad. Odtud nepřetržitě mnohohlasí a digrese projevující se jednak v promluvách ústřední postavy, jednak ve výstavbě syžetu, jehož podstatnými znaky jsou nestálost, nesouvislost a provokativní ambivalentnost. Trialfovy myšlenky se rozbíhají mnohými směry – hrdina například vysvětluje své zanícení pro měsíc a květiny, vzápětí přechází k Byronovu Řecku a básnickému líčení Itálie, v němž se však zároveň vysmívá sentimentálnímu vnímání světa. Persifláž střídá lyrismus, pošklebek vážnou myšlenku, parodie snivou nebo filozofickou úvahu, romantické monology jsou disharmonicky přerušovány úsečnými aforismy a cynickými replikami.

V příběhu svého života vystupuje Trialf jako libertinský manipulátor lidských osudů, mefistotelský pokušitel i sarkastický dandy. Všechny tyto podoby jsou však ovládnuty dvěma hlavními strategiemi – mystifikací a demystifikací. Jejich dvojím, souběžným pohybem Lassaillyho próza nepřetržitě předvádí („opisuje“), glosuje a paroduje různé diskursy a různou literaturu. Když Trialf analyzuje své vlastní ponuré rozervanectví, dochází k jeho znevážení. Karikuje-li jisté pózy, do značné míry karikuje i sám sebe jakožto ztělesnění romantického dualismu.

V extrémní poloze romantického postoje, jíž je frenetismus, zahrnuje Trialf, podobně jako Borelovi hrdinové, společnost kletbami a nenávisť. Tento diskurs výkřiků, který lze chápat jako zvláštní poselství románu, vyjadřuje vzpouru proti všem institucím, negaci všech hodnot. Naproti tomu v hrdinově vizi, vyvolané jeho rozhovorem se sympatickým Satanem a pohledem na dantovsky popsané peklo, jsou oslavovány titánské individuality, které se staly symbolickými součástmi romantické mytologie – Kristus, Robespierre, Napoleon, Byron, Saint-Simon. Jeví se Trialf ve světle takto stanovených příkladů jako zklamaný romantik, který si nasadil nepřesvědčivou masku ironického skeptika a výsměšného klauna? Nebo je to další paradoxní „dodatek“, zvrát v sérii paradoxů?

V prvním případě bychom mohli *Prostopášnosti Trialfovy* chápat jako do jisté míry společenský román, protože na pozadí dobových ideových diskursů vypovídá o deziluzích a zmatcích mladé romantické generace ve Francii, generace, jež se přesto nevzdává nároků na program nebo – jinými slovy – na konstituování hodnot. Ve druhém případě by se jednalo o další zhýralou rafinovanost, která u Trialfa vždy probíhá v rovině paroxysmu, ironie nebo frašky. Posuny od bouřliváckých gest či revoltujících postojů byronovských hrdinů k sarkastickému dandysmu nebo oscilace mezi nimi jsou v pozdním francouzském romantismu běžné. U Lassaillyho je však prvořadá konstantní dvojznačnost, kterou hrdina nastoluje promyšlenými výstřednostmi a směšnými dramatickými kombinacemi. Jeho prostřednictvím se román proměňuje v text programově postupující negace spojené s groteskností.

Lekce Borelovy a Lassaillyho estetiky šoku, a ovšem i tónina Baudelairovy poezie, kterou lze mimo jiné chápat i jako pozdní formu romantického satanismu, jsou zřejmě také v Lautréamontových *Zpěvech Maldororových* (*Les Chants de Maldoror*, 1869). Lyrickoepická skladba je příběhem destrukce, zběsilé, osamělé vzpoury (sadismus, znásilnění, vraždy) monstra s lidskou hlavou proti člověku, společnosti i Bohu, s nímž Maldoror zápasí jako se ztělesněním zla. Boj opět probíhá, jako u frenetiků, proti všem institucím; systematicky je rozbíjen obraz stabilního světa, text konstituuje významovou nejistotu, zpochybňuje samo téma, rozsévá dvojznačnosti, vysmívá se syžetu, znejasňuje i prudce osvětluje, nevyhýbá se parodii ani romanci (ve *Zpěvech Maldororových* je i sentiment).

Ačkoli sama tematika a kompoziční hybridnost *Zpěvů Maldororových* nejsou vzhledem k předchozí frenetické tradici ničím neobvyklým, nové je u Lautréamonta něco jiného, významnějšího. *Zpěvy Maldororovy* především vytvářejí obrazy, je to dílo o obrazotvornosti samé, o imaginaci v procesu (viz zde kapitolu *Imaginace a poezie*). Ta míří do sebe, „píše“ samu sebe, a přitom často proměňuje a strhává vše kolem sebe. Je to razantní obrazotvornost. Psaní poezie tu v nepředvídatelné dynamice vítězí nad rozkládajícím se příběhem o Maldororovi. Zpěv je tu sám pro sebe, se svou vlastní amplitudou. V tom spočívá rozdíl mezi Lautréamontem a romantickými frenetiky – exklamace a pózy pod tlakem obraznosti, často kruté a zlovolné, ustupují autentičností psaní, dalo by se říci jeho vlastní a bezpodmínečné praxi.

Závěrem

Od grotesky k absurditě a dál – Melvillův písař Bartleby

Francouzský pozdní frenetismus a jeho vyústění v Lautréamontově poetice představují výraznou a všeobecně známou transformaci pozdního romantického diskursu vznešena, gotična a groteskna. Tato transformace zahrnuje i texty jiných kultur (Poeovy básně a povídky i jeho autorský mýtus) a do jisté míry i ranou

poetiku symbolismu a dekadence (Baudelaire). Zhruba v téže době však vzniká v americké literatuře text, jenž ukazuje na jinou, v určitém smyslu odvážnější a hlubší přeměnu romantického groteska, která má spíše diskursivní než estetické rysy. Představuje přesah romantismu k poetice absurdního dramatu. Tento přesah se objevuje i v Německu, v dílech Georga Büchnera. Klade znepokojivé otázky po souvislostech estetiky vznešena a strategického fungování moci, s nimiž se setkáváme až ve 20. století, ve filozofii J.-F. Lyotarda (viz výše, s. *180–190).

Melvillova povídka Písař Bartleby (Bartleby, the Scrivener, 1853) je radikálním přehodnocením Poeova konceptu grotesky založeného na přehnaných hrůzostrašných efektech a iluzivní hře se čtenářem, která se přes svou vypjatou racionalitu dotýká hranic nevědomých instinktů. Na rozdíl od Poea buduje Melville svůj příběh strážlivě v hloubi všedního života řízeného materiálními zájmy (dílo má podtitul „Příběh z Wall-Street“). Symbolem tohoto života je vypravěčův ironický popis vlastní kanceláře:

Z jednoho okna bylo vidět bílou zeď uvnitř prostorného světlíku. Tento výhled by se dal považovat za dost neinspirativní, postrádající to, co krajináři nazývají „život“. Přesto však výhled na druhé straně nabízel alespoň kontrast, když nic víc. V tomto směru se totiž otevíral z mých oken ničím nerušený pohled na vznešenou cihlovou zeď, černou stářím a stálým stínem. Tato stěna nepotřebovala žádný dalekohled, jenž by odhalil její skryté krásy. K prospěchu všech krátkozrakých diváků byla přisunuta pouhé tři metry před mé okno.¹⁶⁸

„Vznešená“ krajina je zde ironicky travestována do elementárních znaků velkoměsta, které jsou rámcem děje příběhu. Efekt přehnaní, typický pro Poeovu grotesku, zde ustupuje momentu maximálního zjednodušení. Zatímco pro Poeovy povídky i jejich styl je, jak jsme viděli, typický excés, v Melvillově povídce je aktualizován *nedostatek* (prostoru, života, svobody) jako opačný moment groteska.

Nedostatek je však ve vypravěčových očích kompenzován jinými pozitivy. Spojení se světem financí je pro obstarožního právníka zárukou nejlepšího života. Taková existence musí být zároveň „nejsnadnější“ a „bezpečná“.¹⁶⁹ Vypravěčovou prací není prosazování zákona, spravedlnosti či pomoc ukřivděným, nýbrž hlídání peněz a cenných papírů, kapitálu, který pracuje sám.

Na první pohled je vypravěč přímo ukázkový romantický typ měšťáka. Je nepůvodní a odvozený. Jeho hodnoty – opatrnost a systematickosti – jsou modelovány podle zásad slavného amerického podnikatele Astora, pro něhož, jak s chloubou tvrdí, také pracoval. I v jiných oblastech života je poddajný a věří autoritám. Přečte si kázání Jonathana Edwardse, slavného amerického teologa z 18. století, a uvěří, že celý jeho problém s novým písařem je úradkem Prozřetelnosti a výsledkem Božího předurčení. Je to šosák – srovnává své vzory, zásady a svou práci s planým životem „bláznivých“ romantických básníků. Je to parazit, jehož nezanedbatelným zdrojem obživy je sinekura, která mu však dává velikou autoritu v rámci systému státní moci – podpisové právo na prokuraturě státu New York.

Písař Bartleby vstoupí do vypravěčova života právě v souvislosti se sinekurou, kterou si vypravěč zdůvodňuje jako velmi důležitou práci, pro niž musí údajně najmout dalšího zaměstnance. Pro Bartlebyho tak vlastně žádná práce neexistuje, je jakýmsi ztělesněním vakua v pracovním procesu, přestože pracuje více než ostatní písaři. To však není ten nejdůležitější význam jeho postavy.

Bartleby se výrazně liší od ostatních vypravěčových zaměstnanců, kteří zalidňují pustý svět Wall-Streetu. Tyto postavy jsou groteskní a chovají se podle svých přezdívek. Jejich grotesknost je souborem naprosto nesouměřitelných charakteristik. Obličej prvního, který se jmenuje Krocan, ráno mírně září, ale odpoledne ohnivě plane. Dopoledne pisař pracuje pečlivě a odpoledne sebou nervózně šije za stolem, je hlučný, neurvalý a dělá kaňky. Přitom si představuje, že ráno v tichosti shromažďuje vojsko – sloupce čísel – a odpoledne jde do bitvy. Druhý pisař, Cvakouš, ve svých hlučných fázích bojuje s psacím stolem, neustále ho přestavuje, naklápí nebo podkládá. Přitom se zdá, že je s ním spojen v jeden mechanismus. Oba pisaři pak fungují jako relé, které se přepíná – když je jeden agresivní, druhý je velectivý a naopak. Toto Melvillovo groteskní intermezzo nevychází přímo z momentu nedostatku, ale zdůrazňuje podstatný rys romantické (i dřívější) grotesky, patrný např. u Hoffmanna nebo Poea – přeměnu lidí na mechanismy, které se stávají pouhými doplňky či detaily světa věcí.

Kancelář, do níž Bartleby přichází, je však groteskní také proto, že děsivý nedostatek – chudoba pisařů a bezvýchodnost jejich života, pustota a depresivnost prostředí – v ní byl zkrocen na neškodnou, bezzubou směšnost. Vypravěč tu může bez obav hrát jakéhosi boha, svrchovaného pána nad životy svých zaměstnanců, kteří se přes všechny své „rozmary“ nakonec podrobují jeho vůli.

Bartleby je však jiný. Pracuje tiše a neslyšně. Vypravěč ho tudíž – v naději, že bude stejně dobře poslouchat – posadí k sobě do kanceláře, ale tak, aby mu nebyl na očích. Na Bartlebym si vypravěč chce vyzkoušet svou božskou všemohoucnost. Představuje si, že stačí zavolat, Bartleby přiskočí a rychle, pečlivě a přesně provede zadanou činnost. Vypravěč i jeho zaměstnanci jsou však vyvedeni z míry, když Bartleby úkol neprovede a zdvořile ho odmítne: „Raději bych to nedělal.“¹⁷⁰

Bartleby odmítá spolupracovat na činnosti mocenské mašinerie, na němž se vypravěč významným způsobem podílí. Srovnávat opisy právních listin s originálem znamená zabezpečit šíření moci určitého právního úkonu. Bartlebyho úkol také předpokládá společenskou povahu práce. Jde o nutnou kooperaci v rámci pracovního procesu.

S příchodem Bartlebyho se groteskní rysy práce v kanceláři mění v absurditu. Bartleby totiž odpovídá stejným způsobem i na všechny ostatní pokyny, ale také na pokusy o navázání komunikace – nechce vyprávět o sobě, o svém soukromí. Odmítá „být trochu rozumný“¹⁷¹ a přijmout mocenský a ekonomický systém ve vypravěčově kanceláři i v okolním světě. Na rozdíl od Poeova Havrana, který jen mechanicky opakuje naučené slovo a tím vypovídá o ztrátě smyslu života, Bartlebyho odmítání je záměrné, ale zároveň není vyjádřením vůle: Bartleby neříká „nechci“, ale „raději (bych) ne-“.

Tato fráze je vyhytím se zodpovědnosti za působení mocenského systému a zároveň zřeknutím se násilí vůči němu. Rozkládá zevnitř diskurs, na jehož základě systém funguje. Ne nadarmo je Bartlebyho postava spojena s obrazem zříceniny, posledního sloupu antického chrámu, řádu, který ztratil svůj smysl, ale jehož pozůstatky osamoceně přežívají. Na druhé straně však řeč, kterou Bartleby používá, patří všem – je prostředkem komunikace. Bartlebyho slůvko „raději“ a „raději ne“ opakují i ostatní pisaři a začíná u nich mít podvratnou funkci, ohrožuje jejich disciplínu. Vypravěč musí proto zakročit.

Je však možné, aby Bartlebyho působení bylo bezmezné? Pochopitelně že ne. Bartlebyho podvratnost je podmíněna jeho fungováním jako diskursivního ope-

rátoru a jeho existenci v pracovním procesu. Proto je Bartleby nakonec donucen udělat rozhodnutí a říci: „Už nebudu pracovat.“ Tázán na důvod, odpovídá vypravěči: „Nevidíte ho sám?“¹⁷² Tato vrcholně absurdní situace je zároveň odkazem na „pohled zespoda“ do mocenské mašinerie a zároveň také známkou toho, že Bartleby získává nad dalším vývojem událostí jistou kontrolu.

K tomu však dochází již za specifických okolností, při nichž se všednodenní rámec příběhu mění ve sváteční. Na nedělní cestě do kostela se vypravěč náhodou zastaví ve své kanceláři a najde tam Bartlebyho, který v místnosti zjevně bydlí. Právnik je jistě soucitě ke svému písaři jako k chudému spolubratru, jenž s ním sdílí břemeno dědičného hříchu. Bartleby se tak ve vypravěčově perspektivě proměňuje. Stává se prostředníkem posvátna, Boží vůle, Prozřetelnosti, oné jinakosti, která určuje obecné morální pojmy člověk, lidstvo, lidskost. Poslední větou povídky je zvolání: „Ach Bartleby – Ach lidstvo.“¹⁷³ Od nedělního setkání je Bartleby mocnější než vypravěč, protože mu ztělesňuje bezmoc lidstva vydaného všanc boží vůli. Avšak získává i určité atributy Boha, moci, jejíž pouhá přítomnost a nezbadatelnost vypravěče děsí.

Odmítnutím jakékoli práce se Bartleby dostává na šikmou plochu. Stává se kusem inventáře, zbytečnou věcí v kanceláři, které by se vypravěč rád zbavil. Ale ani přestěhování firmy neřeší tento problém. Nový nájemce připomíná vypravěči jeho odpovědnost za Bartlebyho. Tu nemůže vypravěč odmítnout, nechce porušit křesťanskou etiku. Snaží se proto zachránit písaře před zatčením a stará se o něj i ve vězení. Nic z toho však nepomáhá, protože Bartleby se rozhodl zemřít.

Při jedné z vypravěčových návštěv ve vězení se mu naskytne pohled na Bartlebyho, ležícího v koutě prázdného vězeňského dvora, kde je ticho jako „v srdci egyptských pyramid“.¹⁷⁴ Bartleby již zemřel a jeho existence se stává tajemstvím: Tajemstvím moci? Tajemstvím kultury? Tajemstvím religiozity, našeho vztahu ke skrytému Bohu?

Ještě jeden motiv je však v souvislosti s Bartlebym důležitý. Několik měsíců po jeho smrti se vypravěč doslechne, že před příchodem do jeho kanceláře pracoval tento písař na úřadě pro ztracené dopisy ve Washingtonu. „Ztracené dopisy“ v angličtině znamená „dead letters“,¹⁷⁵ což také implikuje neživost písma („letter“ je litera) jako prostředku komunikace. Podle Derridy nelze písmo díky jeho opakovatelnosti spojovat ani s autorem, ani s adresátem vzkazu, písmo musí být čitelné po jejich smrti. Písmeno je značka, která předpokládá smrt svého původce i smrt toho, komu je určeno. Melvillův vypravěč si této komplikace sice není vědom, ale srovnává „mrtvé“ dopisy s mrtvými lidmi v márnici. Nebezpečí selhání komunikačního procesu je spojeno se strachem ze smrti.

Bartleby však není lacanovským znakem, který odkazuje k tomuto faktu. Je totiž schopen „dát si smrt“. A to nejen svým rozhodnutím nepracovat a později také nejít, ale svým postojem k diskursu. V knize *Dát smrt* (Donner la mort, 1992) srovnává Derrida Bartlebyho s Abrahámem vedoucím Izáka k oběti. Když se Izák ptá, kde je obětní beran, Abrahám jako by nemluvil lidskou řečí – odpovídá, aniž by na sebe vzal zodpovědnost („Bůh sám si vyhlédne beránka k oběti zápalné“¹⁷⁶). Podobně činí i Bartleby, aniž by ovšem vyslovil boží jméno. I on otevírá jako Abrahám svou řečí budoucnost bez předpovídání a slibu, bez určitého pozitivního nebo negativního tvrzení. Na rozdíl od Bartlebyho však Abrahám nemůže říci „Raději bych neobětoval“. Bartleby to říká – protože není úkolován Bohem, ale

pouze jeho náhražkou, vypravěčem, jehož autorita vyplývá z finančních vztahů a lidských zákonů. Obětuje se sám, dává si smrt.

V Bartlebyho odpovědích nacházíme podle Derridy vznešenou, sókratovskou ironii. Bartleby říká „raději ne-“, protože chce, aby mluvili druzí – právník nebo zákon.¹⁷⁷ Groteskno a absurdno se v Bartlebyho příběhu obrací k jinému, které je potlačeným reálnem, traumatem naší kultury. K tomuto traumatu přispívá několik neřešitelných problémů. Především je to otázka zákona, který je vždy jenom nutný, nikdy pravdivý, ale přesto se k němu musíme vztahovat jako k pravdě. Dále je to otázka diskursu jako komunikace, jež je však zároveň uplatňováním moci jednotlivců nad jinými a nadvlády institucím nad jednotlivci. Konečně je to otázka práce jako traumatu a truchlení.¹⁷⁸

Ale i toto vznešeno má v Bartlebyho příběhu své hranice. Derrida trefně poznamenává, že by se Bartlebyho příběh změnil, kdyby v něm figurovaly ženy. Žena je, jak tvrdil Hegel, věčnou ironií společenství.¹⁷⁹ Zde se nabízí nový, ironický přístup k problematice romantického vznešena a snad i možnost překonat Melvillovu absurdní grotesku založenou na nedostatku svobody, komunikace a smyslu lidských vztahů.

IMAGINACE A POEZIE

Úvodem

Inspirace a imaginace v antické filozofii

K problému romantické imaginace lze přistoupit například od Platónova pojetí inspirace filozofického myšlení a umělecké tvorby. V dialogích *Ión* a *Faidros* se tvrdí, že filozofie, řečnictví i poezie jsou inspirovány „božskou silou“. ¹ V prvním dialogu je tato moc zprvu určena pouze metaforicky jako tehdy nevysvětlitelná přírodní vlastnost – síla „kamene“, který dokáže přitáhnout i zmagnetizovat železné předměty. Jeho přitažlivost nutí božsky nadané tvůrce směřovat k ideální kráse a méně nadané interprety a diváky ke kráse vytvořené těmito tvůrci. Homéra přitahuje ideální krása, rapsóda Ióna krása Homérovy poezie a diváka dojíhá rapsódovo umění.

Působení inspirace však není ještě imaginací. Síle posvátného nadšení se totiž všichni jen pasivně podrobují. I proto se umělecká inspirace liší od nejrůznějších forem lidského vědění, umění a řemesla – dovedností, kterých lze nabýt pomocí vnímání, myšlení a cviku a které mají jen dílčí a praktickou povahu. V těchto případech lze celkem snadno prokázat hodnotu člověka podle jeho specifických schopností. U básnictví to ale není možné, protože se toto umění dotýká všech oborů lidského poznání a činností. Takový závěr může sice vést k vyzdvižení poezie jako vrcholného umění, avšak její výsostné postavení nemůže mít jiný než paradoxní základ. ² Proto může Sókratés v závěru dialogu *Iónovo* umění zpochybnit. Neexistuje totiž spolehlivý podklad pro rozlišení „pravé“ kopie věčných Idejí od „nepravého“ *simulakra*, odlišení božsky nadaného tvůrce od někoho, kdo jen předstírá. ³ I přes tuto nejistotu je však pojetí tvorby jako božské inspirace součástí mnoha romantických představ o poezii, které tuto nejistotu překonávají buď zdůrazněním vztahu tvůrce k posvátnu, např. v Coleridgeově básni *Kublaj chán* (*Kubla Khan*, 1798, tiskem 1815), ⁴ nebo hledáním těsné spojitosti mezi tvůrčím procesem a silami nevědomí, např. v Shelleyově *Obraně poezie* (*A Defence of Poetry*, 1821). ⁵

Druhý Platónův dialog, *Faidros*, je pro analýzu romantického pojetí poezie důležitější, protože se v něm téma božské inspirace, věšteství a šílenství (*maniá*) zvnitřňuje ⁶ a spojuje s analogií mezi láskou, filozofií a uměním, která je podstatná pro pozdější platonismus. Moc inspirace je velká proto, že vytváří duchovní vizi, kterou může mít filozof, milenec i umělec. K takové vizi však nevede pouhé nadšení. Teprve když se při pohledu na pozemskou krásu dokážeme rozpomenout na předchozí život naší duše v blízkosti Idejí, získává naše inspirace a z ní vznikající vize pravdivý základ. Mýtus stěhování duší tak „umožňuje konstrukci modelu, podle něhož mohou být posuzováni různí uchazeči“ o pravdu a krásu. Inspirace, věštestké nadšení a láska ke kráse jsou pravdivé a právoplatné pouze u těch, jejichž duše obsahuje „mnoho dřímajících, ale oživitelných vzpomínek“ na svět Idejí. ⁷

Ani ve *Faidrovi* není tedy zření probuzené inspirací samostatnou tvůrčí silou. Závisí jednak na paměti, intenzitě a množství reminiscencí, které si duše uchovávají z bytí ve světě Idejí, jednak na „kruhovém“ mýtu stěhování a převtělování duší. Zárukou pravdivé inspirace je vždy „vyšší identita Ideje“. ⁸

S tímto pojetím inspirace kontrastuje v Platónově dialogu úvaha o významu psaní jako prostředku, který je zároveň „lékem“ nahrazujícím paměť i „jedem“ podporujícím zapomínání podstatných pravd a ohrožujícím skutečnou autoritu toho, v jehož řeči jsou přítomny. Na rozdíl od zjevování pravdy a krásy v inspirované vizi vytváří psaní pouhá simulakra, dokáže vybavit vzpomínky, ale bez vztahu k Idejím.

Platónovo pojetí inspirace je mimetické. Nevychází však z definice nápodoby jako specificky lidské schopnosti (z určení, s nímž se setkáváme v Aristotelově *Poetice*). Je strukturováno podle toho, co je napodobováno, zda nápodoba je či není spojena s inspirovanou vizí a konečně zda je tato inspirace pravdivá nebo falešná. Ve všech těchto případech je nakonec určující pouze vzdálenost tvůrce a jeho tvorby od Ideje, jejíž identita určuje kvalitu nápodoby. Umělec, který napodobuje jen hmotné předměty, je podřadný, neboť zachycuje pouze „stíny stínů“. Takovým umělcům jsou nadřazeni politici a zákonodárci v *Ústavě*, protože jsou schopni měnit společnost podle Idejí, které napodobují. Tato společnost podle Platóna nepotřebuje další nápodobu, protože ona sama je nápodobou, následováním božské pravdy.

Teprve u Platónových následovníků v pozdní antice, alexandrijských novoplatoniků, dochází k podstatnému přehodnocení této koncepce. Plótinos přestává spojovat inspiraci s mýtem o stěhování duší. V jeho filozofii tak narůstá rozpor mezi zdejším a nadpozemským zdrojem inspirace. Umění není pouhou nápodobou přírody – jeho hodnota spočívá v tom, že se vrací k jejímu zdroji, Idejím, které však také existují jako krásné obrazy v umělcově mysli.⁹ Nejdůležitější je, že Idea tak vlastně přestává být svrchovaným zdrojem identity – i když ji za něj Plótinos stále ještě považuje – a stává se diferencí.¹⁰ Existuje v umělcově mysli, ale samozřejmě také v transcendentálním světě, v trvalé duchovní vizi i v jejím ztvárnění v určitém, pomíjivém materiálu.¹¹ Příkladem je Feidiova socha Dia, která není vytvořena podle žádného přírodního modelu, nýbrž je produktem umělcovy mysli schopné uchovat „neobyčejnou ideu krásy“ a umění, které ji dokáže ztvárnit. Umění tedy dokáže vytvářet smyslovou formu toho, co ve smyslové formě vůbec neexistuje. Kromě toho je umění schopno přírodu zlepšovat, obohacovat „tam, kde je v přírodě nedostatek“.¹² Zejména poslední část úvahy je důležitá pro renesanční novoplatoniky.¹³ U romantiků toto pojetí kulminuje například v Shelleyho představě, že jedině umění je schopno zachytit ideální krásu totožnou s pravdou.¹⁴

Romantický platonismus – jednota a diference Inspirace a imaginace ve Wordsworthově Preludiu

Jak ukazuje M. H. Abrams, je pro romantický platonismus zásadně důležitá představa světa jako mnohosti oživené společným duchovním principem. Jako příklad uvádí Shaftesburyho panteistického Boha, „JEDINÉHO“, který je „pů-

vodní a počáteční duši rozlévající se vším, vše oživující a oduševňující“.¹⁵ V romantickém pojetí je tento princip často ztotožňován s Přírodou jako přetékajícím zdrojem dobra, citu a tvůrčí energie. V první verzi své konfesijní básně *Preludium* (The Prelude) z roku 1799 – tehdy označované jako Báseň věnovaná Coleridgovi (The Poem to Coleridge) – přiznává Wordsworth, že tato „duchovní“ příroda se v mládí stala inspirací jeho tvorby, objevováním citu pod racionálním diskursem o přírodě¹⁶:

*z přetékající duše Přírody
získal jsem tolik, že mé myšlenky
se pohroužily v city. Spokojen
byl jsem až tehdy, když jsem s rozkoší
vnímal, že cit bytí se rozlévá
vším, co se hýbe, i tím, co je v klidu,
vším, co je nedostupné myšlení
a poznání, co nezahledne zrak,
co ale žije pro srdce a v srdci,
co skáče, běhá, křičí, trylkuje,
v povětří mává křídly, proplouvá
pod vlnami, i vlnou samotnou
a vodní hloubkou. Ale nediv se
teď mému vytržení – spatřil jsem
jediný život, cítil radost všude;
zpívali jednu píseň – zněla mi
nejvíc, když můj sluch byl přemožen
ryčnými tóny její předehty,
zapomněl vnímat, nerušeně spal.¹⁷*

Pojetí jednotící tvůrčí síly se v první verzi Wordsworthovy básně značně liší od předchozích představ o novoplatónské Duši světa. Nejvyšší Idea a její emanace zakládající hierarchii forem bytí jsou zde nahrazeny vše pronikajícím *cit*em. Ten nevychází jen z Přírody, není jen „přemírou / té velké pospolitité síly života, / co ve všech věcech budí sympatie“ a „silou pravdy, / jež náhle zjevuje se“. Je zároveň *intenzitou zážitku*, projekcí radosti jednotlivce do živé i „neživé přírody“.

Tuto radost způsobuje tvůrčí vnímání, při němž spatřujeme „skryté vazby věcí, / kde běžně nevidíme spřízněnost“.¹⁸ Intenzita sjednocující vize, onoho „vytržení“, není tedy dána jednotlivými smyslovými vjemy ani jejich souhrnem, nýbrž jejich *diferencemi*. Jednota přírody (onen „cit bytí“, který nahradil novoplatónskou Nejvyšší Ideji) je metaforizována jako píseň, jež zazní až tehdy, když otupělý sluch přestane vnímat vnější podněty. Tato píseň je kumulovaným účinkem nesčíslných citových vztahů k tvorům a věcem v přírodě, ke všemu, „co skáče, běhá, křičí, trylkuje, / v povětří mává křídly, proplouvá / pod vlnami“, i k vlnám a vodním hlubinám.¹⁹

Imaginace v první verzi Wordsworthovy básně není tedy silou sjednocující *diference* (Kantova a Schellingova *Einbildungskraft*, Coleridgeova *esemplastic power*), funguje spíše jako *efekt*²⁰ nesmírného množství diferencí mezi nespojitými vjemy a věcmi. V první části básně je tento vztah výstižně vyjádřen spojením „collateral objects and appearances“²¹ – tedy vzájemný vztah předmětů a vjemů i vztah k vnímajícímu je nepřímý, vedlejší a zároveň souběžný: kdysi měly společné ko-

řeny, ale nyní jsou si už vzdálené a vyvíjejí se odděleně jako dvě rodiny z velkého šlechtického rozrodu nebo jako jednotlivé rostliny v rozbujelém houští.²² Příroda „promlouvá“ k básníkovi v jeho dětství ve „starodávných“ a „zvláštních“ (quaint) „asociacích“, které se v nespojitě formě ukládají v paměti. Jejich spoje vznikají mimovolně v paměťových stopách aktivovaných city – strachem, radostí a štěstím.²³ Přes autobiografičnost první verze *Preludia* se proto mnohdy zdá, že je subjektem tohoto díla spíše čas než „růst básnickovy mysli“.²⁴

Podobně jako v moderním umění je i ve Wordsworthově pojetí tvorby imaginace syntézou, při níž se však nevytváří kontinuita nebo celistvost subjektivního vědomí, ale dochází k *transformaci* uměleckého materiálu (řečových figur a složitých syntaktických struktur) na specifické pocity a city. Z diferencí v přírodě, paměti a řeči pak vzniká *umělecký styl* jako nová diference.²⁵ A právě styl prvního textu *Preludia* vytváří pomocí složité a nepřehledné větné stavby překvapivě „transverzály“,²⁶ spojnice mezi citovými prožitky a reflexivními pasážemi básně, která proti „depresivní pustině zmařených nadějí“²⁷ porevoluční Evropy staví nesjednotitelnou a nevyčerpatelnou mnohost přírody a obrazotvornosti.²⁸

Pozdější texty *Preludia* (rukopis z roku 1805 a první vydání z roku 1850) se pokoušejí toto otevřené a nehierarchizující pojetí imaginace dostat pod kontrolu subjektu, který se velmi podobá Bohu z Miltonova *Ztraceného ráje*.²⁹ Chaos zážitků z velehorské přírody (při Wordsworthově přechodu alpského hřebene v roce 1790) je v centrální pasáži VI. knihy básně uspořádán dominantní symbolickou metaforou:

*Klid a s ním vřava, světlo, temnota
byly jak hnutí jedné mysli, rysy
jediné tváře, květ jednoho stromu,
jak znaky velké Apokalypsy,
symboly Věčnosti, jež byla první,
bude i naposled – je bez konce.*³⁰

Proti multiplicitě přírodních předmětů, dojmů a řečových figur v první verzi *Preludia* zde stojí ztotožnění mnohosti přírody a její časovosti s apokalyptickou Věčností. Ta je personifikována jako absolutní osobnost – bytost s jednou myslí a tváří, která je dále metaforicky spojena s hierarchicky pojatou organickou formou (metafora stromu). Přítomnost Boha (jako jednotné bytosti a zároveň strukturující síly) ve světě je zde jediným možným vysvětlením imaginace i organické metafory. Teoretický výraz dal tomuto přístupu později Coleridge ve své učené definici symbolu, která podle něho vyjadřuje „dokonalost *ideálního* umění“: „forma formans per formam formatam translucens“.³¹

Citovaná Wordsworthova pasáž však ještě zcela nevystihuje pojetí imaginace v dalších textech *Preludia*, především v rukopisné verzi z roku 1805. Předcházející verše, v nichž se přímo objevuje slovo „imaginace“, na první pohled popírají sjednocující, strukturující a hierarchizující povahu, kterou této schopnosti přisuzují mnozí romantici. Na rozdíl od textu z roku 1850, v němž je imaginace dvakrát označena jako strašná „Moc“ nepopsatelná lidskou řečí, vycházející z „propasti mysli“,³² je v rukopisné verzi z roku 1805 imaginace charakterizována pomocí katachréze „pára bez původce“ („unfathered vapour“). Tato figura zdánlivě zpochybňuje dominantní, hegemonickou a organizující roli obrazotvornosti:

*Imaginace! – vyvstávajíc zde
a bráníc v cestě, v rozhledu mé písni
jak pára bez původce, tato moc
s veškerou silou, již je obdařena,
vyšla mi vstříc. – Jak v mracích ztracený,
nesnažil jsem se hledat cestu ven;
teprve nyní, když se zotavuji,
říkám své duši: „Poznávám tvou slávu.“³³*

Zatímco v textu z roku 1850 je katachréze „pára bez původce“ součástí básnického přirovnání, které je pouze vedlejším³⁴ atributem nevýslovné moci vycházející z nitra mluvčího básně, ve verzi z roku 1805 vyvstává imaginace jako cizí, neznámá a mocná síla, jako překážka, která subjektu znemožňuje celistou vizi (rozhled z výsostného místa na alpském hřebenu) a ohrožuje i další rozvoj básně. Teprve když ochromující intenzita zážitku pomine, může mluvčí ztotožnit tuto neuchopitelnou moc se „slávou“ vlastní duše, může si přisvojit či spíše uzurpovat³⁵ nepřebornou mnohost předchozích zážitků a prohlásit efekty jejich diferencí za následky své vlastní, nevědomě působící síly, kterou už nelze ztotožnit s „duší Přírody“.³⁶

V citované pasáži textu z roku 1805 zůstává již jen stopa raného Wordsworthova pojetí imaginace, jež transformuje multiplicitu přírody a citových prožitků v básnický styl. Místo síly uskutečňující tuto transformaci je zde imaginace překážkou básnické tvorby („bráníc v cestě, v rozhledu mé písni“) a zároveň diskontinuitou v čase, prostoru i v prožívání subjektu. Diference se tu absolutizuje jako Jiné, které je neznámým protějškem Boha, heterogenost, jež nemá původce ani jasné místo v Bohem stvořeném a uspořádaném kosmu. Je zřejmé, že tato diference nemůže být ani integrující složkou básnického stylu.

Přes svou radikální odlišnost je zmíněná diference integrována do tematické struktury básně, v níž stává se analogem Kantova dynamického vznešena (srov. rozbor pasáže v kapitole Vznešeno, gotično, groteskno). Podobně jako v *Kritice soudnosti* musí být i v *Preludiu* neznámá, nekonečná a hrozivá moc Přírody podřízena morální podstatě člověka, duši, jež je „pociťována jako neurčitá, nadsmyslová jednota všech [lidských] schopností“.³⁷ Imaginace v této pasáži VI. knihy *Preludia* tudíž nevytváří obrazy ani styl, ale jisté schéma, jehož „časoprostorové vztahy [...] ztělesňují nebo uskutečňují vztahy, jež jsou ve skutečnosti pojmové“.³⁸

To potvrzují i některé známé interpretace³⁹ a nakonec (nepřímo) i sám Wordsworth, když v náčrtcích z března 1804 předřazuje pasáži o imaginaci verše, jež se ve výsledném textu ocitnou ve zcela jiných souvislostech – jako součást líčení básnickových dojmů z prvního příjezdu do Londýna (text 1805, VIII, v. 677–711, s. 302–304). Text, který měl původně vyjadřovat jinakost imaginace, se v novém kontextu vztahuje k děsivé odpudivosti neznámého velkoměsta, jež je však zároveň důležitým historickým a mocenským centrem globálního významu – „zdrojem osudu mé země / a budoucnosti celé planety“ (v. 747–748, s. 306) – a místem, kde mluvčí „dychtil po moci, již nacházel / úplně všude“ (v. 755–756, s. 306). Vznešenost Alp zde může být nahrazena „vulgární“ ohavností obrovitého Londýna jen na základě abstraktní, racionální úvahy, která je jakýmsi zobecňujícím komentářem mluvčího k jeho mladistvým vzpomínkám: „že něco *vnějšího*, co není živá mysl, / má takovouto moc“ („That aught *external* to the living mind

/ Should have such mighty sway“; v. 701, s. 302). Tuto substituci umožňuje pojmová struktura, která podobně jako v pasáži o imaginaci v šesté knize v hrubých rysech odpovídá určení dynamického vznešena v Kantově *Kritice soudnosti*. Jako v VI. knize je i zde zážitek vznešena a jeho dodatečná konceptualizace popsána jako „něco božského“ (a thing divine; v. 710, s. 304:), čímž je celá pasáž maximálně zvýznamněna a zhodnocena.

Jaké verše se Wordsworth rozhodl přesunout z pasáže o imaginaci a vznešnosti Alp do líčení Londýna? Popisují dojem z návštěvy krápníkové jeskyně (snad Yordas v severozápadním Yorkshiru, kterou si básník prohlédl v roce 1800). Tento dojem je základem podobenství, jež však nesleduje známé filozofické vzory, jako Platónovu *Ústavu*, Porfyriovu *Jeskyni nymf* či Baconovo *Nové organon*. Když vstoupíme z denního světla do temnoty jeskyně, nejprve spatříme, jak se v mihotavé záři pochodní její prostor rozšiřuje. Náš pohled pak ulpí na krápníkovém stropě, ve změti tvarů a forem, pouhých náznaků,

*jež v propletencích mizí, vyvstávají,
přízraků, jejichž tichý, mocný koas
však záhy slábne, ztrácí energii,
až celá scéna ve své nehybnosti
se odhaluje zrakům poutníka,
neživá jako dokončená kniha.
(text 1805, VIII, v. 721–727, s. 304)*

Motiv Apokalypsy jako konce času a dějin ze VI. knihy *Preludia* má v této pasáži ironickou obdobu v symbolické figurě napsané, dokončené knihy („a written book“),⁴⁰ která však není posvátným textem, Písmem, v němž se odhaluje veškerý osud světa. Je jenom pomíjivou fixací dynamické, různorodé mnohosti, tvůrčího kvasu přírodních forem a poutníkových představ, jež ale nejsou reálnými fakty, nýbrž pouhými „přízraky“⁴¹ nebo, řečeno s Deleuzem, „efekty“.⁴² Tato fixace je zvrtná, protože „písmena“ knihy – ztuhlé krápníky – se pod vlivem fantazie znovu začínají hýbat, až se změní v novou multiplicitu, směsici paměťových představ, které do chaosu krápníkových tvarů projektují charakteristické obrazy reálného světa („some type or picture of the world“; VIII, v. 736–737, s. 304) v jeho prostorových i historických dimenzích a vztazích k duchovní i světské moci:

*hvozdý, jezera
koráby, řeky, věže, rytíře
na koni, jenž se vzpíná, poutníka,
biskupa s mitrou, krále na trůnu –
tak odvíjí se výjev bez konce.
(text 1805, v. 737–741, s. 304)*

Metaforu krápníkového stropu jako napsané knihy a hru efektů imaginace v obou částech pasáže lze například chápat jako dvě různá „čtení“ času, na něž upozornil Deleuze. Čas zvaný Chronos, „živá přítomnost v tělesech, která na sebe působí“, je zde zastaven a uzavřen do formy knihy. Tím vystupuje do popředí čas nazvaný Deleuzem Aión, který je „entitou nekonečně dělitelnou do minulosti a budoucnosti a do netělesných jevů, jež jsou důsledky těles a jejich vzájemného působení“.⁴³ A právě tento čas je procesem imaginace, která se v VI. knize *Preludia*

jeví jako „pára bez původce“, ochromující prázdnota, ztráta smyslu pouti i významu přítomnosti, absolutizace přeryvu – diference – v čase jako Jiného, jež je protějškem Bohem stvořeného kosmu.

Zatímco Wordsworthův náčrt VI. knihy klade proti sobě dvě různé formy času, výsledná verze textu z roku 1805 a ještě více pak text z roku 1850 toto „různočtení“ eliminují. Tak je imaginace definitivně vyčleněna ze sféry panteistické inspirace. Přestává být hrou efektů (multiplicitou přírodních forem oživených lidským citem), postižením dynamiky existence („stávání se“). Je negativním vyjádřením metafyzického pojmu („*idea samotné Přírody, která učí poutníky, jak Přírodu překonat*“⁴⁴), schématem pro racionální konstrukt, který může dát nový, autoritativní, centralizující smysl prostoru, času i dějinám. Efekty, fantasmata a simulakra jsou pak vykázány z její sféry i z přírody.

Jejich novou doménou se stává moderní, globalizovaná civilizace, jejímž středem je depresivní bludiště velkoměsta – Londýn z VIII. knihy Wordsworthovy básně. Moc, kumulovaná v centru této struktury, však odpovídá filozofickému vymezení vznešenosti přírody, takže lze říci, že Wordsworthův Londýn je podivnou náhražkou divokých půvabů Jezerního kraje nebo alpských strží a hřebenu. Není to zajímavé rozvinutí katachréze „pára bez původce“? Na rozdíl od Simplonského průsmyku skrytého v mlze však Londýn představuje skutečný práh duchovního zrání mluvčího básně, po jehož překročení⁴⁵ se imaginace obrozuje a získává novou, životodárnou roli. Je totiž schopna přetvářet odcizenou pustinu civilizace a vyjádřit uprostřed anonymity davu touhu po duchovním společenství jednotlivců.

Závěrečné knihy *Preludia* (XI–XIII v textu 1805 a XII–XIV v textu 1850) lze vložít jako pokus naplnit tuto touhu, nalézt „v člověku znovu předmět potěšení / a čisté obraznosti, s ní i lásky“ (text 1805, XII, v. 54–55, s. 440) a získat „soudnější znalost, na čem závisí / důstojnost jednotlivého člověka, / ne abstrakce či stínu, ale toho, / o kterém čteme, na nějž hledíme“ (v. 82–85). Původní verze této pasáže (tzv. rukopis Y z října 1804⁴⁶) začínala verši, které se ve výsledném textu 1805 ocitly v osmé knize, líčící básníkův londýnský pobyt. Mluví se v nich snaží vystihnout své nové téma – duchovní „jednotu lidstva proti tuposti a zlu“, jednotu, která je nejvyšší lidskou radostí, jež „prostupuje Přírodu“ a nachází spočinutí „v Bohu“ (text 1805, VIII, v. 827, 836, s. 308, 310).

Proti platónské představě emanace, z níž báseň původně vycházela, se v závěrečných knihách *Preludia* objevuje koncept imaginace jako sjednocující „duševní síly“ („intellectual power“; XI, v. 43, s. 418). Tato síla se však nedokáže vyrovnat s realitou Londýna. Jak je patrné z rukopisu Y, nejprve se mluvčí zaměřuje na život obyčejných lidí ve městě. Vedle scén „statečnosti, zásadovosti a pravdivosti“ si všímá především rysů „něžnosti“ v jejich chování. Zachycuje například upracovaného řemeslníka, který ve chvíli volna vynesl ven nezuživé dítě, aby se dostalo na slunce a na vzduch, držel je v náručí a hleděl na ně „s nevýslovnou láskou“ (VIII, v. 840–841, 859, s. 310). Z pasáže je ale patrné, že výjev nemá potřebný symbolický potenciál, nenaznačuje totiž sjednocující funkci imaginace.

V další části rukopisu Y se proto mluvčí v deziluzi obrací opět k přírodě, kterou vyzývá jako sílu inspirace („vy jemné vánky, závany / rajského dechu – cestu najděte / do hlubin duše“; XI, v. 10–12, s. 416). Přesto ho spíše zajímají prostí lidé, jež potkává na venkovských cestách. Tato změna (vysvětlená podrobně v Předmluvě k *Lyrickým baladám* – viz kapitolu Příroda a krajina) vede k poznání citové

a duševní hloubky rozmanitých lidí, s nimiž se mluvčí setkal a k nimž patří tuláci i blázni. Živoří sice na okraji společnosti, ale jejich duše jsou moudřejší a citovější než intelekt vzdělaných lidí. Proto se mohou stát skutečnou inspirací básně, která si klade za cíl citové sjednocení lidstva, překonání kulturních a sociálních přehrad mezi lidmi. Jejich sjednocení je možné jen na základě poezie, jež je vyjádřením nezávislé osobnosti vycházejícím z „vrozeného citu“ („native passion“; XII, v. 264, s. 450). Nejdůležitější zde tedy není mnohost lidských povah, ale citová jednota individuální osobnosti, inspirovaná přírodou.

To potvrzuje zejména nejstarší verze část rukopisu Y, která nejprve rekapituluje citový a intelektuální vývoj jednotlivce, v němž se dialekticky střetávají pozitivní vlivy přírody s negativním působením kultury a civilizace. Výsledkem je sebeuvědomělý postoj vytvářející vzájemnou rovnováhu mezi jednotlivcovou myslí a vesmírem. Ta se zakládá na souvztažnosti dvou nekonečných veličin – „neukojitelné“ touhy mysli, která se snaží obsáhnout „nevyčerpatelný“ vesmír.⁴⁷ Místo podobnosti originálu a kopie v Platónově pojetí zde existuje korelace mezi dvěma silami: přírodní inspirací a poezií nezávislého básníka, vycházející z moudrosti a citovosti obyčejných i marginalizovaných lidí⁴⁸ i z vizionářské jednoty s ostatními básníky-proroky.⁴⁹ Silou, která tuto korelaci přetváří na koloběh citové energie, je Bůh, jenž „živí naše srdce, / ať můžeme mu sloužit, který zná / a miluje nás, když nás zavrh' svět“ (v. 275–277, s. 450). „Jednota lidstva“, jež je etickým cílem imaginace, má tedy svůj předobraz v jednotě Boha. Tím se opět potvrzuje platónský model celého procesu, v němž se vizionářská inspirace (influx; v. 308, s. 452), spojená s fantaziemi o rituálech dávnověkých druidů,⁵⁰ může stát mocí podobnou silám Přírody (v. 312).

V závěrečné knize *Preludia* se však toto pojetí dále transformuje. Vize, která se otevírá mluvčímu při nočním výstupu na horu Snowdon v severním Walesu, se podobá scéně stvoření Země ze VII. knihy Miltonova *Ztraceného ráje*. Tento nádherný „vesmírný výjev“ („universal spectacle“; text 1805, XIII, v. 60, s. 460), při němž se ve světle měsíce rozestírá před zraky mluvčího mnohost tvarů horstva a mraků⁵¹ připomínajících reliéf pevniny i vlny oceánu, má svůj zvláštní střed – „modravou propast“, „zlom“, „temný, hluboký kanál“, „trhlinu“, do níž „Příroda vložila / imaginaci, duši svého celku“ (v. 55, 64, 62, 65). Zdálo by se, že intenzita vize je vyjádřena právě tímto symbolickým obrazem diference, která do nehybné, uspořádané scenerie vnáší moment cizosti, jinakosti, chaosu – „řev vodstva, bystřin, potoků“, „hlas bez původu, smyslu“ („homeless voice“, v. 63). V meditaci, která následuje, je však tato diference podrážena jednotě – mluvčí ji chápe jako projev sjednocující, vznešené síly, která je přítomna v něm i ve světě:

[...] *mocného ducha dokonalý obraz,
mysli, jež čerpá sílu z nekonečna,
jež povznáší se stále pocitem
Boha či čehokoli mohutného,
co existuje pod vším – nade vším.*
(v. 69–73, s. 460, 462)

V textu z roku 1850 je tato neurčitá existence nazvána jednoznačně „transcendentní síla“ (XIV, v. 75, s. 463), kterou lze chápat ve vztahu ke Kantovu pojetí vznešenosti a morální účelnosti přírody i člověka:

marné úsilí mysli učinit představu smyslů přiměřenou této [absolutní] totalitě [...] a pocit nedosažitelnosti ideje prostřednictvím obrazotvornosti jsou samy znázorněním subjektivní účelnosti naší mysli v užití obrazotvornosti pro její nadmyslové určení a nutí nás subjektivně myslet samu přírodu v její totalitě jakožto znázornění něčeho nadmyslového, aniž bychom byli s to toto znázornění objektivně vytvořit.

Ale princip vztahu světa [...] k nějaké nejvyšší příčině jako božstvu [...] obrací pozornost k účelům přírody a ke zkoumání nepochopitelně velkého umění ležícího skrytě za jejími formami, aby na účelech přírody předběžně potvrdil ideje, které vytvoří čistý a praktický rozum.⁵²

V textu z roku 1805 je spíše položen důraz na „výslovnou, zjevnou a záměrnou podobnost“ („express resemblance“; XIII, v. 86–87, s. 462) mezi mocí přírody přetvářející svět smyslů a imaginací, „skvělou schopností“, která je „vlastní vyšším duchům“ (v. 89–90). Tato podobnost není Kantovou analogií (definovanou jako „identita vztahů mezi důvody a následky [příčinami a účinky], bez ohledu na specifickou různost věcí nebo těch vlastností“⁵³). Je důvodem opravňujícím existenci imaginace. Poezie jako činnost obrazotvornosti je legitimní jen tehdy, pokud je zjevnou replikou božského stvoření neboli, Coleridgeovými slovy, „opakováním věčného aktu stvoření, probíhajícího v nekonečném JÁ JSEM, v konečné mysli“.⁵⁴

Na rozdíl od Coleridge, který především ukazuje jednotu tvůrčí a receptivní povahy imaginace jako schopnosti podobat se tvorbou Bohu Stvořiteli („JÁ JSEM“ je překladem hebrejského Jahve) a zároveň vnímat existenci Boha jako všudypřítomné tvůrčí síly,⁵⁵ klade zde Wordsworth důraz na samu sílu podobnosti poezie a Stvoření („fullness of its strength“; XIII, v. 87, s. 462). Tato síla je *intenzitou* ve smyslovém světě a zároveň *identitou* individuálního a absolutního ducha.⁵⁶ Mysl, která ji vyvíjí, není však „v područí smyslových vjemů“, nýbrž je jimi jen aktivována, povzbuzována a připravována ke styku s „neviditelným světem“ (v. 103–105, s. 464). Navzdory některým kantovským rysům Wordsworthovy koncepce i Coleridgeovu vlivu získává tedy jednota imaginace v závěru *Preludia* opět pevný platónský rámec.

Takto pojatá imaginace je nejen zdrojem soběstačnosti duše (jejím „nikdy nekončícím zaměstnáním“ [v. 112]), ale i zárukou její „suverenity“, „klidu“, citové rovnováhy a intenzity (upřímnosti), radosti ze života a správnosti morálního úsudku (v. 114–118). Je jedinou „pravou svobodou“, a to i v politickém smyslu („genuine liberty“, v. 122). Všechny tyto vlastnosti a hodnoty spočívají na věrnosti jednotlivce „božskému a pravdivému“ světu, jehož zavrženíhodným protikladem je „mrtvý vesmír, svět smrti“ („a universe of death“), „nejfalešnější ze všech světů“, simulakrum, které považujeme za skutečnost jen tehdy, pokud spoléháme na „běžné, vulgární“ vnímání, cítění a myšlení („vulgar sense“; v. 140–143, s. 466).

Zatímco smyslem imaginace je osvobodit jednotlivce od tohoto pseudosvěta, smyslem novoplatónské duchovní lásky („love more intellectual“),⁵⁷ která je nedílnou součástí obrazotvornosti a „prvotním principem života“, je vrátit člověku ztracenou celistvost a dokonalost (v. 186–187, 192, 203, 204). Spíše než ke vzniku svobodného, organického *společenství*, jež je „vyšším životem lidské bytosti, která má vztah k celku“, a nové mytologie a literatury, vytvářející jedinou Knihu, „věčné evangelium“,⁵⁸ vede tato láska k citové kultivaci *jednotlivců* a také k pře-

konání rozdílů mezi city mužů a žen.⁵⁹ Místo k romantické utopii, v níž umělecká tvorba buduje novou společnost, dochází tedy Wordsworthův projekt imaginace k pojetí poezie jako síly přetvářející individuální psychiku, jako techniky cítění, vedoucí k sebepoznání.

Tuto koncepci potvrzuje zejména jeden z nejdůležitějších Wordsworthových „programových“ textů – prolog k nedokončené poémě *Samotář* (*The Recluse*) zahrnutý ve skladbě *Odbočka* (*The Excursion*, 1814). Abrams, který upozornil na jeho zásadní význam nejen pro výklad Wordsworthova díla, ale i celého romantismu, poukázal především na propojení erotické symboliky s mystickou představou apokalyptického manželství, harmonického spojení intelektu a přírody, rozumu a vášně, spojení, jehož tvořivá síla nahrazuje touhu po smyslovém vzrušení touhou po pravdě.⁶⁰

Kdybychom vycházeli pouze z tohoto symbolického výkladu, zaniklo by zde jiné a podle našeho mínění důležitější spojení, které nám umožňuje vrátit se na počátek kapitoly – k Platónovu pojetí inspirace jako vytržení nebo šílenství (*mania*). Podle Foucaulta dominují ve *Faidrovi* témata *problematizace erotické touhy* a *potřeby její regulace* pomocí „duchovního boje“. Tak lze dospět k sebepoznání jako realizaci „aktivní svobody“.⁶¹ V tomto kontextu bychom mohli *Preludium* číst nejen jako soukromou genealogii imaginace, ale i jako historii citového života, v němž vztah k přírodě a jejím symbolickým substitucím (obrazotvornost, duševní láska, Bůh) nahrazuje a skrývá erotická i politická dilemata.

Imaginace a simulakrum v Coleridgeově teorii

Pojem imaginace je základem Coleridgeovy estetické teorie. Imaginaci chápe Coleridge jako vnitřní hybnou a regulativní sílu veškeré umělecké tvorby – nazývané „poezie“ (z řeckého *poiésis* – tvorba). Zároveň ji ale vykládá jako tvůrčí proces, jehož výsledkem je *celistvá* a *uzavřená*, *immanentní* struktura básně. Hlavní rys tohoto procesu i struktury vyjadřuje Coleridge metaforami *růstu*, *organické formy* a *organické jednoty*, harmonického uspořádání částí v rámci celku na základě jejich strukturální podobnosti a funkční závislosti.⁶² Jak naznačuje termín, metafora vychází z ustrojení živého organismu, které se během 18. století stalo důležitým tématem přírodovědy a souběžně s tím i metodologickým východiskem pro výklad procesu umělecké tvorby i výstavby uměleckého díla. Proto je nyní třeba alespoň nastínit některé důležité teorie, které ovlivnily vznik a užití organických metafor. Základními problémy, které tyto teorie řeší, jsou 1) soudržnost a smysl organického celku – vztah mnohosti a jednoty v organické formě, 2) hybná síla růstu organismů, 3) vztah organických struktur a jejich reprezentací a 4) vztah nevědomých organických procesů a jejich reflexe.

1. Od stroje k rostlině

Abrams sleduje vznik organistických teorií až k Leibnizově formulaci rozdílu mezi organickým tělem a „strojem postaveným lidským uměním“.⁶³ Stroj vyrobený člověkem „není strojem v každé své části“, protože se skládá ze součástek, „které pro nás neobsahují nic uměleckého a nenaznačují nic o užití stroje [...]. Stroje přírody, tj. živá těla, jsou však stroji ještě i ve svých nejmenších součástech až do nekonečna. Právě to tvoří rozdíl mezi přírodou a uměním nebo také mezi božským a naším uměním.“⁶⁴

I když je tato úvaha v zásadě správná, Abrams nedoceňuje podstatnou dimenzi Leibnizovy teorie, která ji odlišuje od většiny pozdějších organistických koncepcí: Rozdíl mezi dvěma druhy „strojů“ – mechanismy vyrobenými člověkem a výtvoři přírody – nespočívá pouze v jejich vnější příčině (nedokonalé lidské řemeslo proti „božskému umění“), ale ve způsobu jejich organizace a fungování. Zatímco mechanismus je souborem součástek, které nejsou funkční samy o sobě, „stroj přírody“ má součásti dělitelné do nekonečna a každá z nich je sama o sobě funkční. Tyto části nazývá Leibniz „organismy“.⁶⁵

Každý organismus „má svou řídicí entelechii“ (tj. finální příčinu, sílu, která určuje jeho růst), zvanou „monáda“ nebo „duše“.⁶⁶ „Duše“ není duchovní podstatou oddělitelnou od těla. Je to vlastně individuální, konkrétní způsob strukturování organické hmoty, která je neustále v pohybu, vyvíjí se a přetváří. (Leibnizova představa se zde přibližuje spíše pojmu specifické genetické informace než obecného genetického kódu.) Leibnizovy „duše“ totiž neorganizují „určitý kus hmoty, který [jim] byl přidělen jednou provždy“, nýbrž uspořádávají těla, jež jsou „v ustavičném toku jako řeky, do nichž jejich části nepřetržitě vstupují a jež opět opouštějí“.⁶⁷

Podle Milana Sobotky se Leibnizova monáda podstatně liší od Aristotelovy entelechie. Zatímco Aristotelés charakterizuje entelechii jako „mít v sobě účel“ a zároveň „být jeho uskutečněním“, Leibnizova monáda-entelechie nemá v sobě konečný účel, „má vždy ještě něco před sebou“.⁶⁸ Principem organizace Leibnizových „strojů přírody“, individuálních a dynamických struktur živé hmoty, není tedy společný počátek ani jediný účel jejich vývoje, nýbrž *metamorfóza organismu*. Podle Leibnize neexistuje „úplné zplození ani úplná smrt“, pouze jednotlivé „vývoje a mohutnění“ a naopak „vývojové degradace a zmenšování“.⁶⁹ Nezničitelná není jenom monáda, nezaniká vlastně ani živočich, jen mění způsob své organizace – „odhazuje či přijímá organické obaly“.⁷⁰ V tom smyslu lze vést částečnou paralelu mezi Leibnizovou metamorfózou a Deleuzovým „stávat se“ (dévenir), tzv. „extra-Bytím“ spočívajícím v „povrchových efektech“.⁷¹

Celistvost organismu a jeho jednotu se světem, jakož i celistvost vesmíru, definuje Leibniz na základě „předzjednané harmonie“ mezi dušemi a těly, která je „reprezentací“ jednoty a totožnosti vesmíru v každé jeho části.⁷² Tato reprezentace má dvojí povahu. Je *znakem* či schématem (stálým vztahem mezi označujícím a označovaným, např. geometrickým útvarem a jeho perspektivní projekcí) a *korespondencí* mezi dvěma věcmi – reprezentující a reprezentovanou – založenou na podobnosti jejich vlastností.⁷³ „Předzjednaná harmonie“ není však jednotným způsobem reprezentace, jakýmsi univerzálním kódem. Každá jednoduchá substance, monáda, je *individuální* reprezentací

jako svět pro sebe a jako zrcadlo Boha či spíše celého vesmíru, který každá vyjadřuje svým způsobem a podle svých vlastností [...]. Tímto způsobem je vesmír zmnožován tolikrát, kolik je substancí, a právě tak se stejnou měrou rozmnožuje boží sláva, jako existuje mnohost navzájem zcela odlišných zobrazení jeho díla. Lze dokonce říci, že každá substance v sobě určitým způsobem nese charakter nekonečné moudrosti a všemohoucnosti boží [...].⁷⁴

Jednota Boha je tedy vyjádřena existencí nekonečného množství reprezentací vesmíru, které nejsou jen různými úhly pohledu, ale odlišnými způsoby strukturování celku. Jednota celku je tak vlastně *efektem jeho diferencí*. Podle Deleuze není difference pouhou růzností. Diference je „to, čím je dané dáno, čím je dané dáno jako různé“.⁷⁵

Leibnizovo pojetí organismu se však tomuto výkladu zčásti vymyká. Předpokládá totiž ještě jinou harmonii, než tu, o níž byla řeč – souzvuk mezi „fyzickou říší přírody“ a „morální říší milosti“, „Bohem jakožto architektem vesmírného stroje a Bohem jakožto vladařem božského státu duchů“.⁷⁶ Takovou harmonii nemohou vytvářet monády neboli duše, nýbrž jen „duchové“ jednající v souladu s Bohem jako všeobecnou finální příčinou, „která musí představovat veškerý cíl naší vůle a jediná může způsobit naše štěstí“.⁷⁷ Tito „duchové“, kteří vznikají tak, že některé „obyčejné neboli senzitivní duše“ jsou vyvoleny Bohem a pozvednuty „na stupeň rozumu“, nejsou „stroji“, nýbrž „poddanými“ Boha. Vytvářejí „nejdokonalejší stát, který je možný pouze za vlády nedokonalejšího vladaře“.⁷⁸

Leibnizovo myšlení *organismu* je tedy podřízeno této unitární, hegemonické a ideální *organizaci*. Problémy jednoty založené na diferencii řeší pak Leibniz nám známým způsobem – návratem k Platónovu rozlišení mezi věrnou kopií a simulakrem. Na rozdíl od duší jsou duchové „obrazy božství neboli samotného tvůrce přírody“, jejichž shodu s originálem nezajišťují individuální entelechie, nýbrž „Bůh jako zákonodárce“, jemuž „Bůh jako architekt ve všem vyhovuje“.⁷⁹

Platonismus sjednocující Leibnizovo pojetí organických struktur je tedy pokusem vyřešit obtížný problém vztahu těchto struktur a jejich reprezentací. Podle Deleuze se Leibniz a Hegel pokusili obdařit reprezentace „platným nárokem na nekonečno“. U Leibnize se tento nárok projevuje v pojetí „společné možnosti“ jako *svobodné boží volby* určitých (konvergentních a kompatibilních) řad tvorů, z nichž se skládá svět, a vyloučení řad tvorů divergentních a nekompatibilních.⁸⁰ Jak uvádí Leibniz v dopise Antoinu Arnauldovi z června 1686, svobodná boží rozhodnutí „představují obecné zákony řádu možného vesmíru, pro něž jsou shodné a jehož pojem určují právě tak jako pojmy všech individuálních substancí, které do něho mají vstoupit“.⁸¹ Rozdíl mezi „spolu možnými“ entitami a substancemi, jež jsou pouze možné, vytváří tedy boží tvůrčí svoboda, která vesmíru ukládá zákon, podle něhož lze odlišit věrné kopie od simulaker. Nicméně kritérium pro jejich odlišení není podle Leibnize dosud lidem poznatelné.⁸² Lovejoy trefně upozorňuje, že předpokládaná boží svoboda je vlastně „absolutní logický determinismus božského jednání“.⁸³

Je tedy zřejmé, že řád Leibnizova organisticky pojatého vesmíru je paradoxní. Lépe než z metafyzického hlediska „morální nutnosti“ lze tento paradox řešit se zřetelem k *paradoxní povaze kategorie smyslu*, na niž narazil Schelling v *Idejích k filozofii přírody* (viz zde kapitolu Příroda a krajina) a kterou osvětluje Deleuze v *Logice smyslu*: Mezi smyslem a nesmyslem existuje „specifický vztah, který ne-

může pouze kopírovat vztah mezi pravdivým a nepravdivým [...], vnitřní vztah jako způsob spolupřítomnosti [co-presence]”.⁸⁴ Podobně u Leibnize může u člověka vedle vědomí a reflexe existovat i nevědomí – mdloby nebo hluboký spánek beze snů. V těchto stavech, kdy se „duše nijak znatelně neodlišuje od jednoduché monády“, je přítomno „nekonečné množství malých percepcí, v nichž se nic neobráží zřetelně”.⁸⁵ „Malé percepce“ jsou reprezentacemi, znaky, které neoznačují, ale přesto mají svůj smysl – účinek daný jejich vztahy vůči všem ostatním percepším.⁸⁶

Tento paradox neřídí pouze chování zvířat, ale také lidí, kteří jsou „ve třech čtvrtinách svých činů [...] čistými empiriky”.⁸⁷ Zbylá jedna čtvrtina činů, způsobených „rozumnou duší či *duchem*“, vychází z „poznání nutných a věčných pravd“. U nutných, „rozumových pravd“ je dostatečným důvodem jejich založení na „axiomech, definicích a postulátech“. U nahodilých neboli „faktových pravd“ však podle Leibnize musí „dostatečný nebo poslední důvod [...] ležet mimo souvislost či řadu zvláštních a nahodilých věcí, ať je jakkoli nekonečná”.⁸⁸

Takovým důvodem je Bůh, jehož existence je zdrojem všech jsoucnů a podstat a který „musí existovat, je-li možný”.⁸⁹ Zatímco pro nižší organismy a lidskou zkušenost je podle Deleuze dárce smyslu „nesmysl“, tj. distribuce reprezentací nikoli podle jejich tříd a vlastností, ale „v heterogenních řadách událostí“, nezávislejších na předchozích aktech označování,⁹⁰ lidské vědomí a racionalita hledají smysl v Bohu jako v transcendentním principu nebo počátku, který dává strukturám nutnou koherenci a hierarchii a přetváří je na symbolická znázornění vztahu hmotného a duchovního světa. Smysl nalézáný v Bohu je však podle Deleuze „protismyslem“, protože skutečný smysl nemůže být strukturám dán zvenčí, nýbrž je vždy „produkován“ uvnitř nich.⁹¹

Od Leibnize ke Kantovi a k romantikům lze sledovat naznačenou transformaci struktury, která má klíčový význam nejen pro pojetí organismu, ale i pro chápání imaginace jako základní síly umělecké tvorby. Podle Edwarda Younga existuje uvnitř tvůrčích lidí „bůh“ zvaný génius, z jehož „životodárného kořene“ a „úrodné nivy“ roste originální dílo jako „nejkrásnější květiny”.⁹² V Youngově díle, které v Německu zapůsobilo zejména na J. G. Herdera, nacházíme propojení úvah o struktuře uměleckého díla s metaforami organismu a jeho růstu. Důležitější však je, že v Youngově pojetí není již Bůh „dostatečným důvodem“ organizujícím lidskou racionalitu, nýbrž vnitřní, neuvědomělou silou inspirace, působící, slovy Abramsovými, jako „náhlé zjevení, přicházející z temné hlubiny lidské přirozenosti”.⁹³ V Youngově koncepci génia se tedy pojí představa organické struktury uměleckého výtvaru jako důsledku temného a nevědomého růstu s představou jasného a božského světla ozařujícího výsledný produkt. Nevědomá síla božského génia i její výtvary však mají atributy cizosti nebo jinakosti. „Bůh uvnitř“ je totiž „cizincem“, povstávajícím „jak slunce z chaosu“. „Zjevení“ výsledného díla je přirovnáváno k „jasnému meteoru v noční tmě“ a jeho autor při pohledu na ně může „jen stěží uvěřit, že je to pravda”.⁹⁴ Světy Leibnizových „duší“ a „duchů“, domény nevědomého růstu a božího Rozumu, splývají tedy u Younga v pojetí génia jako procesu, který pomocí temné síly vytváří překvapivě dokonalé a člověku nepochopitelné výtvary. Tím se posiluje autorita transcendentního počátku jako důvodu dávajícího veškeré umělecké tvorbě smysl a zároveň se smazává jasný rozdíl mezi světem „duší“ a „duchů“, patrný z Leibnizova organicismu.

Podobný vývoj charakterizuje zejména německé myšlení o organické podstatě umělecké tvorby. Ve *Všeobecné teorii krásných umění* (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774) Johanna Geoga Sulzera je umělecká tvorba vysvětlena jako organický růst. Sulzer vychází z Younga, ale i z Leibnizova *Metafyzického pojednání*, které vytyčuje rozdíl mezi „idejemi“ jako „vyjádřeními, jež jsou v naší duši [...] jen díky neustálému božím působení na nás“ a „pojmy“, jež si o naší duši a božím působení na ni sami vytváříme.⁹⁵ Pro uměleckou tvorbu je příznačné, že

*ideje [...] – ať jsou jasné nebo temné – se shromažďují v duši a tam nepovšimnuty klíčí jako semena v úrodné půdě a nakonec vyjdou ve správnou chvíli na světlo [...]. V tomto okamžiku vidíme dotýčný předmět – který do té doby před námi temně a zmateně poletoval jako beztvářý fantom – před sebou v jasné a celistvé podobě.*⁹⁶

Zatímco Leibnizova teorie tzv. semenných živočichů, kteří jsou „pozvedáni k výsadě být duchy“, předpokládá, že musí být „vyvolení“ Bohem,⁹⁷ Sulzer to již nepokládá za důležité. Proto chápe celý organický vývoj uměleckého díla jako samostatný růst ze semene, při němž se z amorfní představy stává jasná, celistvá organická forma. Tato forma již není nekonečně složitá jako svět Leibnizových monád – její hlavní charakteristikou je vývoj od chaotické beztvarosti k ucelenosti individuálního živého tvora, a to bez zásahu vnějších sil. Metafora růstu tu má jednoznačný teleologický význam – *naplnění ideje celistvosti a jasnosti*.

Podle Abramse tuto koncepci maximálně rozšířil J. G. Herder, který ji v esejí *O poznání a pociťování lidské duše* (Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, 1774) začlenil do celkového systému organického života.⁹⁸ Podobně jako u Sulzera je tento proces striktním uskutečňováním organické jednoty, jež však už není emanací jediného Boha, ale dokonalým *výrazem místních přírodních a kulturních podmínek*. Stejně jako rostlina čerpá i umělecké dílo živiny ze své vlastní půdy (proto se řecké drama zásadně liší od dramatu Shakespeara). Výsledkem růstu díla je teleologicky pojatá forma a jednota. Postavy *Krále Leara* v sobě nesou „veškerá semena svého osudu až ke žni“ a dílo se neustále vyvíjí v celek naplněný „jedinou vše oživující duší“.⁹⁹

Podle Goethových úvah z doby Sturm und Drangu je touto duší právě génius, „tvůrčí podstata“, která dokáže z umělcových vlastních pocitů vytvořit „charakteristický celek“, jenž může vzniknout (jako štrasburská katedrála) nejen v podmínkách „barbarské“ gotiky, ale i v Goethově současnosti, a není tedy nutně determinován situací dané kultury. Později, během italské cesty, ztotožňuje Goethe strukturní dokonalost artefaktů s dokonalostí přírodních výtvorů na základě toho, že obě struktury vznikají „podle pravdivých a přirozených zákonů“. Organická jednota se tak stává výrazem přírodního zákona, kterým se ve světě projevuje „nutnost“, nazvaná též „bůh“. Sjednocení osobnosti umělce, struktury díla i přírody vzniká během dialektického procesu, který se pokouší překonat paradoxní charakter soudržnosti organické formy. Podle Goetha může umělec vytvořit „v soupeření s přírodou něco duchovně organického [Geistig-Organisches]“ a tím se osvobodit od nutnosti obsažené v jejích zákonech „dát své tvorbě takovou podobu i formu, že se bude zdát zároveň přirozenou i nadpřirozenou“.¹⁰⁰

2. Svoboda a zákonitost v Kantově pojetí imaginace

Snaha o překonání paradoxu organické formy vede tak u Goetha k novému paradoxu, jenž vystihuje Kantova analytika estetické soudnosti jako rozpor mezi *svobodou a zákonitostí obrazotvornosti*, tzv. „účelností bez účelu“ a „zákonitostí bez zákona“. Imaginace je totiž schopna znázornit *ideál*, „který spočívá na neurčité ideji rozumu [...], který ale přesto nemůže být představován prostřednictvím pojmů, nýbrž jen v jednotlivém znázornění [...]“.¹⁰¹

Sledujme podrobněji Kantův výklad tohto paradoxu. Nejvyšší ideál, jenž imaginace dokáže zobrazit, je „praobraz vkusu [...], idea, kterou si každý musí vytvořit sám v sobě a podle které musí posuzovat vše, co je objektem vkusu [...]“. Vzápětí však Kant začne dovozovat, že tento ideál, byť je vytvořen obrazotvorností jednotlivce, nemá individuální charakter, neboť představa „jednotlivé bytosti“ musí být „shodná s ideou“, která „znamená vlastně rozumový pojem“. „Svobodný“ výtvar imaginace je pak tímto rozumovým pojmem determinován, protože onen pojem jako „idea rozumu [...] a priori určuje účel, v němž spočívá vnitřní možnost předmětu“. Kantův „praobraz vkusu“ není tedy jako Platónova Idea absolutně dán, ale je apriori určen rozumovým pojmem určitého předmětu jako „vnitřního účelu“ (účelu, který má sám o sobě nezávisle na účelech, k nimž je používán). „Vnitřní účel“ je termínem sjednocujícím svobodu („vnitřní možnost předmětu“) a zákonitost (je vytvořen „ideou rozumu“ a podle „určitých pojmů“).¹⁰²

Zdá se, že se zde Kant pokouší vyhnout Platónově hierarchizaci vzoru a věrné kopie: V dané pasáži skutečně odlišuje „pravzor krásy“ jako „nejvyšší vzor vkusu“ od dalších vzorů „v oblasti slovesných umění“, které musí vycházet z neměnných pravidel „mrtvých“ (vývojově ukončených) kultur a jsou zapsány „v učení jazyce“, jehož gramatika „nepodléhá svévolným změnám módy, nýbrž má své neměnné pravidlo“.¹⁰³ Zatímco se tyto „vzory“ pobobají Platónovým Idejím svou neměnností, Kantův „pravzor krásy“ v sobě spojuje stálé vlastnosti zákonité, rozumové ideje a individualitu svobodného výtvaru imaginace.

V jejich spojení má však řídicí roli rozumová¹⁰⁴ idea člověka jako morální a estetické bytosti. Zatímco účely jiných uměleckých tvarů (domu, zahrady) nebo přírodních útvarů (stromu) „nejsou svým pojmem dostatečně určeny a fixovány“, teprve člověk, „jenž může rozumem sám určovat své účely“ nebo „sjednocovat“ účely smyslově vnímaných předmětů s účely „bytostnými a obecnými“, může být oním univerzálním ideálem krásy, jejím „pravzorem“.¹⁰⁵ Platónova Idea se zde rozpoltila – racionálně vykonstruovaná univerzální podstata je reprezentována „svobodnou“ tvorbou imaginace, které však tento racionální konstrukt dává jasná pravidla. „Hra imaginace“ v Kantově pojetí je, jak jsme již naznačili, „normální hrou“, vycházející z pevných pravidel, daných tzv. „morálním modelem“.¹⁰⁶

Účelem hry imaginace je syntéza, spojující částečně empirickou „ideu normy“ s „čistými idejemi rozumu“, „vším tím, co náš rozum spojuje s mravně dobrým v ideji nejvyšší účelnosti“ (tj. v ideji člověka jako nejvyššího morálního účelu vesmíru). Mezi „čisté ideje rozumu“ patří např. „duševní dobrota“, „čistota“, „síla“ nebo „klid“. Vzniklou syntézu pak nelze posuzovat podle výlučně estetických kritérií, pomocí soudů vkusu, nýbrž z hlediska rozumových idejí člověka jako konečného účelu existence světa a dobra jako konečného účelu lidského jednání.¹⁰⁷ „Svobodná“ hra imaginace se tedy zdá být teleologicky podřízena moci idejí rozumu.

To však Kant nikde výslovně netvrdí. Snaží se naopak zdůraznit specifičnost obrazotvornosti jako síly, která „nám naprosto nepochopitelným způsobem“ (podobně jako Leibnizův Bůh) sjednocuje mnohost jednotlivých bytostí tak, že „dokáže [...] jakoby klást jeden obraz na druhý a kongruencí více obrazů téhož druhu obdržet něco středního, co slouží všem jako společné měřítko“. Zajímavé však je, že tento syntetický „dynamický efekt“ je podle Kanta vlastně ekvivalentní nejjednodušší racionální, statistické kalkulaci, výpočtu „střední hodnoty“: „Totéž by se dalo zjistit, kdybychom změřili všech tisíc [mužů], sečetli mezi sebou jejich výšky a zvlášť šířky (a tloušťky) a sumu dělili tisícem.“ Hned nato si však Kant odporuje, když poznamenává, že „*idea normy* není odvozena z proporcí vzatých ze skutečností“. Je abstraktní ideou *formy*, která má stejnou platnost vzoru jako Platónovy Ideje: „forma, která tvoří neochabující podmínku veškeré krásy, tedy pouze správnost ve znázornění druhu“.¹⁰⁸

Vzápětí ale vychází najevo, že Kantova „*idea formy*“ nemá pozitivní charakter Platónových Idejí – její působnost je pouze negativní. Znázornění se podle Kanta „nelíbí svou krásou, nýbrž jen proto, že neodporuje žádné podmínce, při které jediné může být věc tohoto druhu krásná“. Takto negativně pojatá idea existuje ve své absolutní moci jediné ve formě „dynamického efektu“ imaginace, který tvoří „praobraz krásy“. Pokud však tuto reprezentaci analyzujeme racionálně z hlediska „*ideje normy*“, zjistíme, že „pouze odpovídá školským pravidlům“.

V Kantových dialektických saltech se tedy rozumová idea dokonalosti stává „školským pravidlem“, jen aby se znovu potvrdila nezávislost imaginace na idejích rozumu. V géniovi totiž „příroda ustupuje od svých obvyklých poměrů duševních sil ve prospěch jedné jediné“.¹⁰⁹ Na jedné straně je tedy imaginace představena jako tvůrčí síla podléhající rozumově konstruované normě jako ideji formy, na druhé straně je tato idea redukována na „školské pravidlo“, aby byla vyzdvížena svoboda, jedinečnost a nepravidelnost imaginace jako tvůrčí síly. Tak se z Platónovy Esence, která může být nazírána jako vzor dobra i krásy, stává *diference dvou sil*, „dynamického efektu“ imaginace a abstraktního, statistického zákona formy.¹¹⁰

Místo této *diference* však Kantova filozofie postuluje novou a opět paradoxní jednotu – tzv. „obecný smysl“, podstatně odlišný „od běžného rozvažování“, který je výsledkem „svobodné hry našich poznávacích sil“, tj. rozvažování, soudnosti a rozumu. Obecný smysl sice funguje jako „subjektivní princip [...] prostřednictvím citu, nikoli pojmu“, ale přesto určuje „se všeobecnou platností, co se líbí nebo nelíbí“, tj. stává se podmínkou soudu vkusu. Je přitom „pouhou ideální normou“, která má charakter dynamické rovnováhy poznávacích sil – působení obrazotvornosti, jež vytváří syntézu rozmanitých smyslových vjemů, a činnosti rozvažování, které tyto rozmanitosti sjednocuje „v pojmech“. Díky tomu, že tato „ideální norma“ je neurčitá (závisí subjektivních soudech založených na „společném“, nikoli subjektivním citu) a že nelze rozhodnout, zda má konstitutivní nebo regulativní povahu, je možno mluvit o „svobodné zákonitosti“ imaginace.

Kantův „obecný smysl“ je opravdu zvláštní normou, která umožňuje privilegiovat svobodnou hru imaginace dokonce bez vztahu k jakýmkoli pojmům rozvažování – jako básnění, jež je hrou „krásných pohledů na předměty“ spojenou „s vlastními fantaziemi, jimiž se mysl baví [...] jako [...] při pohledu na proměnlivé tvary ohně v krbu nebo bublající potok“.¹¹¹ Z hlediska Deleuzovy filozofie se tak struktura stává „strojem produkujícím netělesný smysl“ závislý na povrchových

efektech událostí, na „paradoxní distribuci jednotlivin“.¹¹² Na rozdíl od Deleuze však Kantova úvaha nedochází k „umělecké intersubjektivitě“ jako vlastnosti stylu, spojujícího v uměleckém díle mnohost světů konstituujících různé subjekty.¹¹³ Je to spíše výraz snahy „spojit smysl s novou transcendencí“ zdůrazňující jeho nutnost jako centrálního „principu“, který zatím nebyl dostatečně pochopen a probádán.¹¹⁴

Povahu tohoto principu osvětluje přechod od analytiky krásna k analytice vznešena. Podle Kanta lze vznešenost „nalézt také v předmětu postrádajícím formu, pokud je v něm nebo díky němu představována *neomezenost* a zároveň je přimýšlena její totalita“. Krásno „je používáno pro znázornění neurčitého pojmu rozvažování, vznešenost ale pro znázornění neurčitého pojmu rozumu“. Zalíbení je v případě krásna „spojeno s představou *kvality*“, v případě vznešena pak „s představou *kvantity*“. Na rozdíl od krásna, které je přímo sluchitelné se „hrou obrazotvornosti“, „pocit vznešenosti [...] je libost, která vzniká jen nepřímou“, když cítíme „okamžité zabrzdění životních sil“ a hned potom dojde k jejich „silnějšímu výlevu“ v „dojetí“. Tento děj, „jak se zdá, není hrou, ale vážností v činnosti obrazotvornosti“.¹¹⁵

Co způsobuje tuto vážnost? Vznešenost totiž „nemůže být obsažena v žádné smyslové formě, nýbrž zasahuje jen ideje rozumu“, jež samy o sobě nelze zobrazit způsobem přiměřeným našim smyslům. Jsou „vyvolávány v mysli právě touto nepřiměřeností, kterou lze smyslově znázornit“. Zatímco „příroda nejvíce vzbuzuje ideje vznešenosti právě ve svém chaosu“, když ukazuje „jen velikost a moc“, imaginace, jež tento chaos, tuto velikost a moc není schopna adekvátně reprezentovat, nutně obrací podle Kanta naši pozornost ke „způsobu myšlení, který do představy přírody vnáší vznešenost“, tedy k schopnosti vlastní pouze lidskému rozumu. Ideje účelnosti v přírodě, jež vzniká při posuzování krásy, je takto nadřazena idea *vyšší účelnosti*. Tu nemůže vyjádřit imaginace ve své svobodné hře, nýbrž jen rozum, jenž dále „rozvíjí účelné užití, které má obrazotvornost pro [...] představu [vznešenosti]“.¹¹⁶ Imaginace zde tedy ve své svobodné hře již neprodukuje vyšší, obecný smysl, nýbrž dává pouze podnět rozumu, aby si myslel transcendentní podstatu – něco, co přesahuje „*jakékoli měřítko smyslů*“.¹¹⁷ „Neměnnou základní mírou přírody“ je totiž „její absolutní celek“, „sjednocená nekonečnost“ přírody „jakožto jevu“.

Tato nekonečnost, patrná v přírodním objektu (rozbouřeném oceánu apod.), který imaginace nedokáže znázornit v jeho celistvosti, neobrací naši pozornost k tomuto předmětu, ale k „naladění mysli“, jež pak posuzujeme jako vznešené. Pravou vznešenost lze tedy hledat „jen v mysli soudícího“.¹¹⁸ Velké přírodní předměty a síly se totiž zdají jen malé, pokud imaginace představuje přírodu „jako něco mizivého ve srovnání s idejemi rozumu“, například postupem ke stále větším jednotkám struktury vesmíru – od galaxií k jejich systémům.¹¹⁹

Pocit vznešenosti nás tímto způsobem vede k „úctě k našemu vlastnímu určení“ – „zákonu rozumu, který nezná jinou určitou, obecně platnou a neměnnou míru než absolutní celek“. To, že tuto úctu prokazujeme přírodním objektům místo sobě samým, je dáno *substitucí* („jistou subrepcí“) objektu přírody za absolutní subjekt lidstva a zároveň i za subjekt jednotlivce. Velikost těchto subjektů a jejich *transcendentální podstata* se pak stává „názornou“ ve smyslově zcela neznaná-zornitelné velikosti přírodních objektů.¹²⁰

Simulakra nebo fantasmata přírodní velikosti a moci se tak v Kantově filozofii stávají legitimními prostředky znázornění nekonečně mocnějšího zákona rozumu, lidské

schopnosti, která je jediná přiměřená ideji absolutního celku. Tím člověk nalézá „v myslí převahu nad přírodou v samé její nesmírnosti“ a jeho „lidství [zůstává] neponíženo, i když by vlastně člověk musel oné nadvládě [přírody] podlehnout“.¹²¹

Úcta k zákonu rozumu je důležitá i proto, že dokáže zrušit náboženskou bázeň, úzkost z Boha jako všemocného vládce vesmíru. Takovému Bohu se podle Kanta koří jen morálně nedokonalý člověk, zatímco božskou velikost dokáže obdivovat pouze ten, kdo si „je vědom svého upřímného bohulibého smýšlení“. Soud o vznešenosti přírody je tedy všeobecně závazný nezávisle na svobodné hře obrazotvornosti, protože má svůj základ v principu lidství, z něhož je vyvozen konečný účel vesmíru, „ve vloze morálního citu“.¹²² Svobodná hra obrazotvornosti i její myslitelná extenze (nekonečná složitost celku, jenž tato hra nedokáže postihnout¹²³) jsou tedy podřízeny morálnímu modelu, „zákonné činnosti“, která již nemůže být hrou. Je „pravou povahou mravnosti člověka, kde rozum musí ovládat smyslovost“. V estetickém soudu pak nahrazuje rozum obrazotvornost, která je jeho „nástrojem“.¹²⁴

Kantova „svobodná hra“ imaginace nemá však jen morální, nýbrž také ekonomický model. Básník „slibuje málo a ohlašuje pouhou hru s idejemi, vykonává však něco, co je hodno nějaké věci, totiž obstarávat hravě potravu rozvažování a dávat jeho pojmům prostřednicvím obrazotvornosti život“.¹²⁵ Imaginace je tedy hra produkující něco vážného, *nadhodnotu*, jejíž velikost je podle Kanta absolutní.

Touto nadhodnotou je smysl pro nekonečnou mnohost přírody. U Kanta již není dán (jako u Leibnize) paradoxním pojetím Stvoření jako zákonité a zároveň svobodné boží činnosti. Není ani odvozen (jako u Sulzera, Herdera a dalších) z představy organického růstu, při němž ze semene vzniká rozumově nepostižitelným způsobem ucelená živá bytost. Smysl přírody jako nekonečně různorodého celku se podle Kanta rodí ze *selhání určité formy reprezentace*, „obrazotvornosti podle zákona asociace“ (vysvětlené v Analytice krásna – viz výše), která „činí náš stav spokojenosti fyzicky závislým“. Toto selhání je ale podmínkou *vítězství obrazotvornosti jako „nástroje rozumu“*, jako techniky, jež reprezentuje svět „podle principů schematismu soudnosti“ a staví do jeho středu „morální zákon ve své moci, kterou v nás vykonává nad všemi pohnutkami myslí, jež *mu předcházejí*“.¹²⁶ Ze „svobodné hry“ se tak stává *technika reprezentace centrálního principu, který dává všeobecnou platnost nejen ideji lidství, ale i soudům vkusu*. Imaginace však tento princip nereprezentuje přímo, pouze „esteticky rozšiřuje pojem sám neomezeným způsobem [...] a uvádí do pohybu schopnost intelektuálních idejí (rozum) myslet si totiž při podnětu nějaké představy více [...], než v ní může být pochopeno a učněno zřetelným“.¹²⁷

Zatímco Leibniz rozlišoval mezi „temnými“ a „jasnými“ percepcemi monád (tj. v míře smyslu reprezentací vesmíru, kterých jsou určité monády schopny), Kantova teorie obrazotvornosti se opírá o *rozdíl mezi „schematickými“ a „symbolickými“ reprezentacemi* („exhibitiones“). Zatímco schémata znázorňují „demonstrativně“, dávají pojmu a priori empirický názor (strom a jeho životní funkce jako příklad objasňující „ideu přírodního účelu“, základní rys organické formy¹²⁸), symboly reprezentují „analogicky“, tj. přenášejí „pravidla reflexe“ o jistém předmětu znázorněném smyslovou představou („předmětu smyslového názoru“) na zcela jiný předmět.

Tento Kantův koncept analogičnosti se neshoduje s Aristotelovým pojetím metafory jako vztahu mezi dvěma kvalitami, který zakládá podobnost jejich nositelů. V Kantově pojetí symbolu jde spíše o to, že funkce (a smysl) určité struktury reprezentujeme podle funkcí jiné struktury, kterou za ni *substituujeme*. Například stát ovládaný zákony vycházejícími z vůle lidu funguje jako oduševnělé tělo. Ve srovnání s ním je monarchie, ovládaná pouze vůlí absolutního vládce podobna ručnímu mlýnku. Bezduchost absolutistické despotie lze tedy symbolicky znázornit jednoduchým mechanismem, zatímco oduševnělost státu, v němž monarcha ztělesňuje vůli lidu, lze symbolizovat tělem, které řídí a organizuje duch.¹²⁹

Z předchozího srovnání lze vyvodit, že jádrem Kantova pojetí symbolu není hlavně analogie v kauzalitě určitých jevů,¹³⁰ ale především *strukturní rozdíl*, který umožňuje pochopit určité celky z hlediska principů jejich organizace. Ne náhodou uvádí Kant jako příklad takového rozdílu odlišnost mechanismu a organismu. Na základě jejich fungování lze totiž jasně znázornit jejich podstatu: proti souboru hmotných součástí uváděnému do pohybu *vnější silou* – vůlí jednotlivce – stojí celek strukturovaný *vnitřním duchovním principem*, jehož jednota je dána zákonitou souhrou jeho částí.

Analogie se v Kritice soudnosti stává základním způsobem uvažování o smyslu struktury. Imaginace má v tomto uvažování nezastupitelnou úlohu jako *tvorba takových smyslových představ, které umožňují rozumové porovnávání funkcí jednotlivých struktur i jejich modelování*. „Svobodná hra“ obrazotvornosti je tedy i v této symbolické dimenzi regulována rozvažováním a rozumem.

To je patrné i z principu „*ideality účelnosti v krásu přírody*“, který je podle Kanta absolutním základem estetické soudnosti. Když posuzujeme krásu v přírodě nebo v umění, nevycházíme pouze z „empirických motivů“ (tak bychom zjistili jen, co je příjemné) ani z racionálních pojmů (tak bychom popřeli veškerou krásu). Snažíme se poznat „důvody zalíbení a priori, které [...] mohou existovat společně s určitým racionalismem, přestože nemohou být pojaty do *určitých pojmů*“. Podobně jako vznešenost není totiž ani krása vlastností objektu, jeho účelností, dokonalostí, kterou by estetický soud mohl teoreticky a logicky zdůvodnit. Je dána „subjektivně“, souladem představy obrazotvornosti „s bytostnými principy soudnosti vůbec“. Prvz z nich, „realismus“, ztotožňuje krásu s estetickou účelností krásných forem (např. půvabnost zvířecích tvarů a harmonické složení barev živočichů a květin), pojaté jako „*idea*“ v jejich „vytvářející příčině“, *idea*, která existuje „ve prospěch naší obrazotvornosti“, takže *nutným* subjektivním účelem přírody a umění je „být v souladu s naší soudností“. Druhým principem soudnosti je „idealismus“, „sám od sebe a náhodně vznikající účelný soulad se soudností“. Účelnost se v tomto případě jeví jako „bez účelu“. To umožňuje pojmut hru obrazotvornosti jako svobodnou činnost, jež nevychází z přírody, nýbrž spočívá v našem vztahu k ní, v tom, „jak ji přijímáme“. Nakonec však nejde o vnímání přírody ani uměleckého díla. Cílem je, podobně jako v Analytice vznešena, vnímat „*vnitřní účelnost ve vztahu našich duševních sil*“ při posuzování krásných produktů přírody nebo uměleckých děl. Tato *morální účelnost* „*má být z nějakého nadsmyslového důvodu prohlášena za nutnou a všeobecně platnou*“¹³¹ a může tedy fungovat jako *princip strukturní analogie*, která je základem symbolického zobrazení.¹³²

Když imaginace podle Kanta vytváří formy nezávislé na přírodních, jakousi „druhou přírodu“, děje se to „sice pořád ještě podle analogických zákonů, ale

prece podle principů, které leží výše v rozumu“. *Představy obrazotvornosti, zvláště ty, které tvoří básníci, jsou sice smyslové, ale zároveň znázorňují „rozumové ideje“, pojmy, které nedokáže plně postihnout žádný jazyk. Imaginace sice tvoří představy, kterým, „jakožto vnitřním názorům, nemůže být adekvátní žádný pojem, ty však uvádějí do pohybu vyšší sílu, „schopnost intelektuálních idejí“.* I „volná“ obrazotvornost, již neužíváme k poznání, vede tak „subjektivně k oživení poznávacích sil“. „Výraz“, který umožňuje sdělit estetické ideje, je sice nezáměrným výsledkem „subjektivního naladění mysli“, toto naladění však funguje „jako doprovod pojmu“. A nejen to: když génius a jeho imaginace „bez nátlaku pravidel“ sdělují „to, co je ve stavu mysli nadsmyslové“, vytvářejí opět „pojem“. Ten sice nelze díky jeho originalitě vyvodit z daného myšlenkového systému, ale přesto je tímto systémem určen, neboť ho v podstatě jen rozšiřuje – „otevřít [...] nové pravidlo“.

Proto se také odchylky génia „od obecného pravidla“ posuzují jako subjektivní výkyvy, jež jsou způsobeny potřebou silného výrazu (intenzity), protože způsob, kterým umělecká imaginace reprezentuje („manýra“, „modus aestheticus“), nemá jiné vnitřní měřítko než „cít“. Tyto odchylky však nemohou být v žádném případě vzory pro napodobování, jsou vlastně chybami, omluvitelnými jen tehdy, pokud symbolická reprezentace není zaměřena „na zvláštnost“, ale je přiměřená dané ideji.¹³³ *Sjednocujícím prvkem je tu tedy opět rozumová, nikoli estetická idea, již je rábdoby svobodná hra imaginace podřízena.*

*Základním estetickým problémem, který Kant v Kritice soudnosti nevyřešil, je otázka „výrazu“ v umění jako intenzity, jež „zakládá různorodost smyslově vnímatelného“.*¹³⁴ V Kantově pojetí je tvůrčí činnost imaginace sice neustále zdůrazňována, ale ve skutečnosti znovu a znovu podřizována sjednocujícím pojmům (vnitřní účel, organická bytost, konečný účel vesmíru, dobro, analogie apod.) a z nich vyvozovaným zákonitostem. Na druhé straně *romantici, počínaje Novalisem, ukazují možnost odlišného přístupu k imaginaci a poezii.*

Básník, jenž je podle Novalise skutečným „prorokem“, „mluví jen proto, aby mluvil“. Je k tomu „donucen [...] samotnou řečí“ – aktivním, intervenujícím principem, nikoli „jazykem“ nebo nábožensko-filozofickým „logem“. Podle Maurice Blanchota vyjadřuje tato ironická hra se slovy „neromantickou podstatu romantismu“, kterou není tvůrčí svoboda subjektu, ale „diference“. Ta problematizuje schopnost poezie reprezentovat, identitu tvůrčího subjektu¹³⁵ a také účel imaginace. Ve vztahu k Deleuzovu pojetí Ideje (Esence) jako difference lze pak číst Novalisův text jako výpověď o řeči jako mnohosti, jejíž slova nejsou přiřazována určitým idejím, nýbrž tyto ideje aktualizují a vnitřně diferencují.

Jak upozornil Daniel W. Smith, s pojmem intenzity pracoval Kant již v *Kritice čistého rozumu*, chápal ji však jenom jako stupeň síly jednotlivých počítků způsobených hmotnými příčinami a ne jako výslednici „diferenciálních vztahů“ mezi silami, jejichž „virtuální a implicitní“ řád je smazáván jejich výslednými efekty.¹³⁶ Kantův přístup tak sice otevřel možnost myslet intenzitu v lidském vnímání, ale teprve v moderním umění, počínaje romantismem, může být intenzita chápána jako *přetvoření materiálu v čítění*¹³⁷ a nejen v symbol. Z tohoto hlediska lze Coleridgeovo pojetí imaginace vyložit jako dilema mezi uměním jako nepojmovou reprezentací rozumových idejí a jako transformací uměleckého materiálu v pocity.

3. Coleridgeovo pojetí imaginace – romantická poetika mezi ideologií a mystifikací

V úvodu ke XIII. kapitole svého literárního životopisu *Biographia Literaria* (1817), v níž je definována imaginace, naznačuje Coleridge, že jeho pojetí obrazotvornosti nevychází z tradiční metafyziky. Ta vysvětluje jednotu světa dvěma způsoby: buď na základě jediné duchovní podstaty, jež je počátkem, prvotní příčinou (Bohem Stvořitelem), hlavním principem a konečným účelem (Dobrem), jsouc spojená s jednotlivými věcmi a tvory „velkým řetězem bytí“, který umožňuje vzestup od hmotných forem k duchovním;¹³⁸ nebo na základě souhry dvou principů: hmoty a entelechie u Leibnize,¹³⁹ případně hmoty a pohybu u Descartesa.¹⁴⁰ Zatímco tito myslitelé předpokládají, že „duchovní podstata již existuje ve své celistvosti“, přístup „transcendentální“ filozofie podle Coleridge (který vychází ze Schellingova *Systému transcendentálního idealismu* – viz zde kapitolu Příroda a krajina) zachycuje duchovní podstatu (*intelligence*) v „jejím růstu [...] od narození až ke zralosti“.¹⁴¹ Dialektické pojetí tohoto vývoje je patrné z předchozí kapitoly:

[...] protože duch není původně objektem a protože subjekt existuje v antitezi k objektu, duch nemůže být původně konečný. Ale také nemůže být subjektem, aniž by se stal objektem, a protože je původně jejich jednotou, nelze ho výlučně pojímat jako nekonečno ani jako konečno, ale jako jejich nejpůvodnější jednotu. V existenci, smířování a opakování tohoto rozporu spočívá proces a tajemství tvorby i života.¹⁴²

Nicméně i přes tento důsledný monismus – důraz na počátek celého procesu v absolutní subjektivitě Boha¹⁴³ – lze předběžné úvahy o imaginaci ve XIII. kapitole *Biographie* číst v jiném, pluralistickém klíči. Coleridge totiž v úvodu předpokládá, že „svět duchů“ vzniká jako „celistvý systém jejich reprezentací“.¹⁴⁴ To lze vyložit i tak, že jednota světa je výsledkem jeho nesčetných individuálních projekcí. Není tedy jako u Leibnize dána svobodně tvořícím Bohem, jemuž se ostatní duchové podobají jako věrné kopie, a harmonickým souladem této centralizované, „státní“ organizace s mnohostí světů v percepčních monád (viz zde *s. 275, 278).

Místo aby po Leibnizově vzoru podřídil mnohost světů unitárnímu systému reprezentací, pokouší se ji Coleridge pod Schellingovým vlivem vysvětlit pomocí spekulativní genealogie. Postuluje „dvě protichůdné síly“ (two contrary forces), jednu, jež „donekonečna expanduje“, a druhou, která „se pokouší uchopit, nalézt se v tomto nekonečnu“.¹⁴⁵ Dynamickou jednotu obou sil, jakousi „jedinou moc“ (one power), jsme schopni chápat pouze intuitivně. Není totiž univerzálním principem nebo centrálním pojmem (tedy ani Kantovým čistým rozumem nebo morálním zákonem). Má *diferenciální* povahu. Obě síly, které ji tvoří, nepůsobí totiž v určitém, omezeném časoprostoru. Jsou apriorními „podmínkami všech možných směrů“, „působí proti sobě na základě svých podstat“ a jsou „nekonečné“ a „nezničitelné“, nemohou se navzájem vyrušit. Jejich vzájemné pronikání pak generuje konečné bytosti a věci („finite generation“).¹⁴⁶

Tyto bytosti a věci nejsou pouhými vjemy nebo představami. Jde vlastně o „efekty“ nevědomě působících (a pouze spekulativně postulovaných) sil, aktualizace rozdílů mezi nimi „v různých prostoročasových vztazích“.¹⁴⁷ Podle Deleuze lze tyto efekty interpretovat jako *znaky*, které nejsou „smyslově vnímatelným bytím“, nýbrž „bytím smyslově vnímatelného“, *bytím kladoucím otázku vlastních*

mezi. Jeho mezemi jsou „imanentní Ideje“ nebo „diferenciální pole rozkládající se za normami běžného rozumu a poznávání skutečnosti“.¹⁴⁸

Problematicčnost Coleridgeovy koncepce imaginace, rozpor mezi jejím deklarovaným monismem a implikovaným¹⁴⁹ pluralismem, vychází najevo v centrální části XIII. kapitoly jeho literárního životopisu. Tato část nemá formu filozofického textu. Je *literární mystifikací*, dopisem údajného přítele a čtenáře, který autora vyzývá, aby ze své knihy vypustil kapitolu o imaginaci, jež bude mít jistě daleko více než sto tiskových stran. Uvádí přitom pádné a praktické důvody: Coleridgeův výklad by nejen zcela zmátl i kultivované čtenáře, ale též knihu výrazně prodloužil a tak ji učinil cenově nepřístupnou. Fiktivní přítel proto doporučuje Coleridgeovi otisknout jen teze a začlenit kapitolu do připravovaných „pojednání o Logu neboli lidském a božím komunikativním intelektu“.¹⁵⁰ Tyto texty však Coleridge nikdy nenapsal.

Stanovisko fiktivního autorova přítele není jednoznačné. Na jedné straně považuje Coleridgeovu teorii za zcela protichůdnou „tomu, co byl vždy zvyklý považovat za pravdu“. Myslí si, že je v naprostém rozporu s běžným rozumovým chápáním. Na druhé straně však přiznává, že ho Coleridgeovo pojednání okouzlo jako mytická, božskou mocí inspirovaná poezie: „opravdová báje orfická, / nejasný příběh plný vášnivých / a velkých myšlenek – jak zvláštní zpěv!“¹⁵¹

Znaky nenapsaného filozofického pojednání, které mělo odvodit jednotu imaginace z jednoty Absolutní Ideje, se v Coleridgeově mystifikaci stávají *znaky umění*. Fiktivní čtenář je nucen interpretovat něco, co jeden lidský smysl, „jedna lidská schopnost násilně sděluje druhé“, co ale nemá „běžný, obecný smysl“. Tak charakterizuje Daniel W. Smith Deleuzovo čtení Analytiky vznešena v Kantově *Kritice soudnosti*. *Znaky umění* nelze vyložit z empirického hlediska, lze je však *pociťovat z hlediska transcendentálního jako hranice lidské vnímavosti*.¹⁵²

Coleridgeova mystifikace nemusí být tedy chápána jako pouhý trik, jímž se autor vyhnul filozofickému propracování své koncepce imaginace. Je to zároveň gesto tvůrčí svobody, které nadřazuje umění filozofii a které nutně dává jinou dimenzi předcházejícím metafyzickým úvahám i následující definici imaginace. Toto gesto je však také „mimovolným, implikovaným“ znakem,¹⁵³ jenž nás nutí hledat hlubší význam imaginace.

Fiktivní čtenář totiž necharakterizuje Coleridgeovo pojednání o imaginaci pouze úryvkem z básně. Předtím uvádí ještě jeden (tentokrát vymyšlený) citát, údajnou poznámku ze stran 52 a 53 neexistujícího rukopisu. Tato poznámka je rozvedenou řečovou figurou, sekvencí symbolických metafor, které srovnávají interiér „světlé a vzdušné, poklidně působící moderní modlitebny“ s temným a monumentálním vnitřkem mohutné gotické katedrály ozářeným za větrné noci záblesky měsíčního světla. Jde o vznešenou stavbu vzbuzující nejen pocity úcty a velikosti, ale také „mrazení hrůzy“,¹⁵⁴ protože její struktura a výzdoba ztrácí v přízračné hře světla a stínů svůj pevný, tradiční náboženský a historický smysl. A co víc, stává se sama přízračnou ve hře efektů, simulaker a fantasmat:

[...] náhle vyostává ze tmy v jasných vizionářských zásvitech s barevnými stíny fantastických tvarů, které však jsou všechny pokryty svatými insigniemi a mystickými symboly. Chvilí co chvíli se zjevuje plná obrazů a kamenných soch velikánů, jejichž jména jsem znal, kteří však na mě nyní hleděli s naprosto odlišnými tvářemi a výrazy než těmi, jež jsem byl zvyklý spojovat s jejich jmény. Podoby mužů, kteří mě naučili uctívat pro

jejich téměř nadlidskou duchovní velikost, jsem nyní nacházel v malých výklencích ozdobného žebrovi jako groteskní trpaslíky, zatímco jiná stvoření, která se mi dosud zdála pitvořná, teď střežila hlavní oltář a nesla všechny znaky apoteózy. Zkrátka všechno, co jsem považoval za substance, se rozplynulo ve stíny a stíny se prohloubily natolik, že se z nich staly substance.¹⁵⁵

Na rozdíl od Kantova pojetí vznešena, jehož smyslem je objev jistoty morálního zákona v člověku, vyúsťuje tento výjev spíše v pocit neurčité bázně, který se vznešenými objekty spojoval Edmund Burke (viz zde kapitolu Vznešeno, gotično, groteskno). Tato bázeň nahrazuje obecný smysl, zatemňuje zdravý rozum a podvrací výchovou daný náboženský cit i úctu k duchovním autoritám. Smysl, který obrazotvornosti přisuzuje Coleridgeova mystifikace, je tedy jasně subverzivní.

Celá pasáž však nepopisuje nic jiného než to, co v závěru kapitoly Coleridge nazve „sekundární“, uměleckou imaginací. Ta „rozlučuje, rozpouští, rozptyluje, aby mohla znovu tvořit, nebo tam, kde to nejde, ale i všude jinde, idealizuje a sjednocuje. Je ve své podstatě živá, zatímco všechny věci (jako předměty) jsou ve svém jádru nehybné a mrtvé“.¹⁵⁶ I v předchozím textu, v němž se z neživých kamenných soch stávají groteskní skřeti a neméně groteskní pitvory získávají znaky božství, imaginace „idealizuje a sjednocuje“. Je to však idealizace a sjednocení, které neodpovídá existujícím pojmům velikosti a posvátným hodnotám. Místo světa těl a předmětů a všeobecně uznávaných hodnot vytváří imaginace nový svět *událostí a povrchových efektů*. Jak ukázal Deleuze, tyto efekty se již od antiky, od Lucretiova atomismu, nazývají simulakra a fantasmata.¹⁵⁷

Grotesknost fantasmat v dopise fiktivního přítele není nahodilá. Událost, která se „objevuje ve fantasmatu, je pohyb, v němž se ego otevírá, až se stane povrchem [opens itself to the surface] a osvobodí tak neosobní, neindividualizované jednotliviny nezačleněné do světového řádu, které dříve věznilo“. Tato fantasmata jsou symbolické povahy a „mají pouze nepřímý a opožděný vztah k jazyku“. Verbalizovat je lze až poté, co se stanou, a jen pomocí hotových gramatických struktur.¹⁵⁸

Nicméně i taková verbalizace, jakou je Coleridgeův text, může být působivá a dokáže odhalovat změny ve vztazích mezi označujícími a označovanými. Stálá označující – „jména“ – jsou nahrazována označujícími pohyblivými (*floating signifiers*) a ani označovaná nemají jasnou identitu (Deleuze ve svém výkladu Lévi-Straussova strukturalismu hovoří o „označovaném v pohybu“ – *floate* *signified*¹⁵⁹). Struktura založená na zvykovém, konsenzuálním vztahu vnímání a řeči, konkrétních označujících a jejich abstraktních významech, je nahrazena rytmizovaným polem obrazů. Polem, jež je integrující složkou díla, sjednocujícím „hlediskem“, stylem a esencí.¹⁶⁰

Posun od chaosu, v němž nelze rozlišit „substancí“ od „stínu“, k tomuto sjednocení, naznačují v Coleridgeově literární mystifikaci citace ze dvou básní. První pochází z Miltonova *Ztraceného ráje* a líčí, jak Satan spatřil u pekelné brány podivné „fantasma“ (phantasm), „beztvarou podobu“, u níž nešlo rozlišit „orgány, klouby ani údy“, která ale „mohla být zvána substancí“, ačkoli se „zdála být stínem“. Poté co neurčitý přízrak zpupně odpověděl na jeho otázku, dal se s ním Satan do zuřivého boje. Od sebe je oddělila teprve obluda Hřích, jež Satanovi vysvětlila, že přízrak je „jeho jediným synem“, kterého zplodil s ní a který se jmenuje Smrt.¹⁶¹ Zatímco v Miltonově příběhu je fantasma Smrti ztotožněno s temnými, chtonic-

kými silami chaosu¹⁶² a rozvratem morálního i kosmického řádu, v Coleridgeově narážce je momentem překročení hranice ze světa uspořádaného autoritativními reprezentacemi do světa tvořivé imaginace. Druhá citace z Coleridgeovy vlastní básně adresované Williamu Wordsworthovi vyjadřuje zázračný pocit, který měl autor po přečtení *Preludia*. Úryvek tematizuje přítelovu vizi jako „orfický příběh“, který nemá jasný význam. Jeví se jako účinek intenzit jednotlivých fantasm (citových představ – „vášnivých myšlenek“). Není tedy reprezentací určité myšlenky nebo činnosti, je hudbou.¹⁶³

Coleridgeova mystifikace se tak vlastně stává závažnou parabolou o umělecké imaginaci. Je fragmentem, který hledá novou formu naplnění, formu, jež „mobilizuje, dynamizuje celek právě tím, že ho různým způsobem narušuje“.¹⁶⁴ Tak se Coleridge přibližuje nejodvážnějším představám romantiků o novém umění, zvláště koncepci romantické ironie v díle Friedricha Schlegela (viz zde kapitoly Epopej a ironie).

Závěrečná část XIII. kapitoly Coleridgeova literárního životopisu však svědčí o opaku. Místo ambiciózního romantického projektu tu Coleridge podává definici, jejímž hlavním úkolem je *vyložit veškerou souvislost imaginace se simulakrem*. Coleridge se zde vrací k tradiční metafyzické metodě, popsané v úvodu této kapitoly. Jeho definice je přísně hierarchická, takže nevzbuzuje žádné pochyby o tom, co je originál a co jeho věrná kopie: „Veškeré lidské vnímání“ je „opakováním“ jediné právoplatné reprezentace, „věčného aktu stvoření v nekonečném JÁ JSEM.“ Při vnímání tedy jednotlivec opakuje akt stvoření světa „v konečné myslí“. Sekundární imaginace, která „koexistuje s vědomou vůlí“, je opět identickou kopií imaginace primární – její „ozvěnou“, která se od ní neliší kvalitativně, nýbrž jen mírou a způsobem své činnosti.

Dalším hierarchizujícím rysem Coleridgeovy definice, jež vylučuje vznik simulaker a fantasm, je *striktní oddělení imaginace od fantazie (fancy)*. Zde Coleridge využívá rozdílu mezi mechanismem a organismem. Zatímco imaginace je tvůrčí a organická, fantazie je pouhým „modem paměti osvobozeným od řádu času a prostoru“ a podřízeným zákonu asociace představ a výběru založenému na zkušenosti a vůli.¹⁶⁵ Aby nedocházelo k nekontrolovanému rozvoji a transformacím jednotlivých obrazů, jsou tyto chápány jako hotové věci, zcela určité paměťové představy, kombinované empiricky jako součástky při konstrukci nějakého stroje nebo zařízení.

Odlíšení „živé“ a organické imaginace od „mrtvé“ a mechanické fantazie není však ještě posledním Coleridgeovým krokem v boji proti podvatné moci simulaker. Jak ukázala Kathleen M. Wheelerová, jedním z nejdůležitějších témat v Coleridgeových úvahách i v symbolické poezii (zejména v básni Kublaj chán) je proces „věcnění“ (*thingifying*) – objektivace nejen subjektivních snů nebo vizí, ale také myšlenkového procesu.¹⁶⁶ V předmluvě ke Kublaji chánovi píše Coleridge o „obrazech, jež vyvstávaly před [ním] jako věci“, a v závěru básně se hudba symbolizující harmonii subjektu a světa mění na vzcnou stavbu chánova paláce. Výsledkem tvůrčího procesu je tedy jeho externalizace a objektivizace, dílo jako objekt, na němž lze v pevné a stabilní formě ukázat „principy organizace a konstrukce“. Takové dílo však již není živé, je *mrtvou věcí*, ožřejmující dogmaticky pojatý zákon imaginace, kterým je jednota absolutního subjektu. Paradox Coleridgeova přístupu spočívá v tom, že takto objektivizované dílo je pouhou premisou, kterou se nikdy nepodaří realizovat. Lze říci, že tento předpoklad naopak svědčí

o „diskontinuitě mezi vědomím a nevědomím nebo vědomím a sebereflexí“ a o tom, že jednota a krása uměleckého díla je uchopitelná pouze intuitivně.¹⁶⁷

To také potvrzují další Coleridgeovy úvahy o imaginaci a simulakru. Podle nich je rozlišení mezi uměleckým výtvořem a simulakrem „výsadou tvůrčího génia“, jenž dokáže pomocí „rodičovského instinktu rozpoznat svého vlastního potomka od podvrženců, které skřeti marnivosti nebo skřítci módy vložili do jeho kolébky nebo pojmenovali po něm“. Podobný rozdíl existuje, tvrdí Coleridge, mezi materiálem či vnější formou literárního díla („slovy“) a imaginací, jejíž pravidla jsou „sama skutečnými silami růstu a tvorby“.¹⁶⁸

Na rozdíl od Platónova pojetí inspirace a vztahu kopie a simulakra (viz zde *s. 246) přesouvá zde Coleridge důraz na svébytnost uměleckého výtvořu danou tvůrčími silami, které odpovídají silám způsobujícím organický růst. *Místo Platónovy Ideje zaujímá u Coleridge dynamicky se rozvíjející organická forma*, jež se realizuje ve své jedinečnosti teprve v uměleckém díle pomocí „modifikujících sil“, kterými umělec „oduševňuje všechny předměty, na něž pomyslí“.¹⁶⁹

V Coleridgeově chápání není proto inspirace hlavní příčinou vzniku uměleckého díla. Stává se jedním z rysů umělecké tvorby, jež vytváří z fragmentovaného obsahu vědomí (produktu „mechanického“ racionalismu 18. století) oduševnělý celek. Z tohoto důvodu pokládá Coleridge kopii za něco neslučitelného s uměleckou tvorbou, za produkt „mechanické“ nápodoby, dovednosti dané vnějšími pravidly, a ztotožňuje ji s tradičně chápaným simulakrem, když ji označuje za „klamnou napodobeninu povrchní formy“.¹⁷⁰

Podobně chápe rozdíl mezi nápodobou (věrnou kopií) a simulakrem také Kant v *Kritice soudnosti*. V § 42 je vedena analogie mezi naším bezprostředním zájmem o krásu přírody (a citem pro ni) a zájmem o krásu umění: „Musí to být příroda nebo to musí námi být za ni pokládáno, abychom mohli mít o krásno jako takové bezprostřední zájem [...]“ Jakmile bychom zjistili, tvrdí Kant, že slavičí zpěv, který napodobuje pomocí trubičky „rozpuštělý chlapík“ schovaný v křovinách, „byl podvod“, nikdo by už nevydržel „dlouho naslouchat tomuto zpěvu, který byl předtím pokládán za tak půvabný“.¹⁷¹ Bezprostřední zájem o krásno mohou tedy vzbuzovat jen přírodní produkty nebo jejich věrné kopie vytvořené lidským uměním, které působí jako příroda.

Na rozdíl od Kantova vymezení krásy v umění pomocí *analogie*, jejímž základem je lidský zájem o přírodu jako o krásnou formu, zdůrazňuje však Coleridge *společnou příčinu* vzniku přírodních produktů a uměleckých výtvořů – *proces organického růstu*. I to má na první pohled obdobu v Kantově filozofii, v pojetí génia, který dává svému výtvořu „pravidlo jako příroda“¹⁷². Toto pravidlo je vyvozeno z geniálního díla, které se stává vzorem „ne pro padělání, nýbrž pro napodobení“.¹⁷³

Kantova úvaha má však zcela odlišný základ než Coleridgeovo pojetí: Zatímco Coleridge přímo *ztotožňuje* tvůrčí proces s organickým růstem v přírodě, trvá Kant na tom, že jde o *analogii*, jež není příliš výstižná, protože umělec neexistuje „vně“ přírody.¹⁷⁴ Základem pro myšlení organické formy není tedy pro Kanta subjekt umělce, génius, který tvoří *jako* příroda, ale teleologické pojetí organické formy, chápané jako „*vnitřní dokonalost přírody*“, jež „není myslitelná a vysvětlitelná podle žádné analogie“, ba ani „přesně přiměřenou analogií s lidským uměním“.¹⁷⁵ Nicméně o něco později Kant přiznává, že také „krása přírody“ může být nahlížena jako „objektivní účelnost přírody v jejím celku jako systému“, ukazuje však zároveň, že tato analogie závisí na tom, zda lidé k přírodě cítí lásku a úctu.¹⁷⁶

To je podle Maxe Blechmana styčným bodem mezi Kantovou filozofií a úvahami Friedricha Schlegela, který tvrdil, že účelnost přírody a nejvyšší cíl lidství nacházejí jednotu v lidském citu pro krásu. Ale další Schlegelovy závěry se od Kantovy filozofie značně odchyľují. Schlegel předpokládá, že Kantova teleologie přírody, její „vnitřní dokonalost“, má obdobu v „kauzalitě lásky“, která vede lidi k následování přírody, což znamená napodobování její organizace, jejích struktur. *Láska je podle Schlegela lidským ekvivalentem tajemného principu organické formy, což umožňuje chápat romantickou jednotu jako nikdy neuzavřenou, stále se rozrůžňující mnohost: „věčně stávání se, věčně živý pohyb, který z neustále měnících se forem tvoří nekonečnou plnost a různorodost“.*¹⁷⁷ Takto pojatá organická forma je přímo závislá na různorodosti ideálů, „inspirací“, jež umožňují vyjádřit „vyšší život lidské bytosti ve vztahu k celku“. Tento celek však není předem dán, ale vzniká teprve z lásky jednotlivců, jejichž vztah k nekonečné různorodosti je smyslem tvorby, lásky i politiky. Na rozdíl od určující role Idejí u Platóna je zde idea celku (jeho smysl) postupně skládána z citů a „inspirací jednotlivců“.¹⁷⁸

V kontrastu k individualizujícímu Schlegelovu romantickému panteismu zdůrazňuje Coleridgeovo pojetí imaginace obecnou teleologii organické formy, která spočívá v tom, že si jednotná tvůrčí síla (též nazývaná „moc“) sama klade zákony, které jsou univerzální: „Duch poezie“ se musí „vtělit, aby se mohl zjevit, a živé tělo je nutně tělo organizované [...]“.¹⁷⁹

Zdálo by se, že díky identifikaci tvůrčího procesu s organickým růstem nemá v Coleridgeově pojetí imaginace místo nejistota, s níž je spojena možnost záměny věrné kopie za simulakrum. Geniální, bohem nadaný umělec dokáže přece vždy odlišit autentické umění od řemeslného plagiátu; nedovedou to „jenom děti“, které si myslí, že mohou sníst „mramorovou broskev“.¹⁸⁰

Znepokojivá problematika simulaker a fantasmat se však v *Biographii Literarii* brzy vrací, a to nejen v estetických, ale i v politických souvislostech – ve vztahu ke vkusu tehdejšího publika. Když Coleridge uvažuje o příčinách komerčního úspěchu nesčetných her inspirovaných Schillerovými *Loupežníky* a gotickou, hrůzostrašnou literaturou, klade si otázku, zda vkus jeho současníků nebyl natolik otráven „otrěsnými událostmi a rysy“ tehdejší doby, že lidé přestali být schopni rozlišovat mezi dobrým a špatným uměním. V parafrázi pasáže z Wordsworthovy Předmluvy k *Lyrickým baladám* (1800; srov. zde s. *...) spatřuje Coleridge příčinu v citové otupělosti lidí, kteří „touží jen po těch nejhrubších a nejdopornějších vzrůšeních“. Tak podle něho přestává být „jakobínství omezeno na politiku“ a stává se obecným morálním a estetickým jevem. To, že lidé dávají přednost fantasmatům populárních autorů, která „podvracejí přirozený řád věcí v jejich příčinách a účincích“, je prý způsobeno přesvědčením, že „naše já není vytvořeno z vlastností a vztahů, ale je jejich podstatou a základem“, že má hodnotu samo o sobě. Toto přesvědčení pramení z lidské touhy po moci, z pokušení být jako bohové.¹⁸¹

Zatímco starší drama (zejména hry o Donu Juanovi, ale také Shakespearovy velké tragické postavy – Macbeth, Jago nebo Edmund) představovalo tuto lidskou touhu v její prázdnotě a zvrácenosti, moderní populární hry vydávají ony „náhražky ctnosti“ za obdivuhodné vlastnosti a smiřují nás tak s neřestí a bezzásadovostí. Přicházejí s „pouhými nadpřirozenými efekty bez nadpřirozené moci, se zázraky bez podstaty“,¹⁸² tj. se simulakry a fantasmaty, která získala moc nad pravdivými reprezentacemi, věrnými kopiemi lidských vlastností.

Coleridge je tedy přesvědčen, že nápodoba lidského jednání v dramatu musí mít jednotící morální smysl. Ten postrádají simulakra a fantasmata, jejichž cílem je podle autora pouze uspokojovat touhu jednotlivce po nepřírozeném vzrušení, vytvářejícím zdání svobody a moci.¹⁸³ Lze tudíž říci, že když se Coleridge v závěru své tvorby obrací od fragmentu, vizionářské poezie a romantické ironie k pevné formě dramatu, odvrací se tím i od základů romantické estetiky. Právě raní němečtí romantici chápou fragmentovanou formu komunikace jako cestu k absolutnímu světu umělecké krásy. Všeobecným dílem romantické poezie, novou Biblií, která dokáže Knihu knih nahradit, je podle Novalise *román* jako umění fragmentu, nikoli uzavřená a „objektivní“ dramatická forma.¹⁸⁴

Dimenze imaginace a poezie v německém a francouzském romantismu – pravda a snění, tvorba a vize

Zásadní a obsáhle komentovaná rozlišení mezi fantazií a imaginací v esteticko-filozofických úvahách anglického romantismu a německé romantiky by nás měla přivést ještě k některým dalším aspektům a zákrutám problematiky, které poukazují jak na její šíři, tak na její závažnost. Aniž bychom ztráceli ze zřetele diskursy, které jsme v této kapitole sledovali a které představují pozadí či reference, z nichž pozdější tvůrci vycházejí nebo vzhledem k nimž navrhují svá řešení, pokusíme se v následujících poznámkách nastínit další významná směřování těchto diskursů. Ta začnou být například zřejmá, když se pokusíme oddělit *koncepty* imaginace od *poetiky* imaginace, tedy sice svébytný, ale přesto doprovodný diskurs o „věci“ od *dynamiky* „věci“ samé – dynamiky, jež se ve tvorbě (básnění) i ve výtvoru (básni) označuje také jinými termíny než jako „imaginace“. Soudíme, řečeno Novalisovými slovy, že „je výhodné, má-li idea vícero jmen“,¹⁸⁵ neboť ta jsou nejen výsledkem pluralitní reflexe v rámci různých romantických směrů a hnutí, nýbrž v několika případech i zvláštního kulturního činu.

Vrátíme-li se k Coleridgeově koncepci, postačí nám teď znovu připomenout její stěžejní protiklad – mezi organickou imaginací a mechanickou fantazií.¹⁸⁶ K tomuto okruhu otázek, v němž se usiluje o definování autentického, podstatu značícího tvaru umění, se rovněž váží, jakkoli v jiném terminologickém a systémovém zadání, úvahy A. W. Schlegela o mechanickém a poetickém aspektu tvorby v *Přednáškách o krásné literatuře a umění* (Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1801–1804, první úplné vydání 1884). Schlegelovo rozlišení spočívá v protikladu organické formy, „vnitřní formy“ spojené s obsahem, a formy „mechanické“, jež je zvnějšku přidělena určité látce.¹⁸⁷ V souvislosti s tím Novalis zvýrazňuje pojem „produktivní obrazotvornost“ jako projev svrchované aktivity člověka, fundamentální podmínky jeho schopnosti a síly. Tato obrazotvornost se

v jeho artistní dialektice, směřující k „univerzální individualitě“ nebo k „harmonizujícímu plurálu“, vyhraňuje jak proti ryze mechanickému myšlení („čistý mechanismus“), tak proti magii (tzv. „čistá magie“), již Novalis definuje jako mystickou nauku o řeči.¹⁸⁸ „Obrazotvornost je zázračný smysl, jenž nám může nahradit všechny smysly – a jenž je už velkou měrou v naší moci. Zatímco se zdá, že vnější smysly naprosto podléhají mechanickým zákonům, obrazotvornost zjevně není vázána na přítomnost a dotek vnějších popudů.“¹⁸⁹

Imaginace, pojímaná jako subjektivní vnitřní proces nezávislý na vnějších podnětech, je *polyfunkční*. Předně a obecně, zásadním způsobem podmiňuje rozvoj ducha v různých oblastech, je jeho nejvyšší interní silou, zároveň je silou produktivní (*Bildungskraft*) a dokonce transcendující v tom smyslu, že v mentálních obrazech objevuje – přidržíme-li se Novalisových výrazů – pravý smysl světa, pravou stránku věcí. Protože se jakožto schopnost konstruovat či rekonstruovat zviditelňuje v díle, existuje v podobě externí schopnosti a síly.

Dalším podstatným rysem imaginace je její *spojení s poezií*, básnickým jazykem, uměním, estetickou idejí, tedy pojmy, jež mají v německé romantice konkrétnější konceptuální důsledky než sama imaginace, která se v Kantově *Kritice soudnosti* jeví spíše jako prvotní podmínka a moc (produktivní poznávací schopnost):

[...] estetickou idejí ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem, kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou [...]. Jedním slovem, estetická idea je danému pojmu přidružená představa obrazotvornosti, která je spojena ve svém svobodném užití s takovou rozmanitostí částečných představ, že pro ni nemůže být nalezen žádný výraz, jenž označuje určitý pojem, která tedy dovoluje přimýšlet k pojmu mnoho nepojmenovatelného, jehož pocit oživuje poznávací schopnost, a s jazykem, jako pouhou literou, spojuje ducha.¹⁹⁰

Na této rovině se imaginace, jíž v německé romantice odpovídá pojem „*Einbildungskraft*“, překrývá s *utvářející nebo formující silou umělce a umění*. Ty sice pokračují v tvůrčím díle přírody, označované jako *natura naturans*, ale s rozdílem příznačným pro německé raně romantické literáty a filozofy (K. P. Moritz, A. W. Schlegel, F. W. J. Schelling, Novalis). Ve své harmonizující tvorbě, jež je poetizací (zkrášlováním světa vycházejícím ze smyslu pro poezii) a spěje k pravému významu věcí (Novalisův „vyšší mysticismus umění“¹⁹¹), imaginace díla přírody často převyšuje.

I když se teď záměrně nesoustředíme na kontradike, paradoxní metafory a hermeneutické kruhy německé romantiky,¹⁹² které tvůrcům umožňovaly rozvíjet různé, ba protichůdné koncepty,¹⁹³ přesto se nevyhneme poukazu na jeden protiklad. Jde o protiklad mezi nezavršenou tvorbou, podle *Přednášek o krásné literatuře a umění* A. W. Schlegela onou produkující a autotelickou silou umění, která působí samostatně jako příroda a napodobuje ji jen v jejím genetickém principu neustálé tvořivosti, a nezbytnou vnitřní koherencí díla, či spíše (kupříkladu u Novalise) tajemně nebo „hieroglyficky“ zvěstujícího básnického jazyka, který *po transcendentální vertikále směřuje do oblasti (exteriorizované) finalistické syntézy*. Proklamovaná neúčinnost krásna, jež je samoučelné, ospravedlnitelné samo sebou, zaměřené jen samo na sebe (Todorov píše o tzv. „nepřechodnosti“ krásna a symbolu v rané německé romantice¹⁹⁴), se rozchází s navenek jaksi nevyhnutelně vyznařujícím „účelem“ umění, jímž jsou jeho filozoficky a morálně interpretovatelné

obsahy. Vedle požadavku nekonečného mísení a poetizace protikladných látek, žánrů, citů v romantických snahách o „stále vznikající“ syntézu, mísení, jehož důsledkem je mimo jiné ironie, se tedy u romantiků uplatňuje požadavek soudržnosti výsledného díla, byť by bylo „pouhým“ fragmentem. To znamená *soudržnosti krásna*, jež je podle A. W. Schlegela, inspirujícího se Schellingem, *symbolickým zobrazením nekonečného v konečném*. Toto nekonečné se může projevit pouze jako exteriorizace „vnitřní formy“, a to *symbolicky*, prostřednictvím *konečných obrazů a znaků*, které jsou povrchem díla, určujícím jeho existenci.

Aporie se tu rýsuje proto, že *nekonečno je vnímatelné jen rozumem a fantazií*, zatímco vnější smysly mohou existovat pouze tím, že kladou konečnost.¹⁹⁵ V tomto bytí dílo sice není obrazem, nýbrž „diagramem světa“,¹⁹⁶ přesto právě i tím „je“, místo aby se „stávalo“, jak tvrdí proslulý manifest rané německé romantiky – Fragment 116 Friedricha Schlegela z časopisu *Athenäum*. Vlastní podstata romantické poezie spočívá totiž podle Schlegela v tom, že může jen věčně vznikat, že nikdy nebude završená.¹⁹⁷ Mezi vnějším bytím díla a vnitřním nastáváním tvorby (romantické poezie) se tu z hlediska formální logiky vytváří jakýsi interval. Není ostatně v romantických teoretických úvahách jediný, protože jejich střídavě pojmový, střídavě figurativní i alogický jazyk chce v náhlých zvratech a v duchu vlastní romantické poetiky a estetiky programově pojímat a vstřebávat všechny protiklady. V intervalech a kontradikcích romantické myšlení reprezentuje nejen sobě vlastní dramatickost, nýbrž také pohyb a pnutí všeho se zmocňující básnické řeči, nerespektující různorodé žánrové rejstříky.

Sama reflexe, mimo jiné právě ve Schlegelově slavném fragmentu, znázorňuje programově vytyčené potence romantického básnictví. Zvraty v návaznosti promluvy zobrazují to, co se právě sděluje, tedy dění romantické poezie, pohlcující protiklady mezi výrazem a nápodobou, mezi průhledným a neprůhledným.¹⁹⁸ Opětné nastávání poezie je současně i nastáváním syntézy. U Victora Huga se tato tendence proměňuje v celoživotní poetiku. Jejím středem je básníkovo všemu se otevírající a všezahrnující „já“, jež hledá cestu ke sloučení příkrých protikladů (antitezí) a samo toto sloučení – mnohdy deklarativně – navrhuje nebo nastoluje.

Prostředím, které je imaginaci vlastní, se zdá být nelogická oblast či přímo temná hlubina „já“. Z této hlubiny jako by vycházely paprsky, aby „osvítily“ materii. Tehdy si „očarovaná mysl“ sice dobře uvědomuje fikci, ale zároveň po určitou dobu může zapomenout na „bližší současnost“.¹⁹⁹ Na první pohled jako by tak docházelo k vymaňování z konkrétního, aktuálního světa, vymaňování, jemuž se později dostalo přibližného a zcela obecného názvu „romantický únik“. Ve skutečnosti se však jedná o iluzi, protože jakkoli se fantazie osvobozuje od skutečnosti a stává se až „nadpřirozenou“, nikdy se podle A. W. Schlegela neocitá mimo přírodu.

Řečeno jinak, romantikové nepopírají, že i imanentní, samoučelné, vždy k sobě se navracející umění udržuje se skutečností nezrušitelný vztah. Realitu však nelze ztotožňovat s prostou množinou věcí a jevů, s pouhými empirickými danostmi. Připomeňme, že u A. W. Schlegela je touto skutečností samostatný princip organického tvoření v přírodě, opravdová a jediná přirozenost, zrcadlově se odrážející v umělcově nitru, již je nutno napodobovat. Umění má tvořit jako příroda – to znamená samostatně a organizovaně.²⁰⁰

Rozpor mezi svrchovaně autonomním a neutilitárním uměním na jedné straně a jeho sepětím s realitou na straně druhé je překlenut pomocí novopla-

tónského pojetí univerza (analogie makrokosmu a mikrokosmu) a interpretace Platónových idejí. Je-li člověk mírou všech věcí, pak je v umění člověk normou přírody. Dlouhověké estetické a sémiotické úvahy o *mimesis* končí u německých myslitelů radikální inovací, jež znamená zánik starých interpretací principu nápodoby. Tento obrat, který v 18. století připravovala řada estetiků a filozofů (Batteux, Diderot, Rousseau, Herder, Vico, Lessing, Shaftesbury aj.), jasně formuluje Tzvetan Todorov: „*Mimesis*, ano, ale pod podmínkou, že se chápe jako *poiesis*.“²⁰¹ Právě pod tímto veskrze poetickým zorným úhlem mizí z poezie nejen „fádní příroda“, ale i tzv. krásná příroda klasicismu. Formuje se něco jako příroda „udivující“,²⁰² a známé předměty podle Novalise vystupují v „cizím světle“.²⁰³

Imaginace je pro romantiky volná tvořivá činnost stojící nad technickou stránkou umění. Jak se převrací hierarchie přírody a umění ve prospěch umělecké tvorby, tak se také artistní, racionalismem řízená dovednost (doktrináři klasicismu věřili, že přísné respektování stanovených pravidel a norem vede takřka nevyhnutelně ke vzniku uměleckého díla) podřizuje imaginaci.

Souběžně s aktem svobodné tvorby, jejímiž atributy jsou pohyb, experiment, hra i náhoda, vznikají další, vizionářské nároky na imaginaci. Je-li dílo „umělecky uspořádaným zmatkem“, „půvabnou symetrií protičerčením“, a počátek veškeré poezie spočívá v „krásném zmatku fantazie“,²⁰⁴ pak by to znamenalo, že romantické umění svou přirozeností, třebaže skrytě, touží po chaosu, v němž se pod uspořádaným povrchem neustále zápasí o další vznikání, o nové a nové tvoření (A. W. Schlegel: *Přednášky a dramatické umění a literatury – „O duchu romantické činohry“*).²⁰⁵ Pro takto pojatou uměleckou tvorbu je příznačným transcendentálním měřítkem i úběžníkem „budoucnost“ – a to v různých sférách. Pojetí imaginace jakožto nekonečna se totiž dotýká také „budoucího nekonečna“, v němž se rýsuje romantický vizionářský perspektivismus. Ve vše prostupujícím a zduchovňujícím živlu poezie jsou nejkrásnější budoucí skladby spojením snu, snění, fantazie a proroctví.²⁰⁶

Poezie a fantazie jsou v německé romantice podstatnými činiteli života a světa – a řekněme, že v důsledcích i jejich finalitou. V tomto smyslu se konečkoncům završuje povídka Zlatý kořenáč (Der goldene Topf, 1810) E. T. A. Hoffmanna. V této romantické grotesce z biedermeierového prostředí, fantastickém příběhu o pevných hranicích snů a jejich překračování, je nastíněna básnická revolta, vizionářské „zřízení rozmanitých obrazů“, a postavena do protikladu k všednosti, „chudobnému životu“,²⁰⁷ jeho mezím a banální uměřenosti.²⁰⁸ Ústřední epizoda, v níž má student Anselm, najatý archivářem Lindhorstem, opisovat vzácné rukopisy s tajemnými znaky, je zkouškou a zároveň iniciací. Ačkoli tu nejde o psaní jako uměleckou tvorbu, kaligraficky opísaný rukopis je ve srovnání s pracemi jiných literárních kopistů²⁰⁹ textem pomáhajícím chápat poezii a umožňujícím spatřit nevšední svět. Je to významná předloha, protože odkrývá brány k něčemu sice vyššímu, ale odpradávná známému – životu v poezii. Pro Hoffmanna není ani tak důležité to, o čem se sní, nýbrž fakt, že se sní, a radost z této skutečnosti. Důraz je spíše na samotné výpovědi než na vypovídáném, tj. na tom, z čeho se Hoffmannova směsice reálného a fantastického světa skládá.

Z tohoto hlediska je charakteristický závěr Zlatého kořenáče. Poté co vypravěč vylíčil Anselmovo zázračné dobrodružství, objevuje se na scéně. V Lindhorstově nádherné síni spatří harmonický a blažený život někdejšího studenta, nyní básníka v pohádkové Atlantidě. Vypravěčův zármutek, že on sám po tomto povznášejícím vidění zase upadne do všedního života, konejší velký kouzelník

Lindhorst: „Cožpak jste nebyl právě sám v Atlantidě a nemáte tam také aspoň pěkné popluží jako poetický majetek svých vnitřních smyslů?“²¹⁰ Štěstí, které objevil Anselm, je stejné jako štěstí vypravěčovo, který si je dovedl představit a také napsat, což v tomto případě znamená uskutečnit.

Podobně jako další Hoffmannovy postavy, např. Serapion z prózy *Bratři Serapionovi* (Serapionsbrüder, 1819–1821), se také Anselm stahuje ze světa reálných vztahů. Jeho osobní univerzum je tvořeno představami. Vůdčí schopností v jakékoli tvorbě je u Hoffmanna imaginace; ta má dokonce jasnou převahu nad percepcí, která by jí měla podle běžného pojetí předcházet: „Vnímat a představovat si jsou chápány jako antiteze.“²¹¹ Vnímatelný svět, tedy kulisy středostavovské německé společnosti, pak účinkují jen jako jakýsi „spouštěcí mechanismus“ (v *Bratřech Serapionových* mluví Hoffmann o „Hebelfunktionen“) imaginace. Ve shodě s bratry Schlegelovými je obrazotvornost prohlašována za základní schopnost vědomí, za vnitřní básnivou schopnost.

Hoffmannova charakteristika imaginace, respektive jakýsi náčrt její teorie (napsaný ovšem obraznou, alegorickou řečí) je obsažen ve *Fantastických povídkách na způsob Callota* (Fantasiestücke in Callot's Manier, 1814–1815; Zlatý kořenáč tvoří třetí svazek sbírky), zejména v úvodní próze nazvané Jacques Callot, v níž se mluví o originální, horoucí a tvořivé fantazii, jež stvořila Callotovy kresby a rytiny. Horoucí, vroucí, žhoucí – to jsou přívlastky, s nimiž se pojí obrazotvornost (erhitzte Einbildungskraft) a vnitřní život i v Hoffmannově „gotickém románu“ *d'áblův elixír* (Die Elixiere des Teufels, 1815–1816); imaginace „sugeruje barvy a žár života, lásky, ohně“.²¹² Stejně jako ironie, s níž je jako produktivní schopnost spřízněna, neboť společně s ní vytváří fantastické ideje a groteskní postavy, přísluší obrazotvornost jedině hlubokému duchu a je takřka bezděčnou silou.

Její jasnou definici Hoffmann nepodává. Z jeho díla, v němž imaginace, poezie a ironie zjevně převažují nad filozofickou nebo teoretickou reflexí, nicméně některé podstatné příznaky pojetí obrazotvornosti vyplývají. Je-li imaginace hrou nekonečných možností nebo volností a lehkostí obrazů, je de facto ztotožněna s libovůlí fantazie. Protože v povídkách stojí prostorově velmi blízko reálnému světu (proslulá Hoffmannova technika spojování reálného a fantastického), její iluzivní moc je mimořádná. Vytváří celistvé preludy a ty někdy jako „nebezpečné plameny“ dokonce ohrožují duševní rovnováhu hrdinů, zvláště těch, kteří se zcela odpoutali od pozemského světa. Zřejmě i z tohoto důvodu mohou „nádherné zázraky“, o nichž se vypráví ve Zlatém kořenáči, vyvolávat dvojí účinek: „nejvyšší slast“ i „nejhlubší zděšení“.²¹³ V Hoffmannově zázračné říši, která zde alegoricky reprezentuje pojetí imaginace, vystupuje vážná bohyně „zdvíhající svůj závoj“. Bývá považována za „Mutter Natur“, takto pojmenovanou v *Bratřech Serapionových*.²¹⁴ Zde jsou sny „posly“ z neznámé země, vzdálené a nepřístupné, přitom ale zároveň tak blízké, neboť existuje v lidské duši.²¹⁵ Nechceme-li se uchýlit k jednoznačně psychoanalytické interpretaci, byť by se tady nabízela (stručně řečeno – „zemi snů“ ovládá nevědomí), všimněme si faktu, že se v jedné rovině ocitají poezie (báje, pohádka), fantazie, imaginace, sen a snění. Pro Gérarda de Nerval se v obdobné sérii (nervalovská vzpomínka spojená s nostalgií a hlubinnou touhou je spřízněná s Hoffmannovou nostalgií podněcující imaginaci) stávají paměť a sen skutečným životem, věčnou přítomností.²¹⁶ V tomto duchu pojal Albert Béguin svou klasickou práci *Romantická duše a sen* (L'âme romantique et le rêve, 1937) – sen je mocným i obávaným prostředníkem komunikace člověka se sebou samým.

Přísný pohled bohyně, připomínající životadárnou bohyni, matku Ísis, a značící tajemství přírody, se podle Hoffmannovy alegorické charakteristiky často střídá s jejími úsměvy. Podstata přirozené imaginace jakožto daru vyzařovat zázračno a povznést se nad vnější zdání života, daru, jenž se skrývá za závojem, se tak může zdát dvojznačná, seriózní i potutelná. Znovuobjevování „nejvládnějšího domova“, nalézání sebe sama prostřednictvím snu a snění, které jsou předzvěstmi osudu a budoucnosti, provázejí žerty a záludná kouzla obrazotvornosti – svůdná magie ničím neukotvené představivosti, ony „čilé [...] hrátky fantazie“.²¹⁷ A právě tato dvojitá tvář obrazotvornosti-přírody opravňuje rozlišovat v Hoffmannově díle éterickou, chaotickou fantazii, která se nechává unášet jen na svých křídlech – a proto se stává i hříčkou větrů, a imaginaci „hmotnější“, jež se například díky humoru nebo ironii neodpoutává od pozemskosti a neprojevuje se jen v živlu absolutní svobody.

Jestliže znovu, i když poněkud jinou cestou, dospíváme k oddělování druhořadé bezuzdné fantazie, o níž se pejorativně vyjařovala už klasická estetika, a „vyšší“ tvůrčí imaginace, musíme vedle známých Coleridgeových textů připomenout neméně proslulé texty Charlesa Baudelaira, které navazují na Coleridgeovo vyhraněné pojetí,²¹⁸ ale i na Hoffmannovu obrazně reprezentovanou diferenciaci imaginace a fantazie. Ať už se ale vydáme kterýmukoli směrem, vždy nám bude z pojetí imaginace a jejího „bytí“ v romantických textech něco závažného unikat.

Problém mimo jiné spočívá v tom, že vize imaginace, této romantické „královny schopnosti“²¹⁹ – je-li ovšem chápána jako vynalézající, ale současně i napravující obrazivá moc – vyvěrá také ze spirituální tradice (esoterici, theosofové a iluministé, zejména Paracelsus, Jacob Böhme či Louis-Claude de Saint-Martin). Ta se svým celkovým zaměřením do značné míry liší od platónského proudu – samozřejmě s tou výhradou, že společně vyznávají esencialismus.²²⁰ Na okultní zdroje romantické imaginace ukazuje i Baudelairovo chápání: imaginární schopnost je „mysteriózní“, jednoduše je darem a nelze přesně určit její původ. Podobné pojetí však už před Baudelairem hlásá ve své poezii řada romantiků, například ti, kdo vymezují inspiraci jako „posvátný oheň“ (Lamartine), jenž je přímou emanací Boha. „Příroda je chrám, tvorba je kontinuitní, univerzum se zživotňuje ve spojení ohně a pohybu, Poezie je stvořitelkou, a konečně Bůh, zároveň světlo a zdroj každého světla, se zrcadlí ve všech předmětech tvorby.“²²¹ Jestliže se zastavíme u starobylé metafory zrcadel, jež je tak důležitá u Saint-Martina a objevuje se také u iluminismem zasažených spisovatelů (de Vigny, Balzac, Hugo, Nerval aj.), samozřejmě se nevyhneme emblémovému titulu klasické práce M. H. Abramse *Zrcadlo a lampa* (The Mirror and the Lamp, 1953). První slovo v názvu v zásadě odkazuje k Platónově známé analogii zrcadla a umění, ale také k novoplatónským reinterpetacím odrazu a nápodoby v umění, o nichž už byla řeč. Celý název Abramsovy knihy pak postihuje zásadní estetický obrat od „napodobení k výrazu a od zrcadla k prameni, lampě“.²²²

K této definici je možno připojit jeden dodatek. U Saint-Martina (ve spise *O duchu věcí* – De l'Esprit des choses, 1800) je totiž metafora zrcadel spjata s vitálním dynamismem. Bůh jakožto neustále generující a sebe šířící princip nepřetržitě postupuje jaksi „před sebou“, a proto se může poznávat jen ve svém výtvoru nebo v jeho výsledku. Všechny zvláštní výtvořivé přírody (jinak a zjednodušeně řečeno: nesčetná zrcadla univerza) tedy manifestují boží přítomnost, třebaže její tajemný střed zůstává obestřen nevyslovným „magismem“. Sobě vlastním „magismem“ se

však také vyznačuje každá tvorba přírody, neboť její produkty jsou médii mezi nevnímátnými (neboli základními esencemi) a vnímátnými vlastnostmi. Přitom však jsou všechna média, a to jak přírody aktuální, tak přírody duchovní,²²³ obrazem věčného a prvotního média, neviditelného chodu založeného na božské plodnosti. Jak přesvědčivě dokládá Annie Becquová, lidskou formou božského „magismu“ je imaginace – „magická imaginace“ jako regenerující čin-poslání. V Saint-Martinově pojetí se ztotožňuje s osvobodivým vnitřním ohněm, rozdmýchávaným opravdovou poezií – poezií profétickou, jejímž předmětem jsou nejvyšší skutečnosti. Na rozdíl od fantazie neschopné pravdy ani tvorby je podstatným rysem takto pojaté imaginace její duchovní poslání.²²⁴

Tuto koncepci můžeme chápat jako Saint-Martinův zvláštní preromantický příspěvek k teorii imaginace, který nezůstal ve francouzském romantickém ani pozdně romantickém básnictví bez odezvy. Avšak na druhé straně z tohoto zorného úhlu jakoby zase uniká jeden důležitý aspekt obrazotvornosti, na nějž se svou tvorbou zaměřuje E. T. A. Hoffmann. Máme na mysli onu „performanci“ imaginace a její důsledek, osobní štěstí, k němuž dospěl Anselm jako básník a s ním také – aspoň načas – vypravěč jeho příběhu, tj. básník zobrazující zrození básníka. Tímto „výkonem“ imaginace vzniká bez patosu theosofie, ale přitom s vědomím vyšších skutečností prostor pro (Baudelairovými slovy, viz *Rakety* – Fusées²²⁵, vznikly 1855–1862) „surnaturalismus“ (nadpřirozeno) a ironii zároveň.

V Baudelairových úvahách se koncept imaginace, nakonec definovaný v *Salonu z roku 1859* (Salon de 1859), vyhraňoval postupně. Vodičkem byla, jak známo, básníkova důvěrná znalost Hoffmannových a Poeových děl.²²⁶ Tady však musíme upozornit na jeden důležitý fakt. V atmosféře francouzského romantismu, v níž se Baudelaire básník formoval, nehraje samo slovo „imaginace“ ani zdaleka takovou roli jako u anglických nebo německých romantiků. Neměnný střed úvah francouzských básníků (de Vigny, V. Hugo) oproti tomu tvoří pojmy umění, poezie, génius.

Imaginace jako by se „prosazovala“ spíše u preromantiků, a to ve funkci odhlaťitelky pravdy u Saint-Martina nebo jako „vládkyně ducha a srdce“ u Jacquesa Delilla. Ten básníka představuje jako novodobého kouzelníka-stvořitele, který svou scénu zabydluje podle libosti tisícerými iluzemi. Zdrojem všepojímající a všechno reprezentující tvorby (básník zde, jako později ve vrcholném pojetí V. Huga, má podobu novodobého demiurga, který zahrnuje i tvoří vesmír) je vnitřní „vulkán“, onen velkolepý žár – metafora imaginace. V tomto nevyhasínajícím ohni, jenž se živí sám sebou, pak například „obratný štětec“ (technická stránka tvorby) hledá „opravdové krásno“ a zmocňuje se jej.²²⁷

Ještě důležitější je to, že Delille vymezuje dvojí, přitom však pospolitou oblast: jeho slovy, dva „vrcholky“ imaginace. Jedním jsou krásná umění, druhým je věda – „méně veselejší“, ale „vážnější“ umění. Obrazotvornost, Delillovým básnickým diskursem téměř alegorizovaná jako novodobá bohyně, zformovala jak Voltaira, tak i Newtona, jenž si jediný dokázal představit to, co stvořil Bůh.²²⁸ Tato vnitřní distribuce v rámci pojmu imaginace je důležitá proto, že spíná obrazotvornost s obecnou pravdou. Ve svém druhém předurčení Delillova imaginace, obdobně jako u Saint-Martina, znamená vědění a má v konečných důsledcích instruktivní funkci. Vedle ní však rovnocenně působí ona „krásná“ imaginace v poezii, jež je v Delillově pojetí kontinuální metonymií.

Avšak právě chápání a tvorba obrazů v takto pojímané poezii výrazně odlišuje preromantické básnictví a spirituální romantickou tvorbu. Delillův obraz bývá především jen jednou z forem nepřímého vyjádření, oslnivým a důmyslným výtvozem, aniž by přímo zprostředkoval skrytou blízkost věcí nebo vytvářel, tak jako u Lamartina, jedinečný prostor srozumění mezi vnitřním a vnějším světem. Ještě se tu neprosazuje sjednocující „snění“ (jinak řečeno, imaginace – Baudelairova „královna schopností“), které romantická poezie vyjadřovala pomocí sbíhavých účinků prozodie a slovníku.²²⁹

Romantikové dávali přednost staršímu pojmu „poezie“ před pojmem „literatura“, do něhož se preromantičtí spisovatelé usilovali včlenit kromě jiného filozofii a dějepisectví.²³⁰ Paní de Staël, analyzující literaturu jako společenskou „instituci“,²³¹ označuje poezii jako „la littérature d’imagination“ nebo krátce jako „literaturu“. Rozhodující zvrat, přinášející nový rozvrh konceptů bez ohledu na stará druhová vymezení (opozice mezi prózou a veršem, verzifikační normy), přináší však v té době Chateaubriandův spis *Duch křesťanství neboli Krásy křesťanského náboženství* (Génie du Christianisme ou Beautés de la Religion chrétienne, 1802). Zde je jediným kritériem poezie „zázračno“, jež, „když tento termín poněkud demytizujeme, není koneckonců nic jiného než Imaginace“.²³² Tím se odděluje oblast „literatury“ obsahující vědění a zahrnující naučné funkce od domény, v níž převládá imaginace a estetická funkce.

A tato tendence ústí v mezní lartpoullartismus Théophila Gautiera – v poetiku autonomního umění, v němž je estetice dávána přednost před citem. V předmluvě k románu *Slečna de Maupin* (Mademoiselle de Maupin, 1835–1836) Gautier rezolutně odmítá tzv. užitečnost umění, kterou v období romantismu požadovali zejména saintsimonisté. Umění se nepodřizuje žádným vnějším systémům, spojuje se pouze s krásou. Podstatným rysem umění a krásy je neodůvodněnost. Řečeno obecně, umění nejen nevyučuje, ale ani nevyjadřuje vášně, pravdu nebo morálku. K těmto stanoviskům se blíží i Baudelaire, s tím rozdílem, že poezii přiznává jediný finalismus – poezie povznáší člověka nad vulgární zájmy.

Podle Baudelaira jediné imaginace obsahuje poezii. A imaginace v jeho pojetí směřuje k naprosté výlučnosti a autonomii, jež se obejde bez ideových referencí: „Oslavovat kult obrazů (má veliká, jediná, pradávna vášně).“²³³ Baudelairovo postupně se vyhraňující pojetí imaginace završují známé úvahy v *Salonu z roku 1859* o „vládě imaginace“, jež nemá být pouhou a nahodilou fantazií, ale osobní tvůrčí aktivitou. Právě v této tvůrčí, produktivní podobě, tedy nikoli jako pasivní imaginace – imaginace paměti podmíněné smysly, se objevuje neviditelný a spirituální svět za evidencemi, za světem viditelným, který je s duchovním světem spjat prostřednictvím univerzální analogie (či proslulých Baudelairových „korespondencí“). Imaginace však nejen odhaluje, ale také vytváří novou, vyšší realitu na základě „materiálu“, který si osvojila.²³⁴

Komplexnost romantismu vyplývá mimo jiné z faktu, že mnozí jeho představitelé váhají mezi tzv. čistou poezií vymykající se „literatuře“ jakožto společenské instituci a k reálnému světu poukazující vizí nebo zaměřeným činem, které by poezie hlásala (jde zvláště o sociální romantismus ve spojení s dobovými ideovými doktrínami). Poezie se na jedné straně snaží sugerovat „jiné“, tedy tvořit proti realitě, s níž přetrvává vazby, a tato tendence vede až k Mallarméově poetice, zatímco na druhé straně nechce být radikálně a nenávratně autonomní. V díle Victora Huga se toto dilema rozplývá v syntetizující (imaginativní) i protéovské moci básnického

já,²³⁵ jež může být souběžně tím či oním, jak ryzí a intimní básnickou zkušeností, tak úběžníkem univerzálního dění a zvěstovatelem slova určeného světa.

V předchozích odstavcích jsme se pokusili zaměřit jen na některá příkladná řešení, jež ústila v autoreferenčnost poezie či (nebo a také) v její příklon – a to většinou v protikladu k senzualistickému myšlení 18. století – ke spiritualistické filozofii, jejíž součástí je ovšem i jakýsi magický empirismus. Zastavme se ještě na závěr u koncepcie, která od časů jenské romantiky vidí budoucnost poezie v její syntetizující moci.

U Alfreda de Vigny je snění, „prozkoumávající“ předmětné univerzum i tajemství boží přítomnosti, synonymem poezie. Ta je současně imaginací i inteligencí. Z této podvojnosti pramení jednak filozofické pretenze poezie, jednak – směrem k vnějšku – její zduchovňující poslání. V románu *Stello aneb Konzultace Černého doktora* (*Stello ou les Consultations du Docteur-Noir*, 1832) je však přesto prvenství přisouzeno imaginaci a v symbolické konfrontaci se zde Homér ocitá výše než Platón. Imaginace totiž přirozeně zahrnuje jak úsudek (inteligenci), neboť implikuje koncepčnost, tak i cit, jenž je s ní úzce spojen. Tento cit primárně souvisí s pamětí, již imaginace uchovává. Cit v mysticko-morální podobě lásky a soucitu pak transcenduje a vyšším způsobem zhodnocuje pravdu čiré inteligence.²³⁶

U francouzských romantiků vyniká blízké příbuzenství imaginace, paměti a snění – této až synonymické řady – s poznáním. Těmto „snivcům“, „snílkům“ či „zasněncům“ (*le rêveur*, *le songeur*) se otevírají k rozumění a spoluúčasti všechny roviny univerza. Jak říká Victor Hugo: „Jsem stálým hostem božského orchestru.“²³⁷ Hugovo spojení „přemýšlivý snílek“²³⁸ doplňuje Vignyho pojetí „myslící poezie“. Básníka může vše rozesnivat – vzduch, louky, hory, les; jeho dny „bloudí“ od snu ke snu,²³⁹ souznění s přírodou vždy doprovází „práce“ snění – skrytý vnitřní pohyb imaginace a paměti, jenž předjímá bergsonovské trvání.

Dostáváme se nyní k poslednímu bodu, kterým se obloukem vracíme k rozdílu mezi tvorbou, již ztotožňeme s nepřetržitou prací imaginace, a výtvořem, jenž je jejím věčným památkem připomínajícím skutečnost neviditelného. Pro básníky myslitele, kteří věří v syntetickou a profétickou moc poezie, jiná cesta než cesta tvorby k dílu neexistuje. Ve Vignyho pojetí je poezie-báseň, jinak řečeno dílo, „čirým diamantem“,²⁴⁰ v němž se kondenzují obrazy, myšlenky, paměť. Poezie, vybroušený drahokam, který nasvícen „ožívá“ četnými pablesky, je tak nejpevnější matérií – svou pevnou strukturou, která hodnoty jednak udržuje, jednak je vyzařuje.

Shelleyho pojetí imaginace – poetika fantasmat

Stejně jako ostatní romantici přehodnocuje i Shelley vztah poezie a vědy. Na rozdíl od Wordsworthe, Coleridge, Blakea, Emersona i raných německých romantiků, kteří věří v možnost budoucí transformace a konvergence těchto duševních činností,²⁴¹ Shelley klade důraz na jejich *protichůdnost*. Jde o dva fundamentálně

odlišné řády účelnosti. Zatímco účelem vědy je „shromážďování faktů a výpočet procesů“, cílem umělecké tvorby je „představit si, co víme“ a „jednat, abychom uskutečnili to, co si představujeme“.²⁴²

Shelley polemizuje s názory, že díky stále rychlejšímu rozvoji vědy se poezie stává nejen zbytečnou, ale i klamnou nebo dokonce prolhanou, a může proto ohrožovat společenskou morálku. Toto stanovisko, jež tehdy začínali šířit utilitaristé,²⁴³ se stalo terčem satiry Čtyři věky poezie (Four Ages of Poetry, 1820) Thomase Love Peacocka. Ve své Obraně poezie vzal Shelley výsměch svého přítele namířený proti utilitaristům vážně. Peacockova satira mu totiž pomohla pojmenovat podstatný rys postavení básníka a poezie v moderní společnosti orientované na ekonomickou produktivitu a zisk. V takové společnosti je básník nejen „polovičním barbaram“ a tvrdošíjným zpátečníkem, bránícím civilizačnímu pokroku, ale především člověkem, „který maří čas a ještě o něj okrádá ostatní“.²⁴⁴ Jinými slovy, poezie je silou, působící proti ekonomické podstatě společenských vztahů a procesů.

Dvě pojetí účelnosti formulovaná Shelleyem nevymezují jen dva různé přístupy k času, práci a tvorbě, ale také dvě odlišná pojetí moci: Na rozdíl od záměrně působící vědy, která upevňuje „nadvládu lidstva nad vnějším světem“, aby nakonec vše podřídila ekonomické moci jednotlivců („principu já, jehož viditelným vtělením jsou peníze“), je poezie produktem moci inspirace, která však nevychází z Platónova světa Idejí, ale *vystupuje mimovolně z lidského nitra*.²⁴⁵ Moc jako *vědění, vlastnictví a vláda* tu stojí proti moci *imaginace jako nepoznané a nekontrolovatelné tvůrčí síly*.

Přesto nelze imaginaci a poezii v Shelleyho pojetí ztotožnit se silami nevědomí. *Vytvářejí totiž novou životní realitu* – „nový materiál pro naše poznávání, potěšení i naši moc“ – a zároveň nás povzbuzují, abychom tuto novou skutečnost *určitým způsobem reprodukovali a strukturovali*: „podle jistého rytmu a řádu, které lze nazvat krásou a dobrem“.²⁴⁶

Jako první z romantiků Shelley jasněji rozlišuje mezi poezií jako určitým *diskursem* (způsobem, kterým lidé přemýšlejí, poznávají, komunikují, jednají a tvoří vzhledem k určitým autoritám, místům a „subjektivním pozicím“²⁴⁷), do něhož patří nejen výrazové prostředky umění (řeč, rétorické figury, formy), ale také např. náboženské zvyklosti a různé projevy občanského života, a mezi poezií jako *specifickou, rytmickou a figurativní strukturou jazyka*, která vzniká „nahodilou“ tvůrčí činností imaginace. Zatímco jako diskurs je poezie *společenskou silou*, zakládající zákony, razící nové formy myšlení i jednání a naznačující směr dalšího vývoje, jako jazyk je *výrazem „pohnutek a vášní našeho nitra“*.²⁴⁸

Proti ostatním uměním, která jsou svým materiálem a technikami zakotvena ve hmotné realitě, má poezie velkou výhodu, protože může díky nemateriálnosti jazyka komunikovat přímo s myšlenkami a hlubinnými city a přitom *zůstávat na povrchu věcí* jako jejich *efekt*. Tímto způsobem lze číst Shelleyho básnické přirovnání básnické tvorby k okamžikům, kdy náhlý, nepředvídatelný závan větru na chvíli rozežhne hasnoucí uhlíky v krbu, nebo k barvě květiny, která bledne a mění se, když roste a uvadá.²⁴⁹ Důraz tu není kladen na zdroj „původní čistoty a síly“ nebo na velikost myšlenky, ale na *časovost* imaginace a poezie. I to největší básnické dílo je zřejmě jen „chabým stínem původních básnickových představ“ a odleskem jasu náhlé inspirace, přesto se však Shelley zaměřuje právě na jeho stínovou hru. Imaginace a poezie totiž dokáží zachytit „přízraky mizející v temnotách za novoluní života, zahalit je do jazyka, dát jim tvar a vyslat je mezi lidi

s libou zvěstí o radosti, která nás spojuje“.²⁵⁰ *Síla poezie je tedy vlastně ve vytvoření „povrchových efektů“, ve vysvobození simulaker a fantasmat z područí platónských Idejí. „Tyto [...] jazykové ‚efekty‘“, píše Deleuze v Logice smyslu, „již nejsou tělesné entity, ale spíše utvářejí celou Ideu“.*

Co unikalo ideji, vystoupilo na povrch, na netělesné rozhraní, a nyní reprezentuje veškerou možnou ideálnost, zbavenou své příčinné a duchovní účinnosti. [...] Simulakra tak přestávají být rebely skrytými v podzemí a maximálně těžší ze svých efektů (které se, bez ohledu na stoickou filozofii, dají nazvat fantasmaty). To nejskrytější se tak stává nejzjevnějším. Všechny staré paradoxy dění musí opět získat tvar v novém mládí, které je přerodem, transmutací.²⁵¹

Na rozdíl od Coleridgeova pojetí imaginace, u něhož je síla simulaker a fantasmat uvedena pod kontrolu dialektické logiky, se u Shelleyho tato moc stává klíčovým rysem *poezie jako diskursu Jiného*.

I když by se z různých Shelleyho formulací („nezničitelný řád“, „básník se podílí na věčném, nekonečném a jednom“²⁵²) mohlo zdát, že fantasmata poezie lze ztotožnit s Pravdou, Krásou a Dobrem Platónových Idejí, podrobná analýza „řádu“, který poezie jako diskurs reprezentuje a vytváří, nás přesvědčí o tom, že tomu tak není. Podle Shelleyho je totiž každý člověk schopen vnímat „podobný [...], ne však tentýž řád“ a působení poezie nespočívá v její podobnosti věčným Vzorům, ale v síle uměleckého zážitku. Poezie nám působí „intenzivnější a čistší libost“ než jiné druhy umění, avšak její kvality jsou *diferenciální povahy*: existují pouze „ve vztahu [...] mezi bytím a vnímáním a [...] mezi vnímáním a [uměleckým] výrazem“.²⁵³

Pokud existuje u Shelleyho vůbec nějaký platonismus, podobá se platonismu Deleuzovu, který přetváří neměnné a stálé Esence na dynamické difference, nepostižitelné smysly ani logickým rozumem. Shelley tvrdí, že vedle pojmů, které fungují jako zrcadla, jsou tu *umělecké exprese*, jež zamlžují jako mraky, přesto však jsou, stejně jako pojmy, „prostředky komunikace“.²⁵⁴ Analogičnost metafory, která zakládá metafyziku pojmu,²⁵⁵ se u Shelleyho osvobozuje z podřízenosti pojmovému jazyku. Proto může Shelley nazvat poezii „středem i okrajem vědění“ a tvrdit o ní, že „zahrnuje veškerou vědu“ a že „všechna věda musí být vztažena k ní“.²⁵⁶

Podobné pojetí vztahu filozofie a literatury je příznačné pro dekonstrukci,²⁵⁷ jejíž postupy Shelleyho básnický diskurs překvapivě předjímá, když pracuje s představami osvícenského racionalismu (determinismus P. H. V. von Holbacha, etika Williama Godwina) a s platónsky zabarveným výrazivem. Metafyzická autorita věčných Idejí, univerzální kauzality či morálního řádu je tak v Obraně poezie nahrazena mocí imaginace a umělecké tvorby.

Důležitým momentem v tomto posunu je, jak už jsme naznačili, změna pojetí imaginace. Ve filozofické rovině překonává obrazotvornost rozpor mezi autoritou „nezničitelného řádu věcí“ a osamělou, ba izolovanou existencí jednotlivce. Je vlastně jedinou silou, která zabráňuje rozpadu světa na nivelizovanou objektivní realitu závislou na říši Idejí a mikrosvět osobnosti, jehož výklad je poznamenán nejen organickou teorií, ale i berkeleyovským solipsismem.²⁵⁸ Obdobnou funkci má imaginace v morální sféře, v našem vztahu ke druhým lidem. Jedině v soucitu s nimi jsme schopni překročit omezenost vlastního já. Shelley odmítá uznat „jakýkoli [...] metafyzický důvod morálního jednání“.²⁵⁹

Básníková síla nespočívá podle Shelleyho v individuální osobnosti, specifické sensibilitě, obraznosti a stylu, ale v *univerzálním působení imaginace*, v „událostech“

neboli fantasmatech umělecké tvorby, dějích, které jsou, stejně jako historické okamžiky, „zdroji citů a myšlenek“.²⁶⁰ Ve srovnání s dějinnými událostmi mají však „události“ básnické imaginace přece jen důležitější úlohu. Jenom díky nim jsme schopni „vyjít ze sebe a ztotožnit se s krásou existující v myšlení, jednání či osobě někoho jiného“, ať je jím jednotlivec nebo lidstvo.²⁶¹

Shelleyho pojetí obrazotvornosti tak zásadním způsobem transformuje platónský model inspirace. K dobru a kráse se nepřibližujeme v důsledku rozpominání na věčné Ideje, ale prchavé efekty umělecké tvorby nám znovuvytvářejí svět, včetně ideálů v našich duších. Tyto ideály jsou na jedné straně „památkami“, stopami citů „ušlechtilé vznešenosti a uspokojení“, ale zároveň zážitky formujícími myšlenky a skutky:

Poezie zvedá závoj halící skrytou krásu světa a způsobuje, že familiární věci jsou jakoby neznámé. Vše, co zobrazuje, vytváří znova, a všechny postavy, jež ztělesnila a oděla do svého rajskeho světla, stojí stále před duševním zrakem těch, kteří se na ně jednou zahleděli jako na památky oné ušlechtilé vznešenosti a uspokojení, jež se rozhostí ve všech myšlenkách a skutcích, které poezie provází [with which it coexists].²⁶²

Činnost imaginace a básnická tvorba nejsou tedy u Shelleyho potvrzením existence ideálního světa, jenž potom dává smysl světu jevovému. Fantasmata poezie způsobují efekt, který později ruští formalisté nazvali *ozvláštněním* běžného komunikativního jazyka a zároveň s tím i *defamiliarizací* zvykové skutečnosti. Nejde však jako u formalistů o pouhý jev upozorňující na svébytnost jazyka jako prostředku umělecké komunikace, na nezávislou realitu básnického díla danou jeho formálními vlastnostmi a na možnost obnovy citového vnímání světa. Představy imaginace a efekty poezie se totiž mohou stát nástrojem dobra, pokud na jejich základě jednotlivec dokáže silně cítit. Morálka tu však nedává smysl poezii, jak je tomu např. u Shelleyho předchůdce, renesančního autora Philipa Sidneyho, podle něhož básník nemusí tvrdit pravdu, ale jeho tvorba musí lidi dělat lepšími. V Shelleyho představách je tomu naopak – *estetický prožitek*, jehož hlavním znakem je *intenzita touhy*, umožňuje vznik *etického postoje*.

Stínová hra poezie nejprve rozšiřuje prostor imaginace „touhou po stále nových potěšeních“.²⁶³ Vzniklé představy a tužby mají moc přitahovat a asimilovat „všechny ostatní“. Nevytvářejí tak ovšem sjednocující význam, ale *vztahy založené na diferencích*, „nové intervaly a mezery“, jejichž prázdnota vzbuzuje další touhy. Díky tomuto nekonečnému procesu, při němž v mysli vznikají „tisíce dosud netušených kombinací“, se jednotlivec může ztotožnit s jiným člověkem a mnoha dalšími, aby nakonec přijal všechny „bolesti a radosti lidstva“.²⁶⁴ Nová zde není myšlenka asociace představ, ale *koncepte morálního postoje založeného na síle efektů obraznosti, efektů daných diferencially a pocitovaných jako intenzity*.

Lze však těžko říci, že by tento postoj zahrnoval přijetí „omeč hranic a omezení, které smazává estetické rozvrhování prostoru“, restrikcí daných morální zodpovědností za jiného.²⁶⁵ Otázku po této odpovědnosti si Shelley nikdy neklade. Vychází z tradiční představy, že morální citění zakládá „impuls dobré vůle“ (*benevolent impulse*), a z vlastní úvahy, že jinakost druhého je dána nekonečně složitou strukturou jeho chování, kterou věda o morálce, pohybující se na úrovni „obecných důsledků“ tohoto chování, nemůže postihnout.²⁶⁶

Jak už jsme naznačili výše, Shelley přichází se *dvěma odlišnými pojetími Jiného*. Vedle *jinakosti druhého člověka*, kterou lze překonat soucitem založeným na imagi-

naci, je tu i *jinakost poezie*, která se vymyká racionalitě každého systému i našim představám příčiny, následku, účelu a významu. Jako prorocká moc si poezie svého tvůrce podrobují, zbavuje ho identity, přeměňuje ho ve „výtvar přírody“ a posléze v jakýsi znak nebo spíš znamení Jiného, v tajemství, které nelze rozumem pochopit, jazykem vyjádřit a jehož důsledky básník nedokáže ani pocítit:

Básníci jsou zasvětiteli do mystérií netušené inspirace; zrcadly, v nichž se odrážejí gigantické stíny, vrhané budoucností na přítomnost; slovy, jejichž význam oni sami neznají; polnicemi, volajícími svým zpěvem do bitvy, necítíce, co působí.²⁶⁷

Často citovaná věta, kterou končí tato pasáž i celá Obrana poezie, „Básníci jsou neuznanými zákonodárci světa“, nevyjadřuje zřejmě jen naději na lepší společnost, v níž – nejspíš jaksi mimoděk – vládnou geniální tvůrci podněcování nepochopitelnou inspirací. Spíše naznačuje *moc zákona* v heterogenním, „rozkouskovaném“ vesmíru, v němž „není žádný Logos, který by jednotlivé kusy shromažďoval“. Podle Deleuze se v moderním vědomí antilogu“ zákon stal „nejvyšší silou“: „Zákon už neříká, co je dobré; dobré je to, co říká zákon.“ Místo spojování a harmonizace zákon „odděluje, separuje, do soumezného vnáší ne-komunikaci a do obsahujícího ne-souměřitelnost“.²⁶⁸ Proti této neovladatelné síle zákona stojí ve vrcholném Shelleyho díle moc poezie jako neméně neovladatelná síla fantasmat, událostí a povrchových efektů. „Rytmus“ a „řád“, který dodává světu tato síla, existují, jak se píše ve IV. aktu „lyrického dramatu“ *Odpoutaný Prométheus* (*Prometheus Unbound*, 1820), právě v jazykové a zároveň básnické formě:

*Jazyk je věčný orfický zpěv,
co řídí daidalskou harmonii běh
forem a myšlenek, jež jinak ztratí tvar.²⁶⁹*

Uměleckým vyjádřením *proměny moci zákona v sílu poezie* je v Shelleyho díle postava Démogorgóna, která má, zřejmě ne zcela náhodou, rysy Smrti z Miltonova *Ztraceného ráje* (viz zde *s. 298).²⁷⁰ Beztvará temnota, z níž vychází hlas, je nejprve znakem osudově působícího Zákona, řádu „Věčnosti“, který dává tušit svou všemocnost poukazem na absenci Logu jako nejvyšší autority tradičně reprezentované sluncem (v oxymóru „slunce polární noci“²⁷¹). V závěru dramatické básně se však fantasma Démogorgóna transformuje v „orfický zpěv“ a tak se dovršuje imaginativní proměna celého vesmíru. Neurčitý fantom se rozpadá, stává se rytmem světelného tance na obloze, hrou fragmentů, „světél“ a „stínů“, „jasných snů“ a zářících „duchů“. Toto zvláštní jiskření spojuje smyslové a duchovní, vědomé a nevědomé a vytváří přitom určitý povrchový efekt, jenž působí jako *slova kosmické písně*:

*Pantea: [...] mocná síla, tma,
povstává ze země i z oblohy,
dští jako noc a ve vzduchu
se roztříští jak zatmění, jež vpila
zář slunce svými póry. Jasné sny,
v nichž září zpívající duchové,
se třpytí jako létavice v dešti.
Ióné: Jako bych zaslechla v tom slova.
Pantea: Jako by vesmír zpíval si – jen slyš!²⁷²*

Epilog

Imaginace jako vize a moc v úvahách a umění Williama Blakea

Po řadě nezdarů, které Williama Blakea postihly, když se v letech 1796–1809 pokoušel proniknout na trh jako ilustrátor, kreslíř a malíř, vzniklo několik pozoruhodných textů vysvětlujících jeho výtvarnou i básnickou tvorbu. Jde vesměs o zlomky ze *Zápisníku* (Note-Book), dříve zvaného Rosettiho rukopis,²⁷³ které navazují na tištěný katalog první (a poslední) výstavy umělcových prací v roce 1809. Značný neúspěch této akce²⁷⁴ byl zřejmě příčinou vzniku rukopisného zlomku nazvaného Veřejný proslov (Public Address, ?1810). Tento text navazuje na katalog výstavy a obhájí největší Blakeův obraz, temperu *Canterburští poutníci* (The Canterbury Pilgrims, 1809), spolu s estetikou a technikou jeho malby a kresby. Druhý fragment popisuje jedno z nejsložitějších Blakeových výtvarných děl, akvarel *Poslední soud* (The Last Judgement, 1808). Je snad ze stejné doby jako Veřejný proslov a v *Zápisníku* je nadepsán „Na rok 1810. Dodatek k Blakeovu Katalogu obrazů atd.“ (For the Year 1810. Additions to Blake's Catalogue of Pictures, &c.).²⁷⁵ Zejména druhý text je velmi důležitý, protože zachycuje Blakeovy úvahy o „povaze vizionářské představivosti čili imaginace“ (605).

Při zběžném pohledu je Blakeova koncepce poplatná Platónově metafyzice a křesťanskému pojetí Bible jako knihy vyjadřující „vše, co existuje“ (604). Avšak to, co Blake nazývá „věčná vize, neboli imaginace“ (604), nelze ztotožnit ani s Platónovými Idejemi, ani s židovsko-křesťanským Bohem. „Věčnost“ imaginace (605) nespočívá v tom, že zobrazuje věčné a neměnné Esence, ale ve „věčné podstatě a stálosti jejich vždy existujících obrazů“ (605). I když Blake tvrdí, že imaginace je „zobrazením toho, co existuje věčně, skutečně a neměnně“ (604), nenaznačuje tím rozdíl mezi originálem a kopií, nýbrž naopak naprostou *totožnost zobrazeného a jeho obrazu*. Na rozdíl od pouhé fikce („Fable“, 604) nebo alegorie, které vždy označují něco jiného (charakteristické vlastnosti postav, morální a náboženské pravdy, filozofické pojmy, Ideje, Boha), je imaginativní vize nazývána „The Fable“ (604), tedy báje či mýtus – vize vytvářející světy, které neexistují jinde než v ní („the Worlds of Vision“, 605).²⁷⁶

Blakeova vize-mýtus není souměřitelná s jednotlivými mýty, např. starořeckými bájemi,²⁷⁷ ani s filozofickými systémy. Spojuje se v ní totiž tvorba, vědění a moc.²⁷⁸ Proto nazývá Blake své umění „snahou obnovit to, co staří nazývali Zlatý věk“ (605), tedy mytický stav lidstva, které žije v harmonii a jednotě s kosmickými silami.²⁷⁹

Když Blake označuje svět imaginace jako nekonečný „svět věčnosti“, který je protikladem konečného, dočasného a proměnlivého „světa plození a vegetace“ (605, 607), získává jeho pojetí obrazotvornosti výrazné časoprostorové dimenze. Ve věčnosti neexistují změny, jenom „stavy“ („states“, 606). Místo historického vývoje zaujímá „řada božích zjevení, jak jsou zapsána v Bibli“ (607). Význam těchto znaků není dán jejich vzájemnými typologickými (alegorickými) vztahy (tím, že

jedno zjevení je předobrazem druhého), ale vztahem částí a celku, závislým na *perspektivě* samotné vize. Co se básníku-vizionáři z dálky jeví jako „jeden Člověk“, vypadá zblízka jako „množství národů“.

Jednota vize není tedy dána staticky, vzájemným vztahem neměnných symbolů s konstantními významy, ale *dynamicky, proměnlivou perspektivou*.²⁸⁰ Smyslem této perspektivy a „veškerého umění“ je *moudrost*, spočívající ve schopnosti rozlišovat mezi „konkrétními jednotlivinami“ („particulars“, 611). Díky tomu je „skutečnou vizí Času věčné mládí“ (614) – rozlišování mezi nekonečným množstvím jednotlivin je stále na počátku, nikdy je nelze dovést a pojmut svět v jeho celku.

Tento nekonečný proces nazývá Blake později „věčným tělem člověka“ a ztožňuje jej s imaginací (773).²⁸¹ V Blakeově pojetí obrazotvornosti je Bůh a jeho tělo pouze dílčím momentem imaginace, která se „projevuje v uměleckých dílech“ (776).²⁸²

Na rozdíl od času zvaného Chronos, jenž je vždy dán hierarchickým vztahem minulosti a budoucnosti k všurčující přítomnosti (Boha, Absolutní Ideje apod.), je pro Blakeovu vizi příznačný jiný čas, který Deleuze nazývá Aión. Tento čas je „entitou nekonečně dělitelnou do minulosti a budoucnosti a do netělesných jevů, které jsou důsledky těles a jejich vzájemného působení [...]“. Je časem „událostí“ a „povrchových efektů“ existujících na rozhraní mezi „jazykem“ a „těly“, časem, v němž se jazyk „stává“ a „nekonečně rodí“.²⁸³ Příkladem, který se blíží tomuto „čtení času“, je pasáž z Blakeovy rozsáhlé prorocké básně *Vala*, datované 1797 a později částečně přepracované a nazvané *Čtyři Zoa* (Four Zoas, 1795–1804)²⁸⁴:

*Tehdy Eno, dcera Beuly, vzala okamžik času
a rozvinula ho do [...] sedmi tisíc let s velkou starostí, trápením
a mnoha slzami. A v [...] každém roce udělala okno do ráje.
Vzala také atom prostoru, otevřela jeho střed
do nekonečna a zkráslila ho úžasným uměním.
(270)*

Konečný čas, Chronos velkého biblického týdne, jehož sedm tisíc let odpovídá sedmi dnům stvoření světa,²⁸⁵ se v záchvěvech nejistoty, utrpení a citového pohnutí otevírá do rajskeho bezčasí. Podobně je to také s jednotlivými částicemi prostoru, jehož nekonečné extenze ohromují krásou. To, co bylo v hloubi, v jádru hmoty, se stává „povrchovým efektem“, nekonečně se rozvíjejícím ornamentem. „Úžasně umění“ je zde však také pojmenováním prorocké, imaginativní poezie, která dokáže vytvořit vícerozměrný a pluralisti ký vesmír, onen „svět v zrnu pís u“.²⁸⁶

Smyslem imaginativní vize není tedy nakonec dosažení celistvosti a jednoty, nýbrž zlomkovitě vytváření vesmíru v jeho mnohosti a různorodosti. Pozdější Blakeovy aforismy to vyjadřují lapidárně. *Jednota celku uměleckého díla je jednotou fragmentu: „Torzo je stejně jednotné jako sousoší Láokoón“* (778).²⁸⁷ Metafyzická filozofie, vycházející z apriorních kategorií jednotného a celistvého bytí, je pro umění nebezpečná („platónská filozofie zaslepuje imaginaci zrak“, 775). A nejen to – je mocenskou formací, diskursem, který vytvářením apriorních kategorií Dobra a Zla a abstraktních představ ctnosti „podporuje věčné války a panství jedněch nad druhými“ (774).²⁸⁸

Na sklonku života dospívá Blake k odmítnutí ideálu klasické formy jako abstraktního celku, který je principem centralizovaného státu, aparátu, jenž „nikdy nedokáže vytvářet umění. Bude jen loupit a plundrovat a hromadit na jednom místě, překládat a kopírovat, kupovat, prodávat a kritizovat, ale tvořit – to nesvede“ (778). Jediná „živá forma“ je „gotická“, totožná s věčnou existencí Bible jako nekonečně různorodé mnohosti tvůrčích vizí (778).²⁸⁹

Některé momenty Blakeových úvah zaměřených proti metafyzické koncepci celku zajímavě rezonují s Deleuzovým výkladem Proustova *Hledání ztraceného času* jako „literárního stroje“,²⁹⁰ jiné předjímají Deleuzovo a Guattariho pojetí státního aparátu jakožto pevně uzavřené, hierarchizované struktury řízené „králem“ a „knězem“²⁹¹ a produkující „regulovanou, kódovanou válku“. Naproti tomu Blakeovo umění lze nazvat „válečným strojem“, který je výrazem „schopnosti [puissance] stojící proti suverenitě“ a „čisté a nezměrné různorodosti“.²⁹² Odtud vyplývá i sémantika Posledního soudu v Blakeově tvorbě, při němž nejsou potrestáni hříšníci a neuplatňují se apriorní kategorie Dobra a Zla,²⁹³ nýbrž zavládnou „lidé, kteří opravdu umějí“ („Men of Real Art“) a padnou „ti, kdo to jen předstírali“ („Pretenders“, 612).

Je zřejmé, že prostoročasové hledisko Blakeova imaginativního světa je rovněž (a především) kritériem *hodnotovým*. Platónův rozdíl mezi mocensky danou legitimitou „pravých“ kopií a subversivitou simulaker (viz zde *s. 246–248) je nahrazen rozdílem mezi lidmi schopnými tvůrčích vizí a činů a těmi, kteří tyto vize a činy předstírají a potlačují, tedy mezi tvůrčí silou a represivní mocí. Obě tyto síly jsou charakterizovány konkrétními vztahy vůle a intelektu (613),²⁹⁴ což relativizuje význam dobra a zla. Smyslem eschatologie, která je součástí Blakeova imaginativního vesmíru, je osvobození lidských tvůrčích sil ze sociálního a citového útlatku: „Poslední soud není k tomu, aby se špatní stali lepšími; jeho účelem je zabránit jim, aby utlačovali dobré chudobou a bolestí [...]“ (612). Nejde však jen o ekonomickou, sociální a estetickou emancipaci.²⁹⁵ Nad unifikujícím Chronem, navracejícím svět k jeho metafyzickému počátku, Absolutní dobrotě Bytí, vítězí Aión, osvobozující nekonečně různorodé síly lidstva-vesmíru. Ani to však není úhrnným smyslem Blakeových reflexí.

I když se Blakeovo umění inspiruje křesťanskou eschatologií a chiliasmem, není jeho apokalypsa odhalením konce světa²⁹⁶ a popsáním toho, který přijde. „Nové nebe“ je pod vlivem švédského protestantského mystika Emanuela Swedenborga²⁹⁷ přeneseno do Blakeovy současnosti.²⁹⁸ Zatímco Swedenborg tvrdil, že poslední soud nastal roku 1757,²⁹⁹ a současné události vykládal na základě osvědčené alegorické metody zvané typologie (tj. Bible obsahuje předobrazy – „typy“ – současných a budoucích událostí, umožňující jejich víceméně jednoznačný výklad),³⁰⁰ Blake pojal Apokalypsu jako zničení starého světa ohněm, v němž „ožívá Věčné peklo“ (*Sňatek nebe a pekla* – *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790, list 3E, řádek 34). Toto peklo však není nástrojem božího hněvu, nýbrž pojmenováním pro energii života a její vlastnosti – intenzitu a rozkoš: „Energie je jediný život a pochází z těla“, „Energie je věčná rozkoš“ (list 4E). Peklo, které přichází, spaluje starý svět rozumu a nahrazuje jej světem tělesné, emocionální a vizionářské energie.

Blake sice vycházel z některých podnětů Swedenborgova učení, např. představy pekla jako všudypřítomného protějšku nebe nebo vzájemné souvislosti dobra (pocházejícího od Boha) a zla (jako reakce člověka na boží dobrotu),³⁰¹ jeho

imaginace však přehodnocuje myšlení založené na dualismu dobra a zla a na dialektice, myšlení paralel a kontrastů.³⁰² Umělecká tvorba nemůže oddělovat tělo a duši, může pouze zachycovat konkrétní těla (a tělesa) a události na jejich povrchu. Ne nadarmo je v úvodu *Sňatku nebe a pekla* přirovnáván Swedenborg k andělu, který sedí u prázdného Kristova hrobu. Metaforou Swedenborgových mystických traktátů je pak Kristův rubáš, pečlivě složený jako relikvie.³⁰³ Swedenborgově mystice tedy uniká nejen tělo Boha, který se stal člověkem, ale i základní proměna tohoto těla, jeho zmrtvýchvstání, jeden z nejdůležitějších momentů křesťanské Apokalypsy.

Překonávání křesťanského dualismu je patrné v Blakeově eschatologii. Protože jeho apokalypsu neuzavírá vítězství sil dobra, je to děj, který se může donekonečna opakovat. Jediným cílem může být chilliastická utopie úplného osvobození tvůrčí energie, intenzity a touhy, avšak většina Blakeových prorockých básní k tomuto závěru nedospívá. První z nich, *Francouzská revoluce* (*The French Revolution*, 1791), která ztotožňuje apokalypsu s revolucí, zůstala nedokončená. V dalších, zejména v *Americ* (*America. A Prophecy*, 1793) je mesianistická role mytické figury zvané Orc³⁰⁴ ironizována tím, že řeč o vysvobození Afričanů z otroctví pronáší Orcův přízrak (list 5, v. 6; 198). Jedna z nejsložitějších Blakeových prorockých básní, *Vala* (nazvaná později *Čtyři Zoa*), ukazuje, jak apokalypsa nekončí. I v novém světě se projevují destruktivní dionýská energie (symbolizovaná vinným lisem, který již není pouze biblickou metaforou božího hněvu) a odlidšťující síly průmyslové výroby a racionalistické vědy.³⁰⁵ Blakeova apokalypsa a eschatologie nejsou tedy vyjádřením konce dějin, lidstva nebo vesmíru. Jeho mytická poezie užívá apokalyptických obrazů a symbolů k aktivizaci imaginace, která proměňuje základní lidské pocity a vnímání životní reality.

Tato transformace probíhá v Blakeově díle ve dvou rovinách. Pro první je příznačná reflexe jeho výtvarné techniky, ve druhé se rozvíjí Blakeova romantická mytologie, jejíž vyprávění nemají nahradit Bibli, nýbrž tvůrčím způsobem rozvinout mnohost biblických mýtů a podrobit kritice představy Boha vytvořené moderním racionalismem (Descartes) a deismem (Locke, Newton).

Podle Blakea začíná prorocká poezie schopností objevit „nekonečno v každé věci“. K tomu je však třeba dospět na jinou rovinu vnímání, než je „konečná a organická percepce“, tj., běžné smyslové vnímání, z něhož vychází Lockův empirismus. Toto jiné, imaginativní vnímání je zároveň výsledkem citové energie, „spravedlivého rozhořčení“ nad stavem světa ovládaného kněžámi, králi a filozofy. Víra v sílu vnímání, odkrývajícího jinou realitu, dává moc imaginaci, která dokáže přenášet hory a vládnout nad říšemi (listy 12–13).³⁰⁶

K tomu, aby lidské smysly byly „pročištěny“ a mohly vnímat nekonečno, musí svět projít apokalyptickým požárem. Na rozdíl od Zjevení sv. Jana, kde tento požár uzavírá Kristovo milénium, v Blakeově pojetí předjímá počátek nového světa. Další podstatný rozdíl spočívá v tom, že zatímco v Bibli je (už od starozákonních proroků) původcem apokalyptického požáru Mesiáš, u Blakea je to Peklo, které je pro něho také zdrojem této tradice (list 14). Přestože Blake označuje za počátek imaginace básnického génia, kterého ztotožňuje se židovsko-křesťanským Bohem, je peklo skutečnou hnací silou obrazotvornosti a zdrojem její transformující energie. „Sňatek nebe a pekla“ je tedy básnickou metaforou pro Blakeovo pojetí imaginace i pro jeho konkrétní uměleckou techniku kolorovaného leptu, kterou vytvořil většinu svých „prorockých knih“.

Vpád Pekla do konečného světa, v němž jsou od sebe odděleny tělo a duše, přirovnává Blake k této grafické technice. Překonat dualismus duše a těla, píše ve *Sňatku nebe a pekla*,

dokážu, když budu tisknout pekelnou metodou, pomocí žíravin, které jsou v pekle zdravé a léčivé; rozleptávají totiž zdánlivé povrchy a ukazují nekonečno, skryté pod nimi.
(list 14; 154)

„Nekonečno“ je tedy jiným prostorem (heterotopií), který se otevírá za zrcadlovým povrchem³⁰⁷ leštěné měděné desky, do něhož vyleptává žíravina (symbolizovaná alchymisticky „množstvím draků“) tvary figur, věcí i písmen. Vzniklé tvary a kolorování, symbolizované zmijemi (znaky energie, času, intenzity, dynamiky) působí na imaginaci, symbolizovanou orlem a lidmi v orlí podobě (biblické symboly božství nebo božství v člověku). Díky nim se „vnitřek jeskyně“, tedy kavity (jedné z mnoha prohlubní, které vymezují obrysy písmen a zobrazení), vyleptané žíravinou mění v „paláce na nesmírných útesech“, zvedající se v nekonečném prostoru. Na rozdíl od platónských³⁰⁸ a Baconových jeskyň stínů a idolů otevírá Blakeova grafická technika pomocí miniaturních kavit vyleptaných na měděné desce *nekonečno pro lidskou představivost*. Toto nekonečno však není pevně určeným prostorem, ale *pohybujícím se vektorem touhy a rozkoše* a současně i *rétorickou otázkou*. Je „událostí“, která se podle Deleuze děje na rozhraní jazyka a těla:

*Jak víš, že každý pták, co brázdí dráhu větrnou,
je světem bez konce, radostí smysly sevřenou?*
(*The Marriage of Heaven and Hell*, list 7; 150)³⁰⁹

Transformaci omezeného světa pěti smyslů pomocí imaginace symbolizují „lvi z planoucího ohně“ (ve středověku byl lev symbolem znovuzrození³¹⁰), kteří „přetavují kovy [měď desky i kovové odstíny barev použitých ke kolorování] v živé tekutiny“ (list 15; 155). Svět imaginace strukturovaný těmito živoucími proudy kovů (linkami a barvami) na měděné desce je zárodečným světem budoucnosti („bezejmenných forem“), zatímco lidé jej vnímají jako určitý řád vědění – knihy uspořádané v knihovnách (list 15; 155) podle předem daného systému reprezentace.³¹¹

Blakeova imaginace je tedy silou narušující a přetvářející systém reprezentace, který Foucault nazval „klasická epistémé“. Podobně jako Foucault si již Blake uvědomoval, že tento systém reprezentace je nejen organizační povahou jeho pojetí obrazotvornosti. Zároveň si byl však, opět jako Foucault, vědom, že předpokládat možnost celkového osvobození lidstva od represivních sil je klamnou utopií. Již ve *Sňatku nebe a pekla* nacházíme vedle zvolání „Všechno, co žije, je svaté“ také tvrzení, že metaforický básnický jazyk, kterým „starodávní básníci oživilí všechny smyslové předměty bohy a génii“, se může stát nástrojem ztotožnění lidí. Z básnických metafor vznikají totiž snadno abstraktní představy, jimž je přisuzována boží moc (list 11; 153).

Východisko spatřoval Blake v transformaci samotného principu imaginace z estetiky reprezentace na estetiku intenzity. Výrazem této estetiky je linka, typická podle Blakea pro Michelangelovu malbu, kontrastující např. s Tizianovými, Rubensovými nebo Rembrandtovými díly, jež obsahují barevné odstíny. Jak naznačuje Blake, má jeho linka nejen expresivní, ale také strukturující, architektonickou sílu (Public Ad-

dress; s. 603). Zatímco příroda se „rozplývá“, imaginace má „obrys“ (*Ábelův duch* – *The Ghost of Abel*, 1822; list 1; 779).

Proto zůstává boj sil imaginace s mocnostmi rozumu jako boj o strukturování světa jedním z nejdůležitějších námětů Blakeovy prorocké poezie. V *Urizenově knize* (*The Book of Urizen*, 1794), která obsahuje Blakeovu verzi mýtu Stvoření, je karteziánský rozum nazván „stínem hrůzy [...] neznámým, neplodným / do sebe uzavřeným, vše odpuzujícím“ démonem a „vakem děsícím duší“ (list 3, v. 2–5; 222). Místo světa je tento abstraktní duch schopen stvořit pouze „zkamenělý, děsivý chaos“ (list 3, v. 26; 223) deduktivního myšlení, které potlačuje nekonečnou různorodost vesmíru („myriády Věčnosti“, list 3, v. 44; 223). Proto je Urizenovo „stvoření světa“ aktem, který rozbíjí kosmickou jednotu a v jehož důsledku se sám stvořitel začíná v úzkosti nad svým činem rozpadat. Stává se dezintegrovaným chaosem, „odtrženým od Věčnosti“ (list 6, v. 8; 226).

Teprve zde se objevuje Urizenův protihráč, „Věčný prorok“ Los, vládnoucí silou imaginace stejně jako mocí techniky. Urizenův rozpad však nedokáže zastavit, pouze se snaží zpevnit rozpadající se tělo kovovými sítěmi, nýty a řetězy. Tím se však stává spolustvořitelem Urizenova světa a ztrácí kontakt s „myriádami Věčnosti“ a jejich moudrostí, která je zároveň „radostí života“ (list 13, v. 28–29; 230).

Dezintegrace rozumu se tak nakonec stává dezintegrací imaginace. Sám Los se rozpadá a propast, která se v jeho nitru otevírá, je jiným prostorem, v jehož „nekonečné propasti“ mohou Věční, „obyvatelé původního vesmíru“, zahlédnout „temné Losovy vize“ (list 15). Chmurný příběh nezdařeného stvoření končí úplným oddělením věčného vesmíru od světa lidí. Ten si vytváří svou vlastní strukturu vycházející z polarity mužského a ženského pohlaví.

Svět lidí se pak dál vyvíjí v neustálých krizích. Potomek Losa, dionýský Orc, si v prorocké básni *Evropa* (*Europe: a Prophecy*, 1794) dokáže osvojit sílu vesmírné energie, ale nemá schopnost vize. Jak lze vyčíst z nápisu na jednom tisku Blakeova kolorovaného leptu *Radostný den* (*Glad Day*, 1793), který představuje Orcovu lidskou podobu, tato revoluce přináší smrt: „Povstal Albion z mlýna, kde dřel spolu s otroky. / Rozdávaje se národům, zatančil tanec věčné smrti“ (s. 160).

Pojetí imaginace jako ambivalentní síly dávající život a přinášející smrt je plně rozvedeno v závěrečné části Blakeovy prorocké básně *Vala* (*Čtyři Zoa*), nazvané Devátá noc. Poznání konfliktní souvztažnosti imaginace a abstraktního rozumu, umělecké tvorby a technologie, revoluce a teroru je – ještě více než Blakeův apokalyptismus – podstatným přínosem jeho tvorby i reflexe. Je dosud nedocenenou protíváhou romantických utopií imaginace a poezie.

ROMANTICKÝ HISTORISMUS
A HISTORICKÝ ROMÁN

Úvodem

Romantický historismus a teorie historického románu

1. Minulost a „meze reprezentace“ – nostalgie, profétismus, ideologie, ironie

Již Hegel ve své *Estetice* spojuje romantismus se vznikem křesťanství a středověkou rytířskou kulturou, čímž mu dává výrazně minulostní ráz. Zároveň však ukazuje, že romantické umění je díky své podstatě orientováno do budoucnosti. Jako poslední fáze vývoje Absolutní Ideje v nereflektované, „předvědecké“ podobě, pro niž je příznačný nesoulad mezi fantastickou formou a hlubokým duchovním obsahem, získává romantismus smysl jako odhalování budoucích pravd.¹ Toto spojení minulosti a budoucnosti je charakteristické i pro jenskou romantiku. Podle nich je „historik [...] prorok obrácený zpět“,² který v interpretované minulosti nachází ucelené předobrazy věcí, jež teprve přijdou. Středověké křesťanství se podle Novalise stane základem budoucí Evropy.³

Minulost však má pro romantiky také hodnotu absolutní – především jako antika nebo jako dávnověk národů na sever od Alp,⁴ kdy byla kultura blízko přírodě jako ideálu dokonalosti a čerpala z ní sílu a inspiraci. Toto platónské pojetí, s nímž přišel již klasicismus (viz kapitolu Příroda a krajina), má dvě důležité varianty – dávná minulost může být nejvyšší, centrální hodnotou, která se projevuje v přítomnosti jako regulativní ideál,⁵ nebo může být navždy ztraceným celkem, jehož zlomky je třeba uctívat jako vzácné relikvie. Magickou silou, jež připomíná duchovní moc svatých, vycházející z ostatků jejich dávno mrtvých těl, přitahuje tato fragmentární minulost zejména vyznavače romantického helénství, např. ve druhém zpěvu Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (1812):

*Překrásné Řecko, smutná relikvie!
V zániku věčné, velké i přes svůj pád!*⁶

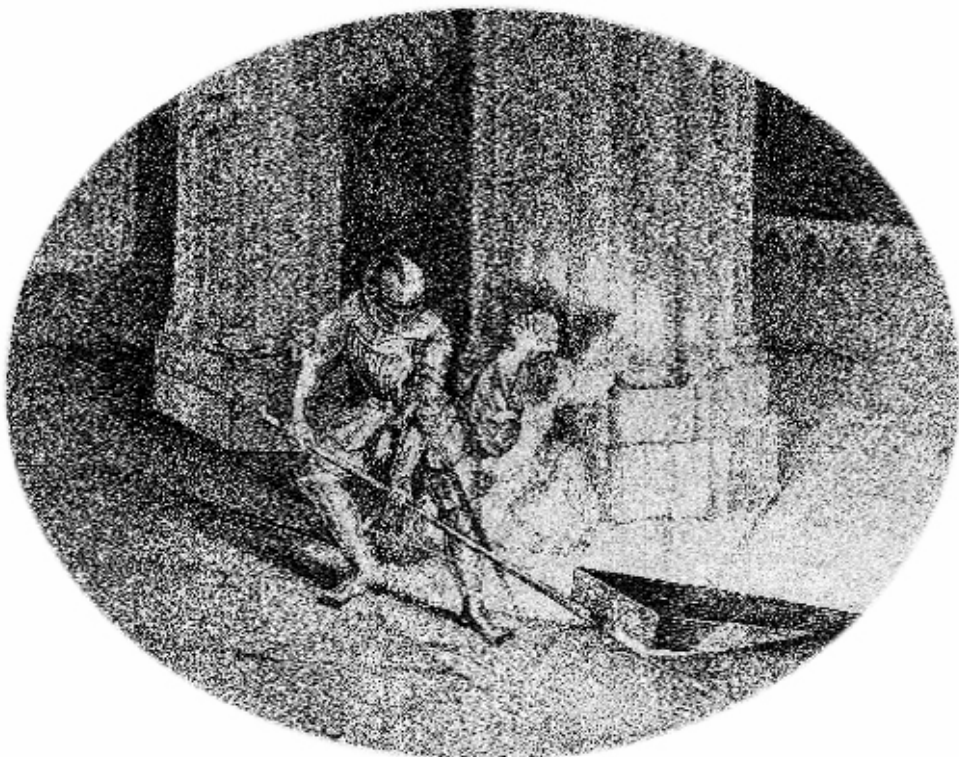
„Věčnost“ této monumentální minulosti spočívá v tom, že je dokonalým celkem, k němuž odkazují jednotlivé stopy – mýty, slovesné památky, torza soch a zříceniny. V tomto kontextu je romantismus chápán jako umění zaměřené do minulosti a zachycující pomocí imaginace zdání či odlesk ztraceného ideálního světa.⁷

Tyto i další formy romantického historismu ukazují na změny v pojetí reprezentace, které popsal Michel Foucault v knize *Slova a věci* (Les mots et les choses, 1966). Zatímco v tzv. „klasické epistémé“ raně moderní evropské kultury 17. a větší části 18. století jsou znaky neproblematickými, transparentními reprezentacemi idejí,⁸ v následující „moderní epistémé“ se vztah mezi znaky a idejemi komplikuje. Znaky již nejsou převážně „obrazy“ a „mapami“, tj. prostředky znázornění a schematizace idejí. Odkazují k „mezím reprezentace“, jimiž jsou *svoboda, touha a vůle* – síly, které předchozí epistémé nemohla zahrnout a které začaly fungovat jako nové „zákony reprezentace“. Proto zdůrazňuje Hegelova *Estetika* v případě romantismu nesouměřitelnost fantastické formy a hlubokého

duchovního obsahu, který má *citový* charakter,⁹ proto je vztah k zlomkovitým památkám starých kultur dán touhou představit si jejich zaniklý celek jako znak nejvyšší dokonalosti, proto je evokace slavné minulosti považována za předzvěst neznámé, ideální budoucnosti.

Ve Foucaultově moderní epistémé poukazují znaky na momenty diskontinuity, záhadnosti, problematičnosti ve vztahu mezi strukturou jazyka a reality. Tyto momenty vytvářejí symbolický potenciál evokace minulosti v romantickém umění, její anticipační, „prorockou“ povahu. Jazyk vycházející ze šerého dávnověku, kdy vznikl z přímé interakce lidstva s přírodou (viz kapitolu Příroda a krajina), vytváří v uměleckém díle symboly předjímající řád budoucího světa. Tento přístup charakterizuje historismus například v Novalisově románu *Jindřich z Offerdingen* (1802) nebo v Hölderlinově *Hyperionovi* (1797–1799).

Vedle toho však pronikají do romantického historismu také rysy tehdejšího vědeckého myšlení, především strukturální principy analogie a následnosti, typické podle Foucaulta pro moderní epistémé. Tyto principy pak vytvářejí vztahy mezi organickými strukturami v rámci dějinného procesu – např. „slovanské básnictvo“ štúrovců¹⁰ je analogií slovanské folklórní moudrosti a jejím následným, vyšším stadiem, přicházejícím po krizi a úpadku západoevropského osvícenství.¹¹ Podobně jako tehdejší myslitelé a historici chápou i romantičtí umělci dějiny jako rozvinutí strukturálních analogií mezi jednotlivými dobami v časové posloupnosti.



Karl August Hennig (dílno): Výjev ze Scottovy *Písně posledního barda*, litografie, kolem 1833. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

V tomto pojetí jsou dějiny reprezentovány jako postupně se rozvíjející konflikt základních sil, principů či „živlů“¹² – křesťanství a pohanství v Chateaubriandových *Mučednících* (Les Martyrs, 1809) či v Lindově *Záři nad pohanstvem* (1816)¹³ nebo u Normanů a Sasů ve Scottově *Ivanhoeovi* (1819).

Přestože romantismus je obdobím, kdy vědecké a umělecké představy dějinného procesu téměř splývají, takže se zdá, že dějiny „určují rodiště empirie, z níž [...] vyvozují svou existenci“,¹⁴ setkáme se v romantické literatuře s přístupy, které toto autoritativní pojetí historismu ironizují nebo dokonce zpochybňují. V jedné z následujících podkapitol se proto budeme také zabývat ironickým přístupem k dějinám, příznačným pro zakládající dílo historického románu – *Waverley* (1814) Waltera Scotta. Ironický historismus ve Scottově *Waverley* nachází hlavní problém dějin v nemožnosti porozumět jinak než schematicky střetu kultur, odehrávajícímu se ve specifickém prostoru a historickém čase. Na rozdíl od absolutní perspektivy Byronovy historické ironie, jejíž „bezdná propast“ (Oceán, Čas, Chaos), otvírající se po rozpadu centrálního subjektu, „znázorňuje tragickou myšlenku a tragický tón, k nimž ironický přístup zaujímá ty nejnemožnější vztahy“,¹⁵ směřuje ironie u Scotta proti omezeným (faktografickým, ideologickým nebo fantazijním, mytizujícím) výkladům historických změn a tak vlastně zdůrazňuje nepostižitelnost dějin jako procesu s jediným sjednocujícím smyslem.

Scottův ironický historismus se však mnozí romantici snaží překonat. Například ironie, zřetelná ještě v raných historických románech J. F. Coopera (*Vyzvědač* – *The Spy*, 1821, a *Průkopníci* – *The Pioneers*, 1823), uvolňuje později (v *Posledním mohykánovi* – *The Last of the Mohicans*, 1826) místo symbolické transformaci americké přírody a života indiánů. Tak vzniká nová americká mytologie hranice mezi přírodou a civilizací, která v průběhu 19. století získává výrazně historický charakter a stává se zdrojem americké identity.¹⁶

2. Proměny teorie historického románu

Otázky spjaté s historickým románem, dříve tak obsírně a vytrvale sledované, se dnes věcně i úhlem pohledu přeskupily. Problém, který novodobý historický román v 19. století předložil, však v mnohých aspektech přetrvává, jakkoli můžeme ponechat stranou některá fakta spadající spíše už do samotných dějin historického románu. Přesto se některé dobové polemiky a analýzy (např. v rámci recepce a výkladu románů Waltera Scotta) dotkly – a nutno říci, že podstatně – jak pojetí románového žánru obecně, tak i vidění a smyslu historie v románu. A právě spojení epiky a historie může být i dnes chápáno jako otevřený problém nebo dokonce stěžejní paradox, jsou-li ovšem současná tvorba a kritika ještě vůbec schopny pojmut tradici a kulturu jako rozporné téma nebo přijímat sám fakt historie.

Obsírné popisy a podrobné typologie (formální, tematické, hodnotové) románu, kterému se dostalo označení „historický“, představují samostatné kapitoly v tradiční literární vědě. Na druhé straně se však projevuje snaha tento vymezený okřesek přesáhnout spolu s oborem, který jej ohraničil, nebo vůbec nepojímat historický román jako zvláštní „žánr“. Zaměříme-li se jen na hlavní tendence, děje se tak příznačně dvojím způsobem: Historický román je podřizován principům,

pojmu a vnitřní dynamice románu vůbec, a tím vlastně i vyvazován, ve světle obecnější koncepce „románového dění“, z námětové determinace vyjádřené charakteristickým přívlastkem „historický“. Anebo je otázka historického románu posunuta za hranice žánru, aby byla nastolena jako problém „času a vyprávění“, na nějž nejpříkladněji ukazuje dějepisectví.

Uvažování se tak soustřeďuje jednak na román, jednak na čas dějin a na historiografii jakožto modus vyprávění nebo typ diskursu. V obou případech se o historickém románu speciálně neuvažuje nebo se v reflexi tento román vlastně rozpadá na román a historii jako esenciální obecniny spojované s vizí, časem, vyprávěním, diskursem atd.

Přesto nemůžeme zcela pominout ontologii pojmu „historický román“, neboť v tomto spojení je od počátku nejen obsažen *paradox* (historie a román, fakt a fikce, čas dějin a čas vyprávění), nýbrž také navrženo či sugerováno souběžné pojetí románu a historie v jednom prostoru. Toto paradoxní spojení a souběžné pojetí analyzují následující podkapitoly.

Typologie, které chtěly vztah románové epiky a minulosti zpřehlednit nebo klasifikovat už třeba pomocí předložek (román „z“ historie, román „o“ historii atd.), svými postuláty a přístupy upřednostňovaly určité pojetí historie, času a společnosti. V takovém případě se logicky ocitá v popředí *hodnota* historického románu. Systémově a kategoricky ji vytkl György Lukács v práci *Historický román* (Istoričeskij roman, 1937–1938). Hlavními operátory jsou pro něj model silné (ideologické) historie a finalistické pojetí historického románu, který posléze vyčerpává své možnosti a splývá s realistickým románem, k čemuž je jako svého druhu společenský román předurčen. Lukáčsova vize historického románu má v obecné rovině precedenty, a to jak ve známé Hegelově kategorii „obsahů“, tak – jak ještě uvidíme – v teleologickém racionalismu Sainte-Beuvovy kritiky. Lukács také prokazatelně navazuje na dnes již zapomenutou práci Louise Maigrona *Historický román v období romantismu – esej o vlivu Waltera Scotta* (Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott, 1898), která se jako první pokusila teoreticky zdůvodnit prioritu Scottových a Balzacových historických románů, považovaných za nutné předpoklady rozvinutí románu realistického. Tak se nutně prolulo „silné“ pojetí historie se „silným“ pojetím románového žánru, v nichž splývala vize kontinuity a cíle, smyslu a prostředků s předzjednaným systémem.

Tato v podstatě „ideologická kritika“ uvažuje ve jménu vyšší pravdy, svrchovaného výkladového systému, z hlediska metajazyka, vykonávajícího moc nad jazykem analyzovaným,¹⁷ aniž se tím – strukturně vzato – odlišuje od významných představitelů historického románu 19. století, kteří ve svých dílech uplatňují moc nad historií, protože většinou disponují pevným pojetím nebo jasnou představou dějin. Svědčí o tom předmluvy, jimiž takřka povinně vybavují své romány (předmluva bývá u nich nepominutelným prahem, přes nějž se vchází do předznamenání historického příběhu). Na tuto tradici vědomě rezignuje až Gustave Flaubert v *Salambo* – historický román zde už vysvětluje jen sám sebe, anebo, řečeno jinak, pouze jeho specifickým vyprávěním může být vzkříšeno to, co už dávno a nenávratně zaniklo. Avšak ani tímto románem, artistním a soběstačným dílem *par excellence*, nebyla eliminována otázka po smyslu takového vzkříšení. Otázka, již román námětově čerpající z dějin znovu spojuje – třeba i proti autorově nebo vykladačově vůli – se smyslem historie a s významem času

v románovém světě na jedné straně a zároveň s problémem vyprávění a aktu značení na straně druhé.

V současném myšlení o literárním textu se rýsují přinejmenším tři cesty výkladu, které se často, navzdory různým výchozím bodům, přibližují. Princip „ideje formy“ ve výslovně konceptuálním pojetí bývá vykládán a domyšlen jako určitá poloha možného postoje ke skutečnosti, kdy se projevuje „globální orientace“.¹⁸ Tento přístup pak nabízí jinou typologii románu. Představuje ji např. „román střetnutí dvou kultur“, román dvou koncepcí světa, „dvou celistvostí“. Je zřejmé, že vzhledem k tomuto pojetí, které upřednostňuje hodnotovou orientaci, koncepci světa, kultur, života, přívlastek „historický“ hraje jen nepodstatnou úlohu tradičního (učebnicového) ukazatele „mikrožánru“. Jedinečnou scénou-kolbištěm, kde se na pozadí běžných vztahů vyjevují a střetávají vyšší souvislosti, je tu naopak román jako takový, sám o sobě suverénní celek. A přece i v této interpretaci právě román „dvou kultur“ tematicky směřuje k „okamžikům ‚založení‘ nebo naopak ‚zániku říše‘“,¹⁹ tedy k periodám, které prokazatelně byly nebo mohly být dějinnými zlomy. I do tohoto pojetí románu se historie – *nolens volens* – vrací. Přinejmenším jako nezbytná reference.

Jestliže však (historický) román „odkazuje“ k dějinám jakožto referenci, vynořuje se přirozeně problém historiografie a jejího diskursu. Zabývala se jím strukturální analýza zejména v podání Rolanda Barthesa, a jak se zdá, její výsledky nezůstaly nepovšimnuty ani v interpretacích Paula Ricoeura. Ve světle některých zjištění strukturalismu i hermeneutiky jako by se paradox „historický román“, spojení románové epiky a historie, zmírňoval: Jde skutečně o protiklad románové fikce a historie (v románu ovšem historie „druhého stupně“, neboť rozdílně vlivnou či účinnou referencí a zároveň oporou zde bývá sám diskurs dějepisce), jedná se opravdu o epistemologický zlom, který poukazuje na dvojdomé bytí historického románu, jež by tak bylo vlastně jediným „strukturním“ příznakem žánru?

Roland Barthes klade vyhoceným způsobem, tedy obdobně konceptuálně jako předchozí pojetí, otázku, zda je oprávněné stavět proti sobě fiktivní vyprávění a vyprávění historické, tedy diskurs dějepisce (přitom však analyzuje takové klasické historiky-spisovatele, jako jsou Hérodotos, Machiavelli, Bossuet a Michelet). Podle Barthesa se takzvaná objektivita dějin jeví v rovině diskursu jako zvláštní forma imaginárna (ideologie), jako výsledek referenční iluze, vlastní také realistickým romanopiscům, protože údajně zde má být dáno „slovo“ pouze referentu, jenž je směřován s označovaným, tudíž s „reálnem“. Ve skutečnosti však historický diskurs nesleduje toto „skutečné“, ale jako autoritativní akt nečiní nic jiného, než že značí.²⁰

Paul Ricoeur na jedné straně odmítá strukturalistické stanovisko, že všechno se odehrává v jazyce – „cosi se stalo, a je stále třeba se to pokoušet rekonstruovat“; jinými slovy, psaní dějin je umožněno dějinami, které se daly.²¹ Avšak na druhé straně se snaží prozkoumat – a tady spatřujeme návaznost na Barthesa – komplementární vztah mezi historií a fikcí, zpochybnit onen zlom, „epistemologickou diskontinuitu“, kterou jsme nazvali paradoxem historického románu, neboť všechna dějepisná díla přece vyprávějí, a tak je v nich diskontinuita vepisována do kontinuity narativního zájmu-úmyslu. Místo termínu reference – reference v tom smyslu, že vyprávění odkazuje k událostem, k nimž v minulosti skutečně došlo – dává Ricoeur přednost pojmu „refigurace“ (refiguration), označujícím

efekty fikce, které mají během četby odhalující a transformační účinky.²² Historické vyprávění „refiguruje“ čas prostřednictvím stopy po někom (něčem), kdo v nenávratném čase prošel historií, přičemž „stopa značí, aniž by zjevovala-sdělovala“.²³

Vraťme se k době, kdy historický román mimo jiné usiloval o rekonstrukci dávno zašlých časů, jejich atmosféry a myšlení, které po sobě zanechaly velmi málo stop. Tak tomu bylo do určité míry již na počátku romantismu, ve Scottově *Waverleym*, ale zejména na jeho sklonku, v případě románu *Salambo*. Flaubert se při své románové rekonstrukci úporně dovolával erudice a vědy, svědectví a řeči dokumentů; uvědomoval si však, že hlavním problémem je právě to, co stopa sděluje. I když Ricoeur tvrdí, že je to problém pro historika-filozofa, Scottův i Flaubertův příklad ukazují, že tuto otázku si kladou také tvůrci historického románu. Stopa, dokument, fikce (modalita imaginárna), čas vyprávění, čas světa, to vše jsou známé i různorodé veličiny pronikající do románového prostoru vyprávěním, které refiguruje čas dějin ve skladbě příběhu.

3. Historický román jako žánr Dějiny a příběh, celek a detail, historie a fikce

V románu Alessandra Manzoniho *Snoubenci* (*I promessi sposi*, 1827) je soukromá, intimní „historie“ autorem na více místech přerušena, aby se dostala ke slovu historie skutečná – přímé vylíčení a uspořádání fakt, příčin a následků spolu s jejich hodnocením. Narušování příběhu slovem historika, který třídí a vysvětluje, je nejvýraznější tam, kde Manzoni líčí příčiny a průběh epidemie moru, jež v 17. století zpustošila Milánsko. Autor v této souvislosti mimo jiné uvádí, že cílem jeho vyprávění nebylo jen vylíčit individuální osudy, ale zároveň zprostředkovat poznání určitého úseku italských dějin. Manzoniho „vsuvky“ můžeme chápat jednak jako snahu o věcné, faktografické vysvětlivky historika, jednak jako výraz spisovatelova vědomí, že soukromý historický příběh, byť vřazený do společenských souvislostí, není s to plně splynout s událostmi širší historie v celém jejich dosahu. Jako by fikce v určitých fázích Manzoniho historického příběhu neunesla faktickou obsáhlost dějin. Historické vsuvky ostatně využíval ve svých románech i Victor Hugo, aby zdůraznil nejen celistvost historického okamžiku, ale i jeho smysl pro současnost.

Jinak a v jiné rovině je obdobný problém řešen například ve Scottově *Nevěště z Lammermooru* (*The Bride of Lammermoor*, 1819). V něm se sice projevuje napětí mezi specifickou poetikou (žánrem romance) a „autentickým hlasem“ historie, avšak zároveň dílo vychází z možnosti postavit historický román na kulturní paměti (podobně je tomu i ve Scottových básnických povídkách, např. *Jezerní panně* – viz následující podkapitulu), tradující „obrazy“ z dějin, které lze naráz „přečíst“, pochopit a také významově rozepsat pomocí příběhu.

Některé obecné problémy historického románu jsou patrné již v období romantismu. Je to např. otázka „čitelnosti“ a obsažnosti fragmentu nebo historického detailu, a to jak vzhledem k jeho skutečné zlomkovitosti a partikulárnosti, tak vzhledem k jeho možnému symbolickému významu, k jeho relativní obsahové celistvosti, znakovosti. V prvním případě vyvstává problém jakéhosi doplnění, složení chybějících částí mozaiky podle vlastností fragmentu a před-

pokládáných obrysů celku. V druhém případě jde o rozepsání širšího, obecného významu třeba i soukromého „výjevu“, „situace“ (nebo – přidržíme-li se Scottova příkladu – dobové rytiny), v nichž jsou rozpoznatelné jak kolorit, tak drama historie. Ponecháváme zde záměrně stranou ideální (a iluzorní) stav, kdy je vědecky ověřena tzv. makrostruktura i mikrostruktura historického světa a kdy by fikce měla přispět k objektivnímu zobrazení zjištěných poznatků a být s nimi v rovnováze. Ověřitelnost takového světa totiž souvisí s předpoklady, jimiž se řídí jeho zobrazení, i se zprostředkovaností historických fakt, která jsou vždy neúplná a vždy otevřená interpretacím.

Za důležitý, ne-li podstatný příznak historického románu bývá někdy pokládána – normativně vzato – završenost zobrazovaných dějů, fakt nenávratnosti historického času, uzavřenosti zobrazovaného procesu. Na druhé straně je však neméně důležitý vztah mezi časem zobrazovaným a časem autorovým, mezi historií a současností, protože právě tento vztah dává dějinám v historickém románu jejich smysl – smysl proměnný v závislosti na tom, jak proměnné a odlišné jsou koncepce tohoto vztahu. V jistém smyslu nelze vnitřní rysy historického románu oddělit od autorova pojetí historie, jejího románového „výkladu“, který určuje historii orientaci a který je vždy interpretací minulosti z určitého přítomnostního stanoviska.

Možná nejzávažnějším vnitřním problémem žánru, jenž vyplývá ze samotného spojení *historický román*, je napětí mezi složkami fikce a historie, nebo, jestliže použijeme dvojnásobný francouzský pojem, mezi „histoire“ a „Histoire“ (příběhem a dějinami). Nejde-li, jak říká Lukács, oddělit historický román od osudů románu vůbec, nelze ani oddělit historický román od dějin. V této dvojí vazbě tkví specifika tohoto žánru a také hlavní otázka soudržnosti a definovatelnosti žánru, který kolísá mezi větší či menší romaneskností a historizací.

Dějiny historického románu se odehrávají ve znamení tvůrčích kompromisů při řešení určitého napětí (ne-li rozporu) mezi invencí a objektivitou. Vývoj žánru však určují i kategorické názory, podle nichž nelze, jak tvrdil sám Manzoni, fikci a historii sloučit. Působí na něj také normativní reflexe, které určují počátek, vyvrcholení a úpadek žánru a vymezují způsoby pojetí i rozvinutí historické problematiky. Chápeme-li však historický román jako dynamický systém s proměnnými veličinami, můžeme jeho vývoj pojímat jako problematiku žánrových konstant. Tyto konstanty netvoří ani tak soubor prostředků, „poetiku“ v pravém slova smyslu, jako spíše specifický okruh předpokladů a otázek, které se k žánru váží a které můžeme podmíněně považovat za jeho konstitutivní rysy.

Příznačné je již to, že tyto otázky provázejí historický román od dob romantismu až po současnost. Jejich výchozím bodem může být trojice kategorií francouzského literárního historika Pierre Barbérise: „histoire – Histoire – HISTOIRE“. Barbéris využívá homofonie a víceznačnosti francouzského slova, aby ukázal, že se v žánru vždy spojují nebo interferují jednak rovina románového příběhu (vyprávění), jednak rovina historického poznání autorovy doby, tj. poznání a ideologie jeho současnosti, a nakonec i rovina nepřetržitého historického procesu (dějin v pohybu), která může průběžně korigovat rovinu poznání, oficiální historiografii.²⁴ Bylo by možné ještě dále nuancovat členy této triády, zvláště tam, kde jako ústřední problém historického románu vyvstává ono spojení historie, ověřených a interpretovatelných fakt, a příběhu (invence, fikce),



Jan Warter: *Zjevení se u dubu silného oděnce*, litografie z alba *Dějiny české v obrazech*, po 1824. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

u něhož se ovšem běžně předpokládá, že plní funkci jakési objektivní imaginace, tvůrčí intuice atd.

V tomto pojetí se však historický román a jeho příběh stávají vlastně prostředkem poznání dějin nebo jejich „smyslu“ a mají tak víceméně účelový význam. Přitom se opomíjí, že historický román je také kompozicí, literárním ztvárněním rozptýlených údajů, a že nástrojem této kompozice jsou především syžet a příběh, jimiž se stvrzuje „vnitřní“ smysl historického románu jako takového. Děje se tak již v rámci fabule, která nutně přetrhává nepřetržitý tok dějin (ve starším historickém románu historie vlastně „končí“ převážně svatbou nebo smrtí protagonistů). U mnohých tvůrců je tedy příběh nejen fikcí přispívající k objektivnímu poznání, ale i samotným (vlastně jediným) nástrojem celistvosti historie v historickém románu. Jiní, jako Walter Scott ve *Waverley*, si však uvědomují úskalí takového sjednocení.

„Neutrální území“ historie? Faktografie, fantazie a fikce ve Scottově románu *Waverley*

V knize *Implicitní čtenář* (*Der implizite Leser*, 1972) používá Wolfgang Iser Scottova spojení „neutrální území“, aby ukázal, že *Waverley* je románem nového typu stojícím mezi beletrií a historiografií. Tento zvláštní status je podle Isera dán tím, že Scottův historický román umožňuje, aby mezi minulými a přítomnými generacemi docházelo ke sdílení tradic i hledisek praktické morálky, a tak vznikla sémanticky i hodnotově založená dějinná kontinuita.

Souvislost mezi minulostí a přítomností je však také dána esteticky. Iser tvrdí, že Scottovy romány nahrazují tradiční pojetí historie, protože zobrazují dějiny jako skutečnost přesahující pouhá historická fakta, realitu, kterou „lze nejlépe zachytit uměleckými prostředky“.²⁵

Přes objektivnost Iserovy recepční estetiky tyto závěry v podstatě nepřekonávají Lukácsův výklad Scottových románů, podle něhož je zdrojem jejich umělecké hodnoty a hlavním měřítkem jejich estetického hodnocení způsob reprezentace společenského konfliktu.²⁶ Nepřekračují ani meze humanistického pojetí dějin jako „divadla světa“ (*theatrum mundi*), prostoru, v němž divák poznává minulost pomocí smyslově uchopitelných výjevů, a tím se učí žít. Nepřesahují dokonce výrazněji ani Aristotelovo pojetí mimesis jako přístupu, který má blíže k filozofické obecnosti než historie, jež pouze shromažďuje fakta, ani jeho koncepci metafory jako výstižné zkratky názorně zprostředkující složitou myšlenku.²⁷ „Problémem historie“ je ve všech těchto případech *komplikovaný vztah historické faktografie a umělecké fikce*, nebo – v obecnější rovině – spojitost poznávání a rozumění, epistemologie a hermeneutiky.²⁸

Místo abychom pokračovali v interpretaci Scottova historismu v tomto směru, pokusíme se objasnit složitost vztahu historie a fikce v jeho románech na základě dobové estetiky *malebna* („the picturesque“), na niž se Scott ve *Waverley* ironicky i vážně odvolává, a Foucaultovy koncepcí „jiných prostorů“ (heterotopií).²⁹ Obě pojetí kladou důraz na strukturní různorodost prostoru, kterou neurčují pevná místa, nýbrž dynamická, proměnlivá „umístění“ daná funkčními závislostmi mezi jednotlivinami. Z dynamiky těchto funkčních vztahů vyplývá také *heterogeneita času*, jenž není sjednocován konečným smyslem dějin či kruhovým pohybem rozumění (tzv. hermeneutický kruh), nýbrž existuje ve formě transversálních spojnic mezi jednotlivými fragmentárními jevy a příběhy.³⁰

Scott nepoužíval termínů „malebný“ či „malebno“ důsledně. To je koneckonců typické pro tyto pojmy, vyznačující se velkou „významovou nestálostí a proměnlivostí.“ Podle Gavina Budge může výraz „malebno“ v angličtině označovat, vedle zajímavosti a krásy určité krajiny, také „zlovyk, princip stylové různorodosti, zajímavost ženské krásy“ nebo i „způsob řeči“. Z etymologického hlediska bylo slovo často spojováno s malířským uměním a vkusem, tedy s určitým „specializovaným“ vnímáním a viděním světa. Na druhé straně však odkazovalo k intuici společné nejen profesionálním umělcům, ale i amatérům. V tomto smyslu bylo

často kladeno do kontrastu se zobecňujícím filozofickým nadhledem.³¹ A to není ještě zdaleka všechno, protože slovo „malebno“ bylo v Británii konce 18. století zatíženo jistou ideologickou dvojznačností – na jedné straně figurovalo v argumentech proti Francouzské revoluci³² bránících zájmy anglické venkovské *gentry*, na druhé straně bylo pokládáno za výraz svobody tvůrčího jednotlivce, určené epikurejským hédónismem i profesionalitou umělce a vyznačující se „aktivním vztahem myslí ke specifickým předmětům“.³³ Lze tedy shrnout, že „malebno“ bylo v době anglického romantismu používáno ve vztahu k radikálním i konzervativním polickým postojům, k diskursům i diskursivním objektům, k podivným rysům vzhledu a chování i k profesionálně nabyté dokonalosti vkusu. Bylo jakýmsi „neutrálním územím“, které však zároveň představovalo „kontaktní zónu“, jež se často stávala bojištěm.³⁴

Z estetického a obecně filozofického hlediska má dobový koncept malebna ještě jednu důležitou vlastnost. Jak ukázal Andrew Ballantyne ve své analýze vlivu Williama Hogartha na pojetí malebna u Uvedala Price, tehdejší estetika se vůbec nezmiňuje o jakékoli obecné, abstraktní podstatě malebných efektů.³⁵ Není proto překvapivé, že existuje příbuznost mezi Priceovým přístupem k Hogarthově definici krásy, pojetím malebna a transformací Platónovy podstaty v Nietzscheho a Deleuzeově filozofii: „Protože podstata je realitou jevící se v určitém pohledu nebo perspektivě, předpokládá pluralitu. V zásadě je vždy dána otázkou „Čím je *pro mne?*“ (pro nás, pro kohokoli, kdo vidí atd.).“³⁶

I když Waltera Scotta zajímaly jak teoretické, tak i praktické stránky malebna, z doby kdy psal svůj první historický román *Waverley* (1805–1814) nemáme takřka žádné doklady, že by sledoval debaty o významu této kategorie mezi Uvedalem Pricem, Richardem Payne Knightem, Williamem Marshalllem, Humphrym Reptonem a dalšími autory.³⁷ Až z pozdější doby (1823) pochází Scottův odkaz k Priceovým *Esejům o malebnu* (*Essays on the Picturesque*, 1810) v předmluvě k románu *Quentin Durward*.³⁸ Několik let poté napsal Scott recenzní článek nazvaný *O tvorbě krajinných parků* (*On Landscape Gardening*, 1828)³⁹ a navrhl anglický park kolem svého nového sídla v Abbotsfordu.⁴⁰ To vše ale, zdá se, nemělo přímý vliv na užívání slov „malebný“ a „malebno“ v jeho prózách. Například v románě *Perthská krasavice* (*The Fair Maid of Perth*, 1828) se slovo „malebný“ používá jako synonymum pro „romantický“.⁴¹ Podobně je tomu však i na samém začátku Scottovy prozaické tvorby – v závěru páté kapitoly *Waverleyho*, kde nacházíme jeden z prvních příkladů použití výrazu „malebný“.

Vypravěč se nejprve čtenářům omlouvá, že je pozval jen na projížďku „obyčejným anglickým dostavníkem“ místo k letu kouzelným kočárem „taženým hipogryfy“ z Ariostova *Zuřivého Rolanda*. Pak jim ale slibuje, že po několika pravidelných zastávkách na „státní silnici“ dojedou do „malebnějšího a romantičtějšího kraje“ (24). I zde se slovo „malebný“ objevuje ve spojení s výrazem „romantický“. Označuje nejen turistickou scenerii skotské Vysočiny, ale i příběhy, které sem byly často umísťovány, zvláště po poslední vzpouře jakobitů (stoupenců dynastie Stuartovců, vyhnané z Británie roku 1688) v letech 1745–1746. Souvislost malebné krajiny s dobrodružným, „romantickým“ dějem pak potvrzují další zmínky, např. ve třetí kapitole, kde se slovo „malebný“ vztahuje k „mnoha zajímavým pasážím v našich starodávných kronikách“ (14), a v kapitole 15, kde hrdina nazývá Skotsko „zemí vojenských a romantických dobrodružství“ (72). Ačkoli Scott svůj román neztotožňuje s žádným typem tehdejších románů,⁴² zůstává tento žánr

spolu s malebnem jedním ze základních témat *Waverleyho*. Na konci příběhu se dozvídáme, že „nejromantičtější části našeho vyprávění jsou přesně ty, které vycházejí ze skutečných událostí“ (340).

Klíčem k pochopení tohoto paradoxu je Scottův esej o romancích napsaný roku 1824 pro naučný slovník *Encyclopaedia Britannica*. Oponuje názorům skotských osvícenců, že dějepisné práce, ač se svou kompozicí podobají uměleckým fikcím, musejí vycházet z faktů a že smyšlenky, které se v historických vyprávěních objevují, lze ospravedlnit jen jako didaktické prostředky.⁴³ Místo toho podává důkaz, že „romance i historie mají tžž společný počátek“, neboť vyrůstají z vyprávění o osudu rodin, kmenů a národů:

Otec izolované rodiny, jejímž osudem je pozvednout se a vytvořit národ, kdysi snad vyprávěl svým potomkům okolnosti, které ho oddělily od jeho bratří a donutily ho usídlit se o samotě uprostřed divočiny. Přitom se nemusel odchýlit od pravdy, snad jen kvůli nepřesnosti paměti nebo když marnivě zveličil své činy a zásluhy. Pokud ale otcův příběh začnou vyprávět jeho děti, [...] fakta v něm obsažená mohou získat naprosto odlišnou povahu. Jednou z příčin je marnivost a vychloubačnost, druhou je přirozená záliba lidské mysli v zázračnu a k tomu ještě přistupuje zájem králů a kněží zahalit dávnověk, z něhož povstala jejich moc, rouškou ponurého a posvátného tajemství. [...] A skutečné příběhy onoho praotce budou nakonec tak vzdálené legendám tradovaných jeho potomstvem, jako se liší známá chatrč v Lorettu od bohatě zdobeného kostela, jehož zdmi ji obklopila a uzavřela lidská pověrčivost.⁴⁴

Historická a fantastická vyprávění mají společný původ i účel (naplnění osudu daného národa), liší se jen mírou přehánění, hyperbolizace či vyumělkovanosti nebo projevy „záliby v zázračnu“ a tajemství. Všechny tyto rysy jsou však naprosto „přirozené“. Později Scott dokonce připouští, že přes fiktivnost romancí je pro ně „příznačný stejný systém mravů, který tehdy skutečně existoval ve vznešených vrstvách“,⁴⁵ a popírá přitom, že manipulace a transformace historických fakt pomocí literárních fikcí může ovlivnit hledání pravdy o lidských dějinách.

Tak je tomu i ve *Waverleym*. Přestože touha po romancích a romantice dovede hlavního hrdinu do života nebezpečných situací, vypravěč trvá na tom, že příčinou tu není pomatenost (jako u dona Quijota), ale *Waverleyho* bujná fantazie a subjektivismus. Nejde totiž o „úplné zmatení rozumu, který si mylně vykládá skutečné věci vnímané smysly, ale o daleko rozšířenější odchylku od běžné soudnosti, kdy člověk vnímá jevy jako skutečné, ale dodává jim jistý romantický tón a odstín“ (18). Zde je třeba zdůraznit, že subjektivismus a romantická fantazie nejsou příznačné pouze pro *Waverleyho*. Sdílejí je i ostatní románové postavy, takže se ona „odchylka“ stává výjimkou potvrzující běžně přijímané pravdy – „obecnější odchylkou od obecné soudnosti“, jak píše Scott (18). Používá přitom řečovou figuru zvanou antanaklasis, která má nejen ironický význam (obecný rozum je méně obecný než odchylky od něho), ale zároveň také charakterizuje „podstatu“ romance, historického románu, dějepisného pojednání i estetiky jako malebna – realitu, která „předpokládá mnohost“, protože se jeví v nesčetných a nesjednotitelných perspektivách. Ve Scottově ironickém pojetí historické prózy tedy fantastická, subjektivní romance a „romantika“ paradoxně potvrzují platnost obecných dějinných pravd.

Tento zásadní rys Scottova přístupu k historii nutně vede také k přehodnocení vypravěčovy úlohy ve *Waverleym* i v dalších románech. Co když není Scottův vy-

pravěč tolik historikem jako spíše *historickým ironikem*? Román *Waverley* lze totiž číst jako pokus ukázat jak pozitivní, tak i negativní význam víceznačnosti, a to nejen v hrdinových „romantických“ reakcích na historické události, ale i v odezvách dalších charakterů na vývoj dějin, ať už jsou jejich motivy tak průzračné jako upřímná láska Rose Bradwardinové nebo tak neprůhledné jako politické intriky Ferguse Mac-Ivora.

Důležitost historické ironie a zároveň i její blízkost iluzím romancí i malebna je potvrzena vypravěčovou poznámkou, ukazující, jak při dychtivém poslechu Rosina příběhu o nájezdech horalů si Edward najednou uvědomí, že její vyprávění se „natolik podobá jednomu z jeho snů“ a že Rose „viděla na vlastní oči, co si on vykouznil ve své imaginaci jako výjev z dávných časů“ (72). Ironický vypravěč zde srovnává Waverleyho s Malvoliem ze Shakespearova *Věčera tříkrálového*, který zaměnil bizarní fráze v padělaném dopise za skutečnost a stal se obětí zlomyslného žertíku.

Odkaz ke *dramatické ironii* v Shakespearově komedii však slouží ve Scottově románě jako metafora něčeho, co se nedá tak jednoduše zachytit a zesměšnit jako Malvoliova arogantní hloupost. Když Waverley cituje Malvolioův výrok „Já ze sebe přece teď nedělám blázna proto, abych se dal obalamutit vlastní fantazií“,⁴⁶ čtenáři jej berou doslova. Teprve *později* se dozvědí, že Waverleyho cesta do nitra skotských Vysočin byla součástí Mac-Ivorovy strategie směřující k obnovení spojenectví s rodem Bradwardinů a že Fergus „využil nájezdu Donalda Beana Leana k ukončení sporu“ (93). A *ještě později* vychází najevo, že Donald Bean zneužil Mac-Ivorovu autoritu, když držel Waverleyho v zajetí jako rukojmí, i to, jak chtěl hrdinu využít princ Charles Edward a jak zmatené představy měl přitom o jeho milostných citech.

Problém této *historické ironie* nespočívá jen v tom, že působí jako „epistemologický odklad“,⁴⁷ strategie zabráňující čtenářům poznat skutečné příčiny historických faktů nebo jejich fiktivních zobrazení současně s rozvojem děje (taková strategie by odpovídala ironii dramatické). Skutečná komplikace přichází až tehdy, když čtenář zjistí, že Scottova strategie nevede k poznání skutečných příčin dějinných událostí – místo jasného závěru se setkáváme jen s jejich *odlišnými výklady*. Příkladem mohou být dvě různé rekonstrukce Waverleyho skotských dobrodružství v době jeho zajetí. Zatímco příběh majora Melvilla může hrdinu lehce dostat na šibenici, páně Mortonovo podání je o dost šetrnější a citlivější.⁴⁸

To vše ukazuje, že na rozdíl od Scottova eseje o romancích není zápleтка *Waverleyho* sjednocena společným „počátkem“, „osudem“ ani smyslem. Jak vypravěč vysvětluje v doslovu, jediným způsobem, jak dát historickému příběhu jednotu, by bylo uvědomit si, jaký *pokrok* udělalo Skotsko od roku 1745. To však je možné jen tehdy, pokud si čtenáři *představí rozdíl mezi tehdejší dobou a současností*. Přitom se ale minulost scvrkne do jediného bodu, úběžníku geometrické perspektivy: „jako ti, kteří plují po proudu hluboké a klidné řeky, neuvědomujeme si, jak daleko jsme se dostali vpřed, dokud náš pohled nespočine na vzdáleném bodu, z něhož jsme vyrazili“ (340).⁴⁹ Jediným způsobem, jak smysluplně uchopit minulost v její fakticitě, je pro Scotta víra v hypotetickou *jednotu lidské přirozenosti*, jež údajně existovala před počátkem kultury a dějin.

Ale i tato představa se liší, alespoň ve *Waverley*m, od jednotících koncepcí osvícenského myšlení, které zdůrazňují neměnnost a univerzálnost lidské podstaty. Přibližuje se naopak tehdejší estetice malebna, neboť zdůrazňuje nejen jedno-

duchost, ale i nekonečnou různorodost přirozených (tedy přírodních) rysů člověka.⁵⁰ Ke konci úvodní kapitoly vypravěč prohlašuje, že má v úmyslu „působit na postavy a city hrdinů silou svého příběhu“ (5), což lze vyložit tak, že románový děj není sjednocen ani předpokladem společné lidské podstaty hrdinů a čtenářů, ani představou sociálního pokroku, založenou na společném pohledu na dějiny, zdůrazňujícím jejich jasný a úhrnný smysl.⁵¹ V ději Scottova románu se význam uskutečňuje jako vnitřní a nezavršené dění uvnitř jedinečné struktury: „dějiny významu samotného díla, jeho *fungování*“.⁵²

Podrobný rozbor tohoto problému by vyžadovala samostatnou monografii. Podotkněme alespoň, že jedním z východisek k jeho analýze může být Foucaultova teorie změny pojetí reprezentace na přelomu 18. a 19. století, nastíněná ve spise *Slova a věci* (*Les mots et les choses*, 1966) a zmíněná zde v úvodní podkapitole. Příklady ozřejmující změnu chápání reprezentace vybírá Foucault z literatury – zatímco příběh Dona Quijota je indikátorem rozpadu pevných souvislostí mezi slovy a věcmi i schopnosti jazyka vytvářet nezávislé fikce, de Sadovy romány ukazují, že jazyk a fikce nejsou tak samostatné, jak by se zdálo, že do značné míry závisejí na lidských touhách a vášních. V tomto kontextu lze číst i srovnání Scottova hrdiny s Donem Quijotem na počátku románu. Zatímco ve druhé části Cervantesova románu je Don Quijote jednak předmětem reprezentace, jednak sám reprezentací (v jeho postavě se tedy reprezentace zdvojuje), Edward Waverley se, podobně jako de Sadova Julietta, stává subjektem tužeb, které generují jednotlivé reprezentace (jeho četba, fantazírování a nakonec události jeho příběhu), jež dodávají sílu a působivost jednotlivým scénám románového děje. Řečeno s Foucaultem, přes veškerou historickou ironii v románě nedochází k „triumfu reprezentace nad podobností“ (tedy zobrazení skutečnosti nad pouhým zdáním), nýbrž projevuje se v něm „temné a opakované násilí touhy, útočící na samé meze reprezentace“.⁵³ Proto dává mladý Waverley přednost násilí trestu, který ho nevystavuje veřejné pohaně, před „nutností mluvit chladně a vyváženě o ideálním světě, v němž trávil většinu svých dnů“ (19).⁵⁴ Na rozdíl od Sadových románů však Scottova historická fikce nerozvíjí celý transgresivní potenciál svého významového dění, naopak jej reguluje tím, že vášně a city chápe jako síly, z nichž se „rodí empirie“, zahrnující podle Scotta i realitu vytvářenou románovým dějem.⁵⁵

Proto také v románě vzniká vazba mezi malebnem a romantickým dějem. V předmluvě k románu *Klášteř* (*The Monastery*, 1820) z roku 1830 naznačuje Scott její podstatu – románovou fikci, která funguje *na citovém základě* jako empirická realita. Když srovnává svůj román s díly tehdy již slavného J. F. Coopera, píše: „Sympatizujeme s jeho indiánskými náčelníky a zálesáky a v postavách, které vykreslil, spatřujeme tutéž pravdivost lidské povahy, jejíž vliv bychom zřejmě pocítili, kdybychom *se octli v týchž podmínkách* jako ony.“⁵⁶ Jinými slovy – Cooperova nebo Scottova fikce se díky svému citovému působení stává analogem (a nakonec i náhražkou) empirické reality.

Souvislost mezi malebnem a romantickým dějem je patrná i ve Scottových básnických dílech. Například v prvním zpěvu *Jezerní panny* (*The Lady of the Lake*, 1810), kde se mimo jiné setkáváme také s tématem cesty do nitra skotských Vysočin, je popis „úchvatně divokého“ rozervaného údolí jezera Loch Katrine, zarostlého bujnou vegetací. Přes svou divokost se scenerie vyznačuje harmonickým souzvukem barev nejrozličnějších květin a stromů a souladem pohybu a klidu. Nad chvějícím se listím bříz a osik se tyčí „bouřemi ošlehané útesy“. Malebný

efekt, kterým výjev působí, je přirovnáván jak k „pohádkovému snu“ romance, tak i k dojmu z historických zřícenin („zlomků zašlého světa“). Zříceniny zde nejsou pouhou metaforou geologické minulosti země, nýbrž jsou ztvárněny jako architektonické symboly *jiných kultur*. Ty se objevují zejména v 11. strofě, která srovnává skalní útvary v jezerní kotlině s „pyramidami“, Babylonskou věží, „kupolemi“, „minarety“ či „mešitami“. Tyto vizionářské fragmenty kultur se podobají umělým zříceninám v anglických parcích. Jak Scottovy symboly, tak tehdejší zahradní stavby jsou totiž znaky, způsobující určité „fungování“ významu v kulturněhistorických dimenzích, proces, který nově lokalizuje určitou krajinu a dává jí specifický smysl.

Vedle zásadních odlišností kultur (keltsky mluvících skotských horalů a obyvatelstva skotských nížin) totiž jak *Jezerní panna*, tak i *Waverley* zdůrazňují *jinakost kulturní paměti jako takové, její hraniční postavení v čase, mezi dějinami a věčností*. V úvodu ke třetímu zpěvu básně jsou ti, kteří dokáží vyprávět starodávné příběhy, přirovnávání k fragmentům, jež však mají jinou formu a moc než architektonické symboly ve zpěvu počátečním – „trosky“, vyvržené z moře a čekající „na prahu temné věčnosti“, než je opět odplaví „ustavičně se valící“ vlny času.⁵⁷ Lze tedy shrnout, že v *Jezerní panně* je efekt malebna spojen s vymazáváním znaků kulturní paměti a jejich transformací ve složitější symboly, produkty přírody a zároveň kultury, věčnosti i specifického dějinného času.

Na rozdíl od *Jezerní panny* nedochází ve *Waverley* k relativizaci historické paměti, která je naopak tematizována již v podtitulu románu („aneb šedesát let poté“). To má mimo jiné vliv na pojetí malebna právě v souvislosti s evokací historických výjevů. Ve Scottově románu lze rozpoznat alespoň dvě funkce malebna – malebné výjevy jednak zesilují transgresivní efekty vyprávění (jsou spojeny s tématy jakobitské revolty, boje povstalců, porušení zákona, morálních norem atd.), jednak jsou prostředky parodizace hrdinových postav i historických scén a nástroji historické ironie.

Příkladem prvně jmenované funkce je výjev v rokli na Vysočině, kde Flora Mac-Ivor zpívá hrdinovi píseň o příchodu stuartovce Karla Edwarda do Skotska. Malebný efekt zde vytváří popis přírodní scenerie, která přes svou divokost nese stopy úprav známých z anglických „přírodních“ parků konce 18. století, a zesiluje jej divadelnost Flořina přednesu ossianovské adaptace staré keltské válečné písně, dramaticčnost dívčina vystupování i výraznost její krásy.⁵⁸ Dojem malebna zde vytváří také evokace kulturní paměti skotských Vysočin zmínkou o Rodericku Morisonovi, zvanému Rory Dall (106) neboli „slepý harfeník“ (gaelsky „an clàrsair dall“),⁵⁹ která je také odkazem k Ossianovi. Cílem malebných efektů však není pouhé zachování kulturní paměti, nýbrž vzpoura proti tehdejším politickým poměrům. Obraz mečů klanových náčelníků planoucích „ohnivým hněvem krále Fina“ (109)⁶⁰ v závěrečné strofě přeměňuje báseň, která je součástí malebné scenerie, ve vyhlášení války.

Od této ideologické aktualizace malebna se liší pojetí malebné scenerie ve vesnici Tully-Veolan a v kraji na úpatí Vysočin. Výjevy z panství barona Bradwardina nelze číst jednoznačně. Ráz krajiny částečně odpovídá Priceově definici malebných scén, které nevzbuzují „zájem kultivovaného pozorovatele“ svou „velkolepostí“, nýbrž „složitostí, [...] náhlými a nepravidelnými odchylkami [...] různorodostí forem, odstínů a stínů“.⁶¹ Pohled z balkonu Rosiny komnaty je sice plný malebných detailů a „scén“,⁶² k nimž patří např. „lesnatá rokle s řekou“, skály

s „tyčícím se útesem“, „vznešená, ale zčásti zřícená věž“, vypínající se z „doliny uzavřené mohutnými věžovatými skalami“, jezero a pohled do dále, až k „obzoru vroubenému [...] modrými horami“ (59), ale vzhled vesnice i zámku Bradwardinů představují nejen ironickou, nýbrž i „depresivní“ (33) *parodii malebna*. „Zbředované chatrče“ chaoticky rozeseť podél rozbité cesty, na níž se povalují řvoucí děti mezi smečkou štěkajících psů, houštiny kopřiv, bolehlavu a bodláků mezi kamennými zídkami (nazvané ironicky „tully-veolanské visuté zahrady“) a mnoho jiných detailů (32–34), představují naprostý opak „krásného nebo udivujícího způsobu rozložení a vzájemného propojení stromů, budov, vodních ploch atd.“⁶³ Jediným detailem připomínajícím modely malebna, „italské krajiny“, je skupinka „vesnických dívek, vracejících se od potoka nebo studny se džbány a vědry“. I zde však vypravěč ironicky stírá rozdíl mezi konvenční, dekorativní stafáží lorrainovské krajiny a skličujícím vzhledem vesnice. Vysmívá se rovněž marným snahám anglických nadšenců pro malebno najít v drsných výjevech nějaké „uklidňující“ rysy (33). Scottův popis Tully-Veolan se zřejmě ironicky vztahuje k populárnímu Gilpinovu eseji, podle něhož sice je hlavním rysem malebna „drsnost“, avšak nikdy nesmí být „bídná“ ani „žalostná“.⁶⁴ Což je právě případem Tully-Veolan a jeho obyvatel.

Přestože se hrdina snaží vidět celou tu zoufalou bídu v pozitivním světle, když považuje rysy vesničanů za „drsné, ale pozoruhodně inteligentní“ a soudí, že „chudoba spolu s leností [...] potlačují přirozeného génia a ničí vědomosti nabyté tímto odolným, chápavým a přemýšlivým rolnictvem“ (33), stále ho nepřijemně překvapují neočekávané groteskní a nepochopitelné rysy nebo události. Symbolem neproniknutelné složitosti Waverleyho dojmů je postava Davie Gellatlyho, jehož „divoký, nestálý a nezvyklý výraz“, nepřipomíná, navzdory přirozené kráse nic malebného, ale „odhaluje jen [...] idiotství [...] spolu s bláznivou výstředností fantazie“ (38). Jinými slovy – „šťastné spojení prostoty a různorodosti“ příznačné pro malebno⁶⁵ je nahrazeno problematickou heterogeností výrazů, způsobů, stylů, názorů a kultur.

Fakt, že v Tully-Veolan a okolní krajině chybí jednotící řád, jenž by umožnil jejich pochopení a jednoznačný výklad, nás upozorňuje na specifickou povahu této lokality, která není jen místem ani hranicí, ale specifickým „umístěním“, jež nazval Michel Foucault „heterotopii“. Podle Johna Joughina

jsou heterotopie místa, na nichž se shromažďují fragmenty, které ztratily své místo a nyní vystupují do popředí při novém mapování epistemologického prostoru, v němž převažuje diskontinuita. Přispívají ke zrodu jiných historií, zaměřených proti stávajícím, a zakládají existenci dvojích a rozpolcených identit, o nichž se zmiňuje Foucaultův esej. Taková kontrastní místa lze nejproduktivněji nahlížet jako dějiny krizí [...] nebo, jak píše Terry Eagleton, jako „určitou množinu vyprávění, která tyto dějiny vytvářejí“.⁶⁶

Jako heterotopie má Tully-Veolan také blízko k modernímu pojetí zahrady jako prostoru, v němž se pod tlakem různých diskursivních polí dostávají do konfliktu kulturní i přírodní významy, nebo kontaktní zóny mezi protikladnými krajinami – divokými a zemědělskými.⁶⁷ Navíc je to kontaktní zóna mezi naprosto odlišnými etniky Vysočin a Nízin i mezi skotskou a anglickou kulturou. V tomto prostoru jsou skutečná místa i rysy těchto kultur – malebné krajiny, gotické zříceniny, jeskyně poustevníků, venkovské zámečky, staré skotské písně a balady, renesanční rytířská epika, Shakespearovy hry, písně a přípitky skotských jako-

bitů, hony na čarodějnice, nájezdy horalů i rázovitá velikost jejich klanových náčelníků⁶⁸ – „současně předmětem zobrazení, příčinou konfliktu i svou vlastní parodií“.⁶⁹

V Tully-Veolan hrozí, že se podvrtná síla heterotopie vymkne kontrole. Celý svět se najednou zdá „obdivuhodnou směsicí bláznovství a darebáctví“ (56) a vypravěč si s ním neví rady. Aby mohl pokračovat ve svém historickém příběhu, musí se vyhnout konfliktním momentům situace. Nezbyvá mu nic jiného než zdánlivě pozitivní, ironické gesto. Místo konfliktních diskursů, jež tvoří povahu dějin, zdůrazňuje vypravěč příjemnou a zábavnou konverzaci o historii, kterou vede hrdina s baronem Bradwardinem. Jejich rozhovory jsou oním „neutrálním územím“ (56), na němž se setkávají jako představitelé minulosti a přítomnosti, Skotska a Anglie. Je ale zřejmé, že klábosení těchto podivných spolubesedníků nedává vcelku žádný smysl – uspokojuje pouze baronovu snahu o „vlastní důležitost“ a podporuje Edwardovo romantické snění.

Je zajímavé, že když vypravěč charakterizuje baronův a hrdinův vztah k historii, používá metafor známých z pojednání o estetice malebna – „skica“ (důležitá u Williama Gilpina)⁷⁰ a „malba“, s níž se setkáváme u Price⁷¹ a dalších. Tím, že vypravěč spojuje *problematickou, konfliktní* různorodost dějin s *programovou, estetickou* různorodostí malebna, naznačuje, že historie ani malebno v Tully-Veolan nejsou již synonymem pro romantické sny. Bídu ve vesnici nedokáží zkrášlit romantické malby Edwardovy imaginace a skica jako hlavní technika malebného krajinářství je degradována na „chladné, suché a tvrdé kontury“ (57) v Bradwardinově paměti.

Spojnice, která ve Scottově románu vzniká mezi estetikou malebna a zobrazením historie, má ještě jiné, otevřeně politické a sociální implikace, které se také objevují v tehdejších debatách o malebnu. „Neutrální území“ historie ve *Waverley*m totiž neoznačuje *nestrannost* aristokrata nebo gentlemana založenou na jejich zdánlivě neotřesitelné *politické autoritě*.⁷² Tento postoj, často spojovaný s estetikou malebna (venkovský šlechtic vytváří malebnou krajinu a sám se jí dovede nejlépe kochat), byl zproblematizován Williamem Marshall⁷³ a z filozofického hlediska skotskou školou obecného či společného rozumu (common sense), zejména Thomasem Reidem.⁷⁴ V tomto kontextu získává „neutrální území“ historie ve Scottově románu jak estetický, tak i sociální význam, neboť problematizuje strukturální model, v němž dává centrální subjekt nezúčastněného pozorovatele a jeho všezahrnující pohled jednotu krajině stejně jako dějinám.

Zdůraznění časové povahy a historického významu malebné různorodosti ve *Waverley*m poukazuje také na důležitost nahodilých, „transverzálních“ spojení mezi zlomkovitými událostmi pro formování kulturní paměti, jež nesjednocuje, nýbrž potvrzuje rozdílnost jednotlivin.⁷⁵ To je zřejmé i v pozdějších románech, v nichž Scott vytváří množství fiktivních postav, které nejen diskutují o vztahu historických fakt a výmyslů fantazie, ale dokonce jsou prohlášeny za autory částí románů, jejich napodobenin nebo dokonce celého jejich cyklu.⁷⁶ Hašteřivé fiktivní hlasy důstojného pána dr. Jonáše Suchopára (Rev. Dr. Jonas Dryasdust), Petra Povídálka (Peter Pattieson), Jedidiáše Vyžvanila (Jedediah Cleishbotham) Jonatána Vyklouze z Mnichovic (Jonathan Oldbuck of Monkbarns) nebo kapitána Kutberta Šprajce (Captain Cuthbert Clutterbuck) nerelativizují pouze hierarchii fakt a fikcí, ale také upozorňují na důležitost transversálních spojení mezi jednotlivými příběhy nebo historikami ve Scottových románech. Současně s tím však dochází

k transformaci malebna z principu různorodosti na pouhý pitoreskní kolorit, který se později stane předmětem různých výkladů a sporů, jež poznamenají zejména recepci Flaubertova románu *Salambo*.

Tradice romantického historického románu a Sainte-Beuvova kritika Flaubertovy *Salambo*

Řada charakteristických otázek historického románu – poměr fikce a historie, vztah mezi tzv. „velkou“ a „malou“ historií, „čitelnost“ historické epizody, fragmentu, detailu, tak jak jsme se je pokusili naznačit v úvodní kapitole – se téměř modelově vztahuje k Flaubertovu románu *Salambo* (Salammbô, 1862), který znamená důležitou křižovatku ve vývoji i reflexi žánru. Vznikl totiž v době již konstituované tradice starší (romantické) historické prózy a poměrně ucelených názorů na význam a poslání žánru. To mělo své důsledky. *Salambo* vyvolala polemiky, z nichž nejdůležitější je analýza Charlese-Augustina Sainte-Beuva, ve své době nejvýznamnějšího francouzského kritika. Sainte-Beuvovo čtení Flaubertova románu je příznačné ve dvojitým smyslu. Obsahuje jednak základní (a do značné míry otevřené) problémy historického románu, jednak svým způsobem sumarizuje dosavadní pojetí žánru.

V prosinci roku 1862 Sainte-Beuve věnoval *Salambo* tři navazující články, v nichž zevrubně analyzoval autorovu metodu a jednoznačně odmítl svět zobrazený ve Flaubertově románu.⁷⁷ Především zpochybnil volbu samotného námětu, kterým se podle něho autor pokusil o nemožné – zobrazit „vyhaslý národ“, „ztracenou civilizaci“, antické Kartágo, o němž se dochovalo velmi málo nebo téměř nic kromě, jak říká Sainte-Beuve, dvou známých jmen, historického Hannibala a mytické Didony. Tato zásadní výtky se vlastně skládá ze dvou částí, respektive má v Sainte-Beuvově podání dva aspekty. Kritik nejprve zpochybňuje vůbec možnost zobrazit starověk v historickém románu, když tvrdí, že antiku lze snad pouze obnovit, ale ne oživit. První otázka, kterou *Salambo* předložila, otázka úzce spojená s tradicí scottovského románu, se tedy týká časové distance mezi zobrazenou historií a autorovou současností, přesněji míry této distance (viz zde podkapitulu Neutrální území historie?).

Soudobí recenzenti Scottových děl konstatovali, že autorův tvůrčí vývoj směřoval od starožitnosti k „výzkumu“ současnosti, že se Scott svým sestupováním do historie vlastně ocital v „přítomnosti“, neboť to, co popisoval jako minulé, nacházel přítomné a zachované v typech a charakterech svých současníků. Podstatným rysem romantického historického románu byla volba tématu z národní historie a hledání kauzální spojitosti mezi přítomností a minulostí. Ve Scottových vrcholných románech se počítalo s tím, že čtenář bude schopen představit si příslušné výjevy jako součást národní minulosti, která předcházela jeho epoše. Jinými slovy, předpokládalo se u něho aspoň obrysové historické povědomí,

zprostředkované legendami, vzpomínkami, tradovanými vyprávěními. Ve Flaubertově *Salambo* je toto pravidlo „výjevu z dějin národa“ porušeno. Souběžně s tím je zpochybněna i další zásada, že mezi minulostí a současností existuje přijatelná distance. To měl samozřejmě na mysli Sainte-Beuve, když zdůraznil, že historický román potřebuje živou tradici, posloupnost generací, tedy komunikaci, „vzájemné osvětlování“ epoch.⁷⁸

1. Dějiny a ideologie v historickém románu 19. století

Ve 20. letech 19. století byl historický román v zorném úhlu liberální ideologie a historiografie (Augustin Thierry, François Guizot). V recenzích historických románů francouzští liberálové řešili vztah přítomnosti a minulosti, faktografie a invence, vztah fantazie a „pochopení“ minulosti, které mělo de facto znamenat její ideologické zdůvodnění. Pro liberály jsou dějiny čitelné, smysluplné, mají směr a princip, jímž je – stručně a schematicky řečeno – vzestup měšťanstva a stvrzování jeho oprávněných požadavků. V dobových kritikách žánru, ale i v předmluvách k jednotlivým románům se často vynořovala otázka po vztahu mezi relativním a obecně platným, objevoval se problém návaznosti a neopakovatelnosti v historickém procesu. Odlišnosti nebyly všeobecně považovány za absolutní, ale za relativní. Obvykle se vycházelo z kontinuity minulosti a přítomnosti, mnohdy byla také historie příznačně pojímána jako proces vyústění minulosti do přítomnosti. Dějiny představovaly navazující směnu epoch, kontinuitu univerzálního působení a šíření ideje kultury, civilizace, humanismu atd. V popředí se ocital celistvý, koherentní čas historie s logickým rytmem souvislostí a posloupností.

Tato koncepce transparentní, „čitelné“ historie, mísící se s výrazně teleologickými prvky, souvisela s programem politického liberalismu před rokem 1830. Poté přestává být historický román středem zájmu, neboť přítomnost zjevně diskreditovala logiku stanovených historických důsledků, které měly vyústit v ideální stav. Proto také dvojici minulost – přítomnost v liberalistické ideologii posléze nahrazuje spíše dvojice minulost – budoucnost, zatímco přítomnost z pochopitelných důvodů přestává v kauzálním řetězci plnit svou funkci.⁷⁹

Pro historiografa z období klasicismu minulost představovala věčnou politickou a morální lekci, pro romantického historika a spisovatele byla tato minulost-lekce součástí samotné struktury přítomnosti. Vedle toho liberalistická škola určila některé objektivní zákonitosti historického pohybu (společenské antagonismy) a vytyčila také univerzální cíl a „završení“ historie. Tato finalistická koncepce dějin byla součástí i projevem pragmatiké ideologie, avšak liberalistická představa historie nejen jako rozdílnosti časů a mravů, ale také jako souvislosti mezi minulostí a současností představovala zároveň významný pokus o syntetické zdůvodnění dějin, o tzv. „silnou“, ideologicky zdůvodněnou historii.⁸⁰ Rezignace na toto úsilí přináší od třicátých let 19. století pokles prestiže žánru. Dějiny ve francouzském historickém románu přestávají být bitevním polem a často se mění v historickou anekdotu, v dobrodružné nebo „vlastenecké“ schéma románu z minulosti.

Pro konfrontaci připomeňme, že v českém nebo polském historickém románu se dějiny stávají opravdovým bitevním polem až v druhé polovině 19. století, respektive v jeho osmdesátých a devadesátých letech. Pojetí „silné“ historie u Henryka Sienkiewicze činí ze šlechtického Polska 17. století mimo jiné obránc

křesťanské Evropy před tureckou expanzí. Obléhání Kamence sultánovou armádou v roce 1672 a hrdinské obraně polského rytířstva předchází v románu *Pan Wołodyjowski* (1888) působivé epické výjevy, v nichž je popsána velikost i pestrost vojska, lidského mraveniště, v němž se jednotně a veden jedinou vůlí shromáždil takřka celý muslimský Orient, aby napadl rozpory zmítané Polsko a křesťanský svět. Románový syžet spolu s výpravnou epikou a dobrodružnými epizodami jsou podřízeny určité ideji – jinak řečeno interpretaci polských dějin a osudu patriotických a katolických Poláků vzhledem k jejich minulosti i přítomnosti.

Nejvýznamnějším českým příkladem „silné“ historie je, jak známo, dílo a myšlení Františka Palackého, pro nějž je nejdůležitějším dějnotvorným činitelem národní idea. „Svým chápáním historiografie, historikovy práce a dějinného procesu se Palacký v zásadě řadí k velkým dějepiscům romantického období, jakými byli jeho současníci Jules Michelet, François Guizot, Joachim Lelewel či Augustin Thierry,“ říká například Petr Čornej.⁸¹

Národní idea i síla jsou nejpatrnější v husitském mýtu literarizovaném trilogiemi Aloise Jiráska (*Mezi proudy*, 1887–1890; *Proti všem*, 1893; *Bratrstvo*, 1899–1908). Tak či onak se však prosazují v každé Jiráskově práci s historickým „materiálem“ – dokumentem, kronikou, pamětmi apod. Příkladem může být jeho dílo *Z Čech až na konec světa* (1889), převyprávění deníku Václava Šaška z Bírškova (*Deníku o jízdě*



Leopold Friese: *Zapuzení Korytanů*, litografie z alba *Dějiny české v obrazích*, kolem 1828. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa) pro mládež. Vyprávění, v němž je přítomen Jirásek jako současník a epický interpret českých dějin, je významotvorným přepisem zachovaného textu, o němž bychom mohli také říci, že je Jiráskem podstatně překódován: jednak je literarizován, jednak je mu dáván smysl v národně výchovném duchu. Metajazyk českého dějepisce 19. století se v něm prolíná s vlasteneckou pedagogikou.

Starosvětsky moudrý a rozšafný vladyka Mezihorský, jak se Václav Šašek z Bříkova v Jiráskově zpracování jmenuje, komentuje události, na něž se značným časovým odstupem vzpomíná, neboť jeho úkolem v přítomném čase vyprávění a hlavně vzhledem k dětskému čtenáři je poutavě předat zkušenost, a to v rámci určitého diskursu. Případné otázky, nejasnosti a dvojznačnosti, které předloha jakožto deník implikuje, tato postava-vypravěč převádí na pozitivní jmenovatele. Jejím prostřednictvím Jirásek dokument přepisuje, doplňuje, ale i cenzuruje (zatímco Šaškův *Deník* zmiňuje jako podivuhodnou neobvyklost rovnoprávné postavení levobočků na burgundském vévodském dvoře, vladyka Mezihorský o tom pochopitelně mlčí), aby byl posílen hrdinský obraz putujícího českého rytířstva. Víceméně neutrální obraz francouzského krále Ludvíka XI. ve svém *Deníku* Jirásek nahrazuje až démonickou charakteristikou jeho rysů („ctížádostivý, úskočný a krutý“), tak jak je fixoval Walter Scott v *Quentinu Durwardovi*. Autor přistupuje k *Deníku* jako k de facto „chudému“ textu, jemuž je třeba dát aktuálně historický (ideový) rozměr, textu, který je nutno doplňovat vsuvkami a jehož epické možnosti je zapotřebí samostatně rozvíjet.

Klasicistní koncepci „pravděpodobnosti“ romantická estetika vystřídala „pravdou“, která však měla často daleko k historické autenticitě. Zatímco klasicistní „pravděpodobnost“ v umělecké praxi představovala jakýsi racionální „výťah“ ze skutečnosti, výběr fakt, romantická „pravda“ byla dána syntetizujícím obrazem, v němž se spojovala pravda pozitivní i „pravda“ představy. Nevyváženost mezi empirií a ideou měla překlenout fantazie, která podle romantiků historii v historickém románu nenahrazovala, ale doplňovala ji tam, kde selhávala kronikářská faktografie. Z dobových svědectví vyplývá, že mnohým současníkům nebylo jasné, kde ve Scottových historických románech vlastně začíná skutečnost a kde končí výmysl. Prolnutí fantazie a historie bylo však obecně hodnoceno jako charakteristický rys nového žánru. V romantickém historickém románu nešlo o detaily, o historickou pravdivost v běžném slova smyslu (věrnost faktům), ale především o osvětlení „citové stránky“ historie, duchovní atmosféry doby, silou evokace i představy. Toto pojetí pracovalo s legendami, pověstmi a pověrami jako s historickým materiálem („záračné“ zde sloužilo jako kulturněhistorický fakt), jenž měl dokládat duchovní atmosféru lépe než strohé údaje. Existovaly tu sice četné rozdíly a nuance, v každém případě byl však rozhodující poměr mezi „uměleckou pravdou“ a „historickou pravdou“. A v tomto poměru se pro romantiky stala určující pravda historického románu, pravda tvůrčího činu. V době vydání francouzských překladů děl Waltera Scotta se kritika domnívala, že tyto romány jsou stejně pravdivé jako historie, a mnozí soudili, že jsou ještě pravdivější, protože „vnější pravdu“ – přepis faktu, tu nahradila konkrétnost obrazu – „vyšší pravda“, jejímž úkolem bylo uhádnout celkové obrysy minulosti, tak jako přírodovědci byli schopni uhádnout a znovu složit celou bytost z několika úlomků kostí.

2. Funkce fantazie ve francouzském historickém románu období romantismu

Flaubertova *Salambo* znovu a v nové situaci rozvířila diskuse o funkci fantazie v historickém románu. Soudobá kritika označila dílo jednak za archeologický traktát, jak se příznačně domnívali literární kritici (např. Ferdinand Brunetière), jednak za čistý román, jak opět příznačně soudili historici. Sainte-Beuvovo stanovisko zahrnovalo oba póly. Pojímalo Flaubertův román současně jako „archeologické“ a „starožitnické“ dílo, na druhé straně však Sainte-Beuve považoval *Salambo* i za „jakousi báseň v próze“, „básnickou prózu“ nebo dokonce za „archeologickou báseň“. Jeho úsilí zařadit Flaubertovo dílo mezi „romány-básně“ mělo prakticky postavit *Salambo* mimo žánr historického románu. Tento skutečný leitmotiv Sainte-Beuvovy kritiky podpírá v konkrétní argumentaci klíčové, klasicistní estetikou zatížené slovo „nepravděpodobný“ (ve funkčním protikladu k „pravděpodobný“), jímž autor zpochybňuje objektivitu Flaubertova románového světa. Díky značné frekvenci tohoto pojmu se Sainte-Beuvova polemika na první pohled dostává do rozporu s tradičním přístupem k historickému románu, zdůrazňujícím jeho pravdivost. Tento rozpor je však jenom zdánlivý, pokud připustíme, že „pravděpodobností“ Sainte-Beuve myslel nejen ověřitelnost faktů a archeologických údajů, ale i „pravděpodobnost“ v celkovém, teleologickém a ideologickém vidění dějin, tj. podmíněnost této kategorie zorným úhlem současného pojetí historie, její příkladnosti a kontinuity pro současníky.

Sainte-Beuvovy výrazy „báseň v próze“ nebo „román-báseň“ mají však také hlubší a teoreticky závažnější význam, protože postihují jednu z vrstev, z nichž se skutečně skládal Flaubertův román – vrstvu epické básnivosti, kterou Sainte-Beuve považoval za jediný možný prostředek, jak překlenout míru distance mezi minulostí a současností. Výchozím bodem kritikových analýz a srovnání se v této souvislosti stává román *Mučedníci* (*Les Martyres*, 1809), v němž se Chateaubriand pokusil zobrazit řeckořímskou civilizaci na úsvitu křesťanství a podle Sainte-Beuva použil stejný princip jako Flaubert. Chateaubriandova próza, jejímž cílem bylo dokázat nadřazenost křesťanského „zázračna“ (*le merveilleux*) nad „zázračnem“ pohanským, usilovala o skloubení historického románu s mytologizující epikou, historické reality s nadpřirozeným bájeslovím. Heterogenní tvar měl naplňovat určitou programovou tezi – dějinnou oslavu křesťanství. A nejen to, v duchu romanticky pojaté „poezie křesťanství“, jak ji Chateaubriand vyložil ve svém spise *Duch křesťanství* (*Génie du Christianisme*, 1802), se román také pokoušel dokumentovat poetiku nového směru. Přímé analogie mezi Flaubertem a Chateaubriandem nachází Sainte-Beuve právě v základním postupu, jímž je mytologizující epika.

Flaubert pochopitelně znal romantický historický román, k němuž měl sice kritické výhrady (Scottovi například vyčítal schematismus), přesto však jej uznával a inspiroval se jím (např. Hugovým *Chrámem Matky Boží v Paříži* – *Notre-Dame de Paris*, 1831). Proto je na místě zmínit se o významných typech i pojetích francouzského historického románu v období romantismu.

V Balzakově románu *Šuani* (*Les Chouans*, 1829) o rojalistické vzpouře ve Vendée připomínají bretonští venkované svou primitivní krutostí, lstivostí a pudovostí Cooperovy indiány a Bretaň sama se proměňuje v takřka neprostupnou evropskou „divočinu“, plnou přirozených skrýší a nástrah. Struktury scottovského

románu a anglického gotického románu prosvítají i v historickém románu Alfreda de Vigny *Cinq-Mars aneb Spiknutí za Ludvíka XIII.* (*Cinq-Mars ou une Conjuración sous Louis XIII*, 1826) z doby kardinála Richelieua. Námětem je šlechtické povstání proti prvnímu ministrovi a královskému absolutismu v polovině 17. století, ale v převládající soumravné atmosféře vyprávění je podstatným tématem stálá přítomnost zla a zrady ve světě, jejichž aktéry jsou jak temné figury intrikánů a perfidních zloduchů, tak hloupý dav. Hororové scény se ve Vignyho románu prolínají s příběhy jednotlivých individuálních ambicí (jejichž manifestací jsou, zdá se, celé dějiny), spiklenecké porady s rytířskými činy, neúprosnost dějů osnovaných kardinálem, jehož rukama procházejí jak všechny záležitosti Francie, tak i evropské politiky, s jejími omyly a náhodami. Politický svět všech protagonistů – svět moci, spjatý se lží, slíděním, s vyzvídáním a komploty všeho druhu, nachází svou paralelu ve scénách zobrazovaných podle vzoru gotických a černých románů, kde převládají věštecké nebo zlé sny, noční přízraky, šílenství, inkviziční soudy.

Vignyho román byl však především zamýšlen jako román ideový, respektive jako dílo, v němž se ukáže rozdíl mezi pravdou faktu a pravdou umění, jak ji chápal romantismus. V *Úvahách o pravdě v umění* (*Réflexions sur la vérité dans l'Art*, 1827), které po prvním vydání vycházely jako předmluva k románu *Cinq-Mars*, Vigny říká, že svobodná imaginace podřizuje skutečnost faktů a hlavních historických postav ideji, již má každá z těchto postav představovat v očích budoucích generací. Na jednu stranu klade bezbarvou, pozitivní pravdu skutečností, strohou, nic neříkající autentičností, na druhou pak pravdu nazírání, jež vnáší i do historických analýz ideu, neboli morální zobrazování života. Umění prostřednictvím fikce opracovává událost, aby jí dodalo velkého mravního významu.

Vignyho úvahy lze považovat za důležitou formulaci směřování hlavního proudu romantického historického románu. Svým způsobem předjímají Balzako pojetí, podle něž dějiny a společnost literatury nabízejí „materiál“ – oblast přísné pravdy. Vedle toho nás historie učí bedlivě vnímat smysluplné detaily. Románová tvorba však naproti tomu svědčí o významu imaginace, jež je s to postihnout příčiny událostí a – podle Victora Huga – zahrnout také perspektivy vývoje. Hugův *Chrám Matky boží v Paříži* jednak interpretuje duch i kolorit středověku prostřednictvím jeho „mluvící“ architektury, již je na prvním místě jedna z hlavních románových „postav“ – katedrála,⁸² jednak vkládá do evokace Paříže 15. století dvojnásobně nebo protikladně pojetí lidu jako budoucího vládce, a to nejen ve slavných davových scénách, kdy chudina-lůza dospěje ke vzpouře (v těchto výjevech lze spatřovat obraznou paralelu k revoluci 1830). Ztělesněním budoucích nadějí i protimluvů je sám Quasimodo, groteskní lidské monstrum, v němž se probudí šlechtné city, vyvrženec, k němuž – paradoxně – pronikají první paprsky humanismu: Bude lid lidem-národem, sepeřím síly a ctnosti, anebo pouhým neforemným, odpudivým davem, amorální, krutou spodinou? A jaké v něm bude mít místo jedinec?

Na pozadí těchto otázek Hugovy historické romány spojují barvitost líčení (historický kolorit) s dramatizací postav (poetika Hugova divadla ovlivňuje románovou poetiku), exponovanou úlohu vypravěče s důrazem na symbolizaci událostí, míst a postav, v níž se soustřeďuje historický i obecný smysl konfliktů. V pozdně romantickém románu *Devadesát tři* (*Quatre-vingt-treize*, 1874), věnovaném Francouzské revoluci, text do značné míry splývá s řečí symbolů. Když Hugo líčí boj „místní myšlenky“ s „myšlenkou všeobecnou“, tedy boj kontrarevoluční

Vendée a Bretaně s revoluční Francií, rozepisuje se mimo jiné o vlivu krajiny na jednání člověka. Vzpoureu zaostalých venkovanů hodnotí obrazně jako vzpoureu nížiny, houštiny, lesa, v němž se vzbouřenci skrývají. Zatímco v příznačně romantické symbolice vedou podle Huga hory člověka k odvaze, k velkorysosti a ušlechtilým myšlenkám, les je naopak barbarským prostorem. Příšeří křovin a houštin znamená léčku, pověru, krutost. Hugova antitetická obraznost se ovšem nejvíce uplatňuje v symbolické funkci, kterou má v *Devadesát tři* venkovská „bastila“, románový hrad Tourgue, útočiště rojalistů, architektonický znak staré společnosti. V historickém střetu však promlouvá výmluvnou řečí i další viditelný symbol: gilovina. Tyčí se proti starému hradu jako hrůzný nástroj dějinné spravedlnosti, ale i racionálně chladné, rychlé a rovnostářské smrti, jenž by neměl přerůst v novou fatalitu.

V kontrastu k Hugově snaze kondenzovat smysl dějinného období a dějinného střetnutí v symbolických scénách, obrazech a dramatických antitezích, nad nimiž vládne vypravěč svým slovem a přesvědčením o nezvratném, i když pozvolném vzestupu lidstva, musíme alespoň připomenout příklad Prospera Mériméa, tohoto „neromantického“ romantika, abychom naznačili, že ani v období, jímž se zabýváme, tvorba jednotlivých osobností nesleduje jednoduše hlavní tendence, proudy, koncepce (jako markantní příklady bychom v tehdejší Francii museli dále uvést přinejmenším Musseta a Stendhala). Ve svém jediném románu *Kronika vlády Karla IX.* (*Chronique du règne de Charles IX*, 1829) Mérimée kromě jiného tematizuje představu jedinečnosti nebo vlastního smyslu historických období a relativnosti soudů o nich. Když se v Předmluvě zmiňuje o vraždách a travičství jako o (nikoli romantickém) „koloritu“ 16. století, říká, že tehdy nevbuzovaly takovou hrůzu jako dnes, svým způsobem patřily k mravům nebo ke zvykům, a dodává: „Připadá mi tedy zřejmé, že skutky lidí 16. století nemají být souzeny našimi představami z 19. století.“⁸³ Ve stejném textu sice předkládá svůj názor na příčiny, průběh a události Bartolomějské noci, nakonec však úvahy uzavírá citátem z Byronova *Dona Juana*: „Jen předpokládám tento předpoklad“ („I only say, suppose this supposition“). Ani v Předmluvě, ani v samotném románu se neuplatňuje symbolizace dějin, jakýsi vizionářský nebo ideový nadhled nad nimi. Romaneskní prostředky usilují o zobrazení krutých mravů a energických, ne však jednoznačných (příkladných) povah v daném období.

3. *Salambo* jako experimentální a problémový román: Je možná rekonstrukce minulosti?

Jeden ze základních rozdílů mezi *Salambo* a romantickým historickým románem vyplynul již z metody Flaubertových přípravných prací, která ovšem do značné míry implikovala i metodu samotné tvorby. Kategorie romantické „imaginace“, „fantazie“ a „výmyslu“ ustupuje u Flauberta poněkud jiným prostředkům (když si teď odmyslíme ony útrapy – „hrůzy stylu“, které spisovatel prožíval v úsilí o dokonalý slovesný tvar). V *Salambo* se spíše uplatňují kategorie „dohadu“ a zejména „rekonstrukce“. Jak dokládá autorova korespondence, průběžné rešerše vedly k obtížnému sestavování mozaiky nejrůznějších fakt a údajů; cílem románu nicméně byl celkový obraz starého Kartága a především „oživení“ ducha této civilizace jak uvnitř hradeb města, tak i v rámci sociálního konfliktu, který

představuje válka republiky se žoldněři. Právě tento úkol považoval Sainte-Beuve za neuskutečnitelný. Za obtížný jej pokládal i Flaubert. Jestliže se při psaní románu domníval, že pravděpodobná bude alespoň archeologická rekonstrukce vytvářející „místní kolorit“, mnohem těžší bylo podat pravděpodobnou psychologii Kartaginců.⁸⁴ Opěrným bodem tu vlastně mohla být jen „archeologie“, z níž vycházely „intuice“ a „dohad“.

Vzhledem k těmto zúženým možnostem je celkem pochopitelné, že v *Salambo* zauímají přední místo jednak popisy, jednak románová zpracování údajů antických spisovatelů; nemalý je i podíl starověkých vyprávění a mýtů, který se neprojevuje jen v oblasti stylu. Již Sainte-Beuve rozpoznal epicko-mytologický princip jako jednu ze strukturních funkcí *Salambo*. Ve své monografii o Flaubertovi jej zmiňuje i Albert Thibaudet, když uvádí, že některé Flaubertovy figury nežijí jako románoví hrdinové, ale jako postavy z historických děl Tita Livie nebo Plútarcha.⁸⁵ Obdobně je tomu u punských kosmogonií a mýtů, které v duchu romantických koncepcí vypovídají o duchovní atmosféře a mravech doby. V *Salambo* nemají tyto báje platnost jen jednoho z mnoha dobových svědectví, protože jsou často svědectvím jediným. Z hlediska poznávací hodnoty románu tak plní zástupnou, zprostředkující funkci tam, kde z valné části chybějí prameny, na druhé straně ovšem uvádějí neproměnný, mytický čas přímo do lineární osnovy historického příběhu, a tím bezprostředně ovlivňují syžet.

Část kritiků, včetně Sainte-Beuva, přiřadila *Salambo* k tzv. archeologickým románům, což mělo své opodstatnění. Ve 40. letech 19. století se ve Francii navrací móda antiky; místo historických románů v pravém slova smyslu se objevují spíše romány z historie a díla, která pro rekonstrukci minulosti využívají tehdejších archeologických poznatků. Rozšířený je mimo jiné i estetický přístup k minulosti, která jako by se u některých autorů proměňovala ve sféru „čistého“ umění.

Ve srovnání s romantickým historickým románem tak dochází k závažným posunům v literárním využití dějin. Příkladem par excellence jsou historické novely a romány Théophilea Gautiera, které bychom mohli považovat za projev jakéhosi archeologizujícího parnasismu. V protikladu k přítomnosti zajímá Gautiera antická minulost svou velikostí, svými znaky, které ani po tisíciletích nezanikly (mumie, hrobky, pyramidy). Souběžně s tím do jeho „historických próz“ proniká estetika, kterou autor lapidárně shrnul již v románu *Slečna de Maupin* (Mademoiselle de Maupin, 1835): „tři věci se mi líbí: zlato, mramor a purpur – jas, pevnost, barva“.⁸⁶ Podle tohoto vzorce Gautier znovu oživuje velikost a krásu zaniklého světa, v němž tvářnost věcí překrývá postavy. Studium minulých epoch je pro něho studiem architektury, sochařství, malířství, rekonstrukcí antických památek, forem, interiérů a oblečení.⁸⁷ Oživená archeologie se v Gautierových prózách prolíná s fantaskními příběhy, historické je tu nahrazováno mytickým, řečí dekoru nahrazující do značné míry syžetovou výstavbu. Gautierovy příběhy z dávné minulosti, v nichž došlo k výraznému rozpojení postav a jejich prostředí, kladou staronovou otázku využití a funkce prostředí, detailu, historických reálií.

Tento problém se objevil v kritikách Flaubertovy *Salambo* v době jejího vydání. Později byl využit jako jeden z hlavních argumentů proti Flaubertově metodě. K nejdůležitějším prostředkům romantického historického románu patřila tzv. kresba dobových mravů, detailů a místní kolorit. Reprezentace tohoto „vnějšího bytí člověka“ romantikové nepovažovali ani tak za historické dekorace příběhu jako za očividný důkaz minulosti, která v něm ožívá.⁸⁸ Flaubertovo hromadění

detailů a popisů bylo však vesměs pojímáno jako součást ornamentální metaforičnosti a dekorativního stylu. Lukács v této souvislosti mluvil současně o imanentní, artistní harmonii a na druhé straně o „mrtvé, měsíční krajině archeologické exaktnosti“. *Salambo* jako by byla nahlížena jen prizmatem Gautierovy „archeologické“ koncepce, vytvářející předěl mezi doménou věcí a světem často modernizovaných a téměř vždy schematických postav.

V Lukáčsových úvahách se Flaubertův román stal příkladem degradace klasického historického románu. Těsným spojováním historického románu s danou společností a normativním určením jeho vrcholů (Scott, Balzac) i úpadku (Flaubert) Lukács vlastně navázal, jak jsme již uvedli, na práci Louise Maigrona *Historický román v období romantismu*. „Zánik“ vrcholného historického románu je u Maigrona podmíněn destruktivním působením právě těch prvků, kterých romantický historický román objektivně využil. Podle Maigrona byla totiž jediným možným obsahem historického románu věrná reprodukce a analýza „mravů oněch dob, jejich způsobu cítění a myšlení, jejich duše“. Tento dominantní rys historické prózy byl však prý postupně vytlačován zneužitím pitoreskna, přehnaným zdůrazněním místního koloritu. Metodu smysluplného dekoru, použitou Scottem v *Ivanhoeovi*, tak nahradil Hugův vnější přístup v *Chrámě Matky Boží v Paříži*, který Maigron považuje za triumf pitoreskna a barvy. „Pitoreskno potlačilo analýzu, člověk byl pohlcen dekorem a bývalý historický román se stal téměř operou.“⁸⁹ Jádro Maigronovy koncepce tvoří toto paradigma: Scottovy romány znamenají cestu od pitoreskna k duši, zatímco příznakem úpadkových historických románů je naopak cesta vedoucí k zdůraznění místního koloritu („hlavní postavou“ Hugova románu se stává katedrála) a k deformaci historické pravdy (román Alfreda de Vigny *Cinq-Mars*). Flaubertovým románem se Maigron příliš nezabývá; řadí jej mezi ojedinělé pokusy vzkřísit již mrtvý žánr.

V Lukáčsově rozlišování mezi historickými „obsahy“ na jedné straně a slovným ornamentem a historizujícím dekorem na straně druhé lze rozeznat nepochybné souvislosti s Maigronovým protikladem (reprodukce, případně i analýza minulosti proti historickému dekору). Shody se projevují i v příznačném zaměření výkladů. Zatímco u románu *Ivanhoe* Maigron vyzdvihl významotvornost detailů charakterizujících epochu a podtrhl „prostředí, jež vysvětluje postavy“,⁹⁰ Hugovým románům podobná úloha detailu, popisu věcí příznána nebyla. Podobně nahlíží tento problém i Lukács, když v protikladu ke scottovskému románu (a v návaznosti na Sainte-Beuva) posuzuje detaily materiálního světa v *Salambo* jako dekadentní arabesky nebo naturalistické kopie.

Charakteristiky kritiků *Salambo* – jako „erudovaná malba“ (Sainte-Beuve), „malebnost“, „malebný rámec“ (Lukács) – de facto poukazovaly na bezúčelnou, bezobsažnou popisnost Flaubertova textu. Kritika postrádala to, co podle ní tvořilo „výmluvnost“ koloritu Scottových románů, tj. „totalitu objektů“, souvislost mezi vnějším světem a psychologií hlavních postav (Lukács). Ve své odpovědi Sainte-Beuvovi (a jinde) však Flaubert úporně bránil historickou pravdivost nebo „archeologickou“ pravděpodobnost zjištěných a rekonstruovaných detailů, které tvořily osnovu popisů.

Na první pohled se v tomto postoji odráží pozitivistický duch epochy a také problém poznávací hodnoty *Salambo*, jak ji chápala tehdejší věda a jak jí rozuměl i sám Flaubert, kterému nebyly metody vyhledávání, třídění a hodnocení fakt tak vzdálené, jak by se mohlo zdát z jeho četných výpadů proti pozitivismu a ome-

zené empiričnosti. I metodickou povahu Flaubertova hodnocení minulosti do značné míry ovlivňovala všeobecná, dobově příznačná iluze exaktnosti. Obecně vzato však není z dnešního hlediska ani tak důležité to, zda jsou Flaubertem použité reálie a detaily pravdivé ve smyslu historické a archeologické exaktnosti (jejich hodnověrnost byla zpochybněna hned po vydání *Salambo* i později), ale jaká je funkce těchto reprezentací historie. Jestliže Flaubert hájil Kartágo ve svém románě jako svět, který může být koneckonců pravdivý, soustřeďoval se na obhajobu jednotlivých dílčích článků této rekonstrukce jakožto základních kamenů svého historického obrazu právě proto, že byly jediným východiskem pro přiblížení života i atmosféry města a celé doby. Kromě tendence k maximální přesnosti a věrohodnosti však u něho jasně převládala snaha vytvořit umělecký tvar: „Nijak [...] neusiluji o archeologii. Předložil jsem svou knihu jako román, bez předmluv, bez poznámek [...]“⁹¹ V tomto vyjádření není bez významu, že *Salambo* skutečně nepředcházela předmluva, jež tvořila takřka závaznou součást žánru v době jeho konjunktury, kdy autoři často sáhodlouze i polemicky zdůvodňovali své pojetí historického románu a historie vůbec. Na pozadí této tradice se tak zdá, jako by Flaubertův román sám o sobě, svým příběhem i svým dekorem, cítil odpovědnost za určitou koncepci dějin. Souhrnně řečeno, v *Salambo* Flaubert řešil souběžně dvojjediný problém – pravděpodobnost hypotéz o historické skutečnosti a uměleckost románového celku. Popisná rovina *Salambo* – detaily, reálie, dekor – měla mít svůj noetický význam a zároveň působit jako výrazně strukturní, funkční činitel kompozice. Vcelku šlo o specifickou a v leckterých pasážích románu nevyváženou dvojdmost, za níž je ovšem vždy patrná Flaubertova snaha o celistvost světa evokovaného a světa vytvořeného, epochy a románu.

Dekorativnost a ornamentalismus, které Flaubertovi vyčítali jak Sainte-Beuve, tak Lukács, sice pramenily z vnitřního, imanentního principu samotného románu, tento princip však nebyl jediný, zvláště v těch kapitolách románu, kde se do popředí dostával význam historického Kartága. Ve své kritice se Sainte-Beuve pozastavil u pečlivě „inventarizace“ předmětů v *Salambo* a autora označil za „profesionálního odhadce majetku“, který, místo aby čtenáře seznámil s Hamilkarovým charakterem, podal výčet obsahu Hamilkarových obchodních skladů. Přitom přehlédl, že Flaubert poukázal na sepětí Hamilkarova majetku s hrdinovým charakterem, protože v *Salambo* – na rozdíl od Gautierových archeologických próz – měl pravděpodobný svět věcí i s jejich sugestivními, často nesrozumitelnými názvy odkrývat také živá individua. V popisné pasáži, proti níž se Sainte-Beuve zaměřil (kapitola 7 – Hamilkar Barkas), jsou totiž předměty všeobecně jakýmsi hieroglyfy minulosti, neboť vypovídají o charakteru kartaginské republiky, o obchodním zaměření punské civilizace. Podobným způsobem postupuje Flaubert i v jiných částech románu, kde se soustřeďuje na povahu společnosti, která hledala oporu především ve svých penězích a bozích, ve své kupecké lstivosti a imperiální krutosti.

Znakovost Flaubertova textu se tak prosazuje ve třech základních významových a syžetových vrstvách *Salambo*: 1) Kartágo obchodní, 2) Kartágo chrámů a kultů, 3) Kartágo bojující. Archeologie a mozaika věcí jsou v *Salambo* cílem i prostředkem. Mají svou imanentní stylovou, kolorující hodnotu i metaforický a znakový význam. Zdá se, že hlavním vodítkem Flaubertova postupu v *Salambo* byly při omezeném množství a nezaručenosti informací právě tyto „fragmenty“ historické epochy, které měly svůj zřejmý i symbolický smysl. Otázkou zůstává, zda si byl Flaubert vůbec vědom toho, že z celé jeho pracné (a v mnoha ohledech

nepříliš přesvědčivé) odpovědi Sainte-Beuvovi má největší váhu ona poznámka, jež poskytuje klíč k tvaru a metodě jeho románu: „Opravdovou kartaginskou památkou [monument] je marseilleský nápis, napsaný skutečnou punštinou. Je prostý, přiznávám, neboť je to ceník.“⁹² Výchozím *fragmentárním* znakem povahy a zaměření kartaginské civilizace, znakem, který bylo nutno románově rozepsat, se stala památka s globální výpovědní hodnotou.

Flaubertova *Salambo* je synkretický román, v němž bývají rozlišovány tři základní tvůrčí metody doby. Realismus se prosazuje při zobrazování historického sociálního konfliktu mezi Kartágem a žoldněři, naturalismus dominuje v popisech a líčeních bitev a romantická linie převažuje v příběhu Matha a Salambo. Tím Flaubert vlastně navazuje na „podvojnost“ syžetové struktury Scottova románu, která spočívala v souběžném rozvíjení soukromého a historického plánu, přičemž v pozadí stála „romanticky“ příznačná otázka, nakolik si historie přizpůsobuje jednotlivé osudy, anebo nakolik si individuální osudy přizpůsobují historii.

Neméně důležité je však uvažovat o tomto Flaubertově díle v rovině jeho funkce i celkového obsahového zaměření. S tím souvisí druhý, nejzávažnější aspekt Sainte-Beuvovy otázky po smyslu historického románu. Kritikovo zpochybnění Flaubertova tvůrčího záměru je zdůvodněno nejen nepřijatelnou časovou distancí mezi současností a minulostí, kterou lze kompenzovat pouze básnickou epičností nebo „archeologickou“ rekonstrukcí, ale především *obsahovou mírou této distance* a využitím tématu samotného. Jestliže Polybios, jenž poskytl Flaubertovi základní námět, vylíčil válku mezi Kartágem a žoldněři proto, aby současníkům nabídl politickou lekci (stát si nemá vypomáhat cizími žoldněři), Flaubert podle Sainte-Beuva zobrazil se „sadistickou imaginací“ a se všemi detaily jen hrůzy této války. Navíc – a to je podstatné – prý se soustředil jen na okrajovou epizodu z dějin Kartága a antického světa. Jádrem Sainte-Beuvových úvah o *Salambo* tvoří otázka, proč si Flaubert navzdory všem obtížím zvolil neslavnou událost z antických dějin, když se mohl zaměřit na nejdůležitější kapitolu historie republiky – na zápas Kartága s Římem:

Proč se mám zajímat o tu ztracenou válku, pohřbenou v horských průsmycích a afrických píscích, o vzpouru těch libyjských, víceméně domorodých kmenů proti jejich kartaginským pánům, o ty malicherné místní třenicí mezi barbary. Co je mi do souboje mezi Tunisem a Kartágem? Vyprávějte mi o souboji Kartága s Římem, to ano! Budu pozorně naslouchat, to mě zajímá, v krutém boji mezi Římem a Kartágem byla ohrožena celá budoucí civilizace; i naše civilizace z ní vzešla, vždyť její pochodeň zapálili na oltáři na Kapitolu, podobně jako pochodeň římské civilizace zapálili při požáru Korintu.⁹³

Osou Sainte-Beuvovy argumentace je kontinuita minulosti a současnosti, tradiční sepětí zobrazovaných jevů s přítomností, nepřetržitý řetězec logických článků. Toto pojetí ovšem souvisí jak se samotnou historickou kauzalitou, jež je podle liberalistické historiografie rovnoměrným mechanismem příčin, tak s určitým teleologickým principem a didaktičností, kterou měl podle Sainte-Beuva historický román zahrnovat. Podle této představy nebylo Kartágo dostatečně vhodným a příkladným námětem. Tím byla řecká nebo římská antika. Zatímco Kartágo je, jak říká Sainte-Beuve, pro současníky mrtvé, „řecký a římský cit v nás žije“.⁹⁴

Kritikovo hodnocení se neopíralo pouze o osvědčený model historické kontinuity, ale vycházelo také ze souběžnosti kontinuity a analogie. V tomto pojetí historický proces obsahoval jak návaznost, tak analogie mezi událostmi, zdůraz-

ňující jeho stejnorodost a nepřetržitost. Při účelovém a didaktickém zaměření románového celku se pak předpokládalo, že romanopisec bude i v časově vzdálené minulosti hledat styčné body s přítomností, ukazovat současníkům „blízké“ názory, spřízněné tendence, jednotlivce atd., jak požaduje Sainte-Beuve. V tomto smyslu se kritik explicitně obrací na romanopisce s dotazem, proč čtenáři v tom davu válečníků neumožnil setkání s nějakým „Rekem“, myšlenkově spřízněným třeba s Xenofóntem nebo Aristotelem. Sainte-Beuvovi chyběl ve Flaubertově románu „Řím“ jako kardinální článek kontinuálního řetězce evropské civilizace („klíč k osudům světa“, jak se později ve své monografii o Flaubertovi vyjádřil Émile Faguet). Uprostřed válečných krutostí postrádal kritik také „trochu světla řeckého humanismu“, postavu nositele a hlasatele antických ideálů, jenž by válku pocítoval a posuzoval jako osvícený člověk z 19. století. Sainte-Beuvovi v románu chybí příkladnost i optimistický odstín, nezbytná „aktualizace“, respektive různými cestami vzniklá historická tradice, která by vzdálenou minulost aspoň částečně sblížila s přítomností.

Význam Sainte-Beuvovy kritiky tkví v tom, že nemířila proti Flaubertovu talentu, ale proti jeho pojetí či systému. Současně svým způsobem a do jisté míry znamenala shrnutí dosavadního diskursu o historickém románu ve Francii. V dobových úvahách nad *Salambo*, z nichž byl Sainte-Beuvův názor nejkoncepčnější a myšlenkově nejzávažnější, se tak zkrížila na jedné straně tradiční, byť pronikavá reflexe nad významem žánru (tato tradice se však ukázala natolik životná, že vlivně působila – zejména pokud jde o didaktické, „účelové“ pojetí historického románu – i mnohem později, a proto tak či onak vždy patřila do okruhu příznačných, konstitutivních otázek jeho poetiky), a tendence nová, problematická. Proti uzavřené, referenční historii, jejímž transcendentním prvkům měl román vyhovět významotvorným rozepsáním archeologických fragmentů a dílčích obrazů, předložil Flaubert v *Salambo* historii „novou“, jejíž smysl byl do značné míry otevřený.

Pokusme se shrnout podle Sainte-Beuvových výtek, jaké kánony dosavadního historického románu Flaubert nedodržel: 1) porušil přijatelnou míru časové distance mezi zobrazovanou minulostí a přítomností; 2) překročil míru obsahové distance, protože místo známého řeckého a římského světa zobrazil ztracenou kartaginskou civilizaci; 3) tím nedodržel princip teleologického vidění minulosti a 4) nerespektoval určité čtenářovy představy o minulosti, jeho historické povědomí, v němž figurovaly pouze punské války; 5) místo velké historické události („le souvenir illustre“) se soustředil na dějinnou epizodu, v jejímž rámci neevokoval tradičním způsobem civilizaci Kartága (například jeho politický život, zákony atd.), ale nabídl pouze barvitou mozaiku jeho atmosféry; 6) nepřistoupil tak na didaktickou perspektivu zobrazení historických dějů, na jejich přítomnostní „výklad“, který naopak nahradil „archeologickou“ nezúčastněností a dokonalým stylem; 7) Flaubert tím vlastně zaměnil tzv. „velkou“ historii za „malou“, programově zavrhl význam zobrazovaného světa pro své současníky ve prospěch jeho neaktuálnosti a po všech stránkách se od současnosti distancoval.

Tato „neaktuálnost“ Flaubertova historického románu však měla hlubší smysl. Z autorovy korespondence je známo, že se mu práce na *Salambo* stala jakýmsi „útekem ze současnosti“: „Bovaryová mi nadlouho znechutila měšťácké mravy. Možná že několik let budu žít v nádherném syžetu a daleko od moderního světa, kterého mám plné zuby.“⁹⁵ Ve svých románech ze současnosti Flaubert vyslovil a popsal měšťáctví jako duchovní klima a mentální příznak soudobé Francie. Tak

jako se romantikové odvraceli od tíživé skutečnosti a idealizovali si středověk jako čas „plný síly“, tak se i Flaubert odvrátil od své doby, v níž podle jeho názoru panovala všeobecná průměrnost, k epoše, která *právě* s jeho dobou neměla nic společného, a k civilizaci, která po sobě takřka nic nezanechala. Proto se v *Salambo* objevil i nový rozměr historického románu.

I když se Flaubert vzdálil své současnosti co nejvíce a často kompenzoval reálnou psychologii postav symbolikou věcí a prostředí, gesty a masovými scénami, zvýraznil „kupecký charakter“ Kartága, hrabivost a vychytralost jeho obyvatel. Nedostatek analogie mezi přítomností a minulostí, který mu vyčítal Sainte-Beuve, se tak při jistém úhlu pohledu ukazuje jako sporný, neboť souvislost mezi „kupeckou republikou“ a „kupeckou současností“ tvoří zřejmé pozadí tohoto Flaubertova díla, onen most mezi přítomností a minulostí, i když v jiném smyslu, než jak o něm uvažoval tradiční historický román. Mimo jiné i tento *historický symbolismus* je příčinou toho, že si *Salambo* uchovává rysy experimentálního a problémového románu.

Závěrem

Tři mušketýři – dobrodružný román?

Otázka, jaká je historie ve *Třech mušketýřech* (*Les Trois Mousquetaires*; první část volně navazující trilogie vyšla roku 1844) a jaký je příběh *Tří mušketýřů*, se může zdát dosti banální. Tím spíše, že toto dílo jako by od doby svého vzniku bylo z vážné literatury postupně přeznačeno do dobrodružné literatury pro mládež a z okrsku historického románu do kategorie „románů z historie“ nebo do oblasti „lidového románu“. Často se uváděly – a stále citují – Dumasovy výroky, které měly potvrzovat, že spisovatel pokládal dějiny za více či méně věrohodnou dekoraci, vyplňovanou postavami a příběhy: „Historie je hřebík, na nějž větším své obrazy“, „Mnohdy jsem dějiny znásilnil, ale nikdy je neoplodnil“ apod.

Dumas proslul svým vypravěčským zaujetím; v tomto zaujetí se však také promítá jeho úmyslná „práce“ s dějinami, jež ukazuje (třebaže u Dumase poněkud neočekávaně) na fakt, že od historického románu se od počátku očekávalo nejen to, že vzkřísí minulé děje a postavy, nýbrž i to, že dá dějinám a zejména národní historii určitý smysl. Právě v této souvislosti se lze vrátit k četbě *Tří mušketýřů* jako románového cyklu, který se podle současné tradice nachází na specifickém „okraji“ žánru, i když v Dumasově době tomu tak nebylo a není tomu tak ani v dnešních výkladech.

1. Dumasova Předmluva

Dumasovou mystifikací v Předmluvě ke *Třem mušketýřům*, obvyklou dobovou hrou, bychom se nemuseli blíže zabývat, kdyby současně nepoukazovala na některé nezanedbatelné skutečnosti. Předmluva uvádí Paměti pana d'Artagnana (fingované paměti, jejichž autorem je G. Courtills de Sandraz), v nichž vypravěč

narazil na tři podivná, mytologicky znějící jména: Athos, Porthos a Aramis. Následující hledání ho údajně dovedlo až k hlavnímu zdroji, k Pamětem pana hraběte de La Fère (Athos), a *Tři mušketýři* jsou vlastně vydáním tohoto rukopisu. To, že Paměti spadají do oblasti fikce, je nasnadě. A tak se nám, pokud Předmluvu oéd-dělíme od svébytného prostoru Dumasova vyprávění, nabízí ještě před vlastní četbou Dumasova díla první, zcela zjevný záměr: „malou“ nebo „velkou“ historii si lze vymýšlet.

Přes svou smyšlenost způsobují Paměti hraběte de La Fère známý „zreálnující efekt“. Dumas tu využívá referenční iluze i zdánlivě všemocné autority archiváře. Běžnou mystifikaci totiž násobí odkaz k fiktivnímu označovanému, které sice ve skutečnosti neexistuje, ale tím není vůbec připraveno o svou nezrušitelnou existenci jakožto součást textu, jenž vyprávění uvozuje a k němuž toto vyprávění odkazuje.

Dumasův text tak sám o sobě potvrzuje „reálnost“ Paměti hraběte de La Fère. Přepisuje jejich svědectví, známé pochopitelně jenom autorovi, a ukazuje jejich sílu. Zastupuje dokument jako nejdůležitější oporu historika; je garantem a nejvyšším průkazným prostředkem „pravdivého vyprávění“.⁹⁶ Vypravěč přitom odkazuje k pouhému znaku, přesněji řečeno, použijeme-li tříčlenný sémiotický model, odkazuje k referenci, jíž chybí referent. Ono „stalo se“ se totiž v reálné minulosti s největší pravděpodobností nestalo, i když se vzápětí stane vymyšlením příběhu v rámci francouzských dějin. Přesto Dumasova fikce něco označuje – představu o úloze dokumentu, který činí věrohodným následující historický příběh. Jestliže však vystoupíme ze světa otevřeného Předmluvou (která sama tuto možnost nabízí, neboť nelze vyloučit, že v ní Dumas ironizuje módu „nalezených dokumentů“), stejná reference najednou zpochybňuje to, co označuje, tj. ideu dokumentu.

Smyslený příběh mušketýrů vzniká na základě fiktivního dokumentu; fikce se dovolává fikce, a tento kruh jako by vlastně znázorňoval pochyby o nezvratnosti dokumentu jakožto textu, protože právě jeho „jazyk“ (individuální, ideologický, mytologický – jedním slovem, reprezentující) vytváří jen jednu z mnoha koncepcí, jedno z mnoha vidění světa a společnosti. Tento fakt si z současných historiků jasně, v širších souvislostech a důsledcích uvědomil medievalista Georges Duby. Jeho přístup překračuje zkoumání materiálních faktorů (produkce, technika, populace, směna atd.) a pojmenovává síly, které nejsou ve věcech, ale v představách, jež si lidé o věcech vytvářejí. Jako neohraničený soubor představ a nezdůvodněných jistot, na něž se odvolávají všichni členové téže skupiny, řídí tyto síly – tzv. „mentality“ – organizaci a osud lidských seskupení. Základní otázka, kterou si Duby v této souvislosti klade, zní přibližně takto: Je opravdu to, co vidíme, jak se v průběhu času vyvíjí, mění a modifikuje, skutečná společnost, nebo jen představa, již si tato společnost o sobě vytváří, nebo dokonce představa, kterou si o této společnosti vytváříme my?⁹⁷ Když Duby studoval jako své celoživotní téma uspořádání feudální společnosti v kraji kolem kláštera Cluny, narazil u svých předchůdců, středověkých historiků, na různé mentální reprezentace soudobého řádu, tj. představy, schémata či konstrukce sociální sféry, které v porovnání s jinými vypovídaly spíše o moci kultury založené na písmu než o tom, jak dávná praxe skutečně vypadala.

Obecně vzato, v dějepiscetví, v dokumentu (zejména pokud je zároveň momentem, tj. textem s uřčitou vyhlášenou i přijímanou finalitou), působí vždy – intencionálně nebo nevědomě – kód, tedy ideologická reprezentace, fikce.

Ve *Třech mušketýrech* Dumas použil také autentické dobové paměti kardinála de Retz, vévody de Saint-Simon a dalších, kde zmíněné události reprezentují svědectví či stopu. Jako by tedy vycházel současně z fiktivních i skutečných pamětí. Avšak dokument, ať už to byl text vytvořený fikcí do podoby dobového znaku nebo skutečný pramen, chápal Dumas přibližně tak, jak jej ve 20. století pojal historik Marc Bloch – „smysly vnímatelná stopa zanechaná fenoménem, který nelze jako takový uchopit“.⁹⁸

Paul Ricoeur k tomu dodává: „Vše je řečeno, vše je záhadou.“⁹⁹ Prostor, jenž se tímto paradoxem nabízí, prostor mezi pamětí a fantazií (jak by právě tady mohly vypadat dějiny?), vyplňuje Dumasova imaginární variace, která neomylně vybrané stopě, jménu, osobnímu konfliktu, intrice, pomluvě, sarkasmu atd., dává své vlastní významy, k nimž jsou s nenucenou samozřejmostí připojeny nezaměnitelné výtvořky vypravěčské fikce – dobrodružný příběh a v něm pojímané dějiny, nad nimiž má svrchovanou moc slovo, například Dumasovy proslulé nekonečné dialogy. Prolnutím fiktivních a historických zdrojů vzniká spisovatelova představa stopy, již je třeba ztělesnit.

Tímto přístupem se inspiruje mnoho Dumasových následovníků. Připomeňme zde jednoho z nejznámějších autorů tzv. lidového románu. V románu *D'Artagnan kontra Cyrano z Bergeraku* (*D'Artagnan contre Cyrano*, 4 sv., 1925) vyplňuje Paul Féval ml., jak sám na úvod říká, mezeru mezi *Třemi mušketýry* a jejich pokračováním, tj. období let 1628–1648, nabitě událostmi (konec velkého kardinála, počátek Mazarinovy kariéry, smrt Ludvíka XIII.), kdy mušketýři byli v plném rozkvětu sil. Dumasův text tedy „vytvořil“ historický fakt nebo jeho znak, z něž se může dále odvíjet série vymyšlených historických příběhů. Výchozím bodem je u Févala opět – památka zavazuje! – hledaný a šťastně „nalezený dokument“, třetí foliant Pamětí hraběte de la Fère, kterého si prý Dumas nevšiml. Podle Févala obsahuje tento text, nazvaný O tajném dobrodružství a choulostivých vztazích mezi pány d'Artagnanem a Cyranem z Bergeraku, záznam d'Artagnanova vyprávění Athosovi.

Kromě této možnosti, která je vlastně opakováním strategie Předmluvy ke *Třem mušketýřům*, však využívá Féval další, k níž Dumasův text samozřejmě vybízí – napsat historii fiktivního setkání dvou postav, které se staly mýty – J. L. Borges by k tomu mohl podotknout, že představy a fikce se slovem jaksí zhmotňují a mají pak moc působit reálně. Slovo vytváří fakt, který může, zaklíni-li se do lidské paměti, vrůst do kulturní struktury. Nic na tom nemění skutečnost, že se ve smyšlených peripetiích a setkáních Févalova románu ani náznakem nepřipouští tajemství skutečné, stále unikající tváře člověka, jenž může žít ve fiktivním, tedy jím stvořeném světě.

2. Dary

V některých interpretacích *Tří mušketýřů*, které se mimo jiné zamýšlejí nad názvem románu, se zdůrazňuje, že d'Artagnan v porovnání se „třemi mušketéry“ představuje historicky reálný typ (chudý gaskoňský kadet, námezdní voják, odkázaný jen na své schopnosti), a proto se od nich podstatně liší. Z tohoto úhlu pohledu by však určité historické rysy nechyběly ani jeho druhům. Aramis (mimo chodem génius proměn a zdání, jedna z nejzdařilejších postav, které Dumas

vytvořil) přece do značné míry zosobňuje dobového dvorského kavalíra-intrikána nebo frondéra-diplomata a Athos zase francouzského seigneura, přísně se držícího zásad šlechtické cti a velkorysosti, velmože, jehož svět se v dobách upevňujícího se absolutismu rozpadá. Musíme tedy hledat jiná vysvětlení nezvratného názvu románu, jenž osobu d'Artagnanovu zjevně nezahrnuje („Tři mušketýři, kteří jsou vlastně čtyři“, říká se shovívavě, jako by Alexandre Dumas neuměl počítat do čtyř!). Důvodem není jen fakt, že se d'Artagnan jako mladík teprve snaží do mušketýrského sboru dostat, že usiluje, aby se vyrovnal „třem mušketýrům“ a stal se jejich druhem. Klíčem k řešení tu může být teprve sám text, logika jeho více či méně průzračných odkazů a vnitřních ozvěn.

D'Artagnan je skutečně ústřední postavou *Tří mušketýřů*, byť se v ději projevuje s různou intenzitou. První díl uvádí na scénu právě gaskoňského mladíka a celá trilogie se uzavírá d'Artagnanovou smrtí ve *Vikomtu de Bragelonne* (Ještě po deseti letech aneb Vikomt de Bragelonne – Dix ans après ou Le Vicomte de Bragelonne, 1848–1850).

Dumas vypráví dobrodružné příběhy a zároveň vytváří mýtus čtyř přátel, který se v dalších pokračováních, v plynoucím čase dějů a životů, stává mýtem čtyř heroických postav, mužů, jací už nebudou, lidí, kteří přežili celý věk. Hrdinové umírají nebo dožívají jako nadskutečné postavy. Porthos, v prvních dílech mušketýr mohutného vzrůstu a pyšné tváře, výstředně se oblékající jedlík a mluvka, se v posledních dobrodružstvích trilogie, před svou smrtí, takřka mění v legendárního Gargantuu a mytického Antaia. Jiné, mladší postavy románu (Raoul de Bragelonne) tak mohou číst v „knize“ jejich příběhů. Postupné přerůstání hrdinů v mýtus či exemplum je umožněno mytickými strukturami textu, ohlášenými již titulem cyklu, v němž poprvé a s rozhodující silou zaúčinkuje magické číslo tři.

Když se na stránkách Dumasova románu Gaskoňec d'Artagnan objevuje poprvé, připomíná vypravěči svým odhodláním i chudobou Dona Quijota v osmnácti letech, „Dona Quijota vyloupenutého ze svého středověkého krunýře“. ¹⁰⁰ A paralela pokračuje: „Don Quijote pokládal větrné mlýny za obry a stáda ovcí za vojska, d'Artagnan bral každý úsměv a každý pohled za vyzvání“ (I, 24). I jeho béarnská herka je obdobou Rosinanty. Ze všech konotací, které tato (spíše pokulhávající) přirovnání vyvolávají, je podstatná pouze jedna – Dumas signalizuje, že svou literární postavu, která si po celý cyklus vystačí jenom se jménem „d'Artagnan“ povýšeným na *nomen omen*, hodlá pozvednout na úroveň mýtu obdobného mýtu donquijotskému. ¹⁰¹ Současně se hned na začátku příběhu vynoří jiná podoba kouzelné „trojky“. Než se hrdina rozloučí s domovem – s rodiči, o nichž už nikdy neuslyšíme, protože hrdinův odchod do dobrodružné historie vlastního života musí být definitivní – , obdrží od svého otce tři dary: patnáct tolarů, starého žlutého koně a list pro pana de Tréville. Brzy však o všechno přijde. Peníze utratí na cestě do Paříže, herku – příčinu posměchu a prvních potíží – je nucen prodat, nehledě na otcovu důraznou radu nechat tohoto „starého sluhu“ v klidu dožít, a dopis je mu ukraden.

Víme ale, že vedle těchto darů existují ještě další – matka dá synovi recept na balzám, který dostala od jedné cikánky. Tato mast zhojí každou ránu, jež nezásáhne srdce. Otec přidá náдавkem ještě rady a ponaučení. A jimi opět jako by prosvítalo číslo tři. D'Artagnan má zachovat důstojnost svého šlechtického jména, od nikoho nic nestrpět, leda od kardinála a krále (šlechtická čest a věrnost se tu

spojuje s gaskoňskou chytrostí a lstivostí). Nemá se bát příležitosti ani uhýbat dobrodružství (má tedy usilovat o slávu a sledovat kariéru vojáka i šlechtice). Konečně by se měl bít v soubojích, kdykoli to jen půjde, a to přesto, že jsou souboje zakázány.

To je jasný rozvrh světa, jehož rámec, naplňovaný Gaskoňcem a jeho druhy, první část trilogie nepřesáhne. Vyslovený program předepisuje románovému světu jeho vitalitu, jediný, hluboký a nepřerývaný „dech“, který v mechanismu Dumasova díla, tj. v neustále prodlužovaném vyprávění, přerušuje až smrt; dech, jaký lze pozorovat na silném, vyvinutém svalstvu v plné činnosti. Událost je vyjádřena jako čin, akce (touto akcí je však také slovo). Čin se projevuje fyzickým úsilím, jehož příznačnou scenerií je ve *Třech mušketýřech* odpovídající dynamika šerosvitu, střídavý rytmus tmy a světla, dne a noci.¹⁰²

Pohádkové elementy se známými strukturálními funkcemi mají u Dumase své meze, jsou součástí podpůrného kódu, jehož vliv na vyprávění je dán prastarou tradicí. Například určité předměty (dopis, kůň, měsíc zlaťáků; milostný list, poslání, plná moc; skříňka, prsten) se nepřestávají v příběhu objevovat v situacích, kdy představují zároveň dar i zkoušku. Darem jsou pro mušketéry, zkouškou pro hrdiny – „polobohy“, jak lze tři mušketéry také pojímat.¹⁰³ Udržující svoje dvojí bytí v rovnováze, polobozi jakožto nadpozemské, éterické bytosti musí být rychlí, účinní, neúnavní a zjevit se v pravou chvíli na správném místě. Proto je tíží věci, proto se jich zbavují, anebo jsou o ně připravováni (o tom svědčí frekvence sloves jako hrát, vyhrát, prohrát, prodat, vyměnit, ukrást v prvních dvou dílech). Jako lidské bytosti jsou mušketýři těmito předměty, které symbolizují pozemský svět, naopak přitahováni.

Ternární vzorce (připomeňme jen, že „kabalistická“ trojka je v archaickém symbolismu základní číslovkou; syntetizuje, vyjadřuje řád) jsou u Dumase v různých podobách a proměnách natolik četné a patrné, že je můžeme považovat za jednu ze základních figur vyprávění. Pan de Tréville, kapitán mušketýřů, je „obdivován, obáván i milován“ (I, 39), vévoda z Buckinghamu je „smělý, statečný a podnikavý“ (I, 149); mladická dobrodružství přinášejí d'Artagnanovi slávu, peníze i obdiv milované ženy. A vůbec celá historie mušketýřů se zdá být ve znamení trojčlenných veličin nebo trojčlenných návratných, vždy vzájemně spřízněných sérií – cti, přátelství a slávy; dobrodružství/boje, lásky, jídla/pití; heroismu, bravury a vtipu. K tomu ještě můžeme připojit známý fakt, že vlastnosti i vzhled tří mušketýřů (a jejich tří sluhů), funkce postav, jsou komplementární.

Co k nim přidává d'Artagnan jako čtvrtý, aniž bychom tady podléhali pokušení dále pokračovat v symbolice či mystice čísel, jež se podílí na románové technice? Kromě příslovečných gaskoňských vlastností vnáší do děje upřímnost, inteligenci a lišáctví. V dobrodružstvích jako by chtěl, alespoň na začátku, své přátele řídit. Pokládá je za nástroje štěstěny – prostředky, ale především záruky úspěchu. Situace „tři mušketýři a d'Artagnan“ je však přinejmenším dvojznačná. V první části trilogie, a pouze v jistém okamžiku, d'Artagnan vlastně jen podlehne iluzi, že už tyto neuchopitelné bytosti zná a ovládá.

Vrátíme-li se ke struktuře „darů“, jíž jsme tento oddíl otevřeli, právě tři mušketýři jsou od počátku až do konce těmi podstatnými, ne-li jedinými skutečnými dary, kterých se Gaskoňci v životě dostalo. D'Artagnan je ústřední postavou trilogie, ale bez svých tří přátel by on, postava zřejmě nejbližší historické skutečnosti, nepoznal fiktivní svět. V určitém slova smyslu je tak prvním obdivným „čtená-

řem“ dobrodružného románu *tří mušketýrů*,¹⁰⁴ jakmile se s nimi setká u pana de Tréville. Bez svých přátel by do tohoto románu nemohl vstoupit, anebo by v něm nemohl být, kým tu je. Toho si je ostatně dobře vědom. Při obléhání La Rochelle se načas ocitne sám a v nebezpečí života: „Ach drazí přátelé!‘ povzdychl si d’Artagnan, ‘kde jen jste? Jak mi chybíte!’“ (II, 118).

3. Příběh jako historie

V Dumasově románu se objevují známé historické postavy a nevyvratitelná fakta jako orientační body shodující se s dějepisnými příručkami. Mají sice příspěvek k vytvoření důvěryhodného světa, avšak tento svět je jiný než historie. Ve *Třech mušketýrech* se neprojevují žádné zlomy, záhady, kontradikce; kontinuita vyprávění je tu oproti dějinám lineární, dokonale návazná, bez trhlin.

Když tyto obvyklé, tradiční závěry shrneme, dospějeme k následujícímu zjištění: Dumasovo vyprávění rozvíjí nový, zcela neznámý příběh – historii vně historické věrohodnosti. Lze k tomu ještě něco dodat? Řečeno jinak: Převažuje ve *Třech mušketýrech* jednoznačně pouze tento příběh-historie?

Historické události, které jsou v určitém vztahu k ději, bývají ve *Třech mušketýrech* vyjadřovány obecně, jako nevyhnutelný „dodatek“ k románu. Na druhé straně je tu však při jejich přiblížení patrné jisté úsilí o charakteristiku, určitá snaha vystihnout smysl historické situace elegantní zkratkou nebo bonmotem. Když vypravěč popisuje d’Artagnanův příjezd do města Meung, zachycuje dobovou atmosféru takto: „Pokud jde o měšťany, ti se chápali zbraně vždycky proti zlodějům, pobertům, čeledi, často proti pánům a hugenotům, a někdy i proti králi; proti kardinálovi a proti Španělům však nikdy“ (I, 19). Dumas, občas vědomě vystupující jako historik („jako historik [jsem] musil nakreslit jeho portrét,“ říká na začátku o své ústřední postavě), neváhá jedním tahem načrtnout a zhodnotit ducha doby Ludvíka XIII. – tenkrát byla podle něj sice „menší svoboda, ale větší nezávislost“ (I, 41). Podobná vyjádření k dějinným okamžikům, glosy k historickým postavám nebo jejich téměř anekdotické charakteristiky vypovídají o tom, že Dumas nerezignuje na dobové ambice autora historických románů, i když důsledně prosazuje jiný kód.

Kromě toho Dumas právě jako autor *Tří mušketýrů* do značné míry naplňuje onen postulát, který jsme v úvodu zmínili. Tento román, situovaný do období přelomu v dějinách Francie, je románem dvou kultur v té míře, v jaké zde soupeří dvě odlišná duchovní pojetí, dvě koncepte světa. Na jedné straně šlechtické hodnoty staré Francie (exemplární Athos), na druhé straně absolutismus (Richelieu, Mazarin, v poslední části trilogie mladý Ludvík XIV.). Zdá se, že onen přelom je završen okamžikem, kdy umírající kardinál Mazarin dává Ludvíku XIV. zásadní radu: „Sire, nikdy už si neberte prvního ministra.“¹⁰⁵

V Dumasově textu se ocitají v popředí kavalířské nebo duchaplné dialogy, gesta a rituály před duely i po nich („Budeme mít čest se s vámi bít,“ odvětil Aramis, jednou rukou smekl klobouk a druhou tasil meč“; I, 68). V první části trilogie se král Ludvík XIII. baví s kardinálem Richelieuem hlavně o rvačkách a soubojích gardistů s mušketýry. „Velká“ historie, která brání rytířským gestům, kodexu cti a statečnosti, šlechtickým ideálům, je přiblížena historii mušketýrů, převedena na soukromé, osobní děje nebo motivace. Musí být historií intrik, osobních záští a ná-

klonností, protože jenom s nimi, tj. s prostředky a individuálními pohnutkami, nikoli s komplexní historií, se složitým předivem státních zájmů a jejich cíli, se mohou bezprostředně a přehledně konfrontovat rytířství a ušlechtilost. Tak se od prvních stránek odvíjí Dumasova hra s dějinami.

A právě tuto příznačnou situaci, kdy jsou dějiny přeměněny na soukromý příběh (např. vztah Anny Rakouské a Buckinghamu), provází průběžný a podstatný zvrat – jak známo, „velká“ historie není těžištěm *Třech mušketýrů*. Tímto těžištěm však nejsou ani intriky, nějaké zvláštní důvody nebo osobní hlediska (pomocí nichž vypravěč např. zdůvodňuje, proč kardinál Richelieu zahájil obléhání La Rochelle) či anekdoty, jejichž prostřednictvím se „vysvětluje“, jak se v 17. století stala Francie kontinentální velmocí. Na okraj je tu odsouvána historie „velkých“ i „malých“ dějů a příčin, zatímco ústřední místo si vyhrazuje ona disponibilní historie, v níž se prosazují mušketýři, kavalíři a frondéři. Z těchto důvodů převažuje ve *Třech mušketýrech* nad historií směsice dobového (máme-li na mysli konflikty šlechtické cti s ústřední mocí) a literárního (uvědomíme-li si, že Dumas zakládá romantický mýtus „jiné historie“ vepsaný jeho romány do známých dějin Francie). Přesněji řečeno, nad historií tu vítězí příběh i hodnotový kodex mušketýrů, a to nehledě na války, intriky a politiku, které rozdělují přátele v pokračováních trilogie (resp. v pokračováních „malé“, méně známé nebo neznámé historie). Kromě toho, že se tento kodex skládá ze známých rytířských pravidel, jeho součástí tvoří také tato radikální obměna proslulé latinské sentence „Přítel je víc než pravda“.

4. Bravura a elegance

Kodex mušketýrů splývá s dobrodružnou dráhou v románovém prostoru, kde se téměř nepřipouštějí otázky nebo meditace. „Máme tu pro všechny tři dovolenou od pana de Tréville a máme tři sta pistolí, nevím odkud. Jdeme se tedy dát zabít, kam nás posílají. Což stojí život za tolik otázek?“ říká Athos (I, 220). Když se d'Artagnan svých přátel ptá, za co má utratit peníze od krále, Athos navrhuje dobrý oběd, Porthos sluhu a Aramis milenku. Velmož Athos hraje v kostky o darovaného koně, aby si ukrátil čas (hlavní je nenudit se...); získané peníze mušketýři vzápětí utrácejí za „staré burgundské“ a opulentní jídla: „A teď se dejme do jídla...“ poznamenal Porthos, a „čtveřice [...] pustila se s plnou chutí do jídla“ (I, 341). Takový je jeden z nejčastějších závěrů dobrodružství. Představuje výraznou tematickou strukturu Dumasova románu, na jejímž pozadí rozeznáváme archaickou představu – jídlo dovršuje práci a boj. Podstata hostin mušketýrů je rovněž „triumfální, vítězná“,¹⁰⁶ ačkoli se tu téma „jídlo a pití“ vyznačuje dalšími důležitými významy. To, co se ve *Třech mušketýrech* klade s jednoznačným důrazem *proti* Dějinám, *proti* jejich zákrutám a peripetiím, jsou bravura a fanfarónství, které často provází gargantuovská tradice. Souborem opakujících se gest text předkládá i prosazuje průzračný, nekomplikovaný model, skládající se z velkých obecnin.

Gigantická jídla a pitky, bonvivánství nebo téměř gastronomické pasáže (Dumas, sám autor jedné kuchařky, byl vyhlášený gurmán) patří v autorových románech ke známým složkám syžetu. A můžeme říci, že obecně tvoří významnou součást francouzské literární tradice v různých žánrech a například u tak odlišných autorů, jako jsou Joris-Karl Huysmans a Romain Rolland (Colas Breugnon,

1919 – česky *Dobrý člověk ještě žije*). V Huysmansových románech se gurmánství prolíná s kulinárním estétstvím. V obou syžetových liniích románu *Tam dole* (Là-bas, 1891), v příběhu maršála Gillesa de Rais i v příběhu soudobého literáta Durtala, který o něm píše knihu, se esoterické a satanské úvahy střídají s popisy výjimečných jídel, s jejich recepturami. V chrámové věži novodobých pařížských zasvěcenců, kam Durtal dochází, přechází dávné i současné gurmánství, spojené s exkluzivními meditacemi, v rafinovaný, zdobný obřad, v iniciaci smyslovou i duchovní. A u Dumase ani ponurá atmosféra Bastily nepřekáží tomu, aby zde pohostinný guvernér nabízel váženým návštěvám vybraná jídla a vína.

Jsou-li bravura a fanfarónství součástí francouzské kultury nebo jejích mýtů, neméně k ní náleží také odvaha a rafinovanost v jídle. Rozvíjením a domýšlením reálných předloh hmotné a duchovní kultury přispívají texty různého zaměření k propojování prvků, jímž vzniká tradice svěbytné kulturní historie. Její linie se zdá být na okraji „velké“ historie událostí a produkce, ale ve skutečnosti je svým dosahem vlivnější a závažnější. Vzhledem k tematice, kterou tu sledujeme, můžeme mluvit o kulturním modelu nebo duchovní reprezentaci, v níž čin splývá s uměním nebo krásným ornamentem, s vtipem a elegancí.

Vedle heroického mýtu Dumas v pokračováních *Tří mušketýrů* zvětšuje také další složky tohoto modelu, když vypráví o duchaplném kroužku literátů kolem ministra Fouqueta v čele La Fontainem a Molièrem. Tento kroužek je korelátém kroužku mušketýrů. K témuž „společenství“ činu a ducha se zde řadí i další tvůrci a nositelé stejného kulturního modelu – nepochybným umělcem ve vestimentární oblasti je králův krejčí Percerin, umělci jsou i ti, kdo režírují galantní slavnosti ve Fouquetově zámku Vaux, veledíle francouzského umění 17. století.

V Rostandově „hrdinské komedii“ *Cyrano z Bergeraku* (Cyrano de Bergerac, 1897), v tomto posledním pokračování tradice „tří mušketýrů“, duchaplnost i vtip těsně sousedí s bravurou, poezie se šermem, ale i s jídlem. Cukrář a paštikář mistr Ragueneau, milovník poezie, zosobňuje kulinární umění, skoro stejně tak fanfarónské a bravurní, jako je Cyranovo gesto, když verš ve známé šermířské baladě splyne s krásným úderem. Umění žít a tvořit, povýšit „nizké“ na duchaplné nebo téměř vznešené (nelze nevidět, že Cyranem vrcholí mýtus francouzské duchaplnosti, již v Rostandově hře neunikne – takřka nesnesitelně, jak by řekl Julius Zeyer – žádná oblast), často vyžaduje, aby tvorba balancovala na hraně života a smrti... Anebo na hraně jazyka, v němž z jedné strany jako by se otevírala hra i propast svěbytných „označujících“, samostatného víření textových jednotek, které se „zaobírají“ jen samy sebou, svým vlastním „skutkem“. Předně je však Rostandův Cyrano jevištěm krásných a chrabrých činů, velkorysosti, která je jedním z ústředních bodů cyranovského mýtu, jevištěm „průzračně jasných věcí“ (nekomplikovaných pravd, obecnin, jež se podřizují rytířskému kódu), na němž každá situace vyžaduje souručenství vtipu a zmužilosti. Epizoda z obléhání Arrasu je příkladem par excellence; ostatně svým způsobem „prodlužuje“ scény, kdy se Dumasovi mušketýři účastní obléhání La Rochelle. Líčí stejné fanfarónství prokládané jídlem, stejnou směs namyšlenosti a odvahy. Tady i tam je hrdinou mytický Gaskoněc, ten Rostandův navíc disponuje celým oddílem gaskoňských kadetů, nejpříhodnějších rezonérů jeho gaskoňád.

Smysl a poselství Dumasovy trilogie se koncentrují v jediné epizodě – epizodě z obléhání La Rochelle. Přátelé, sledovaní Richelieuovými špehy, se chtějí poradit o nanejvýš tajné záležitosti. Proto v táboře uzavřou sázku, že posnídají

na hradbách obleženého města, na baště sv. Gervaise, a že se tam udrží celou hodinu. Mají před sebou závažné rozhodnutí a čeká je boj. Je však třeba dodržet pravidla kulturního modelu, o němž jsme mluvili, a zpříjemnit si těžké chvíle dobrým jídlem. Sluha Grimaud prostře stůl a sám se odebere střežit na vízku se dvěma kotletkami a láhví vína. Athos vysvětluje druhům vážnost situace a současně ochutnává pití (zjišťuje, že je hostinský podvedl, místo šampaňského jim dal anjouské...). Praporem královských mušketýrů je na hájené baště ubrousek, znamená chrabrosti, bonvivánského veselí i vtipu. Elegantní nonšalance, chladnokrevná bravura a rytířská velkomyslnost převyšují, zvláště v Athosově podání, veškeré okolní dění, nezvratně ční nad dramatickostí okamžiků:

„[...] Co vidíte?“

„Četu mužů.“

„Kolik asi?“

„Dvacet.“

„Co je to zač?“

„Šestnáct zákopníků, čtyři vojáci.“

„Jak jsou daleko?“

„Pět set kroků.“

„Tak to ještě zrovna dojme tohle kuřátko a vypijeme skleničku na tvoje zdraví, d'Artagnane!“

(II, 149)

Touto emblémovou situací Dumas napsal samostatnou kapitulu k dějinám Francie. A třebaže se románové údaje neshodují s historickými prameny, staly se součástí kulturního modelu a mýtu, které historii každého společenství nevyhnutelně provázejí i dotvářejí, modelu, který je směsí skutečné historické mentality a romantického snu či touhy. Navíc modelu, jenž zemi, v níž vznikl, reprezentuje.

EPOPEJ A IRONIE
K PROBLÉMU POZDŇNÍHO
ROMANTISMU
V ČESKÉ POEZII
2. POLOVINY 19. STOLETÍ

Pozdní romantismus je problematický pojem. Podle některých romantiků, např. Friedricha Schlegela, je romantismus „progresivní univerzální tvorba“ věčně směřující ke svým ideálům. Podle některých vykladačů romantismu, např. Harolda Blooma, se „člověk prorokovaný romantiky“ stále jen rodí a ještě „neztělesnil své prorocství“.¹ Z tohoto hlediska nemůže být žádný romantismus „pozdní“. Podle jiných kritiků, např. Paula de Mana, se romantismus vyznačuje ztrátou možnosti postihnout výsostný moment lidské existence, okamžik *parúsie*, nového příchodu posvátna a návratu celistvého Bytí.² Z tohoto hlediska je každý romantismus „pozdní“.

Pozdní romantismus je tedy literárněhistorická kategorie, kterou nelze vysvětlit pouze filozoficky nebo esteticky. Předpokládá určitý vývoj, existenci „raného“ a „vrcholného“ romantismu, na něj určitým způsobem „reaguje“. V této studii však nechceme demonstrovat ani konstruovat příčinný mechanismus literárních dějin. Jde o zamyšlení nad *stylovými odlišnostmi* romantické tvorby v průběhu 19. století a zvláště v české literatuře, která se v době obrození vyvíjela v rámci různých národních romantismů, ale v níž se až na určité výjimky neprojevil romantismus vrcholný.

Základní tendencí vrcholného romantismu je poetizace světa prostřednictvím básnické imaginace, tvorby jednotlivce, hledající svůj hlavní smysl mimo společnost a její hodnotová měřítká, např. v platónské vizi, ve spojení s kosmickou energií, s „duší světa“, ale také v ironické hře. Tyto rysy nacházíme i u těch romantiků, kteří pěstují hrůzostrašné žánry, nebo u těch, jejichž tvorba má, jako v případě Máchově, silné existenciální ladění. Pozdní romantismus se vztahuje k vrcholnému romantismu v několikerém smyslu:

1) Zdůrazňuje ideálnost romantické poezie – zejména její prorockou nebo apokalyptickou povahu – s ohledem na exkluzivní společenskou roli básníka, jeho posvátnou autoritu „věštec“ a „vizionář“, ale také jeho odpovědnost vůči národu a celému lidstvu. Na rozdíl od Williama Blakea, jehož prorockou poezii považovali současníci za výlev šílence, má Victor Hugo ve francouzské společnosti pevné místo básníka-proroka. Jiný z pozdních romantiků, viktoriánský básník Matthew Arnold, dokonce tvrdí, že poezie vbrzku nahradí náboženství, které ztratilo schopnost vyjadřovat vznešené ideály a city, jež tyto ideály vzbuzují. Lidstvo se podle něj bude muset stále více obracet k poezii, „aby nám vykládala život, utěšovala nás a byla nám podporou“.³ Důležitým žánrem, v němž se tato orientace projevuje, je zejména ve francouzské, ale také v anglické a americké literatuře *romantická epopéj* (např. *Legenda věků* Victora Huga, *Královské idyly* Alfreda Tennysona nebo *Clarel* Hermana Melvilla).

2) Pozdní romantismus však zdůrazňuje i nezávislost literární tvorby ve smyslu autonomie uměleckého jazyka, svébytnosti obrazů a symbolů. Báseň se stává samostatným, na realitě nezávislým světem, který nemusí mít přímý vztah ani k básníkovu nitru nebo imaginaci. Tak vznikají, např. ve francouzském symbolismu, u anglických prerafaelitů nebo v poezii Emily Dickinsonové a do jisté míry i Walta Whitmana, zárodky moderny. Rozdíl mezi jednotlivými příklady spočívá především v míře a formě svébytnosti poezie. Zatímco francouzští symbolisté sledují v otevřeném světě básně meze reprezentace reality,⁴ prerafaelité se ve své symbolice pokoušejí o syntézu duchovního a senzuálního smyslu. Whitman spojuje próteovskou sílu své symbolické poezie s dynamismem a demokratičností americké společnosti, zatímco Dickinsonová se od téže společnosti zcela odvrací a vytváří ve své poezii autonomní svět figurativního jazyka.

3) Pozdní romantismus ale zahrnuje také ironickou reflexi základních romantických témat a postupů, jimiž se vyznačuje romantismus vrcholný. Tato reflexe nevede jen k pouhé parodii starší básnické tvorby, ale přináší nové tvůrčí impulsy – tak je tomu v pozdní Byronově, Keatsově nebo Heinově tvorbě. V některých případech se u pozdních romantiků setkáváme s rozsáhlým přehodnocováním předchozích ideových a estetických programů romantismu. Tak je tomu např. u Nathaniela Hawthorna, který transformuje výrazový kód americké romantické hrůzostrašné literatury a zároveň vytváří radikální alternativu k dosavadním představám národního písemnictví, především v zobrazení koloniální minulosti. Rozsáhlé a velmi hluboké přehodnocování amerického transcendentalismu v oblasti filozofického myšlení, umělecké tvorby i specifické symboliky nacházíme v díle Hermana Melvilla.

4) V neposlední řadě má pozdní romantismus formu určitého „zkrocení“ nebo útlumu revolty vrcholného romantismu. K tomu dochází v *biedermeieru*, *obrozenské* či *viktoriánské literatuře*.⁵ Idylizovaná literatura se zde postupně rozpouští v ideologii, která idealizuje domácké, provinciální a regionální formy života a zdůrazňuje úzce národní nebo naopak sociálně adresné poslání tvorby. Tak lze charakterizovat i romantismus „opozdžený“, kterým se zabývá poslední část této kapitoly o romantické epice a prorockém tónu v poezii Vítězslava Hálka.

Z těchto čtyř vztahů si budeme všimát především prvního a třetího. Zejména první, směřující k žánru romantické epeje (Svatopluk Čech, Jaroslav Vrchlický) se výrazně projevuje v české epické poezii 2. poloviny 19. století vzniklé před obdobím moderny. Určitou jeho protiváhou je ironický proud typický pro poezii některých májovců, zejména Jana Nerudy.

Romantická epeje

Tak jako mnozí čeští autoři 19. století se i Jaroslav Vrchlický a Svatopluk Čech zdají být definitivně zařazeni domácí literární vědou, která jim, řečeno co nejobecněji, přidělila místo ve vývoji nebo určila a zhodnotila typ jejich poezie. V tomto směru patří k nejdůležitějším počín F. X. Šaldy. Ve studii nazvané Jaroslav Vrchlický intimní odmítá Šalda sledovat „básníka reprezentativního a oficiálního, kterým Vrchlický také byl a býti musil“. Dále ho zde, jak výslovně uvádí, nezajímají ani Vrchlického „dějinně filozofické básně“,⁶ pojímající vývoj lidského ducha – tedy české obdoby děl Victora Huga, Alfreda de Vigny aj.

Proč? Šaldovo zdůvodnění je jasné a lapidární: „[...] poněvadž je to v první řadě úkol, který uložil své *vůli*.“ Řez je nesmlouvavý. Na jedné straně se ocitá Vrchlický „*poeta laureatus* své doby“,⁷ na opačné straně spontánní, autentický básník, básník-člověk se svým citovým a erotickým životem transformujícím se do veršů.

V pronikavém eseji nesoucím název Svatopluk Čech oceňuje F. X. Šalda slovesný dekor a malířskou či malebnou estetiku v Čechových prvních básnických povídkách (*Adamité*, 1873; *Anděl*, 1874; *Čerkes*, 1875; *Evropa*, 1878; *Václav z Michalovic*, 1880), proti nimž jako postupný tvůrčí úpadek klade básníkovy pozdější

epické skladby (*Slavie*, 1882; *Václav Živsa*, 1889–1891) stejně jako jeho nejpopulárnější tvorbu, které říká „vlastenecká, politická a společenská *chansona Čechova*“ (*Jitřní písně*, 1887; *Nové písně*, 1888; *Písně otroka*, 1895).⁸ Tyto práce podle Šaldy zesílily Čechův „panslavistický romantism, politickou tendenčnost, liberalistické humanitářství“.⁹ Cílem eseje je určit Čechovo místo ve vývoji české poezie a meze básníkovy umění. Šaldovo vyhraněné stanovisko, s nímž se ve svých úvahách dobírá hodnoty a nadčasovosti oproti dobovosti a módě, doplňuje hledisko moderní tvorby (eo ipso, nutno říci, že ovšem také časové), tedy Šaldovo kritérium tvárné básníkovy síly, umožňující vnímat a zobrazit dramata světa a života. Toto měřítko Svatopluk Čech v podstatě nesplňuje, i když F. X. Šalda spravedlivě připomíná a oceňuje spisovatelovu sebekritičnost a snahu o členitější tvorbu (satirická díla).

Nehledě na oprávněnost a pronikavost kritikových vývodů a soudů zdůrazněme intelektuální operaci, která je podmiňuje: oddělit umělecky produktivní tvorbu od neproduktivní, historicky podmíněné nebo vývojové oddělit od esteticky nadčasového a konečně vytknout podněty a příklady pro současné, případně budoucí umění (silové pole Šaldových „bojů o zítřek“, v jehož dosahu jsou pochopitelně nejbližší úvahy o Čechovi). Tato kritická a estetická koncepce se diametrálně rozchází s pojetím funkce a statutu romantického básníka, které Jaroslav Vrchlický i Svatopluk Čech zosobňují v našich zemích ještě na konci 19. století. Do nepřímého střetu – přehledně a také nepřesně řečeno, do konfrontace mezi „starým a „novým“ uměním (zejména v eseji o Čechovi, přihlédneme-li k datu jeho vzniku) – se promítá jakási distorze nebo napětí, do značné míry zvýrazněné souběžnou existencí pozdního romantismu a nových směrů, spolu s nevyhnutelnou polarizací měřítek. Obě pojetí – jednak básníků, jednak kritikovo – tak de facto účinkují v jiném kulturním čase. Jednoduše řečeno: úlohu umění chápou básníci a kritik jinak. Proto Šalda pomíjí, jakkoli je jeho hodnocení přesvědčivé a z hlediska zásad osobnostní a estetické kritiky logické, esenciální rysy romantického básnictví a básníka, k nimž mimochodem patří i to, že Jaroslav Vrchlický přijímá „úkol“ a že Svatopluk Čech píše v duchu „liberalistického humanitářství“. Šalda má na zřeteli přítomnost, vývoj či perspektivu (a v paralelní stupnici neméně i hodnoty) a svými příspěvky vlastně uzavírá některé kapitoly českého básnictví.

To, že je někdo zařazen a vysvětlen literární historií nebo v přísných termínech literární teorie, jednak uspokojuje (autor je „poznán“ a určitým způsobem „předán“ historii, tedy např. přiřazen k tomu, co se zdá na historii nenávratně minulé), jednak znepokojuje a podněcuje k pokusům o další četbu právě proto, že analýzy a popisy literární projevy také časově a hodnotově limitují. Společně s těmito pokusy ovšem může působit idea či fantom nadčasovosti (nadčasových hodnot), nutící znovu otevírat ne-li uzavřené, tedy alespoň učebnicově známé kapitoly české poezie, snažit se v nich najít něco, co přesahuje dobový jazyk a klade je jaksí mimo čas. Takový přístup však nemusí být průkazný, neboť úlohou literární historie samozřejmě není jen „vysvětlovat“ a „řadit“, ale také ukázat zvláštní historickou hodnotu literárního textu (historickou pertinenci pojmu literatura¹⁰), který není pouhým svědectvím o stavu, ale klade otázky týkající se společnosti, myšlení, institucí, estetické produkce atd., a spolu s tím obhájit specifickou časovost určité tvorby.

Neopakovatelností dobového jazyka utvářejícího „minulou“ literaturu patří Vrchlický i Čech, aniž bychom tu uvažovali o jejich vnější, respektive tematické

příslušnosti, ke „kosmopolitnímu“, anebo k „národnímu“ proudu, k romantické linii epopěj člověka, lidského rodu, národa, země, jejichž myšlenkovou osnovu tvoří určitá filozofie dějin či vize budoucnosti.

Tímto směrem se už od prvních desetiletí 19. století vyvíjí syntetizující a profétická větev evropského romantismu, vyslovující se k osudům člověka a lidstva. V tomto proudu a souběžně s ním i v různých sociálních doktrínách a ideologiích (např. saintsimonismus, fourierismus) vzniká a prosazuje se laický mesianismus, který si vyžaduje nové kněze, kazatele, zvěstovatele, vykladače. Jimi se stávají básníci, jejichž bytí je úzce spojováno s pojmy „úkol“, „poslání“, „služba“. Poezie je pojímána jako čin a básník je pokládán za myslitele a duchovní autoritu, jejíž slova, jakoby okamžitý ohlas božího slova či bezprostřední poznání, odhalují, ukazují i přikazují. Mezi společenskými typy své doby klade Alfred de Vigny nejvýše básníka-myslitele a za největší hodnotu ve službách lidstva považuje poezii, definovanou jako čistý entuziasmus a nejvyšší duchovní výraz.¹¹ Jestliže četná sociální učení v 19. století do značné míry zaměstnává i znepokojuje budoucnost (romantická epocha tak trpí nejen Mussetovou „nemocí století“, tj. tím, že minulost už není a budoucnost ještě není, ale i tím, co Paul Bénichou případně nazývá „nemocí [z] budoucnosti“¹²), také poezie bere na sebe tuto starost, a to nikoli jako pouhé rétorické cvičení.

I když často nelze příkře oddělit myšlenky doktrinárního diskursu, tj. mimoliterárního zdroje, a vize romantických epopěj (v tomto smyslu „čistý“ romantismus neexistuje), v básnictví se dobová „rozprava“ stává součástí světa citu, představitosti a slova. Ideu mají nahradit tropy a symboly. Reformovaný saintsimonista Pierre Leroux sice ve 30. letech nepřestává poučovat (jak je u představitelů sociálních učení obvyklé) umělce o tom, čím by umění mělo být, ale na druhé straně se sám inspiruje estetickou tvorbou, pro niž je, jak tvrdí, příznačný duch očekávání a předtuchy.¹³ Podle Leroux je každé umění prorocké a jeho metafyzická hodnota se zakládá na použití symbolu nebo metafory, na znázorňování neviditelného viditelným.¹⁴ Postulátu je blízké i přesvědčení Charlesa Fouriera a jeho žáků, že svět je jedním systémem neviditelných věcí, které se projevují viditelným způsobem (přitom se dovolávali mnoha zdrojů analogické nebo symbolické reprezentace věcí: sv. Pavla, Böhma, Swedenborga, Schellinga, Saint-Martina aj.). „Bajka, to jest analogie, to jest tropy, metafora, alegorie, jsou v přírodě navěky a všude pro toho, kdo ji dokáže luštit [...]. Analogický jazyk je opravdovým jazykem umění.“¹⁵ Vznešené pojetí soudobého básníka jako přímého potomka mytického Orfea a Amfiona, básníka pronikajícího do záhad srdce, přírody, minulosti, hledajícího i tušícího budoucnost, činí z tvůrců zákonodárce a průvodce lidstva na jeho cestě ke vzdálenému horizontu, který bývá v romantickém století jak plodem svobody, tak předmětem mystické jistoty.

Představa o úloze básnického myšlení tvoří integrální součást romantické poezie. Ve Francii patří k opěrným sloupům tohoto myšlení mimo jiné humanitarismus a učení o zdokonalitelnosti, jejichž kořeny tkví v 18. století (romantismus lidských epopěj tak určitým způsobem přebírá „nedokončený projekt“ osvícenství). Humanitarismus v období romantismu ovšem není charitativním humanitarismem, v nějž se později proměnil. Humanitární je pro romantiky vše, co klade jako nejvyšší hodnotu kolektivní regeneraci lidského rodu, konečné naplnění jeho příslibů. Idea zdokonalitelnosti je pak formou jakési náboženské víry v budoucnost, přesvědčením o velikosti společného údele lidstva, o pokroku

v lidských dějinách, který je pojímán jako nevyhnutelný proces a zároveň jako neochvějně směřování k lepšímu, garantované jak pozemským optimismem, které osvícenství odkázalo 19. století, tak Prozřetelností, neboť romantismus pojem pokroku výrazně spiritualizuje.¹⁶ S tímto přesvědčením koexistuje v různém poměru a s odlišnou intenzitou idea o právu jedince a svobodě umění, v níž se odrážejí zásady dobového politického liberalismu a antidogmatismus romantických tvůrců (v roce 1830 Victor Hugo definuje romantismus stručně a jednoduše jako liberalismus v umění¹⁷), požadujících otevřenou poezii, které dává smysl pouze nezávislý básník. Třebaže je básnictví způsobem myšlení i druhem „výuky“, děje se v autonomním a transcendentním prostoru romantického umění, kde ústřední místo zaujímá proměnná zkušenost subjektu, jehož myšlenka se formuje v obrazech i pojmech a přitom ji provázejí nejasnosti nebo nerozhodnost, pochyby a nedořečenost. Meditace a myšlení jakožto logický systém se nestávají poezií, ale naopak sama poezie je meditací a myšlením.¹⁸ Kromě toho, že je formou estetického výrazu, literatura se představuje jako území zkušenosti, jako místo nebo prostor, kde má dojít k myšlenkovému pokusu.

Úkolem romantického básníka – a mluvíme opět záměrně o úkolu, který vplývá z poslání a autority svobodného umění, jež chce být ve spojení s epochou – je především vytvořit epepej lidstva. Tato symbolická epepej se stala jednou z největších slovesných forem své doby, v níž se smísil humanitarismus a filozoficko-sociální lyrismus (někdy dokonce militantní lyrismus nebo politická poezie) s básnickým romantismem. Dílo Victora Huga představuje paradigma této syntézy. V Hugově pojetí romantická epepej, chápaná jako moderní obdoba báje se symbolickými typy, poučuje o dějinách a osudech lidstva. Epepej ukazuje hodnoty a vypráví o nich. Na pozadí příběhů je ale vždy patrná přítomnost básníka-myslitele, který zároveň přemýšlí, obhajuje a věští. Avšak mimo to také soudí. Jednou z hlavních pouček Hugovy humanitární epepeje je, že zlo musí být vykoupeno a odčiněno. A k hlavním osobám nejvyššího tribunálu se mnohdy řadí i sám básník – básník-mstitel, jako je tomu například v knize *Tresty (Les Châtiments)*, 1853). Jeho svrchovanou úlohu tu potvrzuje dvojediná funkce soudce a zvěstovatele, jejímž prostřednictvím se proměňuje v následníka starozákonních proroků. Také *Legenda věků (La Légende des siècles)*, 1859, 1877, 1883) nám dává pocítit tuto moc básníka,¹⁹ i když zde obvykle trestá Bůh a epičtí hrdinové – nositelé spravedlnosti.

V díle Victora Huga vrcholí koncepce duchovního vůdce lidstva. Samo slovo „básník“, jakkoli romantismem sanktifikované, už jako by ani nestačilo nebo bylo příliš úzké na to, aby vyjádřilo šíři a význam úkolů, rozpětí tvůrce, závažnost jeho poslání. Odtud celá škála Hugových pojmenování zvětšujících básníkovu aureolu. Vedle Básníka, osvíceného božím vnuknutím, jsou to „vidoucí“, „kněz“, „pontifex“, „prorok“, „mág“, „objevitel“ aj. Všechny tyto varianty označují toho, kdo je v důvěrném styku s posvátným a nadpřirozeným. Básník je také „myslitel“, „snivec“, „mudrc“, pokud pozvedá myšlení na úroveň nejvyšší moci, a bývá rovněž označován jako „chodec“ a „hledáč“, aby tím byla zdůrazněna jeho odvaha a neúnavné pátrání, zatímco přízviska „apoštol“, „vykupitel“, „osvoboditel“ ukazují na jeho spásanosnou úlohu vzhledem k lidstvu.²⁰

Alfred de Vigny píše: „Miluji majestát lidských utrpení,“²¹ a dodává: „[...] v tomto verši je smysl všech mých filozofických básní. Duch lidskosti, veškerá láska k lidstvu a k zlepšení jeho osudů.“²² V majestátu utrpení se účinkem bás-

nické transformace vyjevuje velikost lidstva i lidství a s tímto majestátem je spojována také víra v opětovné vzkříšení až po onu světelnou transfiguraci člověka, již ve svém díle předvídá Victor Hugo.

Není-li už nutné připomínat ideje a doktríny, které tu podněcují vizi a víru, můžeme si naopak povšimnout dvou nezaměnitelných faktů utvářejících podoby tohoto básnictví, faktů, které jsou „za“ nebo dokonce „nad“ příznačným stylem, tématy, myšlenkami atp. Těmito fakty jsou situace básníka v básni a tón jeho poezie, nebo dokonce „pozice“ samotné poezie. Na první pohled je zde básník prorokem a tomu odpovídá i profetický tón veršů. Básník ví, ba dokonce musí vědět, a co víc: musí vyslovit to, co je mu dáno vědět. Básnictví, podle romantického kánonu nepotlačitelná mohutnost, spočívá v síle a zření. Je sice osudem vyvolených, spíše však promlouvá jimi, než aby oni promlouvali jím. Tak může Alfred de Vigny oslovit tu, která si ho vyvolila a jež jako by se nad ním tyčila: „Poezie! Ó poklade! Perlo myšlení!“²³ Na suverénní veličinu se v podobném duchu obrací se žádost i Jaroslav Vrchlický: „Poezie! [...] ty jsi pramen, v němž se koupá / lidský duch, když bojem zmdlen! / kéž tvá jedna krůpěj skoupá / svlaží rty mé, jedna jen.“²⁴ Baudelairův básník se na tomto světě objevuje „rozhodnutím nejvyšších mocností“.²⁵ Hugova básníka oslovují všechny formy přírody a on „slyší, co uslyšel Orfeus“.²⁶ Smysl podobných výroků je zřejmý: básník je boží vyvolenec. A to mu dává nové a jediné prerogativy, skrze něž zároveň naplňuje svou povinnost. Jak říká Hugo, „kráčí přede všemi a osvětluje ty, kdo pochybují“.²⁷

Poukázali jsme na několik podstatných elementů, z nichž se v 19. století skládá literární mesianismus včetně humanitární romantické epopeje, a současně na některé příkladné básnické axiomy a apostrofy, které tyto elementy provázejí. Můžeme je považovat, obecně vzato, za součást známé romantické divinizace umění a dobového stylu básnické promluvy s jejími hyperbolami a licencemi. Avšak i když jsme načrtli kontext, témata a pozadí určitého proudu, v němž se ocitá i pozdní český romantismus, nedostali jsme se ještě ani k jádru této promluvy, ani k tonálnímu smyslu této poezie, jenž má starší původ i obecnější dosah. Je proto do jisté míry nutné neulpět jenom na jejích běžných slovech, obvyklých figurách nebo veršových strukturách, abychom mohli analyzovat sám prorocký tón, jeho modus a s nimi spojené postavení básníka či epického mluvčího, jemuž básník předává slovo.²⁸

1. Vyvolenost a povinnost

V Prologu ke *Zlomkům epopeje* (1886) Jaroslava Vrchlického se do básníka zatínají spáry Poezie, která ho unáší do nadoblačného prostoru. Touto personifikací je obětí i vyvolencem, neboť poezie znamená utrpení i krásu. Je-li jedno spjaté s druhým, není úniku. „Již stokrát děl jsem: Nechci, nechci! [...] Ale nyní musím.“²⁹ Toto „nechci“ – „musím“ sice můžeme chápat jako klišé vyjadřující osud, ale ještě více je můžeme považovat za paradox označující pozici národně romantického básníka v Čechách. Poezie se zmocňuje individuality v podobě údělu i povinnosti, vybírá si své oběti-vyvolence. Tato nadosobní síla nesmlouvavě určuje proroky a zvěstovatele, jimž se tím dostává mimořádného privilegia. Výsada je však do značné míry ambivalentní, protože básník zároveň ví a musí. Jinak řečeno: právě jím promlouvá nadosobní síla, a proto je „krásy věrný sluha“,

případně jantar, v němž zkamení krása,³⁰ anebo – vyneseno do oblak poezie – získává až nadlidskou schopnost pohledu, vnímavosti, stává se jakousi „metonymií“ lidstva, zahrnující všechny duše, osudy, děje. Z výšin poezie obhlíží dějiny země a lidstva, jejich přítomnost i budoucnost a přitom drží kahan Světla a Pravdy, jenž znamená jasné vědomí toho, co bylo, co je a co má být.³¹

Novodobá pansofie se prolíná s pan-básnictvím. U Vrchlického je básník vším a ve všem, co žilo a žije, vždy cítí „tep světa veliký“.³² Je nad světem i vším světem, obdobně jako Shakespeare ve vizi Victora Huga: „Celý svět prochází jeho sítem, / veškerý život svírá v své strašné ruce.“³³ U velkých dějů tak může ukázat bezvýznamnost a naopak u malých spatřovat velké důsledky. Jeho pozici neustále stvrzují slovesa, obvykle v první osobě, jako „vidět“, „zřít“, „slyšet“, jimiž se uplatňuje prorocký tón a ojedinělý dar proroka. Jaroslav Vrchlický zří „stíny zaslých věků“,³⁴ slyší „čtyři hlasy z dálky volat“ (Východ, Jih, Sever, Západ) atp.³⁵ Této pozici básníka odpovídá určitá situace. Vizionářské básnictví, obrazy, příklady, varování a výzvy se rodí v dumách, z propastí snů a vizí. I tato situace je privilegovaná. Jen snivce a myslitele, vizionáře a kazatele navštěvuje poezie jako zjevení.

Prorockým tónem, který nelze vysvětlovat jen banálním a čistě formálním poukazem na romantickou rétoriku a emfázi, se potvrzuje moc poezie a povinnost básníka svého druhu, tvůrce epopéjí a epiky, které ukazují příklady i směr a vzápětí vyzývají ke zvážení, k následování a činu. Ze snů, meditací a vidin se noří defilé exemplárních obrazů lidstva, provázené proctvím, tj. skutečností, jež má nastat, a vizí, jejíž výjevy jsou symbolické, a tedy vybízejí k interpretaci. Tato koordinace se vyznačuje nápadně religiózní strukturou.

Víme však už, že pozice romantického básníka a proroka není zcela jasná. Básník jakoby kolísá mezi oním zvěstovatelem a „rezonérem“ nadosobní poezie, tedy nejvyšších, tajemných sil, které mu vnukly vidiny a myšlenky, a novodobým Prométheem, titánem a stvořitelem, případně Orfeem, tvůrcem umění, jenž v jistém slova smyslu ovládá přírodu. Proto je jeho pozice ambivalentní, neboť současně ví i musí či musí i ví. Obdaření božskou přízní jsou básníci platónskými interprety Múz, ale na rozdíl od dávných rapsódů nejenže tvoří umění, aniž by u nich rozum zcela přepouštěl místo inspiraci, ale také disponují poznáním (mezi poezií a poznáním je v Platónově *Iónovi* zásadní předěl, podobně jako je tu rozdíl mezi básníkem nebo rapsódem, který z božské přízně „tlumočí umění“, a opravdovým uměním).

V tónu i situaci romantických epiků se uplatňují oba vzorce i předobrazy, ačkoli ani jeden se neprojevuje jednoznačně. Tvoří či spíše prodlužují kulturní sérii, anebo jsou, chceme-li, součástí epopéje umění. Zvyšují závažnost poezie a podtrhují její poslání právě záhadnou hrou na předurčení, v níž účinkují svrchované atributy tvorby, která je střídavě božským (božím) vnuknutím nebo vlastní božskou kreací. Tak se nám opět vrací ono Vrchlického „nechci – musím“, jež po vzoru mytického Orfea nakonec přemáhá i smrt, spolu se stvořitelským, vědoucím „zpěvem“, produkujícím na základě předloh svůj svět příkladných příběhů, alegorií, varovných mement a příslibů – zkrátka filozofii epopéje.

Jako se poezie zmocňuje básníka, tak se i básníkova moc rozprostírá po celém světě v jeho nejrůznějších obdobích a na jeho nejrůznějších místech. Svatopluk Čech tvrdí v sebeobhajujícím, programovém Vyznání (*Nové písni*), že není ryzí poeta, jenž ční nad lidstvem a naslouchá „hlasům s výše tejným“.³⁶ Své básně

koneckonců „sebral [...] ledakde: / po našem luhu, / po nivách druhů, / po světě širém / a v srdci zde“.³⁷ Pohybuje se v širokém prostoru Čech, Slovanstva, Evropy, a tento prostor je mu dekorativní, rétorickou scénou i ideou. Podobné „čtení“ světa, třeba vycházející od částí přírody, kulturních detailů (např. báseň *Co zbylo z antické fresky ve Zlomcích epopeje*), dějinných epizod, výjevů, anekdot nebo legend (např. básně *Smrt Oliviera a Plessis-les-Tours v Nových zlomcích epopeje*) až po velké historické zlomy, provází samozřejmá schopnost vnímat a dešifrovat znaky. Díky ní se projevuje moc prorockého básníka nad světem a dějinami, moc, která je něčím vykoupena.

Být nade vším je téměř básníkovou povinností. K velkým tématům Vrchlického epiky patří neustálá obnova života a titánství člověka. Ale „život“, v různých obměnách a podobách (naděje, víra, řeč, píseň...), zde také patří k velkým slovům-granitům romantických epopejí. Bývá synonymem věčnosti a ta individuální osud přesahuje. Život je tu tedy jakýmsi nad-životem, překonávajícím život-žití. Z básníkovy nahlédu v epopeji takřka není místo pro opravdové individuální bytí, přestože je zaplněna postavami a osobnostmi. Individuální život, lépe řečeno příběh, metonymicky a symbolicky vyznačuje jen etapy, fáze (mluvíme-li, přísně vzato, o dějinách, třebaže pro epopej je ve skutečnosti příznačná vize a specifický výklad historie), anebo se vztahuje k ponurému proctví či naopak k nadějně předtuše. Individuální život je básníkův život v jeho poezii – tedy ve Vrchlického lyrice nesené osobním, privátním žitím.

Jestliže máme na mysli svrchní tón epopejí, nikoli jejich lyrická čísla, lyrické pasáže a akcenty, pak jakoby převládá nadosobní, sugerující božstvo Poezie. Na jeho křídlech se básník vznáší nad jednotlivými životy, a jakkoli se zdá, že je všechny absorbuje (jsou součástí jeho knihy světa), nemluví z nich nebo podle nich, ale vždy nad nimi jako vizionář, vykladač a sjednotitel drobných poselství. Proto může Vrchlický vidět celou duši národa, přesněji řečeno celistvost procházející dějinami v masách vln (báseň *Koruně sv. Václava ve Zlomcích epopeje*). Soukromé individualitě přísluší intimní lyrická poezie, básník veden povinností se zaměřuje na nad-život. Dílu Jaroslava Vrchlického je tato dvojdomost nebo dualismus vlastní.³⁸

Epické dílo Svatopluka Čecha, včetně ideových písní (tradiční název „politická lyrika“ nevystihuje básníkovu pozici ani tón básní), je v jistém slova smyslu nedělitelné. Některé heterogenní a vzápětí jakoby potlačované pasáže v rámci jednotlivých čísel a skladeb (ponecháváme stranou, že se Čech sám mnohokrát hlásí – často polemicky i trpce – ke své úloze a volbě) ovšem svědčí o tom, že na sebe ještě striktněji bere povinnost básníka osudů a nadějí lidstva a básníka burcujícího národ, o jehož duchovních obzorech, soudě podle pana Broučka, si nedělal velké iluze.

Tento různorodý Svatopluk Čech, svou podstatou, jak říká F. X. Šalda, idylik (např. v krajinách domova a bezpečí), avšak stejně tak epický kazatel-karatel nebo sardonický tvůrce prototypu českého člověka, tak protikladného jeho ideji češství a slovanství, si zaslouží zvláštní pozornost. Jeho případ mimo jiné dokládá, co všechno čelny český spisovatel na konci 19. století chce a musí, čím je mu sakrální statut, ať přiznaný či nepřiznaný, a čím mu může být samo „psaní“.

Čech neváhá mezi „nechtít“ a „muset“, v pozadí všech jeho eposů a písní se totiž objevuje „muset“ a „vědět“ („snít“, „tušit“, „slyšet“, „zřít“ jsou ve skutečnosti jen synonymy „znát“ a „vědět“). Básník pobízí lidstvo a národ právě proto, že ví

a musí.³⁹ Ve Vstupu k *Václavovi* z *Michalovic* básníka vyzývají hlasy k „veliké písni“, aby vyzpíval „to hoře staleté“.⁴⁰ V básni *Vyznání* navzdory své skromnosti („nejsem poeta ten pravý, / jenž bohem posvěcený krásy kněz“⁴¹) říká, že má v hrudi „profánní a zářné cíle“,⁴² mluví o setbě svých písni a naznačuje, že ještě touží vyjevit „bratřím“ mnohé pravdy a tajemství, v jejichž držení, jak se zdá, může být především básník. Jeho nitro rozechvívají tajemné struny, z nichž nejvíce musí promlouvat struna domácí (báseň *První struna* v *Nových písniích*).

Znovu tu narážíme na onu nutnost, něco nadosobního, posvátného, co nelze potlačit a co je známkou vyvolenosti, vůdcovství, ale co také může být – vezmeme-li v úvahu některé „zlomy“ v Čechově tvorbě – Sisyfovým balvanem. Pro proroky budoucnosti a velekněze myšlenek jak ve světě, tak v Čechách je poezie, romantická obdoba nejposvátnější moci, „veliká, svatá, božská“,⁴³ jí promlouvá pravda, idea a naděje.

Souhrnně řečeno – svět lze napravit (proč by jinak tato poezie promlouvala?) myšlenkou a slovem. „To slovo zas národ můj spasí / a zachová v jasnější časy, / jež v dálce zří proroků hled, / kdy slovem, ne kovem, / krok lidstva se pošine v před.“⁴⁴

Za myšlenkou a slovem však v českých romantických zlomcích národní i světové epeje opět zaznívá onen svrchní tón, který kromě pozdně romantických gest básnictví ukazuje také na závažnější nároky a s nimi na léčku, kterou „nutnost“, „povinnost“ atd. této poezii kladou.



Adolf Liebscher: Ilustrace ke knize *Svatopluka Čecha Václav z Michalovic*, Praha, 1882, xylografie Františka Richtera. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

2. Apokalypsa a finalismus

Pojetí univerza, vlastně prostoru a času náležejících básníkovi, je v *Legendě věků* Victora Huga manichejské. Cyklickou architekturou díla stoupá člověk od temnot ke světlu, jakkoli po nepřímocará dráze zvrátů a regresí. V diptychu *Širé moře, širé nebe* (1859), jedné z ústředních dominant *Legendy*, nenasytný Leviatan představuje fatalitu války, zatímco loď plující éterem symbolizuje konečné vítězství lidstva nad starým osudem. Velké apokalyptické téma střídá téma vykoupení. Zde musíme zdůraznit, že báseň není ani tak místem pro vyjádření naivních perspektiv lidstva, jako spíše dějištěm vize, programu, touhy. A proto i zjevením univerzální pravdy nebo hlasem, jímž je tato pravda tlumočena. Poezie a básník jako sakrální veličiny prosazují a šíří nadosobní. Victor Hugo k tomu nesmlouvavě říká: „Dnes spisovatel nahradil kněze; bere světlo z oltáře a šíří je mezi národy [...] utěšuje, proklíná, modlí se, předvídá. Jeho hlas nezní pouze lodí katedrály, může se odrážet z jednoho konce světa na druhý [...]. Velekněz této strašné a majestátní moci není již závislý ani na králích, ani na mocných, jeho poslání je od Boha.“⁴⁵

Jak známo, tzv. vrcholný romantismus se vyznačuje také řečí velkých mohutných slov (často zvýrazňovaných velkými počátečními písmeny), vpisovaných do „knihy světa“, slov, kterým obvykle chybějí diferencující, určující atributy. Básníci zcela samozřejmě vědí (rozhodující není, zda to opravdu vědí, ale ona samozřejmost), co je Světlo, Pravda, Právo, Spravedlnost, Svoboda, Lidskost, Pokrok, Práce, a co naproti tomu Lež, Tma, Blud atp.; vědí také, kdo je a kdo není hrdina budoucnosti (takový je název jedné Čechovy básně). Proto se k těmto entitám mohou kdykoli obracet jako k evidencím, jejichž vymezování by bylo zbytečné nebo přímo svatokrádežné, a vyzývat k jejich naplnění, dosažení nebo překonání. Disponují cílem a pevnou vírou, mohou tedy předkládat řešení, ukazovat směr, vyzývat k činu.

Odtud známá apelativnost a kazatelství Čechovy epické a ideové poezie – básník pobízí, protože musí a protože ví. Co ví? Především má představu o minulosti i budoucnosti, lépe řečeno: vidí rozvržení světla a stínů, pravdy a klamu, dobra a zla, lidskosti a nelidskosti, dokonce ví, že sny a utopie (dumy, vize...) jsou nejen kolébkou, ale i skutkem budoucnosti. Tak Slávě-Slavii, Čechovu milovanému snu, „kyne / chvíle ona veliká“,⁴⁶ jasný den, zmrtvýchvstání. Mládež je vyzývána, aby vždy veslovala k „velikému cíli“, za svými ideály, byla stále tam, „kde pokrok“, hledala nové dráhy a směřovala za „hvězdou budoucnosti“ apod.⁴⁷ Kromě toho, že v těchto pokynech a apostrofách vnímáme, jak je budoucnost – v protikladu k neblahé minulosti (pokud jí není dávná idyla nebo heroická národní minulost) i nevalné přítomnosti, které bývají obětovány na její oltář – vždy spojována jenom s mládeží a jí také předávána (co se skeptickým stářím?), nelze přehlédnout vtíravou tajemnost velkých slov tohoto sociálního romantismu. Pro nás, ne tak pro věštce a kazatele, který se v osobě Svatopluka Čecha po svých výzvách k činu někdy cítí, jak se to prorokům a mentorům stává, „v poušti kazatelem“.⁴⁸ Snílek Gaston žije v Evropě „budoucnosti kraje požehnané, / kde pod oblaky květných haluzí / bohatých klasů zlaté moře chrustí, / kde lidé mírní, lepší, smavouští / kořáním bloudí, štěstí soudruzi“.⁴⁹ V této vizi budoucnosti není závidění ani zákonů, lidé se o všechno dělí a řídí se pouze láskou.

Taková je vlastně nejkonkrétnější představa příštího ráje u Svatopluka Čecha, jež jako by byla čistým koncentrátem jeho domácích i zahraničních selanek. Jinak

se obrysy budoucnosti-cíle zdají spíše paradoxní. Jsou sice jasné, zářné, ale buď jenom těmito označujícími, anebo se jasně rýsují a září právě díky oněm velkým a nezpochybnitelným slovům romantismu, s nimiž splývají. Ocitáme se na samé hranici tautologie a mlžnosti nebo na pomezí velkých obecnin, které opodstatňuje sama jejich ontologie, a oslnivých fantomů, kdy si evidence a přeludy pod tímiž jmény nepostřehnutelně vyměňují místo.

K příznačnému rejstříku vizionářských romantiků patří apokalyptický tón. Je také znakem i zbraní básnických proroků, kteří vidí „ducha zrakem“ a jimiž promlouvá boží hlas.⁵⁰ Od tohoto tónu se do značné míry odvozuje postoj a postavení těch, kdo jsou buď sami spásným majákem (Hugo), anebo ve skromnější české dikci těch, kdo neochvějně ukazují ke spásnému majáku Pravdy a jejímu „nesmrtelnému zraku“ (Čech).⁵¹ Apokalyptický tón často navozují slova jako „tuším“, „zřím“, „vidím“, „slyším“. Výsledkem je exaltovaná vize („schwärmerische Vision“). Tu, jak připomíná Jacques Derrida, nazval Kant smrtí veškeré filozofie („der Tod aller Philosophie“).⁵² K ní by podle německého filozofa došlo, kdyby nad prozaickou filozofií, logickou metodou a jasnými koncepty převážil estetický způsob reprezentace, kdyby nad logem jakožto ratiem zvítězila poetika, připomínající Ísidinu roušku.⁵³

Tento odkaz má nyní pro nás smysl jen potud, pokud si připomeneme pretenze romantických proroků a epiků (filozofie dějin a vývoje, nárok na pravdu nebo na její interpretaci). Ovšem je nutné si uvědomit, že z jejich stanoviska Kantova obrana racionálního filozofického diskursu proti mystagogům mnoho neznamena, protože právě romantismus povýšil uměleckou pravdu na pravdu globálnější, „vyšší“. Poeta, novodobý věstec, bard, mystagog, se tedy vskutku cítí být tím, proti komu Kant brojí: „philosophus per initiationem“ nebo „per inspirationem“. Tato iniciace či inspirace, o níž jsme už jinými slovy pojednávali, svrchovaně opravňuje i dekretuje jeho čin: výrazný hlas a tón, takřka hlas a tón orákula, které nejsou figurami běžné rétoriky, tím méně otrepanými metaforami.

Ve Vrchlického Písni života říká vizionářský Noe: „Život se zachytí / na vetché pavučině“, a vzápětí vidí v pustinách po potopě „svět nový“.⁵⁴ Avšak vize básníků a jejich protagonistů jsou předně katastrofické – v básni Hymna andělů v noci před vzkříšením vykupitele „Svět starý hasne a se řítí v trosky“.⁵⁵

Mnohými příběhy a výjevy epopoje Jaroslava Vrchlického prostupují apokalyptická témata (např. v básni Nostradamovo vidění), scény nebo předzvěsti přibližujících se pohrom, výbuchů, revolucí. Sklon k tomuto vidění prozrazují nejen katastrofické obrazy, aluze a citace v číslech o dobách minulých, ale především předtuchy příštích apokalyps. Jestliže Vrchlický přirovnává kladiva bájných Kyklopů k dávným husitským cepům, jejichž údery jsou „Bouře děsná, ale plesná“ (v básni Cepy a kladiva),⁵⁶ pak už v předchozí básni z pařížských ulic varuje monděnní město před kráterem, na němž stojí, a proféticky hrozí: „A v jícnu vře to, šlehající plamy / se valí ze všech stran, skřek letí nebem.“⁵⁷ Obdobně prorokuje i Svatopluk Čech v Podzemním hlase:

*Jen ucho skloňte k půdě kolísavé,
jak výš se nese temný hluk a šum,
jak rachot v hlubinách se blíže valí
a vyplnění chystá teskným snům,
kdy společnosti krok se v bezdno sveze,*

řád její slétne jako z karet dům,
kdy ortel soudce, anatéma kněze
i prosba pěvce hrůzou oněmí,
až prorve meze
ta děsná bouř, jež duní pod zemí.⁵⁸

Básník-prorok vnímá to, co s podobnou jasnozřivostí může vnímat jen málokdo. „Slyší ty hlasy, které my neslyšíme,“ říká Lamartine.⁵⁹ Tuší, ba dokonce už slyší bouři, apokalypsu, stejně jako věští a předvídá budoucnost. Věštba se děje v modu předtuchy, kterou básník sděluje, alespoň pokud jde o rámcový nebo ústřední obraz, ve figurativním jazyce. Čechova v bouři rozedraná loď Evropa, na níž neustává boj myšlenek a představ, je nakonec zničena výbuchem. U Vrchlického zase jako by se neustále opakovala tematická řada: útlak – naděje – kataklyzma – obnova. Předpokladem obrody, obnovy, vzkříšení nebo znovuvzkříšení je tu katastrofa, apokalypsa jako naprostá, bezpodmínečná očista. V Epilogu ke *Zlomkům epopeje* (Nemesis) se světu věští „velká, smutná tryzna“, tato tryzna však bude „velkolepá“.⁶⁰ V básni Čechy se jitro rodí z krve, „kvítí budoucna [...] pučí z mohyly“.⁶¹

Pojetí lidské časovosti a obrody je v pozdním českém romantismu apokalyptické. Před úsvitem, jímž je budoucnost, se vždy zjevuje Leviatan v mnoha podobách. Tyto obrazy se někdy spojují s evokacemi posledního soudu a s martyrologií (mučený národ – vzkříšený národ); konec něčeho (dějinné etapy, společnosti, útlatku...) často spadá pod nejvyšší instance – Nemesis nebo Boha. Na ně se pak obrací vyvolený básník, tj. básník zasvěcený a inspirovaný, skoro jako rovný k rovnému. Jaroslav Vrchlický vyzývá bohyni Nemesis, aby nemilosrdně ztrestala klam, násilí a zlobu, Svatopluk Čech v Modlitbě prosí Boha, „až hrozná bouře rozhodnutí třesne“, aby stál na straně týraného národa, který se hlásí „o štěstí své a slávu budoucí“.⁶²

Tyto variace spolu s básníkovou pozicí, situací nebo pózou, neboť báseň je scénou, na níž promlouvající subjekt zaujímá postoj, bychom teď mohli jednoduše označit – ostatně jako už několikrát předtím – za stylistické, rétorické, popřípadě tematické příznaky poezie své doby. Jsou dobře známé a v literárních dějinách obšírně popsány.⁶³ Mají ale eschatologický ráz a pojí se s apokalyptickým tónem, který neznamená nějaké vybočení, přemet, ale jednotu. Tedy naléhavě oznamují konec, krajní mez, smrt, něco posledního, „co přichází *in extremis*, aby uzavřelo jedny dějiny, jednu genealogii nebo prostě vyčíslitelnou sérii“.⁶⁴ Čechův Václav z Michalovic pod kupolí chrámu sv. Salvátora v nadzemské výši, v póze archanděla a několik okamžiků před svou smrtí zjevuje plamennou řeč rekatolizovanému lidu pravdu. Odhalovat tajemství přísluší prorockým kazatelům, k nimž hlavní postavy Čechovy epiky patří. I když podstatný je tón jejich promluvy (jednota tónu) a „jeviště“, na němž promlouvají, protože „to, co říká tón, není nutně to, co říká diskurs“,⁶⁵ tyto kazatelé jsou neméně vykladači. Kant postuluje ve svém pamfletu proti kněžím-mystagogům, komentovaném a rozvíjeném Derridou, že součástí jejich agogické moci jsou hermeneutické nebo hermetické svody.⁶⁶

Proroci a kazatelé nejenže tuší, ale také anticipují, jsou naléhaví a cítí hrozivou blízkost toho, co má nastat (konec, katastrofa, krize), jsou zjitřeni a zjitřují. U českých epických a ideových proroků je pravda o konci spjatá s pravdou o budoucnosti nebo o cíli, eschatologie se zcela přirozeně propojuje s finalismem, který je nevýraznější u Svatopluka Čecha, podněcovaného všeslovanskou myšlenkou. Na

rozdíl od Evropy doplňuje šťastně do přístavu loď Slavia. Básník-věštec tak zobrazuje ne-li pravdu, tedy alespoň cíl, jímž jsou touha a idea současně.

Zabývat se tu známým pozadím tohoto Čechova básnického řešení, dobovou nebo osobní vírou, idejemi, programy, iluzemi by bylo zbytečné, protože v profetické poezii, pokud ji analyzujeme, je jediným relevantním faktem výsledný obraz – vize budoucnosti. Konec Evropy, zmítané rozpory, otrášené radikalismem monolitických učení a představ (rétorika jejich reprezentantů je u Čecha vždy homogenní, nesmiřitelná), střídá zrození nového idylického společenství. Vidiny konců nebo konce nejsou svou povahou protikladné vidinám určité budoucnosti, protože obojí jsou transcendentní a finalistické a také, zcela obecně řečeno, mohou zakládat skutečné výsady nebo k nim opravňovat. Po kataklyzmatech, která si ovšem básník Čech vůbec nepřaje, přichází Vrchlického obnova věčného života a Čechova budoucnost v modu idyly. Ta se, jak známo, vyznačuje kruhovou temporalitou. Nepředvídatelné dějiny jako by se zastavily, neboť jejich hranice vymezila Pravda proroků, jediné řešení, jediná možnost. A podle Jacquesa Derridy znamená pravda v apokalyptickém tónu konec a instanci posledního soudu.⁶⁷

3. Čechův úkol

Zvláštní aspekt básnickovy povinnosti se projevuje v heterogenním pohybu nebo nerovnoměrném rozvíjení Čechovy epiky a poezie idejí, v jejich incipitech nebo určitých vnitřních zlomech. Nelze je odbýt například poukazem na lyrické pasáže ve výpravných dílech, žánrovým prolínáním atp., protože v tomto případě zlomy mimo jiné vypovídají o (přijaté) údělu oficiálního básníka jako vykladače i učitele v Čechách.

Cyklus *Ve stínu lípy* (1879) otevírá apostrofa i apoteóza rodného kraje, přecházející místy v přírodní lyriku, respektive v lyrickou krajinomalbu. Tento náběh je však rázně přerušen hlasem básnického subjektu: „jinam zaleť, písni!“⁶⁸ Sama krajina v podobě domova se pak sice objeví ještě několikrát, ale ve vyprávěních jednotlivých protagonistů je především doprovodnou notou k ideji domova, návratu, ke konfrontaci cest života a zakotvení až po závěrečnou kaskádu přání, výzev a poselství. Báseň V jitřním šeru (*Jitřní písneň*) začíná jakousi analogií mezi probouzející se přírodou, počínajícím zpěvem ptáků a budící se písni v básnickově nitru (i u básníka-pěvce se tak jedná o přirozený projev). Tato píseň však nebude oslavou přírody ani lásky, bude „drsnozvuká, divá“, básník ji chce potlačit, avšak ona „musí, musí ven“.⁶⁹ Tady se znovu setkáváme s onou svrchovanou, nadosobní silou poezie, třebaže nepromlouvá z nadoblačných výšin jako u Jaroslava Vrchlického.

Pravé bytí Čechovy poezie spočívá v její exteriorizaci. Posláním písneň je budit spící a přitom jasně rozvrhnout siločáry minulosti a budoucnosti. Poezie je nadosobní úkol. I kdyby básník chtěl, jako by nemohl setrvat déle v přírodní lyrice, která by se nakonec nestala krajinou-ideou a krajinou-domovem, symbolem nebo alegorií, součástí výzvy, deklamativního prostoru uspořádaného rétorickými figurami. Básníková přívětivá česká krajina či krajina mládí, jejichž výseky se v jeho díle vracejí, možná vypovídají o dvojí touze: vnímat víceméně lyrickou krajinu s měkkými obrysy, nostalgicky zabarvenou a idylicky konturovanou, a zároveň ji vidět prizmatem idejí, cíle. Nelze se samozřejmě ani zdaleka domýšlet, že by byl Svatopluk Čech v podstatě přírodní lyrik a ve svých skladbách potlačoval svůj

naturel. Ve *Václavovi z Michalovic* nebo v *Čerkesovi* zřetelně vidíme jeho zalíbení v dekorativní „malbě“ scenerií a kontrastním ornamentu. Máme na mysli výlučně zavrhanou možnost, o níž svědčí určité části Čechových krajin vepsané do básnických povídek i ideové poezie.

V básni *Na Humprechtě* poeta sice nejprve přiblíží krásnou přírodu kolem pustnoucího zámku, ale tento obraz představuje už jen konvenční romantický kontrast. Vzápětí se básník přenesl do historie, aby čtenáři předložil barvitý i poučný příběh, moralitu i elegii. Obdobně je tomu v básni *Na Valdštyně* s povinným díkůvzdáním Máchovi a v básni *Trosky*, v níž se místní hradní pověst proměňuje v ideovou rozpravu. Ani při těchto „potulkách“ (cyklus se jmenuje *Z potulek*, 1891) se tak Svatopluk Čech nezabývá svého úkolu tam, kde se rozvírá skulina třeba pro lyrickou krajinomalbu, reflexi, meditaci. Veškerý čas a prostor země totiž proměňuje v ideogram nebo samostatné jeviště velkých slov.

Na samém sklonku romantického období jako by se pozdní český romantismus v osobě Svatopluka Čecha ocitl před dilematem. Na jedné straně „obnovené obrazy“ Julia Zeyera potvrzují, že je možné spojit poslání vizionáře (povinnost vůči ideálu) s představou autonomního uměleckého tvaru, který odkazuje sám k sobě (povinnost vůči umění), na druhé straně se povinnost romantického básníka a proroka stává spíše ideovým, mnohdy pracným zadáním. Prorockou syntézu nahrazuje učení (někdy přímo výuka), do popředí vystupuje doktrinární rétorika svázaná s národním úkolem, jemuž se jako svému přirozenému poslání básník podvoluje. Úsilí o rovnováhu mezi vznosnou rétorikou a meditací, mezi ideou a obrazem, úsilí strukturující svět romantických epopéjí je přerušeno. Slovo a obraz se spíše rovnají údělu básníka, než aby značily jeho osud a ideu.

Rozpad velké epické formy a romantická ironie

Pozdně romantickému úsilí o velkou epopéj předchází poměrně dlouhé období rozpadu hrdinské epiky. Bachtinův výklad operující s pojmem „novelizace žánrů“⁷⁰ dostatečně nepostihuje dynamiku tohoto procesu – vedle pronikání románového různorečí do epických žánrů (vznik tzv. „románu ve verších“) dochází v romantismu k výraznému obrození mytické poezie. Transformace starých a tvorba nových mýtů je důležitou hybnou silou nejen romantické mytologické epiky (např. „prorockých básní“ Williama Blakea), ale i pozdně romantické epopéje a v některých případech také románu (jako příklad lze uvést málo známé dílo Hermana Melvilla *Mardi*, 1849). Navzdory mytopoetickým gestům však romantická epika nedokáže vzkřísit velkou epickou formu.⁷¹ Proti Bachtinově teorii lze tedy namítnout, že v romantismu neprobíhá jen „novelizace žánrů“, ale dochází k pokusu vytvořit velkou epickou formu založenou na mytické poezii. Tento pokus vesměs selhává a romantický epos i pozdně romantická epopéj se vyznačují značnou mírou zlomkovitosti. To však není chyba mytické poezie, ale důsledek nestability a fragmentace velké epické formy.

Nejde ovšem jen o problém formální stránky romantické poezie. Jak ukážeme, zlomkovitost a fragmentace romantických básní obnažují dva podstatné problémy moderního slovesného umění: významovou nedourčenost jazyka a časovost nebo pomíjivost nejrůznějších hodnot. Strategii psaní, která z těchto problematických aspektů vychází, nelze již popsat jako „různořečí“, které je produktem sociální, historické a estetické diferenciací jazyka. Jde o ironii, v níž má podstatný význam subjektivita (mluvčího básně, čtenáře a v některých případech i autora). Proti běžným definicím romantické ironie, které zdůrazňují oscilaci mezi tvořením a destrukcí, hravost básnické tvorby, její vztah k ideálům apod., spojuje tato část studie problém ironie právě s rozpadem velké epické formy, který obnažuje iluze o romantickém básníku a jeho tvorbě, chápané často velmi omezeně jako „autostylizace“.

„Chtěl jsem, aby postava dodala básni souvislost,“ tvrdí Byron, když se rozhodne změnit jméno svého autobiografického hrdiny z archaického Childe Buron (Byron) na Childe Harold.⁷² Je paradoxem, že se tím v jeho eposeji otevírá stále se prohlubující rozpor mezi mluvčím básně a hrdinou. V závěru čtvrtého zpěvu je tento rozpor tematizován jako propast, z níž vystupuje Harold – pouhý přízrak, který zanechává za sebou apokalyptickou vizi zániku feudálních hodnot.⁷³ Zjevně tu nejde jen o nezdar Byronova hrdiny, nýbrž o poezii, jež využívá dynamického napětí ve zlomkovité formě k rozvinutí ironie. Lze tuto ironii chápat jako pouhou hru, racionální nadhled nebo skeptický odstup? Není spíše děním vypovídajícím o možnostech a mezích romantické poezie?

Následující část studie se pokusí o výklad romantické ironie ve vztahu k fragmentaci romantické epiky, zejména typického zlomkovitého žánru – lyricko-epické povídky – v některých dílech českých pozdních romantiků Jana Nerudy a Vítězslava Háška. Již od Coleridge a rané tvorby Waltera Scotta existuje důležitá vazba mezi romantickou povídkou a dalšími žánry, které sentimentalismus a romantismus převzaly z lidové slovesnosti – zvláště baladou, písní nebo popěvkem. Proto se nesoustředíme jen na pozdně romantickou epiku, ale pokusíme se sledovat i některé rysy fragmentace a ironie v lyričtějších či zcela lyrických žánrech.

1. Zlomkovitost, fragment, ironie

Zlomkovitost poezie není jen charakteristickým znakem romantismu. Již od počátku 18. století se začíná projevovat rozpad velké epické formy. Jeho první příznaky lze zaznamenat v anglické literatuře. Přes mnohokrát proklamované snahy o monumentální epiku dosáhla většina klasicistů uměleckého vrcholu spíše v jejích parodiích, směšnohrdinských nebo satirických eposech a epyliích. Příkladem může být *Ulloupená kadeř* (*The Rape of the Lock*, 1711) Alexandra Popa. Ani návrat některých sentimentalistů k tradici rytířského románu, např. poema Jamese Thomsona *Zámek lenosti* (*The Castle of Indolence*, 1748), nepřinesl obnovení této žánrové formy, spíše akcentoval „humornou a lehce ironickou hru“ spojující „archaické výrazové prostředky [...] s novodobými významy“.⁷⁴ Také nejdůležitější sentimentalistický pokus o velkou epiku, který neobyčejně zapůsobil na celý evropský romantismus, *Ossianovy básně* (*The Poems of Ossian*, 1765) Jamese Macphersona, má zčásti formu fragmentů.⁷⁵ Sbírkou lidových balad a ohlasové tvorby, které se objevují v průběhu druhé poloviny 18. století, např. *Ostatky staré anglické poezie* (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765) Thomase Percyho, jsou důkazem

rostoucího zájmu o krátké a často zlomkovité lyricko-epické útvary, který potvrdily i padělky středověkých básní Thomase Chattertona. Jak ukazuje Marjorie Levinsonová, na sklonku 18. století byla zlomkovitá forma básně považována za zcela běžnou a bezpříznakovou.⁷⁶

Rozpad velké epické formy je patrný i při vzniku jednoho ze základních žánrů romantické poezie, lyricko-epické povídky. Zatímco Walter Scott postupuje spíše formou syntézy a dotváření fragmentárních vyprávění z lidové baladiky,⁷⁷ povídky jiných romantiků (např. Coleridgeova *Christabel*, 1815) jsou přímo psány ve zlomkovité formě nebo napodobují formu porušeného rukopisu, např. báseň Samuela Rogerse *Kolumbova plavba* (*The Voyage of Columbus*, 1810). Jako fragment – součást nedokončeného velkého díla – se často definuje i nový žánr: autobiografická, konfesijní romantická epika, např. Wordsworthova poema *Předehra* (*The Prelude*, 1799, 1805, 1850).⁷⁸

Od těchto tendencí (zjevných vesměs již v sentimentalistické poezii) se výrazně odlišuje geneze Byronových lyricko-epických povídek, z nichž je většina výsledkem rozpadu ambiciózního projektu eposu o šesti zpěvech, který básník zamýšlel napsat po vydání prvních dvou zpěvů *Childe Haroldovy pouti* (*Childe Harold's Pilgrimage I-II*, 1812).⁷⁹ Fragmentace však v tomto případě není výsledkem uměleckého nezdaru, ale určitým kompozičním principem, což se výrazně projevuje zejména v první z Byronových básnických povídek, *Džaurovi* (*The Giaour*, 1813). Jde o „diskursivní strategii, která je výsledkem nahodilého, aleatorického přiřazování“ témat, motivů, obrazů a řečových figur „a zároveň důsledkem záporného procesu – tematické výstavby básně“.⁸⁰

Je-li řeč o zlomkovitosti romantické poezie, je třeba vždy mít na paměti, že již v úvahách a dílech romantiků se vyhraňují různá pojetí fragmentu. Klasický fragment může být úločkem dokonalého celku, pozůstatkem ucelené formy antického umění. Moderní, romantický fragment naopak vypovídá o neucelené, složité povaze doby svého vzniku. Naznačuje její vývojové možnosti a zároveň i její nedokonalost – nesouměřitelnost s antikou. Na rozdíl od těchto běžných pojetí, která kontrastují neúplnost tvaru s ideálním celkem a hodnotou,⁸¹ je v Byronově poezii fragment svědectvím přechodnosti hodnot a ideologií různých epoch i kultur (např. antického hrdinství, křesťanského a islámského fanatismu, romantického helénství) a zároveň výrazem určité časovosti a náhodnosti, která je podle Paula de Mana základní vlastností jazyka.⁸²

K problematice fragmentu v tvorbě romantiků se přímo vztahuje koncepce ironie. Podle Friedricha Schlegela je ironie „jasným vědomím věčné aktivity [Agilität], nekonečně plného chaosu“, který obklopuje i „dalekosáhlý systém“.⁸³ V tomto smyslu jde o reflexi nejen dynamické povahy reality, ale také umělecké tvorby, reflexi, jež chápe celistvost („dalekosáhlý systém“) jako pouhý zlomek bohatství forem v „nekonečně plném chaosu“, který ji vymezuje, ale neuzavírá. V přehledu jednotlivých druhů ironie v eseji *O nesrozumitelnosti* (*Über die Unverständlichkeit*, 1800) Schlegel ukazuje, že vedle „hrubé ironie“ spočívající v samotné realitě – „skutečné povaze věcí“ – existuje řada komplikovanějších forem ironie, završená „ironií ironie“. V této nejsložitější podobě se ironie zdvojuje a tak poukazuje mimo jiné na významovou nedourčenost, diferující povahu každé promluvy, na rodící se významy, které nemáme nikdy plně pod kontrolou.⁸⁴ Ironie je tedy vnější dynamikou a zároveň vnitřní fragmentací zlomkovité romantické tvorby.

Podobně charakterizují ironický efekt i mnozí vykladači romantické ironie. Například Lillian Furstová píše, že v Byronově nedokončeném eposu *Don Juan* (1819–1824) se žádný význam nedá pevně uchopit, protože celá Byronova epika je založena na „pohyblivosti“, kterou „do značné míry umožňuje nekonečný tok ironických kvalifikací, jež nedovolují, aby jakákoli výpověď získala konečný, určitý význam. Rychlé zmnohonásobení perspektiv vyvolává na jedné straně povznášející vědomí svobody, ale na druhé straně také zlověstný pocit dezorientace.“⁸⁵ Furstová, která zdůrazňuje spíše čtenářské hledisko, nedoceňuje tvůrčí a humorný aspekt romantické ironie, jehož si všímá Anne Mellorová: „[V]ětšina moderních komentátorů přehlížela nadšenou tvořivost, která je součástí Schlegelova pojetí romantické ironie.“⁸⁶

V těchto diskusích se objevuje otázka, zda romantická ironie rozvíjí specifiku každodennosti, nebo zda ji ničí. Na rozdíl od humoru, který je podle Jeana Paula „opakem vznešena“, neboť zachovává v obecné perspektivě každou individualitu a jedinečnost, klade prý ironie malé věci do kontrastu k velkým, aby je společně zničila, „protože tváří in tvář nekonečnu jsou si všechny rovny ve své nicotě“.⁸⁷ Na tyto úvahy navazují i někteří dnešní vykladači, kteří redukuje problém romantické ironie na otázku principu reprezentace reality. Například J. Drummond Bone se domnívá, že ironie je ve Schlegelově pojetí jakousi „univerzální hrou [...] poetického ideálu“ a že „předpoklady každodenního realismu získávají intelektuální autoritu jen tehdy, pokud jsou vědomě nahlíženy jako produkty idealistické struktury – ‚věci‘ jsou v Kantově pojetí noumena“.⁸⁸

Nedomníváme se, že pro romantickou ironii je klíčový problém idealistického či materialistického základu reprezentace reality v umění nebo myšlení, nýbrž otázka *smyslu* zlomkovité estetické nebo i filozofické formy. Protože tento smysl má vesměs charakter paradoxu, který však postrádá logický základ Kantových antinomií,⁸⁹ nelze ho vyvozovat z logických významů a jejich vzájemných vztahů. Z tohoto důvodu se v ironickém diskursu dostává do popředí hodnotová (axiologická) problematika. Ne však absolutně, ale v určitém úhlu pohledu, který se nesoustřeďuje na samotné umělecké, morální nebo filozofické hodnoty (krása, ctnost, pravda aj.), nýbrž na akty *hodnocení*, které jsou přítomny i tam, kde je smysl neúplný či fragmentovaný, nebo i tam, kde momentálně nebo zcela chybí.

Jinými slovy, ironie nás vůbec nenutí klást si zásadní epistemologické nebo teologické otázky, naopak umožňuje nám nekonečně se pozvednout nad „nutnost“ takového tázání. Dává subjektu zdánlivě absolutní svobodu a zároveň podkopává jeho i veškerou ostatní subjektivitu. Tak akcentuje vedle svobodné tvůrčí hry i základní problém kritiky, kterým je – podle Deleuzova výkladu Nietzscheho pojetí filozofie – „otázka hodnoty hodnot, hodnocení, z něhož tyto hodnoty vznikají, to jest, problém *tvorby* hodnot“.⁹⁰ Toto pojetí není striktně filozofické, zahrnuje umění i každodenní život, jež se v ironické perspektivě romantiků často prolínají, např. v pozdějších Byronových básních, veršované novele *Beppo* (1817) a nedokončeném eposu *Don Juan*. Podstatou hodnocení nejsou podle Deleuze

*hodnoty, nýbrž způsoby bytí, mody existence těch, kteří soudí a hodnotí. Tyto způsoby a mody slouží jako principy hodnot, na jejichž základě lidé usuzují. Proto máme vždy jen taková přesvědčení, pocity a myšlenky, které si zasloužíme při našem způsobu existence a stylu života.*⁹¹

Romantická ironie je tedy jen zdánlivě „nekonečným“ povznesením se tvůrce nad vlastní subjektivitu i okolní svět. I když zdůrazňuje neomezenou tvůrčí svobodu, zároveň také připomíná bytostnou omezenost každého hodnocení, každé tvorby hodnot. Od zlomkovitosti tvaru nás tato ironie vede k nezavršenosti smyslu a odtud k fragmentovanosti hodnotící perspektivy, kterou nelze odvodit z absolutního nebo ideálního základu.

Romantická ironie proto není jen „prostředkem, který dává uměleckým výkladům světa hodnotu a zároveň je relativizuje“.⁹² Ve svých nejdokonalejších manifestacích je spíše rétorickou strategií, která upoutává naši pozornost na – Deleuzovými slovy – „diferenční prvek, z něhož se vyvozuje hodnota samotných hodnot“.⁹³ Tento diferenční prvek (např. Schlegelovo „jasné vědomí věčné aktivity nekonečně plného chaosu“ spojující přesnou představu a nepředstavitelnou různorodost) není, jak ukazuje Deleuzovo čtení Nietzscheho, pouhým základem paradoxu. Představuje totiž spojení „kritiky hodnoty hodnot a pozitivního živlu tvorby“. Proto není kritika implikovaná v romantické ironii pouhou reakcí nebo resentimentem, nýbrž je „aktivním způsobem existence“, „božským šibalstvím, skrze něž si nelze představit dokonalost“.⁹⁴

Toto spojení tvorby a přehodnocování hodnot je důležitým rysem pozdně romantické tvorby.⁹⁵ Většinou v ní nejde o pouhou parodii vlastních výtvorů a hodnotových hledisek,⁹⁶ nýbrž o tvorbu, v níž je přehodnocování buď výsledkem energie a vynalézavosti figurativního jazyka,⁹⁷ vychází z transformace dominantních žánrových rysů⁹⁸ nebo je produktem komplexních vypravěčských a kompozičních strategií (viz s. *434–436).⁹⁹ Všem těmto způsobům přehodnocování je společná orientace na „diferenční prvek, z něhož se vyvozuje hodnota hodnot“ (viz výše). Například ve 42. kapitole Melvillovy *Bílé velryby* symbolizuje bělost bájného kytovce obrovské množství nejrůznějších krásných i děsivých forem života, ale zároveň i nezměrnou prázdnotu vesmíru a „myšlenku na zánik při pohledu do bílých hlubin mléčné dráhy“. Bílá je „viditelnou absencí všech barev“ a zároveň jejich „konkrétnem“, společnou přítomností.¹⁰⁰ Tento „diferenční prvek“ není však jenom „univerzálním znakem“ neexistence smyslu v přírodě (neexistence analogie mezi člověkem/jazykem/uměním a přírodou, kterou předpokládají např. Kant, Coleridge a Emerson), nýbrž akcentuje individuální tvůrčí potenciál literární promluvy.¹⁰¹

2. Romantická ironie a entuziasmus – problematizace vypravěčské perspektivy

Mísení a spojování různých tónů, stylových rovin a promluv tvoří stěžejní rys romantického diskursu. Korelátům imaginace, fantazie a iluze je od počátku romantické estetiky ironie. Příkladem i modelem jsou dva romantiky nejobdivovanější umělci – Cervantes a Shakespeare. Když je Friedrich Schlegel uvádí ve svém *Rozhovoru o poezii* (Gespräch über die Poesie, 1799–1800), mluví o nádherném a věčném prolínání entuziasmu a ironie. Karl Solger, estetik a filozof z období německé romantiky, činí z ironie dokonce princip umění – ztotožňuje ji s umělcovým shrnujícím a uchopujícím pohledem, s odvahou nazírat ideje v jejich pomíjivosti a nicotnosti. Ironie je nade vším se povznášejícím a vše destrukujícím pohledem (viz dialog *O ironii* – Über Ironie – v souboru *Eroín. Čtyři*

rozhovory o krásném a o umění – Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, 1815).

Není teď pro nás důležité, že toto pojetí i krajní stanovisko neodpovídají uplatňování a „hrám“ ironie v jednotlivých literárních dílech německých romantiků, jejichž poetika a narace nenaplňují obecně formulovanou estetiku ironie. Důležitější je, shrneme-li přínos německých myslitelů, sám vyhraněný koncept ironie. Ironie je podle nich intelektuální silou, vědomým postojem, logickým důvtipem, znamená schopnost povznést se nad tvorbu (tj. tvorbu chápanou jako činnost přirozené, tedy s přírodním principem spojené imaginace a neméně přirozeného entuziasmu), odpoutat se od díla, docílit vzhledem k němu – organickému i naivnímu tvoření – svobody, která je svobodou kritického, racionálního a sebevědomého já. Ironie představuje negaci, a reflexe, jež s ní ruku v ruce „spolupracuje“, ničí iluze.

Položíme-li si otázku, jak k tomu dochází, tedy například prostřednictvím jakých „technik“, „hledisek“ či ironických „žánrů“ (řekněme souhrnně těch, v nichž se podle Friedricha Schlegela spojuje fantazie, důvtip, humor nebo groteska s city a názory), musí nás zarazit (nehledě na postuláty idealistických teorií pojímajících tvorbu jako estetický stav, který vyvažuje protikladné síly) faktický úhel pohledu v konkrétních literárních dílech založených na vyprávění a s tímto úhlem spojené dvě různé roviny ironie: například při nazírání věcí a situací z hlediska postav a z hlediska vypravěče.¹⁰² Řeceno jinak: Jaká je v těchto romantických textech distribuce úloh, kdo je tu při alternaci dvou protikladných rovin (např. v dílech E. T. A. Hoffmanna) na straně entuziasmu a kdo na straně ironie?

Odpověď by měla být jednodušší v rozvrhu tradičního vyprávění. Postavy tu existují v zobrazovaném světě, z něhož bývá vypravěč většinou vyčleněn. Avšak zejména pozdější romantické psaní, které se nevyhnulo lekcím Diderotovy, Sternovy nebo Sadovy poetiky (zvrátům, inverzím a subverzím, dočasným vazbám mezi událostmi a nahodilým poutům postav), vytváří zmnožováním hlasů, ambivalencí postav i jejich různými „maskami“ spletitější a méně průhledné texty, než jsou pohádkové metamorfózy a „magický idealismus“ (Novalisův pojem) rané německé romantiky.

Uveďme jeden příklad za všechny. Ironický, objektivizující vypravěč v novelách Prospera Mériméa, spokojující se v zobrazovaném světě třeba s nevýraznou identitou pozitivistického učence a filologa, jako by si byl vědom, že snahy o hledání absolutní pravdy jsou klamné a směšné. Nepovznáší se nad věci a situace tím, že by jim vládl, že by o nich měl nepochybnou představu. O postavách, vždy autonomních a problematických entitách, může proto vyprávět jen líčením jejich protikladů a proměn v toku příběhu (např. *Carmen*, 1845), přičemž náznaky vznešeného jsou vzápětí korigovány chladně výsměšným nasvícením. Romaneskní vášně nebo romantický entuziasmus tu brzdí v každém okamžiku skepse vycházející z přesvědčení o nejednoznačnosti a dvojsmyslnosti událostí. V exotické novele *Tamango* (1829) se stejnojmenný černošský král, dodavatel otroků, sám stane otrokem (jako příklad Mériméových ironických zvrátů fatality ovládající svět) a na otrokářské lodi pak zorganizuje úspěšnou vzpouru. Monumentalitu pudové energie a touhy po svobodě, jíž Tamango na chvíli dosáhl, však bezprostředně střídá výsměšná „grimasa“ – neosobní figura textu. Černoši neumějí řídit loď, trapná a odevzdaná dezorientace střídá vznešený elán. A Tamango, který se zachránil, se nakonec stane činelistou anglické plukovní hudby a skončí jako

alkoholik. Romantický zápal a rozhodnosť, jedným slovom entuziasmus, obestírá u Mériméa kruh ironických poznámek, soudů a náhlých odhalení, které vertikálu nadšení neutralizují snižující příměsí tvrdé skutečnosti, nejednoznačnosti a pochybné skepse.

Jsou-li podle Mériméa nejistota a nerozhodnost principem umění a ne pouhými nahodilostmi,¹⁰³ pak vlastně ironie ztrácí převahu rozumového úsudku „nad věcmi“. To se týká nejen vypravěče, ale i autora, jehož chladný rozum může pouze jedno – znovu a znovu uvádět věci do rovnováhy, alespoň relativně. Dochází k tomu především v rovině bravurní kompozice, pomocí střídavého stylu a průzračného jazyka. Zde se sice fakta světa jasně zpřítomňují, ale přitom táž fakta jako by se pro hrdiny i vypravěče zpochybňovala v rozvíjení určitého znepokojivého, fragmentovaného a hádankovitého příběhu. Záhady i fantasmata subjektivity jsou zde „diferenčním prvkem“ (viz zde, s. *431) – zdrojem napětí mezi světem konstruovaným ve vyprávění, který pomocí ironie kontroluje vášně a vykazuje jim místo jen v rámci přijatelných, obecně sdílených pravd, a složitou různorodostí bytí, jež se sice ocitá jaksí za rámcem vyprávění, ale zároveň se v něm stále připomíná (jako výzva a vždy implikovaná možnost literatury) otázkami, projevy své neobvyklosti, nevypočitatelnosti nebo vášně.

3. Neruda jako ironický básník

V Nerudových prvotinách nalezneme gesto připomínající titánský vzdor („Strastmi-li tvůj osud hrozí, / Mocně se mu zpírej, / V děsné chmúry, v kalná mračna / Smělým zrakem zírej“). Hrdinova vzpoura však není zápasem osamělého jednotlivce o vládu nad vesmírem, je součástí „věčného boje“ v přírodě (VI, 10).¹⁰⁴ Spolu s titánským gestem se objevuje ironie (v příznačném spojení s parodií těžkopádné dikce starších českých obrozenců), zdůrazňující netečnost jedné přírodní formy ke druhé („O ptenče nezná květů trud, / A kvítko libozpěvce ráje, – / Hrob jednomu co za osud, / To druhu věncí blahem máje“; VI, 9). V přírodě tedy neexistuje jediný smysl, jediná „hodnota hodnot“, každá základní hodnota je dána diferenčním prvkem. Ten určuje i hodnotu vzdorného gesta subjektu („nával vzteklé bouře / [...] / Skálu předc neshrotí“; VI, 10) a zároveň zpochybňuje vládu poezie nad časem, její schopnost vrátit život těm, s nimiž nás dosud pojí silný cit („O nedbej, druh kde zahynul, / Snad k věncům brátí z hrobu kvítí; / Kde slzí tok ho vyvinul, / Nech nezabudkám snivě žítí“; VI, 9).¹⁰⁵

Lze tedy říci, že „diferenční prvek“ zakládající ironii rané Nerudovy poezie vychází z faktu přechodnosti individuální existence v čase pojatém jako diskontinuita.¹⁰⁶ Podobně jako u Máchy lze tuto diskontinuitu překonat jen ve snu, ale poezie nemá takovou sílu, aby zpřítomnila „zemřelých krásný dětinský čas“.¹⁰⁷ To je například patrné v máchovsky laděné¹⁰⁸ poemě O Šimonu Lomnickém (1868), v níž umírající stařec, slepý pěvec a muzikant, podobný houslistovi z *Marinky*,¹⁰⁹ vzpomíná na své básně s ironií i láskou („O dávné písně, mrtvé děti moje, / vy děti nerozumu, bídy nahé, / vy krátkých blah a dlouhých smutků zdroje, / mně hrůzné tak a přece zas tak drahé!“ I, 64). Hrdinova vzpomínka, která je zároveň jeho snem a předsmrtnou básnickou vizí, obsahuje ve vztahu citovosti a poezie právě onen diferenční prvek. Citovost je sice jen iluzí (symbolizovanou světlem měsíce¹¹⁰), ale zároveň ve své obecné podobě („oheň lidské lásky“; I, 66) i klí-

čovou hodnotou („hodnotou hodnot“) hrdinovy poezie, označované ve svém celku jako „píseň“. Jednotlivé básníkovy výtvořiny však tuto hodnotu nemají, jsou naopak výrazem diskontinuity života jednotlivce a nesmiřitelných rozporů mezi generacemi („Zrak váš [tj. básní antropomorfizovaných jako děti] se mrtvě v oko mé upírá, / jak v sloup obrácen přízračně se leskne, / a mně jím v prsou úzko tak a teskně, / jak otci, syn jež zmíraje proklíná“; I, 64).

Diferenční povaha „hodnoty hodnot“¹¹¹ v básni vyplývá také z analýzy některých motivů, jež bezprostředně souvisejí s tématem lásky. To, co hrdina ve snu nazývá „lidským“ (I, 66), je jenom výrazem jeho „vlastních bolů“ (I, 66). Pravdivost jeho poezie je pouhou iluzí předsmrtného snu, v němž si hrdina myslí, že je „pěvcem pravým, jakým měl [...] býti“ (I, 66). Citové prožitky a fantazijní představy – romantiky vyzdvihované základy básnické tvorby – se totiž opakují jako témata, řečové figury a žánrové formy lidové slovesnosti („Pohádka, jak lid ji zpívá / [...] / a povždy stejným slovem počíná / a obraz za obrazem mysl honí, / až vše se v známý, stejný konec skloní“ I, 67). Konečně i sám sen obsahuje diferenční prvek. Na rozdíl od starších romantických pojetí, např. v Máchově básni *Budoucí vlast* (1833), kde je na základě ironické strategie přiznána snu pážete jistá hodnota,¹¹² nebo v Keatsově básni *Spánek a poezie* (*Sleep and Poetry*, 1817), kde se mezi snem a básněním shledává úchvatná, ale i tragická spřízněnost, ukazuje Nerudova báseň na to, že v hodnotě snu je základní rozpor. Na jedné straně „nám sen co večernice svatá svítí“ paprsky naděje, na druhé straně je nazýván „pokoutníkem“, který si „vylichvaří z malé práce velké úroky“ (I, 67–68) a jehož klamy způsobují velkou bolest a trýzeň. Podobně jako poezie dává i sen lidskému životu klamnou jednotu a kontinuitu: „a známé jsou ty divné úskoky, kterými splétá v věnec život celý“ (I, 68).

V závěru poemy je navíc jasné, že ironická strategie spočívá ve zdvojení a mnohonásobení hodnotových i významových diferencí. Neexistují jen ve snu jako hodnotě, ale také ve snu jako reprezentaci (v hrdinově předsmrtné vizi) a zároveň v poezii, která tento sen reprezentuje. Sen dokáže proměnit i děsivé okamžiky smrti starého pěvce pod lavinou ve zdání citové vroucnosti („a možná že to srdce ještě plesá“; I, 70). Nesmíme ovšem zapomínat, že také hrdinovo trpělivé vzdorování smrtící přírodě je pouhou iluzí, „lehkým snem“, který „plyne [...] spolu“ s časem (I, 70), jehož diskontinuitu si nejlépe uvědomíme, když čteme ironické vylíčení starcovy smrti. Diferenční prvek nevyplývá však v poemě jen z existenciálně pojaté časovosti lidského života. Je obsažen i v úvodním kontrastu času rozsévajícího smrt a Historie, která nebere na konečnost jednotlivců ohled: „vždyť kolo lidských dějin dále spěje“ (I, 61). Z tohoto kontrastu je zřejmé, že lidství, o něž v básni implicitně jde, není stabilní, klíčovou hodnotou, ale právě naopak – je poznáním nemožnosti, ba zhoubnosti jakékoli totalizace významu, poznáním, s nímž se poezie musí vyrovnat.

Podobné rysy má také další raná Nerudova poema *Divoký zvuk* (1868), která však více vychází z žánrové tradice zlomkovité romantické povídky a zásadním způsobem transformuje problematiku jinakosti (jednotlivce, kultury, národa, přírody), kterou otevřel např. Byron v *Džaurovi* (*The Giaour*, 1813) nebo Mácha v *Cikánech* (1835). Důležité jsou také souvislosti tematických a žánrových rysů Nerudovy skladby s ranou tvorbou Adolfa Heyduka (např. oddílem *Cigánské melodie* z prvního svazku *Básní*, 1859) nebo básnickými povídkami Vítězslava Háška (viz níže). Nerudova poema se však od těchto básní zásadně liší. Nejde jen

o jistý kolorit, vyjádření sympatie k porobenému národu, odporu k sociálnímu bezpráví, emancipované pseudoromantické citovosti nebo dokonce o „subjektivaci epiky“, ale opět také o přehodnocování klíčových hodnot – romantického hrdiny a jeho osobnosti a zároveň i sociální skupiny a národa. Vedle identity je však klíčovou hodnotou rovněž poezie sama, symbolizovaná vášnivou, nespoutaně citovou hrou cikánských muzikantů. Taková hudba-poezie je rovněž metaforickým vyjádřením základní kvality života. Před vyhnáním Cikánů z vlasti byl jejich život „jen klidný zpěv“ (I, 41), nyní je plný bolesti a utrpení jako „divoký zvuk“ jejich houslí. Je však důležité, že ani s jednou „polohou“ své melodie se Nerudovi Cikáni neidentifikují. Odmítají nostalgii po „klidném zpěvu“, ale zároveň hrají „divokou píseň – sobě k posměchu!“ (I, 39).

V poemě je nejprve problematizována sama hodnota českého národa a hrdinovy národní identity. Podobně jako houslista z Máchovy *Marinky* a starý slepý pěvec z básně O Šimonu Lomnickém je i zde mladý muzikant především představitelem českého národa. Tak jako u jeho předchůdců a soupeřů by měla jeho hudba reprezentovat sílu, krásu a soudržnost národního společenství (to byla také funkce naší národní hymny při jejím prvním provedení slepým houslistou Marešem v Tylově *Fidlovačce*¹¹³). Zatímco v případě Šimona Lomnického jsou tyto národní hodnoty pouze nahrazeny obecnými („oheň lidské lásky“), v *Divokém zvuku* je Cikáni s posměchem odmítají jako polovičaté („tvoje hra je dobrou hrou jen vpolo“; I, 38), nevycházející z trpkých zkušeností nouze, nemoci, útlaku, bezpráví a smrti. Na rozdíl od sentimentálně laděného vlastenectví v hrdinově hudbě („Tvá hra – vždyť člověk by se rozplakal, / jen samý bol a přitom beze vzteku“; I, 38) je pro „divoký zvuk“ cikánské písně příznačná „krásná svoboda“ (I, 38), výraz síly, s níž Cikáni přežívají útrapy a veselí se v extrémních podmínkách („až jako zvěř štván budeš parným polem“; I, 38; „a noze po trávě si skočit velí, / pod níž snad kosti zvrážděných se bělí“; I, 38). Právě tato vzdorná svoboda je jako „hodnota hodnot“ charakterizována diferenčním prvkem. Uskutečňuje se v extrémě veselí a utrpení, v polaritě života a smrti a naplňuje se v tvorbě – „divokém zvuku“ hudby.

Teprve když hrdina změní svou osobní a národní identitu a rozhodne se s Cikány sdílet jejich osud, začne „žít poznovu“ (I, 47) a jeho touha po svobodě se alespoň na chvíli naplní v lásce a zároveň v hudbě, jejichž polarita dává na okamžik jeho životu šťastnou rovnováhu. Ta je však porušena sociálním a rasovým bezprávím, které vede ke zneuctění a smrti hrdinovy milenky. Strašlivé utrpení způsobuje konečný rozpad jeho osobnosti v šílenství, jež je cestou ke smrti, pojaté hamletovsky (a lévinasovsky¹¹⁴) jako tajemná jinakost – „neznámo“¹¹⁵ („divný obličej ten mrtvý / tajnou runou prorvaný“; I, 51). Ztráta identity však ještě neznamená hrdinův pád do nicoty; právě v šílenství, tváří v tvář smrti, je svou disonantní, fragmentovanou hudbou schopen vyjádřit skutečný obsah jiné klíčové hodnoty – lidství („Každý tón se zdá být hrobem – / v jednom lůžko mladosti, / v druhém láska, rozum – v třetím – / šíleného radosti!“; I, 50).

Hrdinova cesta ke smrti je však také přechodem od lidství k jinakosti přírody, vyjádřením romantické touhy po tom, aby poezie získala absolutní moc přírodních živlů.¹¹⁶ Na rozdíl od jiných romantiků však Neruda tuto touhu reflektuje ironicky, aluzemi k Máchovu *Máji* i návratem k refrénu počáteční části vlastní básně, kdy mladý houslista, fascinován cikánskou hudbou, chce stále znovu slyšet její „divoký zvuk“. Tentokrát však šílený umělec spěje za iluzí absolutní

svobody – jeho hra dokonce překonává divokost rozběsněné bouře. Místo vítězství romantického umění nad mocí přírody však přichází konečná fáze šílenství: Hrdina s „divokým smíchem“ (I, 58) rozbíjí o skálu své housle, jejichž struny praskly, a umírá. Tento smích, a nikoli nietzschovské potvrzení totožnosti hrdinovy vůle s přírodními silami,¹¹⁷ je konečnou ironickou tečkou za hrdinovým hledáním identity.

I když by se zdálo, že závěr Divokého zvuku potvrzuje jistou fatalitu přírodního řádu a jeho nadřazenost lidským možnostem, nelze Nerudovy lyricko-epické povídky, poemy ani balady z *Knihy veršů výpravnych* v žádném případě přirovnávat k Erbenově poezii. Neruda nikdy neztotožňuje morální a osudový řád. Básně jako Kolovrátek, Jeník, Mrtvá nevěsta a Matka polemizují s Erbenovým pojetím osudovosti zdůrazňujícím autoritu nadosobního řádu. Například v básni Kolovrátek není život stařenky podřízen mystickým silám. Lidé bojují s přírodou a příroda jim přináší dobré i zlé – lásku a píseň, práci i smrt. Na rozdíl od hegemonické, fatální moci osudu u Erbena je u Nerudy moc přírody disociovaná a působí často v protikladech. Tematizuje se kontextu, který je mnohdy ironický.¹¹⁸ Kontinuita mezi přírodními procesy a lidským životem je pouze zdánlivá: Vřetenem, kterým stařenka v dětství upředla svému otci na rubáš, je z lípy, jež vyrostla na hrobě jejích předků. Před smrtí si hrdinka přeje spočinout v hrobě vedle manžela – „ať dostane se lásky bílé lebce!“ (I, 60). I v tomto případě je romantická ironie v Nerudově poezii dána diferenčním prvkem v klíčových hodnotách, který se projevuje ve významových odstínech jednotlivých slovních spojení (např. v použití spojení „bílá lebce“ místo „bílá hlava“).

Dokonalou ukázkou ironických strategií v *Knihách veršů* je poměrně krátká báseň Nestálí druhové. Vychází sice z Máchova Výkladu Máje, v němž se staví „tichá a vážná láska v přírodě proti divoké, vášnivé, nezřízené lásce člověka“,¹¹⁹ ale přitom zásadně přetváří původní moralizující a panteistické schéma. Technikou, která připomíná jednoduchou alegorii v bajkách, se vypravěčem krátkého příběhu o tragické lásce stává oblázek na říčním břehu. Z jeho fiktivního pohledu však děj příběhu nedává žádný smysl. Ten nemůže zaručit ani jednota přírody, z níž všichni účastníci příběhu vzešli („Jedna matka nás vše uplodila“; I, 85). Oblázek totiž „nechápe“ motivy mladíkova milostného zklamání, jeho žárlivost, hněv a sebevraždu, „líčí“ pouze jednotlivé fyzické děje (mladíkovo kopnutí do loďky, skřípění písku, údery vesel do vody), ale přitom do nich „projektuje“ lidské počítky a emoce („bolně zaskřípěl břeh zlostí“; I, 86). Na jedné straně jde o satiru na panteistické pojetí přírody jako jednoho živoucího a cítícího organismu (které je patrné u četných romantiků – Wordsworthe, Coleridge, Novalise, Shelleyho aj., ale také např. v prvním zpěvu a prvním intermezzu Máchova Máje), na druhé straně jde o relativizaci a přehodnocení klíčových pojmů jako „nepřátelství“, „boj“ a „láska“. Z fiktivního „hlediska“ oblázku byl nešťastný mládenec při svém milostném zklamání „nepřítelem“ loďky, písku a vody, zatímco později, když voda vyplavila jeho mrtvé tělo na břeh, byl jejich „přítelem“. Mladíkova citová krize je vlastně nepochopitelnou, nevyslovitelnou výjimkou z Newtonova řádu vesmíru, jehož základem je fyzikální zákon tíže¹²⁰ („mne, jež teď vlastní tíže / k životu ustálenému víže“; I, 85). Antropomorfizace oblázku, k níž v zájmu vyprávění muselo dojít, je tak vlastně ironickou strategií, která relativizuje antropocentrický pohled na přírodu, ale zároveň i fyzikální rámeček přírodních dějů.

Toto zaměření je příznačné také pro následující Nerudovu sbírku *Písně kosmické* (1878). Citujme z fejetonu, uveřejněného v *Národních listech* 14. 2. 1875. Podle editorů *Spisů Jana Nerudy* se již zde objevují „zárodky pozdější koncepce“ knihy¹²¹:

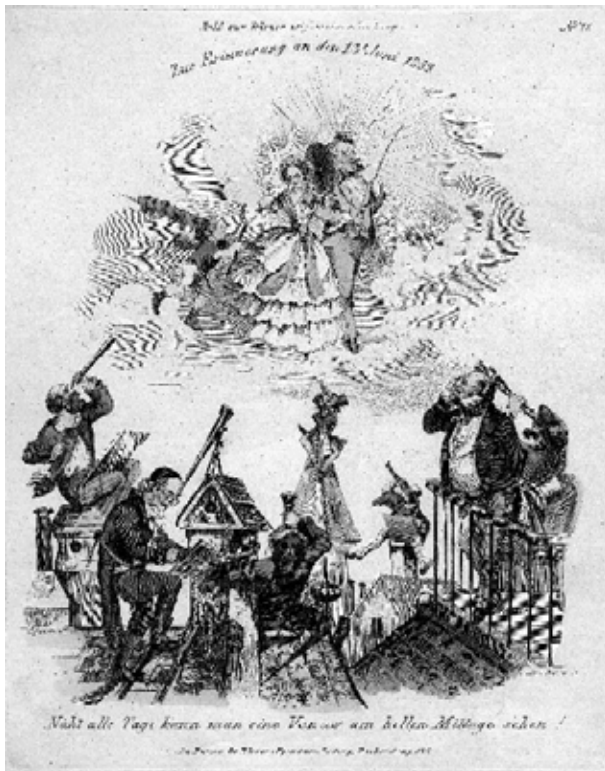
Jak to ti smrtelní trpaslíci o věčných hvězdách již mluví! „Předmět“ – „objekt“! Takový červík lidský zavrtí pouze hlavou, že tam nahoře beze všeho matematického výpočtu, beze všeho předcházejícího ohlášení najednou se objeví zbrusu nová hvězda [...]. A kdyby tisíckrát poetové tvrdili, že hvězdnaté nebe je „jako lučina, na níž bdělý měsíc pase stříbrné ovečky své“, nebo že je jako „oltář, na němž miliardy světél planou“, my přece víme, že světem nechodí žádný kostelník, aby rozsvěcoval a zhasínal a že se také hvězdy nerodí jako jehňata. Ta hvězda Falbova, nejspíš stokrát větší než samolibá naše zeměkoule, je as starší než lidstvo a přetrvá snad lidstvo. Je nejspíš tak vzdálena, že papršlek, který se Falbova oka dotknul, byl dříve vyslán, než člověk dospěl na astronoma, a dopadl na naši zemi teprve teď, po pouti tisícileté [...] jako velké pravdy. Ba je i možno, že hvězda ta již nežije. Snad již zhasla a my ji vidíme teprve teď, po smrti její. Čarokrásný to sen! Krásnější než všechna poezie – (II, 338)

Ani newtonovský fyzikální systém, ani soudobé darwinistické teorie o vývoji jako boji jednotlivých přírodních druhů, které Neruda zřejmě vyčetl z popularizačních prací Karla du Prela,¹²² ale zároveň ani citované básnické metafory nebo symboly nejsou pro Nerudu adekvátním uchopením „pravdy“ vesmíru, je natolik závažná, že relativizuje tehdejší představy o čase (počátek, konec, současnost, následnost, lineární kontinuita), o dějinách (vesmírné děje nejsou souměřitelné s lidskými, neexistuje jediná Historie, význam událostí v české národní, ale i světové historii je zcela relativní¹²³) a také o světě (vědecký obraz světa není nikdy absolutní, objev „nové“, možná již zaniklé hvězdy odkrývá „velkou pravdu“, která se může stát základem dalšího výkladu světa). Imaginace vycházející z těchto objevů („čarokrásný sen“) je „krásnější než všechna poezie“. Místo kantovského pojetí uměleckého díla jako heterokosmu, který je analogický skutečnému vesmíru (tato koncepce je založena na staré představě korespondence makrokosmu a mikrokosmu),¹²⁴ přichází Neruda s představou obrazotvornosti, jež ztvárňuje nekonečnou multiplicitu a heterogenost dějů, časů a světů. A přestože v osmé básni *Písní kosmických* oslovuje celek vesmíru (Poeto Světe, II, 21) a vesmírný děj pokládá za jeden „hymnus“, chápe tuto báseň jen jako nezměrně bohatý (inter)text, který je „všech poetův slohem“, jako báseň, v jejíž „každé sloce“ působí „život pučný“ i „mrtvol zvučný“, „tvůrčí rozkoš“ a „tvůrčí trýzeň“ (II, 21, 22).

Na rozdíl od romantické prorocké poezie není pro *Písně kosmické* příznačný apokalyptický tón. Zánik světů není vzhledem k relativitě času definitivním faktem – mrtvé hvězdy se ze země jeví „jakoby živý“ (č. 9; II, 23), místo vzkříšení zaujímá přízračnost, upozorňující na diskontinuitu času, nebo *chaos*, v němž se přetváří „prášek z nás, světů bývalých“ v „boji plamenném“ na „nový svět“ (č. 38; II, 58). Podobně jako již v básni *Nestálí druhové* nesjednocuje Nerudovy světy jakási fyzikální nebo materialistická perspektiva ani vulgarizovaný darwinismus chápající přírodu jako jeden velký boj za přežití silnějších. Spolu s antropomorfizací vesmíru, projekcí lidských citů a vášní do pohybů a vlastností kosmických těles (např. č. 11), vlasteneckou alegorií (č. 25 a 26), prvky gotického hororu (č. 18) nebo vesnickou selankou vycházející z ohlasové poezie (např. č. 2 a 4) vytvářejí

tyto diskursy nesjednotitelnou různorodost, v níž jeden „hlas“ popírá druhý. Tak je tomu třeba v případě básně č. 27 (Kdo měkkým je, ten bídně mře), která proti lásce k vlasti, tematizované ve dvou předchozích částech (č. 25 – Vlast svou máš nade vše milovat, a č. 26 – Vzhůru již hlavu národe) staví věčný boj o život („kam oko zře“) a lásku v národech pokládá za pouhý klam (II, 45). Výkladu tohoto textu jako nabádání (ve stylu některých pozdějších básní, např. Za srdcem!), že národ musí za svou svobodu tvrdě bojovat, se přičítá refrén všech tří slok, zdůrazňující tradiční satanskou a démonickou symboliku i krutost boje v přírodě: „had hada-li nepozře, / drakem se nestane“ (II, 45). Identifikace národa s hadem či drakem není možná, brání jí sentimentalita vlasteneckého diskursu i absence mýtů s hady v české kultuře.

Lze tedy říci, že v *Písniích kosmických* se rozehrává nejširší spektrum Nerudovy romantické ironie, ale zároveň že tato hra není jen hledáním cesty mezi lidovou fraškou či biedermeierovou selankou (např. v č. 5, 11 a 14) na jedné straně a hrbitovní poezii (např. v č. 18, 34 a 35) na straně druhé. Ironie v Nerudově sbírce je totiž také nebezpečným tancem mezi extrémními ideologiemi 19. a 20. století (marxistickým materialismem, sociálním darwinismem, bojovným nacionalismem apod.) i kolektivních emocí.¹²⁵ Je hrou, ale hrou vážnou, která v žádném okamžiku nemůže být „založena na představě nehybnosti a stále se obnovující jistoty“ vyplý-



Andreas Geiger podle Josepha Cajetana: *Pozorování Venuše*, karikatura z *Wiener allgemeine Zeitung*, kolorovaný lept, 1852. Photography © Uměleckoprůmyslové museum v Praze

vající z něčeho „mimo dosah hry“.¹²⁶ V této hře jsou v sázce a přehodnocují se právě velké hodnoty jako „básník“, „národ“, „člověk“ a „lidstvo“. O tom nakonec vypovídá například báseň č. 33 (Již vyznávám se z hříchů svých), jež staví nad prorocké směřování „humanistů“, kteří pracují „ku ‚věčnému‘ lidstva míru“ (II, 51), svár mezi láskou a bojem v lidských osudech („nám hvězdami provždy souzeno / ach! milovat se a prát se“; II, 51). Ani báseň č. 37 (Ty věčné hlasy proroků), která má mnoho rysů pozdně romantického profétismu, nevyznívá jednoznačně. Prorokovaná velikost lidstva by byla možná jenom tehdy, kdybychom antropomorfovali vesmír, aby vnímal dějiny Člověka jako morální „příklad“ a aby mu po jeho zániku vzdal čest jako velké osobnosti, stoje „nad hrobem [...] s obnaženou hlavou“ (II, 57). Nerudova ironie rozehraná ve tvaru sbírky však ukazuje, že chápat vesmír jako celistvou osobnost by právě bylo tou klamnou jistotou, jež leží „mimo dosah hry“. Proto také dochází v závěrečné básni sbírky (č. 38, Až planety sklesnou k slunci zpět) k disociaci identity mluvčího, lidstva, Země i sluneční soustavy. Zánik našeho světa však neruší možnost nové hry, nové „kosmické písně“. Jde přitom o radikální pohyb k jinakosti – diferujícím opakováním vzniká „nový tvor“, který není vzkříšeným člověkem apokalyptických mýtů.¹²⁷ S člověkem a básníkem Nerudou ho však spojuje možnost ironické hry – „kosmické písně“, v níž se snoubí smích i bol ve „zpěvné tísní“ (I, 58).

Přestože Nerudův text umožňuje toto poststrukturalistické čtení, nelze *Písně kosmické* interpretovat jen jako vysoce avantgardní dílo, které daleko přesáhlo svou dobu. Faktem je, že mezi Nerudovými současníky měla sbírka neobyčejně dobrý ohlas, ač si její autor celkem pochopitelně stěžoval, že se nikdo z kritiků nedotkl „vlastního jádra“ významu.¹²⁸ K pozitivnímu ohlasu přispěl především Nerudův kompoziční postup zvýrazňující rysy populárních žánrů¹²⁹ (vlastenecké selanky, hrůzostrašné literatury, politické a moralizující alegorie, rétorické poezie) a zasazující všelidské reflexe do regionálního rámce, který přímo symbolizoval češtví – věnováním sbírky „Podřipsku“,¹³⁰ kraji, kde však také existovala poměrně značná německá menšina. Finálním gestem romantické ironie v *Písních kosmických* je tedy jejich otevřenost heterogenní čtenářské obci.¹³¹ Tato otevřenost však znamená také nebezpečí ideologizace, trivializace a politického zneužití, jemuž jsou Nerudovy verše stále vystaveny.

Nezáleží tolik na tom, zda si Neruda toto nebezpečí uvědomoval; víme, že se snažil oslovit co nejširší publikum a že svému záměru přizpůsobil i uspořádání sbírky, které mělo vést čtenáře od naivního pohledu ke tragickému poznání vykoupenému hrdým vzdorem a zároveň – pomocí kosmické metafory – od individuálního a místního k národnímu a všelidskému. Nerudovu didaktickému úsilí však některé básně vzdorují, např. báseň č. 19, kde je reflexe o času strukturována takřka poetistickým rytmem asociací spojených s proměnlivými tvary a barvami oblak, a zvláště č. 22 (Seděly žáby v kaluži). Posledně uvedený text měl být nejdříve zařazen do prvního oddílu, vyjadřujícího přístup naivního pozorovatele ke hvězdám jako k jevům pozemského života, ale později byl přesunut do třetího oddílu, konfrontujícího minulý a současný vztah člověka k vesmíru a zamýšlejícího se nad možnostmi vědeckého poznávání kosmu.¹³² Důležitější než sama přináležitost k tomuto obecnému tematickému bloku (jehož finalistické pojetí je teprve dílem Nerudových vykladačů¹³³) je umístění básně č. 22 jako protějšku k optimistické básni č. 21 (Jak lvové bijem o mříže) vyjadřující poněkud konvenční představu 19. století o pokroku lidstva.

Humorná báseň o žabách je zkratkou ironických postupů v celé sbírce a do jisté míry i v celém Nerudově díle. Pomocí parodické travestie (lidé jako žáby) zesměšňuje antropomorfizaci i antropocentrický pohled na vesmír (a spolu s ním také národní omezenost a provinciálnost), ale nestaví proti nim jednoznačnou autoritu moderní vědy. Řád tehdejšího vědeckého diskursu, vycházející z obecných fyzikálních a chemických poznatků, nevytváří představu objektivní reality. Ve dvou strofách o kometách je tento řád totiž narušen: Proniká do něj starší diskurs vázaný na síť podobností mezi nebem a zemí, člověkem a přírodou, lidským nitrem a vnějším světem.¹³⁴ Vedle humorné travestie je však tento diskurs ironizován výrazovými prostředky české obrozenské ideologie, dikcí panslavismu. „Glinská hospoda“ je v Lüneburgu, který se kdysi, v době osídlení polabských Slovanů jmenoval Gliň (II, 425). Autorita vědy, založená na materiální jednotě vesmíru, je tak vlastně v básni podrývána ze dvou stran – omezeností posluchačů (národa a lidstva), schopných pouze subjektivního, provinciálního a antropocentrického přístupu, a neschopností vědy vytvořit celistvý systém, který by sjednocoval diskursy a tak mimo jiné neutralizoval omezené, lokální ideologie. Smyslem Nerudovy ironie je tedy objevit a rozehrát diferenční prvky ve velkých hodnotách doby („lidstvo“, „národ“, „věda“, „historie“) a vytvořit tak poezii, která překonává finalismus a prorocký tón tehdejších pozdně romantických epopéjí. Dynamičnost Nerudova básnického díla vynikne zejména při jeho srovnání s tvorbou Vítězslava Háalky, která byla v Nerudově současnosti považována za průkopnickou a novátorskou.

4. Opožděný romantismus – Háalkův profétismus a pokusy o romantickou básnickou povídku

Jednou z nejdůležitějších a současně nejvíce vnímaných událostí nástupu májové generace bylo vydání Háalkovy lyricko-epické básnické povídky *Alfréd* roku 1857. Základní dojem byl, podobně jako u almanachů *Lada-Nióla* a *Máj*, formován pocitem kulturního otřesu,¹³⁵ který se přirovnával k bouři přinášející kýženou vláhu po dlouhém suchu a vedru.¹³⁶ Proti kritikům, kteří viděli v Háalkově poezii úspěchanost práce v moderní průmyslové době,¹³⁷ vystoupili ti, kdo přijali Háalkovu autostylizaci a začali ho považovat za „přirozeného básníka“, z něhož se „bezelstně a pravdivě“, jako slavičí zpěv „v hvězdné letní noci“, linou „výlevy citu [...] bez dlouhého promýšlení“.¹³⁸

Ještě Jan Mukařovský se pokusil vyložit Háalku v podobném duchu, ne již jako preromantického a raně romantického „básníka přírody“, o němž píše Joseph Warton v básni *Nadšenec* (*The Enthusiast*) z roku 1740, či jako Schillerova „naivního“ básníka, ale jako „skutečného lidového improvizátora blízkého anonymní poezii lidové“.¹³⁹ Je zajímavé, jakou píli věnoval Mukařovský transformaci Háalkovy lidovosti: „přirozený básník“ nejen realizuje funkci korektivu, který v době preromantismu a romantismu měla vůči lyrice lidová píseň,¹⁴⁰ ale působí v na mezích mezi „folklórem a poezií uměloú“, v oblasti „městské lidové poezie“, která „ochotně saje odpadky básnictví umělého“ a je schopna „umožňovat s automaticností vypínáče cirkulaci vzrušení primitivního a nediferencovaného, kterému právě říkáme sentimentalita“. Na rozdíl od „kolektivizovaného“ charakteru písně ve folklóru funguje píseň „v poezii pouliční jako křiklavá bezprostřední

a subjektivní exprese“.¹⁴¹ Hálek je podle Mukařovského „periferním“ básníkem (na pomezí literatury a folklóru, umění a kýče) reagujícím na „klasicistickou objektivitu“ předchozí generace. Je ve své době – spíše než Neruda – jakýmsi českým Bérangérem, ve svém směřování k periférii umění je ale rovněž analogem národního skladatele Smetany a konečně i předchůdcem poetismu, který také – zejména ve tvorbě Nezvalově – navazuje na literární „brak“.¹⁴²

Mukařovského rozbor je zajímavý tím, že se snaží obhájit pomeznost Hálkovy poezie pomocí „lidovosti“ paraliteratury, ale zároveň uznává, že taková literatura je kýčem, pouhým „vypínačem“ primitivního sentimentu. „Lidovost“ tu tedy vystupuje stále ještě v romantickém duchu: „lid“ je pozitivní hodnota za každou cenu, ať produkuje „křiklavou subjektivní expresi“, ať si žádá literární brak. Takový jednoznačný poměr k lidu a lidovosti nemají však ani sami romantici. V Mériméově sbírce údajně lidové balkánské poezie *Guzla* (1827) se setkáváme nejen s „obdivným zaujetím“, ale i s „ironickou distancí“.¹⁴³ V Byronově básnické povídce *Beppo* (1818) přijímá autobiografický mluvčí sice masku benátského pouličního básníka a recitátora zvaného *improvisatore*, ale přitom nenapodobuje benátský pouliční folklór, nýbrž paroduje tupost svých anglických čtenářů.¹⁴⁴

Další problém předpokládané Hálkovy lidovosti představuje rys, který Mukařovský nazývá subjektivací „morální“ (v kontrastu k subjektivaci „lyrické“ v Máchově *Máji*).¹⁴⁵ Tento erbenovský rys vypravěče se však vyznačuje, jak ukázal Mukařovský, pouze stylovou podobností s Erbenovou poezií – Hálkův vypravěč nesdílí kolektivní étos lidového společenství, jak jej romanticky konstruuje Erben v *Kytici* a ve svých mytologických spisech. Naopak lze říci, že v *Alfrédovi* (na rozdíl od některých pozdějších Hálkových básnických povídek, které přecházejí v otevřeně prorocký nebo kazatelský tón) dochází ke „generalizacím“, jež vypravěči neumožňují zaujmout jakýkoli „morální“ postoj k ději. Jádrem vypravěčova postoje v závěru *Alfréda* je nostalgické ohlédnutí za hrdinou, který představuje zmařenou romantickou touhu, jejímž znakem se stává celá báseň – její titul a zároveň hrdinovo jméno napsané tužkou na „zbytky zlomeného kříže“ nad mizejícími stopami hrdinova hrobu. Čas, spojený v Máchově *Máji* s existenciální tematikou pobytu i s temporalitou básně, se v *Alfrédovi* odpoutává od děje. Je spojen s obecným tématem pomíjivosti jednotlivce i věku, ale také vášní, bezpráví a násilí. Z tohoto hlediska tedy vypravěče necharakterizuje žádné morální stanovisko. Ani parodická inverze světa živých v karnevalovém veselí kostlivců neplní svůj „morální“ smysl; spravedlnost nad hrdinou, jenž způsobil utrpení a smrt své milé, není vykonána. V tom smyslu je Hálkův *Alfréd* polemikou s Erbenem. Ukazuje, že „mytický“ řád světa, v nějž věřila romantická folkloristika, není tak jednoznačný, závazný a spravedlivý. Potud lze mluvit o „subjektivaci“ romantické epiky u Háalka.

Máchův a Byronův vzor má v této subjektivaci důležitou úlohu. Už v *Alfrédovi* je jasné, že Hálek se pokouší ve svých básnických povídkách přepsat *Máj*, když do středu děje staví utrpení svedené dívky, jež zavraždí své dítě a je za to popravena. Teprve v pozdějších poemách, zejména v básni *Goar* (1864), však dochází k zásadní transformaci a zároveň trivializaci máchovského konfliktu – romantický zloduch a krutý vládce se obrozuje v divoké přírodě, jež „ladný nelad [...] chová, / jak zpěvná mysl básníkova“.¹⁴⁶ Láskou ke krásné dívce z lidu se stává národním hrdinou a nakonec položí svůj život v boji proti cizímu uchvatiteli. Jde také o zásadní transformaci byronovské básnické povídky i byronovského hrdiny.

Proti raným povídkám *Alfréd, Krásná Lejla* (1859) a *Mejrima a Husejn* (1859), v nichž hraje důležitou úlohu technika ragmentarizace (i když nevede k rozrůznění vypravěčských hledisek jako u Byrona a *Džaura*) jsou pozdější skla by *Goar* a *Černý prapor* (1867) vyprávěny souvisle a v jednoznačně zobecňující perspektivě, která potvrzuje nadhled nad dějištěm příběhu (obraz stylizované krajiny jež „země mé tak p dobá se“) i jeho celistvou, transhistorickou vizi, v níž příběh básníkovi diktuje „národů [...] duch strážný“.¹⁴⁷ V Byronově orientální epice však transhistorická perspektiva zcela chybí. Dokonce i romantické helénství invokované na počátku *Džaura* je pojato ironicky jako iluze života, již se vyprávěč snaží projektovat do těla mrtvé dívky. V Hálkově *Černém praporu* je nositelem transhistorické perspektivy dokonce hrdina, který se stává jakýmsi duchem bohatýrské písně a ožívá v ní i po své smrti.¹⁴⁸ Ani tato idealizace folklóru není v Byronově epice obvyklá – v *Džaurovi* je lidový příběh ironicky konfrontován s hlasy dalších vypravěčů a dokonce i Píseň Suliotů ve druhém zpěvu *Childe Harolda* má ironický smysl daný historickým kontextem.¹⁴⁹

Hálkovy romantické básnické povídky rozměňují a trivializují složitost formální, dějové a myšlenkové výstavby povídky máchovské i byronovské, aby posléze vytýčily jasná ideová, vlastenecká hesla. V *Alfrédovi a Mejrimě a Husejnovi* dochází k relativizaci konfliktu ve vrcholně romantické básnické povídce (existenciální a morální problematiky konečnosti lidské existence, vraždy, revolty, vyděděnctví a renegátství¹⁵⁰) a v pozdějších lyricko-epických skladbách je tato romantická povídka přetvořena na tirádu oficiálního, vlasteneckého básníka.

Důležitým článkem v tomto procesu je idealizace a sublimace erotické lásky jako klíčové hodnoty. Již ve *Večerních písních* (1859) přestává být Hálkova erotika oním sentimentem lidového popěvku, o němž píše Mukařovský, a stává se autoritou, z níž vyplývá posvátné poslání národního básníka, který je „knězem lidstva spásy“ (XLI)¹⁵¹ a dokonce i apokalyptickým Mesiášem, soudcem lidských hříchů a odměňovatelem ctností, k nimž patří především láska (XLIII). Tento národní pěvec je darem od Boha (XLIV), ale zároveň hlasem přírody „jak ptáci“ (XLV). I při této nejvyšší sakralizaci se však Hálkův text nezříká žánrové formy lidového popěvku. Mesiášský návrat božského pěvce není totiž zvěstován s úzkostí v posvátném písmu, nýbrž je stylizován jako návrat ztraceného milého ze širého světa a přísliben s notnou dávkou sentimentu v prostém popěvku s refrémem „panenko s bohem“ (XLVI). Křesťanská, vlastenecká a erotická láska i láska k folklóru se v posledním čísle *Večerních písní* (XLVI) slévají v jedno, v ideologii a zároveň sentimentalitu romantického nacionalismu.

Sebereflexivní ironie, která např. Byronovi umožňuje kriticky rekapitulovat tematiku orientálních povídek v komické poezii *Beppa a Dona Juana* (1818–1824), v Hálkově poezii zcela chybí. Její místo zaujímá vypjatý romantický profétismus, jenž se však neopírá o teleologii či apokalypsu lidských dějin, ale zdůrazňuje ideální hodnotu básnické vize, která jediná dokáže vyjádřit „ladný nelad“ přírody. Ani v tomto smyslu není Hálkův romantismus „pozdním“. Je spíše romantismem „opožděným“, který se rozpolcenost romantického postoje snaží překonat návratem k jednotě přírody a básnické tvorby, jak ji spatřují preromantici v postavě „přírodního básníka“. Nicméně „opožděnost“ Hálkova romantismu může být také velmi poplatná jeho době. Sublimaci erotiky a její spojení s idealizovanou přírodou lze do určité míry považovat za diskursivní formace Foucaultovy „bio-moci“, která funguje uvnitř aliančních vztahů měšťanské společnosti a ve

formě „strategického rozvinutí sexuality“ usiluje o stále rozsáhlejší a hloubkovější kontrolu populace.¹⁵² Ani ve formě pouličního popěvku není tedy Hálkova poezie periferní záležitostí, vypovídá o něčem, co pojmenoval o mnoho později teprve naturalismus. A v tomto smyslu lze Háalka i dnes nazývat básníkem-prorokem.

Pozdní české romantické básnictví v dílech májovců, ruchovců i lumírovců necharakterizuje jen opožděné rozvinutí některých žánrových a tematických rysů romantismu vrcholného, zejména romantické epopoje a profétismu nebo lyricko-epické povídky. Nerudova ironická poezie ukazuje na veliké tvůrčí možnosti a neobvyklou dynamiku pozdního českého romantismu, na jeho schopnost rozehrát tvůrčí potenciál romantické ironie, přesáhnout tak meze doby i finalismus básníkovy „úkolů“ a vkročit do vesmíru, který je heterogeností časů, diskursů a světů.

ZÁVĚREM

Jak jsme naznačovali již ke konci jednotlivých kapitol, nechceme se ani teď uchýlit k pouhé sumarizaci výsledků naší práce. Proto by se tato krátká poslední kapitolka měla spíše jmenovat „Namísto závěru“. Úsloví, které jsme použili již v kapitole Cesty a cestopisy, připomíná, že nejen romantická pouť pokračuje do nekonečna („náš osud, naše vlast / je v nekonečnu, ano, jenom tam“, čteme ve Wordsworthově *Preludiu*), nýbrž ani romantismus sám nelze definitivně uzavřít a vymezit. Místo shrnutí se pokusíme nastínit perspektivy a možnosti dalšího výzkumu a načrtnout jednotlivé problémy a témata, jichž jsme se v knize buď vůbec nedotkli, nebo jsme se o nich jen letmo zmínili.

Struktura knihy – její členění – vyjadřuje, že jsme se pokusili sledovat určité stěžejní diskursy, pojmy, proudy a kontexty romantismu. A právě jejich volbou se vytvořila jistá tematická osnova. Tuto osnovu však nelze chápat modelově – naopak, je vystavena okamžité kritice. Hned na první pohled je jasné, že repertoár známých a příznačných témat romantismu je širší než náš rejstřík.

Už proto jsme nechtěli, aby se práce stala kompendiem. Pak by musela napodobovat schémata četných monografií, tematických čísel časopisů či sborníků vzniklých v předchozích desetiletích. Odkazy k těmto publikacím lze nalézt v poznámkách k textu, proto zde uvádíme jen několik příkladů. V prestižním francouzském literárněvědném časopise *Romantisme* se v 70. a 80. letech 20. století objevovaly články a tematická čísla zabývající se teoriemi harmonie, figurami lyrismu, mýty, sny¹ a fantasmaty. K dalším tématům, která by v práci kompendiálního typu neměla chybět, patří lid a národ, vědomí jazyka a filologický romantismus, sociální romantismus a utopie či romantická historiografie.

Každá z uvedených položek tohoto širšího rejstříku je významná pro poetiku, filozofii a ideologii romantického období. Mnohými z nich jsme se zabývali v předchozích publikacích (sami nebo ve spolupráci s dalšími kolegy) s odlišným problémovým rozvržením a tematickým rozsahem.²

Přesto nezakrýváme, že jsme v této knize zůstali leccemu dlužni. Připomeňme jen dva problémy či okruhy, z nichž jeden patří k „centru“ romantické tematiky a druhý k jejímu specifickému „okraji“. Oba by si vyžadovaly zvláštní pozornost.

První souvisí s jazykem a jeho vědomím, s jeho vztahy k lidstvu a národu i formativní vnitřní silou. V *Pojednání o původu jazyka* (Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1772) nahlíží Johann Gottfried Herder jazyk jako symbolickou aktivitu, výraz symbolického vědomí a tvůrčí, prométheovské moci člověka. Smysl jazyka podle něho zahrnuje jak význam, tak určitou společenskou a kulturní orientaci: „To, co se v jazyce předává, spojuje lidstvo. To, co se s jazykem uchovává, zakládá kulturní identitu národa.“³

Herderovy úvahy o jazyce se zabývají jeho vývojem, významem pro zdokonalující se lidstvo i jeho lidskost⁴ a rovněž primární funkcí jazyka ve formující se kultuře, pojaté jako vzdělání a vzdělanost (Bildung). Zúžíme-li toto značné tematické rozpětí, zjistíme, že jazyk je v Herderově pojetí především formou myšlení, kterou si jedinec přirozeně osvojuje prostřednictvím mateřštiny. Jazyk tedy vlastně strukturuje každou subjektivní, ale i kolektivní zkušenost.

Z tohoto hlediska se Herderovo pojetí blíží koncepci jazyků jakožto světových názorů (Weltansichten), kterou rozvinul Wilhelm von Humboldt.⁵ Spolu s jazykem, přesněji řečeno *v něm*, pomocí jeho kognitivních a emotivních funkcí, předávají rodiče dětem způsoby myšlení a cítění. Člověk se tak vlastně *rodí do jazyka*. To

ale ještě není všechno. Zvláště u malých (a „necivilizovaných“) národů se v „ro-
dinném“, původním jazyce uchovávají písně (Lieder) otců a zpěvy (Gesänge)
o udatných činech předků. Jsou pro ně pokladnicí jazyka, historie i básnického
umění, zdrojem moudrosti, povzbuzení a výchovy. Nehledě na historizující
příklady uvedené v *Pojednání* (starořecká epika, Ossianovy básně) je u Herdera
stále přítomna myšlenka, že jazyk zajišťuje poslušnost, a je tak vlastně zárukou
pokračování a obohacování kulturní tradice, nezvratně vzestupného pohybu lid-
stva. Ještě než Herder v anonymním pamfletickém spise *Také jedna filozofie dějin
ke vzdělání lidstva* (Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Mensch-
heit, 1774),⁶ napadajícím osvícenskou ideologii, její deismus a vyzdvihování
úlohy pokroku v dějinách, vytvoří známý pojem *Völkgeist* (národní/lidový duch)
a odkáže ho německé romantice, aby jej radikalizovala, sdílí osvícenský optimis-
mus i jeho ústřední myšlenku „zdokonalitelnosti“.

Z předešlého je zřejmé, že již tato „osvícenská“ rovina Herderova výkladu
a nikoli pozdější ideologie zakládá úzký vztah mezi národem a jazykem. Místo
nadaných, „univerzálních“, civilizačních jazyků jako nanejvýš účelných
(přesných, scientistních) nástrojů poznávání, komunikace a formování⁷ klade to-
tiž Herder do popředí mnohost, různost i archaickou složitost *specifických jazyků*.
Romantismu se tím nabízí široká a také privilegovaná cesta k lidové tradici, osobi-
tosti a původnosti, k objevování pospolitého umění, citu i rozumu, jimž se v dané
epoše říkalo „kolektivní duše“.

Karel Jaromír Erben, v rámci českého romantismu obvykle pokládaný za
nejvýznamnějšího „protichůdce“ Karla Hynka Máchy, se ve svém pojetí českého
folklóru nejvíce přibližoval tomuto zaměření Herderových úvah. Bezprostředně
pak navazoval na filologickou a folkloristickou orientaci německých, zejména tzv.
heidelberských romantiků (např. Achim von Arnim, Clemens Brentano) a kon-
krétně bratří Grimmů, kteří mezi ně také bývají zahrnováni.⁸

„Kolektivní paměť“, tj. stroze jasné – a nám od školních let důvěrně známé
– příběhy o nepsaných zákonech a obecném údělu, je v Erbenově sbírce *Kytice*
(1853) vždy připoutána ke svrchované básnické materii.⁹ Nedávný převod *Kytice*
do francouzštiny¹⁰ ukazuje, že sám fakt překladu, otevření díla cizímu jazyku,
nabízí pohled z jiného břehu a také z tohoto břehu zajišťuje dílu život. Zmožuje
tváře Erbenovy poezie a umožňuje rovněž vracet se ke čtení a novému promyš-
lení českého Erbeny.¹¹ V podnětném doslovu upozorňuje Xavier Galmiche, edi-
tor překladu, jenž je dílem početného kolektivu, na některé podstatné aspekty
českého romantismu reprezentovaného Erbenem a také na zvláštnosti českého
pojmosloví v rámci romantismu evropského. Například pojem „národní“ (*Kytice
z pověstí národních*) zahrnuje lingvistická i afektivní kritéria a má v české kultuře
řadu implikací, které se při překladu vytrácejí. V doslovu užitě francouzské spo-
jení „l'invention poétique“ vyjadřuje jednak básnický objev (u Erbeny objev ústní
lidové slovesnosti, baladického světa odvěkých příběhů pojatých jako dramata
lidské existence), jednak vlastní uměleckou tvorbu, básnické vynalézání či in-
venci, jak je chápe moderní literatura.

Galmichův výrok o „obtížné originalitě“ Erbenova básnictví lze – i když ne-
stejnou měrou – vztáhnout k oběma významům francouzského slova *l'invention*.
K literární tvorbě jakožto suverénnímu, svéráznému a víceznačnému vyjadřo-
vání (psali jsme o něm mj. v souvislosti s romantickou ironií – viz kapitolu *Epopěj
a ironie*) měl Erben nedůvěru, svou tvorbu proto „schoval“ do stínu lidové tradice



Achim von Arnim – Clemens von Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*, II.díl, Heidelberg, 1808, rytý titulní list podle předlohy Ludwiga Emila Grimma.

a pravdy nepsaného zákona.¹² Právě v tomto stínu se však básnický tvar *Kytice* slil s mámením, výzvami i kouzlem smyslového světa, po němž, podobně jako po individuální vůli, která na tyto výzvy odpověděla a tím neodvratně směřovala k trestu a záhubě, zůstává v básních melancholická stopa. Tu nedokáže vymazat ani fatalita nadosobního zákona, ani autorita kolektivní paměti ve formě ponaučení, která se objevují v jednotlivých baladách.

Na opačném pólu vzhledem k národní osobitosti a ke kolektivním představám se objevuje specifický „okraj“ romantického proudu. K jeho rysům, ztělesněným v kultu dandyho a dandysmu, patří vyzývavá nestoudnost spojená s chladnou netečností a nevypočitatelným sarkasmem. Tento vypjatý individualismus, projev elitismu v oblékání i vystupování, však pro svou realizaci potřebuje společenskou scénu, jíž dandy sice svým způsobem vládne, jejíž pravidla ale nemůže úplně a beztrestně překračovat. Příběhy celé plejády Balzakových hrdinů-dan-

dyň dokládají, jak úzká a nebezpečná je hranice mezi obdivovanou suverenitou a nezbytnou konformitou. Přes svou „okrajovost“ je však dandysmus pokládán nejen za jeden z nejnápadnějších životních stylů romantického období, ale i za určitý obecný duchovní, ba metafyzický postoj – zvláště díky knize Julesa Barbeye d’Aurevilly *O dandysmu a Georgesi Brummelovi* (*Du dandysme et de Georges Brummel*, 1845).

Poznání dandysmu jako extrémního, „okrajového“, ale zároveň příznačně romantického postoje nás dovádí zpět k základnímu východisku: Romantismus je širokým řečištěm často kontradiktorních proudů, z nichž mnohé se posléze osamostatňují nebo připojují k dalším vývojovým směrům – dekadenci, symbolismu nebo existencialismu. U všech jmenovaných jako by přetrvávalo něco z „podloží“ romantismu – vědomí nehotovosti lidského údělu. V předchozích poznámkách jsme naznačili, že se v romantismu uplatňuje situovanost a zakořeněnost jedince, jeho nezrušitelná příslušnost k určitému společenství a tradici, stejně jako jeho záměrná separace a revolta. Oba tyto krajní body spojuje vůdčí hledisko „romantického cítění“, jeho originalita a individualizace, ale také intenzita, založená na nekonečné různorodosti světa.

RÉSUMÉ
SUMMARY

Le romantisme: concepts, courants, contentes

Au lieu d'envisager le romantisme comme un mouvement artistique homogène, le travail présent met l'accent sur la pluralité des „romantismes“ (A. O. Lovejoy). Nous prenons parti pour la multiplicité des thèmes, des approches et formes artistiques romantiques qui apparaissent en Europe occidentale et aux États-Unis. Contrairement à une étude historique des mouvements romantiques particuliers (par exemple: celle du premier romantisme allemand, des romantismes anglais et français), nous nous inclinons à explorer certains ensembles des faits intellectuels, des indices stylistiques et des courants émotifs surgissant au cours de différentes phases du romantisme ainsi que dans ses formes nationales diverses qu'il revêt. Nous portons intérêt à des domaines où ces traits s'entrelacent en se complétant.

Bien que l'esthétique romantique soit souvent considérée comme l'expression individuelle de la personnalité authentique, l'art romantique tend plutôt à mettre en relief „la mise en situation“ de l'individu, c'est-à-dire son appartenance irrévocable à une communauté, à une tradition, autant que son déracinement et sa révolte. Et ce qui importe plus, c'est que du point de vue esthétique le romantisme devance le modernisme en ce qu'il fonde l'impact des ses œuvres sur cette insensibilité qui n'est pas conditionnée par la force de plusieurs sensations ni par leur synthèse, mais par la différence qualitative dans la manière dont le monde se révèle aux individus: sans l'art, cette différence resterait le secret de chacun (Gilles Deleuze).

L'art dont l'esthétique est basée sur l'intensité et sur la différence est un art pluraliste. Sa valeur ne relève pas de modèles et de normes, de l'authenticité de l'individu ni de la distinction entre la fiction (la virtualité) et la réalité ou l'idéalité. C'est pourquoi on ne peut définir le romantisme à l'aide d'un canon de valeur ou d'esthétique, et ceci ni par son opposition à d'autres canons, par exemple à celui du classicisme. Il existe à savoir un bon nombre des romantiques dont la création se distingue par des traits classiques (Chateaubriand, Byron, Delacroix, Kleist, et d'autres).

Ne tentant pas d'établir une typologie des „romantismes“ en tant que composantes intellectuelles et sentimentales de ce qu'il convient d'appeler le „romantisme“, ce livre examine la morphologie fondamentale de l'art romantique comme des „formations discursives“ ou des „objets discursifs“ émergeant à la suite de certaines „pratiques discursives“ (Michel Foucault).

Ces formations et objets portent des noms bien familiers qui figurent d'ailleurs dans les différents chapitres de l'ouvrage : „nature“, „paysage“, „voyage“ – „récit de voyage“, „sublime“, „gothique“, „grotesque“, „imagination“, „poésie“, „historisme“, „épopée“, „ironie“. Leurs significations et formes dépendent des champs d'énonciation particuliers où elles font leur apparition. Par exemple, au tournant du XVIIIe et XIXe siècles, la formation dite „le sublime“ s'associait avec une insistance toujours croissante à la pratique de „la transgression“ – celle des limites morales et même de l'ordre rationnel de l'univers – et de la subversion sous forme

de perversion, de folie ou de crime (Foucault). Il en découle, entre autres, les transformations des objets discursifs, par exemple celle de l'architecture gothique, et des discours, par exemple celle des récits moyenâgeux – leurs radicalisation et politisation. La naissante littérature „gothique“ ne présente plus l'expression du désir nostalgique du passé lointain et de la vague angoisse des conditions au moyen-âge. Elle vise par contre à exprimer des rapports violents vis-à-vis des institutions diverses, telles que l'État et l'Église, et des formes du pouvoir (la sexualité, les sciences), tout en trahissant même la perte de l'identité de la conscience individuelle, sa scission en composante rationnelle et émotionnelle, autant que son conflit avec les forces de l'inconscient.

Différentes sondes dans le cadre des sous-chapitres explorent certains discours, leurs objets et transformations, en étant accompagnées des approches plus traditionnelles qui traitent la généalogie des notions romantiques cruciales („nature“, „sublime“, „imagination“, „ironie“). Ces notions-là n'y sont pas pourtant prises pour des facteurs unifiant – nous n'aspérons pas à une histoire des idées, et considérons leurs „arbres généalogiques“ comme les ensembles des énonciations particulières qui prennent part à l'évolution complexe de la poétique de même que de l'esthétique romantiques.

Comme le romantisme est habituellement censé avoir érigé le culte de la nature sauvage, des sentiments naturelles et authentiques contre l'intérêt des Lumières portant sur la société, la civilisation, la formation et le progrès, il est à noter à ce propos que ces idées-là étaient engendrées au XVIII siècle déjà. Le romantisme les a seulement transformées, spécifiées, individualisées et le plus souvent problematisées. – Le chapitre **La nature et le paysage** (Příroda a krajina) se penche sur la mise en question romantique de la nature considérée comme le commencement de la culture, de la poésie et de la langue, comme le critère de la spontanéité, de l'authenticité et de la perfection de la création artistique, comme la source de l'identité nationale et surtout comme le pasysage mis en rapport avec le sujet sensible ainsi qu'avec les possibilités représentatives de l'art. La première partie du chapitre dessine une typologie des conceptions romantiques de la nature, en montrant certains changements essentiels que la notion de nature subit et ses représentations depuis le classicisme et le sentimentalisme jusqu'au romantisme. Il traite de conceptions philosophiques (Kant, Schelling) et de représentations romantiques de la nature (Wordsworth, Novalis, Byron, Emerson). Sa deuxième partie présente une analyse détaillée des conceptions romantiques choisies du paysage en tant que forme concrète de l'existence de la nature dans l'art romantique (par ex., les tableaux de Caspar David Friedrich, les textes de Victor Hugo, les poèmes d'Alphonse de Lamartine, les œuvres du romantique tchèque Karel Hynek Mácha).

Le chapitre suivant **Les voyages et les récits de voyage** (Cesty a cestopisy) explore les aspects majeurs des voyages romantiques: „découverte“, pèlerinage“, „errance“, et propose leurs différentes orientations (l'Amérique du Nord et le Proche-Orient transcrits par la poétique de Chateaubriand, l'Europe vue par V. Hugo ou vécue par le jeune romantique tchèque J. V. Frič) et significations complexes. Plusieurs récits de voyage romantiques puisent dans le vaste champs d'exotisme qui englobe les formes de l'espace et du temps de même que les genres divers. Etant dans une large mesure littéraire, cet exotisme coïncide, selon Edgar Quinet, avec une importante „renaissance orientale“. Des réminiscences

ou des références livresques y précèdent bien des fois une topographie empirique, et des voyageurs disposent – plus ou moins à l’instar de leurs prédécesseurs moyenâgeux ou de la Renaissance – d’un itinéraire paradigmatique, en intégrant cependant à leur voyage certaines prises de position ou des sentiments de modèle qui actualisent le processus de l’écriture. D’autres récits tentent d’échapper aux modèles littéraires et essaient de transmettre l’expérience des sens et des rencontres concrètes (*Voyage en Orient* de Lamartine) ou d’écrire l’inconditionné même du voyage (G. de Nerval). – La partie finale du chapitre dépasse le domaine des récits de voyage en suivant le voyage sans fin et sans but, dont les repères ne sont pas seulement les métaphores et les symboles, mais également les changements profonds des structures de valeurs traditionnelles (le thème du pèlerinage) et des formes de genre (le roman chevaleresque). Dans le *Pèlerinage de Childe Harold*, épopée romantique autant que récit de voyage poétique de Byron, la découverte des pays et des cultures s’attache au paradigme du pèlerinage ainsi qu’à la thématique de l’exil saisi comme l’état permanent du sujet romantique. Cette détermination négative de la subjectivité est surmontée par les tendances „nomades“ de la création ultérieure de Byron (*Mazeppa*, *L’Ile*, *Don Juan*).

Le chapitre **Le sublime, le gothique, le grotesque** (Vznešeno, gotično, groteskno) suit tout d’abord la généalogie d’une notion de clé, celle du „sublime“, et ceci jusqu’au conflit, remarqué déjà dans le traité de Longin, entre l’artiste et celui qui perçoit la lutte pour le pouvoir et la grandeur. C’est dans le livre d’Edmund Burke (*Une enquête philosophique de l’origine de nos idées du sublime et du beau* – A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful), soulignant l’ambivalence essentielle des effets du sublime (d’un côté la soumission parfaite et de l’autre côté l’intensification des forces intellectuelles), que le moment antagonique au sein de la conception du sublime se voit principalement transformé. Cette ambivalence est importante pour la conception moderne du sublime autant que le caractère antagonique de la catégorie même. En témoigne la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo qui met en valeur la poétique du grotesque, du laid et de l’horrible, tous rehaussant non seulement l’impact de la beauté mais aussi fournissant à l’art un nombre quasiment infini de nouvelles formes. – S’y ajoutent, grâce au rayonnement du roman gothique, libertin ou „noir“; et plus particulièrement de la littérature dite frénétique (J. Janin, P. Borel, Ch. Lassailly), les moments de transgression et „l’expérience de la frontière“ spécifique (Michel Foucault) qui devient constitutive de la vision du monde (inhérente déjà au *Pèlerin Melmoth* – Melmoth the Wander, de Ch. R. Maturin) et de l’écriture de la négation et de la révolte, mi-cruelles, mi-bouffonnes, qui aboutit aux *Chants de Maldoror* de Lautréamont. – En outre, le chapitre analyse la conception du sublime dans *La critique du jugement* de Kant et dans *La situation postmoderne* de Lyotard, les deux présentent le sublime comme la force économique de l’art „naturalisé“ (considéré comme la nature) en effaçant la différence entre lui et le pouvoir totalitaire. C’est typique même pour la littérature „gothique“ qui effectua une autre transformation fondamentale de l’esthétique du sublime. A part le „gothique“ en tant que catégorie esthétique, le chapitre examine aussi la politisation du roman gothique anglais (*Caleb Williams* de W. Godwin) et son influence sur le „gothique américain“ (*Wieland* de Ch. B. Brown et *Les mémoires de Carwin ventriloque* – Memoirs of Carwin the Biloquist) où le „gothique“ est lié au grotesque dont l’essence réside dans l’excès et le manque. Quant à la littérature américaine (les contes d’E. A. Poe), le

grotesque y revêt des traits absurdes. L'absurdité grotesque du conte *Bartleby le copiste* (B. the Scrivener) de Melville perturbe le déroulement normal du système économique et social en indiquant un revirement vers l'Autre qui traumatise la civilisation occidentale (la loi, le pouvoir du capital, la mort).

Le chapitre **L'imagination et la poésie** (Imaginace a poezie) compare, tout au début, la conception de l'inspiration chez Platon et les néo-platoniciens (Plótinos) aux discours romantiques de l'imagination. L'imagination romantique remplace l'Idée platonicienne par le sentiment, moyennant quoi elle met en relief l'intensité de l'impression fondée sur la perception créative de l'hétérogénéité infinie de l'existence et des formes dans l'univers. La première partie du chapitre, analysant le discours de l'imagination à travers les trois textes du poème *Le Prélude* (The Prelude) de Wordsworth, accentue les différences dans la nature, la mémoire et la langue qui constituent le style du poème caractérisé par les „transversales“ (G. Deleuze) – jonctions entre les impressions et les réflexions (les textes ultérieurs du *Prélude* tâchent de soumettre cette conception ouverte et non hiérarchisée de l'imagination au contrôle du sujet). Les parties suivantes du chapitre examinent la généalogie de la théorie de l'imagination chez Coleridge en remontant à l'affrontement et la transformation mutuelle de la philosophie des monades de Leibniz et de la conception téléologique de la forme organique chez Kant. On ne peut expliquer les signes de l'art du point de vue empirique, cependant on peut les sentir du point de vue transcendantal comme une frontière de la faculté perceptive humaine (Deleuze). Les fonctions réflexive et créative de l'imagination, dans les conceptions romantiques souvent opposée à une fantaisie chaotique, se complètent chez plusieurs romantiques allemands, anglais et français, et le chapitre relève une série des notions commutables qui désignent le travail et le pouvoir libérateurs et révélateurs de l'imagination plurivalente: la „poésie“, le „rêve“, la „rêverie“ (E. T. A. Hoffmann, A. de Vigny, V. Hugo, Ch. Baudelaire). Par contre, P. B. Shelley et William Blake démontrent l'importance de l'imagination en tant que force de fantasme (elle se manifeste dans les „événements“ et les „effets de surface“ – G. Deleuze). Cette force-là fonde l'altérité de la poésie, sa différence essentielle à l'égard du pouvoir des sciences, de la loi et de l'économie. La poésie mystique de Blake se sert d'images apocalyptiques et de symboles afin d'activer une imagination qui transforme, en les dynamisant et intensifiant, les sensations et la perception de la réalité.

Le chapitre **L'historisme romantique et le roman historique** (Romantický historismus a historický román) explique l'historisme romantique comme une conséquence des changements dans la conception de la représentation décrite par Michel Foucault dans son livre *Les mots et les choses*. Les signes renvoient aux „limites de la représentation“, ces limites étant la liberté, le désir et la volonté comme les forces qui ont commencé à incarner les nouvelles „lois de la représentation“. Les moments de discontinuité, de mystérieux, de problématique, concernant la relation entre la structure linguistique et celle de la réalité, créent dans l'art romantique au cours de son évocation du passé un potentiel symbolique et provoquent même des aspects d'anticipation et de „prophétie“ de cette évocation (*Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Hyperion* de Hölderlin). Malgré qu'il puisse sembler que pour les romantiques l'Histoire détermine le lieu de naissance de l'empirique dont ils déduisent leur existence (Foucault), il y a dans la littérature romantique des approches qui ironisent ou mettent en doute cette conception

autoritaire de l'historisme. Par exemple, selon l'approche ironique incluse dans *Waverley* de Walter Scott le problème majeur de l'Histoire consiste dans l'impossibilité de comprendre un conflit des cultures autrement que schématiquement – pourtant un conflit qui se déroule dans l'espace spécifique et dans le temps historique. Des références faites au pittoresque et à la romance, attirant l'attention sur l'hétérogénéité de différents niveaux temporels et des points de vue de valeur, y jouent un rôle important. – La partie suivante du chapitre dresse une carte des formes particulières du roman historique romantique, l'accent étant mis sur la création des auteurs français (entre autres, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Honoré de Balzac). Un nombre considérable des questions caractéristiques du roman historique, telles que la connexion entre ladite „grande“ et „petite“ Histoire, la „lisibilité“ de l'épisode, du fragment ou du détail historiques, se rapporte d'une manière presque exemplaire au roman *Salammbô* de Flaubert – carrefour important dans l'évolution et la réflexion du genre. En se refusant aux analogies conventionnelles entre le passé et le présent ainsi qu'aux messages de l'Histoire illustre, l'écriture y rehausse le „caractère d'épicier“ de Carthage antique et présente en conséquence une vue différente (principalement structurale et fonctionnelle) des relations entre les temps passés et l'époque contemporaine. – *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, où le récit d'aventures se passe d'authenticité historique, se distinguent par une attitude tout-à-fait spécifique envers les faits et les événements. La fiction ainsi que le code de valeurs des mousquetaires y l'emportent sur l'Histoire, cette stratégie permettant d'esquiver sa mise en question typique pour l'historisme romantique.

En certains cas le livre reflète les problèmes du „romantisme“ occidental et des „romantismes“ par rapport aux traits caractéristiques du romantisme tchèque. Le chapitre **L'épopée et l'ironie** (Epopěj a ironie) se concentre d'un côté sur le „ton apocalyptique“ et le „prophétisme romantique“ et de l'autre sur „l'ironie romantique“ en comparant les œuvres tchèques à celles du romantisme en Europe occidentale. Aussi examine-t-il, au moyen de procédés divers, le romantisme tardif et le met en relation avec les phases précédentes du mouvement. Le romantisme tardif 1) souligne l'idéalité de la poésie romantique – notamment son caractère prophétique ou apocalyptique – par l'intermédiaire de l'autorité sociale du poète conçu comme un „prophète“ et „visionnaire“ et met l'accent également sur sa responsabilité envers la nation et l'humanité; 2) il affirme l'indépendance de la création littéraire dans le sens de l'autonomie de la langue artistique, de l'originalité des images et des symboles; 3) il englobe aussi la réflexion ironique des thèmes et des procédés romantiques principaux qui aboutit à une large revalorisation des programmes d'idées et d'esthétique antérieurs du romantisme; 4) le romantisme tardif s'achemine vers un certain „apprivoisement“ dans le style „biedermeier“ et dans la littérature „victorienne“, de même que dans ces mouvements de renaissance nationale où la littérature idyllique se dissout progressivement en une idéologie idéalisant des formes locales, provinciales et régionales de la vie et rehaussant une mission étroitement nationale ou sociale de la création. – D'entre ces traits, nous nous occupons surtout du premier et du troisième, c'est-à-dire de l'épopée romantique (Victor Hugo, Svatopluk Čech, Jaroslav Vrchlický) et de l'évolution de l'ironie romantique (Hermann Melville, Heinrich Heine, Jan Neruda).

Vu l'étendue des thèmes et des discours romantiques, il est évident que le livre ne saurait être conçu comme un compendium, un traité encyclopédique. Des thè-

mes et des discours importants nous ne traitons pas, par exemple, la conscience de la langue considérée comme une force de formation culturelle à l'échelle nationale et même universelle et le phénomène dudit dandysme qui représentait non seulement l'un des styles de vie le plus marquant de l'époque romantique, mais qui se transformait aussi, grâce au livre de Jules Barbey d'Aurevilly *Du dandysme et de Georges Brummel*, en une prise de position intellectuelle, voire même métaphysique.

En fruit d'une coopération mutuelle de longues années, le livre tient à garder son propre – celui de respecter des approches, des points de vue et des styles différents. Métaphoriquement parlant, il préfère délibérément le changement de rythmes, des tons divers qui devraient d'ailleurs se rapprocher de la „polyphonie“ du romantisme. Les auteurs sont convaincus que cette variété des voix romantiques aussi bien que la perspective comparative commune importent plus que les différences entre leurs positions et vues.

Romantism and romanticisms: concepts, currents, contexts

Instead of dealing with Romanticism as a unitary movement, the study explores the plurality of “romanticisms” (A.O. Lovejoy). It focuses on the variety of romantic themes, methods and forms in Western Europe and the United States. In contrast to the historical study of individual romantic movements (the early Romanticism in Germany, English or French Romanticism, etc.) it examines conglomerates of intellectual facts, stylistic features and emotional currents in different phases and national forms of Romanticism, mapping domains in which these features intermingle, and complement one another.

Though romantic aesthetics is often based on central values of authentic personality and its individual expression, romantic art may rather be said to emphasize a specific *situatedness* of individuals – their indissoluble ties with communities and traditions as well as their displacement, uprootedness and revolt. More importantly, Romanticism seems to anticipate Modernism inasmuch as the impact of its art is based on intensity which is not given by the power of sensuous impressions but by the qualitative difference in the ways the world appears to individuals. Without art, this difference would eternally remain a secret of every individual (Gilles Deleuze).

An art whose aesthetics is based on intensity and difference is a pluralistic art. Its value does not depend on models or norms, individual authenticity or authoritative distinctions between fiction/virtuality and reality/ideality. As a consequence, Romanticism can be defined neither on the basis of a specific canon of aesthetic or other values nor in opposition to other canons, for instance, those of Classicism. The works of a great number of romantics (Chateaubriand, Byron, Delacroix, Kleist, etc.) have classicist features.

This book does not attempt to define a typology of “romanticisms” as intellectual and emotional constituents of Romanticism. Instead, it discusses thematic and formal features of romantic art as “discursive formations” or “discursive objects” emerging because of specific, repeating “discursive practices” (Michel Foucault).

These formations and objects have familiar names, which appear in the titles of individual chapters: “nature”, “landscape”, “travel”, “travelogue”, “sublime”, “gothic”, “grotesque”, “imagination”, “poetry”, “historicism”, “epic”, “irony”. Their meanings and forms depend on the enunciative fields in which they appear. For instance, towards the end of the eighteenth century the formation called “the sublime” is with increasing frequency and urgency associated with the practice of “transgression” (Foucault), overstepping ethical boundaries and subverting rational order of the world in perversion, madness or crime. The resulting transformation of discursive objects (such as gothic architecture) and discourses (medieval romances) consists in their radicalization and politicization. As a consequence, gothic fiction is no longer characterized by the nostalgia of a remote past and a vague anxiety concerning medieval superstitions and cruelty. Rather, it focuses on the violence inherent in various institutions (the state, the church) or discourses (sexuality, science) as well as on the loss of identity in individual

consciousness: its split into rational and emotional components and conflict with the unconscious.

Some sub-chapters are case studies examining specific discourses, their objects and transformations; others trace in a more traditional way the genealogies of key romantic terms ("nature", "the sublime", "imagination", "irony"). However, these terms are not understood as unifying concepts: the book is not an attempt at a history of ideas. Their genealogies are studied as relations of specific statements in the complex development of romantic poetics and aesthetics.

Against the interest of the Enlightenment in society, civilization, education and progress, Romanticism is often believed to have erected the cult of wild nature and natural, authentic emotions. However, these features are symptomatic already of the eighteenth century: in Romanticism they are only transformed, specified, individualized and, most frequently, problematized. The theme of the chapter **Nature and Landscape** (Příroda a krajina) is the romantic problematization of nature as the origin of culture, poetry and language, as the criterion of the spontaneity, authenticity and perfection of artistic creation, as the source of national identity, and, above all, as a landscape in relation to the viewer and to the possibilities of artistic representation. The first part of the chapter outlines a typology of romantic notions of nature, showing some substantial transformations of the concept of nature and its representations from Classicism and Sentimentalism to Romanticism. It examines philosophical concepts (Kant, Schelling) and romantic representations of nature (Wordsworth, Novalis, Byron, Emerson). The second part of the chapter consists of detailed analyses of romantic landscapes as specific forms of nature in romantic art: the paintings of Caspar David Friedrich, the drawings, notebooks and poems of Victor Hugo and the writings of the Czech romantic Karel Hynek Mácha.

The next chapter, **Travels and Travelogues** (Cesty a cestopisy), focuses on the features of romantic travel writings: "discovery", "pilgrimage" and "errancy". Some romantic travelogues draw from the broad field of exoticism including forms of space and time and diverse genres. According to Edgar Quinet romantic exoticism is accompanied by a significant "oriental Renaissance". This exoticism has a predominantly literary character: topographies are preceded by literary reminiscences or references. Like their medieval or Renaissance predecessors, romantic travellers deploy a paradigmatic itinerary: mythical or stereotypic images and symbols of countries and their inhabitants are complemented by model attitudes and emotions foregrounding the process of writing. Other travelogues (Lamartine's *Voyage en Orient*) are deliberately written without literary models. The concluding part of the chapter ventures beyond the limits of the travelogue, tracing the journey without end or destination. Besides metaphors and symbols this travel writing is distinguished by substantial transformation of traditional value patterns (pilgrimage) and genre forms (chivalrous narrative). In Byron's *Childe Harold's Pilgrimage* the discovery of countries and cultures is connected with the paradigm of pilgrimage as well as the theme of exile as a permanent condition of the romantic subject. This negative determination is overcome in the "nomadic" (Deleuze) drive of Byron's later works (*Mazeppa*, *The Island*, *Don Juan*).

In the chapter **The Sublime, the Gothic and the Grotesque** (Vznešeno, go-tično, groteskno), the genealogy of the key concept, the sublime, is traced back to the conflict between the artist and the audience (struggling for the possession of

power and greatness) mentioned already in Longinus' treatise. In Edmund Burke's *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* this antagonism is fundamentally transformed, emphasizing the essential ambivalence of the effects of the sublime (anxiety leading to submission but also the expansion and intensification of psychic powers). This ambivalence, as well as the antagonism, are crucial for the modern understanding of the sublime. Other important features are the transgressive patterns in gothic fiction and the libertine novel and a specific "experience of the limit" (Michel Foucault) which becomes constitutive for the understanding of the world (e.g., in *Melmoth the Wanderer* by Charles Robert Maturin). The chapter includes an analysis of the concept of the sublime in Kant's *Critique of Judgement* and of its impact on Lyotard's *Postmodern Condition*. In both cases, the sublime is defined as "economic power" of naturalized art, collapsing a crucial difference between art and totalitarian power. The disappearance of this difference is typical of gothic fiction, marking another important transformation of the aesthetic of the sublime. Apart from the gothic as an aesthetic category, the chapter explores the English gothic novel, its politicization (*Caleb Williams* by William Godwin) and impact on American gothic (Charles Brockden Brown's *Wieland* and *Memoirs of Carwin the Biloquist*). In all these developments gothic is linked with the grotesque, characterized by the extremes of excess and lack. Grotesque aspects of the gothic are traced in American literature (E.A. Poe's stories), where the grotesque acquires features of absurdity. In Melville's *Bartleby the Scrivener*, grotesque absurdity disrupts the smooth functioning of economic and social system and marks a turning to the Other, seen as the trauma of Western civilization (the law, the power of capital, death).

The chapter **Imagination and Poetry** (Imaginace a poezie) begins with a comparison between the notions of inspiration in Plato and neoplatonic thinkers (Plotinus) and the romantic discourse of imagination. Substituting the Platonic Idea by emotion, romantic imagination emphasises the intensity of emotional experience based on the creative perception of the endless variety of existence and forms in the universe. The first part of the chapter, analyzing the discourse of imagination in the three texts of Wordsworth's *Prelude* (1799, 1805, 1850), shows how the the earliest text of the poem emphasizes differences in nature, memory and language, which become the foundation of its specific style, characterized by "transversals" (Deleuze) linking emotional experiences and reflective passages, while the latter versions of *The Prelude* strive to put this openness and heterogeneity under the control of the subject. The following part of the chapter traces the genealogy of Coleridge's theory of imagination to the encounter and mutual transformation of Leibniz's philosophy of monads and Kant's teleological concept of organic form. The signs of art cannot be empirically explained but can be sensed transcendently as the limits of human perception (Deleuze). While the reflexive and productive functions of imagination are complementary in the thought of many English, German and French romantics, the works of P.B. Shelley and William Blake show the importance of the phantasmatic force of imagination (consisting in "events" and "surface effects" – Deleuze), which constitutes the otherness of poetry, as a power fundamentally different from science, law and economy. Blake's mythical poetry uses the apocalyptic images and symbols for the activation of imagination, which transforms – dynamizes and intensifies – emotions and perception of reality.

The chapter **Romantic Historicism and Historical Novel** (Romantický historismus a historický román) explains romantic attitudes to history as the outcome of the complication of the relations between signs and ideas in the “modern episteme” (described by Foucault in *The Order of Things*). The signs point to the “limits of representation” (freedom, desire and will) which start to function as the new laws of representation. Moments of discontinuity, mysteriousness and problematization in the relations between the structure of language and reality produce the symbolic potential of the evocation of the past in romantic art, its anticipatory, “prophetic” nature (Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* or Hölderlin’s *Hyperion*). Although it may seem that for the romantics History determines the birthplace of the empirical, from which it derives its existence (Foucault), there are approaches questioning or ironizing this authoritative notion of history. For instance, in Walter Scott’s *Waverley*, the main problem of history consists in the impossibility of understanding the encounter of cultures in a specific geographical space and historical time otherwise than schematically. Important in this context are Scott’s references to the picturesque and romance, which point to the heterogeneity of temporal levels and value perspectives. In the following part of the chapter, individual forms of historical novel are traced especially in French Romanticism, in the works of Alfred de Vigny, Victor Hugo or Honoré de Balzac. The questions raised by these and other novelists (the relation between History and history, the legibility of historical episodes, fragments or details) acquire almost a model form in Flaubert’s *Salammô* marking a major crossroads in the course of the development and reflexion of the genre. In its refusal to draw conventional analogies between the present and the past *Salammô* stresses the mercantile character of Carthage, thus creating a different (predominantly structural and functional) perspective of the relations between the past and the present. An entirely different approach to history is explored in Dumas’ *Three Musketeers*: the novel develops an adventure story without historical veracity. History is subordinated to this fictitious story and to the canon of values represented by the musketeers. This strategy eliminates the problematization of history typical of romantic historicism.

The major issues of Romanticism in West European countries are often reflected in relation to the characteristic features of Czech Romanticism: the chapter **Epic and Irony** (Epopěj a ironie) focuses on apocalyptic tone, romantic prophecy and, on the other hand, on romantic irony, comparing the works of Czech and West European Romanticism. The chapter also examines late Romanticism relating it to the previous phases of Romanticism in the following ways: Late Romanticism 1. emphasizes ideal nature of romantic poetry, especially its apocalyptic or prophetic character, and the social authority of the poet, as a “prophet” or “seer”, together with his responsibility to the nation and humanity in general; 2. asserts the independence of literary creation, the autonomy of poetic language, images or symbols; 3. includes an ironical reflexion of earlier romantic themes or approaches, which may lead to an extensive reevaluation of romantic ideological and aesthetic programmes; 4. tends to tame down romantic revolt: this happens especially in *Biedermeier*, Victorianism, or some national revival movements, where literature is gradually dissolved in ideology, idealizing domestic, regional and provincial ways of life and emphasizing a narrowly national or distinctly social mission of an artist. Attention is paid mostly to the first and the third of these features are paid closer attention: romantic epic cycles (Victor Hugo, Svatopluk

Čech, Jaroslav Vrchlický) and the development of romantic irony (Melville, Heinrich Heine, Jan Neruda).

The book was not intended to be a comprehensive, encyclopaedic treatise on Romanticism. Of the major themes and discourses of Romanticism it does not deal in detail with at least the following two: the consciousness of language as a formative force of culture in universal and national terms, and the phenomenon of dandyism, which was not only one of the most conspicuous features of romantic lifestyle but also a general spiritual or even metaphysical attitude (e.g., in Barbey d'Aurevilly's *Du dandysme et Georges Brummel*).

The book is the product of a long collaboration which would be impossible without mutual respect for individual approaches, views and styles. It favours intentionally alternations of rhythm and changes of registers, hoping that it may approximate its style to the "polyphony" of romanticisms. The authors are convinced that this variety of romantic voices as well as their common comparative perspective are more important than the differences between their individual positions and perspectives.

POZNÁMKY

ÚVODEM

1 Srov. Arthur O. Lovejoy: On the Discrimination of Romanticisms (1948). In: *The English Romantic Poets*, ed. M. H. Abrams, 2. vyd. New York, Oxford University Press 1975, s. 3. Studie vznikla přepracováním přednášky z roku 1924. Souborné vydání pokusů obou nadšenců uspořádal Alfred de Musset pod názvem *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836). Z následujícího úryvku je mimo jiné patrné, že základním problémem pro oba diletanty, kteří reflektovali revoltu Victora Huga a dalších romantických umělců proti klasicistické poetice, byla absence centrálního, všeobecně platného estetického kritéria, jež dříve představovala např. klasicistická teorie dramatických jednot:

Nicméně Cotonet a já jsme se rozhodli, že ten problém [tj. romantismus] prozkoumáme hlouběji a vysvětlíme spory, které rozdělují tolik čilých duchů. Měli jsme k tomu dobré vzdělání, hlavně Cotonet, který je notářem a jehož koníčkem je ornitologie. Na počátku jsme po celé dva roky věřili, že termín *romantismus* lze v literatuře použít jen v případě divadla, jež se liší od klasického tím, že opomíjí dramatické jednoty. [...]

Náhle však (asi roku 1828) jsme se dozvěděli, že existují romantická a klasická poezie, romantický a klasický román, romantická a klasická óda; ba co dím, drahý pane můj, že i pouhý jeden verš může být romantický nebo klasický, podle toho, jak jej chápeme.

Když se k nám donesla ta zvěst, celé noci jsme nespali. Dva roky klidu a jistoty byly ty tam jako pouhý sen. Všechny naše úvahy ovládl zmatek; netvořili již demarkační linii mezi oběma literárními tábory Aristotelova pravidla, podle čeho se máme orientovat, na co se máme spolehnout? Jak máme poznat, ke které škole patří literární dílo, jež čteme? Mysleli jsme, že zasvěcenci v Paříži musí mít nějakou formulku, která ten problém rychle vyřeší, co ale máme dělat my na venkově? A musím Vám říci, pane, že u nás má slovo *romantický* lehce pochopitelný význam – je synonymem absurdního a nikdo se o ně zvlášť nestará. [...]

(Alfred de Musset: *Lettres de Dupuis et Cotonet*. In: *Œuvres complètes*, sv. III, ed. Maurice Allem. Paris, Gallimard 1957, s. 820–822)

2 A. O. Lovejoy, On the Discrimination of Romanticisms, s. 3.

3 Iain McCalman: Introduction: A Romantic Age Companion. In: *An Oxford Companion to the Romantic Age*, ed. I. McCalman. Oxford, Oxford University Press 1999, s. 1–3.

4 Např. podle Harolda Blooma se „člověk prorokovaný romantiky“ stále jen rodí a ještě „neztělesnil své prorockví“ (Romanticism and Consciousness. *Essays in Criticism*, ed. H. Bloom. New York, W. W. Norton and Co. 1970, s. 24). Podle Paula de Mana se romantismus vyznačuje ztrátou možnosti postihnout výsostný moment lidské existence, okamžik parúsie, nového příchodu posvátna a návratu celistvého bytí. Srov. Paul de Man: *The Intentional Structure of Romantic Image*. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York – London, Columbia University Press 1984, s. 62. Týž: *Shelley Disfigured*. In: *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press 1979, s. 40, 68, 69. Srov. též zde *s. 403–405.

5 Již anglický viktoriánský básník a esejista Matthew Arnold tvrdil, že „většina toho, co dnes považujeme za náboženství a filozofii, bude nahrazena poezií“ (*The Study of Poetry*, in: *Essays in Criticism*, 2. vyd. London 1898, s. 1–3). Srov. zde *s. 404 a M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp*. New York, W. W. Norton and Co. 1953, s. 335. Abrams ukazuje, jak tento názor přejímají britští modernisté, představitelé tzv. nové kritiky (I. A. Richards).

6 Srov. Milan Kundera: *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis 1993, část *Homo sentimentalis*, s. 192–197.

7 Již raný německý romantik Friedrich Schlegel poukazoval ve svých úvahách o romantické ironii na nemožnost nalézt úhrnný smysl romantismu. Podle Schlegela je právě romantická ironie momentem uvědomění významové nedovršenosti romantismu: „jasným vědomím věčné aktivity [Agilität], nekonečně plného chaosu“, který obklopuje i „dalekosáhlý systém“ (Fragmenty č. 69 a 55 [Athenäum, sv. III, 1800]. In: *Werke in zwei Bänden*, sv. I. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1980, s. 271 a 270). Podrobněji viz zde *s. 427–436.

8 Srov. I. McCalman, c. d., s. 3–4. O významu „nálepek“ v showbiznyosu psal už Roland Barthes. Podle něj jsou to „hybridní“ znaky, zároveň eliptické i nabubřelé“ a vyjadřující

„obavu z prosté skutečnosti i naprosté fikce“. Tyto znaky vytvářejí např. „spektákl“ hollywoodského velkofilmu (viz esej Římané ve filmech); v obecnější rovině jsou to „dvojznačná“ označující, zpřítomňující dějiny ve formě mýtu, který konzument vnímá zároveň „jako pravdivý i nereálný“ (Roland Barthes: *Mythologies* [1957], přel. Anette Lavers. New York, Jonathan Cape 1972, s. 26, 128). Jak ukazuje anglický historik umění Hugh Honour (*Romanticism*. New York, Harper and Row 1979, s. 55), termín „romantický“ (romantique) byl v Paříži již roku 1829 běžně používán pro označování módních rysů oblečení, delikates, léčiv a lékařské péče, triviální literatury (milostných románů), obrazů a dekoracních předmětů. Již tehdy šlo spíše o reklamní nálepku určitého zboží než o výraz životního stylu.

9 Srov. I. McCalman, c. d., s. 3–4.

10 A. O. Lovejoy, c. d., s. 8. Lovejoy byl často kritizován za to, že se snažil vykládat termín „romantický“ pouze ve smyslu, který mu dal Friedrich Schlegel ve známém Fragmentu č. 116 z časopisu *Athenäum* (1798). Má to být „progresivní univerzální tvorba“, jež má mít dvě důležité funkce: syntetickou (spojit poezii „s filozofií a rétorikou [...] smíchat či slít dohromady poezii a prózu, tvorbu génia i kritiku, tvorbu umělou i přírodní“) a transformační, moc sjednocovat a měnit život i společnost („Poezie se stane živou a společenskou a zároveň se zpoetizují život a společnost, vtip a umělecké formy se naplní a nasytí hodnotným kulturním materiálem všeho druhu a oživí přílivem humoru“; F. Schlegel, c. d., sv. I, s. 204–205). Již Honour ale ukázal, že Schlegelův fragment není třeba číst jako definici romantismu, nýbrž jako „symptom silně pocíťované nutnosti definovat kvality stěží zmiňované v tehdy přijímaných teoriích umění“ (H. Honour, c. d., s. 13).

11 A. O. Lovejoy, c. d., s. 10. Lovejoy se pokusil nastínit tři velké strukturální komplexy myšlenek a uměleckých přístupů, které tvoří pluralitu „romantismů“ v západní Evropě.

Počátek prvního spatřuje v Anglii ještě v hloubi 18. století, kdy počala revolta proti klasicistické normativní estetice. V roce 1740 publikoval Joseph Warton báseň *Nadšenec* (*The Enthusiast*), která předjímá nejen některé Rousseauovy úvahy, ale i závěry raných německých romantiků. Wartonův „nadšenec“

je především milovník přírody, který se bouří proti vyumělkovanosti dobové kultury. Původně platónská myšlenka o nadřazenosti inspirace lidskému umění, vycházející z věčné pravdy a krásy Idejí, nachází své rozvinutí u novoplatoniků v antice, renesanci i později. Podobně, byť na poněkud jiném základě, uvažují o vztahu přírody a umění Rabelais a Montaigne. U druhého z nich se objevuje – v souvislosti se setkáním Evropanů s jinou realitou Nového světa – ideál „přírodního člověka“, divocha, který čerpá tvořivou energii z mocné a plodné přírody. Výtvořiny přírody i přírodní lidé tak stojí výše než produkty nečistého, bastardizujícího umění. Warton se domnívá, že vrcholné umění není produktem kultury, nýbrž přírodním výtvorem, a staví vyumělkovanost klasicisty Addisona proti „nevázanému trylkování“ přírodního barda Shakespeara. „Přírodu je možno postihnout návratem k ní a jejím zjednodušením,“ poznamenává Lovejoy (c. d., s. 14).

Druhý typ romantismu nachází Lovejoy v rané německé romantice, jejíž tvůrce ovlivnilo Schillerovo rozlišení „naivního“ a „sentimentálního“ básnictví. Friedrich Schlegel například tvrdil, že pro člověka je „umělé“ vlastně „přirozeným“. August Wilhelm Schlegel přímo útočil na starší představy přírodního umění a zdůrazňoval „kulturnost“ a kultivovanost geniálních tvůrců. Kultura je důležitá především proto, že má potencialitu stát se univerzální, dále proto, že je „poznáním člověka“ a dokáže sjednotit různé národy ve jméno jedné myšlenky, jednoho ideálu schopného nekonečného rozvoje. Takovou myšlenkou je především křesťanství, které sjednotilo středověkou Evropu a stalo se počátkem moderní kultury. Pro mnohé romantiky není tedy křesťanství minulostí, nýbrž ideálem v nekonečně vzdálené budoucnosti. Již v roce 1796 napsal Friedrich Schlegel: „Tak směšné a nevkusné se může jevit toto úsilí po božím království v křesťanské poezii, přesto však bude pro toho, kdo studuje dějiny, velmi pozoruhodné, když si uvědomí, že ona snaha uskutečnit absolutní dokonalost a nekonečno je trvalou vlastností vzdorující ustavičnému střídání dob i různorodosti národů, trvalou vlastností toho, co člověk s největší oprávněností může nazývat moderní.“ Friedrich Schlegel: *Herders „Briefe zu Beförderung der Humanität“*. In: *Werke*

in zwei Bänden. Berlin–Weimar, Aufbau 1980, sv. 1, s. 299. Proti konečnosti a uzavřenosti antického světa tu stojí nekonečná cesta „moderní“ kultury k univerzálním ideálům. „Moderní duch“ vyvěrá podle německých romantiků z vnitřního rozdvojení či rozpolcení (*innere Entzweiung*), které znemožňuje vytvořit celistvý ideál, avšak otevírá nekonečno a s ním i možnost kultury jako nekonečného rozvoje. Proto tvrdí Schiller, že romantismus je „uměním nekonečna“ (*die Kunst des Unendlichen*), které má blízko k principům křesťanství. „Jádrem toho, co křesťanství přikazuje, je absolutní abstrakce, zničení nynějška a apoteóza budoucnosti, tohoto vskutku lepšího světa,“ dodává Novalis (cit. dle A. O. Lovejoy, *c. d.*, s. 15).

Oba tyto „romantismy“ se pouze zdají být v dialektickém vztahu. Ve skutečnosti jsou spíše antinomiemi, které nelze syntetizovat. Jak však ukázal Lovejoy, existuje i další typ, jenž představuje hledání jakési třetí cesty. Podle Lovejoye lze oba předchozí „romantismy“ najít u Chateaubrianda – jednak v jeho raných primitivistických úvahách, které v něčem připomínají Wartonovo pojetí přírodního romantismu, jednak v pozdější tvorbě, která se stává apoteózou křesťanství jako ducha moderní doby, „génia křesťanství“ (ve spise *Duch křesťanství – Génie du Christianisme*, 1802). Někde mezi těmito póly nacházíme třetí „romantismus“, který reprezentují Chateaubriandovy úvahy po roce 1801, kdy vznikla jeho první předmluva k románu *Atala*. Chateaubriand se vyslovuje proti odmítání umění, jímž se vyznačovali primitivisté, ale současně nepřijímá ani „kulturní“ teorii německých romantiků. Kultura není sjednocována nějakou centrální myšlenkou, má být spíše určitou kontinuitou a postupnou transformací forem. Podobně jako Byron vyzdvihuje i Chateaubriand umění klasicistů pro jeho vnitřní formální řád, který nutně nemusí být vtělen do normativních zásad, nýbrž je otevřen tvořivému chápání jednotlivce.

12 Roy Porter a Mikuláš Teich: Introduction. In: *Romanticism in National Context*. Cambridge, Cambridge University Press 1988, s. 5.

13 H. Honour, *c. d.*, s. 20–21.

14 Srov. Fragment č. 116 Friedricha Schlegela. Romantická poezie dokáže „zahrnout vše,

od nejobsáhlejšího systému umění [...] až po vzdech či polibek vydechnutý básnickým dítětem v neumělé písničce“. Spojuje umělecké zobrazení s výrazem umělce, který zobrazuje, a stírá rozdíl mezi vnějším a vnitřním – nápodobou světa a niterným vyjádřením duše. Jako stará epika se romantická poezie může stát univerzální mimezí – „zrcadlem celého světa [...] obrazem věku“. Její syntéza je však založena na předpokladu nekonečné evoluce, která směřuje dovnitř i ven (do hlubin duše i kosmického prostoru). A právě tato věčná evoluce a nezavršenost („romantická poezie není nikdy ukončená“) zakládá paradoxní povahu romantické syntézy vzhledem k předchozím uměleckým směrům („nekonečně se rozvíjející klasicismus“) i k principům samotného systému. Vždyť svoboda romantické poezie je dána tím, že jejím jediným zákonem je svévole (*Willkür*), která „nad sebou nestrpí žádný zákon“ (F. Schlegel, *c. d.*, sv. I, s. 204–205).

15 Srov. Martin Procházka: *Romantismus a osobnost. Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice*. Praha, Kruh moderních filologů 1996.

16 Tato intenzita teprve „zakládá různorodost smyslově vnímatelného“ (Constantin V. Boundas: *Deleuze – Bergson: an Ontology of the Virtual*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Paul Patton. Oxford, Basil Blackwell 1996, s. 89–90).

17 Viz např. Gilles Deleuze: *Proust a znaky* (*Proust et les signes*, 1964, 1970), přel. Josef Hrdlička. Praha, Herrmann a synové 1999, s. 60; Daniel W. Smith: *Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, s. 36. Viz též zde pozn. 19 v kapitole *Imaginace a poezie* (*s. XX).

18 Srov. např. H. Honour, *c. d.*, s. 13–16, G. Deleuze: *Proust a znaky*, s. 52–53, a také zde kapitolu *Imaginace a poezie*, zejména pasáž na *s. 272–281, zabývající se Leibnizovým pojetím monád a jejich percepceí.

19 Tohoto aspektu romantického umění si zde všímá zejména kapitola *Imaginace a poezie*.

20 Charles Baudelaire: *Šuvres complètes*. Paris, Gallimard 1961, s. 879.

21 Srov. Ernest Seillière: *Pour le Centenaire du Romantisme. Un Examen de Conscience*. Paris, Champion 1927.

22 A. O. Lovejoy, *c. d.*, s. 23.

23 Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge* (*L'archéologie de savoir*, 1969), přel. A. M. Sheridan Smith. London, Routledge 1989, s. 22–49.

PŘÍRODA A KRAJINA

1 Problematizace přírody se však objevuje již dříve, a to jak ve filozofických úvahách, tak i v umění a poetice.

Jednak k tomu dochází pod vlivem novoplatonismu, který již za renesance hledá v přírodě (tj. pozemském světě nebo takzvané „sublunární sféře“, považované za doménu „proměnlivosti“, *mutabilitas*), ideálnost a stálost.

Za druhé se tak děje v návaznosti na převratné změny v pojímání vztahu jazyka (jako znakového systému) k realitě a jednotlivým „věcem“. V průběhu této změny se objektivní svět stává produktem reprezentace, založené na měření a formalizovatelném řádu (viz Michel Foucault: *The Order of Things* [Les mots et les choses, 1966]. London, Tavistock Publications, 1970, s. 46–77). Pravdivost reprezentace je dána především její racionalitou a strukturovaností. Prostředky reprezentace, znaky, se vesměs chápou jako produkty konvencí a jako natolik závislé na rozumovém řádu, že téměř splývají s „idejemi“ myšlení.

Tak přestává být objektivní svět pouhou daností a stává se problémem. Jádrem tohoto problému je vztah matematicky formalizovaného řádu k jevové skutečnosti a vztah znaků k reprezentovaným „idejím“. Současně s takto pojatou teorií řádu, která se projevuje nejen v tehdejších vědách, ale i v klasicistické poetice (příroda byla nejlépe zobrazena velkými antickými autory, kteří jí vtiskli pevný řád, jež pak zracionalizovala novověká tvorba a kritika), objevuje se problém reprezentace v literatuře a dramatu ve formě „iluze“ nebo „fikce“, která vzniká v důsledku oddělení jazyka od světa věcí.

Dalšími případy problematizace pojmu „příroda“ jsou měnící se koncepce „nápodoby přírody“. Např. Alexander Gerard ukazuje ve svém *Eseji o vkusu* (*An Essay on Taste*, 1759), že poezie pracuje s konvencionalizovanými „umělými znaky“, a že tudíž, pokud nereprezentuje přímo jednání lidí, nemají její výtvoři žádnou podobnost s věcmi, které po-

pisují. V návaznosti na tyto změny probíhají diskuse o tom, zda je poezie mimetickým či nemimetickým uměním, zda se podobá více malířství nebo hudbě. Podrobně pojednává o těchto debatách nejnověji práce Tomáše Hlobila *Jazyk, poezie a teorie nápodoby. Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století*. Olomouc, Univerzita Palackého 2001.

Je však podstatné, že k problematizaci přírody v samotném umění (jako tématu, pojmu nebo kvality) dochází teprve v romantismu, kdy mizí, například v důsledku romantického panteismu nebo symbolismu, ostrá hranice mezi přírodním produktem a uměleckým výtvořem, předmětem umění a dílem. Tuto problematizaci se snaží reflektovat například Coleridgeovo rozdělení imaginace na „primární“ a „sekundární“ či Schellingovo pojetí umění jako obecného organonu filozofie (viz níže).

2 Srov. např. Samuel Taylor Coleridge: *O poezii čili umění* (*On Poesy, or Art*, 1819). In: *Biographia Literaria* (*Literární životopis*, 1817), sv. II, ed. John Shawcross. Oxford, Clarendon Press 1907, s. 253–263. Novalis ve svých *Fragmentech* (*Fragmente und Studien*, 1799–1800) tvrdil: „Hudba, výtvarné umění a poezie jsou synonyma [...]. „Malířství, výtvarné umění, není ničím jiným než figurativním znázorněním [Figuristik] hudby [...]. Malířství, výtvarné umění – objektivní hudba, hudba – subjektivní hudba či malířství“ (in: *Romantische Welt. Die Fragmente*, ed. Otto Mann. Leipzig 1939, s. 300).

3 Viz John Constable, *Různá témata v krajině* (*Various Subjects of Landscape*, 1833). In: *John Constable's Discourses*, ed. R. B. Beckett. Ipswich, Suffolk Records Society 1970, s. 10. Constable říká, že malíři se dělí na ty, kteří chtějí pouze studovat vynikající díla svých předchůdců, a ty, kdo „hledají dokonalost u prvotního zdroje – přírody“.

4 Viz např. spis F. W. J. Schellinga *Ideje k filozofii přírody* (*Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1796–1797). In: *Výbor z díla*, přel. a ed. Milan Sobotka. Praha, Svoboda 1977, s. 37: „[...] lidský duch žije v elementu svobody, a snaží se proto učinit se sám svobodným, vymknout se poutům přírody a její péči a že se musil odevzdat nejistému údělu svých vlastních sil, aby se navrátil jako vítěz a vlastní zásluhou do onoho stavu, v němž nevěda sám o sobě strávil dětství svého rozumu.“ Viz též Schel-

lingovu přednášku O vztahu zobrazujících umění k přírodě (Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 1807. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Schriften 1804–1812*, ed. Steffen Dietzsch. Berlin, Union Verlag 1982, s. 96): „pravdivý předobraz umění, příroda“; „aby bylo umění, čím je, musí se napřed od přírody vzdálit, aby se k ní pak mohlo ve svém završení vrátit“ (*tamtéž*, s. 104). Na rozdíl od Schellinga však mnozí romantici ztotožňují přírodu s „křší svobody“ (viz níže).

5 Viz např. William Wordsworth, prolog k nedokončené poemě *Samotář* (The Recluse) zahrnutý v poemě *Odbočka* (The Excursion, 1814): „Když lidský rozum, bystrý intelekt / uzavře sňatek s dobrou přírodou, / budou se v lásce, svatě vášni, těšit / z nejprostších věcí, co přinese den“ (*The Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson. London, Oxford University Press 1908, s. 755, v. 51–55). O mystické představě apokalyptického manželství v těchto verších viz M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*. New York, W. W. Norton and Co. 1971, s. 19–32, 37–46 aj.

6 Viz Předmluvu (Preface) ke 2. a 3. vydání *Lyrických balad* (Lyrical Ballads, 1800, 1802): „Značná část slovních spojení a řečových figur přecházela z otce na syna, a byla proto považována za společné dědictví básníků.“ (William Wordsworth a Samuel Taylor Coleridge: *Lyrical Ballads 1798*, ed. W. J. B. Owen. London, Oxford University Press 1967, s. 162).

7 „Základním cílem, který si v těchto básních kladu, je probudit zájem o události běžného života tím, že v nich sleduji – věrně, ale přitom neokázale – prvotní zákony naší přirozenosti [nature] [...]. Volím přitom život chudých a venkovanů, protože v jejich postavení nacházejí lepší půdu, na níž mohou dosáhnout zralosti, [...] protože v této situaci naše elementární pocity existují v daleko prostší formě, a tudíž je lze přesněji reflektovat, působivěji sdělovat a natrvalo uchovat; protože mravy venkovského života se rodí z těchto základních pocitů a lze je snáze pochopit vzhledem k nutnosti, která vtiskla ráz činností a zaměstnáním venkovanů; a konečně i proto, že v těchto podmínkách lidské vášně vytvářejí jeden celek [are incorporated with] s krásnými a stálými formami přírody“ (*tamtéž*, s. 156, zdůr. autoři). Spojení „věrnost pravdě přírody“ (adherence to the truth of nature)

použil Coleridge při charakterizaci *Lyrických balad* v knize *Biographia Literaria*, sv. II, s. 5.

8 „[...] způsob, jímž u nás dochází k asociaci představ ve stavu vzrušení“ (*tamtéž*).

9 Např. podle anglického osvícenského kritika Samuela Johnsona jednájí Shakespearovy postavy „podle zásad vycházejících z opravdových citů, jež jsou jen velmi málo pozměněny jejich zvláštností [...], jsou přirozené, a proto nepomíjejí [...]. Všude stejná prostota jejich prvotních vlastností nepřipouští ani růst, ani rozklad [...]. Existuje-li – a já věřím, že ano – u každého národa styl, který nikdy nestárne [...], je ho pravděpodobně třeba hledat v běžném životě, u těch, kteří mluví jen proto, aby se jim rozumělo, a nesnaží se o elegantní vyjadřování.“ (Preface to Shakespeare. In: *Johnson on Shakespeare*, ed. Walter Raleigh. Oxford, Oxford University Press 1908, s. 19–20.)

10 „Cit v těchto básních dodává důležitost jednání a prostředí [...]“ W. Wordsworth, Preface. In: *Lyrical Ballads 1798*, s. 159.

11 S. T. Coleridge, *The Nightingale*, v. 28–32. In: *Lyrical Ballads 1798*, s. 38.

12 „Ten, kdo má zájem o krásno přírody, může jej mít jen potud, pokud předtím již svůj zájem založil na mravním dobru.“ Kant však dodává, že „morální idea“ nezajímá nikoho při vnímání přírody bezprostředně a že mezi „soudem vkusu“ o kráse přírody a morálním soudem je pouze analogie, ne však totožnost. (Immanuel Kant: *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha, Odeon 1975, § 42, s. 120–121).

13 W. Wordsworth, *Lines composed a few miles above Tintern Abbey*, v. 89–95. In: *Lyrical Ballads 1798*, s. 115.

14 „Vy bouře, kde je váš cíl? Jste stejné jak ty, jež zuří v lidských srdcích?“ (Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage. Canto III* [1816], strofa 96, v. 902–903. Přeloženo z *The Complete Poetical Works*, sv. II, ed. Jerome J. McGann. Oxford, Clarendon Press 1980.) Spojení energie přírody s lidskou citovostí je patrné již v díle, na něž Byron v závěru třetího zpěvu *Childe Harolda* odkazuje, v Rousseauově románu *Julie aneb Nová Héloisa* (Julie, ou La nouvelle Héloïse, 1761): „Vidím a cítím Tě všude, vdechují Tě ve vzduchu, jež dýcháš; pronikáš celou mou bytostí [...]. Dokázala bych si Tě představit jako vyšší bytost, kdyby mne onen spalující, pronikavý oheň nespojo-

val s Tebou a nedával mi pocit, že jsme jedno a totéž.“ Příroda je zde pojata jako živel („spalující, pronikavý oheň“), který se zdá totožný s milostnou vášní. V předmluvě k románu však Rousseau varuje před ukvapeným ztotožňováním citu s přírodou: „Láska je pouhá iluze, která si vytváří pro sebe jiný vesmír. Obklopuje se věcmi, jež neexistují nebo vděčí za svou existenci pouze jí. Jelikož vyjadřuje všechno pomocí obrazů, její jazyk je vždy figurativní.“ Spíše než přírodní energií je tedy cit v jeho románě řečovou „figurou, která disfiguruje, metaforou, která dává nedokončené, otevřené významové struktury iluzi určitého významu“ (cit. dle překladu Paula de Mana [*Allegories of Reading*. New Haven – London, Yale University Press 1979, s. 197–198], jehož výchozím textem je vydání *Nové Héloisy* ve II. svazku Rousseauových *Ceuvres complètes*. Paris, Gallimard 1961, s. 46, 147, 116).

15 *Childe Harold's Pilgrimage. Canto III*, strofa 97, v. 911 a 913.

16 „Ach živly, což mi nemůžete stvořit / takovou bytost vašim souzvukem“ (*Childe Harold's Pilgrimage. Canto IV* [1818], strofa 177, v. 1585–1586: „Smísit se s vesmírem a pocítit, / co nevyjádřím ani nedokážu skrýt.“ *Tamtéž*, strofa 178, v. 1600–1601). Zajímavým kontrastem k této Byronově strofě je Wordsworthova meditativní báseň *Bez ducha ve snu mráкотném* (*A Slumber Did My Spirit Seal*, 1799–1800), jedna z řady básní o Lucy Grayové. V tomto kratičkém textu je příroda tematizována jako soubor mrtvých věcí, ale zároveň spojena personifikací se zemřelou dívkou („Zdalo se, že v ní není cit“ – „She seemed a thing that could not feel“; W. Wordsworth, *The Poetical Works* bylo?, s. 187, v. 3). Tak se příroda stává ambivalentní figurou pozemské touhy po citu („dotyk pozemských let“ – „the touch of earthly years“ – *tamtéž*, v. 4) a věčného trvání věcí. J. Hillis Miller poukázal na důležitost figurativní struktury této básně, která pomocí personifikace a její dekonstrukce relativizuje poznání i sebeklam a tím „dramatizuje strašlivou možnost, tendenci řečových figur uskutečňovat se jako magické formule“. Silou řečových figur se zdání života mění v pouhou věc. (J. Hillis Miller: *Narrative*. In: *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia a Thomas McLaughlin. Chicago and London, The University of Chicago Press 1995, s. 78–79.)

17 Viz např. zlomek K. H. Máchy 5 (*Z duše nesmrtelné*): „v letu, v kruhách tmavých hučí svět“. *Spisy Karla Hynka Máchy I* (Básně a dramatické zlomky), ed. Karel Janský. Praha, SNKLHU 1959, s. 242. Pojetí přírody jako fantasmatu se budeme věnovat níže při rozboru Byronova *Manfréda* a v kapitole *Vznešeno, gotično, groteskno*.

18 Viz např. román Ludwiga Tiecka *Putování Franze Sternbalda* (Franz Sternbalds Wanderungen, 1798). In: *Deutsche National-Literatur*, CXLV, s. 300: „Nechci popisovat ani tyto rostliny, ani ty hory, nýbrž svého ducha, náladu, jež mi právě v tomto okamžiku vládne [...]“ Tento závěr platí i pro další umění, viz např. výrok Friedricha Schlegela, že cílem malířství je „nepochopitelné spojení duše, výrazu a individuality“ nazývané „božství Přírody. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, sv. IV, ed. Hans Eichner. Paderborn 1957, s. 77. Subjektivní vztah k přírodě a jejím předmětům je akcentován i v úvahách romantických malířů. I když např. Constable kopíruje krajiny Clauda Lorraina a Jacoba van Ruisdaela, tvrdí: „skicuji-li podle přírody, první, oč se snažím, je zapomenout, že jsem v životě viděl nějaký obraz“ (cit. dle C. R. Leslie: *Memoirs of the Life of John Constable* [1845]. London 1951, s. 279). Americký romantický malíř Thomas Cole je ještě výmluvnější: „Usiluji jen o to, aby se přírodní předměty – obloha, skály, stromy atd. – co možná nejsilněji vtiskly do mé mysli [...], pak jdu do svého pokoje a maluji pravdivěji, než bych to dokázal, kdybych pracoval několik hodin v plenéru. Tím poznávám důvěrněji rysy ducha přírody. Myslím, že živý obraz kteréhokoli předmětu před duševním zrakem je cennější než tisíce dokončených skic udělaných na místě, které nejsou nikdy více než polopravdami, protože v intenzivním světle nepůsobí barvy pravdivě a tóny Přírody jsou příliš dokonalé, než abychom je získali jinak než opakovaným malováním a pohledem. Tímto způsobem se lépe dozvím, co Příroda je a čím by malířství mělo být, poznám filozofii Přírody a Umění.“ Cit. dle článku H. S. Meritta *Cole's Reflections on Nature and Art*, *Baltimore Museum of Art Annual*, 2 (1967), s. 79.

19 R. W. Emerson: *Nature*. In: *The Norton Anthology of American Literature*, ed. Nina Baym et al., 3. vyd., sv. I. New York, W. W. Norton and Co. 1985, s. 905. Srov. též Byro-

novy verše z Childe Haroldovy pouti, které ještě více než Emersonova úvaha zdůrazňují jednotu tvorby a individuálního života a smyslové a duchovní stránky uměleckého výrazu, v níž zaniká původní identita jednotlivce. Sjednocujícím činitelem není však u Byrona platónská duše světa, nýbrž milostná touha (kontextem veršů je motiv odloučení od Augusty Leighové):

Vždyť je to tvořit, vlastní tvorbou žít,
procítnit život, přítom moci dát
formu svým představám a zatoužit
je rozdáváním znovu získávat.
Co jsem já? – Nic. – Tebe tak nesmím zvat,
duše mé myšlenky, s níž světem jdu,
neviděn hledím; přítom mohu tát,
slít se s tvým duchem přímo při zrodu
a cítit s tebou v nouzi svého osudu.

(Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage. Canto III*, strofa 6, v. 46–54.)

- 20 R. W. Emerson: The Over-Soul. In: The Norton Anthology of American Literature, s. 973–974.
- 21 *Tamtěž*, s. 982.
- 22 Of the Nature of the Spirit. In: V. de Sola Pinto: Peter Sterry: Platonist and Puritan. Cambridge, Cambridge University Press 1934, s. 161–162.
- 23 Podrobněji k této problematice viz Martin Procházka: Prostor moře, svoboda a subjektivita v závěru Byronovy Childe Haroldovy pouti a v Melvillově Bílé velrybě. In: Kultura a místo. Studie z komparatistiky, ed. Vladimír Svatoň a Anna Housková. Praha, Univerzita Karlova 2001, s. 209–220. Další aspekty romantického pojetí přírody v Bílé velrybě analyzuje jsou analyzovány v kapitole Vznešeno, gotično, groteskno.
- 24 Herman Melville: *Moby Dick, or, The Whale. A Variorum Edition*. New York, W. W. Norton and Co. 1967, s. 14.
- 25 Podle Coleridge je imaginace sjednocující tvůrčí silou (neologismus „esemplastický“ – řecky *eis en plastein* – vyjadřuje utváření v jednotu a je vytvořen podle Schellingova termínu *In-Eins-Bildung* a německého výrazu pro imaginaci *Einbildungskraft*). Zatímco primární imaginace je „prvotním činitelem veškerého lidského vnímání“ a „opakováním věčného aktu stvoření“, sekundární imaginace její výtvoří „rozkládá“ a pak „zápasí o jejich idealizaci a sjednocení“ i tam, kde to dříve nešlo. (*Biographia Literaria*, sv. I, s. 107, 249, 202.) Podrobněji pojednává o této problematice kapitola Imaginace a poezie.
- 26 *Biographia Literaria*, sv. I, s. 199. O příznačnosti jako základním rysu poetiky gotického románu viz kapitolu Vznešeno, gotično, groteskno. Podrobnější výklad této pasáže v kapitole Imaginace a poezie.
- 27 Gilles Deleuze: *Difference and Repetition* (Différence et répétition, 1968), přel. Paul Patton. London, Athlone Press 1994, s. 265. Viz též Deleuzův článek *The Simulacrum and the Ancient Philosophy* (Renverser le Platonisme, 1967). In: *The Logic of Sense*, přel. Mark Lester a Charles Stivale. New York, Columbia University Press 1990, s. 253–279.
- 28 S. T. Coleridge: *Statesman's Manual*, London 1816, s. 34.
- 29 Alexander Pope: *Essay on Criticism* (Esej o kritice, 1711). In: *The Poetical Works of Alexander Pope*, ed. A. W. Ward. London, Macmillan 1930, s. 51, v. 69–70: „Přírodu následujte, suďte jen / dle její míry, správné každý den.“
- 30 „PŘÍRODO neomylná, tvoje tvář / s neměnným jasem šíří božskou zář / a dává život, sílu, krásu všem; / jsi pro umění cílem, pramenem“ (*tamtěž*, v. 70–73). Příroda je zde zjevně personifikována jako vševědoucí Bůh i světlo, které je na počátku stvoření, ale má zároveň i abstraktní rysy neměnného měřítko umělecké hodnoty a standardu nejvyšší (božské) dokonalosti.
- 31 „Are Nature still, but Nature methodiz'd“ (*tamtěž*, s. 52, v. 89).
- 32 *Tamtěž*, s. 52, v. 91–92.
- 33 „Poznejte dobře rysy klasiků: / myšlenky, děje díla veškerého / bohy a zemi, ducha věku jeho“ (*tamtěž*, s. 52–53, v. 119–120). V další části Popeova *Eseje* získává kult klasiků rysy bohoslužby – „oltář antiky“ stojí vysoko, „mimo dosah“ těch, kteří by jej mohli znesvětit, v bezpečí před požárem válek a zmarem času. Zde obětují kadidlo vzdělanci ze všech zemí a k ohni na oltáři stoupá hymnus zpívaný „chórem veškerého lidstva“. Dokonce i dosud nezrozené národy budou s úctou opakovat slavná jména klasiků a ještě neobjevené světy budou horovat pro jejich umění (s. 54, v. 180–194).
- 34 Viz W. Wordsworth, Preface. In: *Lyrical Ballads, c. d.*, s. 165: Básník je „člověk, který hovoří k lidem: pravda, člověk obdařený živější citlivostí, větším nadšením a něhou, většími znalostmi

lidské povahy a širší duši, než je u většiny lidí obvyklé. Nalézá potěšení ve svých citech a chtěních a raduje se více než ti druzí z ducha života, který je v něm. S rozkoší rozjímá nad podobnými vášněmi a pohnutkami, jež se projevují ve vesmírných dějích, a bývá silou zvyku puzen vymýšlet je i tam, kde je nenašel. K těmto vlastnostem se ještě řadí sklon nechat na sebe více než jiní působit nepřítomné věci, jako by právě byly zde, a schopnost vykouzlit v duši city, které se zdaleka neshodují s těmi, jež by vzbudily skutečné události; přesto však se podobají (zejména oněmi složkami všeobecného soucitu, jež působí potěšení) daleko více vášním vyvolaným skutečnými ději než jakékoli pocity, které jsou v obdobných situacích zvyklí zakoušet jiní.“

Přesvědčivost básníka niterného citového výrazu musí být tak velká, aby se básníkovy fikce „nepřítomných věcí“ jevily zcela přítomné a aby se podobaly vášním existujícím „ve vesmírných dějích“ zahrnujících i „přirozená hnutí“ lidské mysli (tj. obecné rysy lidské povahy).

35 Lucretius: *O přírodě*, přel. Josef Kolář. Praha 1941, V, s. 190–191, v. 1041–1090.

36 M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp*, s. 79.

37 *Tamtéž*. Abrams cituje Vicovu autobiografii (*The Autobiography of Giambattista Vico*, přel. T. G. Bergin a M. H. Fisch. Ithaca, New York, Cornell University Press 1948, s. 126).

38 Giambattista Vico: *Nová věda* (Scienza nuova, 1744), přel. Martin Quotidian. Praha, Svoboda 1991, s. 117, § 229. Podle Vica (s. 194, § 461) je „prvotní zpěv národů“ prolomením původní němoty. Podobně jako němí, kteří se učí mluvit, vyslovují „samohlásky zpěvem“, nebo jako koktaví, kteří musí „zpěvem vyslovovat artikulované souhlásky“, byli přírodní lidé „tupé myslí“ a „museli pociťovat prudké vášně“, „aby byli pohnuti k vyřazení zvuků“ a ke zpěvu. Proto také nejprve vznikl spondej „z pomalosti myslí“, později daktyl a potom teprve „rychlonožý“ jamb. Teprve když prvotní lidé „dosáhli nejvyššího stupně dovednosti“ ve verších, „přichází próza“, v níž se „mluví jakoby inteligibilními pojmy“. Zpěv ve verších se tedy zrychluje „stejným tempem, jako se u národů zrychlovaly řeč a ideje“ (s. 195, § 463).

Na rozdíl od Vica předpokládal Rousseau v *Eseji o původu jazyků* (Essai sur l'origine

des langues, 1763, 1817), že hudba vzniká až z řeči. Proto byl předchůdcem písně neartikulovaný pokřik vyjadřující touhu a vášeň a melodie se vyvinula až jako napodobení prvotní vášnivé řeči hudebními prostředky, které jsou založeny na typicky lidských schopnostech: obraznosti a soucítění. (Srov. 12. kapitulu Rousseauova eseje a výklad Jacquesa Derridy v jeho *Of Grammatology* (*De la grammatologie*, 1967), přel. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1976, s. 195–196: „[zpěvný] hlas je diferencí mezi zvířecostí a lidskostí [...]. Píseň předvádí život jemu samému.“)

39 G. Vico, *Nová věda*, s. 111, § 187.

40 *Tamtéž*, s. 115, §§ 218, 219.

41 *Tamtéž*, s. 156, § 374. Podle Vica považují primitivní národy (např. indiáni nebo staří Germáni) „z neznalosti příčin“, která je „matkou údivu nade vším“, a díky své velmi živé obraznosti „všechny věci přesahující jejich skromnou chápavost“ za poezii, totožnou se zázračnem a božstvím.

42 *Tamtéž*, s. 160 (§ 392).

43 Srov. G. Deleuze: *The Simulacrum and the Ancient Philosophy*, s. 275. Lucretius spojuje fantasmata s mýty. K pojmu autoafekce viz J. Derrida, *Of Grammatology*, s. 165–166: „Autoafekce je všeobecná struktura zkušenosti [...] podmínka zkušenosti v obecném smyslu.“ Při autoafekci se „smyslově vnímatelná vnějškovost, která mě ovlivňuje nebo mi slouží jako označující, podrobuje mé moci opakovat, která se mi od té chvíle jeví jako spontaneita a stále méně mi uniká“. Tak dochází k „idealizaci“ toho, že dokážeme opakovat, a ke zrodu představ „živoucího“ jazyka způsobeného přírodními podněty a lidskými vášněmi.

44 G. Vico, *c. d.*, s. 167, § 400: „To, co je metafyzikou, když pohlížíme na věci ve všech způsobech jejich bytí, je logikou, když na ně pohlížíme ve všech způsobech, jak jsou vyjadřovány.“ „Logika“ není tedy podle Vica vědou o racionálním řádu reprezentací skutečnosti v jazyce, ale epikurejským výkladem mýtu jako vzniku „oživených substancí“ nebe, země a moře (tedy výtvorů lidské představivosti zpracovávající vjemy z přírody), z nichž se teprve stávají „oživenými božstvy“ a z nich nakonec, procesem metonymizace, pouhými alegoriemi přírodních sil nebo básnickými rekvizitami (s. 168, § 402).

- 45 *Tamtéž*, s. 171, § 409. Figurativní jazyk nebyl totiž „duchaplným výtvorem spisovatelů“, ale „nutným způsobem vyjadřování všech prvních poetických národů“ (zdůr. autoři), teprve později nabyli „přeneseného významu“. Důraz na „nutnost“ poetické logiky a figurativního jazyka ukazuje, že u Vica je vývoj poezie pevně spojen s cyklickým schématem dějin, tzv. univerzální historií. Vicovi nejde jen o „racionální chronologii této historie“, ale i o „kontinuitu profánní univerzální historie“, tedy o sledování souvislostí symbolického myšlení a dějin. V paragrafu 401 (s. 167) Vico odmítá oddělovat „logos“ a „mythos“, protože první pojem znamená „slovo“ i „ideu“ a druhý též „pravdivé vyprávění“, „pravdivou řeč“, jež teprve později ztratila důvěryhodnost (s. 337, § 814). Tato řeč sice nebyla řečí podle „přirozenosti věcí“, ale byla „přirozená“ jako mytická fantazie, která je pokládána za božskou (s. 167–168, § 401; viz též s. 337, § 817: „Poetické obrazy, v nichž je podstata mýtů, nutně se rodí z přirozenosti neschopné abstrahovat formy a obsahy předmětů.“).
- Na rozdíl od Lucretia Vico jen velmi nedůsledně rozlišuje mezi obrazem a fantasmatem (viz G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 275). Teologie je v jeho pohledu přítomna ve formě racionálního (kauzálně teleologického) konstruktů – „metafyziky“ (viz *Nová věda*, s. 37–58, §§ 1–42) – i mýtu, „logiky“. Vico nikde netvrdí, že by dějiny předcházely poezii, ale „první historie musela být poetická“, „protože básníci tu byli určitě před lidovými historiky“ (s. 337, § 814), ba „museli být prvními historiky národů“ (s. 339, § 820).
- 46 *Tamtéž*, s. 169 (§ 404): „Doplňkem této poetické logiky jsou všechny první tropy.“ Viz též s. 170–171 (§§ 406–408). Na rozdíl od romantických představ „přírodní poezie“ připouští Vico vedle krásných forem také transformace, které vedou ke vzniku hybridních „monster“ (s. 171, § 410). Tím se Vico přibližuje spíše epikurejskému pohledu na přírodu vycházejícímu z představy heterogeneity, než totalizujícím romantickým pojetím. Zdůrazňuje však, že příroda, poezie i dějiny se v konečné instanci řídí boží prozřetelností, z níž rovněž vychází pojetí přirozeného práva (s. 165, § 398) a celá „poetická metafyzika“, k níž patří „historie idejí, zvyků a činů lidského rodu“ (s. 152, § 368).
- 47 *Tamtéž*, s. 157, 166, 99, §§ 377, 399, 120. Proti těmto „vytvořeným“ bohům stojí u Vica Bůh Židů a křesťanů, jež je „nekonečný duch, a tedy vidí všechny věky v jednom bodu věčnosti a tak (sám, nebo skze anděly, kteří jsou duchové, nebo skrze proroky, z nichž Bůh promlouvá k jednotlivým duším) předpovídá věci příští svému lidu“ (s. 41, § 9).
- 48 I když Vico uznává „pravé věšteství opírající se o boží vševědoudcnost“, připouští zároveň „mnohost Jupiterů“, z jejichž „hromů a blesků“ si národy začaly brát „auspície“, věštestké znaky (*tamtéž*, s. 41, § 9).
- 49 *Tamtéž*, s. 43 (§ 14) aj. Srov. výrok P. B. Shelleyho v *Obraně poezie*, že básníci jsou „neuznanými zákonodárci světa“ (*Defence of Poetry*. In: *Shelley's Literary and Political Criticism*, ed. J. Shawcross. London, Henry Frowde 1909, s. 159). Podrobněji viz kapitolu *Imaginace a poezie*.
- 50 G. Vico, *Nová věda*, s. 167, 169, §§ 401, 404. Srov. též John D. Schaeffer: *The Use and Misuse of Giambattista Vico: Rhetoric, Orality, and Theories of Discourse*. In: *The New Historicism*, ed. H. Aram Veesser. London – New York, Routledge 1989, s. 94.
- 51 *Tamtéž*, s. 367, § 926.
- 52 *Tamtéž*, s. 367, § 927.
- 53 *Tamtéž*, s. 170, § 407.
- 54 *Tamtéž*, s. 370, § 936.
- 55 *Tamtéž*, s. 171, s. 441, §§ 409, 1106.
- 56 *Tamtéž*, s. 441, § 1106. O romantické ironii viz podrobněji kapitolu *Epos a ironie*.
- 57 *Tamtéž*, s. 164, 419, §§ 393, 1047. Srov. též Hayden White: *The Tropics of History*. In: *Tropics of Discourse*. Baltimore – London, Johns Hopkins University Press 1978, s. 215.
- 58 G. Vico, *Nová věda*, s. 443–444, § 1111.
- 59 Srov. rozbor této řeči v článku J. D. Schaeffera, *c. d.*, s. 95–100.
- 60 Thomas Blackwell: *Enquiry into the Life and Writings of Homer*, 2. vyd. London 1736, s. 43. Podle Abramse Blackwell sice Vica nečetl, ale čerpal ze stejných antických zdrojů. Předpokládal, že „jazyk měl svůj počátek ‚v určitých hrubých nezáměrných zvucích‘, jež ‚náhodně vydávala tlupa nahých, strkajících se smrtelníků‘, a pronášela je pronikavějším hlasem, než jsme zvyklí, což ‚bylo snad způsobeno tím, že se na sebe vrhali pod vlivem nějaké vášně, strachu, údivu, bolesti...‘. Když se tyto nutkavé vášně opakovaly, lidé spojili několik těchto hlasových znaků dohromady,

a „zdálo se, že zpívají... Odtud pak pochází dávná představa, že poezie předcházela próze, jež nám připadá tak divná“. Před vznikem společnosti musel být dávný jazyk plný nejmolejších metafor [...]. S pokrokem společnosti a dosažením únosného stupně její bezpečnosti přicházejí nové emoce údivu a obdivu a lidská slova tehdy „vyjadřují tyto pocity“ (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 80).

Přes tyto změny v pojmání počátku jazyka a poezie pokládal Blackwell homérskou poezii stále ještě za nápodobu, kopii, popis, reprezentaci (viz Tomáš Hlobil, *c. d.*, s. 61–62). To však nepopírá tezi, že Blackwellovo dílo signalizuje (jako jedno z prvních v Anglii) podstatný přesun důrazu při pojmání vztahu přírody a poezie na počátek a z něho vycházející citovou energii.

61 Cit. dle J. Derrida, *Of Grammatology*, s. 197. Na pojetí přírody v Rousseauově eseji a v jeho dalších úvahách o hudbě je podle Derridy třeba pohlížet v různých rovinách. Na jedné z nich je příroda základem a nižším stupněm lidské kultury, na jiné je nutno přírodu překročit a překonat a opět na jiné se k ní vracíme, aniž bychom však „anulovali rozdíl“ mezi nápodobou a nápodobou. Tento rozdíl překonáváme právě zpěvem. Na další rovině je tedy příroda jakousi „jednotou – ve smyslu ideální meze – napodobovaného a nápodoby, hlasu a písně“. Tato jednota neexistuje zde a nyní, ale „jinde“ a „jindy“, na počátku dějin nebo v jiné kultuře (s. 197–198). V práci **Podivuhodná vlastnictví – zázrak Nového světa* ukazuje Stephen Greenblatt, jak se děsivá expresivita rituálního pokřiku brazilských Tupinambů stává pro jednoho z prvních Evropanů v těchto končinách, Jeana de Léryho, zázračným zážitkem, momentem absence významu, který, podle Michela de Certeau, „otevřítá trhlinu v čase“. Vědomí kulturní jinakosti (Léry předtím indiiány demonizuje a srovnává je s evropskými čarodějnicemi a čarodějnicemi) je v Léryho deníku potlačeno údivem nad zázračným, jehož zdroj, domorodý pokřik, je vzápětí estetizován – zaznamenán pomocí not jako píseň. (*Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago and London, The University of Chicago Press 1991, s. 18–19). Estetizace je zde nástrojem asimilace jinakosti kultury. Tato jinakost bývá v 18. století často ztotož-

ňována s jinakostí přírody. Jak upozorňuje Paul de Man, je „přírodní jazyk“ u Rousseaua vymezen protonietzschovsky jako soubor násilných aktů, které zakládají svobodu jako moc vůle a schopnost překračovat jakékoli antropologické určení člověka. Veškeré lidské atributy tak ztrácejí pevný charakter a stávají se otevřenými. Budoucnost je spojena s možností svobodné imaginace, která umožňuje člověku vymanit se z područí strachu ze smrti (*Allegories of Reading*. New Haven, Yale University Press 1979, s. 140).

62 V *Dumách samotářského chodce* píše Rousseau o nerostném bohatství jako o „náhražce skutečného bohatství, které je [pro člověka] dosažitelnější“, ale ztrácí smysl, čím je zkaženější. Lidé riskují život i zdraví, pronikají do hlubin země v honbě za „pomyslným bohatstvím“ a prchají „před denním světlem slunce“, které již nejsou hodni vidět (*Rêveries du promeneur solitaire*. In: *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, sv. I, s. 1066–1067). Srov. J. Derrida, *Of Grammatology*, s. 148.

63 J. Derrida, *Of Grammatology*, s. 149.

64 Všechny tyto významy má slovo „supplément“, které Derrida v daných kontextech používá.

65 J. G. Hamann: *Schriften*, ed. Roth a Wiener. Berlin 1821–1843, s. 258–259; sv. VII, s. 10. Viz též M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 82.

66 J. G. Herder: *Über der Ursprung der Sprache*. In: *Werke in fünf Bänden*, sv. II. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1982, s. 132.

67 J. G. Herder: *Von deutscher Art und Kunst*. In: *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlin 1877–1799, sv. V, s. 217–218.

68 „První a poslední otázkou je: Jaká je to půda? Nač je obdělávána? Co do ní bylo zaseto? Co by měla rodit? – Panebože! Jak je odsud Řecko daleko! Dějinami, tradicí, zvyky, náboženstvím, duchem doby, lidu, citění, jazyka – jak daleko jsme od Řecka!“ *Tamtéž*.

69 „Kdekoli to půjde, bude si lid vytvářet své drama podle svých vlastních dějin, ducha doby, zvyků, názorů, jazyka, sklonů, tradic a náklonností.“ *Tamtéž*.

70 Zde polemizujeme s Catherine Gallagherovou a Stephenem Greenblattem, kteří se snaží resuscitovat Herderovu teorii jako obecný rámec praxe současné kulturní historie (*Practicing New Historicism*. Chicago – London, University of Chicago Press 1999, s. 6).

- 71 Hugh Blair: Dissertation on the Poems of Ossian (1763). In: *The Poems of Ossian and Related Works*, ed. Howard Gaskill. Edinburgh, Edinburgh University Press 1996, s. 347.
- 72 *Tamtěž*, s. 349.
- 73 Nejprve vyšly *Zlomky starobylé poezie* (Fragments of the Ancient Poetry, 1760), které byly ještě adaptacemi na základě překladů, jakousi „ohlasovou“ poezií. K pozdějším publikacím patřily eposy *Fingal* (1762) – k jeho kompozici viz pozn. 75 (*s. 33) – a *Temora* (1763). Souborné vydání *Ossianových děl* (The Works of Ossian) s Macphersonovými a Blairovými komentáři se poprvé objevilo v roce 1765, k určitým revizím v něm došlo v roce 1773.
- 74 Blair používá termínu „hluboký dávnověk“ („very remote antiquity“, s. 356) a tvrdí, že v této době byli staří Keltové ještě lovci. I když Blair klade (v souladu s tradicí) Homéra hlouběji do minulosti, asi 1000 let před Ossiana – říká, že žil v mnohem pokročilejším stadiu vývoje společnosti (s. 357) –, hledá velikost a vznešenost přírodní poezie, zejména sílu „srdce prodchnutého vznešenými city a nejněžnějším vášněmi“, v první řadě u Ossiana. Podle Blaira zachovávají Ossianovy básně striktně Aristotelovy jednoty děje, místa a času, a to dokonce lépe než vzory klasicistické poezie, *Ilias* a *Aeneis* (s. 359–360).
- 75 K problematice Macphersonových překladů z galsky psaných rukopisů se poprvé kvalifikovaně vyjádřil Derick Thomson v práci *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian*. Edinburgh, Edinburgh University Press 1952. Novější přístup k této otázce je patrný v monografii Fiony Stafford: *The Sublime Savage. James Macpherson and the Poems of Ossian*. Edinburgh, Edinburgh University Press 1988, s. 128–129. Staffordová potvrzuje platnost Thomsonova přístupu, který byl založen na srovnání Macphersonových básní s jejich hypotetickými galskými prameny: „Macpherson směřoval k použití děje galské básně, ale přizpůsobil ho volně svému zvláštnímu stylu [...] smísl motivy z balad ‘Garbh mac Stairn’ a ‘Magnus’ a vytvořil z nich hlavní zápletku [eposu *Fingal*], do něhož vtělil další jednotlivé balady jako epizody.“ Kromě toho zjemnil drsný styl galských básní a „vedl do nich tóninu sentimentální, roztožené lyriky“ (s. 127). Podle Howarda Gaskilla to byl především Blair, kdo tlačil Macphersona k dalším úpravám, významovým a formálním posunům a transformacím galských textů. Při psaní *Fingala* se Macpherson snažil přizpůsobit „Blairovým primitivistickým představám o povaze epické poezie“ (Howard Gaskill: *Ossian at Home and Abroad. Strathclyde Modern Literature Studies*, 8 [1988], s. 14).
- 76 H. Blair, *c. d.*, s. 356.
- 77 Viz Wolfgang Müller: Das Asyndeton als Archaismus in James Macphersons osianischen Dichtungen. *Anglia*, 96 (1978), s. 89–106.
- 78 James Macpherson: A Dissertation Concerning the Antiquity &c. of the Poems of Ossian, Son of Fingal. In: *The Poems of Ossian*, s. 49.
- 79 J. Macpherson: Berrathon: A Poem. In: *The Poems of Ossian*, s. 198. Podrobnější výklad Ossianovy subjektivity podává kapitola M. Procházky Obrozený Ossian, Macphersonův model a produkce dějinnosti v české romantické kultuře. In: *Český romantismus v evropském kontextu*, ed. Zdeněk Hrbata a Martin Procházka. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu 1993, s. 96–100.
- 80 J. Macpherson: Conlath and Cuthóna: A Poem. In: *The Poems of Ossian*, s. 124.
- 81 H. Blair, *c. d.*, s. 354.
- 82 Robert Lowth: *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, přel. G. Gregory. Londýn 1847, s. 184–185, 188.
- 83 Viz M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 78: Herder „potvrdil, že se opíral o Lowthovy přednášky v knize *O duchu hebrejské poezie*“ (Vom Geist der ebraischer Poesie, 1782). Vedle Herdera rozpracoval expresivní teorii poezie také přední anglický orientalista William Jones a v Německu J. G. Sulzer v encyklopedii zvané *Všeobecná teorie krásných umění* (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774).
- 84 *Tamtěž*, s. 95. Blair nevyzdvihoval jen sílu výrazu (smělost metafor aj.), ale také melodičnost jazyka, která umožňuje nezobrazovat skutečnost takovou, jaká je, ale jak nám ji ukazují naše city a vášně.
- 85 Viz Jindřich Veselý: *Jean Jacques Rousseau a problém „preromantismu“*. Praha, Univerzita Karlova (Acta Universitatis Carolinae, Philologica – Monographia) 1985, s. 37.
- 86 *Přednášky o krásné literatuře a umění* (Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1801–1804). Schlegelova formulace vyznačuje onen zlom, k němuž dospěla ženská romantika na přelomu 18. a 19. století. Avšak již předtím, zhruba od poloviny 18. století,

začíná být v estetickém myšlení zabývajícím se motivovaností jazyka poezie a znakovou typologií umění zjevná krize pojmu „nápodoba“. Rozpor mezi tehdy nezvratnou doktrínou umění jako nápodoby skutečnosti a přiznávaným faktem, že tato nápodoba používá konvenčních, stylizovaných znaků, jejichž povaha je dána materiálem určitého umění, nevyřešil ani nový systémový přístup, s nímž přišel G. E. Lessing. Teprve s výrazným přispěním myšlenek Edmunda Burkea (který ve spise *Filozofické zkoumání našich idejí vznešena a krásna* – A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757, tvrdil, že ani v poezii slova nenapodobují, ale pouze reprezentují na základě své znakové funkce), Karla Philippa Moritze (zejména v práci *O tvůrčí nápodobě krásna* – Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788, v níž je umělecké dílo považováno za mikrokosmos strukturovaný obdobně jako vesmír), Immanuela Kanta a F. W. J. Schellinga (viz následující podkapitoly) došlo až na konci 18. století k zániku zmíněného dogmatu a ke zrodu romantické estetiky.

V *Přednáškách o krásné literatuře a umění* A. W. Schlegel prohlásil, že pojetí umění jako kopie přírody je neudržitelné. Pokud by ji umění mělo imitovat tak, že by vytvářelo její dokonalé nápodoby, pak by nebyl zřejmý jeho význam. Např. krajinomalba by sloužila pouze k tomu, abychom měli kolem sebe v pokoji jakoby přenosnou přírodu. Klasicistní požadavek nápodoby tzv. „krásné přírody“ je podle Schlegela obdobně absurdní: buď napodobujeme přírodu jako takovou a výsledek nemusí být krásný, anebo ji zkrášlujeme a potom už to není napodobování. V návaznosti na Moritze Schlegel opouští empirické pojetí imitace. Má-li umělec něco napodobovat, je to na prvním místě tvořivý princip přírody.

Z Moritzova i Schlegelova pojetí vyplývá, že umělec kopíruje přírodu tím, že sám produkuje díla. Mluvíme-li tedy v umění o mimesis, pak pouze s tou podmínkou, že jí rozumíme jako poiesis (k tomu srov. Tzvetan Todorov: *Théories du symbole*. Paris, Seuil 1985, s. 179–190). S tím souvisí také Novalisova stručná definice: „Umění je komplementární příroda.“

87 K tomu viz J. Veselý, *c. d.*, s. 87–88.

88 M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*, s. 97–117 (kapitola The Theodicy of the Landscape).

89 Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, s. 92, § 28.

90 Tamtéž, s. 93, § 28.

91 Milan Sobotka: Úvodem ke Kritice soudnosti. In: I. Kant, *c. d.*, s. 18.

92 Maine de Biran, *Mémoire sur les Perceptions obscures*, ed. P. Tisserand. Paris, A. Colin 1920, s. 33 (V. Cousin vydal fragment tohoto pojednání z roku 1807 ve 3. svazku filozofických děl Maina de Biran).

93 Na podstatné spojitosti mezi filozofií Maina de Biran a pojetím romantické osobnosti hledající ve svém nitru vnitřní sílu nezávislou na smyslech a racionalitě upozorňuje pasáž *Objev síly a vnitřního života v Encyklopedii umění nové doby*, z níž také přejímáme dílčí formulace. Viz René Huyghe, *Umění, život a ideje*. In: *Umění a lidstvo* – Larousse. Praha, Odeon 1974, s. 21 a 23.

94 Srov. F. W. J. Schelling: *Ideje k filozofii přírody*. In: *Výbor z díla*, ed. a přel. Milan Sobotka. Praha, Svoboda 1977, s. 35. Viz též poznámku překladatele na s. 35. Schellingovo pojetí rozporu mezi subjektem a přírodou ovlivnilo koncepci subjektivity u S. T. Coleridge (o tom viz M. Procházka, *Romantismus a osobnost. Subjektivita v romantické poezii a estetice*. Praha, Kruh moderních filologů 1996, s. 32–35) a u R. W. Emersona (viz předchozí a následující podkapitoly).

95 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 36.

96 Viz Gilles Deleuze: La conception de la différencence chez Bergson. *Études Bergsonniennes*, 4 (1956), s. 85.

Podle Constantina V. Boundase se „transcendentální empirismus pokouší překročit zkušenost k podmínkám, které zakládají to, jak jsou věci, jejich stavy a směsi dány zkušenosti“. Předmět transcendentálního empirismu tedy „není dán de facto, nýbrž jen de iure; není dán bezprostředně, ale je bezprostřední daností. Co však je dáno de iure, je tendence, tj. nereprezentovatelná virtualita“. Protože tendence nejsou „diskrétní multiplicity“ (tj. heterogenní věci rozmístěné v prostoru), „nelze je myslet v rámci prostoru ani reprezentovat“. „Transcendentální empirismus je metoda, která rozděluje skutečné podle jeho virtuálních tendencí, jež naopak vytvářejí dostatečný důvod pro existenci skutečného.“ Na rozdíl od Kantova transcendentálního idealismu, který podle Bergsona

- nemůže spolehlivě rozlišit mezi jevy a věcí o sobě a dospívá tak k „transcendentální iluzi“, jež „nám zastírá fakt, že Bytí je členité a že tuto členitost je třeba respektovat“, zdůrazňuje Deleuze Ideu jako „limit myšlení“, jako „virtuální strukturu [...] na cestě ke svému uskutečnění“. Idea je tak určitá spojnice, „transverzála“, která umožňuje rezonanci mezi tendencí a virtualitou (Constantin V. Boundas: Deleuze-Bergson: an Ontology of the Virtual. In: *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Paul Patton. Oxford, Basil Blackwell 1996, s. 86–89).
- 97 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 36.
- 98 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Werke in einem Band*. Berlin – Weimar, Aufbau 1984, s. 259. V textu vzniká kontrast mezi absolutní subjektivitou „osoby Vesmíru“ (tj. Ideou, která vysvětluje – a zároveň stírá – problematičnost a heterogenost Bytí) a básnickou tvorbou, charakterizovanou jako „něco osobního“. Viz M. Procházká, *Romantismus a osobnost*, s. 7–8.
- 99 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 36–37.
- 100 *Tamtěž*, s. 37.
- 101 *Tamtěž*. I když jsou subjekt s objektem spojeny požadavkem jejich *identity* jako principu bytí, nelze říci, že tato identita je výsledkem reprezentace subjektu v objektu pomocí reflexe. Schelling zde možná pocítuje nebezpečí „transcendentální iluze“, když tvrdí: „Člověk tu není k tomu, aby svou duchovní sílu promrhal v boji s fantasmagoriemi imaginativního světa [...]“. Naopak mezi člověkem a světem „musí být možný vzájemný dotek a vzájemné působení, neboť pouze tak se člověk stává člověkem“. Tuto „souvislost mezi věcmi a našimi představami“ nazývá sice Schelling „reálnou“, jeho pojem lze však v deleuzovském smyslu vysvětlit jako „virtuální“. Viz poznámku M. Sobotky: „Termín reálný se vztahuje k tomu, co je prožíváno jako skutečné, bez ohledu na to, že jde možná o skutečnost pouze fenomenální“ (*tamtěž*, s. 38, 39). Tato formulace má blízko k deleuzovskému pojetí *intenzity*: „v naší zkušenosti určité reality nelze intenzitu oddělit od extenze“, přičemž tato intenzita právě „zakládá různorodost smyslově vnímatelného“ (C. V. Boundas, *c. d.*, s. 89–90).
- 102 *Tamtěž*, s. 37.
- 103 *Tamtěž*, s. 38.
- 104 Viz Jacques Derrida: Diferance. In: *Texty k dekonstrukci*, ed. a přel. Miroslav Petříček. Bratislava, Archa 1993, s. 146–176. I když Petříčkův překlad Derridova termínu do češtiny je velmi zdařilý, cizost grafému ä v češtině má jiné, zejména kulturně historické konotace, než „němost“ písmene „a“ v Derridově „neografismu“, který upozorňuje na složitou vnitřní strukturu pojmu – diferování v prostoru i čase. Proto používám termín v jeho původní podobě.
- 105 Derrida se na Schellinga přímo odvolává v esejí Edmond Jabčs a otázka knihy. In: *Texty k dekonstrukci*, s. 311: „Tato diference, tato zápornost v Bohu je naše svoboda, transcendence a slovo, které se navracejí k čistotě svého záporného počátku pouze v možnosti otázky. Otázka 'ironie Boha', o níž mluvil Schelling, se tedy nejprve – jako vždy – obrací k sobě samé.“
- Podle Gillesse Deleuze je Idea (esence) čistota diferencí, která není sama o sobě reprezentovatelná, ale „utváří se podle logiky problému a otázky“. (C. V. Boundas, *c. d.*, s. 89 – citace se vztahuje k práci *Diference a opakování – Difference and Repetition*, s. 249; výrok, že esence je „sama o sobě diferencí“ nalezneme v Deleuzově práci *Proust a znaky* [Proust et les signes, 1964, 1970], přel. Josef Hrdlička. Praha, Herrmann a synové 1999, s. 60.)
- Deleuzovo pojetí dvojí diference (tzv. diferent/ciace) v *Diferenci a opakování* tak „vytahuje žihadlo negativy ze strukturalistické semiózy“ (C. V. Boundas, *c. d.*, s. 214n., s. 90). Podle Boundase vyjadřuje „diferent/ciace“ zároveň „spolumožnost prvků ve virtualitě a divergenci řad, jimiž se virtualita uskutečňuje. Jako by virtuality existovaly tím způsobem, že se aktualizují v rozpadu a rozdělení [...]“. Přitom „diferenciace“ označuje vnitřní různorodost Ideje (esence) pojaté jako struktura a „diferenciace“ označuje „proces uskutečňování [virtuality] v takové struktuře“ (s. 91).
- 106 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 38.
- 107 *Tamtěž*, s. 38–39. Motiv sebezničení filozofie se později objevuje např. v Nietzscheových a Derridových úvahách.
- 108 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 38.
- 109 *Tamtěž*, s. 40.
- 110 *Tamtěž*.
- 111 *Tamtěž*, s. 41–42.

- 112 *Tamtěž*, s. 42–43. Schelling zde odmítá pojetí přírody jako objektivní reality dané určitým kauzálním mechanismem, určitým pojetím časovosti. Lze říci, že se blíží k Deleuzovu pojetí dvojí difference. K diferenciaci podle Deleuze „nedochází mezi dvěma skutečnými články jisté homogenní a lineární řady, nýbrž mezi virtuálním článkem a heterogenními články, které jej aktualizují [...] v různých rozvětvlujících se řadách. Diferenciace neurčuje proces aktualizace – generuje problémy, klade otázky a vyhledává řešení“, jejichž úspěch „závisí na tom, jak je otázka kladena, i na prostředcích, které má živá bytost k dispozici, když se snaží ji řešit.“ (C. V. Boundas, *c. d.*, s. 92. Boundasův výklad odkazuje k Deleuzovým pracím o Bergsonovi – *Bergsonismus* [Le Bergsonisme, 1966] a již citovanému článku La conception de la différence chez Bergson.) Jako diferenciaci můžeme chápat Schellingovo „prolomení mechanismu“ spojeného s přírodou, tím, že se jeho homogennost rozbije novou tendencí (virtualitou) „svobodně vyprodukovaného problému“, při jehož řešení dojde k restrukturuaci celé oblasti zkoumání v rozvětvlujících se řadách. (Tyto řady budou pojmenovány níže při výkladu Schellingovy teorie organismu.) Jako diferenciaci pak lze vykládat obsah této otázky a hledání jejího řešení.
- 113 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 44–45.
- 114 *Tamtěž*, s. 49.
- 115 *Tamtěž*, s. 56: „My však nechceme vědět, jak je možná posloupnost mimo nás, nýbrž jak to, že tato určitá posloupnost, jež přece probíhá nezávisle na nás, je námi představována jako taková a tedy s absolutní nutností.“ Srov. Deleuzovo pojetí znaku a jeho „explikace“ (rozvíjení) do určité řady v první části citované práce *Proust a znaky*. Schellingova „posloupnost“ je, spíše než přísnou kauzální souvislostí, heterogennitou vztahů mezi „posloupností představ“ a „věcmi, které vznikají a povstávají zároveň s touto posloupností“ (srov. např. s. 60). Také důraz na „genetický“ charakter filozofie, která ruší odluku mezi „zkušeností a spekulací“ je blízký Deleuzovu pohledu.
- 116 *Tamtěž*, s. 61.
- 117 *Tamtěž*, s. 65.
- 118 *Tamtěž*, s. 65–66. O tomto „esencialistickém pojetí organismu“ viz Martin Procházka: *Mechanic? – Organic? The Machines of Art in „The Artist of the Beautiful“*. *Litteraria Pragensia*, 19 (2000), s. 3–4, a M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 208.
- 119 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 67. Od protikantovského zaměření svého předchozího výkladu zde Schelling přechází ke kantovství: Vlastnosti organismu jsou podle něho „soudem“, o němž usuzuje pouze „duch, který uvádí ve vzájemný vztah část a celek, formu a látku a jenom skrze tento vztah v něm vzniká a povstává veškerá účelnost a sladění v celek“ (*tamtěž*).
- 120 *Tamtěž*, s. 68.
- 121 *Tamtěž*, s. 71. Schelling se zde opět vrací k Leibnizově představě monád, které však strukturuje na základě tradičních konceptů, např. „stupnice života v přírodě“, což je nejspíše tzv. velký řetěz bytí, nebo novoplatónské „duše světa“, která podmiňuje existenci „duší“ v nižších organismech, např. rostlinách (s. 72). V Schellingově výkladu organismu však zcela chybí úvaha o vztahu vědomých a nevědomých percepčí, který zakládá pojetí monády a světa jako nereflektovatelné mnohosti, *multiplicity*: „v každém okamžiku máme nekonečné množství percepčí, avšak bez apercepce a bez reflexe; jsou to totiž změny v duši, které si neuvědomujeme, protože jejich dojmy jsou buď příliš nepatrné a četné, nebo jsou příliš jednotvárné, takže jednotlivě nemají ničeho význačného a jsou spojeny jedny s druhými, nedávají znáti svůj účinek a nelze je ani jasně rozeznati z celku“ (G. W. Leibniz: *Předmluva*. In: *Nové eseje o lidské soudnosti*, přel. Věra Rychetská. Praha 1932, s. 7; srov. též: *Monadologie*, § 19–21. In: *Monadologie a jiné práce*, přel. Jindřich Husák. Praha, Svoboda 1982, s. 159–160).
- 122 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 73.
- 123 Srov. Daniel W. Smith: *Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, s. 29. O toto překonání se Schelling snažil od počátku „radikálním přeformulováním Kantova transcendentálního projektu“, zaměřeným na otázku „mezi zkušeností“ (*tamtěž*).
- 124 Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 240.
- 125 Deleuze charakterizuje dogmatismus jako spoléhání na pravdivost vrozených idejí, jako představu, že myšlení samo o sobě obsahuje

- pravdu, nedůvěru k „vnějším“ silám (tělo, city), které nás odvádějí od poznání pravdy, svobodnou schopnost rozumu reflektovat, přirozenou lásku lidí k moudrosti aj. Tento přístup se projevuje už u Platóna. Viz D. W. Smith, *c. d.*, s. 32.
- 126 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 73–74.
- 127 *Tamtéž*, s. 75–76.
- 128 *Tamtéž*, s. 76.
- 129 Viz C. V. Boundas, *c. d.*, s. 91, a Madelaine Barthélemy-Madaule: *Bergson*. Paris, Seuil 1967, s. 112. K pojmu „diferenciace“ viz pozn. 112.
- 130 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 77.
- 131 *Tamtéž*, s. 78. I když se tento Schellingův soud z povrchního hlediska podobá Deleuzovu pojetí znaků jako „objektů časového poznávání a ne abstraktního vědění“ (*Proust a znaky*, s. 12), nechápe Schelling „donucení“ k poznávání bytostí mimo sebe jako výsledek *nahodilého* (a nevyhnutelného) setkání (*tamtéž*, s. 25–26), ale jako abstraktní vztah *rovnosti*.
- 132 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 80.
- 133 *Tamtéž*. Jde o řadu „příčin a následků spějících stále dolů“.
- 134 *Tamtéž*, s. 81.
- 135 *Tamtéž*, s. 82.
- 136 *Tamtéž*, s. 83.
- 137 Podle Heideggera technika (ve svém nejobecnějším smyslu vyjádřeném řeckým slovem *techné*) „patří k tvoření, k *poiesis*, a je něčím poetickým“. (Martin Heidegger: *The Question Concerning Technology*. In: *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell. London, Routledge 1993, s. 308). Schelling zde však nemá na mysli uměleckou tvorbu, ale obratnou manipulaci.
- 138 F. W. J. Schelling, *Ideje k filozofii přírody*, s. 83.
- 139 Viz F. W. J. Schelling: *Náčrt soustavy přírodní filozofie*. In: *Výbor z díla*, s. 145–146.
- 140 Vzrušivost organismu je podmínkou jeho sebereprodukce. Není však jenom reakcí na vnější podnět, je zároveň důsledkem organické struktury. Aby objasnil svébytnost organismu, srovnává Schelling vzrušivost s chemickým procesem. Příčina vzrušivosti je identická s příčinou chemického procesu. Tato totožnost se však nezakládá na společném principu, nýbrž na analogii. Podobně jako chemický proces je i organismus založen na dvojitosti. S chemickým procesem se pochopitelně neshoduje v podstatě této dvojitosti, ale její tendencí, tj. směřováním k vyrovnání protikladů (F. W. J. Schelling, *Náčrt soustavy přírodní filozofie*, s. 147).
- 141 *Tamtéž*, s. 146.
- 142 *Tamtéž*, s. 148–154.
- 143 Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 60–61: „Esence není jen zvláštní, individuální, ale individualizující. [...] Esence je sama o sobě diferencí. [...] Diference jako kvalita nějakého světa se totiž projevuje v určitém druhu sebe-opakování [...] opakování konstituuje stupně původní diference, ale stejně tak rozmanitost konstituuje úrovně neméně základního opakování.“
- 144 F. W. J. Schelling: *Systém transcendentálního idealismu*. In: *Výbor z díla*, odd. 6, § 2, s. 264. Schelling srovnává „opravdové umělecké dílo“ s „řeckou mytologií“ (s. 264–265).
- 145 *Tamtéž*, s. 265.
- 146 *Tamtéž*, s. 265–266.
- 147 Srov. I. Kant: *Kritika soudnosti*, § 43, s. 122–123.
- 148 F. W. J. Schelling, *Systém transcendentálního idealismu*, odd. 6, § 2, s. 269.
- 149 *Tamtéž*, § 3, s. 272–273.
- 150 *Tamtéž*, § 3, s. 273.
- 151 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 42, s. 121–122.
- 152 Podle francouzského klasicisty Charlesa Batteuxe umění nenapodobuje vulgární, každodenní realitu, nýbrž „krásnou přirozenost“ (*la belle nature*) – to, co je „podobno pravdě“ (*le vrai-semblable*), model složený z vybraných rysů jednotlivých předmětů a vyznačující se „veškerou dokonalostí, již do sebe přijal“ (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris 1747, s. I–VIII). Batteux dále tvrdí, že tato příroda „není pravdou, která je, ale pravdou, která může být, krásnou pravdou, jež je zobrazena, jako by skutečně existovala, a se všemi dokonalostmi, které může získat“ (s. 27). M. H. Abrams k tomu poznamenává, že „většina teoretiků 18. století, věrna svému pragmatickému hledisku, dodávala, že oprávněnost tohoto postupu spočívá v potřebě dát čtenáři pocit libosti (a někdy i osvětu)“ (*The Mirror and the Lamp*, s. 35). Pojem „krásná příroda“ používali i britští myslitelé, např. David Hume: „Nic nemůže více potěšit lidi, kteří mají vkus, než příroda zobrazená ve všech svých půvabech a se všemi ozdobami, *la belle nature*“ (Of Sim-

- plicity and Refinement in Writing. In: *Essays Moral, Political and Literary*, sv. I, ed. T. H. Green a T. H. Gosse. London 1882, s. 240).
- 153 V pasáži Předmluvy k *Lyrickým baladám*, přidané roku 1802 a zabývající se charakterem básníka, Wordsworth tvrdí, že v poezii musí být slova „emanacemi skutečnosti a pravdy“ a že básník „zpívá píseň, k níž se přidávají všichni lidé, a raduje se, že pravda je viditelně a stále přítomna jako náš přítel“ (*Lyrical Ballads 1798*, s. 166, 168). Z Dodatku k předmluvě (Essay Supplementary to the Preface, 1815) vyplývá, že tato „pravda“ není ničím jiným než „pocity zakoušenými každý den, každou hodinu“, jež by buď měly být vyjádřeny v „bezděčných výkřicích“ (*instinctively ejaculated*), „nebo nezvratně vyplývat ze situace“ (*Wordsworth's Literary Criticism*, ed. N. C. Smith. London 1905, s. 121).
- 154 Coleridge on *Logic and Learning*, s. 110; T. M. Raysor (ed.): *Coleridge's Shakespearean Criticism*. London, Oxford University Press 1960, sv. I, s. 223–224.
- 155 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury: *Characteristics*, sv. I, ed. J. M. Robertson. London 1900, s. 135–136.
- 156 James Thomson: *The Seasons*. Autumn, v. 1017–1029. In: *The Complete Poetical Works of James Thomson*, ed. J. Logie Robertson. London, Henry Frowde 1908, s. 169.
- 157 Srov. A. O. Lovejoy: Optimism and Romanticism. In: *Eighteenth Century English Literature*, ed. J. L. Clifford. New York 1959, s. 323–336.
- 158 Johann Wolfgang Goethe: Zum Shakespear-Tag. In: *Sämtliche Werke*, sv. XXXVI, s. 6.
- 159 William Wordsworth: Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey..., v. 96–112. In: W. Wordsworth a S.T. Coleridge: *Lyrical Ballads 1798*, s. 114–115. Celý úryvek je citován v kapitole Vzneseno, gotično, groteskno, *s. 191.
- 160 *Tamtéž*, v. 106–108, s. 115.
- 161 S. T. Coleridge: Aeolian Harp. In: *The Complete Poetical Works*, I, s. 102, v. 44–48.
- 162 W. Wordsworth: Preface. In: W. Wordsworth a S. T. Coleridge: *Lyrical Ballads 1798*, s. 157.
- 163 *Tamtéž*, s. 165 (pasáž připojena v roce 1802).
- 164 *Tamtéž*, s. 168 (pasáž připojena v roce 1802). Podle Wordsworthe je romantická poezie „dechem a jemnějším duchem veškerého poznání“, „citovým výrazem [...] ve tváři veškeré vědy“.
- 165 *Tamtéž*, s. 157 a 166: „I když je pravda, že veškerá dobrá poezie je spontánním vzkypaním silných citů, básně s jakoukoli tematikou, jimž lze přisoudit nějakou hodnotu, vytvářeli vždy ti, kteří byli nadání vyšší než obvyklou citlivostí a také dlouze a hluboce přemýšleli.“ Pokud básník zachovává „upřímnost“ (autenticitu) svého výrazu, pokud vybírá jen ta slova, která „nezraňují city a nepůsobí hnus“, cítí, že „není nutno přírodu obelstít ani přikrášlit“. To utvrzuje jeho víru, že žádná slova, která mu „dokáže napovědět fantazie a imaginace, nemusí být srovnávána s těmi, jež jsou emanacemi reality a pravdy“.
- 166 Podle Gillesa Deleuze je znak intenzitou vytvořenou asymetrií diferenciálních vztahů: „Slovem ‚znak‘ myslíme to, co se děje v takovém [diferenciálním] systému, co probleskuje v intervalech, když mezi heterogenními soustavami dochází ke komunikaci. Znak je vskutku účinkem, který však má dvě odlišné stránky – jedna vyjadřuje produktivní asymetrii, druhá se jí snaží zrušit (*Difference and Repetition*, s. 20; srov. Daniel W. Smith, *c. d.*, s. 36).
- 167 W. Wordsworth: Preface. In: *c. d.*, s. 168 (pasáž připojena v roce 1802).
- 168 *Tamtéž*, s. 156 a 158: „sledovat [...] prvotní zákony naší přirozenosti [...], způsob, jímž spojujeme ideje [vjemy, počítky, vzpomínky, představy, myšlenky] ve stavu vzrušení [...] ustavičné změny naší mysli vyvolané velkými a prostými city naší přirozenosti“. Poezie dokáže sjednotit „citem a poznáním rozlehlou říši lidské společnosti na celé zemi i ve všech dobách“, bez ohledu na rozdílnost podnebí, zvyků a dobových představ o světě (s. 168).
- 169 *Tamtéž*, s. 166 (pasáž připojena v roce 1802).
- 170 *Wordsworth's Literary Criticism*, s. 201.
- 171 Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage, Canto III*, strofa 6, v. 46–49: „'Tis to create and in creating live / A Being more intense, that we endow / With form our fancy, gaining as we give, / The life we image, even as do I now.“
- 172 Lord Byron: *The Dream, I*. In: *The Complete Poetical Works*, ed. Jerome J. McGann. Oxford, Clarendon Press 1980–93, sv. IV, s. 23, v. 18–26.
- 173 *Childe Harold's Pilgrimage III*, strofa 7, v. 55–56, 58, 60 (parafráze).

- 174 *Tamtěž*, strofa 70, v. 669.
- 175 *Tamtěž*, strofa 74, v. 705.
- 176 *Tamtěž*, strofa 75, v. 707–715.
- 177 Vincent Newey: *Authoring the Self: Childe Harold III and IV*. In: *Byron and the Limits of Fiction*, ed. Bernard Beatty a Vincent Newey. Liverpool, Liverpool University Press 1988, s. 149.
- 178 Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage, Canto III*, strofa 74, v. 716.
- 179 *Tamtěž*, strofa 85, v. 799–800.
- 180 *Tamtěž*, strofa 78, v. 644–647. Odrazy horských štítů a hvězdného světla jsou „rysy“ (traces) „křišťálové tváře“ jezera.
- 181 *Tamtěž*, strofa 78, v. 648–649.
- 182 G. Deleuze: *Difference and Repetition*, s. 265 (viz též pozn. 27).
- 183 Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage, Canto III*, strofa 97, v. 911 a 913.
- 184 *Tamtěž*, strofy 80, 78, 77, v. 757, 759, 740, 730–731.
- 185 *Tamtěž*, s. 312.
- 186 *Tamtěž*.
- 187 Lord Byron: *Manfréd*, přel. Martin Procházka. Praha, Lyra Pragensis 1991, s. 26.
- 188 *Tamtěž*, s. 64.
- 189 *Tamtěž*, s. 67.
- 190 *Tamtěž*, s. 95.
- 191 *Tamtěž*, s. 120–122.
- 192 *Tamtěž*, s. 133.
- 193 *Tamtěž*, s. 15, 20.
- 194 *Tamtěž*, s. 131.
- 195 Literárním zdrojem pasáže je naopak monolog Satana z Miltonova *Ztraceného ráje*.
- 196 R. W. Emerson, *Nature*, s. 911: Emerson vychází z pojetí slov jako „znaků přírodních faktů“. Určité přírodní fakty jsou pak „symboly jednotlivých duchovních faktů“, a proto je příroda „symbolem ducha“. Od znakovosti slov dospívá Emerson ke znakovosti věcí („ne slova, ale věci jsou emblematické“), které odkazují k duchovní podstatě vesmíru. Vše je dáno stálými „analogiemi“, jež „prostupují přírodu“ a výrazně se liší od „snů hrstky básníků, které se tu a tam objevují“. Figurativnost jazyka je ale ve skutečnosti odvozena od metaforičnosti přírody, jejíž materiální realita je pouhým odpadem, popelem velkého plamene ducha (s. 912). Tuto symboliku je však třeba podřídit pevně danému, autoritativnímu smyslu posvátného textu, kterému lze porozumět jen „v téměř duchu, z něhož vzešel“. A tento smysl v nás vytváří „život v harmonii s přírodou“ (s. 915). Emerson vychází z učení Emmanuela Swedenborga, který byl inspirací i pro další romantiky, např. Williama Blakea (viz kapitolu Imaginace a poezie), dále z názoru zakladatele sekty kvakerů, George Foxe, na výklad Bible a z pozdních Coleridgeových úvah, podle nichž správné nahlížení věcí umožňuje rozvoj nových duševních schopností.
- 197 *Tamtěž*, s. 904.
- 198 *Tamtěž*, s. 903.
- 199 Stejnomený esej publikoval Emerson poprvé roku 1841.
- 200 R. W. Emerson, *Nature*, s. 920: „Nature is made to conspire with spirit to emancipate us.“
- 201 Ralph Waldo Emerson: *The American Scholar*. In: *The Norton Anthology of American Literature*, sv. I, s. 943.
- 202 25. září 1835. In: *Spisy Karla Hynka Máchy III. Literární zápisníky, deníky, dopisy*, ed. K. Janský, K. Dvořák a R. Skřeček. Praha, Odeon 1972, s. 286.
- 203 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Estetika*, sv. I, přel. J. Patočka. Praha, Odeon 1966, s. 137.
- 204 *Tamtěž*.
- 205 *Tamtěž*, s. 227.
- 206 Srov. *tamtěž*, s. 204.
- 207 Srov. Hartmut Stenzel: *Evolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique*. In: *Romantisme*, 30 (1980), s. 31.
- 208 Srov. Brian Juden: *L' esthétique: harmonie immense avant tout'*. In: *Romantisme*, 5 (1973), s. 6.
- 209 Srov. Max Milner: *Le Romantisme I, 1820–1843*. Paris, Arthaud 1973, kap. „Le ressourcement romantique“, s. 158–160.
- 210 Srov. *tamtěž*, s. 157–158.
- 211 Viz Geoffrey H. Hartman: *Beyond Formalism. Literary Essays 1958–1970*. New Haven and London, Yale University Press 1970, kap. Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry, s. 222.
- 212 Etienne Pivert de Sénancour: *Obermann*. Paris, Charpentier 1840, lettre IV, s. 20.
- 213 *Tamtěž*, lettre XXXVI, s. 145.
- 214 Karel Sabina: Úvod povahopisný. In: *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (soubor dokumentů shromáždil a uspořádal P. Vašák), ed. R. Havel a P. Vašák. Praha, Odeon 1981, s. 195.
- Ke vztahu romantického subjektu a přírody

- srov. Zdeněk Hrbata: *Romantismus a Čechy – témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany, H + H 1999, kap. Možnosti přírody, s. 9–15. Dále týž: *Prostor romantického poutníka*. In: *Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací*, ed. P. Vašák. Praha, Československý spisovatel 1986, zvl. podkap. Romantický subjekt a krajina, s. 61–65.
- 215 Srov. Geoffrey H. Hartman, *c. d.*, s. 210.
- 216 Alfred de Vigny: *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées*. Paris, Gallimard 1973, s. 162.
- 217 K tomu srov. Zdeněk Mathauser: *Mezi filozofií a poezií*. Praha, Filosofia 1995, s. 57–61; dále týž: *Symbol – supertrópus, superznak*. In: *Tvar*, 18 (1998), s. 16.
- 218 Víra tu ovšem, jak jsme naznačili, přísluší spíše lyrickému subjektu, jenž v rámci tradiční licence žádá, aby krajina uchovala jeho cit i hlas ve věčné vzpomínce, zatímco autor může víru naplnit vytvořením krajiny-vzpomínky.
- 219 Srov. Carl Gustav Carus: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Dresden, W. Jess b. d., s. 49. Podle Caruse jsou základní krajinné elementy tyto: slunce a měsíc, vzduch a mračna, hory a údolí, stromy a květiny, voda (řeka, jezero, moře).
- 220 Do jisté míry se přitom opíráme o základní typologii v monografii Williho Geismeyera *Caspar David Friedrich* (Leipzig, E. A. Seemann Verlag 1975).
- 221 Srov. *Nemeckí romantici*, ed. M. Žitný. Bratislava, Tatran 1989, s. 317–329.
- 222 Novalis často srovnává přírodopysný a básnický přístup k přírodě, obdivnou a zaujatou analýzu nebo klasifikaci s láskyplným poznáváním duše přírody, jež je vyhrazeno básníkům.
- V Novalisově *Jindřichovi z Ofterdingen* spolupůsobí velká příroda-krajina s malou přírodou, rostlinami, květinami, přitom obě jsou šířami celku, spojitostí, prostorem objevů zázračného světa. Příroda prostoupená znaky univerzálního rytmu ukazuje cestu. Mezi různými názory na přírodu, které zaznívají v nedokončené povídce *Učedníci saišťi*, se v lyricko-filozofickém živlu prosazují autorovy myšlenky o vzájemnosti přírody a člověka, o přírodě přijímající tvořivý a chápající subjekt, o básníkovi pozvedajícím přírodu nad její všední život a dotvářejícím i násobícím oduševnělou přírodu svým vnímáním a uměním.
- Řekněme, že tak vzniká „nová“ příroda, zrozená tvorbou a umožňující být „uvnitř“ i „nad“, jednak být a vnímat spolu s celkem, jednak na tento celek nahlížet a obdivovat jej: „Čteme-li a posloucháme-li pravé básně, cítíme, že se ozývá jakýsi vnitřní rozum přírody a vznášíme se, jako její nebeské tělo, v ní a nad ní zároveň“ (*Učedníci saišťi*, přel. A. Breska [1. vyd. 1911]. Liberec, Dauphin 1996, s. 22–23).
- Obecně vzato, na přelomu 18. a 19. století se v uvažování o přírodě projevují dva diskursy: platónský, který problém přírody vrací k počátkům, k prvotní harmonii, a rousseauovský, který je spojuje s nápravou. Stěžejní otázkou Hölderlinova románu *Hyperion aneb eremita v Řecku* (*Hyperion, oder Der Eremit in Griechenland, 1797–1799*) je separace bytí člověka a bytí přírody a nostalgie po blaženém stavu jednoty, kdy bylo „Jedno se Vším“ (Friedrich Hölderlin: *Hyperion*, přel. A. Pešek. Praha, Odeon 1988, s. 16). Rousseau, jehož stopa je v románu patrná, se domníval (nutno dodat, v rozporu s tzv. rousseauismem, tj. jednostrannými výklady a mýty, k nimž také významně přispěla Voltairova slavná polemika s Rousseauem), že návrat k této celistvosti není možný, že „přirozený stav“ je pro člověka žijícího ve „společenském stavu“ ztracen. Na začátku Hölderlinův vypravěč považuje ono pradávné sepětí s přírodou za krásné, avšak ví, že není možné vrátit se „tam“ (řekněme do stavu, který Rousseau v *Rozpravě o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi* klade jako filozofickou hypotézu). Člověk je vyvržen z ráje přírody, protože mezi ním a přírodou stojí vědění – subjekt si osvojil umění odlišit „sebe od všeho“ (*Hyperion*, s. 17). Podle *Hyperiona* je tato situace tragická, z jiného úhlu pohledu ji však můžeme také pokládat za samostatný obraz osamělého, odděleného subjektu, který se zrodil v nové době a pro nějž je vlastní individualita cílem i údělem.
- Přesto *Hyperion* usiluje o to, co v rané německé romantice určuje ideu přírody. Ale i ve srovnání s četnými, programovými oslavami přírody román vyniká mimořádným entuziasmem a důrazem kladeným na zákonodárství přírody, jemuž vévodí zákony tvorby, obnovy, svobody a krásy. Hölderlinova vlast

přírody je prostorem jediného možného života a jediné přijatelné smrti. Je-li příroda božská svou podstatou, je třeba ji znovu objevit a podřít se jí, dospět k syntéze.

Obraz přírody u Hölderlina má několik podob, které jsou spojeny s fázemi hrdinova života. Jeho vývoji nejprve napomáhají některé substituce, protože příroda tu nemá zůstat jen objektem snění. Bezprostřední náhražkou je hledání a obnovení řecké myšlenky (Hölderlin je jedním z nejvýraznějších představitelů romantického helénismu) a také samota, z níž se rodí pokus o čin. V individuálním hledání harmonie myšlenky a činu je příroda vždy inspirátorkou a modelem, zdrojem víry i přirovnání či metafor vyjadřujících city. Prostřednictvím lásky (ideální ztělesnění krásy v Diotimě) i ve shodě s platónskou estetikou se posléze příroda sjednocuje s duchem a v samém závěru se prostá nebo živočišná krása přírody mění v moudrost přírody, v útěchu transcendentní filozofie (srov. doslov A. Peška. In: *Hyperion*, s. 341n.).

Přínos k romantickému pojetí přírody je však nejzřetelnější v Hölderlinově poezii, zvláště v básni Rýn (Der Rhein, 1797). Oddělení člověka od přírody je tu podmínkou pro poznání a stejně tak sebeuvědomění přírody. Člověk přírodě propůjčuje své city a vědomí, teprve potom se otevře a rozzáří hloubka celku. „Příroda je celek, člověk je jeho součástí, příroda znamená víc a člověk méně, ale právě proto je jejich vztah plodný. Uvědomění vzniká tam, kde existuje rozlišení. Celkové se ve svém celku poznat nemůže, potřebuje jednotlivé [...]. Objekt potřebuje subjekt, subjekt je dán pro potřeby objektu. Příroda jako by samu sebe četla prostřednictvím člověka, nebo, chceme-li, měří se s člověkem“ (N. J. Berkovskij: *Německá romantika*, přel. R. Grebeníčková. Praha, Odeon 1976, s. 300).

223 J. H. A. Gallaš: Romantická krajina. In: *Hledání modrého kořtu. Antologie z básní českého romantismu*, ed. I. Slavík. Praha, Středočeské nakladatelství a knihkupectví 1988, s. 21.

224 Denis Diderot: O dramatickém básnictví. In: *O umění*, přel. J. Binder, ed. R. Grebeníčková. Praha, Odeon 1983, s. 131.

225 K této koexistenci srov. B. Baczkó, J.-P. Bouillon, J. Joly, A. a J. Ehrard, L. Pérol, J. Rancy: *Modèles antiques et „préromantisme“*. In: *Le préromantisme – hypothèque ou hypothèse?*

Colloque de Clermont-Ferrand 29–30, juin 1972, Klincksieck (Actes et colloques n° 18, s. 408n).

226 Viz Daniela Hodrová: Povídky o citlivých duších. In: *Citlivé duše – próza ruského sentimentalismu*. Praha, Odeon 1986, s. 651, 657n.

227 Máj. In: *Spisy Karla Hynka Máchy I*, s. 40. Idylickou kulisou Máje a její náhlou proměnou hned v úvodních verších se zabývá Daniela Hodrová v práci *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha, KLP – Koniášch Latin Press 1994, s. 35n.

228 Viz Etienne Souriau: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing 1994, s. 766.

229 „[...] na dosah měli / všecko dobré a sklizeň jim dávala plodivá země / od sebe sama, a hojnou a bujnou [...]“. Hésiodos: *Zpěvy železného věku*, přel. J. Nováková. Praha, Svoboda 1990, s. 44–45.

230 Johann Wolfgang Goethe: *Utrpení mladého Werthera. Spráznění volbou*, přel. E. A. Saudek. Praha, SNKLU 1964, s. 48.

231 *Tamtěž*, s. 49.

232 *Tamtěž*, s. 11.

233 *Tamtěž*, s. 48.

234 *Tamtěž*, s. 28.

235 *Tamtěž*, s. 74.

236 *Tamtěž*.

237 Jan Mukařovský: Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova. In: *Kapitoly z české poetiky, III Máchovské studie*, Praha, Svoboda 1948, s. 205.

238 Karel Sabina: Úvod povahopisný. In: *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, s. 183, 198, 185, 193.

239 Karel Sabina: Upomínka na K. Hynka Máchu. In: *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, s. 341, 340, 341.

240 Srov. *Fragmenty* (1798): „Fragment musí být jako umělecké dílo výrazně odlišen od světa, který jej obklopuje, a musí být sám v sobě ukončený jako ježek.“ *Fragmente* (č. 206). In: *Werke in zwei Bänden*, sv. I, ed. Wolfgang Hecht. Berlin – Weimar, Aufbau 1980, s. 214 (viz též zde kapitolu Epopej a ironie).

241 Novalis: *Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty* (oddíl Přípravné práce, 1798), přel. Věra Koubová, ed. Jiří Holý. Praha, Odeon 1991, s. 160.

242 U Máchy můžeme být často oprávněně v pokušení – ostatně tak jako i u jiných romantiků – hledat ezoterické významy slunce, luny, hvězd aj., určovat např. jejich

- korelativní symbolismus. Podobně bychom mohli do značné míry oprávněně a efektně zapojit do výkladu jungovskou interpretaci barev, zejména pokud jde o Máchovu oblíbenou červenou (barva gnóze), jež je podle Junga barvou krve, vášně a citu. Esoterické, astrologické a psychoanalytické výklady však ponecháváme stranou.
- 243 Např. Arne Novák (*Listy filologické*, 1911) nebo Albert Pražák in: Karel Hynek Mácha, Státní nakladatelství v Praze 1936.
- 244 Karel Hausenblas: Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: *Realita slova Máchova*, ed. R. Grebeníčková. Praha, Československý spisovatel 1967, s. 81.
- 245 Srov. *tamtéž*. Ingardenův koncept „míst neodurčenosti“ (viz Roman Ingarden: *Umělecké dílo literární*. Praha, Odeon 1989, s. 248–256) používá v širším slova smyslu také Daniela Hodrová („Máchův tajemný prostor. In: *Místa s tajemstvím*. Praha, KLP – Koniasch Latin Press 1994, s. 37).
- 246 Srov. D. Hodrová, *c. d.*, s. 48.
- 247 Jan Mukařovský: Genetika smyslu v Máchově poezii (1938). In: *Kapitoly z české poetiky*, sv. III – *Máchovské studie*. Praha, Svoboda 1948, s. 289, 299.
- 248 K. Hausenblas, *c. d.*, s. 84, 94.
- 249 *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. II – *Próza*, ed. K. Janský, R. Skřeček a K. Dvořák. Praha, SNKLU 1961, s. 133, 134, 135.
- 250 *Voyage en Orient. Souvenirs, impressions, pensées et paysage pendant un*. In: *Ceuvres complètes*; sv. I, Francfort s/M., H. Bechhold 1854, s. 280–281 (zdrž. autoři).
- 251 R. Ingarden, *c. d.*, s. 253.
- 252 K technickým a koncepčním zásadám panoramatického zobrazování zvláště v 19. století srov. nově Pascal Antonietti: *Points du vue sur le panorama. Europe*, 863 (mars 2001), s. 287–289.
- 253 Ke krajinám romantického orientalismu u Lamartina srov. Edward W. Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (1978). Harmondsworth, Penguin Books 1995, s. 177–180. Srov. též zde kapitoly Cesty a cestopisy.
- 254 „Marinka. In: *Spisy Karla Hynka Máchy II*, s. 149.
- 255 Viz Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter 1982, s. 311–312.
- 256 Vyjadřování barev u Máchy. *Listy filologické*, 38 (1911).
- 257 *Tamtéž*, s. 358.
- 258 *Tamtéž*, s. 354–355.
- 259 Deník z r. 1835, 16. 9. (verze B). In: *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. III, s. 295.
- 260 Dopis XVIII (E. Hindlovi, 9. 10. 1836), *tamtéž*, s. 329.
- 261 Klášter sázavský. In: *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. II, s. 84.
- 262 Cikáni. In: *tamtéž*, s. 272.
- 263 *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. I, s. 22, 40.
- 264 Těto síle zážitku se ve svém výkladu nejvíce přibližuje Albert Pražák, když mluví o Máchově dojetí z přírody: „Nic ho nedojímalo tak, jako její jednotlivé výjevy [tj. přírody], sice každodenní, ale promítnuty do hlubin dum nad jejich pravidelnými návraty a účelnost přece jen zázračně, jako na př. sluneční západy a východy, jarní obnova přírody a její podzimní zánik a p.“ (Albert Pražák, *Karel Hynek Mácha*, s. 23).
- 265 Srov. Maurice Merleau-Ponty: *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček. Praha, OIKOYMENH 1998, s. 45.
- 266 Srov. *tamtéž*, s. 37: „Vněm je myšlenka vnímání, jakmile je vyplněná či aktuální. Dospívá-li až k věci samé, pak je třeba říci [...], že je cele naším výtvozem, že je veskrze naše jako všechny naše myšlenky. Jakkoli je otevřena k věci samé, je právě tak naší myšlenkou, poněvadž věc je teď to, co jako viděné myslíme – cogitatum čili noema.“
- 267 Pro naše příklady by byly zajímavější Fryeovy úvahy o potencialitě literatury, o způsobech navozování interpretace, ačkoli jsou tyto úvahy zaklíněny v pevné systematické a terminologii. Srov. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*. New York, Princeton University Press 1969, s. 73n. Interpretováno též in: *Průvodce po světové literární teorii*, ed. V. Macura. Praha, Panorama 1988, s. 132.
- 268 *Máj*. In: *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. I, s. 22.
- 269 *Spisy II*, s. 269.
- 270 *Tamtéž*, s. 14.
- 271 *Tamtéž*, s. 84, 85.
- 272 *Tamtéž*, s. 111.
- 273 *Tamtéž*, s. 171.
- 274 *Tamtéž*, s. 15.
- 275 *Tamtéž*, s. 29.
- 276 *Tamtéž*, s. 12.
- 277 Ambivalentní černá: smrt, noc, zlo, smutek, úzkost, propastné hlubiny aj.; ambivalentní červená a rudá opět s celou škálou významů

- podle různých odstínů: krev, oheň, síla, čin, moc, tajemství...
- 278 Tj. intertextovost, transtextovost, hypertextovost. Tyto důležité rysy Hugova psaní tu do značné míry ponecháváme stranou. Uvedme jen, že v díle se odráží příroda i kultura, *Rýn* je také knižním cestopisem, „zrcadlem inkoustu“ (k tomu srov. Françoise Chenet-Faugeras: *Un miroir d'encre – Le Rhin* de Victor Hugo. In: *Miroirs de textes. Récits de voyages et intertextualité*, ed. S. Linon-Chipon, V. Magri-Mourgues a S. Moussa. Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 49 [1998], s. 73–75), „věci spatřené“ se mísí s „věcmi vyčtenými“.
- 279 Srov. *Le Rhin. Lettres à un ami*. In: *Œuvres complètes de Victor Hugo*, 36 (*En voyage – I*). Paris, Ollendorff 1906, s. 184.
- 280 *Tamtěž*, s. 154.
- 281 *Tamtěž*.
- 282 *Tamtěž*, s. 321.
- 283 *Tamtěž*, s. 132–133.
- 284 K realistické ontologii a mimetické doktríně srov. Lubomír Doležel: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press 1998 (Preface).
- 285 V. Hugo, *c. d.*, s. 150.
- 286 Dopis XX (rodičům a Lori, 21., 24. a 26. října 1836). *Spisy III*, s. 334.
- 287 V. Hugo, *c. d.*, s. 413.
- 288 K tomu srov. M. Merleau-Ponty, *c. d.*, s. 37.
- 289 *Spisy II*, s. 39.
- 290 *Tamtěž*, s. 40.
- 291 *Spisy I*, s. 46.
- 292 Cyklus vznikl v letech 1828–1829.
- 293 Používáme překladu Petra Koptý: *Za slunečních západů*. In: Victor Hugo, *Jen ty nám zůstáváš, ó lásko!* (výbor z poezie). Praha, SNKLU 1965. Toto výjimečné přebásnění se v několika případech značně odchyluje od motivů originálu, zato ale zvyrazňuje samu tendenci Hugovy poetiky, tedy v tomto případě pojetí západů jako bitev na jevišti poezie.
- 294 *Tamtěž*, s. 82–83.
- 295 Srov. Victor Hugo: *Les Feuilles d'automne*. In: *Œuvres complètes*, sv. XI (Poésie 2). Paris, Ollendorff 1909, s. 100–101.
- 296 *Jen ty nám zůstáváš, ó lásko!*, s. 87–88. Doslovný překlad posledních slov citace je tento: „Krok prchavého času!“ (*Les Feuilles d'automne*, s. 105).
- 297 Heinrich Heine: *Z cest. Cesta Harcem. Cesta z Mnichova do Janova*, přel. K. Jiroudková. Praha, Mladá fronta 1952, s. 60.
- 298 Henryk Sienkiewicz: *Pan Wolodyjowski*, přel. V. Dvořáčková. Praha, SNKLU 1965, s. 224.
- 299 Celým názvem a s podtitulem, které ho historicky i žánrově situují: *Pan Tadeáš čili poslední nájezd na Litvě. Šlechtický příběh z roku 1811 a 1812 ve dvanácti zpěvech* (Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachy z r. 1811 i 1812, we dwunastu księgach wierszem).
- 300 Jak upozorňuje Ludwik Krzyżanowski, na Mickiewiczze při psaní *Pana Tadeáše* silně zapůsobilo pojetí americké divočiny v románech *Průkopníci* (The *Pioneers*, 1823) a *Poslední Mohykán* (The *Last of the Mohicans*, 1826) Jamese Fenimora Coopera. Mickiewicz se s Cooperem seznámil roku 1829 v Itálii a znovu se s ním sešel ve 30. letech 19. století v Paříži (Cooper and Mickiewicz: *A Literary Friendship*. In: *Adam Mickiewicz. Poet of Poland*, ed. Manfred Kridl. New York 1951, s. 245–257). Simon Schama ukazuje, že oba spisovatelé pojímali les jako „skryté jádro národní identity“ (*Landscape and Memory*. London, Fontana Press 1995, s. 54–56).

CESTY A CESTOPISY

- 1 Béatrice Didier: *Le XVIIIe siècle III – 1778–1820* (Littérature française, collection dirigée par Cl. Pichois). Paris, Arthaud 1976, s. 70.
- 2 *Tamtěž*, s. 129.
- 3 Srov. Sonia Faessel: *Entre récit de voyage et littérature*. In: *Miroirs de textes. Récits de voyages et intertextualité* (ed. S. Linon-Chipon, V. Magri-Mourgues a S. Moussa). Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 49 (1998), s. 308–309.
- 4 Např. Odysseova cesta, jež je vlastně dobrodružným, klopotným návratem na rodnou Ithaku; dále nekonečná pouť, pohyb bez zastávky věčného, zavrženého poutníka Ahasvera, jednoho z ústředních symbolů romantické mytologie.
- 5 Srov. Michel Butor: *Le voyage et l'écriture*. In: *Romantisme*, 4 (1972), s. 10–11.
- 6 Volney: *Les Ruines*. In: *Œuvres complètes*, ed. A. Bossange. Paris, F. Didot 1837, s. 71; srov. též Jacques Domenech: *Volney voyageur moraliste. L'interaction entre discours des Lumières et Récit de voyage*. In: *Miroirs de textes*, s. 251.

- 7 Srov. Roland Mortier: *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genčve, Droz 1974, s. 188–189; Jean-Marie Roulin: *Chateaubriand. L'exil et la gloire – Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*. Paris, Champion 1994, s. 213.
- 8 „[...] každý den jsem na cestě nacházel opuštěná pole, vydlidněné vesnice, města v ruinách. Často jsem narážel na starověké památky, trosky chrámů, paláců a pevností; sloupy, akvadukty, náhrobky, a tato podívaná obrátila mou mysl k meditaci o minulých časech a v mém srdci podnítila vážné a hluboké myšlenky.“ Volney: *Les Ruines*, s. 4.
- 9 Chateaubriand: *Ceuvres romanesques et voyages II*, ed. M. Regard. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1969, s. 769.
- 10 M. Butor, *c. d.*, s. 12.
- 11 Srov. J.-M. Roulin, *c. d.*, s. 205–216.
- 12 *Tamtěž*, s. 206.
- 13 *Tamtěž*.
- 14 Dědictví pohanských a křesťanských tradic, křesťanského eposu a pohanské pastorály, tak jak je Chateaubriand rekonstruoval v románu *Mučedníci aneb Triumf křesťanského náboženství* (*Les Martyrs ou le Triomphe de la Religion chrétienne*, 1809), třebaže v duchu vítězství křesťanství jak ideového, tak i poetického.
- 15 K tomu srov. Edward W. Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* [1978]. London, Penguin Books 1995, s. 169.
- 16 J.-M. Roulin, *c. d.*, s. 208.
- 17 Je to příznačná stylizace, neustále přibližující autora typům jeho hrdinů – autorský subjekt se prolíná se svými romantickými subjekty, proměňuje se v hrdinu svého vlastního díla.
- 18 E. W. Said, *c. d.*, s. 171, 173.
- 19 Philippe Antoine: *Des voyages de Chateaubriand aux Mémoires d'outre-tombe. Survie ou disparition de la Relation de voyage*. In: *Miroirs de textes*, s. 273.
- 20 *Tamtěž*, s. 281 (autor se přitom odvolává na práci Dominique Maingueneau: *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris, Dunod 1993).
- 21 *Tamtěž*, s. 180.
- 22 Srov. E. W. Said, *c. d.*, s. 174.
- 23 Philippe Antoine: *Les voyages de Chateaubriand. L'Orient*. In: *Le Magazine littéraire*, 366 (Chateaubriand) (juin 1998), s. 44; srov. rovněž týž: *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*. Paris, Champion 1997.
- 24 Takový je závěr citovaných studií E. W. Saida a P. Antoina.
- 25 Viz např. Henri Lemaître: Introduction. In: *Ceuvres de Gérard de Nerval II – Voyage en Orient*. Paris, Garnier, s. VIIIn.; srov. též G. Rouger: *Gérard de Nerval à Cythère*. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre–décembre 1948.
- 26 Raymond Jean: *Nerval par lui-même* (coll. „Écrivains de toujours“). Paris, Seuil 1971, s. 101.
- 27 Michael Riffaterre: *De la Structure au code: Chateaubriand et le monument imaginaire*. In: *La production du texte*. Paris, Seuil 1979, s. 151, 128; srov. též J.-M. Roulin, *c. d.*, s. 214.
- 28 Cit. podle Max Milner: *Le romantisme I – 1820–1843* (Littérature française, collection dirigée par C. Pichois). Paris, Arthaud 1973, s. 206–207.
- 29 Znovu připomeňme, že výsledky a objevy cesty se staly podstatnou součástí všech předchozích Chateaubriandových děl. Srov. Richard Switzer: Introduction. In: *Voyage en Amérique I–II*. Paris, Didier 1964, s. LXVIIIn.
- 30 Už roku 1826, devět měsíců po vydání epopoje v próze *Načezové* (*Les Natchez*, započata před 1798, vydána 1826), byla v *American Quarterly Review* zpochybněna autenticita Chateaubriandových popisů.
- 31 Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*. In: *Ceuvres complètes*. Paris, Garnier, b. d., s. 55 (Note).
- 32 Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, sv. I, s. 5. Další stránkové odkazy k tomuto vydání uvádíme v závorce v textu.
- 33 V následujících řádcích používáme závěry z článku Zdeňka Hrbaty Chateaubriandův romantický hrdina v Americe. In: *Svět literatury*, 4 (1992), s. 17.
- 34 Daniel-Henri Pageaux: *La littérature générale et comparée*. Paris, Armand Colin 1994, s. 31.
- 35 Jean-Claude Berchet: Notes. In: F.-R. Chateaubriand, *Atala – René – Les Aventures du dernier Abencérage*. Paris, GF–Flammarion, s. 254.
- 36 François-René Chateaubriand: *Itinéraire*. In: *Œuvres romanesques et voyages II*, ed. M. Regard. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1969, s. 1486. K tomu srov. Bernard Degout: *Les voyages de Chateaubriand – L'Amérique*. In: *Le Magazine littéraire*, 366 (Chateaubriand) (juin 1998), s. 38.

- 37 In: F.-R. Chateaubriand, *Les Natchez*. Paris, Droz 1932.
- 38 M. Butor, *c. d.*, s. 17.
- 39 Guy Barthčlemy: La „geographie“ magique et les ambiguđtés de la sublimation du paysage dans le *Voyage en Orient* de Nerval. In: *Miroirs de textes*, s. 107.
- 40 *Voyage en Orient I-II*. In: *Śuvres complčtes de Lamartine*, sv. I. Francfort s/M., Bechhold 1854, s. 9. Další stránkové odkazy k tomuto vydání uvádíme v závorce v textu.
- 41 Analogie mají, pokud nepostačuje sám popis, poskytnout evropskému čtenáři alespoň rámcovou představu Orientu. Lamartine se tak uchyluje k prostředku, jenž je v cestopisech běžný přinejmenším od středověku (tedy přiblížit neznámé s pomocí známého); jiná otázka je, do jaké míry tím může docházet k „domestikaci“ cizího jevu, při němž dochází k fatálnímu nepochopení jinakosti. – K tomu viz E. W. Said, *c. d.*, a Stephen Greenblatt: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Chicago, The University of Chicago Press 1991.
- 42 Lamartine není neutrální, nijak neskrývá, že je křesťanským básníkem a že jeho výprava směřuje k prvotnímu zdroji poezie, ke stále evangelijní krajině, kde jsou křesťanští biskupové ještě svčtci a patriarchové, kde se dostávají ke slovu biblické citace a básníkova cesta „se často stává modlitbou“ (I, 247); předlohou svého druhu jsou také sny o Orientu, jež mají být konfrontovány se skutečností, s níž se konekconců shodují.
- 43 Jeden oddíl druhého dílu se jmenuje Krajiny a myšlenky v Sýrii.
- 44 Osvobozené Srbsko, vylíčené jako nedotčená země patriarchů, oráčů a vojáků, je v Lamartinově cestopisu zařazeno do Orientu; jako by tím i Evropa měla najednou blízko sebe svůj Nový svět, kde lze začít znovu, a současně živé biblické příklady.
- 45 Otevřenost smyslů, pronikavým a okamžitým vnímáním jinakosti, skutečného exotismu, jenž je chápán jako projev individualismu, Lamartine předjímá pozdější „estetiku rozdílného“ Victora Segalena.
- 46 Viz E. W. Said, *c. d.*, s. 179.
- 47 Srov. *tamtěž*, s. 177–180.
- 48 Srov. *tamtěž*, s. 178–179.
- 49 Několik rovin Lamartinova díla pojímá inspirativní, i když stručná analýza Alaina Déchampse. V našem výkladu se více či méně přidružíme Déchampsovy typologie. Viz Alain Déchamps: Lamartine. In: *Dictionnaire des littératures de langue française* G-O, ed. J. P. de Beaumarchais, D. Couty a A. Rey. Paris, Bordas 1984, s. 1197–1198.
- 50 Viz G. Barthčlemy, *c. d.*, s. 120.
- 51 Rozhovor s lady Stanhope mj. umožňuje jasně naznačit čtenáři, že je Lamartine předurčen k mesiášskému poslání, a informovat ho o orientálních kořenech Lamartinů. Sama Hester („Esther“) Stanhope později údajně uvedla, že to, co autor napsal, je „z poloviny vymyšlené, z poloviny nepřesné“. K tomu srov. Paul Bénichou: *Les mages romantiques*. Paris, Gallimard 1988, s. 31–37.
- 52 Srov. Gérald Schaeffer: „*Le Voyage en Orient*“ de Nerval. *Étude de structures*. Neuchâtel, La Baconnière (coll. „Langages“) 1957.
- 53 Srov. např. Simone Vienne: Le voyage initiatique. In: *Romantisme*, 4 (1972), s. 87–94.
- 54 Srov. Henri Lemaître: Introduction. In: Gérard de Nerval, *Śuvres II*. Paris, Garnier 1958.
- 55 Gérard de Nerval: *Voyage en Orient*. In: *Śuvres II*, éd. H. Lemaître. Paris, Garnier 1958, s. 336. Další stránkové odkazy k tomuto vydání uvádíme v závorkách v textu.
- 56 Viz Philippe Hamon: *L'Ironie littéraire*. Paris, Hachette supérieur 1996.
- 57 K tomu analyticky G. Barthčlemy, *c. d.*, s. 108–109.
- 58 Na rozdíl od „nádherných horizontů“, metafory i metonymie Orientu – výjimkou je Kostnice s Rýnem a Bodamským jezerem, nabízející „ohromný“ horizont, protože město jako „malý Istanbul“ Evropy spojuje sever a jih, západ a východ (19–20).
- 59 *Tamtěž*, s. 109; srov. Michel Collot: *L'Horizon fabuleux*, sv. I. Paris, Corti 1988.
- 60 K tomu srov. R. Jean, *c. d.*, s. 98–101.
- 61 Např. Jean Richer: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*. Paris, Le Griffon d'or 1947; Jean-Pierre Richard: *Géographie magique de Nerval*. In: *Poésie et Profondeur*. Paris, Seuil 1955; Ross Chambers: *Nerval et la poétique du voyage*. Paris, Corti 1969; E. W. Said, *c. d.*
- 62 Tak analyticky a přesvědčivě postupuje G. Barthčlemy, *c. d.*
- 63 M. Butor, *c. d.*, s. 16.
- 64 Jean-Didier Urbain: *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*. Paris, Payot & Rivages 1998, s. 44.
- 65 *Tamtěž*, s. 46.
- 66 Viz *c. d.*

- 67 Rodolphe Töpffer: *Le tour du lac. Un voyage à Venise*. Paris, Gautier-Languereau b. d., s. 45.
- 68 *Spisy Karla Hynka Máchy III* (Literární zápisky, deníky, dopisy). Praha, Odeon 1972, s. 316.
- 69 K tomu srov. Zdeněk Hrbata: Hrady a jejich zříceniny. In: Daniela Hodrová a kol., *Poetika míst*. Praha, H&H 1997, s. 34.
- 70 Victor Hugo: *Le Rhin. Lettres à un ami*. In: *Ceuvres complètes de Victor Hugo*, 36 (*En voyage – I*). Paris, Ollendorff 1906, Lettre XIV, s. 112.
- 71 Textologie prokázala, že Hugovy „věci spatřené“ jsou mnohdy spíše „věcmi vyčtenými“, proto lze Hugův *Rýn* také číst (či spíše analyzovat) jako geniální intertextovou práci, vrcholný „knižní“ cestopis. K tomu srov. Françoise Chenet-Faugeras: Un miroir d'encre. *Le Rhin* de Victor Hugo. In: *Miroirs de textes*, s. 73–86. Nás však zajímá – přijmeme-li fakt, že se umělecká cestopisná literatura zpravidla ocitá na pomezí dokumentu a fikce – především Hugovo pojetí a zpracování cestopisu jako básněvého i faktografického díla.
- 72 V Předmluvě k *Rýnu* o tomto cestopise píše: „je to spousta dobrodružství, která se přihodí nikoli cestovateli, ale jeho duchu; jedním slovem, je to všechno a je to nic, spíše deník myšlení než cesta“. In: V. Hugo, *c. d.*, s. 4.
- 73 Evokace se však vzdaluje Chateaubriandovu tragickému tónu. Osud, který se v dějinách projevuje, Hugovi připadá spíše záhadný či ironický. K tomu viz Francis Claudon: Présentation. In: Victor Hugo: *Voyage vers les Pyrénées*. Paris, Éd. du Félin, Philippe Lebaud 2001, s. 34.
- 74 F. Claudon, *c. d.*, s. 35.
- 75 „Co je to Rýn? Voda, skála a zřícenina; potom voda, skála a zřícenina; a tak dále, od Mohuče až po Kolín. Co je to katedrála? Věž, lomené oblouky, vitráže a opěrné oblouky. Co je to les? Stromy, a pak zase stromy.“ V. Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, s. 165.
- 76 Hugo se snaží snížit na minimum známé úskalí, na které se neváže slovní výraz vzhledem k viditelnému konkrétnu – úskalí, na něž poukazuje Lamartine a jiní spisovatelé „píšící“ cestu: neschopnost jazyka vykreslit jedním slovem to, co oči vidí jedním pohledem. Slovní konstrukce neuniká časové posloupnosti – následnosti v zápisu, je na překážku spatřenému obrazu. Prostor psaní soupeří s reálným prostorem. Proto posloupnost psaného musí různými způsoby (syntax, deixe, užívání přítomného času, pojetí popisu, v souvislosti s „uměním“ přírody, jako uměleckého díla aj.) napodobovat dráhu pohledu nebo cestovatele a usilovat o vizuální celek.
- 77 „Cesta Harcem“ je fragment, a fragmentem zůstane, a pestré nitky, které jsou do ní tak hezky vetkány, aby se celkem harmonicky proplétaly, jsou přerušeny náhle, jako by je přestřihly neúprosné nůžky sudiččiny.“ Heinrich Heine: *Z cest. Cesta Harcem. Cesta z Mnichova do Janova*, přel. K. Jiroudková. Praha, Mladá fronta 1952, s. 72.
- 78 *Tamtéž*, s. 19.
- 79 *Tamtéž*, s. 21.
- 80 Příkladem může být také Heinův postup v *Cestě z Mnichova do Janova*. Goethovy zápisky z cesty po Itálii v letech 1786–1788 (*Italská cesta – Italiänische Reise. Reise-Tagebuch*, poprvé uveřejněno 1829) byla vzorem nebo prototypem pro další preromantické a romantické cesty do Itálie. Autoři namnoze psali svou cestu podle této cesty a Goethův text jim potvrzoval jejich vidění a cítění. Ani Heine se od této tradice neodchyluje a vzdává hold svému vzoru: „Psal jsem o *Italské cestě* už dříve, ještě než jsem znal látku, o níž se jedná, a dnes vidím, že se můj soud, tehdy jen tušený, zcela potvrzuje. Všeude v ní totiž vidíš pravdivé pojetí a klid přírody. Goethe nastavuje přírodě zrcadlo, nebo lépe řečeno, je sám přírodě zrcadlem. Příroda chtěla vědět, jak vypadá, a stvořila si Goetha“ (*c. d.*, s. 123).
- Když ale Heine cituje píseň Mignon z Goethova románu *Viléma Meistra léta učednická* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795–1796) „Znáš onu zem, kde citron rozkvétá, / v tmě listů oranž barvu zlata má“, vzápětí snižuje „vysoký“ obraz krásné jižní země prozaickým kontrastem empirického a ironického cestovatele: „Jenom tam nejezdí počátkem srpna, kdy tě ve dne opéká slunce a v noci žerou blechy. Také ti radím, milý čtenáři, nejezdí z Verony do Milána dostavníkem“ (*c. d.*, s. 125). Objevují se tak dva póly, mezi nimiž osciluje Heinovo psaní. Vnímat italskou přírodu a krajinu znamená víceméně potvrzovat Goethovu genialitu, zakoušet cestu po Itálii pak znamená vytvářet k nim buď protilehlé obrazy – svůj vlastní cestopis-průvodce, nebo oxymóra – rozporné celistvosti (např. „velkolepá špína“ italského pohostinství).

- 81 *Tamtéž*, s. 75.
- 82 Odhalit kauzalitu jevů, zákony vývoje, souvislost celku a jeho částí bude po něm ještě nejméně sto let imperativem literární komparatistiky.
- 83 Srov. Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*. Paris, Armand Colin 1994, s. 31.
- 84 Francouzská literatura je tehdy obecně považována za „literaturu Jihu“ – espritu, rozumu, ducha, odlišnou od spirituálnějších severských literatur, „literatur duše“.
- 85 J.-J. Ampère: *Littérature et voyages* (Allemagne et Scandinavie). Paris, Paulin 1833, s. 51.
- 86 Tady jen připomeňme, že i dnes se významně uplatňují kulturně typologické komparace podle velkých os Sever–Jih nebo Východ–Západ.
- 87 *C. d.*, s. 103.
- 88 Není-li tu ovšem Goethe pojímán v nesouměřitelné pozici univerzálního patriarchy kultury, tudíž mimo veškeré typologie.
- 89 Srov. *c. d.*, s. 169–170.
- 90 Např. pražská univerzita a přednášky o „domorodé“ literatuře, Časopis Českého muzea, F. Palacký a jeho pojetí českých dějin; pražské monumenty (chrámy, paláce, hradby) jsou přirovnány k majestátním římským památkám, podle Ampèra vypovídají o dávné a zašlé velikosti.
- 91 Srov. *c. d.*, s. 328.
- 92 Viz Vladimír Macura: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha, Československý spisovatel 1983.
- 93 J.-J. Ampère, *c. d.*, s. 339.
- 94 *Paměti* začal Frič psát ve třiceti letech, v září 1859 v Londýně.
- 95 Fričova rodina byla krutě mystifikována zprávou o mladíkově údajné smrti pádem ze skály v Saském Švýcarsku.
- 96 Srov. J. V. Frič: *Paměti*. Praha, SNKLHU 1957, s. 226. Další odkazy k tomuto vydání uvádíme přímo v textu v závorce.
- 97 Protože pochopí zálibu polských aristokratů v historickém romantismu, dokáže se jim zalíbit. Vymyslí si pro sebe jméno Vršovský a vydává se za Slováka, z čehož Poláci ihned usoudí, že je vlastně z polské krve, protože se jeho rodina původně jmenovala Warszawski.
- 98 Jedině u polské emigrace je možné s přispěním určitých masek a mladického entuziasmu očekávat pomoc, nicméně praxe a idealistický cíl jsou v *Pamětech* soumezné.
- 99 Ponecháváme stranou např. Fričovu zkušenost s demokratismem Pařížanů před koncem vlády Ludvíka Filipa.
- 100 Znovu připomeňme, že v Anglii i ve Francii Frič žil mezi Slovy a slovanskou myšlenkou.
- 101 Např. v roce 1848 velí studentům, jak píše v *Pamětech*, na bílém koni.
- 102 Tak jako téměř pro všechny mladé romantiky i pro Friče, který se rozplakal u jeho ostatků v Invalidovně, je Napoleon obdivuhodná postava. Také on je jedním z mnohých šířitelů romantického mýtu tohoto temného génia, jak říkávali romantikové. Následující rozhovor s Mickiewiczem začíná právě o Bonapartovi.
- 103 Není to tedy havlíčkovský realismus – pokud tu ovšem realistou není výrazněji onen „starý“ Frič, jehož ironická promluva se střídá s „mladým“ Fričem.
- 104 Jerome J. McGann: Commentary. In: Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, VII sv., ed. Jerome J. McGann. Oxford, Clarendon Press 1980–1993, sv. II, s. 271–272. Všechny odkazy k Byronovým textům jsou přeloženy z tohoto vydání. Odkazy jsou v této kapitole uvedeny v textu v závorkách za citacemi. První dvě čísla označují zpěv a strofu. U odkazů k poznámkám a komentářům, případně rukopisným variantám, označují římská čísla svazek, po nich následují čísla stránek.
- 105 Devalvace a vyprazdňování klíčových feudálních hodnot v Byronově současnosti jsou zřejmě z pastiše mísící archaický styl *Královný víl* (The Faerie Queene, 1590–1596, 1609), rytířského eposu alžbětince Edmunda Spensera, a tehdejší novinářská klíše. (Dále citujeme z monografie Martina Procházky *Romantismus a osobnost*. Praha, Kruh moderních filologů 1996, s. 138): „To je zvláště patrné ve čtyřech rukopisných náčrtech strofy 24 (II, 19–20), jež ukazují, že základním problémem není postihnout změnu doby a platnosti klíčových hodnot v tezovitých a deklarativních soudech, ale vyjádřit ji přímo ve vzájemných vztazích jednotlivých jazykových figur. Romantická ironie zde paroduje stylové rysy žánru, jehož konvence Byron – jak vyplývá z předmluvy – programově přijal. Strofa 24 je bizarní směsicí spenserovských básnických pojmenování a obrátů (dwarfý demon – trpasličí démon; Urchin – skřet; styled, hight – řečený, zvaný; foiled – zahanbený, pokořený,

poražený; I woť – věděľť jsem; Blatant Beast – Sprostá bestie apod.) a neměně groteskních napodobenin Spenserových alegorických metafor („With diadem high foolscap, lo, a fiend’ – ‚Hle, d’ábel s korunou zvanou čapka bláznů/úřední listina’). Vedle toho je však kaleidoskopem tehdejšího novinářského žargonu, zejména okřídlených frází („And Policy regain’d what arms had lost’ – ‚A politika získala zpět, co ztratily zbraně’; ‚dome displeasing unto British eye’ – ‚palác, na nějž oko Brita hledí s nevolí’; ‚Enquiry should be held about the thing’ – ‚Ta záležitost by měla být prošetřena’; II, 20).“ Parodie v prvním zpěvu *Childe Haroldovy pouti* „vytváří zdání podobnosti Spenserovy politické alegorie a novinářských informací o taktizování britské diplomacie za války na Iberském poloostrově. Spenserova chvála rytířských ctností vyznívá v obhajobu a glorifikaci alžbětinské zahraniční politiky vůči Španělsku, Nizozemí a Irsku. (Jde zejména o legendu o Artagalovi, rytíři Spravedlnosti v páté knize Spenserova eposu.) Podobně jako *Královna víl* oslavují i novinářská klišé z Byronovy doby činy tehdejších politiků, jež však ve srovnání se skutky Spenserových současníků vedou častěji k fiasku. V rukopisné verzi *b* strofy 24 přechází ironická hra jazykových figur v politickou satiru na bitvu u Vimieru, jež byla britským tiskem reprezentována jako porážka Napoleona:

Vítězný voj náš sklízel paján spoustu,
 V *Chronicle*, *Courieru* a medle v *Morning Postu*.
 Such Paeans teemed for our triumphant host
 In *Courier*, *Chronicle* and eke in *Morning Post*.
 (II, 20)

Použití spenserovského archaismu ‚eke’ (v doslovném překladu ‚také’) jako spojovacího výrazu mezi názvy tehdejších deníků zde naznačuje parodii žánru básně, novinářského jazyka i britské politiky“ (*tamtéž*).

106 Podrobněji viz Martin Procházka: *History and Roman Ruins in Canto IV of Childe Harold’s Pilgrimage*. In: *Litteraria Pragensia*, 14 (1997), s. 54–68.

107 Srov. Michail Michailovič Bachtin: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Praha, Odeon 1980, s. 292. Třebaže Bachtinovo pojetí chronotopu nedokáže teoreticky přehodnotit

dualismus Kantovy estetiky (projevující se rozparem mezi objektivním základem našich vjemů v tzv. prostorovém a časovém náczoru a jejich subjektivní povahou, danou pocíty libosti a bolesti), přibližuje se některým rysům pozdějších estetických koncepcí, zejména pojetí *intenzity* ve filozofii Gillesa Deleuze. Ten považuje intenzitu za základní kvalitu uměleckého díla, projevující se jako „to, co nelze vnímat smysly, a zároveň to, co je přístupné pouze smyslovému vnímání“ (viz Gilles Deleuze: *Difference and Repetition* [Diférence et répétition, 1968], přel. Paul Patton. London, Athlone Press 1994, s. 230). Bachtinovy chronotopy je možno chápat nejen mimeticky, jako určité struktury časoprostoru, ale též jako struktury, pro něž je příznačný „virtuální, implicitní řád konstitutivních diferencí“, které však mizí „v širším řádu, v jehož rámci se rozvíjejí a stávají se explicitními“ (viz Daniel W. Smith: *Deleuze’s Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Paul Patton. Oxford, Basil Blackwell 1996, s. 29–38). Tento širší řád pojímá Bachtin nejen hodnotově, ale i v řadách složených z drobných smyslových vjemů (např. jednu z modifikací biografického a autobiografického chronotopu líčí takto: „příroda vstupuje do komorního světa soukromého člověka v podobě malířských fragmentů zachycených během procházek, siesty, kdy se zraku na okamžik naskytne nějaký výhled [...] Tyto malířské fragmenty se mohou jen jednotlivě zaokrouhlovat do uzavřeného tvaru slovně zobrazených krajin [...]. Zvýznamňují se nescítné maličkosti soukromého života, v nichž se člověk cítí doma a o něž se začíná opírat jeho soukromé sebevědomí.“ M. M. Bachtin, *c. d.*, s. 275) nebo dokonce z intenzit počítků (např. v kapitole „Rabelaisovský chronotop“ hovoří Bachtin o „fyzilogické řadě“, „v níž se groteskním způsobem vysvětluje slanost mořské vody: ‚Tu byla země tak rozpalená, že se nesmírně zapotila, čímž vypotila celé moře, které jest proto slané, neboť každý pot je slaný. Což uznáte za pravdu, chcete-li ochutnat svůj vlastní pot [...]“; *tamtéž*, s. 306). V posledním případě nejde jen o přehodnocení řádu světa, jeho materializaci v hodnotové struktuře s „lidsky tělesným měřítkem“ (*tamtéž*, s. 304), nýbrž o založení těchto hodnot na intenzitách počítků a vjemů daných diferenciální

povahou jednotlivých řad (vedro – pocení, slanost moře – slanost potu, chuť mořské vody – chuť potu atd.).

108 M. M. Bachtin, *c. d.*, s. 364–365. Model proudění kapaliny, který Bachtin používá k vyjádření nahodilé povahy „chronotopu cesty“, se v určitých rysech blíží Deleuzovým a Guattariho představám heterogenních struktur, které jsou založeny na tocích energie a touhy a turbulentním proudění. Viz Gilles Deleuze and Félix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (L'anti-Oedipe. Le capitalisme et la schizophrénie, 1969), přel. Robert Hurley, Mark Seem a Helen R. Lane. Minneapolis, University of Minnesota Press 1983, s. 1–8; titíž: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Mille plateaux. Le capitalisme et la schizophrénie, 1980), přel. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press 1987, s. 361–363 aj.

109 Podle McGanna Byron „přijímá Strabónovu domněnku, aby mohl ztotožnit ostrovy Goza a Malta [...] s Kalypsó“ (II, 287).

110 Gilles Deleuze: *The Logic of Sense* [Logique du sens, 1969], přel. Mark Lester a Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas. New York, Columbia University Press 1990, s. 136, 149, 151, 5.

111 I když lze namítat, že Byron věnoval zmíněné dámě milostné verše, nadepsané přímo „Florenci“ (To Florence, 1809), tato báseň nemá takřka žádný význam pro autobiografickou interpretaci *Childe Haroldovy pouti*. Konfrontuje totiž putování obou milenců – hrdinovu svobodně zvolenou cestu na východ, do města ve starověku údajně svobodného, řeckého Byzantia, které se však v novověku stalo Istanbulem – centrem asiatské despotie. Proti tomu staví hrdinčinu nesvobodnou cestu z Istanbulu, kde se narodila, na západ, na vyprahlou Maltu a do útrap manželského života. Prolínající se časoprostorové a hodnotové indicie vytvářejí v básni přehlednou, antitetickou a symetrickou strukturu binárních protikladů (východ – západ, starověk – novověk, minulost – přítomnost, demokracie – despotie, láska – manželství). Z hodnotového hlediska relativizuje sice tato struktura jednoznačný politický rozdíl mezi Východem a Západem (což je rovněž Byronovou strategií ve II. zpěvu *Childe Haroldovy pouti*), ale jinak zachovává symetrii cest obou hrdinů. Tu porušuje až citová intenzita básně, díky

níž se mění nenáviděný, despotický Istanbul na drahé místo, rodiště hrdinovy milenký. Tak dochází k otevření času (i symetrické chronotopické struktury), objevují se jiné významy a hodnoty minulosti i budoucnosti. V despotickém městě čeká totiž na hrdinu vedle nebezpečí i štěstí, z něhož se bude těšit tam, kde se kdysi stal zázrak – narodila se jeho milenká. Tato „událost“ je důležitější hodnotou než vlastní setkání milenců na vyprahlé Maltě, v dusné atmosféře nesvobody.

112 John Bossy: *Christianity in the West*. Oxford, Oxford University Press 1985, s. 52–53.

113 Viz J. Bossy, *c. d.*, s. 1–6. Bossy se odvolává na „dominantní“ výklad Boží spravedlnosti v učení sv. Anselma z Canterbury.

114 *Tamtéž*, s. 92–93.

115 Viz G. Deleuze a F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 388.

116 Toto pojetí zákona je příznačné také pro luteránství. Srov. např. Bachovo moteto č. 3, *Ježíši, má radosti* (Jesu, meine Freude, 1723, BWV 227), jehož doktrinární čtvrtá část „Denn das Gesetz des Geistes“ (Nebož zákon Ducha) cituje List sv. Pavla Římanům, 8.1–2, 9–10: „Nyní však není žádného odsouzení pro ty, kteří jsou v Kristu Ježíši, neboť zákon Ducha, který vede k životu v Kristu Ježíši, osvobodil tě od zákona hříchu a smrti. [...] Vy však nejste živi ze své síly, ale z moci Ducha, jestliže ve vás Boží Duch přebývá. Kdo nemá Ducha Kristova, ten není jeho. [...] vaše tělo sice podléhá smrti, protože jste zhřešili, ale Duch dává život, protože jste ospravedlněni.“ Podle Pavlova Listu Římanům, který měl značný vliv na reformační teology, se skuteční křesťané neřídí svou vůlí, nýbrž „vůlí Ducha“ (8.4). V tom smyslu je „zákon Ducha“ ztotožněn s „boží vůlí“. (Citace Bible sledují *Český ekumenický překlad*. Praha, Česká biblická společnost 1998.)

117 Gilles Deleuze: *Proust a znaky*, přel. Josef Hrdlička. Praha, Herrmann a synové 1999, s. 149–150. Deleuze pojímá zákon jako „totalitu“, jejíž jednota je umožněna její „absolutní prázdnotou“.

118 Moderní verzi těchto představ anglosaských poutníků (o nichž se zmiňuje Byronův oblíbený autor, osvícenský historik Edward Gibbon, v *Úpadku a pádu římské říše* – Decline and Fall of the Roman Empire, 1776, 1781, 1788) podává Byronův přítel a souputník John Cam Hobbouse v doplňujícím svazku

ke IV. zpěvu *Childe Haroldovy pouti* (*Historické ilustrace IV. zpěvu Childe Harolda*): „Vzdělání, které kdysi umožňovalo poutníkům z každého národa stát se římskými občany, je nyní zase tím, čím bylo kdysi – součástí civilizace.“ Jinými slovy, klasické vzdělání je chápáno jako příslušnost k moderní, západní civilizaci, opravňující každého „džentlmena“ k výkonu moci v globálním měřítku. Viz J. C. Hobbouse: *Historical Illustrations to the Fourth Canto of Childe Harold*. London, John Murray 1818, s. 49. Srov. Malcolm Kelsall: *Byron's Politics*. Brighton, The Harvester Press a Totowa, N. J., Barnes and Noble 1987, s. 59.

119 Viz G. Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 287: „Sama difference je mezi dvěma opakováními, mezi povrchovým opakováním týchž a okamžitých vnějších elementů, které uvádí do souvztažnosti, a mezi hlubinným opakováním vnitřních celistvostí vždy proměnlivé minulosti, již je tou nejhutnější podobou. Diference má tedy dvě tváře, což také znamená, že časová syntéza má dvě stránky – jednou je Habitus [zvyk; jak se věc obvykle jeví], obrácený k prvním opakování, které umožňuje, druhou je Mnemosyné, obětovaná druhému opakování, jehož je výsledkem.“ Srov. *tamtéž*, s. 79–80: „Pasivní syntéza daná zvykem se pak vztahuje ke hlubší pasivní syntéze dané pamětí – Habitus a Mnemosyné, spojení oblohy a země. Zvyk je originérní syntézou času, která konstituuje život pomíjivě přítomnosti; Paměť je fundamentální syntézou času, která konstituuje bytí minulosti (toho, co způsobuje pomíjivost přítomnosti).“ Byronovo oxymoron „tón zmlklé lyry“ odkazuje na „povrchové“ opakování (když lyra hrála, bylo slyšet tóny) a spojuje celistvost tónu s celistvostí „hlubinné“ vzpomínky na něj.

120 Na rozdíl od sv. Augustina, který přirovnává křesťany k poutníkům, jejichž cílem není jen nebe, ale to, aby se co nejdříve podobali Bohu (*The City of God*, IX.17, přel. Marcus Dodds. New York 1950, s. 296; Augustin cituje v dané pasáži Plótína), II. zpěv *Childe Haroldovy pouti* klade důraz na to, že křesťanství i jiná náboženství znehodnocují pozemský život. Byronovy verše zpochybňují základní cíl křesťanské pouti: „Se zemí spatý, vzhlíží do nebe. – / Což není dost, když, nešťastníku, víš, / že jsi? Je tento život málo pro tebe, / že chceš být znovu, že tu pořád sníš / o tom, že

půjdeš – kam, to netušíš, / jenom ne na zem – splynout s povětřím?“ (2, 4, v. 28–32).

121 „V hovorech s ní [přírodou] smím kradmo opustit, / vše, čím snad budu, čím jsem byl, / s Vesmírem splynout a pak pocítit, / co nevyslovím, ani nedovedu skrýt.“ („From these our interviews in which I steal / From all I may be, or have been before, / To mingle with the Universe, and feel / What I can ne'er express, yet can not all conceal“, 4, 178, v. 1599–1602). Srov. výklad této pasáže v článku M. Procházky *Byron and Romantic Nationalism in Central Europe: the Case of Czechs and Slovaks*. In: *Lord Byron the European. Essays from the International Byron Society*, ed. Richard Cardwell. Studies in British Literature, vol. 31. Lewiston – Kingston – Lampeter, Edwin Mellen Press 1998, s. 55–74. Srov. též G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 3: „[...] a je to také jazyk, který překračuje hranice a vrací je do nekonečné ekvivalence neomezeného stávání se“ událostí a povrchových efektů (viz zde pozn. 20, s. *252).

122 Jessie L. Westonová poukázala na několik důležitých příběhů o hledání sv. Grálu, v nichž hrdinova neschopnost položit tu pravou otázku po smyslu Grálu, změni směr jeho pouti a osud krále i jeho říše. K těmto vyprávěním patří *Perceval* Chrétiena de Troyes, kde se hrdina nedokáže zeptat na účel Grálu, a prozaická skladba o Percevalovi, jejíž hrdina neumí vnést otázku, proč bylo království zpustošeno a proč jeho obyvatelé trpí. Z dalších podobným děl zmiňme *Perlesvaus*, prozaickou kompilaci, v níž se rytíř nezeptá, komu Grál slouží, *Peredur*, waleský příběh ze sbírky *Mabinogi*, kde je záchrana krále a jeho země spojena s pomstou za vraždu hrdinova příbuzného, a konečně *Parzivala* Wolframa von Eschenbach, jehož hrdina se nezeptá na příčinu královny nemoci a nemá s ním soucit. Na rozdíl od těchto protagonistů je Galahad „předurčeným vítězem“ v konečné verzi příběhu, a tudíž nikdy nepochybí (*From Ritual to Romance* [1920]. Garden City, N. Y., Doubleday 1957, s. 14–20).

123 Hrdinové Spenserovy *Královniny víl* nakonec přes mnohá pokušení splní své úkoly. Podle Murdochovy *Vzpomínky na Thomsona* (A Memoir of Thomson) začal tento básník psát *Zámek Lenosti* jako „několik navzájem nesouvisejících strof, v nichž se vysmíval sobě a některým přátelům, kteří mu vyčítali, že nic

nedělá, [...] ale brzy zjistil, že si toto téma zaslouží serióznější ztvárnění ve formě schopné předat velmi důležité mravní ponaučení“ (*The Complete Poetical Works of James Thomson*, ed. J. Logie Robertson. London, Henry Frowde 1908, s. 306). První zpěv Thomsonovy básně představuje idylický venkovský život jako vítanou alternativu k životu ve městě zkorumpovanému honbou za ziskem a politickým pletičařením a poznamenanému důsledky válek. Teprve druhý zpěv, napsaný později, se pokouší dát britské „Příčinnivost“ (Industry) jasný morální, náboženský a politický význam. Hrdinou tohoto zpěvu je Rytíř Příčinnivosti, který nakonec dobude Zámek Lenosti.

124 Podle Nietzscheho převládají v resentimentu reaktivní síly nad aktivními, což vede k nečinnosti. Ve své kritice Hegelovy dialektiky pána a raba ukazuje Nietzsche, že u Hegela „není moc chápána jako vůle k moci, ale jako reprezentace moci, znázornění nadřazenosti a uznání nadřazenosti někoho jiného [...] To je rabovo pojetí moci, obraz, který o ní má člověk resentimentu. *Rab chápe moc pouze jako předmět uznání, obsah reprezentace, sázku při soupeření. Proto pro něho závisí na prosté atribuci tradičních hodnot, jakmile boj skončí.*“ Jedním z nejdůležitějších důsledků resentimentu je proměna individuálního vědomí, jeho „napadení paměťovými stopami“, kdy se „paměť povyšuje na vědomí“. Člověk resentimentu je jako „honicí pes“, reaguje pouze na „stopy ve své paměti“, která je „plná nenávisti k jiným i k němu samému“. Tato změna způsobuje mimo jiné „neschopnost obdivovat, respektovat nebo milovat“ a nakonec vytváří „špatné svědomí“, „zvnitřněné síly“, které znásobuje bolest. (Gilles Deleuze: *Nietzsche and Philosophy* [Nietzsche et la philosophie, 1962], přel. Hugh Tomlinson. New York, Columbia University Press 1983, s. 111, 10, 114, 117, 128, 129; srov. Friedrich Nietzsche: *Beyond Good and Evil*, přel. R. J. Hollingdale. Harmondsworth, Penguin Books 1973, s. 261, 260; *Genealogie morálky*, přel. Věra Koubová. Praha, Aurora 2002, s. 55–56 aj.)

125 Srov. Gilles Deleuze a Félix Guattari: *Co je filosofie?* [Qu'est-ce que la philosophie, 1991], přel. Miroslav Petříček. Praha, OIKOYMENH 2001, s. 86: „Nehistorický živel se podobá ovzduší, v němž jedině může se plodit život, který opět zaniká, jakmile je tato atmosféra

zničena.“ Friedrich Nietzsche: *Nečasové úvahy*, sv. I, přel. Jan Krejčí, Praha, Mladá fronta 1992, s. 89 (upravená citace).

126 Na rozdíl od Nietzscheovy filozofie, v níž je výsledkem životodárného činu „člověk osvobozený od zákona“ (G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, s. 137), ztotožňují romantici čin s imaginací a tvorbou mýtů. Přesto lze většinu romantických pojetí imaginace a mytické poezie, např. Shelleyho představu básníka jako „neuznaného zákonodárce“, Keatsovu „negativní schopnost“ nebo Blakeovu proročskou vizi, vysvětlit v duchu Nietzscheho myšlení. Tentýž rys charakterizuje také myšlení mnoha německých romantiků. Např. pro Friedricha Schlegela je romantická „univerzální progresivní poezie [...] sama o sobě nekonečná a stejně tak svobodná, protože jejím prvním zákonem je, že básníkova libovůle neporušuje žádný zákon“ (Fragment č. 116 z časopisu *Athenäum*. Friedrich Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, sv. I. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1980, s. 209). Na rozdíl od těchto romantiků se Kant, A. W. Schlegel, Coleridge i Wordsworth snaží podřídit nevědomého génia moci morálních nebo filozofických zákonů.

127 V nedokončené druhé části Novalisova románu je cíl hrdinovy pouti nalezen v mýtotvorné imaginaci: „pro mě je báje nástrojem vytvářejícím celistvost tohoto světa“. Tato obrazotvornost nahrazuje morální a teologickou perspektivu 18. „události“ romantické tvorby, „momentem věčné romantické sounáležitosti nekonečně proměnlivého pospolitého života“. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Werke in einem Band*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag 1980, s. 258–259: „für mich die Fabel das Gesamtwerkzeug meinen gegenwärtigen Welt ist [...] der Geist des Weltgedichts, der Zufall der ewigen romantischen Zusammenkunft, des unendlich veränderlichen Gesamtlebens“. Tato romantická představa tvorby kontrastuje v Novalisově románu s hierarchickým procesem „tvorby smyslu tohoto světa“, který je dovršen až podřízením jeho řádu univerzálnímu božímu zákonu („himmliches Gewissen“).

128 Zejména ve čtvrtém zpěvu zahrnuje vypravěčova subjektivita i historické vědomí výrazně poznamenané existenciální úzkostí: „Má duše bloudí: já ji volám zpět / rozjímat nad úpadkem. Stojím zde, / co ruina vpro-

střed ruin, a musím spět / po stopách padlých států“ (4, 25, v. 217–220). Při této historizaci však dochází ke ztrátě centrálního postavení vypravěčova subjektu. Podrobněji viz M. Procházka, *Romantismus a osobnost*, s. 204–206.

129 G. Deleuze a F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 380–381.

130 Při divokém úprku koně, na jehož hřbetě je Mazeppa za trest přivázán, nemá význam směr ani cíl pohybu zvířete. Hrdina se cítí „jako kus dřeva v moři ztracený, / do hlubin vlnami hned sražený, / hned zase vzhůru hnaný bouřícím / vodstvem dál kamsi do pustiny.“ (IV, 13, v. 553–556). „Pustiny“ („desert realm“) nejsou cílem hrdinovy nedobrovolné cesty, jde spíše o pojmenování hladiny deterritorializace tu jsou hrdinova „nehybnost“ a zároveň „rychlost“, s níž je unášen do pustých stepí. Tato rychlost je „intenzivní“, protože zvyšuje hrdinovu bolest a tak „konstituuje tělo jako něco absolutního“ (G. Deleuze a F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 381).

131 *Tamtěž*, s. 509.

132 Podle švédského krále Karla XII., jehož porážkou v bitvě u Poltavy Byronova báseň začíná, je Mazeppa „slavnější než celá Skýtie“. Na koni jezdí „úplně jako Tatar“ (IV, 4, v. 105; 3, v. 71).

133 V *Logice smyslu* charakterizuje Deleuze události jako „povrchové efekty“: „Nejsou to věci ani fakta, ale události. Nemůžeme říci, že existují, ale spíše že se vyskytují [...]. Nejsou to podstatná nebo přídavná jména, ale slovesa. Nejsou aktivní ani pasivní, jsou výsledkem činností, vášní a utrpení [actions and passions].“ Nevyjadřují se jmény, ale slovesy (*The Logic of Sense*, s. 4–5).

134 G. Deleuze a F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 382.

135 Srov. např. Wordsworthův prolog k nedokončené básni *Samotář* (The Recluse): „Když lidský rozum, bystrý intelekt / uzavře sňatek s dobrou přírodou, / budou se v lásce, svaté vášni, těšit / z nejprostších věcí, co přinese den.“ *The Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson. London, Oxford University Press, 1908, s. 755, v. 51–55. O mystické představě apokalyptického manželství v těchto verších viz M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*, New York, W. W. Norton and Co. 1971, s. 19–32, 37–46 aj.

136 „Homogenní prostor není v žádném případě hladký. Je to prostor pilířů. Je zvrst-

vený pádem těles, vertikálami tíže, distribucí hmoty v rovnoběžných vrstvách, lamelovým a laminárním prouděním. [...] výslednice všech těchto paralelních sil není proměnná, když se změni jejich směr nebo těleso rotuje (kolem těžiště či určitého tělesa – středu gravitace). Zkrátka se zdá, že gravitační síla je základem laminárního, zvrstveného, homogenního a vystředěného prostoru.“ Tento prostor je podle Deleuze a Guattariho vytvořen na základě modelu jednoho zákona a centralizovaného absolutního Státu. Nejde tu o nějaký „metafyzický zájem“ vědců, nýbrž o „vnitřní formu veškeré vědy“ (*A Thousand Plateaus*, s. 370).

137 McGannův komentář zde naznačuje, že citovaná pasáž je narážkou na Shelleyho „slavné úsloví“ o Byronovi jako „poutníkoví věčnosti“ („the wanderer of eternity“, V, 742). Shelleyho úsloví však odkazuje ke III. zpěvu *Childe Haroldovy pouti*, kde se píše o „poutnících po věčnosti („wanderers o'er eternity“ II, 3, 70, v. 669; zdůr. autoři) a kde vzniká kontrast mezi „závodem života, beznadějným honem“, který je zatížen „fatálním pokáním, tou zhoubou duše“, a nomádstvím „poutníků po Věčnosti, / jejichž člun nezakotví ani v budoucnosti“ (3, 70, v. 666, 663, 669–670). Evoluce motivu poutí v Shelleyho elegii *Adonais* však neprokazuje, že by si Shelley vůbec byl vědom „nomádských“ implikací Byronovy strofy, zejména pak významu předložky „po“ („over“), která v anglickém originálu vylučuje, že by Věčnost byla cílem poutníků. Jen velmi obtížně lze spojit, jak se o to snaží Timothy Webb (viz Percy Bysshe Shelley: *Poems and Prose*, ed. Timothy Webb. London, J. M. Dent – Everyman Library 1995, s. 439) Byronovo úsloví s charakteristikou padlých andělů v Miltonově *Ztraceném ráji* (II. kniha, v. 148–151): „myšlenky, které bloudí Věčností, / aby tam zašly, byvše pohlcneny / prostorovým lůnem nestvořené noci / bez veškerého smyslu, pohybu“ (*The Poems of John Milton*, ed. Helen Darbishire. London, Oxford University Press 1961, s. 205).

138 Viz M. Procházka, *Prostor moře, svoboda a subjektivita v závěru Byronovy Childe Haroldovy pouti* a v Melvillově *Bílé velrybě*. In: *Kultura a místo*, ed. Vladimír Svatoň a Anna Housková. Praha, FF UK 2001, s. 209–220.

139 Podle Deleuze a Guattariho není nomádský „válečný stroj součástí státního aparátu“. Ten

se skládá z „velkých kolektivních těles [...], diferencovaných a hierarchických organismů, které mají zvláštní vztah k rodinám, protože spojují rodinný a státní model“ (*A Thousand Plateaus*, s. 351, 366). Nadto ještě funguje státní aparát jako model myšlení, které zdůrazňuje jednotnou, hegemonickou moc zákona a potlačuje tvořivost: „Stát nedává moc (*pouvoir*) intelektuálům nebo vynálezům nových koncepcí; právě naopak, dělá z nich striktně závislý orgán s autonomií, která existuje jen v jejich představách, a přitom zbavuje veškeré moci [*puissance*] všechny ty, jejichž prací se stává pouhá reprodukce a realizace“ (*A Thousand Plateaus*, s. 368).

140 Søren Kierkegaard: *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*, přel. Lee M. Capel. Bloomington, Indiana University Press 1968, s. 298–300.

141 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 139.

142 *Tamtěž*, s. 141.

VZNEŠENO, GOTIČNO, GROTESKNO

1 Nejstarší, tzv. pařížský rukopis traktátu *O vznešenu* z 10. století je připsán tomuto fiktivnímu autorovi. Jméno Dionýsios nejspíše odkazuje k Dionýsiovi Halikarnaskému, řeckému znalci poetiky a historikovi z 1. stol. př. Kr. Jeho přítel, jakýsi Caecilius, byl autorem ztraceného spisu, který údajně mělo pojednání *O vznešenu* nahradit (viz T. S. Dorsch: Introduction. In: *Aristotle, Horace, Longinus. Classical Literary Criticism*, ed. T. S. Dorsch. Harmondsworth, Penguin Books 1965, s. 24).

2 *O vznešenu* (XLIV) (*Dionýsiův neb Longinův spis „O vznešenu“*), přel. Václav Sládek. Praha 1931, s. 72: „Máme snad přijmout onen často opakovaný názor, že demokracie je laskavou chůvou velkých lidí a že velcí mistři slovesného umění žili jen v dobách demokracie a zmizeli spolu s ní? [...] tím, co korumpuje velké lidi, je nekonečná válka, v jejímž sevření se nyní nacházejí naše touhy [...]. Neboť láska k penězům [...] a rozkošem nás zotročují, či spíše, řekněme, tlačí náš tělesný a duševní život stále níže [...]“ (upraveno).

3 *O vznešenu* (VIII, 1), s. 18 (upraveno).

4 M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp* (1953). New York, W. W. Norton and Co. 1953, s. 73.

5 *Tamtěž*.

6 *O vznešenu* (VIII, 4), s. 20 (upraveno).

7 *Tamtěž* (XXXII, 4; XXXIX, 1–3), s. 66–67.

8 *Tamtěž* (IX, 2), s. 20 (upraveno).

9 „Neboť je nemožné, aby ti, kdo mají po celý život chabé a servilní myšlenky a záměry, vytvořili něco význačného, co jeho hodno nesmrtnosti a slávy [...] Alexandr Veliký odpověděl Parmeniovi [...]“ (*tamtěž*, IX, 2; s. 21 – upraveno). Chybějící pasáže se odvolávají na situaci, kdy Alexandr odpovídá na námitku, že by měl své tažení ukončit a nepostupovat stále dál: „Kdybych byl Parmeniem, udělal bych to.“ Viz *Aristotle, Horace, Longinus*, s. 110.

10 „Vizte však, s jakým vytržením líčí Homér nebeské mocnosti. [...] mírou mohutného skoku [božských koní] jsou u něj kosmické vzdálenosti“ (*O vznešenu*, IX, 5; s. 22; upraveno).

11 „[...] Platónovo filozofické učení by tolik nevzkvétalo a on sám by se tak neobracel k básnické tematice a dikci, kdyby se ve svém srdci a duši neutkal s Homérem o první místo jako mladý zápasník, který se střetne s dlouho obdivovaným přeborníkem.“ (*tamtěž*, XIII, 4; s. 25; upraveno).

12 Ve 13. kapitole svého pojednání odkazuje „Longinos“ k Hésiodově básni *Práce a dny*. Citovaný verš „Tento zápas dělá lidem dobře“ může mít ironický charakter, pokud přihlídneme k jeho kontextu (soused o překot zápasí seousedem o bohatství, hrnčič nenařadí hrnčiče, žebrák bojuje se žebrákem). Viz Paul H. Fry: *The Possession of the Sublime*. In: *Studies in Romanticism* 26 (1987), s. 188–189.

13 P. H. Fry, *The Possession of the Sublime*, s. 188: „Longinos byl první, kdo chápal ‚velikost‘ a ‚vznešenost‘ kineticky spíše než staticky.“ Slova „odcizení“ používá Fry v běžném i v abstraktním, filozofickém nebo sociologickém smyslu.

14 Viz *O vznešenu* (I, 4).

15 *Tamtěž* (VII, 2, s. 19; upraveno).

16 *Tamtěž*.

17 Viz např. Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. London, Verso 1989. Podle Žižeka jde o jakousi „reálnou abstrakci“ (s. 18). Judith Butler (*Bodies that Matter*. London, Routledge 1993, s. 188) poukazuje na důležitost Žižekova termínu „fantasmatický příslib identity“. Podrobněji o simulacrech a fantasmatech pojednává zde kapitola *Imaginace a poezie*.

18 Ještě před Burkem se však antagonické pojetí vznešena a jeho spojení se strachem

a úzkostí objevuje v Youngově básni *Kvilení aneb rozjímání noční* (The Complaint or Night Thoughts, 1742–1745). Již první Youngova meditace (Noc první) charakterizuje lidství v nesmiřitelných paradoxech nekonečné velikosti a bezmocné malosti: „Bezmocný je ten nesmrtelný hmyz, / je červ i bůh. – Ach, jakou mám úzkost / ze sebe, jak se v sobě ztrácím! [...] Ach, jakým zázrakem je člověku / člověk, jenž triumfálně trpí!“ („Helpless immortal! Insect infinite! / A worm! a god! – I tremble at myself, / And in myself am lost! [...] O what miracle to man is man / Triumphantly distressed!“ Night I, v. 80–81, 85–86). Toto pojetí má sice ještě pevný křesťanský rámec (existenciální úzkost subjektu je dána uvězněním božské duše v hříšném těle a východiskem z ní je naděje na spasení a věčný život), ale zároveň ukazuje na hlubokou epistemologickou nejistotu, jež je určujícím rysem reflektujícího vědomí: „Cizí je doma myšlenka, jež bloudí / v úžasu, v hrůze ze sebe, když zavrať / přemáhá rozum“ („[...] at home a stranger, / Thought wanders up and down, surprised, aghast / And wondering at her own: how reason reels!“; Night I, v. 82–84).

Zhruba ve stejné době jako *Kvilení* vzniká Óda na strach (Ode to Fear, 1746) Williama Collinse, jejíž mluvčí touží využít obrovskou „temnou sílu“ noci a smrti („hrobu“), která si podrobila jeho „třesoucí se mysl“ ke čtení „starých vidění“, o nichž básnili dávní pěvci. Strach z temnoty a smrti se zde spojuje s fascinací dávnou minulostí, jejíž neurčitá, temná, ale svrchovaná moc ovládá reflektující vědomí.

19 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton. London, 1958, I, 6: „cokoli má schopnost jakkoli vyvolávat pocity a představy bolesti a nebezpečí, tedy cokoli je jakkoli hrozná [...] je zdrojem vznešena.“ Abrams k tomu dodává, že „vznešeno pramení také z příbuzných vlastností ‚moci‘, ‚rozlehlosti‘, ‚nekonečnosti‘ a ‚velkoleposti‘ a k jeho příznačným účinkům patří ty, které tradičně vzbuzuje moc přísného, ale spravedlivého Boha: ‚hrůza‘, ‚úžas‘, ‚bázeň‘, ‚obdiv‘ a ‚úcta‘“ (*Natural Supernaturalism*. New York–London, W. W. Norton and Co. 1971, s. 102). René Wellek uvádí, že se „vznešeno stává u Burkea a mnoha jeho současníků synonymem pro temné a strašlivé, pro ne-

známý lidský strach“ (*A History of Modern Criticism 1750–1950. Volume I: The Late Eighteenth Century*. New Haven, Yale University Press 1955, s. 114).

20 Raimonda Modiano správně upozorňuje na to, že Burkeova estetika také zachovává tradiční, rétorické pojetí vznešena a že vnímatel si podle Burkea může přivlastnit „důstojnost a důležitost kontemplovaných věcí“. (Humanism and the Comic Sublime. In: *Studies in Romanticism*, 26 (1987), s. 233 (cit. dle Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*). Na druhé straně je pravda, že v Burkeově výkladu převažuje fyziologické a psychologické vysvětlení pocitu vznešnosti. Tato vznešnost vychází z bolesti, která nevede až ke krizi, ale způsobuje „libou hrůzu“. S Burkeovým pojetím polemizoval už Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* (§ 29).

21 Ve *Ztraceném ráji* (Paradise Lost, 1667, 1674) je boží moc zobrazena jako „všemohoucí síla“, která svrhla Satana „v plamenech střemhlav z nebes odvěkých / strašlivou zkázu spáleného dolů / v bezednou zhoubu, aby zůstal tam / v nejtvrděších poutech, v trestajícím ohni, / když proti Všemocnému zvedl zbraň“ (*Paradise Lost*, I, 44–49. In: *The Poems of John Milton*, ed. Helen Darbishire. London, Oxford University Press 1961).

Protože však Satan je schopen tato muka nejen přežít, ale vymyslet si plán, který pak „sleduje a nakonec jej vykoná“ (Dopis lorda Chesterfielda ze 7. 2. 1749. In: *Letters*, ed. Bonamy Dobrée. London 1932, IV, s. 1306), objevily se zanedlouho po vydání Miltonovy básně úvahy, kdo vlastně je jejím hrdinou (viz M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 250–251). Už Samuel Johnson tvrdil, že v básni našel výraz Miltonův odpor k autoritě, a jeho argument dovedli preromantici a romantici k radikálním závěrům. Ve svém vzdoru namířeném proti „králům, lordům, církvi a svým kritikům“ si Robert Burns přál „mít ducha, jako [jeho] oblíbený hrdina, Miltonův Satan“ a provolával „Buďte zdraví hrůzy! Ať žije pekelný svět!“ (Dopisy Roberta Burnse Jamesi Smithovi z 11. 6. 1787 a paní Dunlopové ze 30. 4. 1787. In: *The Letters of Robert Burns*, ed. J. De Lancey Fergusson, Oxford 1931, I, s. 95 a 86). Podle M. H. Abramse (*The Mirror and the Lamp*, s. 252) je u Williama Blakea „Satanova porážka pojata jako politováníhodné

a zhoubné vítězství represivního rozumu nad lidskou vášní a touhou“. A v Shelleyho *Obraně poezie* (A Defence of Poetry, 1821) je Satan ušlechtilým bojovníkem proti svrchovanému sadistickému tyranovi: „Miltonův ďábel je jako mravní bytost tolik nadřazen svému Bohu, jako je ten, kdo vytrvale, bez ohledu na protivensví a muka, realizuje určitý záměr, který pokládá za výborný, někomu, kdo se chladnokrevně, s bezpečnou jistotou nepochybného vítězství, strašlivě mstí svému nepříteli – ne však v jakési mylné víře, že ho přiměje litovat jeho zatvrzelého nepřítelství, nýbrž s jasným úmyslem ho vyprovokovat, aby si zasloužil nové mučení“ (Shelley's *Literary and Philosophical Criticism*, ed. John Shawcross. London, Henry Frowde 1909, s. 146).

Důmyslnější pojetí vznešena, které se snaží překonat konstitutivní moment teologické bázně v ambivalentním (božím a zároveň démonickým) pojetí svrchované moci, která trýzní biblického Joba, nacházíme v Schillerově eseji O vznešenu (Über das Erhabene, 1801).

22 Ann Radcliffe: On the Supernatural in Poetry. In: *New Monthly Magazine*, 16 (1826), s. 149. Toto rozlišení mezi strachem (terror) a hrůzou (horror) je základním kamenem teorie anglického gotického románu. Radcliffová však jenom naznačuje na podobnou dvojznačnost v Burkeově teorii vznešena a rovněž na předchozí teorie vznešena, např. v *Eseji o vznešenu* (An Essay on the Sublime, 1747) Johna Baillieho: „Jméno vznešena je případné pro vše, co pozvedá ducha k záchvívům velikosti a umožňuje mu vznést se nad matičku zem. [...] Pouze ten předmět lze oprávněně nazvat vznešeným, který umožňuje, aby se naše mysl rozepjala a dává jí představu o velikosti jejich sil.“

23 Tyto rysy se snaží zmírnit nebo úplně odstranit pojetí malebna (picturesque), které dominuje krajinomalbě od doby Lorrainovy, uplatňuje se v pojetí anglických parků a hraje důležitou roli i v romantickém krajinářství a přírodní poezii (viz kapitola Příroda a krajina). Podle Williama Gilpina (*Tři eseje – O malebné kráse, o cestách malebnou přírodou a o skicování krajiny – Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape, 1792*) není malebno přítomno přímo v krajině, ale vzniká

při jejím kompozičním ztvárnění, které má snovou povahu (danou např. šerosvitem) a zdůrazňuje různorodost krajiny, její nepravidelnou tvářnost, rozervanost, složitost, ale také rustikálnost, spočívající v drobných idylických detailech. Podle jiného Gilpina eseje *Poznámky o řece Wye* (Observations on the River Wye, 1782), v malebném pojetí „krajina odkládá svůj divoký vzhled a získává civilizovanější podobu [...] tvoří ji množství různých luk spolu s lesíky a také pár skalin“ (cit. dle Gillian Forrester: *Turner's Drawing Book: The Liber Studiorum*. London, Tate Publishing 1996, s. 79). Části krajiny vzbuzující strach či děs jsou buď redukovány na detaily nebo odsunuty do pozadí (rozervané velehory, bouřková mračna). Podobná tendence je příznačná i pro základní teoretické dílo této estetiky, *Esej o malebnu* (An Essay on the Picturesque, 1794, 1796–1798), jehož autorem je sir Uvedale Price. Vycházejí z Burkeovy estetiky Price tvrdil, že její základní kategorie nepopisují dostatečně naše estetické vnímání. Kategorie malebna je podle něho spojujícím článkem mezi krásnem a vznešenem, protože je schopna harmonizovat „drsnost“ a překvapivou „různorodost“ a „nepravidelnost“ v libý pocit. Lze říci, že jedním z mnoha významů malebna je estetizovat strach, hrůzu a oškřivost, které může působit vnímání vznešených předmětů.

24 Michel Foucault: Předmluva k transgresi, přel. Miroslav Petříček, jr. In: *Myšlení vnějšku*, Praha, Herrmann a synové 1996, s. 7–9 a 11.

25 Viz např. prózu Jeana Paula (J. P. F. Richtera) *Řeč mrtvého Krista z vrcholu budovy světa [...], že Bůh není* (Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab [...] daß kein Gott sei. In: *Blumen-, Frucht- und Dornstücke [1796–1797]*, s. 139: „Prošel jsem křížem krázem světy, vystoupil jsem až ke sluncím a mléčným drahám. Překročil jsem i obrovské prázdné prostory na obloze – ale Bůh tam nebyl. Seštopil jsem až tam, kde i sám stín vrhaný vším co, existuje, zaniká a končí, a, nahlížeje do propasti za ním, volal jsem: ‚Otče, kde jsi?‘ Odpověď jsem však nedostal žádnou, kromě věčné vřavy bouře, která řádí nikým neřízena. Směrem k západu nad propastí na okamžik zazářila duha, ale nebylo tam slunce, z něhož by se mohla zrodit, takže klesla a po kapkách padala v propasti. Pak jsem vzhlédl, hledaje ve vesmíru boží oko, a hle, zíralo na

mne vyvalené z důlku, prázdné a bezedné. Přes tvář chaosu bloumala Věčnost a pořád ho požírala, znovu a znovu.“

26 V práci *Romantic Horizons: Aspects of the Sublime in Romantic Poetry and Painting* (Columbia, University of Missouri Press 1983) cituje J. B. Twitchell Jaye Appletona: „když se díváme na horizont [...], přemýšlíme o tom, co je za ním [...] a sám horizont se zdá být klíčem, který obsahuje odpověď na naše otázky“ (s. 10). I když v romantické symbolice se zdá horizont být, jak uvádí Twitchell, symbolem transcendence smyslového či tělesného světa, ve skutečnosti jde o komplikovanější figuru. Například u Caspara Davida Friedricha je možnost transcendence pozemské reality výrazněji naznačena jen na tzv. Děčínském oltáři (*Kříž v horách*, Die Kreuz auf dem Gebirge, 1807–1808), k němuž se dochoval i Friedrichův popis. Tato symbolika horizontu není však již tak jednoznačná na motivicky příbuzném obraze *Ráno v Krkonoších* (Der Morgen in der Riesengebirge, 1810–11), kde světlá ženská postava vede poutníka ke kříži ozářenému vycházejícím sluncem (vrchol s křížem není nejvyšším bodem na horizontu, zamlžené hory v zadním plánu se zvedají výše). Jako dramatická „zkušenost hranice“, která přímo vylučuje transcendenci, je pojat horizont na Friedrichově obraze *Mnich u moře* (Der Mönch am Meer, 1808–10).

27 Významová neurčitost závěru je zesílena tím, že snová vize poutníkova ztracení v pekelném oceánu je předsunuta před závěrečnou kapitolu. Podobně jako v Byronově *Manfrédovi* (Manfred, 1817) je na čtenáři, aby se rozhodl, jaký bude hrdinův další osud. Ale tento osud ztrácí po překročení hranice svůj předchozí smysl: jedinou stopou po Melmothovi je šátek zachycený na útesu, který však neodkazuje k žádné z hrdinových vlastností. Podle Freda Bottainga (*Gothic*. London, Routledge 1996) je pro Maturinův román příznačné „vzájemné propojení fikce a skutečnosti, niterných i vnějších světů hrůzy, nesmiřitelných konfliktů a navzájem se střetávajících extrémů“ (s. 110). Maturinova próza „nenabízí konvenční románový únik ze skutečnosti, ani nepřináší ani její zhodnocení“ (s. 109).

28 Michel Foucault: *Language to Infinity*. In: *Language, Counter-Memory, Practice*, přel. Donald F. Bouchard a Sherry Simon. Oxford, Basil Blackwell 1977, s. 65.

29 Viz Michel Foucault: *The Order of Things* (Les Mots et les choses, 1966), přel. Alan Sheridan. London, Tavistock 1970, s. 79–80: „Neboť záhadnost řeči, kterou musí vykládat jiný jazyk [řeči tzv. předklasické epistémé, v níž není podstatného rozdílu mezi magií, fikcí a vědeckým poznáním], nahradila nezbytná diskursivita reprezentace – otevřená možnost [...], kterou bude mít diskurs za úkol naplnit a určit. [...] Nikdo se již nesnaží objevit velkou a záhadnou výpověď skrytou za znaky; lidé se ptají, jak [řeč] funguje, jaké reprezentace označuje, jaké prvky vynechává nebo vylučuje, jak analyzuje a syntetizuje a jaká hra substitucí jí umožňuje plnit úlohu reprezentace.“

30 M. Foucault, *The Order of Things*, s. 209–210.

31 Srov. *tamtéž*, s. 211.

32 T. J. Matthias: *The Pursuits of Literature*. London, T. Becket 1805, s. 244, 245–249, 162. Srov. F. Botting, *c. d.*, s. 80–83.

33 Viz S. T. Coleridge: *Biographia Litteraria*, sv. II, ed. John Shawcross. Oxford, Clarendon Press 1907, s. 180–207 (23. kapitola). Větší část Coleridgeova textu se zabývá kritikou gotického dramatu *Bertram* (1813). Za prototyp „jakobínského dramatu“ považuje Coleridge Schillerovy *Loupežníky*. Popularita tohoto typu dramatu spočívá podle Coleridge „ve zmatení a rozvracení přirozeného řádu věcí v jejich příčinách a důsledcích. Zejména pak tkví ve vzrušení a údivu, které vyvolává zobrazení takových vlastností jako štedrost, jemnocit a čestnost [...] u osob a tříd, u nichž bychom je podle zkušenosti neočekávali, a také to, že tito zločinci, které zákon, rozum a náboženství vyobcovaly ze slušné společnosti, jsou odměňováni veškerými sympatiemi“ (s. 193). Podrobněji viz kapitolu *Imaginace a poezie*.

34 Edmund Burke: *Reflections on the Revolution in France* (1790), ed. Connor Cruise O'Brien. Harmondsworth, Penguin 1973, s. 194–195. Burke zde zcela přehodnocuje Lockeovo a Rousseauovo pojetí „společenské smlouvy“. Nejde o „partnerství ve věcech, které slouží pouhé živočišné existenci“ nebo dočasnému zájmu, nýbrž o svazek „mezi zesnulými a těmi, kteří se ještě nenarodili“ (s. 195).

35 *Tamtéž*.

36 Mary Wollstonecraft: *A Vindication of the Rights of Men* (1790). In: *The Works of Mary Wollstonecraft*, ed. Janet Todd a Marilyn Butler. London, Pickering 1989, s. 41. Woll-

stonecraftová kritizuje snahu aristokracie zachovat zbytky francouzského *ancien régime* na počátku Francouzské revoluce. Burkeův „vznešený“ koncept státu je pouhou záštitou pro jeho základní argument, že v Británii má král a šlechta dědičné právo vládnout navzdory přerušení kontinuity monarchie za Cromwella a sesazení krále Jakuba II. za tzv. Slavné revoluce (Glorious Revolution).

37 William Godwin: *An Enquiry Concerning Political Justice*, ed. Isaac Kramnick. Harmondsworth, Penguin 1985, s. 476.

38 Immanuel Kant: *Kritika soudnosti* (Kritik der Urteilskraft, 1790), přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha, Odeon 1975, § 23, s. 81–82. Přírodní krása se nám podle Kanta jeví jako „technika přírody [...] systém podřízený zákonům, který vůbec v naší rozvažovací schopnosti nenacházíme“ a rozšiřuje tak „naš pojem přírody, totiž jako pouhého [bezúčelného] mechanismu k jejímu pojmu jakožto umění“ (s. 82). Toto pojetí krásna zakládá důležitou „analogii“ mezi přírodou a uměním. Jak naznačuje Raimonda Modiano (c. d., s. 234–238), je tato analogie výrazem Kantova humanismu díky své fiktivnosti, která zdůrazňuje funkci imaginace jako spojovacího článku mezi idejemi (a ideálem) čistého rozumu a soudy praktického rozumu, mezi metafyzikou a morálkou. Podle Jacquesa Derridy jde však o spojení „čisté morálky“ a „empirického kulturalismu“, které má politický a ekonomický smysl – „naturalizovat“ lidský výtvar, což je nejvíce patrné v Kantově pojetí génia (Economimesis. In: *Diacritics* [June 1981], s. 3–4n.).

39 *Tamtéž*, § 23, s. 82. Na rozdíl od Burkeovy koncepce, v níž je hlavním motivem strach z násilí způsobeného vnější mocí, je u Kanta násilí důsledně internalizováno – „subjektivní pohyb obrazotvornosti“ působí násilně proti schopnosti logicky sjednotit daný celek na základě postupného usouvztažňování předmětů, prostorů (a světů) pomocí srovnávání jejich měřítek (viz § 26 *Kritiky soudnosti* a citaci v následující poznámce).

Lze říci, že Kantovo „násilí“ obraznosti je zajímavou reakcí na jev, na nějž poukazuje Michel Foucault: „V klasickém období [od poloviny 17. do konce 18. století] bylo pole poznání, od projektu analýzy reprezentace až po téma *mathesis universalis* [řádu založeného na univerzální kauzalitě], naprosto ho-

mogenní. Veškeré poznání jakéhokoli druhu postupovalo k uspořádání svých předmětů tak, že stanovovalo difference a definovalo tyto difference pomocí řádu, který rovněž stanovilo. [...] Ale od 19. století se epistemologické pole rozpadlo nebo spíše rozletělo do různých stran“ (*The Order of Things*, s. 346). Tak vznikly „vědy o člověku“, které dávají biologii, ekonomii a lingvistice „niternost tím, že je přivádějí k lidské subjektivitě [...]. Potají vedou vědy o životě, práci a jazyce zpět k té analytice konečnosti, která ukazuje, jak se člověk ve svém bytí může zajímat o věci, jež zná, a znát věci, které jako pozitivitu určují jeho způsob života“ (s. 354).

40 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 26, s. 89: „Strom, který odhadujeme podle výšky člověka, dává v krajním případě měřítko pro nějakou horu; a kdyby tato byla vysoká asi jednu míli, mohla by sloužit jako jednotka pro číslo, které vyjadřuje průměr zeměkoule, aby tento průměr učinila názorným; průměr zeměkoule pro nám známou sluneční soustavu; ta pak pro mléčnou dráhu; a nespočetné množství takových systémů, které zřejmě opět mezi sebou tvoří takový systém, nám zde nedovoluje očekávat žádné hranice.“ *Tamtéž*, § 27 (s. 91): „Sjednocení mnohosti v jednotu, nikoli v jednotu myšlenky, ale názoru, tedy toho, co bylo poято sukcesivně, v jediném okamžiku, je naproti tomu regresem, který opět ruší časovou podmínku v progresu obrazotvornosti a činí názorným *současné bytí*. Ono sjednocování je tedy (poněvadž časový sled je podmínkou vnitřního smyslu a nějakého nahlížení) subjektivním pohybem obrazotvornosti, jímž činí vnitřnímu smyslu násilí, které je tím znatelnější, čím je větší kvantum, které obrazotvornost sjednocuje do jednoho názoru.“

41 *Tamtéž*, § 23, s. 82. Pokud však jde o „moc“ či „mohutnost“ přírody, lze „bezbřehý, bouřící oceán“ nazvat vznešeným (§ 28, s. 92–93). Zde totiž nejde o představu velikosti oceánu jako celku, ale o nesmírnou velikost jeho síly (Kantovo „dynamické vznešeno“). Zajímavě spojuje obě pojetí Byron ve známé apostrofě oceánu v závěru (183. sloce IV. zpěvu) *Childe Haroldovy pouti* (1812, 1816, 1818) „bezmezný, nekonečný, vznešený“ oceán je přirovnáván ke „skvělému zrcadlu, v němž se v bouřích odráží podoba Všemohoucího“ (*Childe Harold's Pilgrimage. Canto IV*. In: *Lord Byron:*

The Complete Poetical Works, sv. II, ed. Jerome J. McGann. Oxford, Clarendon Press, 1980). Vizualně neznázornitelný oceán je u Byrona symbolem svrchované moci.

42 *Tamtéž* (upraveno).

43 *Tamtéž*, § 26, s. 87.

44 S výjimkou válek za „zákonost a svobodu států“ (tedy válek, které vedou podrobené státy proti utlačovatelským a rozdrobené státy za sjednocení do větších celků), „bez ohledu na nejhroznější útrapy, jež uvrhne na lidský rod, a bez ohledu na snad ještě větší útrapy, které vyvolává v době míru neustálá připravenost k válce“ (§ 83, s. 214). Podle Kanta není válka tolik „vznešenou“ silou, jako spíše *disciplinárním* prostředkem: je hnací silou k tomu, „aby se rozvíjely všechny talenty, které slouží kultuře“ jako „poslednímu účelu přírody“. Vrcholem kultury je „kultura kázně“, která se nejlépe formuje právě ve válce (s. 215, 213, srov. též pozn. 55).

45 *Tamtéž*, s. 267 (komentář Milana Sobotky).

46 Nejde však jen o sjednocující moc idejí. Jak ukazuje Kant (§ 29), je základním subjektivním předpokladem tohoto sjednocení vlna „morální citu v člověku“, která umožňuje založit soud o vznešenosti přírody ne v kultuře, nýbrž „v lidské přirozenosti“. Proto není v Kantově pojetí žádný soud o vznešenosti nahodilý, nýbrž se stává nutným (s. 96).

47 *Tamtéž*, § 26, s. 88–90: Při estetickém posuzování takového nesmírného celku nespočívá vznešenost tolik ve velikosti čísla, nýbrž v tom, že postupně spějeme k čím dál větším jednotkám; tomu napomáhá systematické rozdělení výstavby světa, díky němuž se nám všechno velké v přírodě stále znovu jeví jako malé. Tak vynikne omezenost naší imaginace a rozumových idejí ve srovnání s přírodou.

Vliv „(praktických) idejí na cit“ je jednak negativní, protože „čistý praktický rozum“ „tlumí sebelásku“ a „pokořuje ješitnost“, jednak pozitivní, protože „mravní zákon“, který je tou nejdůležitější ideou praktického rozumu, je „subjektivně důvodem úcty“, jelikož vzbuzuje v konečné instanci pozitivní cit k člověku (viz komentář M. Sobotky, *Kritika soudnosti*, s. 266–267, a § 27, s. 90).

48 V Dodatku ke *Kritice soudnosti* vysvětluje Kant analogii jako „identitu vztahu mezi důvody a následky (příčinami a účinky)“ (§ 90, s. 237). Podle tohoto závěru lze „myslet“ to, o čem nemáme smyslové poznání, ale nelze

o tom „soudit“. Přesto však můžeme soudit o principu „vztahu světa k nějaké nejvyšší příčině jako božstvu“ a pokládat tento princip za „sám pro sebe k tomu postačující“ (§ 86, s. 223). Podle Derridy však Kantovy analogie v *Kritice soudnosti* umožňují hru substitucí, která nevyjadřuje určitý princip jako vztah mezi příčinami a účinky, ale určuje symbolický význam přírodních forem (*Economimesis*, s. 14–15; viz též pozn. 50).

49 Slovo „subrepce“ (v originále *Subreption*) odkazuje ke dvěma latinským slovesům – *subrepere* (tajně se plížit) a *surripere* (*subripere*, *suripere* – potají vzít, dělat tajně, ukrást).

Použití slova „subrepce“ místo „nepozorované odcizení“ lze kvalifikovat jako rétorickou figuru litotes, která sice neguje pozitivní význam v daném kontextu, ale zároveň umožňuje nastolit pozitivnější význam než úplně negativní. Podle E. P. J. Corbetta se takto litotes používá především při obhajobách zločinců u soudu, kde funguje jako „eufemismus, který snižuje nenávisť přítomných“ vůči obžalovanému (*The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger a T. V. F. Brogan. Princeton, Princeton University Press 1993, s. 703).

Rovněž lze říci, že slovo „subrepce“ funguje jako perifráze (opis), který podle Quintiliana zakrývá obscennost nebo obecně něco nepřijemného. Lidé kradou přírodě její velikost a moc, ale tajně, takže to nevypadá jako krádež, nýbrž jako hra.

Tento rétorický manévr naznačuje základní tendenci Kantova textu vyhnout se nejen pojetí vznešena jako nesmířitého zápasu o velikost a moc, ale zároveň i pojetí hry jako pouhé „změny představ v soudnosti“, kterou „není vytvářena žádná myšlenka [...], avšak mysl je přece jen oživována (I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 54, s. 142). Taková je např. hra smíchu, která potřebuje něco nesmyslného, neúčelného a jejíž „vtip musí vždy obsahovat něco, co může na okamžik oklamat“ (§ 54, s. 143). Naproti tomu v poezii, která stojí podle Kanta nejvýše na žebříčku „krásných umění“ (§ 53, s. 138), probíhá hra „se zdáním“, jež poezie „libovolně uzpůsobuje, aniž tím ale klame“, a tato hra „může být účelně užita pro rozvažování a jeho záležitosti“ (§ 53, s. 138–139).

Jak ukázal Derrida (*Economimesis*, s. 17), poezie je podle Kanta seriózní tvorba probíhající

jako pouhé *zdání* hry, zatímco řečnictví je „základním uměním [...] používat slabostí lidí ke svým účelům“, a proto „není hodno žádné úcty“ (*Kritika soudnosti*, § 53, s. 139). Zde je jasně vidět, že se Kant rozcchází s Longinovým rétorickým pojetím vznešena, které však má v romantické literatuře a kritice pevné místo (např. u Williama Hazlitta, Byrona i u Poea).

50 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 27, s. 90 (zdůr. autoři). Kantova formulace se vyznačuje podobnou analogičností jako jeho definice krásných umění a génia. Např. § 45: „Příroda byla krásná, pokud zároveň vypadala jako umění, a umění může být nazváno krásným jen tehdy, když jsme si vědomi, že je uměním, a přece pro nás vypadá jako příroda.“

Podrobný rozbor této analogičnosti provádí Derrida (*Economimesis*, s. 4–17). Podle něho není u Kanta umění přírodou, ale přesto svobodná tvorba v umění (tvorba génia) funguje analogicky jako procesy, při nichž vznikají přírodní produkty, v tom smyslu, že se účelnost ve formě uměleckého výtvoru „musí zdát [...] tak svobodná od jakékoli nucenosti libovolných pravidel, jako by to byl produkt pouhé přírody“ (§ 45, s. 124). Čím méně umělecká tvorba závisí na přírodě, tím více ji připomíná.

Umělec tedy nenapodobuje jevou přírodu, ale akt božího stvoření. (Takto explicitně formuluje danou analogii např. S. T. Coleridge ve své definici imaginace ve 13. kapitole spisu *Biographia Literaria*, 1817; viz zde kapitolu Imaginace a poezie.) Je analogií Boha v tom smyslu, že jeho „omezená ekonomie“ připomíná „všeobecnou ekonomii“ vesmíru.

Jak tvrdí Derrida, nejsou tyto analogie pouze vyjádřením podobnosti (vztahu mezi dvěma osobami, věcmi, procesy), ale obecného vztahu k *logu* jako důvodu, zákonu, slovu a řeči. Takto je analogie základním „pravidlem“, které řídí jednotlivé analogie, například tu mezi estetickým řádem a morálním řádem (§ 42). „Artikulovaná hra této analogie je podřízena zákonu suplementarity“ (*Economimesis*, s. 14), tj. umožňuje substituovat jeden řídicí pojem struktury za jiný.

Princip analogie platí i pro analytiku vznešena, kde libost z krásna nahrazuje „negativní libost“ (*Kritika soudnosti*, § 23, s. 81). Proto není vznešeno „absolutně jiné než krásno“ (*Economimesis*, s. 21) – je založeno na pocitu libosti a řízeno rozumovými zákony. I když

jeho negativita může porušit jednotu subjektu, rozšiřuje jeho vnímání a dává mu větší moc, než původně měl.

Tak se podle Derridy i v analytice vznešena uplatňuje „ekonomimesis“ – fungování mimesis je vlastně regulováno zákonem zisku, který musí být vždy větší než vni-matelův vklad (obětování bezprostředního potěšení, duševního klidu, jednoty subjektu): „Ekonomická kalkulace nám umožňuje spolknout vznešeno“ (*tamtéž*, s. 22). I tato hra suplementarity má však svou mez, a to v okamžiku, kdy místo „spolknout“ nelibého pocitu nastoupí zvracení, jehož produkt již nelze ničím substituovat. Zvrátky jsou podle Derridy oním „jiným“, které určuje morální symbolika Kantovy estetiky (s. 25). Tak Derrida mj. ukazuje možný přechod od estetiky vznešena k ne-estetice moderního hororu.

51 R. Modiano, *c. d.*, s. 237.

52 Viz např. Marshall Brown: A Philosophical View of the Gothic Novel. In: *Studies in Romanticism*, 26 (1987), s. 275–301.

53 *Tamtéž*, § 28, s. 92.

54 *Tamtéž*, § 28, s. 93.

55 *Tamtéž*.

56 *Tamtéž*.

57 Zajímavé je Kantovo tvrzení, že toto vědomí je v nejvyšší míře realizováno ve válce, která „však musí být vedena podle pravidel a s úctou před posvátností občanských práv“ (*Kritika soudnosti*, § 28, s. 94). Takové *utopické* války si Kant cení více než míru, protože „činí způsob myšlení národa tím vznešenějším [...] čím větším nebezpečím byl vystaven“, zatímco mír jen „nechává vládnout [...] obchodního ducha [...] ziskuchtivost, zbabělost a změkčilost“ (*tamtéž*). Absurdita tohoto výroku vynikne, když si uvědomíme, že Kant pokládá nebezpečí rozběsněných živilů za srovnatelné s válečným nebezpečím a nadvládu přírody nad lidmi za srovnatelnou s nadvládou člověka nad člověkem nebo národa nad národem. Myšlenka sjednocujícího morálního zákona se pak jeví jako zcela abstraktní. Z důležitého Kantova eseje *O věčném míru* (Zum ewigen Frieden, 1795) je patrné, že filozof pouze *snil* o světě, v němž „pokolení ďáblů [...] musí uskutečnit podmínku míru, ve kterém platí zákony“ (viz M. Brown, *c. d.*, s. 281).

58 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 84, s. 216.

59 *Tamtéž*, § 86, s. 221.

60 *Tamtéž*, § 91 (Obecná poznámka k teleologii), s. 245–249: „Být stvořen pro užívání nebo pro nahlížení, pozorování a obdivování [...] a pokládat to za poslední konečný účel, kterým je svět a sám člověk zde, to nemůže rozum uspokojit, neboť rozum předpokládá *osobní hodnotu* [zdůr. autoři], kterou si jen člověk může dát jako podmínku a pod kterou může být on a jeho existence konečným účelem. Chybí-li tato osobní hodnota [...], pak účely přírody neuspokojují jeho dotazy, především proto, že nemohou dát žádný *určitý pojem* nejvyšší bytosti jakožto naprosto postačující [...] bytosti a zákonů, podle nichž je její rozvažování příčinou světa. [...] když vážnost k morálnímu zákonu nám *zcela svobodně podle předpisu našeho vlastního rozumu* [zdůr. autoři] představuje konečný účel našeho určení, pak s nejopradovější úctou, jež je zcela odlišná od patologického strachu, přijímáme do našich morálních názorů příčinu souladící s tímto konečným účelem [tj. Boha] a s jeho uskutečňováním a *dobrovolně* [moje kurzíva] se jí podřídíme.“

V Kantově pojetí není důležitá idea boha, nýbrž *hodnota individuální osobnosti* („osobní hodnota“) založená na „vážnosti k morálnímu zákonu“ a „morálním citu“, na který může působit i „obdivování krásy, jakož i dojetí z tolika rozmanitých účelů přírody, jež je přemýšlející mysl s to pocívat ještě před jasnou představou tvůrce světa“ (*tamtéž*, s. 249). Tuto Kantovu myšlenku podcenil Schiller, když v Listech o estetické výchově tvrdil, že v „estetickém státě“ se člověk smí člověku jevit jen jako tvar a člověk smí stát proti člověku jen jako objekt svobodné hry“ (viz pozn. 64).

61 *Tamtéž*, § 86 (Poznámka), s. 224.

62 M. Brown, *c. d.*, s. 281–282.

63 Podle Hegelovy *Estetiky* nadřazuje Kantovo pojetí vznešena čistotu subjektivitu ducha jako konstitutivní moment vývoji této subjektivitu z Absolutní Ideje. Vznešeno nemůže dodávat velikost a důstojnost jednotlivci, je pouze oslavou Boha jako absolutního subjektu a jediné tvůrčí síly. Srov. R. Modiano, *c. d.*, s. 236–238.

64 Friedrich Schiller: O naivním a sentimentálním básnictví (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795). In: *Výbor z filozofických spisů*, ed. Milan Sobotka, přel. František Demel a Ivan Ozarčuk. Praha, Svoboda-Libertas 1991, s. 245.

65 F. Schiller, O naivním a sentimentálním básnictví, např. s. 229, 242–243: „Nespokojenost s naší vlastní špatně užívanou morální svobodou a mravní harmonie postrádaná v našem jednání vyvolají snadno takovou náladu, v níž oslovujeme nerozumovou přírodu jako osobu a přičítáme jí její jednotvárnost jako zásluhu [...]. V takové chvíli nám přísluší, abychom výsadu našeho rozumu pokládali za prokletí a zlo [...]. Dokud jsme byli dětmi přírody, byli jsme šťastní a dokonalí; stali jsme se svobodnými a ztratili jsme štěstí i dokonalost.“

Kulturní určenost „sentimentálního“ člověka Schiller nespatřuje v jeho schopnosti objevovat nejvyšší morální zákon tváří v tvář nekonečné velikosti či moci jiného, ale v tragické nedostatečnosti, která se na jedné straně vyznačuje jeho odcizením přirozeně dané smyslové harmonii a na druhé straně se projevuje úsilím přiblížit se ideálu morální jednoty, jež však ještě neexistuje: „Soulad mezi jeho citěním a myšlením, který v prvním stavu existoval *skutečně*, existuje nyní pouze *ideálně*, není již v něm [člověku], ale mimo něj, jako myšlenka, jež má být teprve realizována, ne již jako fakt jeho života“ (s. 252). Tento ideální soulad je cílem pokroku kultury, jemuž je podle Schillera „třeba dát nekonečné přednost [...] před cílem, kterého [člověk] dosáhne prostřednictvím přirozenosti“ (s. 253). „Sentimentální“ umění pozvedá skutečnost k ideálu, který znázorňuje (s. 252), a tím nás vlastně odcizuje přirozenosti. „Pravý idealismus“ může tak být „ve svých účincích nejistý a nebezpečný“, pokud však idealista opouští skutečnost svévolně, je „fantastou“, jehož umění je „výstředností svobody“ a „vede i k nekonečnému pádu do bezedné hloubky“, kde končí „úplným zničením“ (s. 253).

Zajímavé však je, že Schillerova předchozí teoretická práce staví právě na pojmu morálním zákonem neregulované svobodné hry, „estetickém státě“, „radostné říši hry a zdání, v níž snímá člověku pouta všech vztahů a zbavuje ho všeho, co se jak ve fyzickém, tak i v morálním světě nazývá nátlak“. V tomto „státě“ se „člověk smí člověku jevit jen jako tvar a člověk smí stát proti člověku jen jako objekt svobodné hry“ (Listy o estetické výchově. In: *Výbor z filozofických spisů*, s. 223).

Toto pojetí vznešena, krásna a estetického ideálu, které je ve zřejmém rozporu s Kanto-

vým humanismem, vycházejícím z hodnoty individuální osobnosti respektující morální zákon (viz pozn. 59), ironizuje Heinrich von Kleist v eseji-povídce *O loutkovém divadle* (Über das Marionettentheater, 1802). Srov. též interpretaci Paula de Mana (Über das Marionettentheater: Aesthetic Formalization in Kleist. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press 1984, s. 263–290), která poukazuje na to, že přes etické zaměření *Kritiky soudnosti* je zde estetika především principem formalizace, tj. „společné artikulace různých známých schopností, činností a způsobů poznání“, zatímco Schiller ji chápe jako „společenský a politický model, založený na Kantově představě svobody“ (P. de Man, c. d., s. 265, 264).

66 Jean-François Lyotard: Answering the Question: What Is Postmodernism, přel. Régis Durand. In: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (La Condition post-moderne, 1979), přel. Geoffrey Bennington a Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press 1984, s. 77: „Vznešeno je [...] pocit“, který zakoušíme, „když imaginace nedokáže předvést předmět, který by, alespoň v zásadě, vyhovoval jistému pojmu či představě. Představujeme si svět, ale nejsme schopni ukázat jeho příklad. [...] Jsme schopni si představit nekonečnou velikost či moc, ale každé předvedení předmětu, který by ‚zviditelnil‘ tuto absolutní velikost či moc, se nám jeví bolestně nedostatečné.“

67 Lyotard (c. d., s. 78) navazuje na Kantovu Obecnou poznámku k expozici estetických reflektujících soudů (*Kritika soudnosti*, § 29, s. 102), v níž se mj. cituje druhé Mojžíšovo přikázání „Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí“ (Exodus, 20.4–5. Bible. Český ekumenický překlad. Praha, Česká biblická společnost 1998; v *Kritice soudnosti* je starší překlad „Neuděláš si modly v podobě něčeho“, s. 102).

68 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 29, s. 102.

69 Srov. P. H. Fry, c. d., s. 201. Odtud pochází důležitá romantická (ale i osvícenská) představa *dvojnictví* jako „simulakra a v konečném smyslu výtvaru subjektu“. Fry připomíná povídku E. T. A. Hoffmanna Píškař (Der Sandmann, 1817), kterou se zabýval i Sigmund Freud ve studii Neuróza posedlosti ďáblem (1923). Zde a již dříve ve stati Das Unheim-

liche (1919) použil Freud pojmu „unheimlich“ (nepříjemné, cizí, neurčité, nebezpečné, děsivé) pro označení „všeho, co je strašlivé – co vzbuzuje strach a plíživou hrůzu“, co nás přivádí k něčemu, „co už dlouho známe a co nám kdysi bylo velmi blízké“, anebo k tomu, co mělo dlouho zůstat skryté a utajené a přesto vyšlo najevo“ (The Uncanny. In: *Sigmund Freud: Collected Papers*, sv. IV, přel. a ed. Joan Riviere. New York, Basic Books 1959, s. 368–370). Srov. Charles L. Crow: Jack London's „Samuel“ as Gothic Tale. In: *Litteraria Pragensia*, 21 (2001), s. 82–83. Tento potenciál vznešena je plně využit v hrůzostrašné gotické literatuře.

70 J-F. Lyotard, c. d., s. 32–33.

71 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 29, s. 102.

72 J. Derrida, *Economimesis*, s. 14.

73 J.-F. Lyotard, c. d., s. 81.

74 „Nekonečný kruh si hraje sám se sebou a používá lidské hry k opětovnému přivlastnění daru. Básník či génius ovšem dostává od přírody to, co dává, ale napřed od ní (vlastně od Boha) dostane, kromě toho, co je dáno, samo dávání, moc vytvořit a dát více, než lidem slibuje. Poetický dar (nadání), obsah a síla, bohatství a působnost, je návdavkem [un en-plus] darovaným Bohem [...] básníkovi, který tento návdavek přenáší dál, aby této doplňkové hodnotě umožnil návrat do nekonečného zdroje [...]. Básnický génius je hlasem Boha, který mu dává hlas, který dává sobě a dává sobě dáváním, co dává, dává sobě moc dávat, svobodně si hraje se sebou a přitom narušuje konečný kruh neboli směnu na základě smlouvy, jen aby vytvořil nekonečnou shodu sám se sebou“ (J. Derrida, c. d., s. 13).

75 *Tamtéž*.

76 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 49, s. 131. Srov. J. Derrida, c. d., s. 14.

77 Ve známé poznámce pod čarou (*Kritika soudnosti*, § 49, s. 131) Kant cituje „nápis nad chrámem Ísidy (matky přírody): ‚Jsem vše co je, co bylo a co bude, a můj závoj neodkryl žádný smrtelník.‘“ Tato „smysluplná viněta“ naplňuje mysl „posvátnou hrůzou“ a nalaďuje ji „k slavnostní pozornosti“.

78 J.-F. Lyotard, c. d., s. 82. Ve Štíhlé příloze k postmoderní otázce Lyotard tvrdí, že tato tužba po nekonečnu se bude investovat podle kritéria nejlepší výkonnosti ve věcech jazyka, transformovaného na výrobní prostředek (Štíhla příloha k postmodernej otázce. In:

Hrobka intelektuála a iné články [Le Tombeau de l'intellectuel et autres papiers, 1984], přel. Martin Kanovský. Bratislava, Archa 1997, s. 62).

79 M. H. Abrams (*The Mirror and the Lamp*, s. 280–281) se odvolává na práci Oskara Walzela Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe (in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 25 (1910), s. 40–71, 133–165), která ukázala na důležitost tohoto tématu u Lessinga a zejména u Goetha. Kromě toho zdůrazňuje důležitost této koncepce pro teoretické úvahy A. W. Schlegela, u něhož se však umělecká tvorba stává na přírodě nezávislou a přírodě rovnocennou:

To tedy znamená, že [umělec] musí tvořit samostatně jako příroda, která je strukturována a zároveň se strukturuje, vytvářet živoucí díla, jež nejsou uváděna do pohybu cizím mechanismem jako kyvadlové hodiny, nýbrž svou vlastní vnitřní silou...

(*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. In: *Deutsche Literaturdenkmale*, XVII, s. 94–98)

V této interpretaci se nekonečná velikost, jež je zdrojem vznešenosti přírody, stává nekonečnou složitostí organické formy uměleckého díla, které je analogem živé přírody.

80 James Thomson: *The Seasons*. Autumn, v. 1016–1029. *The Complete Poetical Works of James Thomson*, ed. J. Logie Robertson. London, Henry Frowde 1908, s. 169.

81 William Wordsworth: Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey..., v. 89–112. In: W. Wordsworth a S. T. Coleridge: *Lyrical Ballads 1798*, ed. W. J. B. Owen. London, Oxford University Press 1967.

82 Viz např. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 57–69, analyzující novoplatónského proudy v anglickém novověkém myšlení a romantické poezii. Vedle aktivity vnímání zdůrazňuje Abrams u Wordsworthe také tradiční téma korespondence makrokosmu a mikrokosmu, které se objevuje už v renesančním novoplatonismu:

Proto teď
zde provolávám, jak skvěle je duch
každého z nás (i vlohy lidstva vůbec)
sám přizpůsoben okolnímu světu
a rovněž jak se skvěle shoduje –
o tom už lidé příliš nemluví –
celý svět kolem s duchem, jenž je v nás.
(*Odbočka – The Excursion*, 1814, v. 62–68)

Tuto harmonii chápe Wordsworth mysticky jako „apokalyptické manželství“ („Když lidský rozum, bystrý intelekt / uzavře sňatek s dobrou přírodou, / budou se v lásce, svaté vášni, těšit / z nejbližších věcí, co přinesou den“, *tamtéž*, v. 47–50). Srov. M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*. New York, W. W. Norton and Co. 1971, s. 19–32, 37–46 aj.

Podrobnější rozbor pojetí vznešenosti v nejdůležitější Wordsworthově básni *Preludium aneb Růst básníkovy ducha* (*The Prelude*, 1805, 1850) v kapitole Imaginace a poezie však ukáže, že Wordsworthova přírodní symbolika nakonec směřuje k pojetí vznešenosti jako transcendence přírody, dějin i jazyka.

83 Podrobnější rozbor této pasáže s přihlédnutím k dalším textovým variantám přináší kapitola Imaginace a poezie.

84 William Wordsworth: *The Prelude* VI, v. 601–602. In: *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. Thomas Hutchinson. London, Henry Frowde 1908.

85 *Máj*, v. 818. In: *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. I, ed. Karel Janský. Praha, SNKLHU 1959.

86 W. Wordsworth, *The Prelude* VI, v. 592, 598–600, s. 217. Spojení „v té síle / uzurpace“ je výsledkem dvojznačnosti vytvářené rétorickou figurou zvanou hyperbaton. Díky složitému slovosledu celé pasáže, která může být apostrofou, ale také neukončenou parenézí, není jasné, zda imaginace „uzurpovala“ světlo zraku, nebo slávu Bohu. Vliv Miltonova stylu, který ve *Ztraceném ráji* používá hyperbaton pro zdůraznění velebnosti, ale také dvojznačnosti významu (viz např. Gert Ronberg: *A Way With Words*. London, Edward Arnold 1992, s. 156), je v *Preludiu* prokázán.

87 *P. H. Frye, *c. d.*, s. 207.

88 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Werke in einem Band*. Weimar – Berlin, Aufbau 1984, s. 173–174.

89 *Tamtéž*, s. 258.

90 *Tamtéž*, „vznešený pocit naší morální převahy“ nad zúřící bouří. Lze také říci, že Novalis chápe přírodu a lidskou existenci v duchu *Kritiky soudnosti* jako systém vzájemně si korespondujících účelů. Viz též Martin Procházka: *Romantismus a osobnost*. Praha, Kruh moderních filologů 1996, s. 12.

91 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, s. 259: „pro mne je básnění [Fabel] univerzálním nástrojem [Gesamtwerkzeug], jímž tvořím a sjednocuji svůj současný svět.“ (Výraz „Ge-

samtwerkzeug“ naznačuje jednak hrdinův instrumentální přístup ke složitosti světa – básnění mu umožňuje uchopit vesmír jako jednotu, jednak jeho tvůrčí sílu – fantazie je pro něj nástrojem k vytváření, sjednocování světa.)

92 Tamtéž, s. 259, 258. Na rozdíl od „osoby“ nebo „osobnosti vesmíru“ (osobnosti proto, že může „nahlížet“, reflektovat vztahy mezi jeho světy, že je sebezpoznaním vesmíru), která se vyznačuje kontrolou nad skutečností a svobodou mistrovství, klade Jindřich „básnění“ jako „něco osobního“, nač se „nelze pořádně vypyávat“.

93 „V šlépějích jeho vyvřou vulkány, / stínem jde mor a puklou hvězdnou klenbou / komety větší strašné orkány, / v nichž zajdou světy sžehlé jeho kletbou. / Válka mu denně oběť přináší, / smrt před ním klečí, život se tu svíjí / v své nekonečné délce agonii – / a každý duch mu patří prostě vším!“ George Gordon Byron: *Manfréd*, přel. Martin Procházka. Praha, Lyra Pragensis 1991, II.4., s. 76–77, v. 9–16. Citace v textu: I.1, s. 26, v. 181–182, II.2., s. 62, v. 117 (v překladu je „zabil“), II.2., s. 64, v. 158–159.

94 *Tamtéž* (III.4., s. 131, v. 129–136): „Sám odplácí si nesmrtelný duch / zlé záměry i dobré pohnutky. / Sám sobě vždycky bývá zdrojem zla, / prostorem, časem. Jeho vnitřní smysl, / když vymaní se ze smrtelné schránky, / nečerpá sílu z prchavého světa, / leč pohrouží se cele v utrpení / či v radost rodící se z vědomí / své vlastní ceny.“ Hrdinův monolog je parafrází části Satanovy promluvy z Miltonova *Ztraceného ráje* (I, v. 254–255): „Duch na svém místě, v sobě udělá / z pekla si nebe, z nebe zase peklo.“ V *Manfrédovi* nejde však tolik o relativizaci dobra a zla, jako o hrdinovu snahu potvrdit nezávislost osobnosti, která zahrnuje též morální zodpovědnost. Nezávislost a *celistvost* osobnosti se však v Byronově dramatu posuzují z hlediska zkušenosti transgrese (srov. M. Foucault, *Předmluva k transgresi*, s. 7–9, 11).

95 *Childe Harold's Pilgrimage*, 4, 183. In: Lord Byron: *The Complete Poetical Works*, sv. II, ed. Jerome J. McGann. Oxford, Clarendon Press, 1980.

96 *Childe Harold's Pilgrimage*, 4, 179. Pro srovnání uvádíme anglický text:

Roll on, thou deep and dark blue ocean
– roll!

Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
Man marks the earth with ruin – his control
Stops with the shore; – upon the watery plain

The wrecks are all thy deed, nor doth remain
A shadow of man's ravage, save his own,
When, for a moment, like a drop of rain,
He sinks into thy depths with bubbling groan,
Without a grave, unknell'd, uncoffin'd, and
unknown.

97 Jan Patočka: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha, Academia 1990, s. 124.

98 *Childe Harold's Pilgrimage*, IV.184.

99 Místo o pohyb platónského rozpomínání, k počátku v bezčasí (k „úsvitu stvoření“; IV. 182), jde o pohyb zdůrazňující specifiku umělecké tvorby, která „směřuje od stavu duše a jejích asociativních řetězců k tvůrčímu či transcendentnímu hledisku“ (Gilles Deleuze: *Proust a znaky*, přel. Josef Hrdlička. Praha, Herrmann a synové 1999, s. 125).

100 *Tamtéž*.

101 Ve 35. kapitole *Bílé velryby* paroduje Melville výše citované Byronovy verše ze závěru *Childe Harolda*. Pasáž je na první pohled namířena proti eskapismu romantických snů, panteistů a byronistů i proti společnosti, v níž rozhodují materiální zájmy a dostupnost energie („Jen val své vlny, oceáne, dál! Tisíce sádlohonců nadarmo tě brázdí.“ Herman Melville: *Moby Dick, or, The Whale. A Variorum Edition*, ed. Harrison Hayford a Herschell Parker. New York, W. W. Norton and Co. 1967, s. 139). Má však hlubší estetické a politické implikace – klade otázky po povaze vznesena jako vztahu k Jinému, který v moderní společnosti chybí. Symbolem neschopnosti navázat tento vztah je v 1. kapitole románu mladík Narkissos ze starořeckého mýtu: „A ještě hlubší význam má příběh o Narcisovi, který, protože nemohl uchopit onen mučivý a zároveň mírný zjev, jež spatřil v tůni, skočil do ní a utopil se. Tentýž obraz však vidíme ve všech řekách a oceánech. Je to obraz nepostižitelného fantomu života, který je klíčem ke všemu“ (*tamtéž*, s. 14).

102 V *Bílé velrybě* jsou byronisté jako hledači duchovní svobody degradováni na potenciální nepřátele systému, jehož hlavním heslem je svoboda podnikání: „Kapitáni takových lodí si velmi často vezmou ony duchem

nepřítomné mladíky do parády, pořádně jim vyčtou, že nemají o plavbu dostatečný zájem a přitom jim dají tak trochu najevo, že beznadějně postrádají veškerou počestnou ctizádost, neboť by místo velryb raději hleděli na něco jiného“ (*tamtéž*, s. 139).

Vedle této ironické pasáže však máme i jiné doklady, které ukazují na význam závěru *Childe Haroldovy pouti* pro genezi románu. Byronovy verše zaujaly Melvilla již roku 1847, když recenzoval ilustrovanou knihu J. Rosse Browna *Lepty z velrybářské plavby* (Etchings from a Whaling Cruise, 1846) pro newyorský časopis *The Literary World*. K této publikaci odkazuje Melville také v 35. kapitole *Bílé velryby*. Ve svém hodnocení Brownových výjevů se Melville netají, že jim dává přednost před „pozítkem, s nímž čteme oduševnělou Byronovu apostrofu oceánu“, protože „kouzlo, jímž poezie a fikce obdařily moře“ ztrácí svou moc v konfrontaci s „prostými faktografickými detaily života na moři“, např. „kapitánovou brutální tyranii“ a „hrozným zacházením, jemuž jsou vystaveni námořníci“. Tyto tematické rysy nejsou pak v protikladu k romantické vznešenosti přírody, ale k politické rétorice, k „argumentům v parlamentním stylu“ líčícím loď jako tehdejší američtí politici Spojené státy: „domov nešťastných, útočiště utlačovaných, atd. atd. atd.“ (*tamtéž*, s. 529, 532).

103 *Tamtéž*, s. 136.

104 87. kapitola románu nese titul *The Grand Armada* podle loďstva španělského krále Filipa II., které zaútočilo roku 1588 na alžbětinskou Anglii. Flotila byla zčásti potopena Angličany, zčásti zničena mořskou bouří.

105 *Tamtéž*, s. 127–128.

106 *Tamtéž*, s. 147. O politických aspektech této identifikace ve spojení s válkou USA s Mexikem v roce 1848 viz např. Michael Paul Rogin: *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. New York, Alfred A. Knopf 1983. Podle Richarda Brodheada tato „klasická figura sebestoprvzení vyjadřuje v literární podobě tytéž energie, jež našly svůj politický výraz v americkém expanzionismu“ (Introduction. In: *New Essays on Moby Dick, or The Whale*, ed. R. H. Brodhead. Cambridge, Cambridge University Press 1986). Podrobný rozbor expanzionistické ideologie v době mexicko-americké války a v souvislosti s doktrínou tzv. zjevného osudu (Manifest Destiny) viz James Duban: *Melville's Major*

Fiction. Politics, Theology, and Imagination. DeKalb, Northern Illinois University Press 1983, s. 130–142.

107 H. Melville, *Moby Dick*, s. 144.

108 Ralph Waldo Emerson: *Nature* (Chapter IV. Language). In: *The Norton Anthology of American Literature*, 3. vyd., ed. Nina Baym a kol. New York, W. W. Norton and Co. 1985, s. 911.

I. Kant: *Kritika soudnosti*, § 42, s. 121–122.

109 H. Melville: *Moby Dick*, s. 157.

110 *Tamtéž*, s. 169.

111 Richard Hurd: *Letters on Chivalry and Romance*. Augustan Reprint Society 101–102. Berkeley – Los Angeles, University of California Press 1963, s. 4. Srov. F. Botting, *c. d.*, s. 37.

112 *Tamtéž*, s. 62; srov. F. Botting, *c. d.*, s. 37–38.

113 „Je sporné, zda budova knihovny v cambridgeské St. John's College, postavená z cihel na sklonku 17. století – tedy v době, kdy měl být klasicismus na svém vrcholu – je poslední skutečně gotickou stavbou nebo prvním příkladem znovuzrození gotiky.“ (*An Oxford Companion to the Romantic Age*, ed. Iain McCalman. Oxford, Oxford University Press 1999, s. 526–527)

114 Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 6. vyd., sv. I. London, Strachan and Cadell 1796, s. 59. Srov. F. Botting, *c. d.*, s. 39.

115 Tato definice již překročila striktní rámec daný klasicistickou estetikou předchozích Hurdových prací. Podle Abramse Hurdových názory na umění charakterizuje spíše aristotelsko-platónská mimesis a „rigidní deduktivní logika“, patrná ze shrnutí jeho teorie ve spisu *Staf o nápodobě v umění* (*Discourse on Poetical Imitation*, 1751). Viz *The Mirror and the Lamp*, s. 18, 33 aj. Na druhé straně však i Abrams připouští, že Hurd nespojoval vznešeno s nápodobou, ale především s fikcí. V jeho pracích jsou vyzdvíženy „vznešené a výsostné rysy ducha, které způsobují, že si nevšimá běžných zjevů, ale vytváří si pro sebe podoby jiných a mimořádných“ (*Dissertation on the Idea of Universal Poetry* [1766]. In: *The Works of Richard Hurd*, sv. II. London 1811, s. 8. Srov. *The Mirror and the Lamp*, s. 139–140).

116 Jde především o exotický román Williama Beckforda *Vathek* (1786), který ovlivnil pojetí gotična např. v Lewisově románu *Mnich* a v Byronově *Manfrédovi*. I první gotický román, Walpolův *Otrantský zámek*, má vedle hrůzostrašných také groteskní rysy. Ve *Frankensteinovi* Mary Shelleyové je hrdinův

výtvar groteskním monstrem. Groteskno nechybí ani v románech Ann Radcliffové, kde se objevuje u epizodních postav. Podobně je tomu např. i v Máchových *Cikánech*.

117 Srov. Byron, *Manfréd*, III.4, s. 122 (monolog o noci v římském Koloseu): „[...] až jsi ta místa spjala s minulostí / tak, že tu duše přetékala tichou / modlitbou k velikánům dávnověku / k těm králům, kteří dodnes vládnou nám / ze svého prachu“. Na rozdíl od Youngových *Nočních myšlenek* se hrdinova duše neobrací k Bohu, ale navazuje vztah „k velikánům dávnověku“. Proto používáme termínu „kva-zireligiózní“. Viz Martin Procházka: Ruins in the New World: Roanoke thru Los Angeles. In: *Litteraria Pragensia*, 15 (1998), s. 45.

118 Podle F. Bottinga (c. d., s. 5) je ambivalence „gotična“ dána „excesy politického významu“ a vnímána ve spojení se znaky společenské třídy – aristokracie, která definitivně ztratila svou minulost. Podle Anne Mellorové (in: *An Oxford Companion to the Romantic Age*, c. d., s. 528) je ambivalence tzv. „ženských“ gotických románů dána možností incestu mezi otcem (nebo zástupnou postavou – knězem, mnichem, poručníkem, strýcem, nevlastním otcem) a dcerou. Hrdinčin milenec nebo manžel pak mají rysy překvapivě podobné otcovské figure. I když je podle Mellorové tato ambivalence výrazem „sexuálních struktur středostavovského patriarchy“, má mnohdy spíše psychologický efekt odkazující k „štěpení typových postav“ popsanému Freudem. Další ambivalence je etického a existenciálního charakteru a bude vysvětlena níže, v rozboru románu *Wieland* (1798) zakladatele americké gotické prózy Charlese Brockdena Browna.

119 *Titus Andronicus* V.1., v. 20–39; V.3., v. 121 (In: *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt. New York, W. W. Norton and Co. 1997). Zajímavé je, že Aarona objeví ve zřícenině jeden z Gótů, kteří v závěru nastolí nového římského císaře, jenž by se měl stát sjednotitelem impéria. Gotično v Shakespearově tragédii může mít vztah nejen k tehdejšímu anglickému vítězství nad největší katolickou velmocí, přemožení slavné španělské Armady anglickým loďstvem, ale také ke zrušení katolicismu v Anglii za Jindřicha VIII., po němž zbyly jen klášterní zříceniny a „temné síly“ v podobě jezuitských agentů připravovaných na několika evropských kolejích k diverzní

činnosti. Konečně se motiv klášterní zříceniny vztahuje také k oblíbenému ideologickému tématu dne, nezadržitelnému úpadku římského papežství. Ve foliovém vydání hry říká v závěrečné scéně římský šlechtic: „Nechť Řím se stane jen sám sobě zhoubou – / ten, jemuž poklonují království, / ať jako zoufající trosečník / vykoná na sobě teď hnusný ortel“ (V.3., v. 72–75). S tematikou zániku moci katolické církve se často pojí naděje, že se Británie stane novým Římem, centrem další světové říše.

120 Paul-Henri Mallet: *Northern Antiquities* (1770), přel. Thomas Percy. London, Blackwell 1846, s. 57–58. Srov. F. Botting, c. d., s. 41.

121 F. Botting, c. d., s. 42. Ideologie whigů se v polovině 18. století ztotožňovala s řecko-římským dědictvím, především v představách tzv. *translatio libertatis*, které prezentovaly Británii jako dědičku antických demokracií. Toryové se naproti tomu, zejména po svém odchodu z vlády po nastolení hannoverské dynastie (1714), identifikovali s „gotickým“ dědictvím Anglů a Sasů. Roku 1739 dokonce jistý pisatel tvrdil, že „vstupoval do starých pohostinných gotických síní, ověšených přílbami, krunýři a meči našich předků, s úctou k našemu zřízení a hleděl na tyto zbraně s vděčností, protože naháněly hrůzu tehdejšímu ministru a držely v šachu panovníky“ (*tamtéž*, s. 42).

122 Horace Walpole: *Otrantský zámek*, přel. Emanuel a Taťána Tilschovi. In: *Anglický gotický román*. Praha, Odeon 1970, s. 154. Toto zvolání je narážkou na Hamletův výkřik, když spatří ducha svého otce: „Andělé strážní, stůjte všichni při nás!“ (William Shakespeare: *Hamlet*, přel. Martin Hilský. Praha, Národní divadlo 1999, I.4, s. 135). Walpole se v předmluvě k románu snaží zaštitit Shakespearovou autoritou – „kánonem nejjasnějšího génia“ (s. 30).

123 *Tamtéž*, s. 154–155.

124 „Z tabule paměti teď vymažu / vše zbytečné a titěrné a hloupé, / moudra z knih, podoby a dojmy, / co vtisklo do ní nezkušené mládí, / v obsáhlé knize mého vědomí / zůstane jen tvůj příkaz a nic víc, / nic, pranic, přísahám ti při nebi!“ (W. Shakespeare, *Hamlet*, s. 138).

125 Viz např. Daniela Hodrová: Příběhy věže. In: Daniela Hodrová a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha, H+H 1997, s. 204.

- 126 Viz F. Botting, *c. d.*, s. 104; též M. Brown, *c. d.*, s. 289.
- 127 F. Botting, *c. d.*, s. 103.
- 128 Viz M. Brown, *c. d.*, s. 294.
- 129 F. Botting, *c. d.*, s. 110. Autor cituje Maturovnu předmluvu k předchozímu románu *Irlandský náčelník* (The Milesian Chief, 1812).
- 130 E. Burke, *Reflections on the Revolution in France*, s. 170.
- 131 *Tamtéž*, s. 106.
- 132 Marilyn Butler: Godwin, Burke, and *Caleb Williams*. In: *Romanticism: A Critical Reader*, ed. Duncan Wu. Oxford, Basil Blackwell 1995, s. 357.
- 133 W. Godwin, *An Enquiry Concerning Political Justice*, s. 13. Ve 2. vydání svého spisu (1796) v kapitole O podvodnictví v politice Godwin přímo obviňuje Burkea z toho, že svým pojetím občanských povinností slouží jako bývalý liberál aristokratům coby „obhájce podvodu v politice“ a pomáhá jim udržet v poslušnosti ovládané.
- 134 *Tamtéž*, s. 14, 40, 56.
- 135 Na závěr první knihy románu obhajuje Falkland svou nevinost a odvolává se na „jistě tajemné božství, které patří k osobě pravého rytíře“. William Godwin: *Caleb Williams, or, Things as They Are*, ed. David McCracken. Oxford, Oxford University Press 1970, s. 97.
- 136 Michel Foucault: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (Surveiller et punir, 1972), přel. Alan Sheridan. New York, Random House 1977, s. 343.
- 137 Srov. Martin Procházka: *Declaration of Independence and American Utopias: Creativity and Technology*. In: *Litteraria Pragensia* 3 (1992), s. 65–73.
- 138 Charles Brockden Brown, *Wieland and The Memoirs of Carwin the Biloquist*, ed. Jay Fliegelman. Harmondsworth, Penguin Books 1991, s. 197.
- 139 Viz F. Schiller, *Listy o estetické výchově*, s. 223: „člověk smí stát proti člověku jen jako objekt svobodné hry“. Viz také Schillerův spis O naivním a sentimentálním básnictví, popisující stav moderního, „sentimentálního“ vědomí jako tragickou nedostatečnost, která se na jedné straně vyznačuje jeho odcizením přirozeně dané smyslové harmonii a na druhé straně se projevuje úsilím přiblížit se utopickému ideálu morální jednoty: „Soulad mezi jeho cítěním a myšlením, který v prvním stavu existoval skutečně, existuje nyní pouze ideálně; není již v něm [člověku], ale mimo něj, jako myšlenka, jež má být teprve realizována, ne již jako fakt jeho života.“ (s. 252). Carwin nechápe své vztahy k lidem jako možnosti realizace ideálu morální jednoty (jehož ironickou verzí je totalitní stát plánovaný Ludloem), vidí v člověku především „objekt svobodné hry“.
- 140 Michel Foucault: *Dějiny šílenství*, přel. Věra Dvořáková. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1993, s. 200.
- 141 Vložená báseň Přemožitel červ (The Conqueror Worm, 1843) je součástí 2. vydání Poeovy povídky.
- 142 Edgar Allan Poe: *Ligeia*. In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York, Random House, Inc. 1938, s. 659.
- 143 Podle Alfreda Webera, který tuto anonymně publikovanou povídku identifikoval jako Brownovo dílo, vznikla Náměsíčnost někdy roku 1797 jako součást nepublikovaného románu *Procházka po obloze, aneb Člověk sám sobě neznámý* (Sky-Walk, or, The Man Unknown by Himself). Viz Charles Brockden Brown: *Somnambulism and Other Stories*, ed. Alfred Weber. Frankfurt am Main – New York – Paris, Peter Lang 1987, s. 250.
- 144 E. A. Poe: *The Fall of the House of Usher*. In: *c. d.*, s. 239, 242.
- 145 E. A. Poe: *The Facts in the Case of M. Valdemar*. In: *c. d.*, s. 101, 103.
- 146 Jacques Lacan: *Function and Field of Speech and Language*. In: *Écrits: A Selection*, přel. Alan Sheridan. New York, W. W. Norton and Co. 1977, s. 104.
- 147 E. A. Poe: *Letter to Thomas W. White* (30. 4. 1835). In: *The Norton Anthology of American Literature*, sv. I, s. 1487.
- 148 Michail Michailovič Bachtin: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová a Vladimír Svaetň. Praha, Odeon 1980, s. 325.
- 149 Victor Hugo: *Préface*. In: *Ceuvres complètes*, 25 (Théâtre – I). Paris, Ollendorff 1912, s. 23.
- 150 K tomu srov. podrobné analýzy v rámci tématu oškřivosti v umění: Murielle Gagnebin: *Fascination de la laidure. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Editions Champ Vallon 1994, s. 92n. Český výbor z této práce in: *Umění, kráska, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, ed. V. Zuska. Praha, Karolinum 2003.
- 151 Kulturněhistorický rozměr Hugovy programové estetiky a poetiky v *Předmluvě k dramatu Cromwell* je podmíněn faktem, že

- ve Francii, baště neoklasicismu zvláště na divadle, se romantismus jako směr prosazoval později než v Německu a Anglii, tj. až ve 20. letech 19. století. Proto musí Hugo ještě uvádět argumenty proti jednotlivým článkům klasicistní estetické doktríny.
- 152 Srov. pohled a formulace M. Gagnebin, *c. d.*, s. 92n.
- 153 Svými efekty a náhlými dějovými zvraty vyvolává hra u diváků soucit či údiv.
- 154 Mimo jiné mísení tragična, hrůzostrašnosti a burleskna; dále hrdinové pocházející ze všech společenských vrstev; odměnění ctnosti a potrestání zločinu.
- 155 Préface. In: *c. d.*, s. 24–25.
- 156 Victor Hugo: Autorova předmluva. In: *Spisy V. Huga*, sv. X – *Dramata*, přel. Petr Kopta, František Kožík a Jaroslav Pokorný Praha, SNKLU 1964, s. 307–308.
- 157 Emmanuel Lévinas: *Čas a jiné / Le temps et l'autre*, přel. Zdeněk Hrbata. Praha, Dauphin 1997, s. 73.
- 158 Victor Hugo: *Král se baví*, přel. Gustav Francl. In: *Spisy V. Huga*, sv. X – *dramata*. Praha, SNKLU 1964, s. 272.
- 159 Victor Hugo: Autorova předmluva. In: *Ruy Blas*, přel. Petr Kopta, František Kožík a Jindřich Pokorný, *c. d.*, s. 310.
- 160 V. Hugo, Préface. In: *c. d.*, s. 23n.
- 161 M. M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, přel. Jaroslav Kolár. Praha, Odeon 1975.
- 162 Srov. *tamtéž*, s. 105.
- 163 O kulturní a sociální roli smíchu viz *tamtéž* (Úvod – Formulace problému). Hugovo pojetí, včetně svých dialektických prvků, spíše připomíná kontrast bytnosti a jejího jevu v Hegelově *Estetice*.
- 164 *Tamtéž*, s. 38.
- 165 Charles Nodier: *Annales de la littérature et des arts*, le 20 janvier. Paris 1821, s. 78–83.
- 166 Max Milner: *Le romantisme I, 1820–1843*. Paris, Arthaud 1973, s. 120.
- 167 K tomu srov. Zdeňka Hrbaty Pétrus Borel Lykantrop (In: Pétrus Borel: *Champavert. Nemorální povídky*, přel. Jaroslav Fryčer a Zdeněk Hrbata. Jinočany, H & H 1999).
- 168 Herman Melville: *Bartleby, the Scrivener*. In: *The Norton Anthology of American Literature*, sv. I, s. 2165.
- 169 *Tamtéž*.
- 170 *Tamtéž*, s. 2170.
- 171 *Tamtéž*, s. 2177.
- 172 *Tamtéž*, s. 2178.
- 173 *Tamtéž*, s. 2189.
- 174 *Tamtéž*, s. 2188.
- 175 *Tamtéž*, s. 2189.
- 176 *Genesis*, 22.8. (*Bible. Český ekumenický překlad*).
- 177 Viz Jacques Derrida: *The Gift of Death* (Donner la Mort, 1992), přel. David Wills. Chicago – London, The University of Chicago Press 1995, s. 112.
- 178 Viz Jacques Derrida: *The Spectres of Marx*. New York, Routledge 1994, s. 97–98.
- 179 *Tamtéž*, s. 113.

IMAGINACE A POEZIE

- 1 Platón: *Ión* 533c. In: *Dialogy o kráse*, přel. Jaroslav Šonka. Praha, Odeon 1979, s. 19. V *Iónovi* je tato síla ztotožněna s „Múzou“. Ve *Faidrovi* se nazývá „nadšení“ (*maniá*) a nadřazuje se rozumu: „staří dosvědčují, že krásnější než střízlivý rozum je nadšení, neboť pochází od boha, kdežto rozum je záležitost lidská“. Vedle síly duše je nadšení nazýváno také „krásnou věcí, která vzniká jako dar boží“ (*Faidros*, 248a. In: *Dialogy o kráse*, s. 141–142).
- 2 Srov. Immanuel Kant: *Kritika soudnosti* (§ 53), přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha, Odeon 1975, s. 138. Paradoxnost postavení poezie je dána odlišným pojetím účelnosti v umění než u ostatních lidských činností: „Básník naproti tomu slibuje málo a ohlašuje pouhou hru s idejemi, vykonává však něco, co je hodno nějaké věci [...]“ (§ 51, s. 135; Kantovým řešením tohoto problému pomocí pojmů imaginace a génia se zabýváme níže). Na rozdíl od Kanta, který rozlišuje *účelnost krásného umění* od *účelnosti vědy nebo řemesla*, Platón v dialogu *Ión* staví proti sobě *člověku nepoznatelnou účelnost boží moci* a *zřejmou účelnost konstituující „obory“ lidského vědění, umění a řemesla*. („Básníci jsou jen a jen božími prostředníky a každý je inspirován tím bohem, v jehož je moci.“ Prostřednictvím básníků, rapsodů a herců „přitahuje bůh duši lidí tam, kam chce“; *Ión* 534a, 536c, *c. d.*, s. 21, 23–24). O moderní podobě tohoto problému – rozporu mezi *záměrem tvůrce* a *intencionalitou struktury* – viz např. Paul de Man: *Form and Intent in American New Criticism*. In: *Blindness and Insight* (1971). Minneapolis, University of Minnesota Press 1983.

3 Platón: *Ión* 542a, c. d., s. 39: „Vyber si tedy [Ióne], zda chceš, abychom tě považovali za podvodníka, nebo za člověka bohem nadšeného.“ Srov. Gilles Deleuze: *The Simulacrum and Ancient Philosophy* (Renverser le Platonisme, 1967). In: *The Logic of Sense*, přel. Mark Lester a Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas. New York, Columbia University Press 1990, s. 256–257: Jedním ze základních motivů Platónovy filozofie je podle Deleuze „odlišit podstatu od jevu, rozumem pochopitelné od smyslu vnímatelného, Ideu od obrazu, originál od kopie a model od simulakra“. Toto rozlišení nevede ke spolehlivému poznání, ale spíše k mocenskému řešení konfliktu mezi „pravými“ kopiemi a „nepravými“ simulakry:

Ale hned je patrné, že tyto výrazy nejsou ekvivalentní. Rozdíl je střídavě nacházen mezi dvěma druhy obrazů. *Kopie* jsou druhotní vlastníci [pravdy a krásy vyznařující z Idejí]. Jsou to právoplatní uchazeči, jejichž zárukou je podobnost; *simulakra* jsou naopak falešní uchazeči vycházející z odlišnosti, která naznačuje zásadní zvrácenost nebo úchylnost. Právě v tomto smyslu rozděluje Platón na dvě části říši obrazů-idolů – na jedné straně jsou *kopie-ikony* a na druhé *simulakra-fantasmata*. Nyní můžeme lépe určit celkovou motivaci Platónovy filozofie – souvisí s výběrem mezi uchazeči, rozlišováním mezi dobrými a špatnými kopiemi či spíše kopiemi (jež mají vždy dobrý základ) a simulakry (vždy propadlými nepodobnosti). Je to otázka zajištění vítězství kopií nad simulakry, která je nutno potlačit, držet v skrytu a zabránit jim, aby se dostala na povrch a „vetřela se“ někam jinam.

Deleuze se odvolává na Platónův dialog *Sofista* (236b).

4 „Umět tak v sobě rozeznít / ten symfonický tón, / takovou rozkoš z něho mít, / že hudbou dunící jak zvon / ve vzduchu zbudoval bych sám / ten slunný palác, zmrzlou sluj! / Kdo slyšel, spatřil by se tam. / Všichni by vzkřikli – On jde k nám! / Hle jeho oči, vlasů van! / Tříkrát ho náš kruh obkličuj! / Ve svaté hrůze skloňte se / před ním, vždyť žije o rose / a nektar má za nápoj svůj.“ (S. T. Coleridge, *Kubla Khan*. In: *The Complete Poetical Works of S. T. Coleridge*, sv. I, ed. E. H. Coleridge. Oxford, Oxford University Press 1912, s. 298, v. 42–54.) Hlavní protiklad vize, která se rozvíjí v první

části této Coleridgeovy básně, „slunný palác“ a „zmrzlá sluj“, se ruší až v osobnosti básníka, charismatického tvůrce naplněného posvátnou, božskou mocí.

5 O pojetích božské inspirace od renesance po romantismus viz M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 189–193. Abrams připomíná, že Shelley sice vychází z platónských představ (a přímo z dialogu *Ión*), ale „končí teorií, která u Platóna není. Inspirovaná báseň nebo malba vzniká nečekaně, bez úsilí a v celistvosti, ne však proto, že je to dar odjinud, ale proto, že vyrůstá sama ze sebe, v té části myslí, která není přístupná ani vědomí ani kontrole“ (s. 192). Svrchovaná božská moc je tak v Shelleyho Obraně poezie nahrazena nekontrolovatelnou tvůrčí silou nevědomí, kterou romantici vysvětlují pomocí metafory vegetativního růstu. Podle Shelleyho se „poezie liší v tomto ohledu od logiky, neboť není podřízena aktivním silám myslí a její zrození a návrat nejsou nutně podmíněny rozumem ani vůlí. [...] Osoby, v nichž tato síla [poezie] přebývá, se často navenek v mnoha svých rysech jen velmi málo podobají duchu dobra, jehož jsou prostředníky“ (Percy Bysshe Shelley: *A Defence of Poetry*. In: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. John Shawcross. London, Henry Frowde 1909, s. 157, 159).

6 Platón: *Faidros* 248c. In: *Dialogy o kráse*, s. 143–144. Základem je pojetí duše jako něčeho nesmrtelného, „co se pohybuje samo od sebe“.

7 G. Deleuze, *The Simulacrum and Ancient Philosophy*, s. 255.

8 *Tamtéž*, s. 257.

9 Plótinos: *Enneady* (Devítky), V, 8, 1. Cit. dle anglického překladu Stephena Mackenny (London, 1926). Toto pojetí podle M. H. Abramse předjímal již Cicero ve spise *Ad M. Brutum Orator*, II, 8–10. „Když [Feidias] tvořil Jupitera či Minervu, neměl před očima model, který by přesně napodoboval, nýbrž choval ve své myslí neobyčejnou ideu krásy, na niž patřil, k níž soustředil svou pozornost a k jejímuž ztvárnění vedl své umění a svou ruku [...]. Tyto formy věcí nazývá Platón Idejemi [...] a tvrdí, že nám nevyvstávají jenom občas v myslí, nýbrž jsou stále přítomny v rozumu a chápání. Ostatní věci se rodí a umírají, plynou a mizí, nikdy však nesetrvávají dlouho v ténž stavu.“ Jednotlivá umění nejsou hodnotná proto, že přinášejí „repro-

dukci toho, co vidíme“, nýbrž proto, „že se vracejí k Idejím, z nichž vychází Příroda, přičemž většinu práce vykonávají sama. Díky tomu jsou nositeli krásy a obohacují tam, kde je v přírodě nedostatek“ (*The Mirror and the Lamp*, s. 43).

10 Lze tvrdit, že v Plótinově pojetí fungují Ideje jako duchovní „jednota znaku a smyslu“ („neobyčejná idea krásy“ je „stále přítomna v rozumu a chápání“). Proto je možné je ztotožnit s „esencemi“, které se „zjevují“ v uměleckém díle. Podle Gillesse Deleuze, který vychází z Proustových úvah v *Hledání ztraceného času*, jsou tyto „esence či Ideje“ vlastně „diferencemi“, odkazujícími k „nejvyšší a absolutní Diferenci“. Nejde přitom o „empirickou diferenci dvou věcí nebo objektů“, ale o „vnitřní diferenci“ („kvalitativní diference ve způsobu, jakým se nám svět zjevuje, diference, která by zůstala, kdyby nebylo umění, věčným tajemstvím každého jednotlivce“). Toto pojetí esence jako diference vychází z Deleuzovy interpretace Leibnizových monád – „každou z nich definuje hledisko, jímž vyjadřuje svět, a každé hledisko samo odkazuje k poslední kvalitě v hloubce monády“ (*Proust a znaky*, přel. Josef Hrdlička. Praha, Herrmann a synové 1999, s. 52–53).

Tato Esence/Diference je odlišná od Platónových diferencí mezi jednotlivými bytostmi ve stvořeném vesmíru. Podle dialogu *Timaios* (30c) jsou „jiné živé bytosti“ (tj. jejich „Formy“) částmi dokonalého a věčného modelu, „a tomuto modelu se podobá nejvíce ze všech věcí kosmos“ (viz A. O. Lovejoy: *The Great Chain of Being* [1936]. Cambridge, Massachusetts – London, Harvard University Press 1964, s. 51). U Platóna jsou diference mezi formami/částmi podřízeny identitě celku, který je emanací nejvyšší „Ideje Dobra“, z jejíž povahy vyplývá, že ten, kdo stvořil vesmír, byl dobrý, byl tedy také prost závidil, a proto „toulil po tom, aby všechno bylo co možná nejvíce jako on sám“. O různorodosti stvoření však vůbec nerozhoduje touha dobrého stvořitele, ale nutnost, neboť Idea Dobra je dialektickou, logickou kategorií – je tedy „nutnou skutečností [...] a proto musí nutně vytvářet konečné existence [...]“ (*Timaios* 29, 30; A. O. Lovejoy, c. d., s. 46, 47, 54; o vztahu části a celku jako hlavním rysu „univerzálního logu“ srov. např. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 119).

I když Plótinus přejímá a ještě vyhoceněji formuluje Platónovu představu, že veškeré stvoření vychází z Jediného, který je dokonalý, nahrazuje logicky pojatý vztah části a celku koncepcí emanace zakládající stupňovitou hierarchii forem bytí. Tak vzniká řetěz, který – Macrobiovy slovy – spojuje „Nejvyššího Boha s nejmizernějšími a nejbídnějšími věcmi“ (Ambrosius Theodosius Macrobius: *Commentarium in Somnium Scipionis*, I, 14, 15; cit. dle A. O. Lovejoy, c. d., s. 63). Základem pojivosti tohoto celku je nejen „různorodost intelektu“ (tj. Univerzálního Rozumu), ale také různorodost, v níž spočívá jednota uměleckého díla. („Ne všechny barvy na obraze jsou krásné, ne všechny postavy v tragédii jsou vznešené.“ Plótinus: *Enneady*, III, 2, 11). I když se zdá, že tyto jednotliviny jsou částmi, které při správném uspořádání dotvářejí estetickou jednotu celku, Plótinus naznačuje, že diferenciací celku nemá určité číselné meze. Světu stvořenému božím rozumem „nechybí a nemůže chybět žádný počet [tvorů], kterým by mohl být rozmnožen.“ Celek, který je proklamován jako uzavřený, je vlastně díky své různorodosti nekonečný a otevřený (*Enneady*, VI, 6, 17–18; A. O. Lovejoy, c. d., s. 66). Odtud vede spojnice k Leibnizovu pojetí monád i k Deleuzově teorii esence jako absolutní Diference.

11 Podle anglického překladu páté *Enneady* od Thomase Taylora, který vyšel r. 1792 pod názvem *O krásnu* (Concerning the Beautiful) a formativně zapůsobil na Williama Blakea, vzniká na světě „podobnost mezi smysly vnímatelnou krásou a krásou, která je božská. [...] Tak vzniká krása v mnohosti, když se z množství stává jednota; a v tomto případě je dána jak částem, tak i celku. [...] A proto se tělo stává krásným ve společenství, které sestupuje z božství“ (Plotinus: Concerning the Beautiful. In: *The Hymns of Orpheus*. Los Angeles, Philosophical Research Society 2001, s. 83; srov. Kathleen Raine: *William Blake*. London, Thames and Hudson 1970, s. 9). Vedle typického motivu krásy jako jednoty vycházející z transcendentálního počátku je v Taylorově překladu Plótinya položen důraz na existenci krásy v mnohosti a ve smyslové podobě. Idea zde již nutně není svrchovaným zdrojem identity, je spíše principem analogie mezi smyslovým a nadsmyslným světem. Vztah části a celku není tolik dán logickou

nutností (soudržnosti částí v jednom celku – Logu) a modelovou povahou Ideje, nýbrž spíše nekonečně se rozvíjejícím předivem vzájemných vztahů, jež odkazují ke společnému počátku („společenství, které sestupuje z božství“).

12 Plótinós: *Enneady*, V, 8, 1.

13 Viz *Obrana poezie* (An Apologie for Poetrie, 1585) Philipa Sidneyho: „Pouze básník, který odmítá být v takovém područí, je povznášen svou tvůrčí silou, v jejímž důsledku roste v bytost jiné podstaty [než přirozené], tvoří totiž buď lépe než Příroda, nebo zcela nové formy, které v Přírodě ještě nikdy nebyly“ (Philip Sidney: *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd. Manchester, Manchester University Press a New York, Barnes and Noble 1973, s. 100).

14 Podle Shelleyho Obrany poezie (podrobněji viz zde s. *321–330) je básnictví „tvůrčí schopností, která je základem veškerého poznání“. Tato tvůrčí schopnost jednak „vytváří nové zdroje [materials] vědění, moci a potěšení“, jednak dává vzniknout touze „uspořádat [tyto zdroje] podle určitého rytmu a řádu, který lze nazvat krásným a dobrým“ (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, s. 152).

15 Anthony Ashley Cooper: *Characteristics*, ed. J. M. Robertson. London 1900, sv. II, s. 110–112. Srov. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 185. Následující výklad abstrahuje od běžné interpretace novoplatónského vlivu, která je příznačná například pro citovanou Abramsovu práci: „Jako u anglických novoplatoniků je také u romantických autorů oblíbenou metaforou vnímajícího vědomí lampa vyzářující světlo. Když Wordsworth popisuje v *Preludiu* svůj chlapecký vztah k přírodě, potvrzuje to sledem metafor: ‚Stále uchová vám si / svou počáteční tvůrčí citlivost.‘ ‚Ta tvárná síla / zůstala se mnou, dělná pomocnice.‘ Pak následují verše: ‚Světlo mé mysli / na pomoc přišlo slunci před západem, / dalo mi nový jas‘“ (*tamtéž*, s. 60). Níže citovaná pasáž z první verze Wordsworthova *Preludia* ukazuje, že v básni nejde tolik o dualismus duchovních principů („světlo“ básníkovy mysli se podle Abramse stává dalším zdrojem tvůrčí energie vedle panteistického Boha v přírodě), ale spíše o projekci intenzivního pocitu radosti z tvůrčího vnímání přírody.

16 „[...] vždycky jsem měl rád / tu práci, která i se svými plody / více než všechna přesná

analýza / mě těšila a kterou pokládám / za bližší poezii, podobnější / Tvořivé síle“ (William Wordsworth: *The Two-Part Prelude of 1799*, II, v. 427–431. In: *The Prelude 1799, 1805, 1850*, ed. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams a Stephen Gill. New York – London, W. W. Norton and Co. 1979, s. 24–25).

17 *Tamtéž*, II, v. 446–464, s. 25. Nedomníváme se, že tuto pasáž lze interpretovat jako mystickou extázi, jak to činí M. H. Abrams (*The Mirror and the Lamp*, s. 66).

18 *Tamtéž*, II, v. 437–439, 441–442, 433–434, s. 25.

19 Srov. zde s. *56–60 a Deleuzovo pojetí Ideje jako difference např. v článku *La Conception de la différence chez Bergson. Études bergsonniennes*, 4 (1957), s. 77–112. Viz též Daniel W. Smith: *Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Paul Patton. Oxford, Basil Blackwell 1996, s. 36: Vztah mezi Idejí a konkrétními jednotlivinami není podle Smitha vztahem „nadřazenosti a podřazenosti, nýbrž konkretizace a diferenciaci, a stav difference mezi pojmem a věcí, kterou označuje, je *zvnitřněn* v samotné Ideji“ (v tomto případě nejde v první řadě o vztah mezi „pojmem a věcí, kterou označuje“, ale mezi jednotlivými smyslovými vjemy a přírodními předměty, k nimž se tyto vjemy vztahují).

20 Viz G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 4–5: „Tyto efekty nejsou tělesa, nýbrž v pravém slova smyslu „netělesné“ entity. Nejsou to fyzikální vlastnosti, ale spíše logické nebo dialektické atributy. Nejsou to věci nebo fakta, ale události. Nemůžeme říci, že existují, spíše že se vyskytují (jejich minimální bytí přísluší tomu, co není věc, neexistující entitě) [...]. Nejsou to substantiva ani adjektiva, ale slovesa. Nejsou to činitelé ani objekty jejich působnosti, nýbrž výsledky činů, vášní a utrpení. [...] Nejsou živoucí přítomností, ale infinitivy [...], jsou stáváním se [becoming], které se nekonečně dělí do minulosti a budoucnosti.“

Efekty, události, simulakra a fantasmata ukazují na to, že čas lze pochopit pouze dvěma komplementárními, ale vzájemně se vylučujícími způsoby – jako Chronos a Aión: jednak jako „živoucí přítomnost v tělesech, která na sebe působí“, jednak jako „entitu nekonečně dělitelnou do minulosti a budoucnosti a do netělesných jevů, které jsou důsledky těles a jejich vzájemného působení [...]. Nejde o tři

sukcesivní dimenze, ale o dvě simultánní čtení času.“

21 W. Wordsworth, *The Two-Part Prelude of 1799*, I, v. 423, s. 12.

22 Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 129–130. V *Hledání ztraceného času* nahrazuje Proust podle Deleuze „organický model živočišné totality [...] v umění [...] modelem rostlinným. Takové dílo, jehož subjektem je čas [...] vytváří dost záhybů, v nichž pak může shromáždit svrchované kusy a v různých rychlostech unášet všechny fragmenty, které odkazují vždy k různým celkům, nebo vůbec neodkazují k žádnému celku, nebo odkazují jen k jednomu celku, kterým je styl.“

I když je pravda, že organický model totality uměleckého díla nebo tvorby génia je v romantismu velmi často rostlinný i u předchozích myslitelů, např. v *Hypotézách o originální tvorbě* (*Conjectures on Original Composition*, 1759) Edwarda Younga, ve *Všeobecné teorii krásných umění* (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–1774) Johanna Georga Sulzera nebo v Herderově esejí *O poznávání a pocíování lidské duše* (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, 1774), neuvažují tito autoři rostlinnou strukturu jako proces směřující k heterogenosti rozrůstání a bujení, ale spíše jako jiný druh produkce, kontrastující s mechanickou povahou lidských řemesel a zčásti i umění. Jednota uměleckého díla, spočívající v jeho účinku, je v organicistických teoriích nahrazena důrazem na samoutváření – růst – jako teleologický princip vzniku samostatného hierarchizovaného celku (modelem je strom).

Srov. též Deleuzovu a Guattariho teorii rizomy jako nehierarchizované heterogenní struktury, která je příznačná mj. i pro „krátkodobou paměť“ jednotlivců na rozdíl od paměti dlouhodobé (rodiny, rasy, společnosti nebo civilizace), jež je hierarchizována podle modelu stromu – má jeden kmen, rozvětvlující se do výše v korunu a dolů v kořeny (Gilles Deleuze a Félix Guattari: *A Thousand Plateaus* [Mille Plateaux, 1980], přel. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press 1987, s. 15–16).

Krátkodobá paměť není vůbec podřízena zákonu návaznosti nebo bezprostřednímu vztahu ke svému předmětu – může působit na dálku, její vzpomínky mohou mizet

a vracet se po dlouhé době, ale vždy v podmínkách diskontinuity, přeryvu a mnohosti. [...] při psaní používáme krátkodobou paměť a krátkodobé představy (ideje) [...] krátkodobá paměť zahrnuje proces zapomínání; nespojuje se s okamžikem, ale s rizomatickou strukturou nervového systému, času a kolektivity. (*Tamtéž*, s. 16)

23 „Tak, / působivou mocí strachu, radosti / a také štěstí, jež jsem prožíval / znovu a znovu, stejně tak i silou / nejasných pocitů, jež nahradily / slasti, co zapomněl jsem, tak se staly / ty scenerie – krásné beze mne – / po dlouhé době milými a všemi / rysy i tvary byly neznatelně / spojeny s mými city“ (W. Wordsworth, *The Two-Part Prelude of 1799*, I, v. 431–442, s. 12–13). Citovaná pasáž je považována za jeden z dokladů působení teorie asociací idejí Davida Hartleyho na Wordsworthovo pojetí imaginace a poezie. Důležitější než paralely s Hartleyho spisem *Pozorování o člověku* (*Observations on Man*, 1749) je fakt, že v pasáži jsou potlačeny reference ke kontinuitě subjektivního vědomí jako organizujícímu principu celého procesu. Tento fakt registrují – dodejme, že s určitou bezradností – i editoři citovaného vydání: „Zdá se, že Wordsworth si není jist, nakolik vědomě prožíval ‚zapamatováníhodné věci‘, pomocí nichž k němu tehdy promlouvala Příroda“ (*tamtéž*, s. 13). O mimovolné paměti a její úloze v *Hledání ztraceného času* viz G. Deleuze, *Proust a znaky*, kap. Vedlejší role paměti, s. 64–78.

24 Je sice pravda, že první verze *Preludia* se vrací k zážitkům z Wordsworthova raného dětství jako k „okamžikům času“ („spots of time“; I, v. 288, s. 8), ale tyto prožitky nemají pro subjektivní vědomí konstitutivní úlohu, spíše se přibližují pojetí mimovolné paměti. To je zřejmé z předchozí pasáže, kde jsou se vzpomínkami na tragické události venkovského života spojovány „zcela jiné city“ a „formy, / jež přesto žijí nezávisle na nich / a nestárnou jak jejich předobrazy“ (v. 285–287; slovo „předobrazy“ – „archetypes“ – zde nelze chápat v pozdějším psychoanalytickém významu, ale pouze jako „původní představy“). Je tedy těžké souhlasit s komentátory, kteří tvrdí, že těmito „předobrazy“ jsou stále a neměnné „přírodní scenerie“ (s. 8, pozn. 3); text naopak zdůrazňuje diskontinuitu imaginace a dlouhodobé paměti.

Vlastností „okamžiků času“ v následující pasáži je mimovolně aktivování imaginace („fructifying virtue“; v. 290), návrat tvůrčí schopnosti poté, co byla potlačena „banálními činnostmi“ a v každodenních stycích s lidmi (v. 290–291). V pozdějších textech *Preludia* je však toto probuzení imaginace nazváno „schopností obnovy“ („a renovating virtue“; text 1805, XI, v. 259, s. 428; text 1850, XII, v. 210, s. 429) a ztotožněno s emocionální silou vzpomínek z raného dětství, které jako by otevíraly skryté zdroje síly mluvčímu básně (text 1805, XI, v. 335, s. 432) a dokonce i každému člověku (text 1850, XII, v. 279, s. 433). Na rozdíl od první verze básně je zde účelem návrat celistvosti jedince nebo lidstva, jenž však není možný – prameny sil se opět skryly a vize lze spatřit pouze v záblescích. Nezbyvá než zachytit, co se dá, a uctívat ducha minulosti („enshrine the spirit of the past“) pro budoucí obnovu (text 1805, XI, v. 335–342, s. 432–434).

Přes možnost obnovy individuálního subjektu pomocí imaginace dospívá Wordsworthova úvaha k analogii mezi působením imaginace a vlivem náboženského kultu, jenž by měl v budoucnosti přinést vykoupění. Je však pravda, že ani v pozdějších verzích *Preludia* (textech z let 1805 a 1850) se toto schéma nikdy zcela nerealizuje a že básnický subjekt vždy „obývá tento aktivní vesmír“ (II, v. 296, s. 21), který „není aktivován Jediným Životem“ na rozdíl od ve Wordsworthových dřívějších textů (zejména Veršů napsaných několik mil od Tinternského opatství... [Lines written a few miles above Tintern Abbey..., 1798] a tehdejších Coleridgeových úvah). Síla imaginace, která aktivuje vesmír, je totožná s láskou, jež ale neexistuje jako panteistický princip, nýbrž jen v konkrétních vztazích, např. jako láska matky k dítěti (viz Jonathan Wordsworth: *The Two-Part Prelude of 1799*. In: *The Prelude of 1799, 1805, 1850*, s. 583).

25 Srov. D. W. Smith, *c. d.*, s. 48 a G. Deleuze, *Proust a znaky*, kap. Styl, s. 185. Styl je *problémem* jednoty uměleckého díla, která není „ani logická, ani organická“.

26 G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 143–144, 190–192.

27 W. Wordsworth, *The Two-Part Prelude of 1799*, II, v. 479, s. 26.

28 Politický smysl tohoto uměleckého gesta je zřejmý ve vztahu k Novalisovu fragmentu

Politika (Politik), který charakterizuje smysl romantického panteismu jako revoluční ideologie: „Pouze panteisticky se Bůh zjevuje celý – a jenom v panteismu je Bůh úplně všude, v každém jedinci“ (Novalis: *General Draft*. In: *Philosophical Writings*, přel. a ed. M. M. Stoljar. Albany, SUNY Press 1997, s. 127. Srov. M. Blechman, *c. d.*, s. 27.)

29 Komentátoři kritického vydání (*The Prelude 1799 1805 1850*, s. 218) poukazují na „takřka doslovnou“ shodu s 165. veršem páté knihy *Ztraceného ráje*. Miltonova Boha, představujícího jednotu i nekonečnost času a prostoru („on první, poslední a bez konce“), nahrazuje u Wordsworthe symbolika apokalypticky pojaté Věčnosti. Jde o posun od teologického pojmu boha k estetické ideji, který objasňuje Kant v § 49 *Kritiky soudnosti*: „estetická idea je danému pojmu přidružená představa obrazotvornosti, která je spojena ve svém svobodném užití s takovou rozmanitostí částečných představ, že pro ni nemůže být nalezen žádný výraz, který označuje určitý pojem, která tedy dovoluje přimýšlet k pojmu mnoho nepojmenovatelného, jehož pocit oživuje poznávací schopnost, a s jazykem, jako pouhou literou, spojuje ducha“ (s. 131). Jednotlivé metafory v našem textem citovaných verších neodkazují však jenom na „mnoho nepojmenovatelného“, ale ozřejmují onu „jednotu v mnohosti“, typickou pro určité formy romantického platonismu.

30 W. Wordsworth, *The Prelude 1850*, VI, v. 635–640, s. 219.

31 „Tvořivá forma prozařující formou vytvořenou“ (*Biographia Literaria* II, s. 187). Toto dogma je založeno na instrumentálním pojetí obrazotvornosti jako logické vědecké metody, fungující na principu dialektiky části a celku, jedinečného, obecného a zvláštního. Podle Coleridge se symbol jako myšlenková struktura vyznačuje „prozařováním zvláštního v jedinečném a univerzálního v obecném. A předešlým prozařováním věčného skrze časové a v něm.“ Takto vymezený symbol je podle Coleridge nástrojem k pochopení reality, zároveň však zůstává „živoucí součástí té jednoty, již reprezentuje“ (srov. S. T. Coleridge: *Statesman's Manual*. London 1816, s. 34). Viz Martin Procházka: *Romantismus a osobnost*. Praha, Kruh moderních filologů 1996, s. 118. K jiné dimenzi této teorie viz Friedrich Schiller, O naivním a sentimentálním

básnictví (Über das naive und sentimentale Dichtung, 1795). Podle A. E. Lusskyho (*Tieck's Romantic Irony*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1932, s. 67–70) Schiller přirovnává Shakespeara k „božstvu za světem“, jež „stojí za svým dílem“ a přitom „on je dílem“. K dalším možnostem interpretace Wordsworthovy pasáže viz kapitolu Vzneseno, gotično, groteskno.

32 „Imagination – here the Power so called / Through sad incompetence of human speech, / That awful Power rose from the mind's abyss / Like an unfathered vapour that enwraps, / At once some lonely traveller“ (W. Wordsworth: *The Prelude 1850*, VI, v. 592–596, s. 217).

33 W. Wordsworth: *The Prelude 1805*, VI, v. 525–532, s. 216.

34 Text z roku 1850 (pozn. 32) klade totiž důraz na moc, kterou pociťuje mluvčí, a ne na její původ nebo pojmenování. Tato moc má jméno „imaginace“ jen díky „politováníhodné neschopnosti lidské řeči“. Řeč ji nedokáže charakterizovat jinak než katachrézí „pára bez původce“, tj. nevhodnou metaforou, která se neopírá o jazykový úzus. Ona katachréze však není v daném úryvku rozhodující, je básnickým přirovnáním v postavení rétorické ozdoby. Rétorické užití katachréze, příznačné například pro styl Miltonova *Ztraceného ráje*, je zde však v rozporu se symbolickým významem slovního spojení „unfathered vapour“, které označuje něco zásadně odlišného od kosmu stvořeného, strukturovaného a sjednocovaného Bohem-Otcem.

35 „[...] říkám své duši: ‚Poznávám tvou slávu. / V té síle uzurpace‘“ (text 1805, VI, v. 532–533, s. 216).

36 V retrospektivní pasáži v XI. knize a v jiných básních, zvláště ve Verších napsaných několik mil od Tinternského opatství, se jasně rozlišuje mezi slabostí básnického nadšení založeného na „extázi vnějších smyslů / nikoli duše“ (text 1805, XI, v. 187–188, s. 424) a silou inspirace, která vychází z „duše Přírody“, jinak též nazývané „život Přírody vdechnutý Bohem lásky“ (v. 99–100, s. 420): „Ach, skvělá, krásná duše Přírody, / se mnou ses radovala, s tebou já, / jásal jsem v mládí, mocným přejím / a větrům vsťříc [...] / Ach, duše Přírody, jež přetékáš / životem, vášní – jak slabí jsou lidé / na téhle Zemi, jak slabý byl jsem sám,

/ když ty jsi měla sílu!“ (v. 137–141, 146–149, s. 422). Je zjevné, že se *Preludium* vrací k platónskému modelu inspirace: Láska, vyznaňující z Boha, inspiruje Přírodu a ta teprve způsobuje nadšení u lidí.

Jak je patrné z jiné časově i myšlenkově blízké básně, ódy *Náznamy nesmrtnosti* ve vzpomínkách z raného dětství (*Ode: Intimations of Immortality from the Recollections of Early Childhood*, 1802), Wordsworth vychází z kontrastu mezi ideálním, platónsky chápaným základem našeho bytí a existencí jednotlivce chápanou jako řada společenských rolí. Základem naší identity jsou podle Wordsworthe mimosvětské, božské vlastnosti imaginace, zvláštění „jas a svěžest snu“, které si přinášíme s sebou na svět navzdory „spánku a zapomínání“ po našem narození. Během dětství a dospívání zapomeneme na tuto původní jednotu se záračným a posvátným úplně, protože utváříme svůj život i vnitřní svět podle přirozených potřeb, zvyků a společenských rolí – pod vlivem přírody, rodiny a sociálního prostředí. Abychom znovu našli, co jsme zapomněli, musíme se vrátit k duši malého dítěte, „šestiletého drobečka“. Do této duše umísťuje Wordsworth svou repliku – pravou kopii – platónského modelu světa. Nesmíme se nechat zmýlit jevovou stránkou dětského chování: za „nekonečným napodobováním“ životních situací a rolí se skrývá „nezměrnost Duše“ (tj. „duše světa“ novoplatoniků), díky níž je malý chlapec „nejlepším filozofem, který ještě neztratil své dědictví“ a „velikým prorokem i požehnaným věštcem“. Rysy „duše světa“ v duši dítěte, které jsou věrnou kopií platónské ideje, a platónská *anamnesis*, rozpomínání se na to, co jsme „nechali za sebou“, na naší předraciální a předsociální minulost, se pak mohou stát novým zdrojem naší identity.

37 Gilles Deleuze: *Kant's Critical Philosophy* (La Philosophie Critique de Kant, 1963), přel. H. R. E. Tomlinson a Barbara Habberjam. London, The Athlone Press 1984, s. 51. Deleuze vychází z „Obecné poznámky k expozici estetických a reflektujících soudů“ v § 29 *Kritiky soudnosti*: „Úžas, který hraničí s hrůzou, děs a posvátná hrůza, jež uchopí diváka při pohledu na nebetyčné horské masivy, na hluboké propasti, v nichž hučí voda, na temné, stinné a k trudnomyslnému přemítání vábíci pustiny atd., nejsou skutečným strachem,

jestliže divák ví, že se nachází v bezpečí, nýbrž jen pokusem všechno zmíněné uchopit obrazotvorností, aby pocítil sílu schopnosti spojit takto vzbuzené hnutí mysli s jejím klidným stavem a mít tak převahu nad přirozeností v nás samých, tedy také vně nás, pokud může mít vliv na duševní pohodu. Neboť obrazotvornost podle zákona asociace činí náš stav spokojenosti fyzicky závislým; ale obrazotvornost podle principů schematismu soudnosti (tudíž potud podřízená svobodě) je nástroj rozumu a jeho idejí, ale jako takový je silou, která je schopna uhájit naší nezávislost proti přírodním vlivům [...]. Tato reflexe estetické soudnosti, zaměřená na to, abychom se povznegli k přiměřenosti s rozumem (avšak bez jeho určitého pojmu), představuje sám předmět prostřednictvím objektivní nepřiměřenosti obrazotvornosti v jejím největším rozšíření pro rozum (jakožto schopnost idejí) přesto jako subjektivně účelný“ (s. 98–99). Srov. též § 23 *Kritiky soudnosti* a výklad níže v této kapitole. Jak dále ukazuje Deleuze, Kantova estetická idea ve skutečnosti není protikladem rozumové ideje, „vyjadřuje, co je [v rozumové ideji] nevyjádřitelné“ (*Kant's Critical Philosophy*, s. 57).

38 G. Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, s. 18.

39 Jeden z nevlivnějších výkladů *Preludia* z hlediska vztahu přírody a imaginace podal Geoffrey Hartman v článku *A Poet's Progress: Wordsworth and the Via Naturaliter Negativa*. In: *Modern Philology*, 59 (1962), s. 214–224 a v přepracované podobě v knize *Wordsworth's Poetry, 1787–1814*. New Haven, Yale University Press 1964, 1967, 1971 (cit. dle přetisku in: *The Prelude 1799, 1805, 1850*). Podle Hartmana je hybným momentem pasáže o imaginaci v VI. knize „myšlenka něčeho ‚bez konce‘ a konkrétně idea samotné Přírody, která učí poutníky, jak Přírodu překonat“ poznáním, že silou, která uvádí Přírodu do pohybu, je Imaginace (s. 612–613). Jako idea Přírody, která transcenduje její smyslovou podobu, je však Hartmanův výklad imaginace v VI. knize *Preludia* bližší kantovské antinomii než „lidskému a básnickému faktu“ (s. 613).

Na Hartmana navazuje například zajímavá, ale problematičtější interpretace v úvodní kapitole knihy Alana Liu *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford, Stanford University Press 1989 (cit. dle přetisku této kapitoly *The History in „Imagination“*. In:

Romanticism: A Critical Reader, ed. Duncan Wu. Oxford, Basil Blackwell 1995, s. 84–119). Podle Liu vychází Hartman z Hegelovy dialektiky, kterou je nutno „zhistorizovat“, aby vyšla najevo skutečná apokalyptická povaha Wordsworthovy poezie. Tou je údajně „poznání, že dějiny tu byly před agonii vědomí a budou i po ní“ (s. 115). Na rozdíl od Hartmana předpokládá Liu, že v VI. knize *Preludia* je příroda jen „imaginárním protivníkem“ mluvčího básně, který svůj „souboj“ s ní pouze finguje, aby zastřel „svůj skutečný boj s dějinami“. Popření „historie“ je prý „prahem Wordsworthova nejvíce šokujícího aktu Imaginace, která dává smysl dějinám“. Tento smysl má však apokalyptický charakter: je podmíněn zánikem přírody, která už nemusí být prostředníkem mezi imaginací a dějinami, jež vytvářejí syntézu (s. 112). I když Liu ukazuje rozsáhlé možnosti výkladu VI. knihy *Preludia* v kontextu historických událostí během první Wordsworthovy cesty do revoluční Francie (léto 1790) a Napoleonova mocenského vzestupu (1796–1804; v závěru tohoto období vznikla první rozsáhlá verze *Preludia*, text z roku 1805), jeho metoda je reduktivní, kopíruje základní schéma Hegelovy dialektiky. Liu pochopitelně nebere v potaz vztah básně k přírodě v různých fázích vývoje textu *Preludia*, vztah, jehož komplexnost jsme se zde pokusili nastínit. Místo Liuova dialektického čtení navrhuje čtení *rizomatické*, vycházející z Deleuzovy teorie heterogenních struktur a jejich dynamiky. Toto čtení dává přednost krátkodobé paměti před pamětí dlouhodobou a hierarchizovanou, která je základem historického vědomí a tradice (viz pozn. 22). Základem naší interpretace je hypotéza, že *Preludium* a zejména jeho první verze z roku 1799 funguje – Deleuzovými slovy – „jako asambláž, která vytváří vztahy mezi jistými multiplicitami“ (v oblasti reality, reprezentace a subjektivity), a nikoli „jako obraz světa“ (G. Deleuze a F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 23). Vycházíme z předpokladu, že *Preludium* odmítá historii ne proto, aby ji podřídilo moci génia, podobného idealizovanému Napoleonovi (A. Liu, *c. d.*, s. 111), ale že nepřijímá tehdejší pojetí dějin jako historie „mravů a známých událostí“, „moderních příběhů zbařených lidské duše“ (text 1805, VIII, v. 775, 774, s. 306; spojení „stript of their humanizing soul“

vykládají komentátoři kritického vydání jako „bez vztahu k běžnému životu“, *The Prelude 1799 1805 1850*, s. 306, pozn. 3). Jinými slovy, Wordsworth odmítá dějiny jako soubor „velkých vyprávění“ a z určitého hlediska předjímá Nietzscheho druhou „nečasovou úvahu“ ukazující zhoubný vliv historického vědění, jehož působením vzniká „slabá osobnost“, pro kterou se z existující skutečnosti stal jen bezvýznamný dojem“ (Friedrich Nietzsche: O užítku a škodlivosti historie pro život. In: *Nečasové úvahy*, sv. I, přel. Jan Krejčí. Praha, Mladá fronta 1992, s. 109). Spolu s tím si však (a v tom lze dát částečně za pravdu Liuovi) nepřipouští *dějinnost* vlastní existence, ale v jiném smyslu, než uvažuje Liu – ve smyslu *odpovědnosti za dějiny* a zároveň *nemožnosti být za ně plně odpovědný* (viz Jacques Derrida: *The Gift of Death* [Donner la Mort, 1992], přel. David Wills. Chicago – London, The University of Chicago Press 1995, s. 1–23). Tak lze přistupovat k nejproblematičtější části *Preludia*, IX. a X. knize a zejména k vloženému příběhu o Vaudracourovi a Julii, který sice vychází z Wordsworthovy zkušenosti z milostného vztahu k Annete Vallonové, ale zároveň zastírá důležitý osobní a společenský rozměr této zkušenosti, básníkovo citové, morální a politické selhání.

V jiných částech *Preludia* je historické vědomí v podstatě totožné s mocí imaginace, která však není podřízena autoritě centrálního subjektu. Jde opět o deleuzovskou asambláž – vybavované události („remembrances“) působí na momentálně vnímanou skutečnost („shapes before my eyes“) a tím se stávají „životními funkcemi duše“ („vital functions of the soul“). V VIII. knize básně se například píše, že se přítomnost (chmurné londýnské prostředí, anonymita velkoměsta) „hemžila oživujícími vlivy“ („was thronged with impregnations“) stejně jako divoká krajina Wordsworthova dětství, „bezlesé strže plné jeskyň, skal / [...] / ozvěny, vodopády, útesy, / jež vání větru přetvářejí v hudbu“ (text 1805, VIII, v. 787–796, s. 308). I když v této „imaginativní historii“ neschází „velké téma“ („duchovní jednota všech lidí / proti vši hlouposti a všemu zlu“), nemá centrální postavení. Není totiž v prvé řadě významovým sjednocením, jeho důležitost je dána *intenzitou* radostného „pocitu“ („sensation“; v. 832, s. 310), způsobeného schopností imaginace

překonat odcizenost velkoměstského života. Imaginativní historie rozvíjená v *Preludiu* nejsou dějiny „psané vždy z usedlého hlediska a ve jménu jednotného státního aparátu“. Je to spíš opak státotvorné historiografie, který Deleuze s Guattarim nazývají „nomadologie“ – vyprávění rozvíjející se v tocích touhy a po „liniích úniku“ (G. Deleuze a F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 23).

40 Spojení „written book“ jistě může v angličtině znamenat knihu *psanou* na rozdíl od *tištěné*. V dané pasáži se ale nevyskytuje nic, co by nasvědčovalo, že by toto rozlišení mělo nějaký hlubší význam, například jako i v romantismu často používaná metafora „knihy přírody“ psané starobylým, šifrovaným nebo mystickým písmem. Dalším možným významem tohoto spojení by byla *vnějškovost* zápisu na rozdíl od *niternosti* myslí (u tzv. kavalerického básníka Richarda Lovelace ze 17. století například nacházíme rozlišení „written mind“ a „body'd mind“ – viz *Oxford English Dictionary*, veze CD-ROM). Tato antitéze, opírající se o tradiční chápání písma jako pouhého externího, technického záznamu lidské řeči, který nevystihuje její niterný, duchovní obsah (psaná kniha versus „živá“ kniha), je sice při výkladu pasáže použitelná, ale nedává možnost zachytit její složitou dynamiku (oscilaci pohyblivých obrazů a nehybného záznamu). Proto dáváme přednost jednoduššímu výkladu, vyplývajícímu z formy minulého participia a z faktu, že angličtina nemůže v daném slovesném tvaru rozlišit vid.

Podrobně ke vztahu knihy a znaku viz např. Jacques Derrida: *Of Grammatology* (De la grammatologie, 1967), přel. Gayatri Spivak. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1976, s. 10–18, zvl. s. 18: „Idea knihy je ideou (konečné nebo nekonečné) celistvosti označujícího, ale tato celistvost označujícího nemůže být celistvostí, pokud jí nepředchází celistvost označovaného, které dohlíží na správnost zápisu i jednotlivých znaků a ve své ideálnosti na nich nezávisí.“

Wordsworthova pasáž nevychází z takového jasného hierarchizovaného vztahu mezi označujícím a označovaným. Naopak, metafora knihy zde nevede k jejich jasnému rozlišení, k oddělení přírodních předmětů a smyslových vjemů, paměťových představ nebo psaného textu jako jejich znaků. Chvilková

fixace asociativního a imaginativního procesu zde nemá žádný symbolický význam, neevokuje žádné další ani „vyšší“ označované, které by dávalo celé pasáži smysl.

41 V současné filozofii vymezuje problematickou ontologii přízraku Jacques Derrida v knize *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International* (Spectres de Marx, 1993), přel. Peggy Kamuf. New York – London, Routledge 1994, s. 6:

Nelze-li již rozlišit ducha od přízraku, duch bere na sebe tělo a vtěluje se [...] do strašidla. Nebo raději, jak to vyslovil Marx, [...] přízrak je paradoxním ztělesňováním, stáváním se tělem, jistou jevovou a tělesnou formou ducha. Stává se tak spíše jakousi „věcí“, kterou je obtížné pojmenovat: Není to ani duše ani tělo, ale obě zároveň. Neboť právě tělo a fenomenalita dodávají duchu jeho přízračný zjev, ale přitom mizí v jeho zjevení, při příchodu či návratu ducha. [...] Duch a přízrak nejsou jedno a totéž [...]; a pokud jde o to, co mají společného, neví se, co to je, co je to nyní. Je to něco, co neznáme a nevíme přesně, zda to je, zda to existuje, zda to odpovídá nějakému jménu a shoduje se s nějakou podstatou. Nevíme – ne z nevědomosti, nýbrž proto, že tento ne-objekt nepřítomný ve své přítomnosti, tento pobyt něčeho, co není zde, co odsud zmizelo, již nenáleží vědění. Nevíme, zda je to živé nebo mrtvé. Zde je, nebo spíše tam je, nepojmenovatelná či takřka nepojmenovatelná věc: něco mezi něčím a někým, kýmkoli a čímkoli, nějaká věc, „to“ („this thing“), ale zároveň toto a nic jiného, to, co se na nás dívá, co se nás týká a přitom přichází jako výsměch sémantice právě tak jako ontologii, psychoanalýze právě tak jako filozofii. [...] ta Věc je stále neviditelná, není to nic viditelného, je to viditelné nic.

42 Viz G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 4–5 (srov. pozn. 20). Srov. též Wordsworthovo určení imaginace ve 2. vyd. *Lyrických balad* (1800): „[...] imaginace, slovo, kterým označují schopnost vytvářet působivé efekty [„impressive effects“] z jednoduchých prvků“ (viz poznámku k básni Hloh – The Thorn; W. Wordsworth, S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads* 1798, ed. W. J. B. Owen. London, Oxford University Press 1967, s. 139).

43 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 5.

44 G. Hartman, *c. d.*, s. 612.

45 „Bože, teď překročil jsem práh!“; text 1805, VIII, v. 700, s. 302.

46 Poškozený a fragmentární rukopis Y v jednom z Wordsworthových zápisníků dokumentuje první etapu přeměny *Preludia* z básně o pěti knihách, koncipované do března 1804, na text *Preludia* z roku 1805 o třinácti knihách. Jeho základem je první verze VIII. knihy, dále obsahuje úvod budoucí VII. knihy, charakteristiku republikánského důstojníka Michela Beaupuyho z IX. knihy, líčící zážitky z revoluční Francie, a „materiály nakonec použité v Knihách XI a XII“ textu 1805 (*The Prelude* 1799 1805 1850, s. 519, 518, 508). Podle editorů citovaného kritického vydání začínala sekvence verši o něžné povaze obyčejného londýnského řemeslníka (viz níže, ...), pokračovala pasáží o inspiraci vycházející z přírody (v úvodu Knihy XI textu 1805) a zájmu o chudé, s nimiž se mluvčí sešel na svých cestách po anglickém venkově (s. 442, pozn. 2).

47 Rejected Drafts for 1805, Book VIII, in MS. Y, October 1804, (a) „We live by admiration“. In: *The Prelude* 1799, 1805, 1850, s. 504, v. 176. Wordsworth zde vychází z podobné dialektiky, již se vyznačuje Coleridgeova definice imaginace ve XIII. kapitole knihy *Biographia Literaria*. Coleridge hovoří o „schématu“, v němž existují dvě „nekonečné“ a „nezničitelné“ „protichůdné síly“, jejichž opozice vychází z jejich podstat (I, s. 197). Jednotu těchto sil nelze rozumově postihnout, lze ji pouze intuitivně nazírat ve dvou formách – „principu života“ a „procesu našeho sebeuvědomění“. To však dokáže jen „básnický génius“, který se odlišuje od ostatních nikoli stupněm, nýbrž „druhem“ svého nadání (I, s. 198; srov. zde např. s. *283).

48 Původní koncepce patrná z vypuštěné pasáže v rukopise Y však vyznívá zcela opačně. Pomocí filozoficky vysvětlitelných schematických symbolů zdůvodňuje izolovanost básníka od „mrzkých lidí / a jejich pomíjivých aktivit, / zkažených, nízkých choutek“, které neodpovídají platónskému řádu přírody, vztahu „vzorů“ („archetypes“) a jejich věrných kopií, „přepisů / a napodobenin“ („transcripts / And imitations“; *The Prelude* 1799, 1805, 1850, s. 504, v. 194–195, 184, 182–183). Tato izolovanost určuje básníkovi místo, jež dříve zaujímal „mnich nebo kněz“, pro něhož byla služba u oltáře, k níž byl předurčen svým narozením, „nezpochybnitelným

příkazem“ („irrefutable decree“; s. 504, v. 202). Autorita tohoto postavení, srovnatelná s jedinečnou pozicí „monarchy“ a „krále“, nevyplyvá přímo ze zákona Přírody, nýbrž z vlastního rituálu, pomocí něhož je Příroda uctívána („zákonů oltáře“; s. 504, v. 201). Postavením kněze Přírody je pak dána básníková „duchovní suverenita“ (s. 505, v. 210), která mu zaručuje nejen všeobjímající vizi, ale také rozpoznání sjednocujícího smyslu všech jevů a věcí, obrovských i nepatrných. Právě básníkově kněžské poslání může dát takový smysl běžnému lidskému vnímání („Habits of eye and ear and every sense“) a hodnotu pozemskému světu, a to i v očích jeho Stvořitele (s. 505, v. 233–235).

Tato pasáž spojuje platónskou myšlenku inspirace, opírající se o vztah Ideje a její věrné kopie, s kantovskou představou „morální účelnosti“ přírody, podle níž je člověk „konečným účelem, jemuž je celá příroda teleologicky podřízena“ a může zaujmout centrální postavení přisuzované dříve jen bohům (*Kritika soudnosti*, např. § 84, s. 216 a § 86, s. 221; podrobněji viz kapitolu Vznešeno, gotično, groteskno). Od Kanta se však Wordsworth (i Coleridge) liší v tom, že tento účel spatřují v umělecké tvorbě génia, odpovídající (a odpovědné) jen „zákonům přírody“. Zátlumem v textu 1805 i v Coleridgeových úvahách je tato korelace přírody a umělecké tvorby pojata jako praktickým rozumem nepochopitelná jednota antagonistických sil, v rukopise *Preludia* Y ji osvětluje symbolická metafora zrcadlového odrazu, při němž vzniká věrná kopie, neodlišitelná od originálu, stejně krásná, a oprávněná získat jeho moc. „Sněhobílý beran“ odrážející se v tůňce horské bystřiny je stejně nádherný jako jeho „stínový protějšek“. Oba se zdají být „středem svého krásného světa“. Mluví, který má původně pokušení zrcadlový odraz zničit, to nedokáže; brání mu v tom zřejmá čistota a dokonalost korespondence s originálem, tj. moc, která přešla z Ideje na její věrnou kopii (Rejected Drafts for 1805, Book VIII, in MS. Y, October 1804, [b] „Whether the whistling kite“, s. 506, v. 20, 21, 23).

49 „Že pěvcům, stejně jako prorokům, / spojeným s nimi velkým řádem pravdy, / je zvláštním věnem dána jejich schopnost / pochopit to, co nikdo neviděl“ (text 1805, XII, v. 300–305, s. 452).

50 Verše 313–353 (text 1805, XII, s. 452–456), vycházející ze starší básně Saliburská pláň (Salisbury Plain, po 1793), evokují tehdejší představy o Stonehenge jako druidském chrámu a rituálech spojených s lidskými oběťmi. „Barbarská majestátnost“ těchto obřadů se zde pojí s odkazy k tajným naukám druidů, „formám nápodoby“, schopným vyjádřit „jejich znalost nebes“ (v. 326, 346). I když se zdá, že Wordsworth zde rozšiřuje své pojetí inspirace a imaginace tak, aby mohlo zahrnout mýty a rituály dávnověkých kultur, pravdou je, že fantazie o druidech zde překrývá původní koncepci básně Saliburská pláň (v pozdějších verzích nazvané Tulačka – The Female Vagrant, 1798 – a Vina a žal – Guilt and Sorrow, 1843) odsuzující zbládnutí tuláků a krutost tehdejších poprav.

51 Slovo „vapours“ (text 1805, v. 46, s. 460) – páry, mlhy – vytváří asociaci se symbolikou imaginace v alpské části VI. knihy *Preludia*. Další a důležitější asociace je ve verši 63 „homeless voice of waters“ (tj. zvuk, jehož původ nelze zjistit a kterému chybí určení, smysl, metaforicky „domov“).

52 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 29, „Obecná poznámka k expozici estetických reflektujících soudů“, s. 97–98, a § 86, s. 223.

53 *Tamtéž*, § 90, s. 237, pozn. Podrobněji viz kapitolu Vznešeno, gotično, groteskno, zvl. pozn. 48 a 50.

54 Na podobnost pasáže s Coleridgeovou definicí „primární imaginace“ poukazují již editoři kritického vydání *Preludia*. *The Prelude 1799 1805 1850*, s. 462, pozn. 2.

55 *Tamtéž*. Editoři kritického vydání se mýlí, když ztotožňují Wordsworthovo a Coleridgeovo pojetí jednoty tvůrčí a receptivní povahy imaginace. Podle Wordsworthe je moment, kdy individuum „je činnou silou jedné velké mysli“ jako „tvůrce i vnímatel“ (text 1805, II, v. 272–273, s. 78, 80), vyhrazen především nemluvnatům a malým dětem. Později tato spontánní schopnost slábne a je nutno ji nahradit sebeuvědomělým pěstováním imaginace. Coleridge s touto Wordsworthovou představou, která klade důraz na původ imaginace v platónském světě Idejí, jehož odlesky si po narození přinášíme na tento svět, polemizoval v *Biographii Literarii*, kde Wordsworthově ódě Náznamy nesmrtnosti ve vzpomínkách z raného dětství (srov. pozn. 36) vytýkal nepřiměřenost myšlenek a citů

psychice šestiletého chlapce, oslovovaného v básni „nejlepší filozof“. Podle Coleridge zapomíná Wordsworth ve svém panteismu na hierarchický vztah části a celku, jinými slovy na to, že Boha jako „jedinou Substanci“ vesmíru nelze ztotožňovat s jednotlivci, kteří jsou „modifikací“ tohoto absolutního principu. Zatímco Bůh je skutečným původcem všech přírodních a duševních dějů, jednotlivé subjektivity, ať již vědomé nebo nevědomé, mohou být pouze „druhořádnými činiteli v záračném ustrojení [...] těla“ a ducha. Paradoxní povahu Wordsworthova dětského „filozofa“ vyjadřuje Coleridge zvláštním způsobem: „Ale bylo by jistě podivné, kdybych řekl, že konstruuji své srdce“ (*Biographia Literaria*, II, s. 113, 112).

56 Z hlediska původu imaginace je básníkova mysl věrnou kopií nebo emanací Božstva („Such minds are truly from the Deity“), neboť má stejný účinek jako jeho moc, která sama sobě poskytuje nejvyšší blaho (text 1805, XIII, v. 106–108, s. 464). Tuto formulaci, vyznívající jako vyjádření „egoistické vznešenosti“ („egoistical sublime“), kritizované už za Wordsworthova života např. Keatsem jako „bytí jen pro sebe a bez druhých“ (dopis Richardu Woodhousovi ze 27. 10. 1818. In: John Keats: *Selected Poetry and Letters*, ed. R. H. Fogle. New York, Rinehart 1965, s. 320), se Wordsworth pokoušel změnit od roku 1839. Text z roku 1850 se proto vrací k pojetí síly imaginace jako intezity smyslového vnímání („highest bliss / that flesh can know“), které „v každé představě i myšlence“ přináší vědomí existence panteistického Boha (XIV, v. 114–116, s. 465).

57 Tato láska podle Wordsworthe pochází „z přemítavé duše“ a je „božská“ (text 1805, XIII, v. 165). Editoři kritického vydání *Preludia* ji nazývají „spiritual love“, což má zřetelný náboženský odstín. V pozdější době (v opravách textu z let 1816–1819) se Wordsworth skutečně snažil pojmout tuto lásku jako křesťanskou (*The Prelude 1799 1805 1850*, s. 468–469, pozn. 4 a 5). Také text z roku 1850 mění „more intellectual“ na „spiritual“ (v. 188, s. 469).

58 Friedrich Schlegel: *Lectures on Transcendental Philosophy*. In: *The Early Political Writings of the German Romantics*, přel. a ed. F. Beiser. Cambridge, Cambridge University Press 1996, s. 145, 149; *Ideen* (Nr. 95, *Athenäum*, III sv., 1800). In: *Werke in zwei Bänden*, sv. I, ed.

Wolfgang Hecht. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1980, s. 274.

59 „A tomu, kdo svou duši pozvedne / do výšin duchovního citění, / nebude chybět obyčejná něžnost, / [...] / naplní život ženskou mírností, / drobnými láskami a tužbami.“ (text 1805, XIII, v. 204–206, 208–209, s. 470).

60 „Slovy, jež říkají jen to, čím jsme, / vytrhnout chtěl bych ze sna smrtelného / smyslné lidi, prázdným marnivcům / dát pravé vytržení“ (W. Wordsworth: *The Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson. London, Oxford University Press 1908, v. 59–62, s. 755). Srov. M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*, New York, W. W. Norton and Co. 1971, s. 19–32, 37–46; srov. též zde kapitulu *Příroda a krajina*.

61 Michel Foucault: *The History of Sexuality*, sv. 2, *The Use of Pleasure* (L'Usage des Plaisirs, 1984), přel. Robert Hurley. New York, Vintage Books 1985, s. 86–92.

62 „Organickou jednotu“ nebo „organickou formu“ definuje Abrams na základě těchto příznaků: 1) Prvotnost celku před částmi, 2) růst a jeho projevy, 3) asimilace, 4) spontánnost, samostatnost růstu, 5) jednota částí a celku – pevná integrovanost částí do celku a závislost celku na částech (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 170–176). Princip organické jednoty uměleckého díla vysvětluje Coleridge v jedné ze svých shakespearovských přednášek z roku 1808: „Stejně jako ostatní živé síly [...] musí se i duch poezie vtělit, aby se mohl zjevit. Živé tělo je nutně tělem organizovaným – a co jiného je organizace než spojení částí do jednoho celku, v němž je každá součást zároveň účelem i prostředkem“ (S. T. Coleridge: *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor. London, Oxford University Press 1930, sv. I, s. 223)

63 *The Mirror and the Lamp*, s. 202. Nepříliš šťastné je Abramsovo *psychologické* vymezení celé problematiky – „literární dílo vyrůstá z neproniknutelné hlubiny génia“ (*tamtéž*). Proti tomu stavíme Deleuzovo pojetí „literárního stroje“ (viz *Proust a znaky*, zejména kap. *Antilogos*, s. 119–130), které vychází z jeho úvah o paradoxní soudržnosti dynamických struktur v *Logice smyslu*, zvl. v kap. *Eleventh Series of Nonsense*, s. 66–73.

64 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie* (1714), § 64. In: *Monadologie a jiné práce*, přel. Jindřich Husák. Praha, Svoboda 1982, s. 168 (srov. zde kapitulu *Příroda a krajina*).

- 65 *Tamtéž*, § 68, s. 168.
- 66 *Tamtéž*, § 70, § 63, s. 168, 167.
- 67 *Tamtéž*, § 71, s. 169.
- 68 Milan Sobotka: Život a dílo Gottfrieda Wilhelm Leibnize. In: G. W. Leibniz: *Monadologie a jiné práce*, s. 27–28
- 69 *Monadologie*, § 73. In: G. W. Leibniz, *Monadologie a jiné práce*, s. 169.
- 70 *Tamtéž*, § 77, s. 170.
- 71 Viz G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 6–7.
- 72 *Monadologie*, § 78. In: G. W. Leibniz, *Monadologie a jiné práce*, s. 170.
- 73 Viz G. W. Leibniz, dopis Antoinu Arnauldovi ze září 1687, a spis *Quid sit idea*, cit. podle M. Sobotky, *c. d.*, s. 30.
- 74 G. W. Leibniz: *Metafyzické pojednání* (1686, 1846), § 9. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 62.
- 75 Gilles Deleuze: *Difference and Repetition* (Différence et répétition, 1968), přel. Paul Patton. London, Athlone Press 1994, s. 222. Srov. též Gilles Deleuze: *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Le Pli. Leibniz et le Baroque, 1988), přel. Tom Conley. Minneapolis – London, University of Minnesota Press 1993, s. 85–99; a Daniel W. Smith, *Deleuze's Theory of Sensation*, s. 35, 38.
- 76 *Monadologie*, § 87. In: G. W. Leibniz, *Monadologie a jiné práce*, s. 172.
- 77 *Tamtéž*, § 90, s. 173.
- 78 *Tamtéž*, § 82, § 85, s. 171.
- 79 *Tamtéž*, § 89, s. 172.
- 80 Srov. G. Deleuze, *The Simulacrum and Ancient Philosophy*. In: *The Logic of Sense*, s. 259–260.
- 81 G. W. Leibniz, *Monadologie a jiné práce*, s. 104.
- 82 Viz *Die philosophische Schriften von G. W. Leibniz*, ed. C. I. Gerhardt. Berlin 1879–1890, sv. V, s. 286. Cit. dle A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, s. 171.
- Tuto problematiku se dále pokouší řešit např. Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* (§ 47, pozn.), když vysvětluje své pojetí génia: „vrozená duševní vlohá (ingenium), kterou dává příroda umění pravidlo“ (§ 46, s. 125). Pravidlo, která dává příroda umění prostřednictvím umělecké tvorby génia (neboli imaginace), nemůže podle Kanta „sloužit jako předpis [...], musí být vyabstrahováno z činu, tj. z produktu“, jenž druhým lidem slouží „jako vzor, ne pro padělání, nýbrž pro napodobení“. Géniova tvorba a její výsledek, umělecké dílo, mají tedy z tohoto hlediska

funkci platónských Idejí, které ostatní tvůrci musí napodobovat (produkovat věrné kopie, nikoli padělky).

Imaginace však podle Kanta nevytváří přírodu, jde pouze o její analogon: „druhou přírodu [...] z látky, kterou dává skutečná příroda“ (srov. níže Coleridgeovo pojetí „sekundární“ imaginace). Vzhledem, k tomu, že imaginace tvoří nejen podle zákonů analogických přírodním, ale i „podle principů, které leží výše v rozumu“, lze účel umělecké tvorby považovat za transcendenci přírody (§ 49, s. 130). Proto je třeba postavit génia „do úplného protikladu k *duchu napodobování*“. Zatímco vědec (např. Newton) je schopen všechny své objevy zdůvodnit i názorně demonstrovat a liší se od „napodobovatele jen stupněm“ složitosti své práce, geniální umělec se od napodobitelů (vědců i řemeslníků) odlišuje svou specifikou, protože nedokáže objasnit, jak jeho díla vznikají. „Těžko vysvětlit“ lze i to, že tyto výtvořiny mohou sloužit jako vzor pro nápodobu ostatních umělců (s. 126–127). Zde Kant takřka doslovně opakuje Leibnizův názor na Boha Stvořitele, ale s tím rozdílem, že jej přenáší na geniálního umělce.

Na rozdíl od Leibnizova Boha je však Kantův geniální umělec omezen pravidly, která vytvářejí „soudy vkusu“. Génius „může přinést jen bohatou látku pro produkty krásného umění, její zpracování a forma vyžaduje školou vzdělaný talent, aby z ní mohl učinit takové užití, které může obstát před soudností“. Podobně jako Leibnizova „společná možnost“ dává u Kanta tuto formu *vkusu*, jenž například vylučuje takovou krásu, „která vzbuzuje odpor“ (§ 48, s. 129, 128).

Géniova tvůrčí svoboda je tedy podobně paradoxní jako svoboda Leibnizova Boha. Forma, kterou dává geniální umělec svému dílu a bez níž by toto dílo nikdy nebylo dokončeno, není sice nutným zákonem, jenž si klade Leibnizův Bůh, ale je nutnou podmínkou harmonie uměleckého díla stejně jako „společná možnost“, jež zakládá harmonii Leibnizova vesmíru jako „nejlepšího možného světa“ (srov. Johann Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetische Gemählde* [Kritická poznámenání o básnickém zobrazení]. Zürich 1741, s. 13–14: „Všechny tyto nespočetné možné systémy světů se nacházejí pod nadvládou imaginace [Einbildungskraft]“, „Způsob tvorby, při němž je možné skutečně

mocí imaginace, je především básnickovou doménou, díky jeho povolání, jež znamená být tvůrcem, *poetes*“ (*tamtéž*, s. 573). Podle Kanta spočívá tato harmonie v rovnováze mezi symbolickou funkcí formy, která reprezentuje pojem, jenž jinak nemá žádný přiměřený (logický) výraz (např. závojem zahalená bohyně Ísis jako nepoznatelná Příroda, § 49, s. 130–131), a její funkcí estetickou, danou „svobodným zalíbením“, podmíněným „svobodou ve hře [...] duševních sil“, tj. „obrazotvornosti a rozvažování“ („jejichž sjednocení [v jistém poměru] tvoří *génia*“, s. 132).

Na rozdíl od Leibnizova Boha (i Bodmerova básníka) musí Kantův geniální umělec tuto formu pracně hledat. Pomalé a velice trýznivé „poopravování“ díla (§ 48, s. 129) je však těžko slučitelné se svobodnou tvorbou. Paradoxnost svého vymezení vkusu se pokouší Kant překonat vytyčením rozdílu mezi tzv. „čistým“ soudem vkusu, vyjadřujícím zalíbení ve „volné kráse“ (např. ornamentů) vytvořené „svobodnou obrazotvorností“, a soudem „aplikovaným“, vyslovujícím zalíbení v kráse podřízené vnitřnímu účelu předmětu, vyjádřitelnému myšlenkovým pojmem (např. „dobro“; § 16, s. 70, 71).

Jak upozorňuje Milan Sobotka (*Kritika soudnosti*, s. 264–265, pozn. 21), převzal Kant tento rozdíl od scholastiků, kteří rozlišovali mezi „pulchritudo vaga“ a „pulchritudo adhaerens“. Kant se prý rozhodl dát „vázané“ kráse přednost před krásou „volnou“ proto, že dokáže reprezentovat *ideál*. Ten musí mít lidskou podobu, neboť souvisí „s podstatou lidskosti, která tkví v rozumu jakožto schopnosti kauzality ze svobody“.

Toto obsahové určení krásy ve formě symbolu není však podle Sobotky konečným smyslem Kantovy distinkce. Ta totiž vlastně umožňuje, ve spojení s dalšími Kantovými závěry, přehodnotit tradiční pojem „vázané krásy“.

Protože rozum je schopnost „porozumět a vztahovat se k celku jako k nepodmíněnému, samotnému bytí“, „vázaná krása“ se tak vlastně stává krásou „svobodnou“. Naši rozumovou schopnost necharakterizuje totiž jen *konečný výsledek* – poznání specifických objektivních zákonitostí charakterizujících danou celistvost, nýbrž také naprosto *obecný poznatek neukončenosti struktury*, uvažované jako množina nekonečných možností reprezentace jako „objektivně nevyčerpatelné

a žádnou formulí nepostižitelné, proto právě *bezpojmové hry schopnosti*“. Je však otázka, zda se tato hra imaginace podstatně liší od „normální hry“, která má podle Deleuze vždy určitý model, „ekonomický“ nebo „morální“ (srov. G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 59). I Kantova „bezpojmová hra schopností“ má totiž „morální model“, který je v *Kritice soudnosti* vyjádřen v pojmu člověka jako konečného účelu stvoření. Pouze v člověku „jako v subjektu morality lze nalézt nepodmíněné zákonodárství vzhledem k účelům [...], které ho činí schopným být konečným účelem, jemuž je celá příroda teleologicky podřízena“ (§ 84, s. 216 a s. 217, pozn.: „člověk může být konečným účelem stvoření jen jako morální bytost“). Nelze si tedy ani představit, že by se Kant ve svém obecném pojetí „účelnosti bez účelu“ blížil pojetí „ideální hry“, která „vůbec není světem jako uměleckým dílem“, nemůže být hrána, nýbrž pouze „myšlena jako nesmysl“. V této hře, jež nemá pravidla, rozhoduje totiž náhoda v „nekonečně dělitelném čase“, který Deleuze nazývá Aión (*The Logic of Sense*, s. 60–61, srov. zde s. *264).

83 A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, s. 173.

84 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 68.

85 G. W. Leibniz, *Monadologie*, § 19–21. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 159; týž: *Nové eseje o lidské soudnosti*, přel. Věra Rychetská. Praha 1932, s. 7.

86 Srov. G. W. Leibniz, *Monadologie*, § 27. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 160.

87 *Tamtéž*, § 28, s. 161.

*88 *Tamtéž*, § 37, m s. 162.

89 *Tamtéž*, § 29, s. 161; §§ 34, 36, s. 162; § 45, s. 163.

90 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 69–70.

91 *Tamtéž*, s. 72, 71.

92 Viz Edward Young: *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith Morley. Manchester 1918, s. 327, 6, 11, 21, 7.

93 *The Mirror and the Lamp*, s. 200.

94 E. Young, *Conjectures on Original Composition*, s. 337, 21.

95 G. W. Leibniz, *Metafyzické pojednání*, §§ 27, 28. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 85.

96 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 1792, 2. vyd., sv. I, s. 349, 352–353; srov. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 203.

- 97 G. W. Leibniz, *Monadologie*, § 82. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 171. Toto „vyvolení“ není v rozporu s předchozí teorií „preformance“ semen (§ 74), protože u Leibnizově době většina preformistických teorií předpokládala, že vývoj k vyšším strukturám je možný pouze působením božího zákona. V tom smyslu je třeba chápat také jiný Leibnizův výrok, podle něhož se duše živočichů „stávají rozumnými, až když početí předurčí tyto živočichy k lidské přirozenosti“ (Principy přírody a milosti založené na rozumu, 1718, § 5. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 149).
- 98 *The Mirror and the Lamp*, s. 204.
- 99 J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (O německých způsobech a umění, 1773). In: *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan. Berlin 1877–1899, sv. V, s. 217–218, 220–221; srov. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 205. Viz též zde kapitulu Příroda a krajina.
- 100 J. W. Goethe: Von deutscher Baukunst (O německém stavebním umění). In: *Sämtliche Werke*, XXXIII, s. 5, 9, 11. Týž, *Italská cesta*, přel. K. Grustein a B. Plecháčová. Praha 1930, s. 135–136 (6. 9. 1787). Týž, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (O pravdivosti a pravděpodobnosti uměleckých děl). In: *Sämtliche Werke*, XXXIII, s. 90.
- 101 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 22 (Obecná poznámka k první části analytiky), s. 78; § 17, s. 74, 72.
- 102 *Tamtéž*, § 17, s. 71–72.
- 103 *Tamtéž*, s. 71 pozn.
- 104 *Tamtéž*, § 57 (pozn. 1), s. 150–151: Kant rozlišuje „rozumové“ a „estetické ideje“. První se „podle nějakého principu vztahují k nějakému pojmu“ a „nemohou se nikdy stát poznáním předmětu“. Pojem, k němuž se vztahují, je „pojmem transcendentním, který se odlišuje od rozvažovacího pojmu“. K transcendentnímu, nadmyslnému pojmu nemůže být nikdy „přiměřeně dán názor“ (nalezena přiměřená idea slovná představa). Naproti tomu estetická idea je představa, jež se vztahuje k nějakému názoru, „pro který nemůže být adekvátně nalezen pojem“. Zatímco pojmy rozvažování musí být smyslově znázornitelné (a tak prokazatelné), „rozumovou ideu“ nelze smyslově znázornit ani logicky demonstrovat. „Rozumovou ideou“ je „rozumový pojem o nadmyslovém substrátu všech jevů vůbec nebo také o tom, co musí být považováno za základ naší libovůle ve vztahu k morálním zákonům“ (tj. paradoxní jednota svobody a zákonitosti).
- 105 *Tamtéž*, s. 72.
- 106 Srov. G. Deleuze, *Logika smyslu*, s. 59 a zde pozn. 82. Podle Jacquesa Derridy (*Economimesis. Diacritics*, 11 [1981], s. 3–4) má však tato hra ve skutečnosti model *ekonomický*, jde v ní o spojení „čisté morálky“ a „empirického kulturalismu“, které má politický a ekonomický smysl – „naturalizovat“ lidský výtvar, tedy zkonstruovat společenský produkt jako analogii přírodní danosti a tím ho zdánlivě vymanit z ekonomických vztahů (k tzv. „umění pro výdělek“, § 43, s. 122–123, viz též zde kapitulu Vznešeno, gotično, groteskno).
- 107 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 17, s. 74; § 84, s. 215–217. Viz též zde pozn. 82.
- *108 *Tamtéž*, § 17, s. 73.
- 109 *Tamtéž*, § 17, s. 73 (poznámka).
- 110 Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 60: „Esence je sama o sobě diferencí.“
- 111 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 20, s. 75, 76; § 22, s. 77; § 21, s. 76; § 22 (Obecná poznámka k první části analytiky), s. 78, 80.
- 112 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 71, 70.
- 113 Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 53–55.
- 114 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 71–72.
- 115 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 23, s. 81. Srov. pasáž o imaginaci v VI. knize Wordsworthova *Preludia* (s. 257) a pozn. 37.
- 116 *Tamtéž*, s. 82.
- 117 *Tamtéž*, § 25, s. 85.
- 118 *Tamtéž*, § 26, s. 89.
- 119 *Tamtéž*, s. 89–90.
- 120 *Tamtéž*, § 27, s. 90–92. Srov. kapitulu Vznešeno, gotično, groteskno, zejména pozn. 49.
- *121 *Tamtéž*, § 28, s. 93.
- 122 *Tamtéž*, § 28, s. 93–95; § 29, s. 96.
- 123 Srov. s Deleuzovým vymezením „ideální hry“ v *Logice smyslu*: Na rozdíl od Kantovy hry imaginace, která nedokáže postihnout složitost celku, a proto probouzí sjednocující a konceptualizující činnost rozumu, aktivitu, jež dává nekonečnému celku jednotící smysl, je „ideální hra“ podle Deleuze nehratelná, ale jen myslitelná: „Může být pouze myšlena jako nesmysl. Ale právě proto je to vlastní realita myšlení a nevědomí čistého myšlení“, tj. jeho strukturní a kombinatorický základ, který si nelze uvědomit ani modelovat, jenž však může být uchopen a potvrzen – „pouze myšlení může totiž pochopit nahodilost jako předmět afirmace“ (*The Logic of Sense*, s. 60).

O nesmyslu v souvislosti s hrou píše Kant v § 54 *Kritiky soudnosti*. Vše, co obsahuje „něco nesmyslného“, vzbuzuje „živý, otrásající smích“, který přichází jako „afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic“. Smích je však podle Kanta pouze „tělesným počtkem“, který neškodí „duchovnímu pocitu úcty k morálním idejím“ (s. 142, 144). V Kantově pojetí je tedy nesmysl odkázán pouze do nejnižší úrovně hry, nemá jinou funkci než vzbudit příjemné tělesné počítky, které neškodí velkým idejím. Kant samozřejmě neuvažuje o subverzivní funkci smíchu, který je afirmací tělesného bytí jako základu lidské existence (viz např. Bachtinovu teorii „smíchové kultury“). A je pochopitelné, že už vůbec nedokáže pochopit nesmysl jako *logický jev*, jako základní problém struktury, pojaté v Deleuzově *Logice smyslu* jako „ideální hra“.

124 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 29 (Obecná poznámka k expozici estetických reflektujících soudů), s. 98.

125 *Tamtéž*, § 51, s. 135. Srov. J. Derrida, *Economimesis*, s. 17 a zde kapitolu Vznešeno, gotično, goteskno, zejména pozn. 50. Jak jsme ukázali výše, neoživuje Kantova hra imaginace jen „imanentní“ pojmy rozvažování (praktického rozumu), ale též aktivuje činnost „transcendentních“ pojmů čistého rozumu.

126 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 29 (Obecná poznámka k expozici estetických reflektujících soudů), s. 98, 99, 100.

127 *Tamtéž*, § 49, s. 130.

128 *Tamtéž*, § 64, s. 171–172. Srov. též G. Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 218, a Jean-Michel Salanskis: *Idea and Destination*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, ed. P. Patton, s. 66: „Kantovo schéma nemá a nemůže mít [...] vlastnost, kterou mu Kant připisuje, protože se musí podrobit logické možnosti dané pojmem. Nemá tudíž moc nad prostorem a časem.“ Totéž lze však říci i o symbolech, protože Kantův důraz na reprezentaci pomocí analogie umožňuje vyhnout se úvaze o vztahu symbolů k moci, s výjimkou „moci“ rozumových idejí a jejich symbolických reprezentací. (Srov. níže analýzu Kantova pojetí výrazu v umění.)

129 *Tamtéž*, § 59, s. 157–158.

130 *Tamtéž*.

131 *Tamtéž*, § 58, s. 156, 153, 154, 156.

132 Srov. *tamtéž*, § 61, kde Kant vysvětluje

„regulativní“. nikoli „konstitutivní“ charakter účelnosti v přírodě. Teleologické posuzování přírody ji nemůže vysvětlovat, nýbrž ji dovede jen podřídít „principům pozorování a zkoumání [...] podle analogie“ s naším vnitřním účelem (s. 164).

133 *Tamtéž*, § 49, s. 128–133.

134 Constantin V. Boundas: *Deleuze-Bergson: an Ontology of the Virtual*. In: *Deleuze: A Critical Reader*, s. 89–90. Srov. též zde kapitolu *Příroda a krajina*, pozn. 96.

135 Novalis: *Der Monolog*. Tento text pronikavě čte Maurice Blanchot v esejí *The Athenaeum*, přel. Deborah Esh a Ian Balfour. In: *Studies in Romanticism*, 22 (1983), s. 169–170. Blanchot také cituje Hamannův dopis Herderovi, který obsahuje nábožensko-filozofické pojetí logu – „rozum je logos [...] je to hlubina, která vždy zůstane temnou, a já čekám na anděla z Apokalypsy, aby mi přinesl klíč k této propasti“ (s. 169). Novalisův přístup je odlišný. Proti rozumu jako poznání nekonečné hlubiny vesmíru staví „básnění“ (Fabel) jako tvůrčí, mytopoetickou činnost řeči: „Vím jen tak málo, že mohu celistvě uchopit svůj přítomný svět jedině v básnění.“ Morální princip organické celistvosti, „svědomí, tato moc, jež vytváří světy i jejich smysl“, je sice „duchem světové básně“, ale jenom „jako případ věčné, romantické souvislosti nekonečně proměnlivého, pospolitého života“ (Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, s. 259; srov. zde kapitolu *Vznešeno, gotično, groteskno*). Otevřená, dynamická forma básnické řeči do sebe zahrnuje i „princip“, který nemá řídicí úlohu, nýbrž je jen případem „věčné romantické souvislosti nekonečně proměnlivého pospolitého života“.

136 Daniel W. Smith: *Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality*, s. 36–37. Podle Smithe je v každé extenzi nutně implikována intenzita, která se buď může projevit jako určitá kvalita, pokud „dosáhne daného řádu nebo velikosti a tyto vztahy jsou organizovány ve vědomí“, nebo jako znak, „extenze která v sobě zahrnuje intenzitu“, jejímž účinkem je „intenzita způsobená asymetrií diferenciálních vztahů“ (s. 36). Srov. zde pozn. 19.

137 Srov. D. W. Smith, *c. d.*, s. 48: „materiál umění se stává nerozlišitelným od jeho pocitování [sensation]“.

138 Srov. první motto k XIII. kapitole *Biographie Literarie* z V. knihy Miltonova *Ztraceného ráje*,

v. 469n. Podle Lovejoye vyplývá z Miltonova spisu *De doctrina Christiana* (O křesťanské vírouce), že Bůh je dokonalý sám o sobě, nikoli skrze své stvoření, a že člověk se k jeho dokonalosti může přibližovat jen tehdy, když se zaměří pouze na své duchovní sebezdokonalení. „Původní akt Stvoření byl [podle Miltona] nejen opožděn, ale v nejvyšší míře omezen“, nejprve jenom na „duchovní esence“ (např. anděly) a teprve později, po jejich pádu, na člověka a bytosti nižšího řádu. Vztah člověka k Bohu, andělům, ale i nižším tvorům je přísně hierarchicky regulován (viz *The Great Chain of Being*, s. 160–164). Miltonovo pojetí světa je tedy příkladem radikálního monismu, jednoty, která ke své realizaci nepotřebuje mnohost, a Boha, který musí neustále řešit problémy způsobené svým vlastním stvořením. K extrémní podobě – vyprázdnění obsahu této jednoty – dovedl Miltonovu koncepci Byron v „mystériu“ *Kain* (Cain, 1821).

139 Citace z Leibnizových pojednání *De Ipsa Natura a Specimen Dynamicum*. O Leibnizově pojetí entelechie viz s. *273.

140 Coleridge volně parafrázuje Schellingův odkaz na Descartesovo pojednání *Svět* (Le Monde). Přitom nahrazuje Descartesův pojem „extenze“ termínem „hmota“ (matter).

141 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, I, s. 196.

142 *Tamtéž*, s. 185.

143 *Tamtéž*, s. 183 a pozn.: „Ale pokud pozvedneme naše chápání k absolutnímu já, k velikému věčnému JÁ JSEM, pak budou principy bytí a poznání, ideje a reality, základ existence a základ jejího poznání naprosto totožné: Sum quia sum [Jsem, protože jsem]. Jsem protože tvrdím, že jsem; a tvrdím, že jsem, protože jsem.“ „Při prvním odhalení svého absolutního bytí Jahve [já jsem] odhalil základní pravdu veškeré filozofie, která buď musí začít od něčeho absolutního nebo nemůže mít žádný pevný počátek, tj. musí přestat být filozofií.“

Podstatné je, že Coleridgeův tautologický výklad se netýká jen „VŮLE, neboli prvotního aktu sebeduplikace“ (s. 185), ale také pojetí znaku jako neproblematické identity označujícího a označovaného. Problém reprezentace jako možnosti existence je jedním z témat dalšího Coleridgeova výkladu. Coleridge zde přejímá Kantovu úvahu o možnosti existence

smyslově neznázornitelných pojmů (ve spise *De mundi sensibilis et intelligibilis forma et principiis*, 1770). Zatímco Coleridge takto jen zdůvodňuje Kantův pojem „názor“, Kantova úvaha je hlubší – poukazuje na omyl, při němž dochází k záměně „omezenosti lidské mysli za omezenost samotné podstaty věcí“ (viz *Teze X*, s. 189–190 a pozn. s. 190).

144 *Tamtéž*, s. 196. Srov. zde s. *275, 278.

145 *Tamtéž*. Coleridgeův poněkud těžkopádný protiklad je třeba chápat jako vztah nekonečně dělitelných veličin – pokud jedna ze sil nekonečně expanduje, druhá se v ní „nachází“ v nekonečném a stále se dělicím množství bodů, protože směr ani orientace této expanze nejsou předem dány. Kantovo pojednání *Pokus o uvedení negatívních veličin do filozofie* (Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen, 1763), na něž se Coleridge odvolává, vychází z diferenciálního pojetí těchto kvantit a jejich významu pro řešení otázek „prostoru, pohybu a nekonečně malých veličin“ (s. 196, 197).

146 *Tamtéž*, s. 197–198. Většina tradičních interpretací vykládá Coleridgeovy síly jako energii (životní nebo tvůrčí sílu) a reflektující vědomí jako nejvyšší produkt organického růstu (srov. s. 198 a M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, kap. VII a VIII). Při této konkretizaci však zaniká důležitý fakt, že vztah těchto sil je diferenciální. Podle D. W. Smithe je takový vztah určen tím, že veličiny v něm „samy o sobě nemají určitou hodnotu“, ale přitom „se navzájem určují“. Od identifikace prvků je třeba pokročit k určení povahy strukturotvorného vztahu. Tento vztah potom určuje „topologický prostor dané struktury“ (c. d., s. 52).

147 Jak ukazuje D. W. Smith, již v roce 1790 navrhl Salomon Mačmon (v pojednání *Pokus o transcendentální filozofii* – Versuch über die transcendentale Philosophie) „zásadní revizi Kantovy filozofie“ – návrat k Leibnizové teorii „malých percepčí“ (viz první část této podkapitoly) a zároveň i její podstatné přehodnocení. Podle Mačmona zakládají nevědomé „malé percepce“ „ideální genetické prvky“ vnímání nebo též „diferenciály vědomí“. Tyto diferenciály nazval později Deleuze Idejemi nebo Esencemi (viz zde s. *290–291 a D. W. Smith, c. d., s. 35). K Leibnizovi se tehdy nevracel jen Mačmon, ale například také

- Schelling v *Idejích k filozofii přírody* (viz zde kapitulu Příroda a krajina), které Coleridge znal a citoval v *Biographii Literarii*.
- 148 D. W. Smith, *c. d.*, s. 34. Smith upozorňuje na Deleuzovo čtení Kantovy Analytiky vznešena (*Kritika soudnosti*, § 29, s. 97: Vznešenost „je předmět [přírody], jehož představa vede mysl k tomu, aby si myslela nedosažitelnost přírody jako znázornění idejí“.). Srov. též pojetí „znaků umění“ v Deleuzově knize *Proust a znaky*, s. 52–63.
- 149 Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 25: „Explicitní a konvenční významy nejsou nikdy hluboké; jediný hluboký smysl je ten, který je zavinutý, který je implikovaný ve vnějším znaku.“
- 150 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, I, s. 200.
- 151 *Tamtéž*. V tomto autokomunikativním textu použil Coleridge mírně pozměněného citátu z vlastní básně Jednomu pánovi (To a Gentleman, 1807; dnes vydávaná pod názvem Williamu Wordsworthovi – To William Wordsworth) oslavující *Preludium*.
- 152 Viz D. W. Smith, *c. d.*, s. 34 a G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 52, 113. Umění nám naopak dává opravdovou jednotu: jednotu nemateriálního znaku a zcela duchovního významu. Touto jednotou znaku a smyslu je právě Esence, zjevující se v uměleckém díle“, která je „nejvyšší a absolutní diferencí“.
- 153 G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 25.
- 154 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, s. 199. Srov. zde kapitulu Vznešeno, gotično, groteskno.
- 155 *Tamtéž*.
- 156 *Tamtéž*, s. 202.
- 157 Srov. G. Deleuze, *The Simulacrum and Ancient Philosophy*. In: *The Logic of Sense*, s. 274, 275, 260: Zatímco tělesa jsou podle Lucretia složena z atomů, simulakra jsou „sloučeniny druhého stupně“ emitované tělesy „v menším než nejmenším vnímatelném čase“. Simulakra proto nemůžeme přímo vnímat, dokud nevytvoří smyslově vnímatelný obraz, fantasma, které pak „zastupuje samotný objekt“, těleso, jež ho původně emitovalo. Simulakra a fantasmata jsou tedy nezávislá na věcech, nejsou označujícími, která mají pevná označovaná. Jsou samostatnými, nemateriálními znaky, „znaky umění“ (srov. *Proust a znaky*, s. 50), jež jsou zároveň *intenzitami* smyslového vnímání. Jsou znaky, jejichž
- mysl je založen na diferencích nevnímatelných počtů a sjednocuje dualitu estetiky: rozpor mezi „teorií citění jako formy možné zkušenosti a teorií umění jako odrazu reálné zkušenosti“. Podle Deleuze není fantasma reprezentací jednání ani vášně (passion), ale „jejich společným výsledkem“, „tj. čistou událostí“, „jevem“, „efektem“. Deleuze sice rozlišuje mezi fantasmaty jako „povrchovými efekty“ a simulakry jako „objekty v hloubce“, ale toto rozlišení má spíše hodnotovou než prostorovou platnost – simulakra vyskytující se na povrchu věcí se jeví jako v hloubce v kontrastu ke zbožštěným „idolům“, které jsou „objekty ve výsostném postavení“. Žádné z těchto „objektů“ se však nepodobají věcem v přirozeném světě (*The Logic of Sense*, s. 210, 216).
- 158 *Tamtéž*, s. 213, 216.
- 159 *Tamtéž*, s. 49–50: „A na druhé straně existuje také jisté označované v pohybu (*floate d signifié*) dané označujícím, aniž by bylo identifikováno, označeno nebo realizováno.“ Tak podle Léviho-Strausse funguje např. slovo „mana“, ale také běžná slova jako zájmena „to“ nebo „něco“. Tato označující reprezentují „hodnotu beze smyslu a tedy schopnou přijmout jakýkoli smysl, jehož funkcí bude vyplnit mezeru oddělující označující a označované“. Deleuze se opírá o Lévi-Straussův úvod do díla Marcela Mausse (Introduction à l'œuvre d' Marcel Mauss. In: Marcel Mauss: *Sociologie et anthropologie*. Paris, P.U.F. 1950, s. 48–49).
- 160 G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 125 a 130.
- 161 John Milton: *Paradise Lost* II, v. 742, 668, 669, 728, 765, 804. In: *The Poems of John Milton*, ed. Helen Darbishire. London, Oxford University Press 1961, s. 217–220.
- 162 Miltonův „Hřích“ má podobu Homérovy Skyilly, podle řecké mytologie dcery Forkyda nebo Hekaté a mořského víru Charybdy. Protiklad „chthonický – autochtonní“ je podle Lévi-Straussovy analýzy oidipovského mýtu klíčový pro stanovení analogie mezi řádem mikrokosmu (rodových a společenských vztahů) a makrokosmu:
- Neschopnost spojit oba druhy vztahů [chthonický, podle něhož je člověk závislý na zemi, z níž povstal, a autochtonní, podle něhož se z této závislosti osamostatňuje] je překonána (nebo spíše nahrazena) tvrzením, že oba protikladné vztahy jsou natolik identické,

nakolik jsou si ve své rozpornosti vzájemně podobné.

(Claude Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*, přel. Claire Jacobson a Brooke C. Schoepfe. New York, Basic Books 1963, s. 216)

Ačkoli rozpor mezi chtonickým a autochtonním původem lidstva nelze sám o sobě vyřešit, je podle Lévi-Strausse možné vytvořit logickou korelaci závislou na analogii:

Přečeňování pokrevních svazků se má k jejich podčeňování tak, jako snaha uniknout autochtonii k nemožnosti ji úspěšně realizovat. I když je zde zkušenost v rozporu s teorií, společenský život tu dává platnost kosmologii díky vzájemné strukturní podobnosti. Kosmologie je tudíž pravdivá. (Tamtéž)

Tak podle Lévi-Strausse zní „provizorní formulace mytického myšlení“ (tamtéž).

Zatímco u Miltona funguje analogie mezi dvěma rozpory („chtonický – autochtonní“ a „Satanův zlořád – boží řád“) přesně v duchu Lévi-Strausovy strukturní teorie jako potvrzení pravdivosti Božího kosmického řádu, u Shelleyho a v některých Blakeových básních dochází naopak ke zpochybnění korespondence mezi makrokosmem a mikrokosmem, protože je diktována uzurpátorem posvátné moci (Jupiterem u Shelleyho a Urizenem u Blakea; viz další podkapitoly). Beztvářý fantom Smrti v Miltonově *Ztraceném ráji* lze např. pokládat za předchůdce Démogorgóna v Shelleyho dramatické básni *Odpoutaný Prométheus* (Prometheus Unbound, 1820). Jak ukazuje např. Tilottama Rajan, Shelleyho reprezentace Démogorgóna jako myslící bytosti je vyprázdněná proto, aby zdůraznila jeho „aktivní“ existenci jako „jazykového uspořádání [linguistic constitution]“ (Deconstruction or Reconstruction: Reading Shelley's *Prometheus Unbound*. In: *Romanticism: A Critical Reader*, s. 205). Toto „uspořádání“ je spíše Foucaultovým diskursem než de Saussurovým jazykem (*la langue*) vyznačujícím se pevnou strukturou pravidel. Jak se ukáže dále, u Shelleyho i Blakea jde o projekt osvobození tvůrčího potenciálu řeči (Shelley) i vesmírných tvůrčích sil působících v lidstvu (Blake).

163 Srov. zakončení básně Kublaj chán: „Umět tak v sobě rozeznít / ten symfonický

tón, / takovou rozkož z něho mít, / že hudbou dunící jak zvon / ve vzduchu zbudoval bych sám / ten slunný palác, zmrzlou sluj!“ (viz rovněž zde pozn. 4). Srov. též Novalisovy výroky: „Hudba, výtvarné umění a poezie jsou synonyma.“ „Malířství, výtvarné umění, není ničím jiným než figurativním znázorněním [Figuristik] hudby.“ „Malířství, výtvarné umění – objektivní hudba. Hudba – subjektivní hudba či malířství.“ (*Romantische Welt: Die Fragmente*, ed. Otto Mann. Leipzig 1939, s. 300)

164 M. Blanchot, *The Athenaeum*, s. 171.

165 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, I, s. 202.

166 Kathleen M. Wheeler: „Kubla Khan“ and the Art of Thingifying. In: *Romanticism: A Critical Reader*, s. 132–135.

167 Tamtéž, s. 143.

168 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, II, s. 64–65.

169 Tamtéž, s. 68.

170 Tamtéž, s. 65.

171 I. Kant, *Kritika soudnosti*, s. 122.

172 Tamtéž, § 46, s. 126.

173 Tamtéž, § 47, s. 127.

174 Tamtéž, § 65, s. 174.

175 Tamtéž.

176 Tamtéž, § 67, s. 178.

177 Friedrich Schlegels *philosophische Vorlesungen aus dem Jahren 1804 bis 1806*, hrsg. von C. J. H. Windishmann. Bonn 1846, sv. I, s. 111–112. Srov. Max Blechman: *The Revolutionary Dream of Early German Romanticism*. In: *Revolutionary Romanticism*, ed. Max Blechman. San Francisco, City Lights Books 1999, s. 18–20.

178 Srov. F. Schlegel: *Vorlesungen über die transzendente Philosophie*. Cit. podle anglického překladu *Lectures on Transcendental Philosophy*. In: *The Early Political Writings of the German Romantics*, s. 145, 146, 149.

179 Coleridge on *Logic and Learning*, ed. A. D. Snyder. New Haven, Yale University Press 1929, s. 110; srov. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 225.

180 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, II, s. 65.

181 Tamtéž, s. 202, 193, 188, 189. V závěru *Biographie Literarie* tedy Coleridge popírá své teze o základní roli subjektivity (viz výše).

182 Tamtéž, s. 192.

183 Interpretaci tematiky simulaker a fantasmat v Coleridgeově raném dramatu *Osorio*

(1797) a v jeho přepracované verzi *Svědění* (Remorse, 1813) viz Martin Procházka: Imaginative Geographies Disrupted? Representing the Other in English Romantic Dramas. In: *European Journal of English Studies* 6.2 (2002), s. 207–220.

184 „Veškeré umění je dnes založeno na románu a ne na dramatu,“ tvrdil Friedrich Solger. Uzavřenost a záměrnost dramatické formy ztotožnil Novalis s mechanismem:

[...] bratři Schlegelové přehlíží [když mluví o záměrnosti Shakespearových děl], že umění patří k přírodě, že je jakoby přírodou, sama sebe napodobuje, sama sebe tvoří [...] Shakespeare nebyl vypočítavý, ani to nebyl učenec [...]. Nic nesmyslnějšího se nedá říci [o jeho dílech], než že jsou uměleckými výtvoři v onom omezeném, mechanickém smyslu.

(*Romantische Welt: Die Fragmente*, s. 355–356; první úryvek – cit. dle českého výboru *Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty*, přel. Věra Koubová. Praha, Odeon 1991, s. 229).

185 Novalis: *Květinový prach* (Der Blütenstaub, 1798). In: *Zázračná hra světa*, s. 18.

186 Srov. M. H. Abrams: *Zrcadlo a lampa*, přel. Martin Procházka. Praha, Triáda 2001, zvl. s. 189–195.

187 Touto otázkou se podrobně zabývá Tzvetan Todorov v práci *Théories du symbole*. Paris, Éditions du Seuil 1977, kap. La crise romantique, zvl. s. 213–214. Jak sám poznamenává, detailní analýzu organických metafor v literárních teoriích hlavně anglického romantismu předkládá M. H. Abrams v knize *Zrcadlo a lampa*, kap. 7–8.

188 Srov. Novalis, Všeobecný brouillon (Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik, 1798–1799; č. 724, 137). In: *c. d.*, s. 207, 189.

189 Novalis, Přípravné práce (Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, 1798, Nr. 484, Studie k výtvarnému umění). In: *c. d.*, s. 182.

190 I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 49, s. 130, 131 (srov. *c. d.*, § 57, s. 150–151 a zde, zvl. pozn. 103).

191 Novalis, *Fragmenty a studie* (Fragmente und Studien, 1799–1800, Nr. 22). In: *c. d.*, s. 225.

192 A přitom bychom pochopitelně naráželi na nuance a rozdíly u jednotlivých představi-

telů (např. u obou názorově si blízkých bratrů – Friedricha a Augusta Wilhelma Schlegela); proto vzhledem k našemu užšímu tématu předkládáme jen jistý vhled snažící se pojmut některé společné a obecné aspekty.

193 Kromě pronikavé koncepčnosti se tak de facto přiznávají další možnosti zákrutám produkujícího „chaosu“.

194 Srov. T. Todorov, *c. d.*, s. 185–197, 206–211. – Na tomto místě jen připomeňme Novalisovo rozlišení rétorického čili instrumentálního jazyka a jazyka poetického, „nepřechodného“ (srov. též opozici mezi čistými a užitnými uměními v Kantově *Kritice soudnosti*, § 53). K tomu srov. Todorov, *tamtéž*, s. 206–211, a zde kapitolu Vzneseno, gotično, groteskno, zvl. pozn. 50, s. *183–184.

195 Srov. A. W. Schlegel: *Přednášky o krásné literatuře a umění* (Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1801–1804), část Podstata umění (Das Wesen der Kunst). In: *Deutsche Literaturdenkmäler*, sv. XVII. Stuttgart 1884, s. 261. Srov. též Philippe Lacoue-Labarthe a Jean-Luc Nancy: *The Literary Absolute. The Theory of Literature of German Romanticism* [L'Absolu littéraire, 1978], přel. Philip Barnard a Cheryl Lester. Albany, State University of New York Press 1988, s. 45: „Pravda fragmentu tedy nespočívá zcela v nekonečné ‚progresivitě‘ ‚romantické poezie‘, nýbrž ve skutečné nekonečnosti pravdy jako procesu, zprostředkovaného zlomkovitými [tj. konečnými] prostředky.“ – Touto protikladností se přitom vyjevuje osud i podmínka umění, jehož smyslem je vyjadřovat nevyslovitelné. Poezie je nevyčerpatelná, nekonečná, svobodná (srov. Fragment č. 116 F. Schlegela v časopise *Athenäum*, 1, 1798), a také její interpretace jsou nekonečné (viz Todorovova analýza Schellinga in: *c. d.*, s. 231), třebaže je přitom podle A. W. Schlegela zapotřebí poetického přístupu, základu všech umění neboli smyslu pro nekonečno. Totiž jediné poetické vidění věci neustále interpretuje, konstituuje nevyčerpatelnost jejich figur (srov. A. W. Schlegel, *c. d.*, s. 261.).

196 T. Todorov, *c. d.*, s. 186. O symbolických znacích jako „diagramech“ nebo „schématech“ viz výše, pozn. 128, s. *288, a Kantovu *Kritiku soudnosti*, § 64.

197 „Jiné způsoby básnictví jsou již hotové a mohou být tudíž jen důsledně rozpitvávány. Romantická poezie se teprve uskutečňuje [ist

noch im Werden], stávání se, dění je její vlastní podstatou – bude se věčně uskutečňovat a nikdy nebude ukončena“ (Friedrich Schlegel: *Athenäum*, 1.1 [1798]. In: *Werke in zwei Bänden*, sv. I, ed. Wolfgang Hecht. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1980, s. 205).

198 K tomu srov. T. Todorov, *c. d.*, s. 233.

199 A. W. Schlegel, *c. d.*, s. 261.

200 Srov. *tamtéž*, s. 98.

201 Todorov, *c. d.*, s. 185.

202 „Síla údivu.“ Srov. Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie (Rede über die Mythologie; 1800)*. In: *c. d.*, sv. 2, s. 159.

203 Srov. Novalis, *Fragments und Studien, 1799–1800*, Nr. 640, 668). In: *c. d.*, s. 240–241.

204 F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie (Rede über die Mythologie)*. In: *c. d.*, s. 164.

205 Srov. A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. In: *Sämtliche Werke*. Leipzig 1846, sv. 6, s. 157.

206 „Budoucí svět je rozumný chaos, jenž sám sebe pronikl, je v sobě a mimo sebe, chaos na druhou nebo na nekonečnou.“ „NAUKA O BUDOUCNOSTI ČLOVĚKA. Náš život není snem, ale má se jím stát a snad se jím i stane.“ Novalis, *Všeobecný brouillon (Fragments 234, 237)*. In: *c. d.*, s. 191.

207 E. T. A. Hoffmann: *Zlatý kořenáč*, přel. Erik A. Saudek. In: E. T. A. Hoffmann: *Mistr Blecha*. Praha, Odeon 1976, s. 128.

208 Na tento aspekt Hoffmannovy tvorby se zaměřuje např. Naum Berkovskij v práci *Německá romantika*, přel. Růžena Grebeníčková. Praha, Odeon 1976, s. 452n.

209 Takových opisovačů, písařů a kancelistů se v literatuře 19. století vyskytuje mnoho. Kopírují věrně a krasopisně různé texty, a to nejen písemnosti v užším slova smyslu, ale i celé soubory idejí, názorů a postojů, tj. více či méně stereotypní „texty“ vyznačující se určitou mentalitou, ideologií, sociálními rysy apod. (např. v prózách Guy de Maupassanta, Alphonse Daudeta, Phillipa Augusta Villiersa de l'Isle-Adam). U Flaubertových hrdinů Bouvarda a Pécucheta (Bouvard et Pécuchet, 1881), pokoušených vědou, dospívá opisování k radikálnímu nominalismu a tragikomickým tautologiím. Avšak ani ve zjevně groteskní rovině, kdy se títo dva přátelé, dokonale ovládající jen mechanické kopírování, pokoušejí převést do skutečnosti myšlenky a výtvary jiných, se neztrácí význačnost

Flaubertova nedokončeného románu. Jeho písaři jsou nejen karikaturou extrémního pozitivismu nebo vědecké metafyziky, ale svou nekonečnou nejistotou i svými pochybnostmi a marnou touhou překročit sebe sama se stávají kopisty relativně vyššího druhu, než jsou jejich nížce myslící a zcela banální spoluobčané. Kopírování zde tedy do značné míry transformuje hrdiny. Naproti tomu písař Bartleby u Hermana Melvilla se svým zcela neagresivním, o to však naléhavějším gestem – „raději (bych) ne“ – radikálně vzpírá opisovačské existenci (viz zde kapitola *Vznešeno, gotično, groteskno*).

210 E. T. A. Hoffmann, *c. d.*, s. 178.

211 Ingeborg Köhler: *Baudelaire et Hoffmann*, kap. *L'Imagination*. Acta Universitatis Upsaliensis, *Studia Romanica Upsaliensia* 27, Uppsala 1979, s. 93.

212 *Tamtéž*, s. 95.

213 E. T. A. Hoffmann, *c. d.*, s. 127.

214 I. Köhler, *c. d.*, s. 97.

215 Paradox odkazuje ke staré mystické představě, že lidské nitro je bezmeznou přírodou.

216 Viz mystický Orient a jeho příběhy v *Cestě do Orientu (Voyage en Orient, 1851)*, sonety *Chiméry (Les Chimères, 1854)* aj.

217 E. T. A. Hoffmann, *Rytíř Gluck*, přel. Hana Žantovská. In: *c. d.*, s. 7.

218 Zde jen připomeňme, že se nezaměřujeme na obsáhle komentované souvislosti, návaznosti a přímé filiace mezi Baudelairovými úvahami a anglickým nebo německým romantismem a myšlením (Immanuel Kant, A. W. Schlegel, F. W. J. Schelling, Jean Paul a K. W. F. Solger; dva posledně jmenovaní jsou zřejmě původci rozlišení fantazie a imaginace – „Phantasie“ a „Einbildungskraft“). K tomu srov. např. tyto klasické práce: R. Beilharz: *Fantaisie et imagination chez Baudelaire, Catherine Crowe et leurs prédécesseurs allemands*. In: *Baudelaire, Actes du Colloque de Nice, Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice* 1967; A. Viatte: *Les sources occultes du romantisme (1770–1820)*. Paris, Champion 1928, 1965; J. Roos: *Les Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du romantisme*. Strasbourg, Heitz 1951; Claude Pichois: *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*. Paris, José Corti 1963; C. Navagaraja: *A. W. Schlegel in Frankreich. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik*. Tübingen, Niemeyer 1966.

- Nesledujeme speciálně ani linii posunů v hierarchickém poměru fantazie a imaginace, tj. kupříkladu to, že v duchu platónské tradice klade německé myšlení na přelomu 18. a 19. století (F. Schelling, A. W. Schlegel, Jean Paul) fantazii výše než imaginaci, která je odrazem fantazie.
- 219** Charles Baudelaire: Notes nouvelles sur Edgar Poe (1857). In: *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *....
- 220** Viz Annie Becq: Aux sources occultes de l'esthétique romantique: l'imagination selon Saint-Martin. In: *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, ed. Paul Viallaneix. Paris, Klincksieck 1975, s. 414–415. Uvedená studie odkazuje na základní práci k tomuto problému – A. Koyré: *La philosophie de Jacob Böhme*. Paris, Vrin 1929.
- 221** Christian Croisille: L'influence de l'illumination dans la formation de la pensée romantique: Lamartine et Saint-Martin. In: *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, s. 461.
- 222** M. H. Abrams, c. d., s. 67.
- 223** Záměrně se teď nezastavujeme u Saint-Martinova klíčového rozlišování dvojí přírody, přírody „reálné“ a přírody „aktuální“, a proto i dvojího „magismu“ – tj. přírody a „magismu“ před pádem člověka (prvotní hřích) a po jeho pádu.
- 224** Srov. A. Becq, c. d., s. 422–424.
- 225** Součást tzv. *Důvěrných deníků*.
- 226** Viz I. Köhler, c. d.
- 227** Srov. *L'Imagination*. In: *Oeuvres de Jacques Delille*. Paris, Giguët et Michaud 1806, s. 29.
- 228** Srov. *tamtéž*, s. 47–48.
- 229** K tomuto rozhraní srov. pregnantní formulace, jimiž se inspirujeme, in: Max Milner, *Le romantisme I, 1820–1843*, kap. Le ressourcement romantique. Paris, Arthaud 1973, s. 174–175.
- 230** Navazovali tak na starobylé pojetí „literatury“ jako veškerého vědění přenášeného písmem.
- 231** Ve spise *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) – O literatuře a jejích vztazích ke společenským institucím.
- 232** Gerhard Goebel: „Poésie“ et „littérature“ chez Baudelaire et Mallarmé. Analyse du changement de concept. *Romantisme*, 39 (1983), s. 74.
- 233** Charles Baudelaire: Mé srdce obnažené (Mon Coeur mis à nu, 1859–1866). In: *Důvěrné deníky*, přel. Petr Turek. Praha, KRA 1993, s. 59.
- 234** Viz *Salon de 1859*, zvl. kapitoly III-IV. K typologii a definici imaginace u Baudelaira srov. I. Köhler, c. d., zvl. s. 105–115.
- 235** O pojetí básníka jako novodobého proroka a o profetické moci poezie viz kapitolu Epopej a ironie.
- 236** K tomu srov. Paul Bénichou: *Les Mages romantiques*. Paris, Gallimard 1988, s. 157–159.
- 237** *Les Contemplations I, Autrefois* (1830–1843), XXVII. In: *Oeuvres complètes de Victor Hugo, Poésie*. Paris, Charpentier et Fasquelle 1928, s. 70.
- 238** Viz Hugovu báseň Já přemýšlivým snílkem býval ze sbírky *Celá lyra* (Toute la lyre, 1888, 1893).
- 239** Srov. Hugovu báseň Nadšení ve sbírce *Zpěvy východu* (Les Orientales, 1829).
- 240** Báseň Pastýřova chýše ze sbírky *Osudy* (Les Destinées, 1864).
- 241** Srov. zde kapitolu Příroda a krajina. Z německého romantismu lze jako příklad uvést *Fragmenty* (Fragmente, 1798) Friedricha Schlegela:
- Snad by tím začala úplně nová epocha věd a umění, kdyby synfilozofie [nová filozofie, založená na procesu vzájemného pronikání a potencování protikladných duchovních sil a kvalit] a synpoezie [romantická univerzální poezie] byly natolik rozšířené a niterné, že by nebylo již nic neobvyklého, kdyby více bytostí, které se doplňují jako protiklady, vytvářelo společná díla. (*Werke in zwei Bänden*, sv. 2, s. 208)
- Pro romantismus je také charakteristický rozdíl spatřovaný mezi racionalistickou osvícenskou vědou a vědou budoucnosti, která spojuje rozumovou a imaginativní činnost. V Blakeových „prorockých knihách“ existují dva druhy vědy. Jedna vzniká díky hlubokému rozdvojení lidské povahy na rozum – který představuje Urizen, konstruující z uzavřené, subjektivní, chaotické a fragmentované existence newtonovský kosmos jako svět utrpení a smrti – a sentimentální („lítost“ – „pity“, ale také „chtíč“ – „lust“), symbolizovanou „první ženou“ Enitharmon. Proti Urizenově vědě „železných zákonů“, založené na geometrii, měření a vážení, stojí jiná věda, již si vytvářejí „Věční“ („the Eternals“) na obranu proti temným vizím lidské

imaginace, kterou symbolizuje Los, snažící se udržet pohromadě rozpadající se Urizenův kosmos i samotného jeho stvořitele. Věda „Věčných“ je v *Urizenově knize* (The Book of Urizen, 1794) nazvána tkanivem („woof“; podobně jako vědění Ducha Země v Goethově *Faustovi*), oddělujícím svět „myriád Věčnosti“ s veškerou jeho „moudrostí a radostí ze Života“ od Urizenova smrtonosného kosmu (William Blake: *The First Book of Urizen*. In: *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes. London, Oxford University Press 1966, s. 231, 230). Po apokalyptickém konci Urizenova kosmu zmizí toto rozdělení a „intelektuální Válkou“ je nastolena vláda „líbezné Vědy“ („sweet Science“; *Vala or the Four Zoas*. In: *Complete Writings*, s. 379), která je zřejmě totožná s radostnou životní moudrostí „Věčných“.

242 P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, s. 151.

243 Hlavní představitel anglických utilitaristů Jeremy Bentham věřil, že „odvrácíme slova od jejich skutečného poslání, pokud je používáme jinak než k logicky přesnému vyjadřování pravdy“. Tvrdil také, že „veškerá poezie je zkreslující a tudíž nepravdivá [misrepresentation]“ (John Stuart Mill: Bentham [1838]. In: *Early Essays by John Stuart Mill*, ed. J. W. M. Gibbs. London 1897, s. 379–380; viz též M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 301). „Mezi poezií a pravdou je vskutku přirozený kontrast – prolhaná morálka a fiktivní povaha. Básník vždy potřebuje něco falešného. I když předstírá, že jeho stavba je založena na pravdě, ozdobuje ji výmysly. Jeho zaměstnáním je jítit naše vášně a vyvolávat v nás předsudky. Pravda a veškerá exaktnost jsou pro poezii smrtonosné.“ (Jeremy Bentham: *The Rationale of Reward* [Princip odměny, 1825]. In: *Works*, ed. John Bowring. Edinburgh 1843, sv. II, s. 253–254.)

244 The Four Ages of Poetry. In: *The Works of Thomas Love Peacock*, ed. H. F. Brett-Smith a C. E. Jones. London 1934, sv. VIII, s. 21–22.

245 P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, s. 152, 153.

246 *Tamtéž*, s. 152.

247 Viz Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge* (L'archéologie du savoir, 1969), přel. A. M. Sheridan Smith. London, Tavistock 1972, s. 54–55. Jak naznačuje Foucaultova formulace, diskurs není vyjádřením individuálního ani kolektivního subjektu, naopak

je něčím, co subjektivitu vymezuje „vzhledem k určitým autoritám, místům a subjektivním pozicím“. Proto diskurs nikdy nevytváří homogenní a celistvý subjekt. Ani sám diskurs však není celistvý – podle Foucaulta je vymezen pouze příslušností jednotlivých výpovědí k „jedinému formujícímu systému“, který má tři dimenze. Je to 1) skupina jazykových znaků, které fungují performativně, nejen jako prostředky komunikace, ale jako činy, 2) skupina formulačních aktů (vět nebo výroků) a 3) skupina posloupností znaků, jež mají platnost výpovědi (*tamtéž*, s. 107). Diskursivní povahu poezie v Shelleyho teoretických úvahách lze ukázat právě na spojení těchto dimenzí (tvůrčí, poznávací a strukturující).

248 P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, s. 124–127, 141. Vedle Homéra, Aischyla, Vergilia, Danta, Shakespeara a Miliona řadí Shelley k básníkům biblické hrdiny jako Mojžíše, Joba, Davida, Šalamouna, Izaiáše a Ježíše, ale také filozofy (Platóna), dějepisce (Hérodotu, Plútarcha, Tita Livia) a vědce (Francise Bacona).

249 Srov. *tamtéž*, s. 153.

250 *Tamtéž*, s. 155.

251 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 7–8.

252 P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, s. 124.

253 *Tamtéž*, s. 123.

254 *Tamtéž*, s. 125.

255 Viz Jacques Derrida: *Bílá mytologie* (La mythologie blanche, 1972). In: *Texty k dekonstrukci*, přel. a ed. Miroslav Petříček. Bratislava, Archa 1993, s. 217: „Kdykoli rétorika definuje metaforu, pak vždy implikuje nejen určitou filozofii, nýbrž i celé pojmové tkánivo, na němž se ustavila filozofie vůbec.“ Derrida dále ukazuje, že dva důležité Aristotelovy pojmy *mimésis* (nápodoba) a *homoiósis* (podobnost) ustavují základní smysl metafory, kterým je napodobovat *pravdu* (logos) *lidské přirozenosti* (fysis): „Metafora [...] je tedy nástroj poznávání [...] správně utvořená metafora musí pracovat ve službě pravdy, avšak pravý mistr [filozof] se s ní nesmí spokojit a musí dát přednost řeči plné pravdy“ (*tamtéž*, s. 224–225).

256 *A Defence of Poetry*, s. 152.

257 V přednášce *Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku* (La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, 1967) ukazuje Jacques Derrida, že vykročit „za filozofii“ neznamená prostě jen překonat

meze určitého diskursu, ale především zachovat „všechny ty staré [filozofické] pojmy“, nepřipisovat jim „žádnou pravdivostní hodnotu“ a použít jich k boření systému, „k němuž patřily“. Poezie tedy nepracuje s pojmy a představami jako se součástmi předem daného diskursu, její práce se slovy je mýtotočrná v podobném smyslu jako „kutilství“ (*bricolage*; termín Clauda Lévi-Strausse), produkce, při které tvůrce „používá to, co má po ruce“, tj. nástroje, které objevuje kolem sebe, které jsou již tu, a které nejsou speciálně určeny k tomu, k čemu mají být použity“. Takovým „kutilstvím“ je podle Derridy „kritická řeč sama“, zvláště řeč literární kritiky“ (Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku. In: *Texty k dekonstrukci*, s. 184–185; v této pasáži se Derrida odvolává na článek Gérard Genetta Strukturalismus a literární kritika. In: *Figures I*. Paris, Seuil 1966, s. 1945).

258 Percy Bysshe Shelley: On Life (Esej o životě, 1815). In: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. John Shawcross, s. 54, 56, 57.

259 Percy Bysshe Shelley: Speculations on Morals (Úvahy o morálce, asi 1817). In: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, s. 81.

260 Percy Bysshe Shelley: Preface to *Prometheus Unbound* (Předmluva k *Odpoutanému Prométheovi*, 1820). In: *The Poetical Works*, ed. Edward Dowden. New York, Thomas Y. Crowell and Co., b.d., s. 260: „Básník je společným výtvorem vnitřních sil, které mění povahu jiných lidí, a těch vnějších vlivů, jež tyto síly vyvolávají a živí.“

261 A Defence of Poetry, s. 131.

262 *Tamtéž*.

263 *Tamtéž*. Výraz „thoughts of ever new delight“ překládáme takto, protože je z kontextu jasné, že nejde o specificky estetické prožitky ani o analytické vnímání umění. I v jiných Shelleyho textech, zejména v eseji O lásce (On Love, 1818), se setkáváme s podobným pojetím touhy. I když jde na první pohled o lásku k ideálu v jednotlivcově nitru, tento ideál není pouhým krásným obrazem, ale heterogeností, neuceleným souborem jednotlivin – „asambláží nejmenších detailů z nichž se skládá naše přirozenost“ (On Love. In: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, s. 44), ale zároveň intenzifikací utajených citových prožitků, do nichž imaginace „vstupuje“ a které „uchvacuje“, když „nutí lidské schopnosti zachytit nejslabší stín“ vytoužené

představy (*tamtéž*). Zde se tedy ideál stává fantasmatem imaginace složeným z jednotlivých simulaker. Ke svým úvahám, jmenovitě k výrazu „asambláž“, Shelley pod čarou poznamenává: „Tato slova jsou nedsdělná a metaforická ... jako většina jiných. Jaká pomoc –“ (*tamtéž*).

Teprve v Deleuzově filozofickém pohledu na umělecké dílo jako zdroj intenzit začíná mít termín asambláž klíčový význam, když se stává klíčem k pochopení heterogenní struktury uměleckého díla (viz zde pozn. 39, F. Guattari a G. Deleuze, *A Thousand Plateaus*, s. 23, a G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 128–129). Za odkaz k eseji O lásce jako kontextu pro danou pasáž Obrany poezie vděčíme poznámce Timothyho Webba v jeho obsáhlém výboru (Percy Bysshe Shelley: *Poems and Prose*. London, J. M. Dent, 1995, s. 427). Nemyslím si však, že starší esej rozsáhleji formuluje tytéž myšlenky. Na rozdíl od eseje O lásce nespočívá v Obráně poezie důraz na niterné povaze ideálu, ale na síle poezie, která umožňuje vytvořit umělecký „celek“ v jediné větě, ba pouhém jednom slově v naprosto nesourodém okolí („in the midst of a series of unassimilated portions“; A Defence of Poetry, s. 128). Tento celek je stěží něčím vymezujícím, je to spíše úhnná intenzita, síla sjednocujícího „hlediska“, které se podle Deleuze (*Proust a znaky*, s. 129–130) nazývá „styl“, které však nespojuje fragmenty na základě rozumových pojmů nebo představ, nýbrž díky odlišnosti uspořádání uměleckého světa.

264 P. B. Shelley, A Defence of Poetry, s. 131.

265 Zygmunt Bauman: *Postmodern Ethics*. Oxford, Blackwell 1993, s. 181.

266 P. B. Shelley, Speculations on Morals, s. 85: „Nejdůležitější část etiky spočívá“ podle Shelleyho „v hodnocení obecných důsledků [individuálních] zvláštěností a získání rozhodujících znalostí o tom, k jakým tendencím ve specifických případech vedou.“

267 P. B. Shelley, A Defence of Poetry, s. 159.

268 G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 149–150. Jak ukazuje Timothy Webb, Shelley si spíše uvědomoval absenci *jednotčíslo hlediska* pro morální a estetické soudy. Nespravedlivé verdikty revolučních i konzervativních tribunálů spojoval mj. i s odsudky literárních kritiků a recenzentů, kteří založili svá hodnocení na pomluvách a „zjednodušujících morálních

soudech“, místo aby se zaměřili na složitost individuality každého tvůrce, patrnou pouze z jeho děl (Shelley, the System of Judgement, and the Reputation of Poets. *Litteraria Pragensia*, 24 [2002], s. 17). Webb však také jasně ukazuje, že Shelley zpochybnil možnost univerzálního uplatnění zákona při Posledním soudu, kde nehraje hlavní roli boží spravedlnost, ale ďábel, který je „současně udavačem, žalobcem a žalárníkem u nebeského soudu“ (P. B. Shelley, rukopisný zlomek *ďáblův zápisník*. The Bodleian Shelley Manuscripts., sv. XIV: *Shelley's „Devils“ Notebook*, ed. P. M. S. Dawson a Timothy Webb. New York – London, Garland 1993, s. 67). Místo nastolení Boží spravedlnosti na konci světa spoléhal Shelley na postupné vytváření hodnotících hledisek v průběhu času, který nakonec umožní, aby básníka soudili duchové jemu rovni.

269 P. B. Shelley, *Prometheus Unbound*, IV, v. 415–417.

270 Paralela mezi Shelleyho Prométheem a Miltonovým Satanem je rozvedena v předmluvě k *Odpuťanému Prométheovi* (*The Poetical Works*, s. 260).

271 *Tamtéž*, II, 4, v. 4.

272 *Tamtéž*, IV, v. 510–518.

273 Sešit o 61 listech s prvními verzemi a texty kratších Blakeových básní, skicami k jeho grafickým listům, prozaickými texty a poznámkami používaný v letech 1793–1811. Rukopis koupil preraphaelitský básník Dante Gabriel Rossetti roku 1847 od Blakeova obdivovatele a následovníka, malíře Samuela Palmera, a publikoval z něho většinu básní v Blakeově životopise od Alexandera Gilchrista (1863). Rukopis používali také další autoři, především básníci Algernon Charles Swinburne a William Butler Yeats. Některé těžko čitelné texty, včetně prozaických fragmentů, byly vydány až ve 20. století.

274 Podle Kathleen Raineové navštívilo výstavu málo lidí a dochovalo se jen několik výtisků katalogu. Jediný, kdo Blakeovy výtvořky pochválil, byl romantický esejista Charles Lamb. Na výstavě byl také žurnalista a znalec rané německé romantiky Henry Crabb Robinson, díky němuž se o Blakeovi poprvé (1811) dozvěděli v Německu. Postoj tehdejší londýnské veřejnosti k Blakeovu dílu ilustruje poznámka konzervativního básníka Roberta Southeyho, který prohlásil, že tehdy nejznámější (dnes ztracený) Blakeův obraz

Starí Britové (Ancient Britons) je „jeden z jeho nejhorších obrazů a nestojí ani za řeč“ (Kathleen Raine: *William Blake*. London, Thames and Hudson 1970, s. 170).

275 W. Blake, *Complete Writings*, s. 604. Další stránkové odkazy k této edici (viz pozn. 185) jsou uvedeny v textu v závorkách. Český překlad nereprodukuje Blakeovo psaní velkých písmen u obecných substantiv, adjektiv, zájmen, sloves a příslovčí, protože tento úzus nemusí vždy zdůrazňovat určité pojmy nebo témata výpovědi. Blakeův způsob psaní velkých písmen byl v anglické grafice 18. století vcelku běžným jevem.

276 Tzv. dvojí genitiv („vizionářské světy“ a „vize světů“) je rétorickou figurou, která zde dehierarchizuje vztah zobrazujícího a zobrazeného, kopie a originálu. Zobrazené (originál) je stejně důležité jako zobrazující (kopie), které je většinou totožné s originálem.

277 „Zde si povšimněme, že starořecké mýty mají svůj původ v duchovním tajemství a skutečných vizích, které se zamlžily a ztratily v bájích a alegoriích [...]“ (605).

278 Zde Blake naráží na dialog *Ión*, který se snaží vymezit vztah inspirace k filozofickému poznání i k různým oborům lidského vědění a činnosti: „Platón přiměl Sókrata, aby tvrdil, že básník neznají, co píše a o čem hovoří, ani tomu nerozumějí. To je však nezhoubnější omyl. Když neznají a nerozumějí, je vědění něco nižšího [než vize]? Platón se sám mate“ (605).

Vidíme, jak Blake zpochybňuje distinkci mezi Idejemi jako originálem a jejich kopiemi, která je, jak ukázal Deleuze (viz zde s. *248), mocenským vztahem. Rozdíl mezi „podobností“ (similitude), na níž je podle Northropa Frye založena alegorie, a „totožností“ (*Fearful Symmetry. A Study of William Blake* [1947]. Princeton, Princeton University Press 1969, s. 116–117), zde není tak důležitý. Je jenom důležitým případem vztahu originálu k tzv. nepravé kopii (viz Úvod k této kapitole).

279 V básni *Vala*, nazvané později *Čtyři Zoa* (*Vala, or the Four Zoas*, 1795–1804), je onen věk nazýván „dokonalá jednota“. Tato jednota může existovat jen ve „vesmírném bratrství Edenu“. Jiným jménem pro toto bratrství je „vesmírný člověk“ (*Vala, or the Four Zoas*, Night the First, v. 10–11, s. 264).

Podobně vyznívá i mystická pasáž v Blakeově komentáři k *Poslednímu soudu*, popisující

levou část akvarelu zobrazující zmrtvých-
vstání těch, kteří budou spaseni: „Abraham
se vznáší nad svými potomky, kteří vypadají
jako nesčíslné zástupy dětí stoupající vzhůru
ze Země obklopené hvězdami [...]. Jákob a
[...] jeho dvanáct synů se vznáší pod Abra-
hamovými nohama a přijímají děti ze Země.
Vidím, jak to harmonické množství z dálky
vypadá jako jediné děťátko, někdy v náruči
ženy; tak byla znázorňována církev“ (607).
Mystická vize dítěte jako spontánní jednoty
světa zde rozvíjí symboliku *Zpěvů nevinosti*
(*The Songs of Innocence*, 1789) a zároveň
nahrazuje středověký typologický výklad,
v němž je Jákobův sen o žebříku ze země do
nebe chápán jako předzvěst Panny Marie,
„jejímž prostřednictvím došlo ke spojení nebe
a země“ (James Hall: *Slovník námětů a symbolů
ve výtvarném umění*, přel. Alan Plzák. Praha,
Mladá fronta 1991, s. 180). Tato symbolika je
ve středověku vztažena i k představě církve
jako boží nevěsty.

Nahrazení typologického výkladu Písma,
fungujícího na alegorickém principu, my-
topoetickou fantazií je příznačné i pro další
Blakeův akvarel, *Jákobův žebřík* (*Jacob's Lad-
der*, ?1800), kde je místo žebříku zobrazena
spirálovitá cesta spojující Zemi a Slunce. Po
této cestě stoupají i sestupují spolu s anděly
lidé v různých fázích života.

Společným jmenovatelem obou obrazů je
vzájemná souvztažnost jednoty a mnohosti
– co se z určité perspektivy jeví jako jednota
citu a poznání, je z jiné perspektivy pouhým
efektem dynamické a různorodé mnohosti
(srov. zde pozn. 20 a 157).

Z tohoto důvodu se nedomníváme, že je
na těchto Blakeových obrazech třeba zdů-
razňovat statické, geometrické uspořádání,
příznačné pro buddhistické mandaly nebo
pro Jungovu teorii individuace a integrace
člověka v osobnost (viz např. Carl Gustav
Jung: *Analytická psychologie. Její teorie a praxe*,
přel. Kristína Lukášová-Černá a Karel Plocek.
Praha, Academia 1992, s. 132–133; týž: *Con-
cerning Mandala Symbolism*. In: *The Collected
Works of C. G. Jung*, ed. William McGuire, sv.
I, část 1. London, Routledge and Kegan Paul
1959; srov. K. Raine, *c. d.*, s. 130). Mnohost
perspektiv předpokládána pro vnímání Bla-
keových obrazů totiž vede také k tomu, že se
stírá rozdíl mezi archetypem jako energetic-
kým potenciálem nevědomí a archetypálním

obrazem jako konkrétní (např. geometrickou)
reprezentací tohoto potenciálu (viz *Encyclo-
paedia of Literary Theory*, ed. Irena Makaryk.
Toronto, University of Toronto Press 1993, s.
384).

280 Srov. Deleuzovo pojetí stylu jako „hle-
diska“ a jeho vztahu k Esenci chápané jako
Diference v knize *Proust a znaky*. Viz zde
pozn. 10 a 263.

281 Citace z Blakeových rukopisných Anotací
k Berkeleyho pojednání *Siris* (*Annotations to
Berkeley's „Siris“*, 1820).

282 Citace z Blakeových aforismů *Láokoön* (*The
Laocoön*, 1820) na rytině antického sousoší
podle původní kresby pro *Reesovu Encyklope-
dii* (*Rees's Cyclopaedia*, 1815).

283 G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 5 a 167.
Srov. též zde pozn. 20.

284 Použití kurzivy je záměrné – označuje,
že pasáž byla do rukopisu interpolována při
jeho přepracování.

Vala je věstkyně zpívající Vědminu píseň
v mytologické části *Starší Eddy*, která patřila,
stejně jako Ossianovy básně, ke zdrojům
Blakeovy inspirace. Čtyři Zoa jsou Urthona
(Los) – plodnost, tvořivost, imaginace, práce,
Luvah (Orc) – láska, rozkoš, násilí, revoluce,
Tharmas – celistvost, tělesnost a Urizen
– rozum, rozlišování, abstrakce, represe
a rozklad.

Blakeův neologismus „Zoas“ vypadá jako
poangličtěný nominativ plurálu starořeckého
slova (živočich, zvíře), je však možné ho
intepretovat jako vyjádření *dvojího plurálu*,
zdůrazňující dělitelnost těles i okamžiků
(každé tělo i těleso je množstvím těl, každý
okamžik množstvím okamžiků). Původní
řecký plurál odkazuje v křesťanské tradici
k jedinému Bohu, jehož symbolickými ma-
nifestacemi jsou „čtyři živé bytosti plné očí
zpředu i zezadu: první podobná lvu, druhá
býku, třetí měla tvář člověka, čtvrtá byla po-
dobná leticím orlu“ (Zjevení Janovo 4.6–7;
cit. dle: *Bible. Ekumenický překlad*. Praha, Česká
biblická společnost 1998). Tuto symbolickou
funkci plurálu překrývá v Blakeově textu
další plurál, který už neodkazuje k jedinému
Bohu, ale k mnohosti živých bytostí a různorodosti
jejich vizí.

Pro Blakeův imaginární vesmír je příznačné
číslo čtyři, které označuje počet smyslů (zrak,
sluch, čich a chuť spojená s hmatem). Tyto
„vizionářské“ smysly se zásadně liší od pěti

myslů, schopných vnímat omezený hmotný svět plození a vegetace. Každé „Zoa“ nesouvisí totiž jen se smyslem, ale také s živlem – je silou, kterou tento živel působí.

Tělo kosmického člověka, jehož Blake nazývá Albion (Británie), se rozpadá ve Čtyři Zoa ve *Vale* a v dlouhé prorocké básni *Jeruzalém* (Jerusalem, 1820) se obnovuje. Tento mytický proces nahrazuje náboženskou ikonografii Krista jako Boha-Člověka, z níž vychází interpretace Northropa Frye, a některé dřívější mýty o vzniku světa, např. v Platónově dialogu *Timaios* (c. d., s. 273). (K dalším mytologickým a literárním zdrojům viz N. Frye, c. d., s. 273–275.)

Fryeova interpretace vztahu Boha-Člověka a Čtyř Zoa vychází z archetypálního obrazu vozu, spřežení a vozataje (předobrazem božského trůnu ve Zjevení je vůz starozákonního proroka Ezechiela, vůz v Platónově dialogu *Faidros* apod.). Proto podřizuje mnohočetnost těl a myslů jedinému řídicímu principu, tělo je „vehikulární formou“ energie duše (c. d., 272). Blakeovo pojetí je však jiné, Albion, k němuž Zoa odkazují, není jediným vesmírným člověkem, je jenom jedním z mytického pokolení „Věčných“. Čtyři Zoa jednájí po pádu Albionu zcela samostatně, plodí nová pokolení a vznikají z nich nové „emanace“: „Čtyři živé bytosti, kočáry božského, nepochopitelného lidství, / rostou do krásných rájů. Jsou to čtyři Rajske řeky / a čtyři tváře lidstva, jež čelí čtyřem bodům úhelným / v nebi: jde dál a dál, nezadržitelně z věčnosti do věčnosti.“ Na své vítězné pouti se čtveřice zmnožuje „ve vizích nových dálav“ a „vytváří vzory paměti a rozumu, / prostor a čas podle božských zázraků lidské imaginace“. Tyto nesčíslné „emanace“ „planetárních životů“ nespojuje již žádný duch, nýbrž jenom „jméno [...] Jeruzalém“ (list 98D, v. 24–32, list 99E, v. 3 a 5). Fryeův výklad nepotvrzuje ani výtvarná složka básně. Objekt Albionu-Jeruzaléma s Bohem-Kristem na listu 99E kontrastuje s hemžením nejrůznějších živočichů na okrajích listu 98D, vytvářejících kompozitivní struktury, jakési „živé linie“, které se „vinou do věčnosti“ (Erdmanův komentář, viz *Illuminated Blake*. New York, Dove Publications 1974, s. 377). Důležité je, že obrazový doprovod básně nekončí objetím (syntézou) božství a lidství. Na závěrečném listě (100E) je vyobrazeno jedno ze Čtyř Zoa – Los, ve svých

třech podobách: jako přízrak své prapodoby (Urthona), jako stavitel chrámu, připomínajícího Stonehenge, ale rozvíjejícího se v hadovitě křivce do prostoru, a konečně v podobě své ženské „emanace“ Enitharmon. Expandující vize zahrnuje realitu i přízrak, sen i skutečnost, Zemi, Slunce, Měsíc i hvězdy.

Ani poslední a zdánlivě nejkřesťanštější Blakeova prorocká báseň nepotvrzuje tedy Fryeovu teorii o tělu jako pouhém „vehikulu“ duševní energie. Mnohost těl spíše zdůrazňuje pluralitu významů jazyka (anglické sloveso „front“, přeložené v citované pasáži z *Jeruzaléma* jako „čelit“, znamená „být obdobou“ i „být protivníkem“) a dění smyslu jako de-leuzovskou „událost“, probíhající na povrchu těl (viz zde pozn. 20). Nejde tu tedy o duchovní „formu“ organizující tělesnou „látku“, ale o „spojení obsahu a výrazu, které každý sám o sobě zahrnují jak látku, tak i formu“. To jsou podle Guattariho a Deleuze rysy „nomádské vědy“, jež je „uměním i technikou“. Sama čtyřčlennost Zoa není ze strukturního hlediska geometrickým principem (na rozdíl od „čtyř úhelných bodů v nebi“), je spíše způsobem pohybu mnohočetného člověka prostorem, který Blake přirovnává k proudům rajských řek. I toto je rys „nomádské vědy“, jež používá čísel jako konkrétních způsobů členění řad heterogenních prvků, které vytvářejí tzv. „asambláž“ (např. $2 \times 1 \times 2 = 1$, tj. působnost jednoho bojového vozu je dána součinností dvou koní a dvou mužů), a ne jako vyjádření abstraktních organizačních (např. geometrických) principů (*A Thousand Plateaus*, s. 391).

285 Viz Morton D. Paley: *Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry*. Oxford, Oxford University Press 1999, s. 9: „V prvních dvou stoletích křesťanství převládala víra, že po týdnu existence světa trvajícím šest tisíc let bude skutečně následovat milénium, tisíc let, kdy spravedliví, kteří byli vzkříšeni, budou hodovat chleba a víno v Novém Jeruzalémě. Toto učení bylo potvrzeno církevními otci, mj. sv. Justinem Mučedníkem, Irenejem a Lactantiem.“ Novověcí čtenáři se o něm mohli podrobně dozvědět „z *Teorie Země* Thomase Burneta, nebo v souhrnné podobě z *Církevních dějin* Johna Lawrence Mosheima“. Podle Paleyho, který se opírá o Isaaca Newtona (*Pozorování o Zjevení sv. Jana*) a Edwarda Gibbona (*Úpadek a pád římské říše*) byl poslední den

„velkého týdne“ radostným svátkem. Blake zjevně tuto doktrínu nepřijímá; možnost svátku jako „jiného času“ (heterochronie) se otevírá v každém dnu „velkého týdne“.

286 Tato pasáž z Blakeovy známé básně Věštby nevinnosti (The Auguries of Innocence, ?1803) se většinou vykládá jako vyjádření korespondence makrosvěta a mikrosvěta. Jde však o gnomické verše, přísloví, jež ukazují, že básnická imaginace vytváří jiné vztahy mezi jednotlivinami než filozofie, náboženské doktríny, morálka, peníze, vojenská moc a stát („Výjící vlk, lví zařvání / vždy z pekla duši zachrání. [...] Hádanka nebo cvrččí zpěv / je na pochybnost odpověď. [...] Děvky a hráče nechá stát / osud národa určovat“; v. 18–19, 103–104, 113–14; 433). „Svět v zrnu písku“ není tedy jen v jiném prostorovém a časovém rozměru, vyznačuje se jinými strukturními, významovými a hodnotovými vztahy, jiným rozvinutím a nasazením citové energie. V denním světle tohoto poznání má Bůh lidskou podobu, zatímco ubožákům, kteří žijí v temnotách, se Bůh „zjevuje“ a je pro ně „světlem“ (v. 132, 130; 434).

287 Citace z Blakeových aforismů z kolorovaného leptu *O Homérově poezii a O Vergiliově* (On Homer's Poetry & on Vergil, ?1820).

288 Citace z Blakeových Anotací k Berkeleyho pojednání „Siris“. Zajímavé je, že proti myšlení jednoty v řecké a římské kultuře staví Blake mnohost představovanou biblickými texty: „Celá Bible je plná imaginace a vizí, není naplněna morálními ctnostmi – to je práce Platóna, Řeků a všech válečníků“ (774).

289 *O Homérově poezii a o Vergiliově*. Zajímavé je vizuální řešení spodní části grafického listu, které podle Davida V. Erdmana „naznačuje neadekvátnost řecké ... matematické formy“. Souvislý tok textu se rozpadá a objevuje se řada jakoby zkamenělých lidských postav. Jedna z nich pod slovem „gotická“ však ožívá a kyne na ostatní (*The Illuminated Blake*, ed. David V. Erdman. New York, Dover Publications 1992, s. 380). Matematická forma způsobuje fragmentaci a petrifikaci „živé“, „gotické“ formy Blakeových vizí. Směřování Blakeovy estetiky k tomuto chápání gotické formy předjímá v něčem názory Williama Morrisa a zčásti také Johna Ruskina, ale předstihuje je ve smělosti pojetí formy jako otevřeně, zlomkovitě mnohosti. Jak Ruskin,

tak částečně i Morris vycházejí z koncepce totalizující organické formy (viz zde s. *279–281 aj.).

290 Viz zde pozn. 10 a 22.

291 Srov. Blakeovu gnomickou báseň Merlinovo prorocství (Merlin's Prophecy, 1793) ze *Zápisníku* (na rubu s. 106): „Mrazivý čas dá hojnost žní, / když najdou se dva nevinní. // Král a kněz musí být spoutáni, / než najdou se dva nevinní“ (s. 177). Mocenskou organizací státu odvozuji Deleuze a Guattari z mytických rolí krále a kněze (*A Thousand Plateaus*, s. 352).

292 *Tamtéž*.

293 „Jako je jednota šatem hlouposti, tak je i Dobro pláštíkem darebáctví“ (s. 778, *O Homérově poezii a O Vergiliově*).

294 Z „božského Lidství“, které na Blakeově obraze *Poslední soud* představuje trůnící postava podobná Kristovi, se „věčně rodí intelekt“ („Eternal Births of Intellect“; 613). Plurál „Births“ klade důraz na jedinečnost každého zrození a tedy jedinečnost intelektu. Tento na první pohled nesamozřejmý výklad vychází z předchozí pasáže o „obecném vědění“, které je „odtažené“, zatímco moudrost a štěstí spočívají v poznání konkrétních věcí a v jednotlivých poznávacích aktech („in particulars“; 611). V tom ohledu předjímá Blake Nietzscheovu filozofii vůle k moci, podle níž je tato vůle „afirmací rozdílnosti“ jednotlivce od ostatních, „potěšením, že *vime*, že jsme odlišní“ (Friedrich Nietzsche: *Beyond Good and Evil*, přel. R. J. Hollingdale. Harmondsworth, Penguin 1973, s. 260; zdůr. autoři). Srov. Gilles Deleuze: *Nietzsche and Philosophy*, přel. Hugh Tomlinson. New York, Columbia University Press 1983, s. 9.

295 „Umělecká díla mohou být dokonalá jen tam, kde lidé žijí buď v nadbytku, nebo jsou povzneseni nad starosti o něj“ (612).

296 Řecké slovo znamená „odhalení“.

297 Baron Emanuel Swedenborg, který zemřel v Londýně roku 1772, měl velký vliv především na radikálně smýšlející Brity, jak řemeslníky, tak i intelektuály. Blake se spolu se svou manželkou zúčastnil první konference církve Nového Jeruzaléma, kterou založil v Londýně v dubnu 1789 zkrachovalý alchymista Augustus Nordenskjöld a bojovník za rovnost Afričanů a bělochů, Carl Bernhard Wadström. Po vypuknutí Francouzské revoluce byla sekta policejně sledována jako potenciální

revoluční organizace, po odchodu radikálů – mezi nimi i Blakea – ztratila svůj podvrtný charakter. Viz M. Paley, *c. d.*, s. 23–26, kde je citována i bohatá sekundární literatura.

298 Na jednom z tisků třetího listu (3F) *Sňatku nebe a pekla* (The Marriage of Heaven and Hell, 1790) je připsán nad textem „Když vzniklo nové nebe“ letopočet 1790, tj. doba vzniku Blakeovy knihy. Srov. M. Paley, *c. d.*, s. 32.

299 Tento letopočet se shoduje s rokem Blakeova narození; rok 1790, datum vzniku *Sňatku nebe a pekla*, je vzdálen „třicet tři let od příchodu“ „nového nebe“. Blake dosáhl „Kristových let“ a začal psát svou „prorockou poezii“. Srov. M. Paley, *c. d.*, s. 33.

300 Srov. M. Paley, *c. d.*, s. 34–35: „Přirozený svět se dal nazírat jako [...] 'hvězdy symbolů'; a korespondencí [mezi vnějšími a vnitřními světy] bylo možno využít k založení 'vnitřního smyslu' biblických textů.“ Odkaz k Baudelairově básni *Correspondances* (spojení „hvězdy symbolů“) ukazuje, že v mystických textech získává alegorie také symbolický význam. Typologický výklad Písma rozpracovali především protestantští spisovatelé, o jeho významu pro americkou kulturu viz např. Sacvan Bercovitch: *The Rites of Assent*. London, Routledge 1993.

301 Viz M. Paley, *c. d.*, s. 35, a Blakeovy anotace k Swedenborgovu *Pojednání o nebi a peklu* (anglický překlad *Treatise of Heaven and Hell* vyšel 1784, Blakeovy poznámky pocházejí z roku 1790): „[...] Že pekla jsou velmi početná a různorodá, vyplývá z poznání, jehož se mi dostalo, totiž že pod každou horou, vrchem, skálou, rovinou a údolím jsou jednotlivá pekla různé délky, šířky a hloubky [...] tolik o mnohosti pekel“ (929). Blakeův komentář „peklo je pod každým *Dobrem*, tj. peklo je *vnějšek* nebe a je z Pánova těla, protože nic nezaniká“ (929; zdůr. autoři) ukazuje, že Blake přehodnocuje Swedenborgovu dialektiku, která vše v přírodě zakládá na boji morálních protikladů. Blake chápe peklo jako určitý projev kosmické energie, a zároveň jako Deleuzovu „událost“ existující *na povrchu věcí*.

302 Ukázkou Swedenborgovy dialektiky je následující pasáž: „Člověk je pouhým příjemcem života. To je příčinou, že dědičné zlo nutí člověka k reakci proti Bohu, ale jen do té doby, než uvěří, že jeho život je od Boha a veškeré dobro v životě je božím jednáním

[action] a veškeré zlo v životě je z lidské reakce. Reakce tak odpovídá akci a člověk jedná s Bohem jako sám ze sebe.“ Blakeův komentář k této úvaze vyjadřuje paradoxnost Swedenborgovy dialektické syntézy: „Dobro a zlo jsou zde jak dobré, tak i spojením obou protikladů.“ (Anotace ke Swedenborgovu spisu *Andělská moudrost*, s. 91; srov. M. Paley, *c. d.*, s. 35.) Dialektické schéma „teze – antiteze – syntéza“ je v Blakeově uvažování nahrazeno juxtapozicí neslučitelných vztahů (dobro je „jak dobré, tak i spojením obou protikladů“ – tj. co je dobré, je zároveň dobré i zlé). A právě takové vlastnosti mají život a jeho energie v Blakeově uměleckém díle. Jak ukazují Paley, je pro Blakeovo myšlení typická *koexistence paralel a kontrastů* – podobné věci jsou si zároveň protikladné (*c. d.*, s. 37). Rozumovou logiku zde nahrazuje logika uměleckého výrazu založeného na intenzitách, jež jsou produktem diferencí (viz zde pozn. 19 a 154 a kapitulu *Příroda a krajina*).

303 Kristův rubáš, zvaný Milánské plátno (podle místa, kde byl uchováván), byl ve středověku velmi cennou relikvií. Viz kopii Milánského plátna vystavenou v broumovském benediktinském klášteře.

304 O víceznačnosti této figury ve formě člověka a zároveň hada, která ztělesňuje jak destrukci, násilí a tyranii, jež se v dějinách opakují, tak i spontánnost revoluční energie (jednotu amerických kolonií, které povstaly proti Británii), viz Paley, *c. d.*, s. 54–62. V prorocké knize *Evropa* (Europe, 1794), kterou Blake vytvořil hned po *Americě*, jsou záhyby Orcova hadího těla podle Paleyho „revolucionem v obou smyslech tohoto slova – znázorňují dějinný proces, který je stálým příslibem milénia, ale nikdy k němu nedospěje“ (*c. d.*, s. 65). Nejde tu, jak se domnívá James E. Swearingen (*Time and History in Blake's Europe*. In: *Clio* 20 [1991], s. 111), o to, že by lineárnost času byla využita v rámci jeho cyklického opakování, ale o ztotožnění Orca s časem zvaným Chronos, který má podle Deleuze jak lineární, tak i cyklickou podobu a zdůrazňuje věčnou přítomnost jediného Boha: „Chronos je uzavření, zavinutí relativních přítomností, kde Bůh je největším kruhem a vnější obálkou.“ (*The Logic of Sense*, s. 162). Podobně Blake: „Tehdy vznikl hadův chrám, obraz nekonečna / uvězněného v konečných závitěch [doslova revolucích, tedy i zvratech

dějin]; a člověk se stal andělem, / Nebe velkým otáčejícím se kruhem a Bůh korunovaným tyranem“ (*Europe*, list 10, v. 21–23).

305 „Tharmas šel dolů k lisům a spatřil Luvovy syny a dcery / úplně vyčerpané prací a zpité / novým vínem tak, že se nazájem týrali a šlapali / po slabých [...] / Temný Urthona vyházal zrní z Urizenových skladů / a mlel je v rachotivých mlýnech. Hrozné utrpení / všech národů, drcených v Urthonových mlýnech [...] / Příroda sténá ve tmách / a lidé se převalují v noci v chmurných myšlenkách, / neklidně v ložích žalu; uvnitř mozků / cítí ta drtící kola; pak vstanou – píší hořká slova / přísné filozofie a hnětou chléb poznání se slzami a steny“ (*Vala, or the Four Zoas*, Night the Ninth, v. 785–788, 806–808, 816–820; 378–379).

306 Pro konkrétnost překládáme celou pasáž: „Izaiáš odpověděl: ‚Když jsem vnímal konečnými, organickými smysly, Boha jsem neviděl ani neslyšel; pak ale mé smysly objevily nekonečno v každé věci. Již tehdy jsem byl přesvědčen a zůstávám dodnes, že hlas spravedlivého rozhořčení je hlas boží, a tak jsem psal a nestaral o následky.‘ Pak jsem se zeptal: ‚Učiní pevné přesvědčení, že věc je taková, tu věc takovou?‘ On odpověděl: ‚Všichni básníci věří, že ano, a ve věcech imaginace toto pevné přesvědčení přenášelo hory, ale mnozí nejsou schopni být pevně přesvědčeni o ničem.‘ Pak řekl Ezechiel: ‚Východní filozofie učila první principy lidského vnímání; některé národy si z nich vybral jeden za počáteční, jiné zas druhý. My Izraelité jsme učili, že básnický génius (jak to nyní nazýváte) byl prvním principem a všechny ostatní byly od něho odvozené. To byl důvod, proč jsme opovrhovali knežími a filozofy z jiných zemí a prorokovali, že se nakonec ukáže, že všichni bohové jsou prokazatelně z toho našeho a jsou zdroji básnického Génia. Právě po něm toužil náš velký básník, král David, a vzýval ho s velkým patosem, ika, že vítězí nad nepřáteli a vládne nad říšemi.‘“

307 Viz Michel Foucault: O jiných prostorech, přel. Petr Soukup. In: *Myšlení vnějšku*, ed. Miroslav Petříček. Praha, Herrmann a synové 1996, s. 77: „Zrcadlo funguje jak heterotopie v tomto ohledu: činí místo, na kterém se nacházím ve chvíli, kdy se dívám na sebe do zrcadla, současně úplně skutečným, spojeným s celým prostorem, který je obklopuje, a absolutně neskutečným, neboť aby mohlo

být vnímáno, musí projít skrze virtuální bod, který se nachází tam.“ Tento „virtuální bod“ je podle Blakea prázdno, „vnitřek jeskyně“.

V intencích epikurejského pojmání prostoru a času existují vždy ještě menší intervaly než intervaly minimální (srov. G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 275). Výtvořky Blakeovy imaginace se svými dimenzemi podobají Lucretiovým simulakrům – nejsou vnímatelné, ale pouze myslitelné na základě vnímatelných stop. Tuto interpretaci Blakeova pojetí prostoru i času podporuje i jeho perspektivismus (to, co se jeví z dáli jako jednota, je zblízka mnohost; viz výše a pozn. 291).

308 Je známo, že formující vliv měla na Blakeovo myšlení alegorická próza Jeskyně nymf řeckého novoplatonika Porfyria. Viz např. K. Raine, *c. d.*, s. 37. Na rozdíl od Platónovy jeskyně však Porfyriova sluj symbolizuje klíčový moment v procesu znovuzrození, po němž duše míří buď do omezeného světa smyslu nebo do světa věčných podstat.

309 „How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, / Is an immense world of delight, clos'd by our senses five.“ Intenzita „radosti“ nebo rozkoše (delight) je omezoována pěti lidskými smysly vymezujícími empirický svět.

Naproti tomu Blake vidí tento svět v jeho nekonečné dimenzi jako „propast pěti smyslů“ (*The Marriage of Heaven and Hell*, list 6; 150). Intenzita nového imaginativního světa, který je před započítáním práce jakoby skryt „za zrcadlem“ měděné desky, vzniká dělením (diferencováním) prostoru tahy rydla a štětce, nanášejícího kyselinovzdornou kapalinu na štoček, z něhož se bude tisknout. Po polití kyselinou se měděná deska, zobrazená v levém dolním rohu listu 6, jeví jako Doverský útes, za jehož okrajem se rozevírá nový nekonečný svět imaginace. Intenzitu takto vzniklého světa symbolizuje blesk na spodním okraji listu, směřující z bouřných mraků k Blakeově textu (první slovo citované dvojverší, „How“, je vyleptáno na okraji Doverského útesu. Tuto interpretaci (viz D. V. Erdman: Introduction. In: *The Illuminated Blake*, s. 18–19) podporuje také výtvarné řešení listu 15 téže Blakeovy skladby, na němž se vznášá orel s hadem (symboly imaginace a energie) na pozadí skalní stěny a bouřkových mraků.

Doverský útes je reminiscencí na slavnou scénu ze Shakespearova *Krále Leara*, kdy si

brutálně oslepený Gloster, toužící zemřít, představuje s pomocí svého syna Edgara, že skočil z této skály a přežil vlastní smrt. Výjev, který se odehrává na rovném poli, je imaginativním dramatem, které smíří Glostera s realitou života. Na rozdíl od Shakespearovy scény, v níž Edgar líčí Glosterovi, že se od něho v letu odpoutal „nějaký ďábel“ (4.5.72) – symbol jeho předchozího duševního stavu, je Blakeův ďábel hlavním aktérem transformace reality života na „jiný svět“ imaginace.

310 Viz James Hall, *c. d.*, s. 249.

311 Srov. Michel Foucault: *The Order of Things* (Les mots et les choses, 1967), přel. A. M. Sheridan. London, Tavistock 1970, s. 76.

ROMANTICKÝ HISTORISMUS A HISTORICKÝ ROMÁN

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Přednášky o estetice* (Vorlesungen über die Ästhetik, 1835): „Vnější stránka věcí je přenechána náhodě a vydána napospas fantazii, která jí podle svého rozmaru jednou zrcadlí takovou, jaká je, jindy může její formy zkreslit do bizarní a groteskní směsice. – Ona vněškost nemá totiž jako v klasickém umění svůj pojem i význam v sobě a sama o sobě, nýbrž v niterném citu, jenž místo ve vnější skutečnosti nachází svůj zjev v sobě samém a je tento vnitřní smír vždy schopen zachovat a znovu získat v každé nahodilé situaci, při veškerém neštěstí či trápení a dokonce i zločinem. Odtud tedy ona lhostejnost a rozlučka mezi duchovní ideou a smyslovou formou, odtud jejich vzájemná nepřiměřenost [...] v romantismu se tato idea, jejíž nedostatek způsoboval nedostatečnost formy symbolického umění, má objevit ve své vlastní *završenosti* jako duch a cit. Na základě této vyšší dokonalosti se vymkne sjednocení se vším, s čím je spojována, neboť je schopna hledat a dovršit svou pravdivou realitu i zdání pouze v sobě samé.“ Cit. dle G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, sv. I. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1965, s. 87–88. Srov. překlad Jana Patočky (G. W. F. Hegel: *Estetika*, sv. I. Praha, Academia 1966, s. 105): romantické umění je „překračování umění samým sebou, avšak v rámci jeho vlastního oboru a ve formě umění samé má se nyní idea zjevovat jako duch a srdce a takto v sobě dokonalá, ale právě pro svou

vyšší dokonalost vymyká se odpovídajícímu sjednocení s vnějškem, jelikož může hledat a uskutečnit svou pravdivou realitu a svůj zjev pouze v sobě samé.“

Podle Maurice Blanchota však Hegel „vyvozuje z této [romantické] tendence k historické univerzalizaci katastrofální závěry, když se rozhodne nazvat umění celé křesťanské éry *romantickým* a přitom na druhé straně nevidí ve vlastním romantismu nic než rozpad tohoto hnutí, jeho smrtelný triumf, moment úpadku, v němž umění obrací princip destrukce, který je jeho centrem, proti sobě a tak se ztotožňuje se svým nekonečným, politováníhodným zánikem.“ V tom spočívá „pravda romantismu“ (Maurice Blanchot: *The Athenaeum* [z knihy *L'Entretien infini*, 1969], přel. Deborah Esch a Ian Balfour. In: *Studies in Romanticism*, 22 (1983), s. 168).

Podobné skeptické myšlenky však najdeme také u jenských romantiků, např. ve střední části *Rozhovoru o poezii* (Gespräch über die Poesie, 1800) Friedricha Schlegela, nazvané *Dopis o románu* (Brief über den Roman). Základem románu je romantika, vyznačující se „dramatickou souvislostí dějin“, která existovala „u Shakespeara, Cervantese, v italské poezii a v onom věku rytířů, lásky a pohádek“. Jako je epos počátkem řecké kultury, tak je román „historickým počátkem kultury moderní, která se zároveň v románu rozmlňuje a zaniká“ (Friedrich Schlegel: *Werke in zwei Bände*, sv. II. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1980, s. 179, 178). Srov. též Philippe Lacoue-Labarthe and Jean Luc Nancy: *The Literary Absolute* (L'Absolu littéraire, 1978), přel. Philip Barnard a Cheryl Lester. Albany, SUNY Press 1988, s. 97–98.

2 Friedrich Schlegel: Fragment č. 80, *Athenäum* (1798). In: *Werke in zwei Bänden*, sv. II, s. 199.

3 Podle Novalise spojovalo středověké křesťanství jako „jediný velký společenský zájem nejdlehlější provincie“ Evropy, „tého širé duchovní říše. [...] Pouze náboženství může opět probudit Evropu, dát národům jistotu a znovu zviditelnit křesťanství v jeho nové nádheře jako mírovou moc. [...] staré papežství leží v hrobě a z Říma je již podruhé zřícenina. A nezanikne nakonec také protestantství, neuvolní místo nové, trvanlivější církvi? [...] podstatou této církve bude pravá svoboda a všechny potřebné reformy budou provedeny pod jejím vedením jako pokojné

a spořádané státní procesy“ (Novalis: Die Christenheit oder Europa [1799, 1826]. In: *Werke in einem Band*, Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1984, s. 327, 344–346). Podle Dietricha von Engelhardta nevybízí Novalisův text k návratu do středověku, ale reprezentuje „ideál, který je také vzorem pro budoucí vývoj Evropy – zcela v duchu výroku Friedrich Schlegela: „Historik je prorok obrácený zpět“ (Romanticism in Germany. In: *Romanticism in National Context*, ed. Roy Porter a Mikuláš Teich. Cambridge, Cambridge University Press 1988, s. 115).

4 V romantismu se tradují představy některých osvícenců, podle nichž je Ossianova poezie jakousi „klasikou“ prvotního věku lidstva. Hugh Blair tvrdil, že Ossianovy básně jsou poetičtější než starořecká homérická epika, jejíž obrazotvorný potenciál byl vyčerpán pozdějšími napodobiteli a rozmělněn klasicistickými kritiky. Podobně jako Ossian byla také další, údajně i skutečně dávnověká slovesná díla přijímána jako „*poezie srdce*“, v níž se uchovala obrovská tvůrčí energie prvotního lidstva. Viz Hugh Blair: *Dissertation on the Poems of Ossian* (1763). In: *The Poems of Ossian and Related Works*, ed. Howard Gaskill. Edinburgh, Edinburgh University Press 1996, s. 356–357. Srov. zde kapitolu Příroda a krajina.

5 To je příznačné zejména pro romantický nacionalismus, vytvářející autoritativní ideologii na základě často fiktivních nebo dokonce záměrně vytvořených představ o velikosti dávnověké kultury určitého národa. Tehdy podle Mojžíra Otruby (Mýtus a ritus v boji o Rukopisy. *Česká literatura* 18 [1970], s. 260) funguje slavná minulost jako kód pro pojmenování a hodnocení přítomné politické situace. Ideologizovaná minulost je náhražkou za neexistující politický život dané společnosti.

6 Lord Byron: *Complete Poetical Works*, sv. II, ed. Jerome J. McGann. Oxford, Oxford University Press 1978–1993, s. 68. Srov. Martin Procházka: *Romantismus a osobnost. Problém subjektivit v anglické romantické poezii a estetice*. Praha, Kruh moderních filologů 1996, s. 158.

7 „V básnictví a jiných uměních spatřuji pouze zdání nebeské krásy, slabý odlesk bývalé dokonalosti světa, než tato podlehla zkáze a její někdejší harmonie byla zničena.“ (Citát z A. W. Schlegela bez uvedení pramene viz Thomas McFarland: *Romanticism and the Modes of*

Ruin. Princeton, Princeton University Press 1981, s. 18.)

8 Ve smyslu, v němž termín používal René Descartes (tzv. „vrozené ideje“), ale i ve významu, který měl pojem v empirismu 17. a 18. stol., jenž s teorií „vrozených idejí“ polemizoval. Podle Johna Lockea pocházejí ideje ze dvou zdrojů (*Esej o lidském rozumu – An Essay Concerning Human Understanding* [1690], II, 1, § 4): 1) ze smyslových kvalit (barvy, teplota, tvrdost, chuťové vlastnosti), 2) z činnosti naší mysli, její „reflexe“ (jde především o abstrakta – vnímání, myšlení, poznávání, pochybování, chtění apod.).

9 Romantické umění je „překračování umění samým sebou, avšak v rámci jeho vlastního oboru a ve formě umění samé má se nyní idea zjevovat jako duch a srdce a takto v sobě dokonalá, ale právě pro svou vyšší dokonalost vymyká se odpovídajícímu sjednocení s vnějškem“, tj. formou (G. W. F. Hegel, *Estetika*, sv. I, s. 105).

10 Ludovít Štúr: *O národních písních a pověstech plemen slovanských*. Spisů muzejních číslo XLVI, Praha 1853. Cit. ze slovenské verze Štúrových přednášek na bratislavském lyceu vydaných poprvé v časopise *Orol*, 6 (1875), podle Ludovít Štúr: *Dielo v piati zväzkoch*, sv. III – *Slovanská ľudová slovesnosť*. Bratislava 1955. Přetištěno v antologii *Slovensko a jeho život literárny*, ed. Ludvík Patera a Viera Budovičová. Praha, SPN 1965, s. 35: „[...] v slovanskom ale básnictve, ktokoľvek doňho hlbšie nahliadne, pozná, že v ňom duch, idey mravné, ľudské, zákonom božím zvestované, v obsiahlosti svojej zjavujú sa v živote z nutkania prirodzenej náklonnosti, čím básnictvo slovanské stáva sa akoby zahľavením a doväšením všetkých predchádzajúcich, práve ale aj preto básnictvom vlastným a samostatným [...] a tento najstarší názor národa nášho na svet, ako o tom sto dôkazov v piesňach, najmä ale v povestiach našich máme, nie je žiaden inší ako panteistický.“

11 *Tamtéž*, s. 32: „Úpadok tento verné sa predstavuje v najrozmyslenejšom diele básnickom Goetheho, v *Doktorovi Faustovi* [...]“

12 Viz např. Leopold von Ranke, *Velké síly* (Große Kräfte, 1827): „Světová historie se nejeví, jak by se mohlo na první pohled zdát, jako chaotická bitevní vráva, jako zcela nahodilá posloupnost států a národů. Jejím jediným smyslem není ani mnohdy pochybný

- civilizační pokrok. Působí v ní životodárné a tvůrčí síly – život sám – a morální energie, jejichž vývoj spatřujeme. Nelze je definovat nebo formulovat abstraktně, ale dají se spatřit a pozorovat. Můžeme k nim získat sympatie. Rozvíjejí se, zachvacují svět, zjevují se v bezpočtu forem, střetávají se, zadržují a přemáhají navzájem. V jejich vzájemném působení a poslušnosti, v jejich životě, v jejich úpadku a obrodě, která vede ke stále větší plnosti, důležitosti a rozsahu, spočívá tajemství světových dějin.“ Cit. dle Theodor von Laue: *Leopold Ranke: The Formative Years*. Princeton, Princeton University Press 1950, s. 217. Srov. Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore – London, Johns Hopkins University Press 1973, s. 168.
- 13 Viz Zdeněk Hrbata: Poezie křesťanství. Chateaubriandovi *Mučedníci* a Lindova *Záře nad pohanstvem*. In: *Český romantismus v evropském kontextu*, ed. Z. Hrbata a M. Procházka. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu 1993, s. 115–141.
- 14 Michel Foucault: *The Order of Things* (Les mots et les choses, 1967), přel. A. M. Sheridan. London, Tavistock 1970, s. 219. Srov. monolog z dramatu S. T. Coleridge *Svědomí* (Remorse, 1813), kde se tradiční metafora dějin jako knihy s neznámým obsahem (známá již z novozákonního Zjevení sv. Jana) transformuje na optický děj zaostřování čočky. Mezi oběma metaforami existuje strukturní a funkční analogie zakládající historické fakty v jejich empiričnosti, která určuje celkový smysl dějin: „Čas spěje vpřed a odkrývá / nám utajenou knihu. V budoucnu, / jak v čočkách optikova objektivu, / nejasné stíny temné minulosti / jsou zaostřeny, získávají tvar [...]“ (*Remorse* 2, v. 9–13; *The Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. H. Coleridge. Oxford, Clarendon Press 1912).
- 15 Gilles Deleuze: *The Logic of Sense* (Logique du sens, 1969), přel. Mark Lester a Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas. New York, Columbia University Press 1990, s. 139. Deleuzův citát se sice vztahuje ke Kierkegaardově kritice romantické ironie, ale vysvětluje také ironii Byronovu. Srov. zde s.*.
- 16 Podle Kerwina Lee Kleina průkopník historie amerického Západu Frederick Jackson Turner (1861–1932) přetvořil „Cooperovy romány z pohraničí na heroický hymnus oslavující americký lid“ (*Frontiers of Historical Imagination: Narrating the European Conquest of Native America, 1890–1990*. Berkeley, Los Angeles – London, University of California Press 1997, s. 92).
- 17 K tomu srov. Guy Scarpetta: Předmluva. In: Eva Le Grand: *Kundera aneb Paměť touhy*, přel. Zdeněk Hrbata. Olomouc, Votobia 1998, s. 13.
- 18 Srov. Vladimír Svatoň: *Epické zdroje románu*. Praha, ÚČSL AV ČR 1993, s. 109.
- 19 *Tamtéž*, s. 118.
- 20 Srov. Roland Barthes: Le discours de l'histoire. *Social Science Information/Informations sur les sciences sociales*, vol. VI–4, août 1967.
- 21 Paul Ricoeur: *Život, pravda, symbol*, 2. upravené vydání. Praha, ISE (ed. OIKÚMENÉ) 1993, s. 24, 45.
- 22 Srov. Paul Ricoeur: *Temps et récit*, sv. III – *Le temps raconté*. Paris, Seuil 1985, s. 182, 184.
- 23 *Tamtéž* (Ricoeur cituje z díla Emmanuela Lévinase: La trace. In: *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier, Fata Morgana 1972, s. 227).
- 24 Srov. Pierre Barbéris: Roman historique et roman d'amour: Lecture du „Dernier Chouan“. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2–3 (1975).
- 25 Wolfgang Iser: *The Implied Reader*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1974, s. 96. – Srov. Paul A. Davis: Scott's Histories and Fictions in *Waverley* and the „Fictional Essays“. In: *Real: Yearbook of Research in English and American Literature*, sv. IX, ed. Herbert Grabes, Winfried Fluck a Jürgen Schläger. Tübingen, Günther Narr Verlag 1993, s. 31. Davis cituje Scottův paradoxní výrok z doslovu k *Waverleymu* (kap. 72), že „nejromantičtější části tohoto vyprávění jsou právě ty, které se zakládají na faktech“ (340). Všechny citace z *Waverleyho* překládáme z textu komentovaného kritického vydání, pořízeného Claire Lamont (Oxford, Oxford University Press 1986), čísla stran uvádíme v závorkách přímo v textu. Srov. též článek Josepha Valente, Upon the Braes: History and Hermeneutics in *Waverley*. *Studies in Romanticism* 25 (1986), s. 271. Valente tvrdí, že se Scottův historický román stal „předobrazem pozdější historiografie, která se v první řadě nezakládá na věrnosti faktům, ale na vytváření společenské autority pomocí „soupeřících historií“, spíše než vypravěčského komentáře (J. Valente, c. d.,

- 271). Tímto způsobem jsou Scottovy romány interpretovány jako estetické výtvořiny hry různých diskursů, hry, kterou orchestrují autor a (implicitní) čtenář. Iserova a ostatní citovaná pojetí se v tomto ohledu blíží Bachtinově koncepci „různořečí“, jako záměrného sémantického gesta, které zakládá „fakt naší identity prostřednictvím hry rozdílů“ (M. M. Bachtin: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Praha, Odeon 1980, s. 132).
- 26 György Lukács: *Historický román*, přel. Július Albrecht. Bratislava, Tatran 1976, s. 47n.
- 27 Srov. Aristotelés: *Poetika*, 1451b, 1458, 1457b, přel. Milan Mráz. Praha, Svoboda 1996, s. 75, 100, 98: „Proto je básnictví filozofičtější a závažnější než dějepisectví. Básnictví totiž líčí spíše to, co je obecné, kdežto dějepisectví jednotlivé případy“, tj. „co například Alkibiades skutečně učinil“. Metafora „uchrání mluvu od všednosti a plochosti“. „Analogický úkaz“, který metafora vyjadřuje, „nemá vlastní jméno, ale přesto ho bude možno nazvat podobně“.
- 28 Srov. J. Valente, *c. d.*, s. 251, a P. A. Davies, *c. d.*, s. 31.
- 29 Michel Foucault: O jiných prostorech, přel. Čestmír Pelikán. In: *Myšlení vnějšku*, ed. Miroslav Petříček. Praha, Herrmann a synové 1996, s. 76.
- 30 Viz *tamtéž*, s. 80 a Gilles Deleuze: *Proust a znaky*, přel. Josef Hrdlička. Praha, Herrmann a synové 1999, s. 130.
- 31 Gavin Budge: Introduction. In: William Gilpin: *Three Essays*; Richard Payne Knight: *The Landscape*, ed. Gavin Budge. Bristol, Thoemmes Press 2001, s. V-XII.
- 32 Jak ukazuje Stephen Daniels, přední teoretik malebna Uvedale Price mimo jiné tvrdil, že anglické parky jsou lepší ochranou před „demokratickými názory“, šířícími se z Francie, než „dvacet tisíc plně vyzbrojených vojáků“ (The Political Iconography of Woodland in Later Georgian England. In: *The Iconography of Landscape*, eds. Denis Cosgrove a Stephen Daniels. Cambridge, Cambridge University Press 1988, s. 61).
- 33 G. Budge, Introduction, s. XIII.
- 34 Termín „kontaktní zóna“ (contact zone) použila poprvé Mary Louise Prattová v monografii *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, Routledge 1992, s. 6: „prostor koloniálního střetnutí, v němž národy oddělené zeměpisně a historicky přicházejí vzájemně do styku a vytvářejí si trvalé vztahy, které obvykle zahrnují donucování, radikální nerovnost a nezvládnutelný konflikt“. Takovým prostorem je i hranice mezi skotskými Vysočinami a Nížinami, přičemž Vysočiny se již od 16. století stávají cílem soustředěných kolonizačních snah, nejprve skotských králů a později, po povstání roku 1745–1746, Angličanů.
- 35 Andrew Ballantyne: *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*. Cambridge, Cambridge University Press 1997, s. 79–80: „Genealogie přiznávaná Priceově pojetí malebna začíná Hogarthovou *Analýzou krásy* z roku 1753, napsanou s cílem ustálit těžko uchopitelné IDEJE VKUSU“. Izoloval „krásnou linku“ – půvabnou hadovité se vinoucí křivku, kterou pokládal za příznak všech krásných předmětů a obrazů. [...] Tam, kde působil jeho vliv, byla tato křivka chápána jako krásná sama o sobě, a pokud to vnímatel nedokázal poznat, připisovalo se to nedostatečné vytríbenosti jeho smyslu. Abychom to pochopili, je třeba vidět, že kulturní atmosféra, v níž se Hogarthovo myšlení formovalo, byla poznamenána rozhodným vlivem Platónovým a Newtonovým. Hogarthova myšlenka ‚podstaty‘ krásna byla smysluplná díky způsobu uvažování, který rozvíjí Sókratés v Platónových dialozích a který vytváří zdání, že lze takovou podstatu nalézt [...]. Je ironií, že Priceův vliv působil jen tehdy, když se autor dokázal vyhnout abstraktním tvrzením o ‚podstatě‘ malebna. Opakováním konkrétních příkladů vycházejících z jednotlivin a jejich vzájemných závislostí dokázal velmi působivě sdělit svůj způsob vidění i vkus.“
- 36 Gilles Deleuze: *Nietzsche and Philosophy* (Nietzsche et la philosophie, 1962), přel. Hugh Tomlinson. New York, Columbia University Press 1983, s. 77. Srov. A. Ballantyne, *c. d.*, s. 79.
- 37 Viz např. Uvedale Price: *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794–1798); Richard Payne Knight: *The Landscape: A Didactic Poem* (1794), Introduction and Postscript to the Second Edition (1795). In: William Gilpin: *Three Essays on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching landscape* (1808); Richard Payne Knight, *The Landscape*, ed. Gavin Budge. Bristol, Thoemmes Press 2001; William Marshall: *A Review of „Landscape: A Didactic Poem“*

by Richard Payne Knight: also an essay on the picturesque (1794), ed. Gavin Budge. Bristol, Thoemmes Press 2001; Humphry Repton: A Letter to Uvedale Price. In: *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton, Esq.*, ed. J. C. Loudon, F. L. S. (1840). Bristol, Thoemmes Press 2001, s. 104–109.

38 Walter Scott: *Quentin Durward*, ed. J. H. Alexander a G. A. M. Wood. Edinburgh, Edinburgh University Press 2001, s. 9. Scott kritizuje styl anglického parku, uplatňovaný Lancelotem Brownem (známým též jako Capability Brown – Schopný Brown) zejména pro přehnané využití trávníků a šterkových cest v rámci úprav, které zlikvidovaly „zdobnější rysy“ starých francouzských zahrad. Přitom cituje Price jako autoritu i jako kritika Brownova přístupu, který ve Scottově současnosti oživil Humphry Repton. Scottův odkaz k Priceovi je zajímavý tím, že identifikuje jeho pojetí malebna se zastaralým stylem zahradní architektury („zahradu oddělená od ostatního světa tisovými ploty a zdobnými kovanými bránami, skrývající v sobě kus divoké přírody“, c. d., s. 9), který však, podobně jako „divoké“ scenerie tehdejších malebných parků, poskytuje prostor pro meditativní samotu.

39 Viz *Quarterly Review*, 37 (1828), č. 24. Scott recenzoval knihu Henryho Steuarta *Příručka pro pěstitelce* (Planter's Guide, 1828). Později nabídl nakladatel John Murray Scottovi smlouvu na knihu o anglických parcích, ale spisovatel byl příliš přetížen prací.

40 Viz Edward Malins: *English Landscaping and Literature*. London, Oxford University Press 1966, s. 154. Podle Malinse byl tehdejší Scottův park v Abbotsfordu „svědectvím o jeho obdivu k Priceovým teoriím“. Zároveň si však Scott cenil i konzervativního pojetí parků u sira Henryho Steuarta, jenž „útočil na stoupence estetiky malebna“. Úryvek z Lockhartova životopisu Waltera Scotta, který cituje půvabný výklad malebna, o němž se pokusil Scottův myslivec Tom Purdie („vidíte teďka to slunce, co vysvitlo nad Melroským opatstvím? Není ani pořádně jasný, ani úplně za mrakama, je to jen takovej cár světla a ještě trochu támhle přitmavlýho, no a tomuhle voni říkaj malebno“) má jen velmi volný vztah k pasáži o různorodosti a uniformitě v Priceově eseji, která popisuje temné

stíny mraků na kopci zalitým sluncem jako „velmi malebné okolnosti Miltonova vznešeného znázornění Boha“ ve *Ztraceném ráji* (Uvedale Price: *An Essay on the Picturesque*. In: *The Genius of the Place*, eds. J. D. Hunt a Peter Willis. Cambridge, Massachusetts, M. I. T. Press 1988, s. 355). Pokud Scott skutečně hájil Pricovu teorii malebna, mohlo to být z politických důvodů. Viz zde pozn.32.

41 „V perthském hrabství jsou také nejmalebnější, třeba ne úplně nejvyšší hory. Řeky si z nich razí cestu v nejdivočejších skocích a těmi nejromantičtějšími průsmyky [...] poutník zde nachází, co básník Gray nebo někdo jiný nazval krásou v klínu děsu (*The Fair Maid of Perth*, s. 16). I když lze druhou část této pasáže číst v souvislosti s Gilpino-vými a Priceovými definicemi malebna jako středního článku mezi Burkeovými kategoriemi krásna a vznešena, styl se zjevně blíží spíše tehdejšímu turistickým průvodcům.

42 P. A. Davis (Scott's Histories and Fictions, s. 22) trefně shrnuje tyto žánrové typy: „gotické romány, hrůzostrašná literatura, sentimentální a salónní příběhy“. Srov. W. Scott, *Waverley*, s. 3–4.

43 Viz P. A. Davis, Scott's Histories and Fictions, s. 4–7. Davis cituje Humovo *Zkoumání lidského rozumu* (An Enquiry Concerning Human Understanding, 1748), Esej o psaní historii (Essay on Historical Composition, 1752) Jamese Moora, *Přednášky o rétorice a krásné literatuře* (Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, 1785) Hugh Blaira a starší pojednání Adama Smitha s stejným titulem (1762–1763).

44 Walter Scott: Romance. In: *Essays in Two Volumes*. Paris, A. a W. Galignani 1828, s. 148–149 (zdůr. autoři).

45 *Tamtéž*, s. 187.

46 William Shakespeare: *Twelfth Night* 2.5.143–144. *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt. New York, W. W. Norton and Co. 1997, s. 1792.

47 Srov. J. Valente, c. d., s. 268.

48 Viz 32. kapitolu *Waverleyho*. Srov. P. A. Davis, c. d., s. 26.

49 Srov. J. Valente, c. d., s. 270: „Změna a vývoj začínají být zjevné jen z jisté vzdálenosti od počátku určitého děje, i když se samozřejmě dějí stále a se značnou rychlostí. Proto se projevy života zdají na povrchu stabilní, dokud je nezačneme nahlížet z jiné perspektivy, která však povede zase k jinému zkruslení.“

- 50 Srov. např. William Gilpin: *Essay on Picturesque Travel*. In: *Three Essays*, s. 59.
- 51 Viz kapitolu 23. Flora Mac-Ivorová zde předvídá „revoluci“ v mentalitě a životním stylu nižší šlechty ze skotských nížin, tedy vrstvy, která reprezentuje skotskou kulturu. I když nás ironický vypravěč hned upozorňuje, že tato změna se uskuteční „úplně jinak, než si představovala“ hrdinka (111), nezmíní se o tom, že se především *změní samotný smysl dějin*. To je zřejmé až ze závěru románu, kdy je „modernizace“ Skotska nahlížena striktně jako ekonomický proces: „díky postupnému přílivu bohatství a rozvoji podnikání se dnešní Skotové liší od svých dědů natolik, jak dnešní Angličané od těch, co žili v době královny Alžběty“ (341). Následující odkaz ke spisoviteli Thomase Douglassi, hraběti ze Selkirku, *O současném stavu skotských Vysočin* (*Observations on the Present State of the Highlands of Scotland*, 1804) také naznačuje, že účelem „modernizace“ Skotska je spíše hospodářský než kulturní pokrok.
- 52 Jacques Derrida: *Force and Signification*. In: *Writing and Difference*, přel. Alan Bass. Chicago, University of Chicago Press 1978, s. 14.
- 53 M. Foucault, *The Order of Things*, s. 210. Podle Foucaulta charakterizuje tzv. moderní epistemé diskontinuita, fragmentace a tajemství, což klade důraz na otázku smyslu dějin a významu jejich událostí. Tato situace ovlivňuje celkový přístup k vědění a poznání, jehož pole není již určeno vztahem rozdílu a totožnosti, ale vztahy mezi jednotlivými prvky, které se v něm nacházejí. Z toho mimo jiné vyplývá, že struktura tvořená těmito prvky (např. dějiny vytvářené jednotlivými událostmi) je určena funkcionálně a nikoli epistemologicky.
- 54 I v pozdějším ději, např. když Waverley hledí na Floru v malebné scenerii rokle na Vysočině (v textu nacházíme odkaz k malbám Clauda Lorraina) a poslouchá její píseň, zakouší „bouřlivý pocit romantické rozkoše“, zesilující takřka až k prahu bolesti (107). Ne náhodou se Florina píseň, připomínající pasáže z Ossiana, vztahuje k příjezdu Karla Edwarda, potomka vyhnaných Stuartovců, do Skotska a k počátku jakobitského povstání. Síla Waverleyho erotických fantazií se zde spojuje s násilným porušením politického řádu.
- 55 M. Foucault, *The Order of Things*, s. 219. Ona „obecnější odchylka od obecné soudnosti“, zmiňovaná v 5. kapitole *Waverleyho* a chápaná Scottem jako typický projev směřování historie a romance, se vlastně vůbec neliší od empirické reality (člověk „vskutku chápe jevy jako skutečné“; 18). Jak jsme ukázali výše, tato empirická realita je v románu teprve vytvářena pomocí vypravěčské techniky zaměřené na odklad vysvětlení jednotlivých událostí a zvyšování napětí („technique of suspense“).
- 56 Viz Alexander Welsh: *The Hero of the Waverley Novels*. New Haven – London, Yale University Press 1963, s. 84 (zdůr. autoři). Welsh se však mylí, když tvrdí, že „dějiny a zeměpisné odkazy ve Scottových románech se přibližují k duševní topografii“ a že „hlavním vnitřním konfliktem“ v románu je svár „cítu a rozumu“ (c. d., s. 88). Spíše je tomu tak, že empirická realita citů je umístěna do diskontinuity dějinného vývoje, která zahrnuje i omyly a falešné představy hrdinů.
- Zatímco Scottovy romány, zejména *Waverley*, měly na Cooperovu tvorbu formativní vliv (jeho stopy nese především první zralejší Cooperovo dílo, román *Vyzvědač* (*The Spy*, 1821), v předmluvách k novým vydáním svých děl (1829–1832) neopomenul Scott zdůraznit podobnost mezi svými a Cooperovými díly. I když šlo do jisté míry o reklamní strategii (Cooper byl tehdy již mezinárodně úspěšným autorem), ukazuje se také, že Scott předjímal možnosti historického románu v diametrálně odlišném prostředí. V předmluvě k soubornému vydání svých románů (1829) i v dodatcích k ní vzpomíná Scott na svého zeměpěšce bratra Thomase, který emigroval do Kanady a žil tam mezi zálesáky a indiány. Pokud by mu bylo dopřáno víc let, jistě by dokázal přenést děj historického románu do amerického prostředí, jak to učinil J. F. Cooper (*Waverley*, s. 359). O tematických a žánrových podobnostech mezi Scottovými a Cooperovými romány viz např. Richard Slotkin: *Introduction*. In: James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*. New York, Viking Penguin 1986, s. XIII.
- 57 Walter Scott: *The Lady of the Lake*, 1. zpěv, strofy 12, 11, 14; 3. zpěv, strofa 1. In: *The Poetical Works of Sir Walter Scott*, ed. J. Logie Robertson. London, Henry Frowde 1904, s. 210–211, 229.
- 58 „Mezi polštáři mechu ležely obrovské kusy skal ozdobené stromy a keři, částečně vysá-

zenými na Flořin pokyn s takovým vkusem, že zvětšovaly půvab scenerie, a přitom jí neubíraly na romantické divokosti“ (106). Scéna připomíná efekty vznikající spojením vznešená a malebna, o nichž píše Uvedale Price. V takových případech dochází ke změně „měřítko, nikoli stylu scenerie“ – tj. vysazení stromů a keřů částečně skrývá nepřiměřenou velikost skal, která by působila jako rys vznešená (*An Essay on the Picturesque*. In: *The Genius of the Place*, s. 357). V poznámce k básni *Krajina* (*The Landscape*, 1794) tvrdí Richard Payne Knight, že malebného efektu lze dosáhnout jedině tehdy, když „si vážíme krás divoké přírody, tím, že je vkusně uspořádáme a dovedně zkombinujeme“. Takto dosažený účinek „daleko předčí“ krásy malířství – jeho vztah ke krajinomalbě je takový jako „vztah hereckého umění Davida Garricka či slečny Siddonsově [...] k obrazům, které je zachycují na jevišti“ (*The Landscape*, s. 47–48).

Spojení malebna a divadelní iluze zdůrazňuje Knight ve své polemice s těmi, kdo byli přesvědčeni, že malebných efektů lze dosáhnout pouze vizuálně („i v malířství existují scény, které se nevyznačují svébytnou krásou stínování a barevných odstínů, a přitom působí libost prostřednictvím imaginace“; *The Landscape*, s. 23). Na rozdíl od Humphryho Reptona věřil Knight, že nejlepší umění má působit „ledabylým, náhodným dojmem“, který vyvolává také projev špičkových herců, jenž umožňuje divákům „na chvíli zaměnit hru za skutečnost“ (*The Landscape*, 48–49n.). V pozdějším díle, nazvaném *Analytické zkoumání principů vkusu* (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 1808), je Knight ještě výmluvnější: „Anglické slovo [malebno] má vztah k předvádění a herectví a k věcem, které se k tomuto účelu nejvíce hodí. Naproti tomu italské a francouzské výrazy pro malebno vyjadřují přístup běžný u malířů“ (R. P. Knight: *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. London, 1808, s. 148. Srov. A. Ballantyne, c. d., s. 203–204).

Jak ukazuje Gilles Deleuze, herectví nám umožňuje uchopit odlišný čas, zvaný Aión (viz zde s. *264) – „ve své podstatě neomezenou minulost a budoucnost, kterou shromažďují netělesné události na povrchu věcí jako jednotlivé efekty“. „Bůh a herec se vyznačují protichůdnými přístupy k času. Co lidé chápou jako minulost a budoucnost,

prožívá Bůh jako věčnou přítomnost. [...] Naproti tomu hercova přítomnost je pouhým okamžikem [...]. Je bodem na přímé čáře, který dělí tuto čáru do nekonečna a který je sám rozdělen na minulost-budoucnost [...] neomezená minulost-budoucnost zde povstává v prázdné přítomnosti, jež nemá větší tloušťku než zrcadlo [...]. Herec tak aktualizuje událost [...] vymezuje originál [...] a uchovává z události jen její obrys a nádheru. Tím se stává aktérem svých vlastních událostí – *kontraaktualizací*“ (G. Deleuze, *The Logic of Sense*, s. 61, 150).

V Knightově básni je spojení mezi různými formami času a divadelní povahou malebna pouze naznačeno ve zmínce o „nahodilosti“ rázu určité krajiny, který se obvykle vykládá jako důsledek způsobu hospodaření, výsadby plodin i dřevin a rázu místní architektury (*The Landscape*, s. 44). Přírodní, ekonomické a technické danosti nejsou tedy estetikou malebna aktualizovány, jeví se naopak jako nahodilosti. Smysl pro malebno se vyznačuje citlivostí k jednotlivým „událostem“ či efektům a ne hledáním jejich kořenů v minulosti.

59 V ostře satirické Písni o MacLeodovi z Dunveganu (*The Song of MacLeod of Dunvegan*) kritizoval Roderick Morison syna svého zemřelého ochránce za to, že se odstěhoval do Londýna a utratil své jmění za módní francouzské šaty. Viz Roderick Watson: *The Literature of Scotland*. Basingstoke – London, Macmillan 1984, s. 154–155.

60 Srov. James Macpherson: *Fingal*, Kniha III.: „Fingal žhoucí hněvem zamával bleskem svého meče“ (*The Poems of Ossian and Related Works*, ed. Howard Gaskill. Edinburgh, Edinburgh University Press 1996, s. 77).

61 U. Price, c. d., s. 356.

62 Podle Josepha Heelyho (*Dopisy o krásách parků v Hagley, Envilu a Leasowes* – *Letters of Beauties of Hagley, Envila and the Leasowes*, 1777) musí být scény „organizovány vzhledem k jednomu bodu“ a nikoli v širokém rozsahu syntetizujícího panoramatického pohledu, který vychází více ze zkušenosti než z vizuálního dojmu (John Dixon Hunt: *The Picturesque Garden in Europe*. London, Thames and Hudson 2003, s. 64). Zatímco Heely předpokládá, že pokud se přibližujeme k malebnému předmětu, každý náš krok vyvolává libost, ve Scottově románu se zájem o malebno často pojí s deziluzí, jako při

- popisu hrdinova prvního příchodu na zámek v Tully-Veolan.
- 63 U. Price, *c. d.*, s. 351. Ačkoli William Gilpin tvrdí, že dokonce „pustá, neúrodná krajina může být malebná“, má na mysli především barvy vegetace, hru světla a stínů (Essay on Picturesque Travel. In: *c. d.*, s. 55), a nikoli celkovou zpustošenost a žalostný úpadek.
- 64 W. Gilpin, Essay on Picturesque Beauty. In: *c. d.*, s. 8.
- 65 *Tamtéž*, s. 28. Podle R. P. Knighta pouze na obraze nemusí „špína a otrhanost“ urážet vnímatele a může naopak působit „potěšení a libost“. Přesto však „umění i příroda milují totéž“ – „odstíny krásy a půvabné formy“ (*c. d.*, část I, v. 265, 266, 270, 272, s. 18–19).
- 66 John J. Joughin: Shakespeare's Other Spaces: the Counter-sites of „Measure for Measure“. *Litteraria Pragensia*, 12.23 (2002), s. 151. Terry Eagleton: *Walter Benjamin, or, Toward a Revolutionary Criticism*. London, Verso 1981, s. 81.
- 67 Viz John Dixon Hunt: *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*. London, Thames and Hudson 2000, s. 76. Hunt odkazuje k italskému renesančnímu pojetí zahrady jako „terza natura“ (třetí přírody), prostoru odlišného od „první přírody“ (divočiny) a „druhé přírody“ (zemědělské krajiny). Zároveň ukazuje, jak moderní zahrady od doby renesance reprezentují všechny tři „přírody“ v jednotlivých zónách (*Greater Perfections*, s. 32–33, 55).
- 68 Ačkoli posel Ferguse Mac-Ivora, Evan Dhu Maccombich, mluví „dobrou angličtinou“, začátek popisu jeho pána je groteskní: „Ach! kdyby jen Saxon Duinhé wassal (anglický pán [tj. Waverley]) viděl našeho náčelníka s jeho ocasem!“ „Ocasem?“ opáčil Edward s jistým údivem. „Ano, s jeho obvyklým doprovodem, s nímž navštěvuje ty, kteří mají stejné postavení jako on.“ (75)
- 69 M. Foucault, O jiných prostorech, s. 76.
- 70 W. Gilpin, Essay on Sketching Landscapes. In: *c. d.*, s. 61. Podle Gilpina se skicování podobá vědeckému psaní, protože jedním z jeho hlavních účelů je zachytit „charakteristické znaky určité scény v obecnosti“ (*c. d.*, s. 64). Scottův vypravěč popisuje „faktografický přístup“ barona Bradwardina jako „chladné, suché a tvrdé kontury, jež kreslí historie“ (57).
- 71 U. Price, *c. d.*, s. 351: „Na malby se lze dívat jako na řadu experimentů, jak rozložit, seskupit a vzájemně pospojovat stromy, stavby, vodní plochy atd. co nejkrásněji a nejzajímavěji [...] četné z těchto předmětů, kterých si na tváři přírody takřka nepovšimneme, silně upoutají náš zrak, když se octnou spolu na malé ploše plátna [...]“. Na rozdíl od Price, který považuje malířskou kompozici za významuplnou distribuci jednotlivin, pojímá vypravěč Scottova románu malbu romanticky jako období dramatického díla, jež „dává světlo a život aktérům a mluvčím v dramatu minulých dob“ (57).
- 72 John Barrell ukazuje, že „perspektivní pohled“ spojující privilegovaného jedince s podřízenými bytostmi odpovídal „tehdejší argumentům užíváním k obhajobě politické moci venkovských statkářů“ (*English Literature in History 1730–1780*. London, Hutchinson 1983, s. 153). Podle Gavina Budge byla nestrannost venkovského šlechtice vysvětlována jako důsledek *přirozeného* původu jeho bohatství pocházejícího z půdy, nikoli z obchodu (G. Budge, Introduction. In: W. Gilpin, *Three Essays*, s. VI–VII).
- 73 Viz G. Budge, *c. d.*, s. VIII. William Marshall tvrdil, že estetika malebna vyžaduje jako pozorovatele gentlemana amatéra, který by se však díval na krajinu „jako profesionální umělec“. Ale právě postavení gentlemana bylo s profesionalitou neslučitelné. Specializace vkusu požadovaná teoretiky malebna mohla též vést k úpadku vkusu.
- 74 Podle Budge (*c. d.*, s. XIII) bylo základním programem školy obecného či společného rozumu (common sense) odmítnutí privilegovaného postavení reflektujícího subjektu a naopak zdůraznění zaujetí vědomí pro konkrétní předměty.
- 75 Viz G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 144.
- 76 V úvodu k románu *Zasnoubená* (The Betrothed, 1825) prohlašuje starožitník Laurence Templeton, že má v úmyslu založit akciovou společnost, která bude psát a vydávat „žánr zvaný *Waverley Novels*“. Viz P. A. Davis, *c. d.*, s. 16.
- 77 *Salammbô, par M. G. Flaubert* (8. 12., 15. 12., 22. 12. 1862). In: *Nouveaux Lundis* (2. vyd.), díl IV. Paris, Lévy 1872, s. 31–95.
- 78 Srov. Sainte-Beuve, *c. d.*, s. 80n.
- 79 K těmto otázkám srov. Claude Duchet: *L'illusion historique: l'enseignement des préfaces (1815–1832)*. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2–3 (1975).

- 80 „Silná historie“ (histoire forte) je termín Clauda Lévi-Strausse (viz *Myšlení přírodních národů* – La Pensée sauvage, 1962); srov. též C. Duchet, c. d.
- 81 Petr Čornej: České romantické dějepisceví mezi osvícenstvím a pozitivismem. In: *Český romantismus v evropském kontextu*, ed. Martin Procházka a Zdeněk Hrbata. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu 1993, s. 66.
- 82 Významotvorný výklad středověku se však zaměřuje i na další místa – Soudní palác, uličky, popraviště, tzv. Dvůr divů (útočiště vyděděnců a zločinců).
- 83 *Chronique du règne de Charles IX.* Paris, Calmann-Lévy 1926, s. II.
- 84 „Pokud jde o archeologii, bude ‚pravděpodobná‘. To je vše. Jen aby se mi nemohlo dokázat, že jsem řekl nesmysly, nic víc nežádám“ (Gustave Flaubert: *Correspondance*, 3čte série, 1854–1869. Paris, Charpentier 1920, s. 103; dopis E. Feydaouvi z r. 1857). Flauberta nejvíce znepokojoval „psychologický element, tj. způsob citění“ (srov. *tamtěž*, s. 98). Několikrát se vyjádřil v tom smyslu, že by dal většinu svých objemných poznámek za to, kdyby mohl na okamžik prožít reálné emoce svých hrdinů.
- 85 Albert Thibaudet: *Gustave Flaubert (1821–1880), Sa Vie – Ses Romans – Son Style.* Paris, Plon 1922, s. 152–153.
- 86 Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin.* Paris, Gallimard 1973, s. 226.
- 87 K tomu blíže W. M. Malinowski: *La nouvelle historique en France à l'époque du romantisme* (Filologia Romańska, 9). Poznań, Uniwersytet Adama Mickiewicza 1983.
- 88 C. Duchet, c. d., s. 261.
- 89 Louis Maigron: *Le roman historique à l'époque romantique* (nouvelle édition). Paris, Champion 1912, s. 187. Všimněme si odlišnosti pojetí pitoreskna v 19. století jako místního nebo historického koloritu, od estetiky malebna, na niž navazuje Scottův román (viz zde podkapitola Neutrální území historie?). Zde můžeme jen naznačit, že vedle estetiky malebna spojované s anglickým krajinným parkem se již od poloviny 18. století rozvíjelo pojetí pitoreskní zahrady s množstvím exotických a historických detailů. Představitelem tohoto pojetí, jež zdomácnělo ve Francii jako *le jardin pittoresque*, byl sir William Chambers, známý autor prací *Architektura čínských staveb* (*Designs of Chinese Buildings, 1757*) a *Pojednání o orientálním zahradnictví* (*Dissertation on Oriental Gardening, 1772*), které byly přeloženy do francouzštiny a zařazené do velmi rozšířené kompilace rytin pořízené královským geografem Georgem-Louise Le Rougem a nazvané *Podrobné obrazy nových módních zahrad* (*Détails des nouveaux jardins à la mode*), jež vycházela také s názvem *Anglo-čínské zahrady* (*Jardins anglo-chinois, 1776–1787*).
- 90 Zároveň však Maigron naznačuje možnosti hlubšího teoretického přístupu, když o Scottových hrdinech uvažuje jednak jako o postavách reprezentujících určité kolektivum, tedy vlastně o realistických typech, jednak jako o romantických symbolech. Scottovy postavy jsou pro něho současně společenská individua i hrdinové mýtů a romancí.
- 91 Flaubertova odpověď Froehnerovi na jeho kritiku *Salambo* (vyšla v *Revue contemporaine* 31. 12. 1862). Cit. dle Gustave Flaubert: *Salammbo*. Paris, Charpentier 1928, s. 353 (appendice).
- 92 *Nouveaux Lundis*, díl IV (Appendice), s. 436.
- 93 *Tamtěž*, s. 84.
- 94 Srov. *tamtěž*, s. 85.
- 95 Gustave Flaubert: *Correspondance* (dopis Melle Leroyerové de Chantepie, 11. 7. 1858), s. 138.
- 96 Srov. P. Ricoeur, *Temps et récit*, sv. III, s. 213–214.
- 97 Srov. Georges DUBY: Le mental et le fonctionnement des sciences humaines. In: *L'Arc – Georges DUBY*, 72, (1978), s. 90–92.
- 98 Cit. podle P. Ricoeur, c. d., s. 217.
- 99 *Tamtěž*.
- 100 Alexandre Dumas: *Tři mušketýři*, sv. I, přel. Jaroslav Janů. Praha, Albatros 1987, s. 19. Další stránkové odkazy k tomuto vydání uvádíme v textu.
- 101 Na rozdíl od Dumase nesměruje Scottovo srovnání hrdiny s Donem Quijotem v románě *Waverley* k mytizaci, nýbrž k ironické relativizaci rozdílu mezi romancí a historií, fikcí a faktem (viz zde podkapitola Neutrální území historie?).
- 102 K otázkám vnitřní struktury, tj. rytmu a „dechu“ v Dumasově díle, srov. I. Jan: *Alexandre Dumas, romancier.* Paris, Les Éditions Ouvreires 1973, zvl. s. 21, 28, 58.
- 103 Srov. *tamtěž*, s. 86.
- 104 Viz *tamtěž*, s. 152.
- 105 *Autor Tři mušketýři ještě po deseti letech aneb Vikomt de Bragelonne*, přel. Marie Veselá. Praha, Albatros 1978, s. 210.

106 M. M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance* (Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renaissance, 1965), přel. Jaroslav Kolár. Praha, Odeon 1975, s. 222.

EPOPEJ A IRONIE:

K PROBLÉMU POZDNÍHO ROMANTISMU V ČESKÉ POEZII 2. POLOVINY 19. STOLETÍ

- 1 Harold Bloom, ed.: *Romanticism and Consciousness*. New York, W. W. Norton and Co. 1970, s. 24.
- 2 Srov. Paul de Man: The Intentional Structure of Romantic Image. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York – London, Columbia University Press 1984, s. 62. Týž: Shelley Disfigured. In: *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press, 1979, s. 40, 68, 69.
- 3 Matthew Arnold: The Study of Poetry. In: *Essays in Criticism*, 2. vyd. London 1898, s. 1–3: „Naše náboženství se realizovalo ve skutečnosti – v tom, o čem jsme předpokládali, že je to skutečnost. Spojilo s ní své emoce, ale teď je tato skutečnost zklamala. Naproti tomu pro poezii je idea vším[...]. Poezie s ní spojuje své emoce a tato idea je skutečností.“
- 4 Srov. Paul de Man: Lyric and Modernity. In: *Blindness and Insight*, 2. vyd. Minneapolis, University of Minnesota Press 1983, s. 186.
- 5 Srovnání biedermeieru a širě pojaté viktoriánské literatury, zahrnující i historický román Waltera Scotta, provádí Virgil Nemoianu v práci *The Taming of Romanticism*. Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press 1984.
- 6 In: *České medailony* (Výbor z kritických studií o české literatuře). Praha, SNKLHU 1959, s. 131. Studie vyšla v *Šaldově zápisníku* III, č. 3–4, říjen–listopad 1930. Srov. též F. X. Šalda: Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém. *Novina*, 21, 1911–1912.
- 7 *Tamtéž* (*Šaldův zápisník* III, č. 3–4; zdůraznil F. X. Š).
- 8 In: *České medailony*, s. 125 (zdůr. F. X. Š). Studie původně vyšla v *Novině* I, 5, 1908.
- 9 *Tamtéž*, s. 119.
- 10 Srov. Henri Béhar – Roger Fayolle: Introduction. In: *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris, Armand Colin 1990, s. 9–11.
- 11 Srov. báseň Alfreda de Vigny La Maison du Berger (Pastýřova chýše, čas. 1844), v.

134–224. In: *Les Destinées. Poèmes philosophiques* (Osudy. Básně filozofické, 1864). Paris, Gallimard 1973, s. 164.

- 12 Paul Bénichou: *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris, Gallimard 1977, s. 566.
- 13 Srov. Paul Leroux: De la tendance nouvelle des idées. In: *Revue encyclopédique*, janvier 1832; viz též rozbor P. Bénichoua, c. d., s. 333n. Zhruba v tomto smyslu je již formulována myšlenka „prorocké moci poezie“ v eseji P. B. Shelleyho *Obrana poezie* (*The Defence of Poetry*, 1820). Viz zde kapitulu *Imaginace a poezie*.
- 14 Srov. P. Bénichou, c. d., s. 340.
- 15 De l'analogie dans l'art. In: *Revue française et étrangère*, mai–juin 1838, cit. podle P. Bénichoua, c. d., s. 371. Americký romantický filozof Ralph Waldo Emerson dokonce tvrdil, že jazyk je ve své podstatě metaforický. Viz zde kapitulu *Příroda a krajina*.
- 16 Srov. Léon Cellier: *L'Épopée romantique*. Paris, Presses Universitaires de France 1954; Paul Bénichou: *Les mages romantiques*. Paris, Gallimard 1988. Podobné pojetí pokroku jako sblížení poezie a vědy v procesu duchovního znovuzrození člověka je příznačné pro projekt raných anglických romantiků vyjádřený v Předmluvě ke 2. vydání *Lyrických balad* (*Lyricall Ballads*, 1800) Williama Wordsworthe a S. T. Coleridge. Viz kapitolu *Imaginace a poezie*.
- 17 Victor Hugo: *Lettres aux éditeurs*. In: *Poésies complètes*, ed. Charles Dovalle. Genčve, Slatkin Reprints 1973, s. CVI.
- 18 Srov. P. Bénichou, *Les mages romantiques*, s. 13–15.
- 19 Např. báseň *La Vision de Dante* (Dantova vize) – napsána r. 1853, r. 1883 zařazena do poslední řady *Legendy věků*.
- 20 Srov. Henri Desroche: *Poésie et sociologie des „révélations“*. In: *Archives de sociologie des religions*, 30, juillet–décembre 1970; viz též P. Bénichou: *Les mages romantiques*, s. 492n. Reprezentaci básníka jako novodobého mučedníka zejména u Alfreda de Vigny tu ponecháváme stranou, ve skutečnosti není protikladem tohoto pojetí, ale jeho korelátém. Ve Vignyho díle provází básníka-vůdce, který osvětluje, básník-pária, který obviňuje.
- 21 *La Maison du Berger*. In: *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées*, s. 163.
- 22 Poznámka je ve Vignyho *Deníku* (*Journal*, 1844); cit. podle A. de Vigny, *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées*, s. 294 n.

23 La Maison du Berger, c. d., s. 158.

24 Báseň Pythie. In: *Duch a svět* (1878). Praha, J. Otto 1914, s. 76.

25 Báseň Bénédiction (Posvěcení). In: *Les Fleurs du Mal* (Květy zla, 1857). Paris, Gallimard 1961, s. 33.

26 Číslo XXVII. In: *Les Contemplations I* (Rozjímání, 1856). Paris, Charpentier et Fasquelle, 1928, s. 70.

27 *Tamtěž*, báseň č. XXVIII, s. 72.

28 Také proto se v následujícím rozboru nebudeme zabývat klasifikací, komparativní obhajobou ani kritikou, tedy tím, čemu se poměrně obsírně a vzhledem k dějinám i vývoji české literatury oprávněně věnovala literární věda a estetika, to znamená na prvním místě vztahem Vrchlického epopoje lidstva k evropským vzorům (jimiž jsou nejen Hugo a Vigny, ale i Lamartine, Byron, Leconte de Lisle, Dante aj.), původními rysy cyklu, jeho poplatností modelům, vnitřními zvraty, peripetiemi atd. Připomeňme jen důležité příspěvky k tomuto tématu: František Václav Krejčí (*Jaroslav Vrchlický*, Praha, nákl. spolku výtvarných umělců Mánes [edice Zlatoroh] 1913) vidí základní pilíř ke *Zlomkům epopoje* ve sbírce *Duch a svět* a zjišťuje rozdíly mezi Vrchlického hlediskem a Hugovým přístupem. Vrchlický sice sdílí Hugův humanitární optimismus, ale jeho pohled je podle Krejčího „reálnější a klidnější“ (s. 66) a názor spíše relativistický. Huga zajímá středověk, Vrchlického renesance. Ve Vrchlického pojetí je patrný estetismus (inspirovaný parnasismem), český cyklus však není „epopejí lidstva z hlediska českého osudu viděnou [...], ani metafyzickým dramatem českého ducha“ (s. 72), protože Vrchlický koneckonců přejal už hotové pojetí. Základní typologii evropských epopojí jako poezie moderní reflexe nastiňuje Jan Voborník. Ve svém Úvodu ke sbírce *Duch a svět* (Praha, J. Otto 1914) zdůrazňuje, že Vrchlický nebyl jenom žákem Hugovým, protože ještě prospěšněji na něj působili Leconte de Lisle, Vigny, Shelley, Milton, Byron a Dante. Voborníkovým cílem (v jakési polemice s kritikou z doby 1. vydání sbírky) je obhájit stylovou původnost Vrchlického díla. Proti Hugově erudici a rétorice klade Voborník Vrchlického básnický „výklad“ obdobného tématu, vctění se do něj a zdůrazňuje spojení kosmopolitní a národní myšlenky v romantických epopojích. Karel Krejčí (Tragédie člověka a epopoj lidstva.

Historické cykly Jaroslava Vrchlického. In: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Čs. spisovatel 1975) pronikavě analyzuje, jak celý cyklus, který vznikl v průběhu mnoha let, poznamenaly Vrchlického proměny, atmosféra „fin de siècle“ a kult Schopenhauerovy filozofie pesimismu (tady připomeňme, že „plán“ romantické epopoje člověka vznikl na počátku 19. století, v jeho druhé polovině se už „zdokonalitelnost“ zdaleka nejevila tak jasně, o čemž také příkladně svědčí skeptické pojetí dějin Jacoba Burckhardta). Původní plán, evoluční představa dějin, v něm nebyla dodržena, protože pesimistický, lyrický subjekt pronikal i do epických částí epopoje a narušoval civilizační perspektivu.

Vrchlického subjektivní stanovisko k samotnému ztvárnění epopoje, které de facto zneumožnilo uskutečnit evolucionistickou představu, zdůrazňuje už Zdeněk Pešat (*Dějiny české literatury*, sv. III, Praha, Nakladatelství ČSAV 1961, s. 300n.).

29 Jaroslav Vrchlický: *Básnické dílo*, sv. VII. Praha, Melantrich 1950, s. 9, 12.

30 *Tamtěž*, s. 40 (báseň Sapfó).

31 Srov. Prolog; obdobná situace nastává již v Legendě o Antichristu (*Duch a svět*, 1878): „Ó básníku, ó mysliteli! / Sem obrať ducha kahan smělý, / z těch hlubin v lidstva obzor stmělý / můž' poznání strom vyrůstí!“ (*Básnické dílo*, sv. VII, s. 120).

32 Báseň Štěstí Adonisovo (*Zlomky epopoje*). In: *Básnické dílo*, sv. VII, s. 33.

33 Číslo XXVIII. In: *Les Contemplations*, s. 200.

34 Báseň Koruně sv. Václava (*Zlomky epopoje*). In: *Básnické dílo*, sv. VII, s. 151.

35 Prolog – báseň Čtyři hlasy, *Nové zlomky epopoje* (1895). In: *Básnické dílo*, sv. VII, s. 159.

36 *Ti ccykly básní*. In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X. Praha, F. Topič 1904, s. 152.

37 *Tamtěž* (Vstup k *Novým písním*), s. 149.

38 K tomu srov. Zdeněk Hrbata: Victor Hugo v Čechách 19. století. K některým otázkám recepce díla a osobnosti. In: *Česká literatura*, 2 (1986), s. 130–136.

39 K podobě básnictví a básníka u Svatopluka Čecha srov. Karel Krejčí: Svatopluk Čech jako typ básníka věstce. In: *Svatopluku Čechovi*. Praha, F. Topič 1946.

40 In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. VI. Praha, F. Topič 1910, s. 6.

41 In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X, s. 152.

- 42 *Tamtěž*, s. 153.
- 43 *Tamtěž*, báseň Na Valdštyně (*Z potulek*), s. 271–272.
- 44 *Tamtěž*, báseň Slovem a kovem (*Jitřní písně*), s. 107.
- 45 *Correspondance*, II, s. 96 (In: Raymon Picard: *Le Romantisme social*. New York, Brentano's 1944, s. 88).
- 46 Báseň Zimní fantasie (*Jitřní písně*). In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X, s. 138.
- 47 *Tamtěž*, báseň Mládeži (*Jitřní písně*), s. 141.
- 48 *Tamtěž*.
- 49 In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. VI, s. 168.
- 50 *Tamtěž* (Václav z Michalovic), s. 61.
- 51 Báseň Vlhy (*Nové písně*). In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X, s. 237.
- 52 Jacques Derrida: *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris, Galilée 1983, s. 19. Kantovo dílo, na které se Derrida odvolává, se jmenuje *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796).
- 53 Srov. *tamtěž*, s. 43–56.
- 54 *Zlomky epopoje*. In: *Básnické dílo*, sv. VII, s. 17 a 18.
- 55 *Tamtěž* (*Zlomky epopoje*), s. 53.
- 56 *Tamtěž*, s. 135.
- 57 *Tamtěž* (báseň Ptáče), s. 133.
- 58 *Nové písně*. In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X, s. 220.
- 59 La chute d'un ange – huitième vision, fragment du livre primitif (Pád anděla, 1838). In: *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1963, s. 952.
- 60 In: *Básnické dílo*, sv. VII, s. 154.
- 61 *Tamtěž* (*Zlomky epopoje*), s. 138.
- 62 *Jitřní písně*. In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X, s. 111 a 112.
- 63 Avšak v literární teorii, jak nás o tom přesvědčuje Paul de Man, mohou i podobná díla podněcovat k novým úvahám o poměru symbolu a alegorie v období romantismu, např. o iluzorní identifikaci umožňované symbolem a o znovu objevení alegorické tradice. Viz Paul de Man: *The Rhetoric of Temporality*. In: *Blindness and Insight*, 2. vyd. Minneapolis, University of Minnesota Press 1983.
- 64 J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, s. 23.
- 65 *Tamtěž*, s. 68. Tón však přiblížíme jenom tím, že jej převedeme do diskursu.
- 66 Srov. *tamtěž*, s. 33.
- 67 Srov. *tamtěž*, s. 69. I když nejenom v apokalyptickém tónu, každá touha po vyjasnění, kritice a pravdě nese v sobě něco z apokalyptické touhy, „v tomto případě jakožto touhy po objasnění a odhalení, aby byl demystifikován nebo, chcete-li, dekonstruován samotný apokalyptický diskurs a s ním všechno, co spekuluje s vizí, s hrozivou blízkostí konce...“ (s. 65–66).
- 68 In: *Sebrané spisy Svatopluka Čecha*, sv. X, s. 5.
- 69 *Tamtěž*, s. 88.
- 70 Viz M. M. Bachtin: *Epos a román*. In: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Praha, Odeon 1980.
- 71 Výjimku tvoří snad jenom pozdější skladby Williama Blakea (*Milton* (1808) a *Jerusalem* (1820)), jejichž tvar ale vychází spíše ze starozákonních prorockých knih – a obecně ze struktury Bible (zvláště ze vzájemného propojení textů Starého a Nového zákona) – než z antického či středověkého eposu.
- 72 Lord Byron: *The Complete Poetical Works*, sv. II, ed. J. J. McGann. Oxford, Clarendon Press 1980, s. 4. Jde o variantu textu předmluvy zachovanou v jenom z rukopisů (*D* – varianta *Db*) prvních dvou zpěvů *Childe Haroldovy pouti* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812).
- 73 Haroldovo zjevení je spojeno se smrtí princezny Charlotty (1796–1817) a jejího syna při porodu. Podle mluvčího básně s nimi umírá naděje na kontinuitu a budoucnost monarchie.
- 74 Martin Procházka: *Romantismus a osobnost. Subjektivita v anglické romantické poezii a esteticce*. Praha, Kruh moderních filologů 1996, s. 135.
- 75 Počátkem Macphersonovy epické tvorby je publikace *Zlomků starobylé poezie sebraných na Vysočinách* (*Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands*, 1760), které byly upravenými překlady irských a skotských balad. Z tohoto materiálu Macpherson teprve vytvořil své dva eposy *Fingal* (1762) a *Temora* (1763). Viz např. Fiona Stafford: *The Sublime Savage*. Edinburgh, The University of Edinburgh Press 1988, s. 129n. Viz též zde kapitulu Příroda a krajina.
- 76 Marjorie Levinson: *The Romantic Fragment Poem. A Critique of a Form*. Chapel Hill a Londýn, The University of North Carolina Press 1986, s. 24.
- 77 Volbou středověkého žánrového termínu „lay“ (francouzsky „lai“, německy „Leich“)

pro název své první lyricko-epické básnické povídky *The Lay of the Last Minstrel* (Píseň posledního minstrele, 1806) naznačuje Scott spíše nepravidelnost strofické formy a počtu slabik ve verši než souvislost své tvorby s vývojem kratších epických a lyrickoepických forem ve středověké literatuře.

78 William Wordsworth tvrdil o své autobiografické poemě *Předehra*, že má k jeho velké plánované básni *Samotář* (*The Recluse*), z níž vyšel jen fragment pod názvem *Odbočka* (*The Excursion*, 1814), takový vztah, jako „předstih k budově gotického chrámu“ (předmluva k poemě *Odbočka* [*The Excursion*]). In: *The Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson. London 1928, s. 754).

79 Lord Byron: *The Complete Poetical Works*, sv. III, ed. J. J. McGann. Oxford, Clarendon Press 1981, s. 414.

80 M. Procházka: *Romantismus a osobnost*, s. 182.

81 Tak lze interpretovat i myšlenku, že fragment má být dokonalým uměleckým celkem, který zaujme svým neobvyklým tvarem: „Fragment musí být jako umělecké dílko, zcela se odlišovat od okolního světa a přitom být sám dokonalý jako ježek.“ Friedrich Schlegel: Fragment č. 206 (*Athenäum*, sv. II, 1798). In: *Werke in zwei Bänden*, sv. I. Berlin – Weimar, Aufbau-Verlag 1980, s. 214. Se Schlegelovou koncepcí fragmentu souvisí i jeho pojetí románů: „Romány jsou sókratovskými dialogy naší doby“ ([*Kritische Fragmente*, č. 26, 1797] *Tamtéž*, s. 167) – „Dialog je řetězem nebo věncem fragmentů“ (Fragment č. 77 [*Athenäum*, sv. II, 1798], *Tamtéž*, s. 199), což dokazuje, že Schlegelovo a Novalisovo pojetí románu jako hlavního romantického žánru není slučitelné s Bachtinovou teorií „novelizace žánrů“.

82 Srov. Paul de Man, *Shelley Disfigured*, s. 69.

83 F. Schlegel, Fragments č. 69 a 55 (*Athenäum*, sv. III, 1800). In: *c. d.*, s. 271 a 270. Na rozdíl od vtipu se ironie podle Friedricha Schlegela nevyznačuje logickou významovou strukturou, ale má svou pozitivní hodnotu a velikost: „Ironie je formou paradoxů. Paradox je vše, co je zároveň dobré a velké.“ ([*Kritische Fragmente*, č. 48, 1797]; F. Schlegel, *c. d.*, sv. I, s. 172). Tomuto pojetí ironie neprotiřečí ani Schlegelův výrok o filozofické povaze ironie (modelem je ironie Sókratova): „Filozofie je skutečnou vlastí ironie, která by se mohla

definovat jako logická krása“ (tamtéž, s. 171, Fragment 42). „Logická krása“ (logische Schönheit) zde nejspíš neznamená „logicky formalizovaná krása“ nebo „krása logického významu“, nýbrž „krása logu“ ve významu „řeč“. Vzápětí totiž Schlegel připouští, že existují antické i moderní básně, které vydechují veskrze, v celku i v detailech božský dech ironie, [v nichž] žije skutečně transcendentální bufonáda. Vnitřním laděním je rozmarnost, která všechno přezírá a nekonečně se pozvedá nade vše podmíněné včetně vlastního umění, ctnosti a geniality. Navenek, v provedení, je to mimická forma staré dobré italské opery buffa“ (tamtéž).

Pojetí poezie jako fraškovité, burleskní klauziály nebo komické opery rozmarně zobrazující svět Idejí nebo čistého Rozumu („transcendentální buffonáda“) pomocí prostých a jednoduchých fragmentů – stylizovaných gest, šprýmů, gagů atd. („celá poezie je nyní pantomimická“, *tamtéž*, s. 198) – potvrzuje chápání romantické ironie jako filozoficky laděné tvorby, která však nepotřebuje tvrdit pravdu, respektovat příčinnou podmíněnost ani zachovávat logickou souvislost. Se Schlegelovou chválou sókratovské ironie totiž souvisí jiný princip jasnosti než logické koherence. Její jasnost spočívá v paradoxním vztahu zdání a bytí, klamu a pravdy – jde o „zcela nezáměrnou a veskrze rozvážnou, jasnou [besonnene] přetvářku [Verstellung]“ (*Kritische Fragmente*, č. 108; *tamtéž*, s. 181). Slovo „Verstellung“ znamená též „přestavení“ nebo „přemístění“ a odkazuje ke schopnosti figurativního jazyka restrukturovat smysl celku tím, že v něm posouvá a přemísťuje významy.

84 Friedrich Schlegel: Über die Unverständlichkeit (*Athenäum*, sv. III, 1800), *c. d.*, sv. II, s. 206–207. „Když mluvíme ironicky o ironii, aniž bychom si všimli, že se nacházíme v jiné, mnohem nápadnější ironii.“

85 Lillian Furst: *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760–1857*. London, Macmillan 1984, s. 116.

86 Anne Mellor: *English Romantic Irony*. Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press 1980, s. 23.

87 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter): *Vorschule der Ästhetik* (Úvod do estetiky, 1804). Cit. dle: *Jean Paul: A Reader*, přel. Erika Casey, ed. Timothy J. Casey. Baltimore – London, Johns Hopkins University Press 1992, s. 250.

Jean Paul poněkud zjednodušuje Schlegelův text (výše citovaný fragment č. 42), na nějž ve své knize bezpochyby reaguje. U Friedricha Schlegela nejde o „nicotu“ malých věcí v kontrastu s „nekonečným“, ale o naprosté odpoutání se od všeho, co je v díle podmíněno vnější realitou (autorem a jeho nadáním, morálními zásadami atd.). Ironický umělec se „nekonečně [...] pozvedá nade vše podmíněné včetně vlastního umění, ctnosti a geniality“.

88 J. Drummond Bone: Romantic Irony Revisited. In: *Byron: East and West. Proceedings of the 24th International Byron Conference*, ed. M. Procházka. Praha, Karolinum 2000, s. 240.

89 Podle Immanuela Kanta sice „soud vkusu“ „není poznávacím soudem, není [...] logický, nýbrž estetický“, ale zároveň platí, že „[d]ané představy v nějakém soudu mohou být empirické (tedy estetické); avšak soud, jenž je jimi určen, je logický, jestliže ony představy jsou v soudu pouze vztahovány k objektu. [...] Soud vkusu se liší od logického soudu tím, že logický soud subsumuje představu pod pojmy objektu, soud vkusu ji ale nesubsumuje pod vůbec žádné pojmy, protože by jinak mohl být nutný všeobecný souhlas vynucen důkazy. Nicméně je však logickému soudu podobný v tom, že předpokládá všeobecnost a nutnost, ale nikoli podle pojmů objektu, tedy všeobecnost a nutnost pouze subjektivní. [...] Protože nyní základem soudu není žádný pojem objektu, může tkvět jen v subsumpci obraznosti samé [...] pod podmínkou, že rozvažování vůbec dospěje od nazírání k pojmům [...]; a vkus jakožto subjektivní soudnost obsahuje princip subsumpce, ale nikoli subsumpce nazírání pod *pojmy*, nýbrž *schopnosti* nazírání nebo znázorňování (tj. obrazortvornosti) pod *schopnost* pojmů (tj. rozvažování), pokud první schopnost *ve své svobodě* je v souladu s druhou v její *zákonitosti*. [...] Rozmar v dobrém smyslu znamená totiž talent moci se libovolně přenést do jisté duševní dispozice, v níž jsou všechny věci posuzovány zcela jinak než obvykle (dokonce obráceně), ale přesto přiměřeně jistým rozumovým principům v takovém naladění mysli. [...] Při rozřešení nějaké antinomie záleží jen na možnosti, že dvě vzájemně si zdánlivě odporující věty si ve skutečnosti neodporují, nýbrž mohou existovat vedle sebe, i když vysvětlení možnosti jejich pojmu přesahuje

naši poznávací schopnost. [...] Základem zde nastolené a urovnané antinomie je správný pojem vkusu, totiž jako pouze reflektující estetické soudnosti.“ (*Kritika soudnosti* [§§ 1, 35, 54, 57], přel. V. Špalek a W. Hansel. Praha, Odeon 1975, s. 51, 110–111, 145, 149–150)

Všechny tyto úvahy v *Kritice soudnosti* vedou ke stanovení analogického vztahu mezi pojmy a symboly a k pojetí krásy jako „symbolu mravnosti“ (§ 59, s. 157).

90 Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (Nietzsche et la philosophie, 1962), přel. Hugh Tomlinson. New York, Columbia University Press 1983, s. 1.

91 *Tamtěž*.

92 J. D. Bone, *Romantic Irony Revisited*, s. 247.

93 G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, s. 2.

94 *Tamtěž*, s. 2–3.

95 K této tvorbě patří nejen díla pozdních romantiků (např. Huga, Hawthorna, Melvilla aj.), ale také pozdní díla dalších romantiků (např. Byrona nebo Heina).

96 Výjimkou je např. Heinův doslov k pozdní básnické sbírce *Romancero* (*Romanzero*, 1851) líčící jeho údajnou náboženskou konverzi, ale ve skutečnosti zesměšňující křesťanskou představu boží osoby, hegelovské pojetí absolutní osobnosti, mladohegelovský panteismus a Swedenborgovo mystické učení o věčném životě. V této sbírce také Heine paroduje svou starší poezii i básně dalších německých romantiků. Že nejde o tvorbu hodnot, ale o parodii, jasně ukazuje líčení Heiny údajné konverze ke křesťanství. Autor tvrdí, že se odchýlil od mladohegelovského panteismu, protože potřebuje vyznávat Boha v osobní podobě, ale přitom ukazuje, že jde o pouhou směnu – za víru ve „svaté atributy“ boží osobnosti („nejvyšší dobrotu, moudrost a spravedlnost atd.) si kupujeme příslib „nesmrtelnosti duše“ a „nás posmrtný život“ (Heinrich Heine: *Romanzero*, ed. Otto F. Lachmann. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. b. d., s. 9). Nejde tu, alespoň ne v první řadě, o zdůraznění „diferenčního prvku“ v „hodnotě hodnot“, nýbrž o (dodejme značně konvenční) pojetí víry v Boha jako ceny, kterou platíme za spásu.

97 Ve dvanáctém zpěvu Byronova nedokončeného eposu *Don Juan* je ve verších napodobujících styl renesanční rytířské romance nahrazeno slovo „láska“ (Love) výrazem

„peníze, prachy“ (Cash): „So Cash rules Love the ruler, on his own / High ground, as Virgin Cynthia sways the tides;/ And as for ‚Heaven being Love,‘ why not say honey/Is wax? Heaven is not Love, ‚tis Matrimony“ (Tak vládnou Prachy Lásce vládkyni / z jejího trůnu, jako když Panna Cynthia řídí přliv a odliv;/ A když ‚Nebe je Láska‘, proč neříci, že med/ je vosk. Nebe není Láska, je to Manželství). Energie figurativního jazyka vychází z metonymické substituce jedné „hodnoty hodnot“ za jinou („Nebe je Láska“). Tuto substituci dále obměňuje („Nebe je Manželství“, „Prachy vládnou Lásce“). Používá přitom kontrast vysokého a nízkého stylu („Panna Cynthia“ x „Prachy“) a tradiční rétorické figury, např. polyptoton a oxymoron („Tak vládnou Prachy Lásce vládkyni“).

98 V Byronově pozdější lyricko-epické povídce *Beppo* jsou některé základní dějové motivy raných básnických skladeb, zvláště *Džaura* (*The Giaour*, 1813), *Korzára* (*The Corsair*, 1814) a *Obléhání Korintu* (*The Siege of Corinth*, 1816) zhuštěny do formy anekdoty, která je vlastně jedinou dějovou epizodou ztrácející se v rozbujelem předivu vypravěčových digresí. Hodnotový základ tragického konfliktu romantického hrdiny se sebou i se společností je v anekdotě transformován. Temný, osamělý, vyděděný, misantropický hrdina, který přešel k Turkům a stal se mohamedánem, je nadšeně akceptován a zdomácněn svou láskyplnou, byť nevěrnou manželkou, která zařídí, aby byl znovu pokřtěn, a umožní tak jeho asimilaci do společnosti. Jeho asimilace však nepředstavuje potvrzení společenského pořádku. Dochází k ní totiž v rámci karnevalového veselí, jehož součástí je i záměna identit a parodické převrácení hodnot. Transformace žánru romantické povídky v Byronově *Beppovi* nezahrnuje jen proměnu hrdinů, ale také samotné zlomkovité formy, která již nezdůrazňuje „diferenční prvek“ v centrální postavě romantického hrdiny, ale v komunikaci autora se čtenářem, kladoucí důraz na různé aspekty osobnosti autora a hodnoty literárního díla (viz M. Procházka, *Romantismus a osobnost*, s. 217–218).

Jiným příkladem žánrové transformace je přeměna romantické historické povídky v esej o smyslu a technice historické prózy. Dochází k tomu v črtě Nathaniela Hawthorna *Hlavní ulice* (*Main-street*, 1849, 1852),

kde je technika zobrazení minulosti alegorizována jako směšný, nedokonalý a zároveň monstrózní mechanismus, loutkohra poháněná klikou, kterou točí vypravěč-principál. Jak ukazuje Ladislav Nagy, v Hawthornově textu se „diskurs o historii [...] nezaměřuje na nějaký objektivní nebo nezúčastněný pohled, ale právě na důležitost historie pro naši přítomnost. Důrazem na momenty diskontinuity [v samotném zobrazení i mezi ním a představami publika] nechává promlouvat ticho mezi [jednotlivými obrazy a promluvami] a vyvolává mlčenlivý příznak dějin, k němuž je nutno mluvit (*The Moving Pattern of Images: the Discourse on History in Hawthorne’s ‚Main-street‘*. In: *Litteraria Pragensia* 19 [2000], s. 26).

99 Např. v románu *Bílá velryba* (*Moby Dick, or The Whale*, 1851) je vypravěč Ismael ironickým protějškem „člověka, který spoléhá jen na sebe“ (self-reliant man) v esejích amerického romantika, transcendentalisty R. W. Emersona. Ismaelova autorita se nezakládá ani na hrdinství, ani není odvozena z knih (pojednáních o velrybách a námořních plavbách) nebo společenských hodnot a institucí (biblické jméno Ismael odkazuje k člověku, který je stojí sám proti všem a všichni proti němu). Jde o autoritu Jiného – Oceánu, kterou reprezentují jeho největší obyvatelé – velryby. Až se zhroutí světová impéria, velryby budou plout nad sídly někdejších potentátů. Autorita Jiného se však ve vypravěčské strategii nezakládá jen tematicky, nýbrž i formálně, např. v rozvinuté metafoře „Proploval jsem knihovnamí a plul oceány“ (Herman Melville: *Moby Dick, or The Whale*, ed. H. Hayford a H. Parker. New York, W. W. Norton and Co. 1967, s. 118). Jak vysvětluje Ismael v 45. kapitole *Bílé velryby* zvané *Místopřísežné prohlášení*, jeho vyprávění se vyvíjí jako topograficky neznázornitelné pohyby velryb, nepodléhá tedy ani kritériím pravdivosti a věrohodnosti, odvozeným od běžných schémat reality. Ve vztahu ke skutečnosti je významově neukončené a otevřené:

Ale nyní zanechávám svůj cetologický systém v tomto nedokončeném stavu jako velkou katedrálu v Kolíně nad Rýnem. [...] Chraň Bůh, abych někdy něco dovršil! Celá tato kniha je pouze náčrt – ne, jen náčrtem náčrtu. (*Tamtéž*, s. 127–128)

100 *Tamtéž*, s. 169.

101 V citované pasáži z *Bílé velryby* vyprávěč neopomene udělat narážku na bělost albatrosa v Coleridgeově *Písni o starém námořníkově* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798). „V žádném případě nemá Coleridgeova Píseň co dělat s těmito mystickými dojmy, které byly mé“ (*tamtéž*, s. 165). Z kontextu je jasné, že nejde jen o originalitu vyprávěčových postřehů, ale právě o jejich odlišnost od zobecňujících, totalizujících Coleridgeových mystických symbolů. „[T]ajemství [jejich] kouzla“, jejich schopnost „pojmout Boha“ patří podle Ismaele Přírodě. Albatros jako symbol tak vyjadřuje úhrnný smysl vesmíru, který je přímo dán autoritou Boha. Přírodu nazývá Ismael „velkým, nelichotícím básníkem laureátem“ (s. 165) a zdůrazňuje tak její podřízenost svrchovanému vládcí. („Básník-laureát“ – poeta laureatus – je titul udílený anglickými monarchy zasloužilým básníkům.) Podle Melvilleova vyprávěče spočívá tedy totalizující moc Coleridgeových básnických symbolů právě v analogii mezi básnickým jazykem, Přírodou a jejím transcendentálním významem (Bohem jako „tajemstvím“ Přírody).

102 K tomu srov. např. Ingeborg Köhler: *Baudelaire et Hoffmann*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Upsaliensia 27, Uppsala 1979, s. 63n.

103 Inspirativní čtení a obsáhlou analýzu světa Mériméových próz obsahuje *Dictionnaire des littératures de langue française*, ed. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty a Alain Rey, IV sv. Paris, Bordas 1994, s. 1475n.

104 *Dílo Jana Nerudy VI. Druhá kniha básní*, ed. Miloslav Novotný. Praha, Kvasnička a Hampl 1924, s. 10. (Odkazy k tomuto vydání jsou v závorkách za citacemi v textu. První číslice označuje svazek Nerudových spisů, druhá stránku.)

Nerudův titanismus se liší od titanismu Byronova *Manfréda* (*Manfred*, 1817), kde je titánské gesto výrazem hrdinova odporu proti silám přírody (alegorizovaným v první scéně 1. jednání jako „Duchové prvků“). Viz zde kapitulu *Příroda a krajina*.

105 Je zajímavé, že tyto verše jsou téměř antitezí úvodní básně Mateřídouška z Erbenovy *Kytice* (1853). Nejde však o parodii Erbenovy poezie, protože *Kytice* v době, kdy byla Nerudova báseň napsána, ještě nevyšla.

106 K pojetí času jako diskontinuity viz Jacques Derrida: *Specters of Marx* (*Spectres de Marx*, 1992), přel. P. Kamuf. New York – London, Routledge 1994, s. 23–27. Derrida zde provádí rozbor Heideggerova pojetí času ve zlomku *Der Spruch von Anaximander*.

107 Karel Hynek Mácha: *Máj* (III, v. 670), cit. dle *Spisů Karla Hynka Máchy*, sv. I – *Básně a dramatické zlomky*, ed. K. Janský. Praha, SNKLHU 1959. Důležité je, že i slavné Máchovy verše se opakují ve 4. zpěvu ve výrazně ironickém kontextu, který zdůrazňuje „diferenční prvek“: Po ztotožnění s „dětinským věkem“ mluvčího básně jsou kontrastovány s „nynějším časem“, „jinoštvím mého“, který „je, co tato báseň, máj. / Večerní jako máj ve lůně pustých skal; / na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal“ (IV, v. 810–813).

108 Antitetický vztah k Máchovu *Máji* naznačuje začátek poemu: „Byl pozdní podzim, doba umírání [...]“ (*Dílo Jana Nerudy*, sv. I – *Básně*, ed. Miloslav Novotný. Praha, Kvasnička a Hampl 1923, s. 61; odkazy k tomuto vydání jsou v závorkách za citacemi v textu. První číslice označuje svazek Nerudových spisů, druhá stránku). Poema O Šimonu Lomnickém není však v žádném případě parodií *Máje*. Na rozdíl od Máchova díla zdůrazňuje a zároveň nově ztvárňuje vztah mezi poezií a realitou, snem a skutečností, který je důležitým tématem Máchova díla. Proti *Máji*, kde tvořivá moc imaginace a básnických obrazů zmírňuje hrůzu hrdinovy smrti, Nerudova poema tuto hrůzu naopak akcentuje a uvádí do souvislosti se smrtící mocí přírody i diskontinuitou lidského života.

109 Hrdina Nerudovy skladby nenese žádnou podobnost s historickým Šimonem Lomnickým z Budče (1552–1623). Možná jde o ironické použití jména básníka, který se nejprve přiklonil k protihabsburskému odboji a později údajně složil báseň oslavující popravu českých pánů na Staroměstském náměstí.

110 „O věčná noc a polovičné žití, / v něž jenom měsíc bledý mrtvě svítí / a slepci slouží, jak ta mrtvola, / jež hrdá dle báje živým do kola“ (I, 63). Sen, fantazie a citovost vytvářejí „světy nejmocnějších bolestí“ (tj. horší příkoří než sociální útlak a jeho výsledek – chudoba), jsou „hrůznou mocí“ (I, 63), jakýmsi simulakrem („mrtvola, jež hrá živým do kola“), mechanismem uspokojujícím touhy

(vzpomeňme na Tylovo hodnocení Máchovy poezie jako „kouzelného automatu“ v recenzi *Máje* (Pohled na literaturu nejnovější. In: *Květy*, sv. III, 21. 7. 1836, s. 58).

111 Z následující analýzy je patrné, že „hodnota hodnot“ může být libovolnou klíčovou hodnotou, která zakládá určitý hodnotový systém. Těchto klíčových hodnot je totiž v básni více (láska, lidství, poezie, sen), ale nedají se redukovat na hodnotu jedinou, univerzální a centrální.

112 Ve spojení „sen jako jako sen!“ (*Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. I, s. 180, v. 40) je ironizováno násilné ztotožnění naděje a iluze pážete, které z pozice moci provádí jeho nelidský pán. V závěrečném verši „že hledal vlast svou, neví víc“ (*tamtéž*, v. 48) není zpochybněna základní hodnota („budoucí vlast“), ale jen naivní snaha pážete hledat ji ve sféře klamných přírodních jevů a přeludu vlastní fantazie, stejně jako nihilistická ironie pána („vlast“ je pouhý přelud či sen).

113 Srov. Martin Procházka: Kde domov můj? K problémům území, hranic a identity v české a slovenské obrozenské kultuře. In: *Svět literatury* 7 (1994), s. 83–95.

114 Srov. Emmanuel Lévinas: *Čas a jiné*, přel. Zdeněk Hrbata. Praha, Dauphin 1999, s. 101–111.

115 *Tamtéž*, s. 103: „Neznámo smrti, jež se nenabízí jednorázově jako nicota, ale je souvztažně se zkušeností, že nicota není možná, neznámá, že smrt je oblastí, z níž se nikdo nevrátil a která tudíž zůstává vpodstatě neznámá; neznámo smrti znamená, že sám vztah ke smrti se nemůže díť ve světle, že subjekt je ve vztahu k tomu, co nepřichází z něho. Mohli bychom říci, že je to vztah k mysteriu.“ „Právě *Hamlet* je dlouhým svědectvím o [...] nemožnosti vzít smrt na sebe. Nicota, jež by člověku ponechala možnost vzít smrt na sebe, vyrvat otroctví existence svrchovanou moc, není možná.“ (s. 111)

116 Srov. Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto III, strofa 97, v. 911: „Slovo, které by bylo bleskem.“

117 Viz Friedrich Nietzsche: *Radostná věda* (III, 310), přel. V. Koubová. Olomouc, Votobia 1996, s. 178–179: „Tak žijí vlny, – tak žijeme my, volní bytosti! – víc neřeknu.“ Celá pasáž může být aluzí k romantickému srovnání společnosti s vlnami v eseji *Spoléhání na sebe* (Self-Reliance) u R. W. Emersona.

118 Na rozdíl od Vladimíra Svatoně (Sentimentální topika a motivika v raném díle Jana Nerudy. In: *Český romantismus v evropském kontextu*. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV 1993, s. 188) se nedomníváme, že u Nerudy je „příroda obklopující a nesoucí člověka“ vždy „hospesná“ a že „jejím dílem je pouze koloběh hmoty, živé i neživé“. Ukazuje to právě např. báseň Kolovrátek.

119 K. H. Mácha, *Spisy* I, s. 53.

120 O významu Newtonovy teorie gravitace pro tvorbu romantiků viz např. James Soderholm: Wordsworth's „Gravitas“ and the Unbearable Lightness of Byron. In: *Byron: East and West*, s. 217–218. V Byronově ironické reflexi v *Donu Juanovi* má Newtonův objev gravitace význam jako obrat v dějinách lidstva od biblického pádu člověka (skrze jablko stromu poznání) k pádu jablka jako fyzikálnímu ději, který zakládá vědecký systém umožňující rozvoj techniky, jenž je „protiváhou lidských běd“, „obrací“ volný pád a staví moderní silnici (kde se samozřejmě platí mýtné) mezi „druhdy nedlážděnými hvězdami“, po níž se lidstvo dostane do kosmu (10.2). Naproti tomu v třetí knize Wordsworthovy předehry je Newton velkou autoritou, romantickým filozofem, který – trochu jako Coleridgeův Starý námořník – pluje sám tajemnými oceány myšlení.

121 *Spisy Jana Nerudy*, sv. II., ed. Miloslav Novotný, Albert Pražák a Felix Vodička. Knihovna klasiků, Praha, SNKLHU 1956, s. 338. Další odkazy k tomuto vydání jsou v závorkách v textu.

122 Editoři Nerudových *Spisů* dokládají Nerudův zájem o tohoto autora citacemi z korespondence. Jan Jakubec dokázal, že vedle du Prelových fejetonů, jež vycházely v *Deutsche Zeitung* v polovině 70. let 19. století, znal Neruda i du Prelovu knihu *Boj o existenci na nebi* (Der Kampf ums Dasein am Himmel, 1874) inspirovanou Darwinovou teorií vývoje živočišných druhů (II, 339).

123 Viz Nerudův humorný fejeton v *Národních listech* z 18. 11. 1877, v němž se mj. píše, jak se výjevy z neomalého politického škorpení českých partajníků dostávají na Alfu Centauri se čtyřapůlletým zpožděním a jak tyto banální a efemérní hádky, na něž už Čechové pomalu zapomněli, teprve dnes otravují tamější obyvatele. V témž fejetonu si Neruda vymýšlí vzdálenou hvězdu Prokul, na níž nějaký uče-

nec zrovna teď vidí Kristovu smrt na Golgotě a zvěstuje svému lidu: „Právě tam umírá člověk bůh za volnost a rovnost veškerého lidstva!“ Zatímco obyvatelé této planety jásají a střídají z hmoždířů, na Zemi se nic nezměnilo – „už miliony vznešených lidí“ za tuto věc položily životy a „my jsme s tou volností a rovností lidstva zrovna tam, kde jsme byli“ (II, 342).

124 Viz např. definici imaginace ve spise *Biographia Literaria* (Literární životopis, 1817) S. T. Coleridge nebo 11. kapitolu práce M. H. Abramse *The Mirror and the Lamp*. New York, W. W. Norton and Co. 1953.

125 O souvislosti mezi ideologiemi, diskursy a kolektivními emocemi viz např. Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. London, Verso 1989. Na tuto práci, vycházející z lacanovské psychoanalýzy, navazuje teorie „performativity“ v práci Judith Butlerové *Bodies That Matter*. New York–London, Routledge 1993. Zde Butlerová mj. tvrdí, že Žižek vytvořil „teorii politických označujících jako performativů, do nichž lidé vkládají svá fantasmata, čímž tato označující získávají moc politicky mobilizovat“ (s. 188).

126 Jacques Derrida: *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*. In: *Writing and Difference*, přel. Alan Bass. Chicago, The University of Chicago Press 1978, s. 279.

127 Lze namítnout, že v Nerudově pozdější tvorbě, zvláště v připravované sbírce Verše časové, jejíž některé básně byly otištěny v posmrtných *Zpěvech pátečních*, se apokalypsa a mesianismus stávají důležitými tématy. Jsou však transformovány, jak svědčí zejména báseň *Ku vzkříšení, která místo božího soudu zdůrazňuje odvahu a boj jednotlivců* („z ledů budí bůh jen krásu, / z hrobů hrdiny jen volá – / není jara bez hřímání, / není cesty mimo krvi / ku vzkříšení, ku vzkříšení“; II, 216). Ani v básni *Za srdcem!*, kde je ústřední, autoritativní hodnotou mluvčího národní citění („vždy srdce české, je-li české cele!“; II, 205), nejsou obsaženy základní figury křesťanské apokalypsy. Češi se „vykupují“ sami *bojem* za ryzí srdce mluvčího. Cílem v tomto boji pokračujícím „přes věků rozhrán“ a „do skonání světa“ je vítězství nad nepřáteli („nám z žárných mečů věčná dána meta“; II, 205), které však nikdy není definitivní. Boj Čechů tedy není žádným Armageddonem, neexistuje tu milénium a konečné vítězství Krista nad Satanem, po němž dochází ke stvoření nového

světa. I když z těchto pozdních Nerudových básní zaznívá apokalyptický tón, chybí jim *finalismus* romantického proocvtví (viz zde s. *417–422).

128 Nerudův dopis Aničce Tiché asi z počátku listopadu 1878 (viz II, 346).

129 Např. v tzv. prvním stadiu „Roudnického rukopisu“ chybějí vyložené selankovité básně č. 2 a 4 a také „hrůzostrašná“ báseň č. 18. Jejich přidání však neznamenalo obohacení sbírky po straně tematické nebo formální, nýbrž jen zesílení určitých žánrových rysů, které mohou upoutat pozornost čtenářů populární literatury.

130 Okolnosti věnování tzv. Roudnického rukopisu a třetího vydání sbírky roudnickému spolku Říp (jehož byl Neruda čestným členem) uvádějí editoři *Spisů Jana Nerudy* (II, 346).

131 Není náhodou, že Neruda sám překládal některé básně z *Písní kosmických* do němčiny (II, 349).

132 Jednotlivé oddíly jsou součástí kompozičního rozvrhu sbírky v tzv. Roudnickém rukopise. Neruda uvažoval o zařazení básně č. 22 před básně č. 7 (II, 347–348).

133 Neruda nikde nezanechal žádný ideový rozvrh sbírky. Komentátoři *Spisů* (a další badatelé – V. Jiráč, O. Králík) pouze interpretují jeho rozdělení básní do čtyř skupin, naznačené v „Roudnickém rukopise“.

134 Viz první dvě kapitoly práce Michela Foucaulta *Slova a věci* (Les mots et les choses, 1966), kontrastující s tzv. „klasickou epistémou“, v níž se začaly rozvíjet moderní vědy, a epistémou předchozí (středověkou, renesanční), v níž se slova spojovala s věcmi na základě podobnosti. Podle editorů odkazuje Neruda k dílu polského spisovatele ze 17. století Stanislava Luběňeckého *Theatrum cometicum* (II, 425).

135 „Náš filologický národ slyší chvílemi volající hlas svého svědomí, že bude ztracen, pustí-li se historického základu v říši jazyka [...]“ napsal vzdělaný překladatel z moderních evropských literatur Josef Čejka v recenzi *Alfréda* v *Časopise Českého muzea*, 32 (1858), s. 130n. I když se „žádoucí individuálnost, osobná fyziognomie citu a názoru nedá [...] nikterak zapřítí“ (tyto rysy spojuje Čejka s Hálkovým erotismem: „pěkné naděje se z náručí ani vyvinouti nemůžeme“) a „věčně trávající příroda odráží [...] v zrcadle mladého srdce s novým

leskem“, je čtení básně utrpením: „u nás zůstává rychloperý spisovatel očišťovací muku čtenáři samému“. V recenzi básnické povídky *Mejrima a Husejn v Obrazech života* (1 [1859], s. 237), přirovnával Jan Neruda Hálkovy první básnické knihy k elektrickým šokům mořské ryby, které se postupně vyčerpávají, „až konečně všechna síla ujde“.

136 Viz Ferdinand Schulz. In: *Spisy Hálkovy*, sv. XI. Praha, E. Grégr 1887, s. 278.

137 Josef Čejka (v recenzi *Alfréda* v ČČM, 32 [1858], s. 130) považoval Hálkovu poezii pro její jazykovou heterogenost (spojení tradičního literárního jazyka s hovorovým, ale zároveň i individuálními neologismy) za výtvar „závratné rychlosti“ slovesné práce a přímo ji ztotožnil s povahou práce v moderní průmyslové společnosti.

138 J. V. Jaroš (Alfred Waldau): O samoučích české poezie. *Obrazy života* 1 (1859); *Böhmische Naturdichter* (1860), s. 124. Cit. dle článku Jana Mukařovského: Vítězslav Hálek (1935). In: *Kapitoly z české poetiky*, sv. II – *K vývoji české poezie a prózy*. Praha, Svoboda 1948, s. 184–185.

139 J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* II, s. 185–186.

140 Srov. *tamtéž*, s. 184. Mukařovský cituje Waldauovu německou práci (viz pozn. 6).

141 *Tamtéž*, s. 186–187.

142 *Tamtéž*, s. 190.

143 Zdeněk Hrbata: *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany, H&H 1999, s. 132.

144 M. Procházka: *Romantismus a osobnost*, s. 220.

145 Jan Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky*, sv. III – *Máchové studie*. Praha, Svoboda 1948, s. 183: „vypravovatel neztotožňuje se totiž se žádnou z jednáčích osob, nýbrž stojí nad nimi; svou přítomnost projevuje tím, že osobám radí, chválí je i kárá, uvažuje o jejich osudu“.

146 Vítězslav Hálek: *Goar*. Praha, Ed. Grégr 1864, s. 62.

147 *Tamtéž*, s. 10.

148 Srv. Vítězslav Hálek: *Černý prapor*. Praha, Ed. Grégr 1867, s. 90–91.

149 M. Procházka, *Romantismus a osobnost*, s. 164: Hrdí albánští horalé, Sulioté, jsou pod nadvládou Aliho paši stejnými „dědičnými nevolníky“ jako Řekové.

150 Albánc Husejn je nejprve typickým romantickým vyhnancem, poté se však stává

renegátem, ale jen na oko, protože svých znalostí turecké armády chce využít k boji za svobodu. Tento boj, v němž je zabit jako domnělý zrádce, rozpoutá Husejn jako odvetu za ztrátu své milé Mejrimy, pro jejíž lásku však „na domov již zcela zapomíná“ (*Sebrané spisy Vítězslava Háška*, ed. J. Vlček. Praha, J. Laichter 1905, sv. II, s. 280).

151 *Tamtéž*, s. 135. Odkazy k dalším citacím v závorce udávají číslo básně.

152 Michel Foucault: *The History of Sexuality* (L'Histoire de la sexualité, 1978, 1984), sv. I, přel. R. Hurley. New York, Vintage Books 1990, s. 98–102.

ZÁVĚREM

1 Připomeňme jen Nervalovu slavnou básnickou prózu *Aurelie neboli Sen a život* (Aurélie ou Le Rêve et la Vie, 1855), která se zejména v první polovině 20. století stala oblíbeným předmětem psychoanalytických výkladů, podobně jako některé prózy E. A. Poea.

2 Např. *Český romantismus v evropském kontextu*, ed. Martin Procházka a Zdeněk Hrbata. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR 1993; Martin Procházka: *Romantismus a osobnost. Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice*. Praha, Kruh moderních filologů 1996; Zdeněk Hrbata: *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany, H + H 1999.

3 Denise Modigliani: La céleste étincelle de Prométhée. – Essai sur la philosophie du langage dans le discours de Herder. Rapport à Condillac, Diderot et Rousseau. In: J. G. Herder: *Traité de l'origine du langage*. Paris, Presses Universitaires de France 1992, s. 215.

4 V *Pojednání o původu jazyka* se spíše vyskytuje pojem „Menschheit“, ten už ale předznamenává pozdější silný koncept „Humanitát“.

5 Srov. D. Modigliani, *c. d.*, s. 216.

6 Právo na národní původnost a rovnost mezi národy v civilizačním řetězci tu nevyhnutelně doprovází relativizace kulturních hodnot (viz D. Modigliani, *c. d.*, s. 11).

V ambiciózní konfrontaci – zjednodušeně řečeno – nacionalistického (etnického, jazykového, rasového) a elektivního pojetí kultur (kultury jako dědictví a kultury jako volby) pojímá Alain Finkelkraut (v knize *La défaite de la pensée*, 1987 – v českém překladu

Destrukce myšlení, 1993) Herdera jako soudce, který rozhodl o právoplatné převaze různosti nad univerzálními hodnotami.

Avšak ani ve svém polemicky vyhoceném spise Herder nakonec neopouští transcendentní cíl, jímž je výchova lidstva, a proto udržuje napětí mezi partikulárním a univerzálním.

7 K tomu viz např. Michel Foucault: *The Order of Things* (*Les Mots et les choses*, 1966). London, Tavistock 1970, s. 84–92, zvl. s. 89: „Mluvení, osvícení a znalost podléhají *těmuž řádu*, ve striktním smyslu tohoto pojmu.“

8 K tomu nejnověji srov. Mojmír Otruba: *Komentář*. In: K. J. Erben: *Kytice. České pohádky*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2003.

9 Mojmír Otruba zdůrazňuje, že právě Erbenův básnický text (poetická organizace textu, převod látky do specifické básnické formy) umožňují „číst ho jako text mýtu“ (*c. d.*, s. 258).

10 K. J. Erben: *Kytice – Un Bouquet*. Edition bilingue, ed. Xavier Galmiche. Paris, Les Cahiers Slaves – Bohemica, 4 (2001). Český text sleduje druhé vydání Erbenovy sbírky z roku 1861.

11 O to jsme se částečně pokusili v recenzi překladu, jejíž formulace tady přejímáme. Viz Zdeněk Hrbata: *Erbenova Kytice francouzsky*. In: *Česká literatura*, 3 (2003), s. 358–363.

12 Viz X. Galmiche, *Postface*. In: *c. d.*, s. 210.

doc. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.
prof. PhDr. Martin Procházka, CSc.

Romantismus a romantismy

POJMY, PROUDY, KONTEXTY

Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 3, 116 36 Praha 1
Praha 2005

Prorektor-editor prof. MUDr. Pavel Klener
Redakce Jana Vrbová, Renata Šámská
Obálka a grafická úprava Jan Šerých
Sazba a zlom Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.
Vytiskly

První vydání
ISBN