

I / Synkretismus

Téma č. 10Romantismus a české obrození

Macura, Vladimír: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 15–34.

Hodrová, Daniela a kol.: *Poetika míst*. Praha : H+H, 1997, s. 5–24.

Jiří Pavelka: *Epochy a proudy*, s. 1–43. *Viz Téma č. 4.*

Pavelka, Jiří: *O poznání, hodnotách a konceptu postmodernismu. Několik poznámek ke změnám paradigmatu euroamerické kultury v letech 1930-1995. Bulletin Moravské galerie v Brně 55, 1999, s. 168-173. Viz Téma č. 12.*

Macura, Vladimír: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 15–34.

Obecně se pocituje, že běžné slohovětypologické charakteristiky (baroko, rokoko, klasicismus, sentimentalismus, romantismus), které poměrně dobře slouží při periodizaci a popisu kultur velkých národů s plynulým, zvnějšku drasticky nenarušovaným kulturním vývojem, často vzdorují nebo přímo selhávají při popisu kultur národů mladých či národů s vývojem brzděným, komplikovaným. Projevuje se to často už v rozkolísání slohové periodizace a v znejasnění pojmosloví. V české literární historii je např. J. Vlčkem, J. Jakubcem, J. Máchalem aj. vztahováno označení „romantismus“ již ke generaci jungmannovské (tedy nejen k tvorbě Máchově, ale i Kollárově, Jungmannově, Hankově, Antonína Marka apod.). Arne Novák naproti tomu řadí český romantismus až do let 1830 až 1850, zatímco vlastní literární působení jungmannovců označuje za „klasicismus“. Z hlediska takové dvojí systematiky dochází pak často buď k naprosto protichůdným hodnocením těchto osobností první poloviny 19. století, nebo k formulacím rezignujícím na jednoznačný termín. Každé úsilí o přesnost a co nejbližší slohovětypologickou specifikaci — např. Jirátkovo rozvrstvení české obrození literatury pomocí kategorií „baroko“ (kostelní a venkovské), „osvícenské rokoko“, „preromantismus“, „klasicismus“, „empírový klasicismus slovenský“, „biedermeier“, „pozdní biedermeier“, „subjektivismus“, „romantismus“¹ působí značně uměle a nakonec ve svých důsledcích stejně vede k obezřetnému přiznání slohové „nečistoty“, rozmanitosti popisovaných jevů. V současné české literární historii se dnes již vžilo a stalo závazným označení literatury vrcholného českého obrození termínem preromantismus, který konečně vyhovuje především tím, že předpokládá slohovou nejed-

noznačnost, „přechodnost“ daného období. Přesto však na Slovensku, kde je utváření slovenské kultury spjato v první řadě s působením generace štúrovců, označované za romantickou, se podobného „přechodného“ termínu užívá řidčeji a v jiném rozsahu, takže např. Jan Kollár, jehož slovenská i česká literatura považují za svého, je slovenskými literárními historiky dnes obecně považován za klasicistu, zatímco českými za preromantika. Termíny „klasicismus“, „romantismus“ atd. se tu tedy ustalují především na základě konvence, za tu cenu, že postihují jen část označované skutečnosti, která sama zůstává rozmanitá a různorodá.

Zdá se, že před obdobnými problémy stojí literární historie i jiných národů, které prodělaly v minulém století obdobně překotný rozvoj, období „zrychleného vývoje.“² Objevují se tu syntetické osobnosti, které v sobě spojují „celý komplex úrovní uměleckého vývoje“ — jak výstižně poznamenává Gačev např. k tvorbě bulharského spisovatele Petka Slavejkova³ — a vzdorují tak jednoduché slohovětypologické klasifikaci. Často dochází i k složitému prolamování literárního vývoje, pokud je nahlížen z aspektu slohovětypologického. Tak např. ústřední postava estonského národního obrození Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803—1882) je označován nejen jako romantik, ale i jako osvícenec či klasicista, a pak působí pro nezaspěchané jako paradox, že tvorba Kristjana Jaaka Petersona (1801—1822), která je mnohem staršího data, bývá hodnocena vesměs jako preromantická.

Obdobné rozkolísání kategorií je nutným důsledkem vnitřní slohové nevyhraněnosti obrozených kultur, je dáno jejich potřebou vyrovnat krok s dobovým uměleckým vývojem komplexně, jakoby „najednou“. Synkretismus, se kterým se tu setkáváme, jakkoliv je nejspíš nutným průvodním jevem utváření každé „kultury se zrychleným vývojem“ (tj. obrozeného typu), a tedy i jevem pro ni příznačným, je vlastně v první řadě synkretismem směrem vně, synkretismem podnětů zvnějšku.

Obrozená kultura zná však ještě jiný synkretismus než synkretismus slohový. Vyznačuje se totiž malou vnitřní diferencovaností, a proto i splyváním celých velkých oblastí kultury. Jungmannovská kulturní aktivita nevytyčuje ostré předěly mezi vědou, uměleckou

literaturou, publicistikou apod.

Nelze samozřejmě popřít, že v té době je všeobecně — nacházíme se přece v devatenáctém století — uvědomována funkční odlišnost jednotlivých oblastí kultury, je dokonce velmi zřetelně uvědomována funkční odlišnost i jednotlivých oblastí slovesnosti samé. Podstatné však je, že utváření české kultury je ve všech svých složkách nesenó týmž patosem zaměřeným k naplnění výsledného ideálu celistvé, „plné“ kultury národní. Z hlediska tohoto společného cíle bývá nejednou volba té či oné kulturní oblasti k tvůrčímu zásahu libovolná. Na hranicích jednotlivých kulturních sfér dochází pak k četným případům vzájemného zastupování a vypomáhání. Tyto jevy samy o sobě, vytržené ze souvislosti, nejsou mnohdy nijak příznačné pro kulturu obrozenou, mají svou dobu i později, vždyť vnitřní rozhranění oblastí lidských kultur není a nemůže být nepřekročitelné. Množství těchto přesahů a především pak společný motivační mechanismus za nimi patrný však přesto prozrazuje ledacos o zvláštní povaze vrcholné obrozené kultury z tohoto hlediska.

Rodící se česká publicistika např. velmi přirozeně využívá pro své cíle na jedné straně uměleckou literaturu, na straně druhé vědu. Krásná literatura, a to i v případech, které z dnešního hlediska cítíme jako čin výlučně a „čistě“ umělecký, nese v sobě tehdy vždy silný publicistický moment, naplňuje sama o sobě cíle obran českého jazyka, jejichž tradice sahá hluboko do minulých století⁴. Už samo užití češtiny jako jazyka literárního, jazyka „vysoké literatury“, bylo přímo polemikou s protivníky literární češtiny, mělo získat a přesvědčit čtenáře a současně vyvrátit a zdiskreditovat argumenty protivníkovy. Skutečné možnosti podobného přesvědčování byly nejdřív ovšem značně omezené; zpočátku převažuje spíše snaha tímž přesvědčovacím aktem sjednotit a názorově semknout už stávající stoupence českého národního hnutí. Později, ve třicátých a čtyřicátých letech, se však možnosti získávání stoupenců české věci postupně rozšiřují, literatura pak pro své persvazivní cíle častěji využívá i přímých publicistických prostředků.

Publicistika se pak v literatuře zabydluje např. ve velmi oblíbených, byť umělecky okrajových útvarech zábavních (deklamovánka, společenská píseň), ale i v poměrně dosti prestižních a v soudobé

městské společnosti žadáných útvarech prozaických.

Zvláštní úlohu z tohoto hlediska schrává také divadlo, které na rozdíl od literatury jungmannovského období může počítat s poměrně dosti širokým okruhem příjemců, což od počátku výrazně zvyšuje i ztěžuje jeho možnosti jako nástroje vlastenecké agitace.

Vzrůst publicistických funkcí literatury je dobře patrný na proměnách žánru před chvílí připomenutého, deklamovánky⁵. Z básně především zábavné, spjaté s publicistikou jen volněji a tihnoucí k vlastně již poměrně málo publicistickým novinovým žánrům typu pozdějšího fejtonu nebo causerie, vzniká i typ vážné poezie, který položí základy pozdějšímu básnickému „vlasteneckému proslovu“ šedesátých a sedmdesátých let. V této své vývojové linii si ponechala deklamovánka původní silný apelativní ráz daný již zaměřením na veřejný přednes, při němž se počítalo se ztotožněním mluvčího (vnitřního subjektu textu) s reálným deklamátorem a ztotožněním adresáta se skutečným publikem. Došlo tu však k výraznému oslabení hry na spor, v níž bývala ovlivňující funkce funkcí zábavní podřizena, šlo tedy o přesvědčování hravé, o nezávaznou hru argumentů. V deklamovánkách s vlasteneckou tematikou ovlivňující funkce však jednoznačně převážila. Namísto volného střídání argumentů nastoupila jednoznačná výstavba hodnotového řádu:

Já jsem Čech! a kdo je víc,
přístup a se slyšet nech,
a zvolej třeba z celých plic:
„Ha, já jsem víc a nejsem Čech!“

V této známé Rubešově deklamovánce (RUBEŠ 3, 16—22) se vlastně předkládá řada tezí již nekonfrontovaných s protikladnými, cílem již není aforistická ekvilibristika, ale upevnění předem dané ideologické normy: „Jen v Čechách žiti Čecha slast — Čecha jméno etihodných jest předků věno — Čech válčil jen, když hájil své. . . on nemá ruce krvavé a nezná kletbu národů — Malířc vůbec známé my Češi také máme — Co se božské hudby týče, Čech má k chrámu tónů klíče — Čeští hoši, to jsou hoši, to jsou náci jonáci! — A pak naše dívky české, nejsou-li to dívky hezké? — Písňe české, ach ty svaté tóny! — Česká řeč. . . z srdce v srdce plyne,“ apod. Obdobné

postupy zná i vlastenecká píseň, u níž určení pro kolektivní, shorové provádění naprosto mechanicky imputuje autorem postulované hodnoty a normy společenského chování celému kolektivu zpívajících. Vlastenecká ideologie se v nich často váže na všeobecně přijatelné tematické okruhy písně milostné, spjaté s pokleslou anakreontikou, písně pijácké apod.⁶ Vlastenecká píseň tak vytvářela jeden z důležitých můstků mezi vysokou kulturou obrozenskou a její ideologií a různými zcela „přízemními“ formami reálného společenského života, byla důležitou součástí procesu, v němž se jednotlivé formy společenského „bytu“ obalovaly postupně nacionální ideologií.

Pijácká píseň vlastenecká se např. stala součástí dobové nacionální glorifikace piva jako slovanského či českého nápoje — příznačně bylo pivo v té době zvoleno za námět i četných publicistických úvah (KVĚTY 1837, 198) a promiklo také mezi první publikovaná hesla plánovaného naučného slovníku (ČČM 1833, 3): Sám akt pití piva se tak změnil v symbolický ceremoniel příslušnosti k české nebo slovanské pospolitosti a byl přenesen ze sféry požitků materiálních v oblast hodnot duchovních.

Zvláštní pozornost si zaslouží také dobová vlastenecká novela, především Tylova, která představuje výrazný dobový typ zapojení umění do služeb národního programu. Mimouměleckými zřeteli Josef Kajetán Tyl konečně vznik svých novel výslovně motivoval, když v předmluvě k obsáhlému knižnímu svodu svých povídek předdeslal, že zvolil literární dráhu, aby „mohl o našich nejsvětějších záležitostech mluvit“ (TYL 1, XIII), že mu nešlo „tak dalece“ o vytvoření uměleckých děl, jako spis o vyvolání ohlasu v zásadě publicistického: nalezení duše, do níž by bylo literárním útvarem, a tedy uměleckými prostředky vloženo „blahonosné semínko“ vlastenecké ideologie. Příznačně tak předkládá Tyl ve svých novelách svět jako svět „veskrze a jednoznačně vyhodnocený“⁷, přeměněný v model řešení naléhavých otázek vlastenecké společnosti, a tedy v jakýsi katechismus českého vlastence⁸. Vytvoření vlastenecké novely, či Tylovými slovy „novely tendenční“ (TYL 2, 117), předpokládalo však vedle vstřebání domácí linie vývoje kraméřiovské lidovýchovné povídky i využití dobové evropské představy o obsahu novelistic-

kého žánru ovlivněné dosud ještě osvíceneckou novelistikou francouzskou. Tato teoretická představa — v té době již nejspíš v praxi zastarávající — fixoval pro český kontext Jungmann prvním vydáním své Slovesnosti, v níž na rozdíl od svých předloh, které již v novele neviděly tak jednoznačný ekvivalent pojmu „moralische Erzählung“ a vymezovaly ji především rozsahem⁹, ztotožňuje novelu s pojmem „mravná rozprávka, poněvadž předměty své z okruhu mravnosti obírá“ (JUNGMANN I, LVIII). Prolnutí problematiky mravní s českým patriotismem a prosazení lásky k vlasti na nejvyšší příčku žebříčku etických hodnot tak našlo v žánrovém předobrazu novely vhodný nástroj uvědomovací a výchovný.

Neméně těsné byly vztahy publicistiky a vědy. Stejně jako byl silný publicistický a persvazivní moment obsažen v samotném faktu užití češtiny jako jazyka umělecké literatury, působí i v případě užití češtiny jako jazyka vědeckého. Povyšení češtiny na jazyk vědy prokazovalo způsoblost českého jazyka zaujmout místo mezi vzdělanými jazyky evropskými (VINÁŘICKÝ 2, 312—313: „Rovněž Vám štěstí přeji k dohotovení Vaší Pitvy a těším se, že se jazyk náš způsobilým tlumočnickem i této vědy býti prokázal“; JUNGMANN 13, VII—VIII: „na ten čas nám ne tak na soustavě umění mudrckého, jako raději na tom záležitosti se vidělo, abychom i o věcech prostovědných po česku hovořiti a psáti uměli“). Proto konečně nijak nepřekvapí také přímý silně publicistický ráz děl, která položila základy řady pozdějších vědních disciplín. Především česká slavistika a bohemistika se v první polovině 19. století utváří ve výrazném polemickém sporu se slavistikou německou nebo s německou nacionální publicistikou. Ohledně lze říci, že česká věda jungmannovského období se formuje výrazně se zřetelem ke společenským potřebám¹⁰, zvláště pak k potřebě získat a uhájit národní věci prostor publicistickými prostředky.

Současně však věda tehdy dokáže suplovat i určité úkoly v zásadě umělecké. Představa vědy jako oblasti do sebe uzavřené, která mohla vyhovovat generaci Dobrovského, je nyní rozhodně omezená. Velmi výrazně se staví proti „akademické vědě“ Jan Kollár: „Nenávidím ustavičné čmýrání se v zaprášených knihovnách, jako i pouhou školskou učenost a spekulativnost, kde, jako v německé filozofii,

jedna nová soustava ustavičně druhou nahání a z trůnu svrhuje, a žádná se naposledy v životě nezakořeňuje aby mohla květ a ovoce přinášeti“ (KOLLÁR 10, 50).

Týmž patosem je nesena i Kollárova výzva k mladým Slovákům, aby „při vědecké straně života i na uměleckou nikdy nezapomínali“ (KOLLÁR 10, 17), nebo jeho výsměch vůči objektivizující osvícenské slavistice a badatelům, „kteří byli sice učení, / bez lásky však a bez národnosti; / / k Slávě měli ne co milencové / k milence se, než co studení / k mrtvole se mají pitevcové“ (KOLLÁR 1, 607). Také vlastní pokusy Kollárovy na poli vědy, především v oblasti etymologie a slovanského a srovnávacího bájesloví (jakkoliv diletantské), jsou domýšleny se zřetelem k potřebám uměleckým. Je příznačné, že čistě vědecký spor o etymologii jména Slovan, tj. o otázku, je-li odvozeno od „bohyně Slávy“ či od pojmenování „slovo“ či „člověk“, řeší Kollár přihlížeje k možnostem uměleckého využití té či oné odborné koncepce: „Zvláště z básnického ohledu má Sláva pro nás vysokou cenu. Stojím vám předkem za to, že slovistové aneb človakistové nikdy nebudou míti národní epos z této vidky zplozené aneb s ní spletené, nikdy nebudou míti Sloviadu aneb Slovaniadu, což už samo v sobě nepoeticky v uši zní: my ale nejen můžeme, ale musíme míti (dílem už i ve skutku máme) Slaviadu. . . Slova, Slovo, Slovan nemá zloha žádného poetického momentu a potahu v sobě, nebudí žádného tušení a toužení, nevábí estetický cit žádnou kouzelnou vnadou jako Slav, Sláva, Slav jest už samo v sobě ideálnější, jemnější a jakoby éterické a lehkokřídle: Slovan, slovanský jest těžké, hrubé, hřmotné a zvonovité jako moskevský Ivan, dlouhokrácené, mnoho těla a země v sobě mající, a proto pro křídlaté nohy prozódie a poezie obtížné a váhavé, více řečnické než básnické. Čím zajisté kratší slovo, tím názornější, pro poezii vhodnější. Slovia, Slovany, Slovansko netrpí žádné básnické personifikace, nedá se samo sebou oživit a zosobnit, anobř fantazii hanuje upomínáním na slovo a literu. Na půdě Slávy může se epos, drama atd. výborně stavěti. . .“ (KOLLÁR 11, 149—150).

Nejde však jen o jednotlivé, osobně podbarvené stanovisko. Vesměs je vůči dílům zamýšleným jako vědecká zaujímán postoj, který obsahuje prvky estetického hodnocení, a dokonce je klade nad zá-

SYNKRETISMUS

kladní kritérium pravdivosti nebo nepravdivosti poznání, z hlediska vědeckého nadřazené. Tak píše charakteristicky koncem roku 1830 Jungmann Kollárovi o jeho Rozpravách o jmenách: „Vaše obrovské dílo... zůstane, nechť o něm soudí kdo chce co chce, vždycky nepřemátelné a hluboká studnice, z které všickni vážití budeme. Mně přichází jako čarodějný palác, který státi vidím, o němž ještě jistotně nevím, zdaž v jeho stkvělých světlicích bezpečně odpočívati mohu, ale naději se, že čím déle se v nich procházeti budu, tím pevnější je býti shledám, třebaž mi se zprvu nepevné tam zde býti viděly, a konečně, byť i tak bylo, to pěkné, drahé nářadí v nich nejsou kouzla, jest to ryzí, čisté zlato ze všech světa dolů pracně dobyto a shledáno...“ (JUNGMANN 14, 203). Nad jinou Kollárovou prací píše Jungmann ještě otevřeněji: „Pojednání jeho, v kterém proti Dobrov. (skému) dovozuje jméno Slovanů býti od *slávy*, třeba se mýlil, jest vždy pěkné a plno učnosti a ducha jeho...“ (JUNGMANN 3, 175—176). I na ose věda—umění se tedy projevuje ona příznačná dobová malá diferencovanost jednotlivých kulturních oborů. Z toho hlediska je příznačná i podoba a funkce historického díla základního významu, jakým jsou Palackého Dějiny, které přestože vznikaly v české podobě až později, logikou svého vzniku přísluší ještě zčásti do doby, která nás zde zajímá. Představují totiž současně dílo historické i literární. Jeho literárnost není jen v jazyce, který obnovil velikost české humanistické periody, jež se pak ukázala plodnější pro další rozvoj prózy historické než pro rozvoj výkladového a odborného stylu, ale především v tom, že na sebe vzalo úkol suplovat nedostatečně rozvinutou historickou národní epiku a stalo se tak vlastně jakýmsi českým národním eposem¹⁴.

Jsou ovšem známy i příklady opačné, kdy dílo v první řadě literární je tvořeno a přijímáno jako výsledek operací poznávacích, a tedy jako útvar nejen umělecký, ale i vědecký. Nejcharakterističtějším projevem této tendence je nepochybně Kollárova Slávy dcera v té podobě, kterou získala počínaje vydáním z roku 1832. Poznávací složky své básnické skladby podtrhl Kollár konečně i přiřazením rozsáhlého svazku komentářů k textu a skutečností je, že se tak jeho dílo dostalo i do bibliografií prací usilujících o vědecké zpracování srovnávací mytologie (IIANUŠ 1). Podobné případy však ne-

SYNKRETISMUS

byly nijak zvlášť četné. Běžnější byla jistě nikoliv přímá zástupnost, ale prostá koexistence vědeckých a uměleckých projevů, tak jak ji dokládá skladba obou našich obrozenských vědeckých časopisů, staršího Kroka a mladšího Časopisu Českého muzea.

Na pozadí všech těchto fakt je víc než přirozené, že se obrozenským ideálem plně rozvinuté osobnosti stal člověk — vlastenec, aktivně zasahující současně do celé řady oblastí kultury, píšící nebo překládající poezii, prózu i dramata a současně se zabývající otázkami jazyka i otázkami nejrůznějších vědních oborů, estetikou, filozofií i historií, chemií, zoologií, pedagogikou, i etymologií atd. V praxi to znamenalo zcela jiné hodnocení diletantismu, který, přestože i v kontextu vlastenecké kultury vznikala díla diletantstvím nepoznamenaná, víceméně nabýval vrchu.

To všechno nízkou diferenciací české obrozenské kultury zále se poměrně uspokojivě dokládá. Nedostatečná vnitřní členitost obrozenské kultury má však ještě jeden důsledek. Překotně se vytvářející česká kultura nezná totiž ani nijak zvlášť ostrou přehradu mezi centrem kulturní aktivity a její periferií. Pokud jsme se tedy zatím soustředili především k povšechnému výčtu charakteristických případů synkretismu základních oborů té sféry kultury, která fixuje své výtvořiny psaným slovem, textem, tedy zhruba řečeno vztahů mezi vědou, uměleckou literaturou a publicistikou, unikala nám zatím synkretičnost vlastně ještě podstatnější. Mimo naši pozornost zatím bylo totiž prostupování ústředních oblastí kultury s takovými kulturními jevy, jako je dobová psychika (citový model, přátelství, erotika), móda, etiketa i etika.

Výzkum těchto jevů se většinou považuje za poněkud kuriózní a nepřikládá se mu pro poznání základního mechanismu dané kultury příliš velký význam. Zdá se však, že typ obrozenské kultury svou nedostatečnou rozčleněností jevy z kulturní periferie nečekaně zvýznamňuje. Chceme se pokusit ukázat tuto skutečnost na podrobnějším rozboru vztahu literatury a květomluvy, zdánlivě velmi okrajového komunikačního systému, dobově velmi oblíbeného kódu milostné komunikace. Půjde nám o to, doplnit předchozí kusou konfrontaci různých, často dosti vzdálených kulturních projevů rozbořením soustředěným na poměrně malou plochu, ale zato sou-

stavnějším, dovolujícím postihnout složitý obraz postupování dvou kulturních oblastí, jedné z centra (literatury) a druhé z okrajového pásma tehdejší kulturní aktivity (květomluvy), mnohem celistvěji.

Dobová obliba květomluvy přirozeně dalece přesahuje hranice českých zemí, souvisí s vlivem orientálního selamu, ale současně znamená dovršení rozpadu dávné tradice středověkého symbolického systému, v němž se tradiční znaková soustava květomluvy obalila novými významy, danými sentimentalistickým a preromantickým. v našem kontextu navíc i biedermeierovým vztahem ke květině a k přírodě. Dobová úcta ke květině se promítla i v pojmání zahradnictví jako umění a jeho věnováním do celkové soustavy estetické¹². Proto není v našem kontextu ani příliš zvláštní, že se téma květomluvy stává dostatečně závažným třeba pro Jana Kollára, aby je pojnal do své sbírky kázání (KOLLÁR 8, 324—340), nebo že plánovaný soubor slovanských národních pověstí Slovanka začal (a také přestal) vycházet v roce 1833 prvním a jediným svazkem, který na základě „svodu“ pověstí (vydáváných za autentické) vytvořil první českou kodifikaci „jazyka květin“ (AMERLING 2). Obě publikace prostě prokazují tehdy obecně pocítovanou závažnost květomluvy. Kollárovo kázání tím, jak ji vtahuje do souvislostí posvátných — „Kristus Ježíš netoliko milovníkem přírody vůbec, ale i obzvláště přítelem kvítí byl“ (KOLLÁR 8, 325), „v celém Písmě svatém jeví se jakási obzvláštní láska ku kvítí“ (327) —, Amerlingova sbírka svým pokusem naroubovat květomluvu na mytologické zdroje — byl fiktivní¹³ —, jež byly z hlediska národního hnutí považovány za neméně posvátné. V obou případech tu však kodifikace — podobně jako v jiných kodifikujících textech¹⁴ — pouze dokládá a rozhodně nijak uměle nevytváří skutečnou dobovou prestiž květomluvy.

Česká literatura k této otázce nabízí v druhé čtvrtině devatenáctého století také velké množství dokladů. Do jisté míry již tím, jak — především v próze — postupně stále vědoměji zachycuje reálné jevy společenského života, a tedy i určité dobově příznačné momenty erotické komunikace, které se o znalost květomluvy opíraly. Tak v Rubešově Dlouhé předmluvě ku krátké povídce (1841) nacházíme tento dialog:

„Slečinka bíle a modře oblíknuta!“ prohodil jsem, uváděje svou milostenku z kola na sedátko.

„Mé zamilované barvy!“ odpověděla Lorinka, s modrou páskou si pohrávaje.

Já: „Lilie a violinky!“

„Nevinnost a věrnost!“ doložila ona pevným hlasem, a podívala se na mne, jako by byla vypátrati chtěla, zdali jsem jí rozuměl.

„Nevinnost a věrnost!“ opakoval jsem já vážným tónem.

(RUBEŠ 1, 94)

Většinou však literatura ukazuje dobovou rozšířenost a všeobecnou závaznost květomluvy přímo, včleňujíc ji do svého jazyka jako jeho neodmyslitelnou součást. Mnohdy počítá s významy, kterými jsou obaleny představy růže a lilie; jejich kořeny sahají často hluboko do historie. Růže patřila vůbec k nejběžnějším symbolům orientu jako znamení dosažené dokonalosti a lásky, křesťanská ikonografie ji převzala jako znamení svatého grálu, Kristova srdce, kříže, alegorii panny. Obrozenecká lyrika z těchto i jiných pramenů stále ještě tu a tam v jisté míře čerpá. V zásadě tu však podobně jako u lilie, tradičního symbolu čistoty, panenství a nevinnosti, pokračuje zesvětšování výchozího symbolismu a jeho spojování s pozemskou erotikou. Významové okruhy obou květin se přitom často prostupují, růže se přibližuje významem lilii asociací k ruměnci, cudnému začervenaní¹⁵ („líce růžemi nevinností barví. . .“ KOLLÁR 7, 85), lilie svým sepětím s bílou barvou, čistotou a ušlechtilostí tak spolu s růží znamená krásu, obě květiny také v soudobé elegicky podbarvené literatuře společně vystupují i jako obraz zničené etnosti („bílá růže zlomena v květu jarním“, TOMSA 1, 109; „zlomená lilie“, JAN Z HVĚZDY 2, 92). Vystupují-li však obě květiny v textu současně, pak lilie na sebe váže především významy nevinnosti, kdežto růže významy krásy, lásky, často bolestné, zraňující svými trny¹⁶: „Chránil jsem se růže, / trníška se boje; / lilii jsem hledal / a v ní blaho svoje; / lilie je svatá, / bez trní to růže. . .“ (RUBEŠ 1, 311); „Zkrašluje líce bobek mužné, hlavu růže panenskou; / ach s nebe posly jenom lilie ozdobují“ (ČELAKOVSKÝ 2, 255); „Slíčná růže k němu dýše / lásku svoji májovou; / lilie pak ve kališe / zdvihá

k němu duši svou“ (JABLONSKÝ 1, 140).

Lilie a růže stály v dobovém povědomí na vrcholku hierarchie květin, v české obrozenské literatuře jim však v oblibě úspěšně konkurovaly i skromnější, obyčejnější květiny, což zjevně souviselo se sentimentálně biedermeierovým kultem prostoty, citovým vztahem ke všemu, co je malé a drobné. Především pomněnka, „vedle rychle plynoucích vln stálou měrou květoncí“ (KOLLÁR 8, 335), která byla znamením stálosti a věrnosti, „obrazem věrného vzpomínání milujících na se“ (AMERLING 2, 38), a dokonce — silou živě pocítované etymologie — také jen znamením vzpomínání či pamatování vůbec. Viola (fialka), další z tehdy velmi populárních květin, je přijímána jako symbol skromnosti, v Amerlingově květoniluvě (v zásadním souladu s Eithovou Blumensprache, s. 38) je obrazem „skromného a tichého dobročinnosti“ (s. 88), podle Kollára upomíná „na pokoru a tichost“ (KOLLÁR 8, 335). Ve spojení s fialkou se vedle atributu vůně a snad ještě častěji objevuje atribut skrývání, nenápadnosti: „panna má býti utajená a skrytá jako fialka“ (KOLLÁR 7, 470), „tajná láska jak viola / kvete ve skrytosti tejně...“ (PICEK 2, 73) atd. Z tohoto motivu vyrůstá velmi často oblíbená dobová didaxe s příznačným mravním naučením:

Violinka kvete
v stínu temném skryta;
violinka vadne,
den jak nad ní svítá...
(RUBEŠ 1, 309)

Jsem violinka tichá, v šumném světě dítko neznámé,
v soukromných jen dech můj lze najíti dolech.
Vám, Všudybylky, to dím; neb očím, samovolně co najdou,
jedno milé, ne však, co do očí se staví.
(ČELAKOVSKÝ 2, 256)

S fialkou se často spojuje konvalinka (mnohdy přímo v rýmových pozicích), která je obdobně považována za květinu „nehonosivě tichosti“ (AMERLING 2, 79), za obraz „nevinnosti dítek a tichosti svatě“, něžné, prosté krásy, nevinny bez stopy vznešenosti: „nevin-

ných se konvalínek na tisíce rodí z máje“ (POLÁK 1, 30). Podobně chudobka znamená skromnost ženskou: je obrazem „tichých radostí života“ (AMERLING 2, 89) a „nehonosnosti“. Příležitostně tak bývají hodnoceny i další květiny, využívané jako literární emblémy řidčeji, chrpa (podle Amerlinga znamená „nezištnosti a tiché nevtravosti“, s. 89), petrklíč (znamení „nevinných dítek a naděje“, s. 89), „sněžinka“ (znamení „pokory a vděčnosti“, s. 92) aj.

Rozpětí mezi květinami vznešenými, ušlechtilými, především lilii a růží, a květinami „prostými“ je důležitým prvkem soudobé květoniluvy, jakkoliv s sebou nese (jak bylo řečeno výše) jednoznačný přesun na hranici hodnot. Často bývá toto rozpětí vykládáno zcela nehodnotově, jako vztah květin řady „dětské“ a řady „dokonalé, dospělé“: „Když byl ze mne mládenceček, / kvítí jsem si trhával, / z fialek a sedmikrásek / věnečky jsem plítával. // Po rozkvetu své mladosti / růži jsem si pěstoval, / každé ráno ji zalíval, / neboť jsem jí miloval“ (KAMENICKÝ 2, 96); „Ined mi padá na rozum, že maličkých říše nebeská, / konvalium kdykoliv neb nezabudku zočím“ (ČELAKOVSKÝ 2, 255).

Bez nějakého důležitějšího hodnotového rozdílu jsou květiny „prosté“ i „vznešené“ řady využívány společně také jako emblémy ženské krásy. Lilie a růže jsou běžnými květinovými symboly pleti („To tílko je lilie, růže...“ PICEK 1, 91). Na obličejí je růže spojována s tvářemi, čelo s lilii, zblednutí a zrudnutí je ztvárňováno odpovídající metaforou: „líce brzy v růže, brzy v lilie měnice“ (JAN Z HVĚZDY 1, 64). U úst se vztahuje růže ke rtům, lilie k zubům („A tvá ústa se zoubkami jak růžová zahrada prokvětává liliemi“, KAMENICKÝ 1, 59). Oči jsou naopak spojovány — především na základě asociace modré barvy — s květinami „prostými“, s pomněnkou („oči dvě pomněnky“, TYL 2, 21), chrpami nebo fialkami, slzy jsou zpředměťňovány slzičkami — *Dianthus deltoides* L. (KAMENICKÝ 2, 16. 55; PICEK 1, 92) aj. Velice časté je pak vázání těchto emblémů do celistvých květinových obrazů: „Vadla — ubožátko — vadla; chrpy z oček vyplakala, korály rtů jejich proměnily se — jako plné růžičky tváří jejich — v lilie“ (RUBEŠ 1, 156). Důslednost takového převodu do jazyka květoniluvy je vlastně již na půl cesty k hravé bájeslovné interpretaci:

„Na památku toho dne a na znamení
smíření se lilie a růžinky —
vkouzlil bůžek jejich políbení
v líce švarné dívčinky;
violinky něžné líčko krásné,
jež se po očinku tenkrát dívala,
lilie když růži líbala,
vkouzlil v její očko jasné...“
(RUBEŠ 1, 341)

Svou funkcí však rozlišení vznešených a prostých květin značně přesahovalo původní oblast svého užití. Vedle analogie květin a ženského těla vznikala totiž ještě jiná analogie, společensky mnohem závažnější, analogie květin a literatury. Hierarchie s rozdělením mezi květinami vznešenými a prostými se pak současně promítala do oblasti písemnictví jako prostředek žánrové diferenciacie literárních děl. Soudobá obliba květin pronikla do názvů knih, volba jednotlivých názvů pak v hrubých rysech naznačovala příslušnost knihy do oblasti „vysoké“, či „prosté, skromné“ literatury, dokonce však — pomocí více méně pevně zakotveného významu květiny v obecném povědomí — mnohdy i přesněji vypovídala o zvoleném žánru, případně o tvaru či tematice díla. „Básně — abych v podobenství mluvil — jsou dítky bohyně Flóry, jakž je vesna v nejpěknější rozmanitosti a v nejspanilejší prostotě rozsvá, a mezi těmi nejněžnější jest růže, čili báseň lyrická... Ve veliké ekonomii literatury všecko může, všecko má vyniknouti, zde všecko měj své místo; kde ale jedle nebo olše státi má, tam se nesázej fialka aneb konvalinka. Pole básnické jest od národní písně až k eposu jedna velká flóra v literatuře, a zde bedlivě na to hleděti potřebí, aby čistá ostala!“ (CHMELENSKÝ 2, 382). Nápadná je tato žánrová úloha květomluvy na Čelakovského rozsáhlé lyrické skladbě Růže stolistá, Báseň a pravda (1840), která vznikla z původního cyklu milostné lyriky Pomněnky vataavské (1831). Přesunutí těžiště skladby z roviny intimní zpovědi do roviny filozofické a podstatné rozšíření skladby tímto směrem podmínilo také změnu květin v názvu. „Prostá“ pomněnka (naznačující elegický tón milostné lyriky, vzpo-

mínání na vzdálenou lásku) byla nahrazena „vznešenou“ růží, mj. symbolem duchovního poznání světa; druhové označení „stolistá“ současně naznačuje počet stroficky obdobných básní. Titul didaktického spisku M. D. Rettigové Chudobky (1847) naopak zase napovídá určení knížky mládeži (chudobky patří ke květinám „dětské“ řady): „jsou to prvotinky, které hned pod sněhem se rozvíjejí, první jsouce ozdobou mladistvé přírody jarní“ (RETTIGOVÁ 1, 6). Rettigová také výslovně konstatuje: „Tento spisek podobá se oné květině, pod jejímžto názvem se zjevuje, jen outlá mládež nalezne v něm první pravidla k budoucímu vzdělání ducha a slechtění srdce.“ Určení dětem naznačuje často i užití zdrobněliny od základního názvu květiny, např. Růžinky aneb Spisky pro dítky Františka D. Trnky (1824) či Bazaličky Václava Váší (1828).

Obdobně poukaz k nevinnosti nesený jménem květiny v názvu — Konvalinky Jana Jindřicha Marka (1824), Jaré fialky Františka Bohunila Tomsy (1825), Narcisky Magdaleny Dobromily Rettigové (1834) — mohl naznačovat buď určení knihy ženám a dívkám (ČECHOSLAV 1825, 89), nebo vypovídat přímo o knížce, zaštiťovat ji před možným podezřením z kratochvilné, škodlivé četby, kterému tehdy byla beletrie často vystavována.

Titul Kopřivy u Langrových satir signalizuje své žánrové určení i dnešnímu vnímateli. V názvu Keř rozmarýnový ze stínu do veřejné zahrady přesazený (1830) zase poukazuje symbolika květiny k životnímu údělu autorky, Marie Antonie, nevěsty Kristovy, obdobně jako v delší povídce Myrňový věneček (1828) titul podvojnou symbolikou pokory a utrpení na straně jedné a svatebního věnce na straně druhé současně vyznačuje základní obrysy děje. Pomněnka v názvu má poměrně velký žánrový rozptyl od označení elegické poezie milostné (Pomněnky vataavské) či vlastenecké, rozehvěné vzpomínkami na zapadlou slavnou minulost národa (V. Štulc, Pomněnky na cestách života, 1845), přes almanachy nebo časově vázané publikace (Pomněnky na rok 1844) až k sbírkám moralistních napomenutí (J. Vlastimil a F. D. Kamarýt, Pomněnky). Titul sbírky Jana Baptisty Vladyky Hyacinty (1825) zase právděpodobně využívá významových okruhů smutku (srov. Eitl, s. 16) a vznešenosti (dáno též vztahem k stejně znějícímu označení drahé-

SYNCRETISMUS

ho kamene) jako signálu elegicky podbarvené, vysoké, jazykově cizelované lyriky. Květinové symboliky jakožto nástrojů literární kategorizace se ovšem hojně užívalo nejen v titulech, ale i v dedikacích, kde často sloužila ke konvenční omluvě prostoty nabízených veršů:

Aj tu kvítky! — kvítí nelíčené;
žádné růže, žádná liliátka!
Chudobinky chudé, ubožátka,
slzinkami jenom porosené. . .

Láska blahá, která všecko zmůže,
chudobky vám moje promění
v lilie a růže.

(RUBEŠ 1, 235)

Víc a víc na luhu květném
pomněnek se rozvíjí,
a duchu se v spěchu letném
v skromnou kytku navíjí.

Než dál duchu nutno jíti
v té rozkošné květnici,
sotva že z skromného kvítí
svil jsem sprostnou kytici.

A tu kytku z prostých kvítků
kladu, lásky ve závitku,
vám v pomněnku nesměle:
vlasti, bratří, přátelé!“

(ŠTULC 1, 161)

Mnohdy zůstává bez znalosti „jazyka květin“ řada obrozenských textů vlastně pro dnešního čtenáře neproniknutelná. Například několik písní Františka Jaromíra Rubeše je označeno jménem květiny (Slzičky I—III, Kukačky, Konvalinky, Karafiáty, Pomněnky

SYNCRETISMUS

I—II), aniž je příslušný květinový motiv jakkoliv uveden do vlastního textu (Rubeš 1, 308—314). Jeho volba je výlučně motivována jen odkazem k významu květiny v soudobé květomluvě. Nejsnadnější situace je tu s titulem Slzičky, ten je tu užít zjevně jako signál elegického tónu básně, předznamenává totiž její atmosféru stesku a žalu, obdobně bez větších potíží lze také určit důvody volby titulu Pomněnky pro stejně elegickou notu, spojenou v první části se vzpomínkami na zemřelé přátele. Složitější situace je již s dvojicí Konvalinky — Kukačky, kde konvalinka v názvu napovídá téma něžné, prosté a nevinné lásky, zatímco kukačka (vstavač kukačka) je tu přítomna jako znamení podvodu a klamu, jak tomu nasvědčuje jiná Rubešova báseň: „Kde jsem zasel konvalinkou, narostly mi kukačky; kdybych chodil za Bělínkou, / měla by dva miláčky,“ (RUBEŠ 1, 280). Obdobně volbu titulu Karafiáty pro píseň rozvádějící dlouze téma dvojí zrady milenky i přítele lze pochopit, jen uvědomíme-li si, že karafiát v květomluvě „obrazem jest, voní-li, přátelství čestného a krásy spojené se ctností; nevóní-li, obrazem jest krásy urážející, an nemá vnitřní ceny“ (AMERLING 2, 88). Rozpětí významu karafiátu (přátelství, ctnost, krása bez vnitřní ceny) je v písni vlastně rozvedeno celým příběhem:

Milostné mi nebe
dalo přítelička,
k tomu krásnou dívku
jako andělíčka;
žil jsem jako v ráji —
smutná připomínka!
Přítel mi vzal dívku,
dívka přítelínka.
(RUBEŠ 1, 312)

Analogie květin a literatury jde však v dobovém myšlení ještě dál než po samu mez užití významů květin jako nástrojů žánrové či stylové diferenciacie literatury. Vytváří se představa o hluboké souvislosti mezi světem květin a literaturou, ba dokonce celou kulturou, která podstatně ovlivňuje dobovou představu o úkolech soudobého písemnictví či kulturní aktivity jako celku. Kulturní

aktivita (především literární a jazyková) je nahlížena nejen v obrazném, ale přímo v doslovném smyslu, jako „pěstování“, běžně se hovoří o pěstování literatury, pěstování českého jazyka. Literatura a kultura (a tím již celá „česká společnost“, která právě v kultuře nachází tehdy jediný reálný prostor pro existenci) je náhle závazně modelována představou zahrady.

A hle! vzalťe *král* Múzu pod štít svůj velemocný:

Parnas pak český zahrada jest zelená. —

(KLICPERA 1)

Je to svým původem starý obraz s barokní, ba ještě starší tradicí, ale nyní, v nových souvislostech, v nichž květomluva v české kultuře obrozenské funguje, nabývá důsledků neobyčejně závažných. Je-li důležitým rysem představy zahrady moment jejího ohraničení, pak celá česká kultura je skrze tuto metaforu pojímána jako útvar odtržený od ostatního světa, sám o sobě soběstačný, neboť svým způsobem v sobě uzavírající a obsahující svět. Zároveň se s obrazem zahrady spíná představa řádu, organizovanosti, která prostoru kolem chybí, představa hodnoty, která je mimo ni nepřítomna. Tato představa přirozeně tlumí povědomí o dosud nedostatečné rozvinutosti české kultury a literatury, vytváří fikci o jejích apriorních kvalitách daných již samotným vyčleněním z okolního světa a mystickými hodnotami češství a slovanství. U literatury a kultury se zdůrazňuje pak přirozeně její reprezentativní funkce („cizozemci by se záviděním na zahrádku českou vzezřeli“, POČÁTKOVÉ 110—111), tvorba hodnot, které by mohly přispět celkové spanilosti „české zahrádky“. Zahradní model české literatury a kultury podporoval tak ideál pozitivní literární práce, z kterého se rodilo odmítnutí řady vynikajících výsledků literatury západních¹⁷ i literatury ruské¹⁸, ale konečně i výjimečných hodnot literatury domácí.

Právě Mácha, typ tvůrce, který se zcela vymykal stylizaci básníka jako „štěpitele sadu, kvítí“ (KVĚTY, 1840, 7), musel být na základě tohoto dobového ideálu nutně odsouzen a je jen přízračné, že se to stalo právě poukazem k neadekvátnosti využití motivů květin v Máji (FOMÍČEK 1). Představa zahrady jako uzavřeného mikrokosmu pěstovaných hodnot plnila obrannou funkci udržení kultury

jako kultury české, ale současně vytvářela přehradu mezi ní a hodnotami vznikajícími jinde.

Nijak to ovšem přebírání hodnot cizích nevyklučovalo, nicméně akt převzetí byl s častým využitím obrazu přesazování květin považován jednoznačně za tvorbu českého kulturního kontextu. Každé přeložené dílo („z ciziny... připěstovaná bylinka“, KVĚTY 1839, 407; „kvítí přespolní“, CHAMELENSKÝ 1, 272) vlastně jen utvrzovalo představu soběstačnosti, uzavřenosti a plnosti české kulturní zahrady. Tak se tento metaforický ideogram, vrcholný plod pronikání květomluvy do českého kulturního organismu, stal současně i výrazem mezi možnostmi tohoto pronikání. Květomluva se sice stala ideologií (v ní má své kořeny také ideologický konstrukt české země jako „zemského ráje“), ale současně nemohla potom nepůsobit jako brzda. Tento proces byl provázen zásadními změnami v květomluvě, která se v některých vrstvách nacionalizovala. Výrazným nacionálním symbolem se stala nově lípa, pro účely národní pak byly dále využity dvě květiny z vrcholku hierarchie: lilie a růže, jako květiny symbolizující národní barvy¹⁹: „V půdu tu bych sázel růže / ze Sionu vlasti své, / vedle růží dal bych lůže / pro lilie bělavé; / aj tu měl bych barvy české, / barvy vlasti milené...“ (PICEK 2, 82); „Co sličnějšího býti může, / zdobnější krásy má-li svět, / než lilie jsou a než růže?... Ano, to kvítky jsou nebeské, / to národní jsou barvy české!“ (KAMENICKÝ 3, 0, srov. LANGER 4, 52—54). Tlak květomluvy na literaturu tak dospěl svého nejvyššího bodu.

V tu dobu již sledujeme jak se původní synkretismus začíná stále víc rozpadávat. V druhé polovině 19. století budeme svědky toho, že se věda vymaňuje z funkcí estetických a publicistických, užívání českého jazyka jako jazyka umělecké nebo odborné literatury už ztrácí na příznakovosti, a tím i na publicistickém podtónu. Čtyřicátá léta položila základy české politické publicistiky. Také umělecká literatura se dobírá své specifiky, uvolňuje svou jednostrannou podmíněnost nacionální ideologií, což nijak neznamená, že se zbavuje možnosti angažovat pro národní věc. Tento proces neprobíhal v souběžných liniích. Nejdříve se vyčleňovala jako samostatná oblast uvnitř české kultury věda, pro kterou otázka překonání prvotního až mytologického synkretismu byla základní

otázkou dalšího rozvoje (u řady osobností pozorujeme dříve nebo později základní zlom mezi vědeckou výpovědí opírající se o fikci nebo publicistický negativismus a vědeckou výpovědí mající pevný základ v seriózní metodě a ve faktografickém materiálu). V umělecké literatuře prochází vývoj ke svébytnosti a specifické řadou oklik, téměř současně dozrává synkretismus publicistiky a literatury v „tendenční novelistice“ i odpor vůči němu (Karel Havlíček). Pokud jde o sám vztah květomluvy a literatury, pak i zde další kulturní vývoj, jenž rozrušoval staré a již brzdicí představy o úlohách literatury a kultury, musel užívat vazbu ke květomluvě překonat.

Narůstající výpady proti ní, ať již její ironizací, přechodnocováním nebo zindividuálněním, které rozbilo úsníci konvence květinové symboliky, lze sledovat již od čtyřicátých let. Velmi charakteristicky pak na počátku let šedesátých řekne Jan Neruda: „V beletrii naší vypadá to jako v Sahaře, jenže s tím rozdílem, že v ní není ani dosti písku, aby alespoň něčím imponovala. . . Tu a tam nalezněš nějakou květinu, přistoupíš-li ale blíže, vidíš, že je to květina obyčejná, nějaká hluchá kopřiva nebo kozí brada nanejvýš. . . Třeba přísný ten všeobecný úsudek pronést, aby nám cizí nemohli někdy říci, že to, co my nazýváme ‚sedmikrásou‘, jest u nich pouhým ‚Gänseblümchen‘“ (NERUDA 1, 377).

Odmítnutí obrazu české kultury jako zahrady a jeho ironické a okázalé nahrazení obrazem pouště (srov. také obdobnou úlohu symbolu pouště u Karla Sabiny) dokládá pád květomluvy, její opětový přesun z lůna synkretické „pankultury“ v květomluvu specifickou, zredukovanou v intimní, erotickou komunikaci.

Poznámky

Tvaroslovní

I. 1 SYNKRETISMUS

- 1 Vojtěch Jiráč, *Lyrika českého obrození*, Praha 1940.
- 2 Georgij Dmitrijevič Gačov, *Uskorennoje razvitije literatury*, Na materiale bolgarskoj literatury pervoj poloviny XIX v., Nauka, Moskva 1964. Týž, *V uskorennomi dviženiji literatury*, *Voprosy literatury* 7, 1963, 3, s. 78—93. Týž, *Ot sinkretizma k chudožestvennosti*, *Voprosy literatury* 2, 1958, 4, s. 121—148.
- 3 Georgij Dmitrijevič Gačov, *Uskorennoje razvitije. . .*, s. 299 a n.
- 4 Alexandr Stich spojuje podstatu publicistického funkčního stylu přímo s persvazi, s přesvědčovací, ovlivňovací funkcí, srov. jeho studii *Problematika publicistického funkčního stylu a jeho konfrontačního studia v rámci slovanských jazyků*, *Stylistické studie I*, Ústav pro jazyk český ČSAV, Praha 1974.
- 5 Květa Sgallová, *Český deklamační verš v obrozené literatuře*, Univerzita Karlova, Praha 1967.
- 6 Bedřich Václavěk—Robert Smetana, *Český národní zpěvník*, *Pisně české společnosti 19. století*, Praha 1949, s. 47—56.
- 7 Mojmír Otruba, *Proměny Tylovy tendenční povídky*, in: Josef Kajetán Tyl, *Novely a arabesky IV*, Praha 1977, s. 387.
- 8 Mojmír Otruba—Miroslav Kačer, *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*, Praha 1961, s. 192 an.
- 9 Clodius například ve svém *Entwurf einer systematischen Poetik. . . I*, Leipzig 1804, s. XLVII uvádí v oboru „nižší dějoprávné poezie“ v rámci tzv. „poetického vyprávění“ (Erzählung) také „die moralische Erzählung, Novelle“, ovšem oba pojmy jen zdánlivě spojuje souřadně, diferencuje je a první řadí k alegorické poezii, zatímco „andre kleine Erzählungen sind als Novellen anzusehen“ (s. 656). Johann August Eberhardt (*Handbuch*

POZNÁMKY

- der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständer. . . I, Halle 1803, s. 258 an.) jě stavi novelu proti epopeji a románu z hlediska menšího rozsahu.
- 10 Srov. Josef Hrabák, Pavel Josef Šafařík a starší česká literatura, Litteraria IV, Bratislava 1960, s. 151 an.
- 11 Vladimír Štěpánek, Palackého Dějiny jako dílo literární (v tisku); týž v doslovu k František Palacký, Z dějin národu českého, Praha 1976, s. 7—12.
- 12 Srov. Karl Heinrich Pölitz. Die Aesthetik für gebildete Leser I, Leipzig 1807, s. 356—370, kde též literatura.
- 13 Objektivní neudržitelnost Amerlingovy „mytologie“ byla uvědomována i ve své době, srov. její příkré odsouzení Langrem v dopise K. Vinařickému ze dne 2. 2. 1833 (VINAŘICKÝ 1, 309—312).
- 14 Magdalena Dobromila Rettigová, Hra na barvy, Narcisky, Praha 1834, s. 55—58; František Ladislav Čelakovský, Kvítí, Spisů básnických knihy sestery, Praha 1847; Bh. Vdák, Příklad k květomluvě, Květy 1838, s. 313.
- 15 Srov. též Gabriel Eith, Die Blumensprache, oder der Blumen höhere Deutung nebst religiösen Naturbetrachtungen, Ein Bildungsbuch für das blühende Alter von einer Gesellschaft Gelehrter, Augsburg und Leipzig 1838, s. 30, 32.
- 16 Srov. zajímavý záznam snu Bedřicha Smetany, jehož překlad uvádí Zdeněk Nejedlý, Bedřich Smetana VII, Praha 1957, s. 518: „Bije 12 hodin. Vidění mne napadlo, a jeho výklad je jasný. Viděl jsem růži, krásnou a nádhernou, uprostřed veliké kytice tak majestátně se skví, že mně přišla chuť ji utrhout a smět ji nazývat svou. Pln vnitřní radosti sáhl jsem spěšně po ní: než náhle ustoupila daleko ode mne a větší keř ji obklíčoval. Růže byla ještě krásnější a vonnější, lákavost mít ji ještě větší. Než marné bylo mé namáhání, poškrábal jsem se krvavě o trnitý keř. Tu rozvila se v nádherný květ a její vůně omámila mne zcela. Proklestil jsem si cestu trny až k ní, a když, ana krev ze mne kanula, jsem po ní sáhl a již myslil, že ji mám, — zmizela! — Kateřino, ty jsi ta růže, kouzelně libozná, rovná andělům! Marné moje namáhání dosáhnout tvé náklonnosti, já znám jen trny, růže se mi nedostane!“
- 17 „Jaké to knihy — z jakého oulu? Z neřádne makovice Voltérovy a Russóovy! U nás, díky bohu! sotva bude takýchto těkavých bláznů a neznabohů, a měl-li by i zde onde který býti, tedy nesmí se svými jizlivými plodinami na světo: bdít tu bystrá cenzura; ano, dím, právě naše novější spisy jsou zbraň a záštita proti zlému duchu cizáckému, a těch několika snad škodlivých starších spisků nehrubě si dá kdo na pili vyhledávati,“ Pavel Josef Hochmann, Něco o čtení kněh a o společných bibliotekách, Květy 6, 1839 41, s. 326.

POZNÁMKY

- 18 Srov. mj. Havlíčkův dopis Zapovi z 3. 5. 1843, Karel Havlíček Borovský, Korespondence, Praha 1903, s. 100.
- 19 Srov. též Karel Krojčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975, s. 92.

Paměť a proměny míst

NA OKRAJ
TEMATOLOGIE
A TOPOLOGIE

DANIELA HODROVÁ

NEŽ SE BUDEME zabývat místem – vztahem tématu a místa – podívejme se nejprve na slovo *téma*. Vyvolává základní otázku: jaký je vztah mezi tématem a obsahem? Řekněme rovnou, že jde o pojmy naprosto odlišné, i když se často směšují a zaměňují. Obsah je především pojmem, který vystupuje zpravidla v korelaci s formou: obsah a forma. Taktó se s ním setkáváme v marxistické literární vědě, v níž obsah a forma figurovaly jako dvě oddělené složky díla, přičemž první z nich je pokládána za výchozí, druhá za cosi, co k obsahu přistupuje zvenčí. Středem pozornosti se pak pochopitelně stal obsah, což plynulo mimo jiné i z toho, že byl vnímán jako hlavní (někdy jediný) nositel společensky kýžených významů, určitých politických tezí. Ve formalismu a strukturalismu se pak jazýček vah vychýlil opačným směrem – k formě. Poté následovala řada pokusů „monismus“ formy a poté struktury korigovat (formalismus se přiblížil k sociologii, strukturalismus dospěl k pojmu historicity struktury apod.). Slovo obsah, zavádějící a zprofanované, bylo už v těchto případech nahrazováno slovem téma nebo se mluvilo o tematickém principu, který byl vnímán jako jeden z celé řady, nikoli už pouze ze dvou principů či složek díla, ale zůstával i potom víceméně mimo pozornost. Jinak tomu bylo už u Jana Mukařovského na konci čtyřicátých let. V jeho „estetické studii“ Máchův Máj tvoří rozbor tematické stránky Máje, srovnávané zde s tematickou stránkou Hájkova Alfreda a Vrchlického Satanely, třetí část (první tvořila analýza zvukové stránky, druhou stránky významové). O tematické stránce se tu říká, že „nemá v díle zvláštní posta-

vení, nýbrž je s ostatními složkami souřadná a že prochází dílem rovnoběžně s nimi, neovládají jich, nýbrž jsou stejně jako ony ovládána suverénní tvůrčí vůlí básníkovou".¹

TÉMA A TEMATOLOGIE

Ve vědě zabývající se literárním dílem se v posledních desetiletích objevila celá řada oborů: recepční estetika, naratologie, gramatologie a další, jejichž název už naznačuje aspekt díla, na který se zaměřují, nebo způsob analýzy, který se v nich uplatňuje. Jako jeden z takových oborů se rýsuje i *literární tematologie*, kterou charakterizuje tematický přístup. Výzkum tématu byl ovšem poměrně starou záležitostí. Stával se přirozenou součástí analýz, jejichž těžiště leželo třeba v oblasti žánru (pro určité žánry byla typická určitá témata, případně motivy a struktura motivů; tematický aspekt pak často tvořil základ pro pojmenování žánru – román dobrodružný, výchovný apod.). Tematologie tohoto druhu se pěstovala ve většině komparativních studií, a to jak těch, které se zabývaly přejímáním témat (v první fázi komparatistiky), tak těch, v nichž shody v tématech v dílech různých autorů a různých dob byly pojímány jako výraz analogických myšlenkových struktur, vyvíjejících se nezávisle na sobě. Svou roli tu sehrál fakt, že se literární komparatistika rodila mimo jiné ze srovnávací etnografie, ze studií o mýtech, legendách a pohádkách, které se zprvu opíraly o výzkum tématu, případně katalogizaci témat. Od nich pak – například u Alexandra N. Veselovského – vedla zákonitě cesta k výzkumu umělecké literatury a historické poezie. Podobně přešel téměř o století později Jejezar M. Meletinskij od poetiky eposu a mýtu, založené na strukturálně tematické analýze, ke zkoumání románu – mytologického románu 20. století. Meletinského přitom zajímalo – a to byl podstatný krok v tematickém výzkumu –, jak se určité motivy a témata (syžety) a s nimi spjatá struktura prostoru a času *proměňovaly právě v závislosti na žánru*; a z tohoto hlediska pak proti sobě staví pohádku a román.²

Padly tu termíny *motiv* a *syžet*. Ty k tématu bezprostředně patří. V různých dobách a různými vědci byly definovány různě a navzájem se ocitaly v různém vztahu. Pro Veselovského na přelomu století byl motiv formulí, která v prvních dobách odpovídala lidskému společenství na otázky, přírodou všude kladené člověku, nebo která v sobě obsahovala zvlášť výrazné, jevící se jako důležité nebo opakující se dojmy ze skutečnosti. Příznakem motivu je jeho obrazné jednočlenné schéma; takový charakter mají dále nerozložitelné prvky nižší mytologie a pohádky: slunce kdosi kradě (zatmění), blesk-ohně odnáší z nebe prák. Takové motivy se mohly zrodit samostatně v různých prostředích, jejich shodu nelze objasnit převzetím. Nejjednodušší druh motivu může být vyjádřen formulí a + b: zlá stařena nemiluje krasavici a dává jí životu nebezpečný úkol.³ Motiv přerůstá v syžet. Ten představuje podle Veselovského složitě schéma, v jehož obraznosti se zobecnily známé akty lidského života a psychiky ve stří-

dajících se formách životní reality;⁴ na jiném místě je syžet charakterizován jako *téma*, ve kterém se splétají různé situace – motivy, například pohádky o slunci a jeho matce, legenda o slunci-lidojedovi, pohádky o únosu. Dále pak Veselovského zajímá, z jakých důvodů se jednotlivé motivy a syžety vyskytovaly na různých místech, v různých stadiích vývoje společnosti, jak se proměňovaly a obměňovaly – tady Veselovskij uvažuje jednak o přejímání, jednak (v jiných případech) o analogických podmínkách, vedoucích ke vzniku analogických motivů a syžetů.

Podívejme se na některé další definice motivu a syžetu. Ve dvacátých letech chápe formalista Viktor Šklovskij ve své Teorii prózy motiv jako stavební jednotku syžetu; geneze a shody motivů pro něho nejsou odrazem reálných poměrů nebo přejímání jako pro Veselovského, ale výsledkem zvláštních zákonů stavby syžetu. V téže době je v Tomaševského Teorii literatury (1925) motiv pokládán za nejdrobnější a nerozložitelnou částičku tematického materiálu, dokonce tak drobnou, že v podstatě každá věta má svůj motiv a syžet představuje umělecky konstruované rozmístění událostí v díle (na rozdíl od fabule jakožto prostého souhrnu událostí); motivům, syžetu a fabuli je pak nadřazeno téma jako „jednota významů jednotlivých prvků uměleckých děl“⁵ (dále Tomaševskij rozlišuje téma celého díla a témata jeho jednotlivých částí). Podobného výkladu se přidržuje i Mukařovský, který za motiv pokládá „nejjednodušší prvek, ke kterému dojdeme při postupném rozkládání tématu („obsahu“) díla“, za „významovou jednotku, bezprostředně vyšší než slovo a syntagma“⁶ a od takto definovaného motivu dospívá k „motivické konstrukci“ díla. Někdy se pojetí motivu neobvykle rozšiřuje a v podstatě splývá s tématem nebo syžetem. Leo Spitzer například zahrnuje pod motivy fabuli, postavy, ba i světový názor autora (Studie o stylu I–II, 1928). O dvacet let později definuje Wolfgang Kayser ve svém Jazykovém uměleckém díle (1948) motiv jako „opakující se, typickou, a tedy lidsky významnou situaci“,⁷ leitmotiv pak jako „opakující se ústřední motivy“, „opakovaný výskyt určitého předmětu na důležitém místě“.⁸

Podstatnější než různé definice motivu, tématu a syžetu, prozrazující nevyjasněnost i bezradnost, se nám však jeví fakt, který s touto neutěšenou situací možná souvisel, že totiž poměrně záhy, už ve dvacátých letech, začal být pojem motiv vytěšňován jinými pojmy a ty už naznačovaly nejen odklon zájmu od obsahově-tematických složek díla, ale i proměnu v pojetí tématu samého. Vladimír Propp zavádí ve své Morfologii pohádky (1928) místo pojmu motiv pojem *funkce*. Pohádka se mu nejvíce jeví jako soubor opakujících se motivů, ale jako určitý systém funkcí spjatých s jednajícimi postavami; takovými funkcemi (Propp jich uvádí celkem 31) jsou například odchod, zákaz a narušení zákazu, získání kouzelného předmětu, přemístění v prostoru, boj, návrat, záchrana aj. Také André Jolles se termínu motiv nastolenému lárkoslovnou literární historií vyhýbá, pokládá jej za nepřesný a místo něj pracuje ve svých *Jednoduchých formách z roku 1930 s „jazykovým gestem“*. *Jazykovým gestem, definovaným jako „bod“*, v němž se „*dění zhustilo na formu a našlo v duchovní oblasti, jež se*

zabývá rodem a pokrevním příbuzenstvím, svůj jazyk";⁹ jsou pro něho v žánru ságy únos manželky, krevní msta a rodinné rozepře.

Termínu motiv se vyhýbá i Ernest Robert Curtius v knize Evropská literatura a latinský středověk (1948). Mluví o *topoi*, za něž pokládá jednak rétorické formule, které přešly z antické literatury do středověké a změnily se zde v „kliše“ (v tomto významu figurují obvykle v tradičních poetikách), jednak vracející se metafory – lidé jako loutky v rukou Božích, život jako tragédie či komedie (tuto metaforu, již nalézáme u Platona, můžeme sledovat přes Shakespeara, Calderóna, Graciána až do 20. století). Curtius řadí k *topoi* i určité stylizace postav typu bohyně Přírody či Jedermanna a konečně i určité *vracející se stylizace místa* – například ideální krajiny (tzv. *locus amoenus*); tato krajina-zahrada, do níž se vtělil obraz pozemského ráje, se stala básnickou rekvizitou středověké literatury, odkud pak přešla i do literatury novodobé (její rysy můžeme sledovat i třeba v Máchově krajině z počátku Máje a dokonce i v české hymně). Právě historické vymezení toposu jako vracejícího se a zároveň proměňujícího se způsobu pojetí, stylizace postavy nebo místa je nám blízké, v něm spatřujeme jeden z kořenů „poetiky míst“. U Curtia slovo *topos* vytěsnilo vlastně nejen motiv, ale i téma.¹⁰

Jiným slovem, za nímž se skrývá téma – ovšem osobitě pojaté – je *archetyp*. Pracuje s ním archetypální (mytologická) kritika, kterou můžeme pokládat za jednu z prvních podob tematické kritiky. Původně se rozvíjela ve výtvarném umění, kde se v souvislosti s výzkumem motivů a témat mluví o *ikonologii*, teprve později se rozšířila i do oblasti literatury. Východiskem archetypální kritiky byla díla Sigmunda Freuda a zejména Carla Gustava Junga. Její klíčový pojem – archetyp – můžeme přibližně definovat (pouze přibližně, neboť i v Jungově díle se jeho pojetí proměňovalo) jako jakousi společnou, nadindividuální strukturu nevědomí, která se projevuje hlavně v mýtech, v takzvaných „věčných tématech“, ale často nevědomě ovlivňuje podobu člověka v jakémkoli díle. Maud Bodkinová zkoumá v knize Archetypální struktury v poezii (1934) jednak archetyp tragický na základě shodných rysů tragických hrdinů (Hamleta, Oresta, Oidipa), jednak archetypy básnické, realizující se třeba v symbolických motivech vedra, bezvětrí, větru a bouře (v Coleridgeově Písní o starém námořníkově) nebo v kontrastu Ráje a Hádu (Nebe a Pekla), v obrazech dábla, hrdiny a Boha apod. Pro Northropa Frye je archetyp typickým nebo stále se vracejícím obrazem, komunikativním symbolem, který spojuje jednotlivé umělecké dílo s ostatními (Anatomie kritiky, 1957). Tato spojnice je de facto tvořena mýtem, od něhož se literatura odvíjí a k němuž se opět vrací – obrazy jsou svou povahou mytologické.

S pojmem *téma* pracovala intenzivně francouzská tematická kritika či stylistika témat. (Poznamenejme, že francouzské slovo „critique“ má širší význam než české – odpovídá v tomto spojení spíše slovu věda.) Představují ji Roland Barthes, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Gérard Genette, volně k ní můžeme přiřadit i filozofy Gastona Bachelarda a Michela Foucaulta. V rámci tematické kritiky vznikala na jedné straně díla zabírající

rozsáhlá tematická pole – například témata živilů, chápaných Bachelardem jako určité typy básnické imaginace (Psychoanalýza ohně, 1938, Voda a sny, 1942, Vzduch a sny, 1943, Země a snění o vůli, 1948), nebo téma kruhu (Pouletovy Metamorfózy kruhu z roku 1961), na druhé straně díla zaměřující se na jediného autora či jediné dílo (J.-P. Richard: Mallarméův imaginární vesmír; J. Starobinski: Rousseau a téma průhlednosti; G. Poulet: Proustovský prostor aj.). Už z tohoto výčtu je zřejmé, že téma zde nemá téměř nic, často vůbec nic společného s „obsahem“, nýbrž že se jedná o jakési tematické principy, ba ještě spíš o určité filozofické koncepty, které se promítají do určitých charakteristických archetypálních obrazů, dostávají určitou archetypální prostorovou podobu v literárním díle. Výzkum se proto od literárněteoretického zkoumání nezřídko vzdaluje směrem k filozofii, inspiruje se psychoanalýzou a jungovskou teorií archetypů. Volba tématu – *tématu-filozofického konceptu* – je už sama o sobě výsledkem určité koncepce díla, skrze téma či figuru, topos se představitel tematické kritiky pokoušejí uchopit dílo jako celek, případně jim toto dílo slouží jako východisko k uchopení literárního či spíš duchovního vývoje. Například v Pouletových Metamorfózách kruhu je forma kruhu a koule a s ní spjaté vztahy středu-bodu a obvodu, vnitřku a vnějšku, vědomí a časoprostoru pojmána jako jeden ze základních způsobů vyjádření situovanosti člověka, jeho vědomí ve světě; proměny smyslu metafory kruhu jsou chápány v souvislosti s proměnami myšlenkových i estetických systémů různých epoch, směrů, individuí.

Tematická kritika s jejím zájmem o fenomény vědomí se ve Francii konstituovala v protíváze ke strukturalismu, který od těchto fenoménů víceméně odhlížel. Poulet, shrnující v knize Kritické vědomí (1971) postupy tematické kritiky, mluví o kritickém myšlení jako o myšlení, které je skrze myšlení druhého vědomím sebe sama, uchopením sebe v jiném a zároveň vědomím světa skrze vědomí sebe. Odhalování vlastního vědomí ve vědomí druhého se pak prezentuje právě jako odhalování určitých individuálních a nadindividuálních témat, privilegovaných obrazů (k podobným úvahám dospěl i Bachtin). Pod vlivem fenomenologie zdůrazňuje tematická kritika vědomí a subjekt. Strukturalismus, přehlížející nebo omezující úlohu vědomí a subjektu jako takového, soustřeďuje svou pozornost na objekt díla, a to především jako na objekt verbální. V obou případech se sice k dílu přistupuje jako k celku, který něco znamená, promlouvá prostřednictvím svých struktur, nicméně zatímco strukturalismus zajímají v díle tyto struktury a jejich fungování ponejvíce samy o sobě, fenomenologicky orientovanou tematickou kritiku zajímají zejména jako projev myšlení, jež tyto struktury zevnitř pořádá a řídí a jež je zároveň myšlením o světě.

Pro Pouleta a tematickou kritiku obecně bylo typické hledání kořenů básnických témat a motivů nejen ve vnitřní zkušenosti básníka (tady se ocitali v blízkosti psychokritiky – o ní viz dále), ale rovněž v nadindividuální zkušenosti (to je případ zejména Pouletův), ve vědomí, uvažování a imaginaci celé epochy (pouletovské pojetí vnitřní metafory, například kruhu, se pak blíží jungovskému archetypu). Téma-filozofický koncept (obdobně jako metafora) představuje

v tematické kritice takovou vnitřní strukturu díla, jež není produktem autorova plného vědomí a nerodí se ani bezděky jako plod jeho nevědomí, jak se domnívá psychoanalytická kritika, nýbrž vyvstává z předvědomých a mimovědomých oblastí autorova vědomí, krystalizuje z nadindividuální zkušenosti lidstva.¹¹ Pomocí takto pojatého tématu se tematologicky orientovaná kritika pokouší odhalit duchovní model epochy, jehož je vnitřní systém díla složitým odrazem.

Pojmu téma konkuruje *figura*, pojem, který ve zcela specifickém významu zavádí Gérard Genette ve třech svazcích svých *Figur* (1966–1972). Genette zkoumá metafory a témata neboli „figury“ typické pro určitého autora, ale častěji pro celou epochu (např. pro baroko je podle něho typická metafora „reverzního světa“, metafora ptáka-ryby, pojetí světa snu jako symetrického dvojníka „skutečného“ světa). Rozpor mezi literaturou jako subjektivitou a literaturou jako objektivitou se Genette pokouší překonat tím, že analýzu literatury pojímá jako analýzu „transcendentní ‚rétoriky‘“, případně poetiky, jejich tradičních prvků, figur. Pomocí v textu objevených figur, považovaných za „neměnný základ ‚literárnosti‘ literárního textu, za nadčasový, nadhistorický repertoár prostředků“,¹² se podobně jako Poulet snaží odhalit struktury dobového myšlení, modelů světa. Na rozdíl od Pouleta však figury zkoumá vždy jen v určité epoše, nikoli napříč epochami; přenos témat-figur z jedné epochy do druhé považuje totiž za jistý anachronismus, neboť každá doba si podle Genetta tvoří vlastní figury, vlastní „rétoriku“ (slovo rétorika má u Genetta ovšem jiný, širší význam než obvykle), neboť starou rétoriku a její figury odmítá. Už Curtius nicméně ve své knize o evropském středověku přesvědčivě ukázal, jak antické rétorické figury, metafory a topoi, jimiž minil určité stylizace postav a míst, přecházejí do literatury středověké i novodobé, tytéž figury tedy můžeme nalézt v různých epochách. – Tytéž? Pravda, proměněné. Ještě omezenější prostor vyhrazuje figuře Charles Mauron, představitel takzvané psychokritiky, v knize *Od obsesivní metafor k osobnímu mýtu* (1963). Hledá figury, jimiž míní obrazy, schémata, obrazy typické pouze pro toho či onoho básníka – Mallarméa, Baudelaira, Nervalu, Valéryho (díla básníků skýtají, jak vidíme, nejvděčnější pole podobného typu výzkumu). Od figur a asocičních sítí figur, vyjadřujících trvalé konflikty ve struktuře osobnosti, dospívá k hypotéze „vnitřní dramatické situace“, k osobnímu mýtu.

Tematické aspekty obsahují naratologie i gramatologie, jejichž příkladem nám může být třeba Todorovova *Gramatika Dekameronu* (1969). Jestliže v pouletovském pojetí dospívala analýza tématu k odhalení určitých nadindividuálních a nadčasových témat, v genettovských figurách se prezentovala obraznost určité doby a u Maurona se za figurami skrývala už jen psychickou dispozicí tvůrce ovlivněná obraznost, téma bylo výrazem pouze vnitřní zkušenosti, takže výzkum dospěl k subjektivnímu pólu, u Tzvetana Todorova se naopak přesouvá k pólu objektivnímu. Tím je v tomto případě literární dílo. Todorova už nezajímá původ ani historie motivů, ale jejich přetváření a transformace. Tyto transformace jsou však podle něho – a to je důležité – podřízeny

nikoli mentalitě doby nebo vnitřní zkušenosti tvůrce, ale toliko narativním zákonům jedinečného díla, jeho narativní „gramaticy“.

Historický zřetel – proměna témat (figur, topoi) v čase a v jiných dílech, u jiných autorů – zůstává v rámci psychokritiky, právě tak jako zhusta i v rámci tematické kritiky (Poulet je vlastně výjimkou), natož pak gramatologie mimo pozornost. Už jsme se zmínili o Veselovském, sledujícím historickou cestu motivů, a o Curtiových topoi, pro něž byl důležitý historický zřetel. Významnou úlohu hrál i v Mukačovského studii o Máchově Máji, konkrétně pak v části týkající se rozboru tematické stránky básně. Ještě větší významu však historičnost nabývá v pracích Michaila M. Bachtina. Také Bachtin pracuje častěji než s pojmy téma a motiv s pojmy jinými, takže souvislost jeho děl s tematologicky orientovaným výzkumem není na první pohled zřejmá. Čím však vlastně je jeho teorie *chronotopů*, není právě specificky pojatou tematologií? „Tématem“ se pro Bachtina stávají čas a prostor, respektive způsoby jejich literárního ztvárnění – „bytný souvztah osvojených časových a prostorových relací“.¹³ Tyto způsoby, které zahrnují i určitá opakující se syžetová schémata a typické postavy, jsou charakteristické nejen pro jednotlivé dílo, ale pro žánrové typy či celé epochy. Co však je nesmírně důležité – Bachtinův chronotop je *kategorii historickou*, Bachtin nám „téma“ zpravidla předvádí v jeho vývoji, proměnách. Ve studii *Čas a chronotop v románu* (1937–1938, 1973), která má podtitul „Z historické poetiky“, sleduje proměny chronotopů a pokouší se o jejich typologii v románu. Součástí takto pojatého výzkumu času a prostoru se stávají témata či topoi typu setkání-rozchod, nepoznání-rozpoznání, cesta, práh atd. Vidíme, že rozpětí těchto témat-topoi sahá od prvků syžetových, připomínajících proppovské „funkce“ (setkání-rozchod, cesta), k podobám prostoru a jednotlivým místům (práh); k určitým chronotopům se pak vážou charakteristické postavy, jež je možné rovněž vnímat jako svého druhu témata či topoi (pikaro, blázen, dobrodruh, prostáček aj.).

Postavou-tématem je de facto i ožívající socha ve studii Romana Jakobsona *Socha v symbolice Puškina* (1937). Jakobson se pokusil zachytit motiv sochy na životním pozadí, v němž se rodily tři verze Puškinova mýtu o zhoubné soše. Posedlost námětem sochy, symbolikou sochy, se podle Jakobsona v Puškinově tvorbě kryje s dobou, kdy básníka lákalo téma uhasínajícího, odumírajícího, zlomkovitého života a téma původní šlechty jako hynoucí třídy. Toto téma tedy kořenilo hluboce netoliko v problematice Puškinova díla, kde je vpjato do Puškinovy básnické mytologie, ale i v básnické tradici, z níž Puškin vyrostl, a v samotné době.¹⁴ Jinými slovy – Jakobson bere v úvahu sepětí osobní mytologie s mytologií doby a de facto i onu implicitní mytologii obsaženou v samém toposu, která se za určitých okolností, životních a literárních, stává explicitní (po Puškinovi zejména v tvorbě V. Chlebnikova). Podobným způsobem se zabývá postavami-tématy Karel Krejčí ve studii *Symbol karta a odsouzení* v díle Karla Hynka Máchy (1966).¹⁵ Krejčího však mnohem víc než Jakobsona zajímá kontext, z něhož tyto postavy vyrůstají a jakých podob nabývají nejen u Máchy, ale

ještě po něm, od Máchova Viléma je vedena linie až k Raskolnikovovi ze Zločinu a trestu. Téma – postava-téma – dostávají u Jakobsona, ale ještě přesvědčivěji u Krejčího, historický rozměr.

Socha, která zaujala Jakobsona, podobně jako karta, která se o několik desetiletí později stala předmětem zájmu Jurije Lotmana, byla patrně nikoli náhodou spjata se sídelním městem – Petrohradem – toposem, který bývá vnímán jako v jisté míře neskutečný, jako gigantická divadelní kulisa, „složená z citárů nějakých, třeba i skutečných historických měst a situovaná do jakéhosi specifického, mimohistorického, nereálného, iluzorního prostoru“.¹⁶ Téma sochy upoutalo Jakobsona nepochybně proto, že socha je ze své povahy jakožto umělecké dílo znakem a v rámci jiného díla se tedy slova (verše), jimiž je tematizována, stávají znakem znaku. Upozorníme na to, že tematologický a topologický výzkum je jedním ze způsobů, jímž se znakovost literárních děl a jejich prvků zřetelně vyjevuje: témata a toposy mají znakovou povahu a jediné v znakové podobě vstupují do naší zkušenosti. Není proto náhoda, že řada sémiotických analýz, které nalézáme ve sbornících tartuské školy, má tematologické zaměření¹⁷ – sémiotika s topologií jdou takřka ruku v ruce.¹⁸

MÍSTO A POETIKA MÍST

Zdá se, jako by se evropské myšlení o tématu, nejrůzněji pojmenovávaném, ubíralo dvěma hlavními cestami. Pro první je typické (dopouštíme se jistého zjednodušení) archetypální, osobní a nadosobní, v podstatě tedy více či méně ahistorické pojetí tématu a jeho zakotvení v mýtu či archetypu (Frye, Bodkinová), v osobním mýtu (Mauron) nebo v narativní struktuře díla (Propp, Todorov); tam, kde se téma pojímá jako určitý filozofický koncept, rýsuje se tendence k jeho nadčasovému pojetí či k sledování dobových proměn jeho smyslu (Poulet). V tomto případě se už před tematologií začíná rýsovat druhá cesta, kterou charakterizuje historický přístup k tématu, zkoumanému v rámci historické poetiky (Veselovskij, Curtius, Bachtin, Meletinskij). Na tuto cestu zřetelně navazuje Lotmanova škola v Tartu. Pro sémanticko-strukturní výzkum tématu, s nímž se setkáváme v řadě studií publikovaných v sérii tartuských sborníků, je významná historická dimenze, ale zároveň využití možností, jež skýtá archetypální analýza (zejména v oblasti výzkumu mýtu a folkloru). Pro Lotmana se stávají tématem jednak určité „syžetové realie“, důležité v určitém systému kultury, například dům, cesta, oheň. Některá témata, jako právě jmenovaná, překračují jedinou epochu, zatímco jiná, například souboj, přehlídka, auto, jsou charakteristická jen pro určitou epochu. K těm patří i téma karet, jímž se Lotman zabýval v rozsáhlé studii z roku 1970.¹⁹ Téma karet se stalo významným na konci 18. a na počátku 19. století v souvislosti s představou o světě – společnosti a vesmíru – jako o Karetní Hře (v této funkci figurovala v baroku kniha), o osudu a kariéře ovládaných Náhodou. Téma karetní hry, které hrálo důležitou roli i v dobové společenské realitě, se ocitlo v ohnisku osobitého do-

bového mýtotovoření a mytologizace, jež se v literárním procesu a v konkrétních dílech projevovalo tím, že slova s tímto tématem spjatá obrůstala pevnými významy (v té době pevnými) a situačními spojeními, stávala se znaky-signály jiných textů, spojovala se s určitými syžety, kondenzovala v sobě celé komplexy textů. Zároveň tu ovšem byla literaturou bohatě využívaná možnost, že tato slova-témata mohla být ve vyprávěních rozvíjena v syžetové konstrukce nespjaté se základním syžetem a vytvářet s ním složité konfliktní situace.²⁰ Takovýmto procesem prošlo téma karet v ruské literatuře od Puškinovy Pikové dámy po Dostojevského (a doplníme – po Fjodora Sologuba, v jehož Posedlém, rusky pod názvem Melkij bes, je téma ožívající karty výrazně exponováno). Téma karty představovalo neobyčejně vděčný předmět tematické analýzy, a to nejen proto, že karetní hra byla dobovým modelem světa (kromě toho, že byla modelem konfliktní situace a karty měly též funkci prognostickou a programující – při věštění), ale i proto, že obsahovalo v romantismu důležitou opozici živý × neživý a s ní související opozici pohybující se × nehybný.

V rámci široce vymezené tematologie (viděli jsme, že téma zde zahrnuje motiv, figuru, topos, slovní spojení, metaforu, postavu, syžet a dokonce určitý filozofický koncept) bývá jako téma vnímán i prostor a čas (už jsme zmínili Bachtinovy chronotopy). Vznikají studie jednak o prostoru v jednotlivých žánrech, například v románu (J. Weisgerber, B. Hillebrand, R. Bourneuf, Sh. Spencerová aj.), jednak u různých autorů (Poulet píše o prostoru u Prousta, V. N. Toporov u Dostojevského, Lotman u Gogola, Hausenblas u Máchy apod.), nebo o jednom místě u více autorů, případně v celé kultuře (tartuský sborník věnovaný Petrohradu, Głowińského studie o labyrintu aj.). V těchto knihách a studiích se v různé míře uplatňuje historický zřetel, přítomný zpravidla tam, kde výzkum překračuje hranice jednoho díla nebo jednoho autora. Na základě těchto děl, z nichž jsme ovšem uvedli jen nepatrný zlomek, se uvnitř tematologie rýsuje jakási „poetika prostoru“ či „poetika místa“.

Knih s názvem Poetika prostoru už byla napsána a vyšla v roce 1957. Jejím autorem byl Gaston Bachelard a tvoří ji několik esejů z fenomenologie básnické imaginace, spjatých tématem „šťastného prostoru“. Jedná se o místa, jejichž znakem je uzavřenost, případně kruhovost a kulatost (dům, hnízdo, mušle), a o místa uvnitř těchto míst (kouty, zásuvka, truhla, skříň), jež svým „obyvatelům“ skýtají pocit intimity a iluzi bezpečí. Tak jako v knihách o „živlech“ je smyslem poetiky těchto intimních míst – „topoanalýzy“, opřené i zde o básnickou imaginaci, – systematické psychologické studium krajín našeho intimního života, nikoli literatury. I když Bachelard sleduje místo u několika básníků, eventuelní modifikace v jeho pojetí svědčí toliko o odlišném psychickém založení.

Bachelarda, jak je zřejmé, tedy zajímá pouze ona archetypální složka básnických obrazů spojených s místy. Ta však je podle našeho názoru pouhým podlžím či hlubinnou strukturou, na niž se postupně vrší další, už literární vrstvy – celá tradice pojmání a zpodobování daného místa. Tato tradice se utvářela po

v tematické kritice takovou vnitřní strukturu díla, jež není produktem autorova plného vědomí a nerodí se ani bezděky jako plod jeho nevědomí, jak se domnívá psychoanalytická kritika, nýbrž vyvstává z předvědomých a mimovědomých oblastí autorova vědomí, krystalizuje z nadindividuální zkušenosti lidstva.¹¹ Pomocí takto pojatého tématu se tematologicky orientovaná kritika pokouší odhalit duchovní model epochy, jehož je vnitřní systém díla složitým odrazem.

Pojmu téma konkuruje *figura*, pojem, který ve zcela specifickém významu zavádí Gérard Genette ve třech svazcích svých *Figur* (1966–1972). Genette zkoumá metafory a témata neboli „figury“ typické pro určitého autora, ale častěji pro celou epochu (např. pro baroko je podle něho typická metafora „reverzního světa“, metafora ptáka-ryby, pojetí světa snu jako symetrického dvojníka „skutečného“ světa). Rozpor mezi literaturou jako subjektivitou a literaturou jako objektivitou se Genette pokouší překonat tím, že analýzu literatury pojímá jako analýzu „transcendentní ‚rétoriky‘“, případně poetiky, jejich tradičních prvků, figur. Pomocí v textu objevených figur, považovaných za „neměnný základ literárnosti literárního textu, za nadčasový, nadhistorický repertoár prostředků“,¹² se podobně jako Poulet snaží odhalit struktury dobového myšlení, modelů světa. Na rozdíl od Pouleta však figury zkoumá vždy jen v určité epoše, nikoli napříč epochami; přenos témat-figur z jedné epochy do druhé považuje totiž za jistý anachronismus, neboť každá doba si podle Genetta tvoří vlastní figury, vlastní „rétoriku“ (slovo rétorika má u Genetta ovšem jiný, širší význam než obvykle), neboť starou rétoriku a její figury odmítá. Už Curtius nicméně ve své knize o evropském středověku přesvědčivě ukázal, jak antické rétorické figury, metafory a topoi, jimiž minil určité stylizace postav a míst, přecházejí do literatury středověké i novodobé, tytéž figury tedy můžeme nalézt v různých epochách. – Tytéž? Pravda, proměněné. Ještě omezenější prostor vyhrazuje figuře Charles Mauron, představitel takzvané psychokritiky, v knize *Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu* (1963). Hledá figury, jimiž míní obrazy, schémata, obrazce typické pouze pro toho či onoho básníka – Mallarméa, Baudelaira, Nervalu, Valéryho (díla básníků skýtají, jak vidíme, nejvděčnější pole podobného typu výzkumu). Od figur a asociačních sítí figur, vyjadřujících trvalé konflikty ve struktuře osobnosti, dospívá k hypotéze „vnitřní dramatické situace“, k osobnímu mýtu.

Tematické aspekty obsahují naratologie i gramatologie, jejichž příkladem nám může být třeba Todorovova *Gramatika Dekameronu* (1969). Jestliže v pouletovském pojetí dospívala analýza tématu k odhalení určitých nadindividuálních a nadčasových témat, v genettovských figurách se prezentovala obraznost určité doby a u Maurona se za figurami skrývala už jen psychickou dispozicí tvůrce ovlivněná obraznost, téma bylo výrazem pouze vnitřní zkušenosti, takže výzkum dospěl k subjektivnímu pólu, u Tzvetana Todorova se naopak přesouvá k pólu objektivnímu. Tím je v tomto případě literární dílo. Todorova už nezajímá původ ani historie motivů, ale jejich přetváření a transformace. Tyto transformace jsou však podle něho – a to je důležité – podřízeny

nikoli mentalitě doby nebo vnitřní zkušenosti tvůrce, ale toliko narativním zákonům jedinečného díla, jeho narativní „gramatice“.

Historický zřetel – proměna témat (figur, topoi) v čase a v jiných dílech, u jiných autorů – zůstává v rámci psychokritiky, právě tak jako zhusta i v rámci tematické kritiky (Poulet je vlastně výjimkou), natož pak gramatologie mimo pozornost. Už jsme se zmínili o Veselovském, sledujícím historickou cestu motivů, a o Curtiových topoi, pro něž byl důležitý historický zřetel. Významnou úlohu hrál i v Mukařovského studii o Máchově Máji, konkrétně pak v části týkající se rozboru tematické stránky básně. Ještě většího významu však historičnost nabývá v pracích Michaila M. Bachtina. Také Bachtin pracuje častěji než s pojmy téma a motiv s pojmy jinými, takže souvislost jeho děl s tematologicky orientovaným výzkumem není na první pohled zřejmá. Čím však vlastně je jeho teorie *chronotopů*, ne-li právě specificky pojatou tematologií? „Tématem“ se pro Bachtina stávají čas a prostor, respektive způsoby jejich literárního ztvárnění – „bytový souvztah osvojených časových a prostorových relací“.¹³ Tyto způsoby, které zahrnují i určitá opakující se syžetová schémata a typické postavy, jsou charakteristické nejen pro jednotlivé dílo, ale pro žánrové typy či celé epochy. Co však je nesmírně důležité – Bachtinův chronotop je *kategorii historickou*, Bachtin nám „téma“ zpravidla předvádí v jeho vývoji, proměnách. Ve studii *Čas a chronotop v románu* (1937–1938, 1973), která má podtitul „Z historické poetiky“, sleduje proměny chronotopů a pokouší se o jejich typologii v románu. Součástí takto pojatého výzkumu času a prostoru se stávají témata či topoi typu setkání-rozchod, nepoznání-rozpoznání, cesta, práh atd. Vidíme, že rozpětí těchto témat-topoi sahá od prvků syžetových, připomínajících proppovské „funkce“ (setkání-rozchod, cesta), k podobám prostoru a jednotlivým místům (práh); k určitým chronotopům se pak vážou charakteristické postavy, jež je možné rovněž vnímat jako svého druhu témata či topoi (pikaro, blázen, dobrodruh, prostáček aj.).

Postavou-tématem je de facto i ožívající socha ve studii Romana Jakobsona *Socha v symbolice Puškina* (1937). Jakobson se pokusil zachytit motiv sochy na životním pozadí, v němž se rodily tři verze Puškinova mýtu o zlobočném soše. Posedlost námětem sochy, symbolikou sochy, se podle Jakobsona v Puškinově tvorbě kryje s dobou, kdy básníka lákalo téma uhasínajícího, odumírajícího, zlomkovitého života a téma původní šlechty jako hynoucí třídy. Toto téma tedy kořenilo hluboce netoliko v problematice Puškinova díla, kde je vjato do Puškinovy básnické mytologie, ale i v básnické tradici, z níž Puškin vyrstl, a v samotné době.¹⁴ Jinými slovy – Jakobson bere v úvahu sepětí osobní mytologie s mytologií doby a de facto i onu implicitní mytologii obsaženou v samém toposu, která se za určitých okolností, životních a literárních, stává explicitní (po Puškinovi zejména v tvorbě V. Chlebnikova). Podobným způsobem se zabývá postavami-tématy Karel Krejčí ve studii *Symbol kata a odsouzení v díle Karla Hynka Máchy* (1966).¹⁵ Krejčího však mnohem víc než Jakobsona zajímá kontext, z něhož tyto postavy vyrůstají a jakých podob nabývají nejen u Máchy, ale

ještě po něm, od Máchova Viléma je vedena linie až k Raskolnikovovi ze Zločinu a trestu. Téma – postava-téma – dostávají u Jakobsona, ale ještě přesvědčivěji u Krejčího, historický rozměr.

Socha, která zaujala Jakobsona, podobně jako karta, která se o několik desetiletí později stala předmětem zájmu Jurije Lotmana, byla patrně nikoli náhodou spjata se sídelním městem – Petrohradem – toposem, který bývá vnímán jako v jisté míře neskutečný, jako gigantická divadelní kulisa, „složená z čítarů nějakých, třeba i skutečných historických měst a situovaná do jakéhosi specifického, mimohistorického, nereálného, iluzorního prostoru“.¹⁶ Téma sochy upoutalo Jakobsona nepochybně proto, že socha je ze své povahy jakožto umělecké dílo znakem a v rámci jiného díla se tedy slova (verše), jimiž je tematizována, stávají znakem znaku. Upozorněme na to, že tematologický a topologický výzkum je jedním ze způsobů, jímž se znakovost literárních děl a jejich prvků zřetelně vyjevuje: témata a toposy mají znakovou povahu a jedině v znakové podobě vstupují do naší zkušenosti. Není proto náhoda, že řada sémiotických analýz, které nalézáme ve sbornících tartuské školy, má tematologické zaměření¹⁷ – sémiotika s topologií jdou takřka ruku v ruce.¹⁸

MÍSTO A POETIKA MÍST

Zdá se, jako by se evropské myšlení o tématu, nejrůzněji pojmenovávaném, ubíralo dvěma hlavními cestami. Pro první je typické (dopouštíme se jistého zjednodušení) archetypální, osobní a nadosobní, v podstatě tedy více či méně ahistorické pojetí tématu a jeho zakotvení v mýtu či archetypu (Frye, Bodkinová), v osobním mýtu (Mauron) nebo v narativní struktuře díla (Propp, Todorov); tam, kde se téma pojímá jako určitý filozofický koncept, rýsuje se tendence k jeho nadčasovému pojetí či k sledování dobových proměn jeho smyslu (Poulet). V tomto případě se už před tematologií začíná rýsovat druhá cesta, kterou charakterizuje historický přístup k tématu, zkoumanému v rámci historické poetiky (Veselovskij, Curtius, Bachtin, Meletinskij). Na tuto cestu zřetelně navazuje Lotmanova škola v Tartu. Pro sémanticko-strukturní výzkum tématu, s nímž se setkáváme v řadě studií publikovaných v sérii tartuských sborníků, je významná historická dimenze, ale zároveň využití možností, jež skýtá archetypální analýza (zejména v oblasti výzkumu mýtu a folkloru). Pro Lotmana se stávají tématem jednak určité „syžetové realie“, důležité v určitém systému kultury, například dům, cesta, oheň. Některá témata, jako právě jmenovaná, překračují jedinou epochu, zatímco jiná, například souboj, přehlídka, auto, jsou charakteristická jen pro určitou epochu. K těm patří i téma karet, jímž se Lotman zabýval v rozsáhlé studii z roku 1970.¹⁹ Téma karet se stalo významným na konci 18. a na počátku 19. století v souvislosti s představou o světě – společnosti a vesmíru – jako o Karetní Hře (v této funkci figurovala v baroku kniha), o osudu a kariéře ovládaných Náhodou. Téma karetní hry, které hrálo důležitou roli i v dobové společenské realitě, se ocitlo v ohnisku osobitého do-

bového mýtotovoření a mytologizace, jež se v literárním procesu a v konkrétních dílech projevovalo tím, že slova s tímto tématem spjatá obrůstala pevnými významy (v té době pevnými) a situačními spojeními, stávala se znaky-signály jiných textů, spojovala se s určitými syžety, kondenzovala v sobě celé komplexy textů. Zároveň tu ovšem byla literaturou bohatě využívaná možnost, že tato slova-témata mohla být ve vyprávěních rozvíjena v syžetové konstrukce nespjaté se základním syžetem a vytvářet s ním složité konfliktní situace.²⁰ Takovýmto procesem prošlo téma karet v ruské literatuře od Puškinovy Pikové dámy po Dostojevského (a doplníme – po Fjodora Sologuba, v jehož Posedlém, rusky pod názvem Melkij bes, je téma oživující karty výrazně exponováno). Téma karty představovalo neobyčejně vděčný předmět tematické analýzy, a to nejen proto, že karetní hra byla dobovým modelem světa (kromě toho, že byla modelem konfliktní situace a karty měly též funkci prognostickou a programující – při věštění), ale i proto, že obsahovalo v romantismu důležitou opozici živý × neživý a s ní související opozici pohybující se × nehybný.

V rámci široce vymezené tematologie (viděli jsme, že téma zde zahrnuje motiv, figuru, topos, slovní spojení, metaforu, postavu, syžet a dokonce určitý filozofický koncept) bývá jako téma vnímán i prostor a čas (už jsme zmínili Bachtinovy chronotopy). Vznikají studie jednak o prostoru v jednotlivých žánrech, například v románu (J. Weisgerber, B. Hillebrand, R. Bourneuf, Sh. Spencerová aj.), jednak u různých autorů (Poulet píše o prostoru u Prousta, V. N. Toporov u Dostojevského, Lotman u Gogola, Hausenblas u Máchy apod.), nebo o jednom místě u více autorů, případně v celé kultuře (tartuský sborník věnovaný Petrohradu, Glowinského studie o labyrintu aj.). V těchto knihách a studiích se v různé míře uplatňuje historický zřetel; přítomný zpravidla tam, kde výzkum překračuje hranice jednoho díla nebo jednoho autora. Na základě těchto děl, z nichž jsme ovšem uvedli jen nepatrný zlomek, se uvnitř tematologie rýsuje jakási „poetika prostoru“ či „poetika místa“.

Knih s názvem Poetika prostoru už byla napsána a vyšla v roce 1957. Jejím autorem byl Gaston Bachelard a tvoří ji několik esejů z fenomenologie básnické imaginace, spjatých tématem „šťastného prostoru“. Jedná se o místa, jejichž znakem je uzavřenost, případně kruhovost a kulatost (dům, hnízdo, mušle), a o místa uvnitř těchto míst (kouty, zásuvka, truhla, skříň), jež svým „obyvatelům“ skýtají pocit intimity a iluzi bezpečí. Tak jako v knihách o „živlech“ je smyslem poetiky těchto intimních míst – „topoanalýzy“, opřené i zde o básnickou imaginaci, – systematické psychologické studium krajín našeho intimního života, nikoli literatury. I když Bachelard sleduje místo u několika básníků, eventuální modifikace v jeho pojetí svědčí toliko o odlišném psychickém založení.

Bachelarda, jak je zřejmé, tedy zajímá pouze ona archetypální složka básnických obrazů spojených s místy. Ta však je podle našeho názoru pouhým podloží či hlubinnou strukturou, na niž se postupně vrší další, už literární vrstvy – celá tradice pojmání a zpodobování daného místa. Tato tradice se utvářela po

staletí v různých žánrech a u mnoha autorů a její zkoumání je pak vlastním předmětem *historické poetiky prostoru*. Napsat několik kapitol do takového poetiky, nechápané jako nějaký samostatný literárněteoretický obor, ale jako součást projektu „poetiky literárního díla“, v níž by figurovala spolu s poetikou žánrů, poetikou subjektu, poetikou času, syžetu, postav apod., bylo cílem této knihy.²¹

Za součást takového poetiky pokládal poetiku prostoru Jurij M. Lotman. V jeho knize *Struktura uměleckého textu* (1970) se nachází kapitola *Problém uměleckého prostoru*. Lotman se v ní pokouší naznačit strukturu prostoru v literárním díle, v níž podle něho fungují analogické opozice jako ve struktuře prostoru mytického: vysoký × nízký, pravý × levý, nebe × země, nahore × dole, otevřený × uzavřený. (Neznamená to mimochodem, že je pro něho struktura uměleckého prostoru ve své podstatě mytická?) Ve chvíli, kdy začíná mluvit o pohybu hrdiny mezi místy určenými pomocí těchto opozic, zabývá se už vlastně syžetem, který nepochybně s problémem struktury prostoru bezprostředně souvisí. Jedním z nejdůležitějších míst je pro Lotmana hranice (například hranice mezi domem a lesem v kouzelné pohádce). Hranice od sebe odděluje různá „sémantická pole“ a její překonání, spočívající v přechodu z jednoho sémantického pole do druhého, vnitřně protikladného, vytváří podle Lotmana základní „syžetovou událost“.²²

Rozvineme-li Lotmanovy úvahy o prostoru a jeho vztahu k syžetu, pak můžeme syžet chápat jako strukturu založenou mimo jiné na sledu a hierarchii míst, sémantických polí a oblastí. Na těchto syžetově-prostorových strukturách se pak zakládají určité žánry nebo žánrové typy: na cestě z lesa či chaloupky na zámek pohádka a iniciační román, na cestě z vesnice či maloměsta do sídelního města světský román typu románu ztracených iluzí, ze světa („temného lesa“) přes peklo a očistec do nebe alegorické putování apod. Všechna tato místa a jejich sémantická pole fungují jako prostorová struktura v rámci určitého díla, žánru, žánrové oblasti. Přitom ovšem nesmíme pouštět ze zřetele, že je to struktura *literární*, tedy tvořená literárními prostředky, a nelze ji tedy, jak zdůrazňuje Lotman, jednoduše vztáhnout k přirozenému prostoru. I když prostor v díle představuje model jistého přirozeného prostoru (a dodejme i jistých trajektorií – cest, možných a typických v určité konkrétní době a určitém reálném prostoru) a modeluje různé reálné vztahy (časové, sociální a etické), není totiž tato modelovost nikdy přímočará, jelikož jde o skutečnost jiného řádu (nehledě na to, že prostor v uměleckém modelu světa „občas metaforicky vyjadřuje zcela neprostorové vztahy v modelující struktuře světa“).²³ Je jasné, že v různých druzích umění a různých literárních druzích existují odlišné typy prostorů (zvláště výrazný je rozdíl mezi prostorem v románu a v dramatu) a že také každý autor a zčásti i každé jeho dílo představují specifický model světa.

Tento model není nicméně nikdy zcela individuální – vždy do určité míry patří své době (případně uměleckému směru) – a jak se domníváme – i určitému žánru. Dalo by se říci, že spisovatel sice v díle buduje svůj vlastní prostor, ale z možností, které mu nabízí „prostor“ doby a toho kterého žánru či žánrové

oblasti. Nejen mezi místy a syžetem, ale i mezi místy a žánry existuje těsná provázanost. Ta je ovšem zřetelnější například v pohádce či bylině, tedy ve folklorních žánrech, a v pokleslých podobách literárních žánrů, například v takzvaném lidovém románu, než jinde. Vstoupí-li pohádkový hrdina do lesa či hrdina byliny vyjede na „širé pole“, není pochyb o tom, že ho tam čeká zápas s drakem, ďáblem, obrem, nepřítelem jako takovým, – tato místa jsou totiž žánrem *předurčena* k určitému ději, určité události, „nesou“ si tuto událost tak říkajíc v sobě, a hrdina se tu proto zákonitě dostává do situace vlastní tomuto místu.²⁴ Tato *literární předurčenost místa*, jejíž porušení může být a často také bývá zdrojem specifického uměleckého efektu, je vlastně jen jiným pojmenováním toho, čemu se říká *paměť žánru*. Kromě této literární paměti tu ovšem působí, proplétajíc se s ní, paměť lidského rodu, v níž figurují určitá *archetypální místa*, se kterými jsou spojeny jisté nadindividuální a zároveň mimoliterární zkušenosti – zkušenosti lidského rodu. Takovou zkušenost představuje proces, Jungem nazývaný individuace, jenž je těsně spjat například s toposem labyrintu nebo věže (viz kapitola *Příběhy věže*, zejména část *Věž filozofů*). Z hlediska této archetypální zkušenosti, kterou prochází každý jedinec, jsou pak mýty a pohádky už druhotné, modelují de facto tuto *předliterární* a *mimoliterární* zkušenost, pokoušejí se ji metaforicky postihnout; jednotlivá místa jsou vlastně metaforami míst spjatých s určitými fázemi této zkušenosti a majících rovněž metaforickou povahu – tato *místa jsou metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí*.

Podobným způsobem ostatně místa fungují i v literatuře – mají metaforický charakter. Sám proces metaforizace má vždy svou individuální a nadindividuální složku. V určité době a společnosti, případně žánru se určitá místa-toposy stávají předmětem charakteristických metaforizačních procesů: například chaloupka – v klasické idyle topos vytržený z času a prostoru – začne v českém obrození fungovat jako časově aktuální symbol původní etnické a jazykové neporušenosti národa, jako „příbytek ‚staré české víry‘“ (viz kapitola *Chaloupka – projekt idyly*). Podobně se v celé skupině českých románů z přelomu století vyskytuje metafora Prahy – milenky a poté děvky – jako odraz ztráty iluzí osobních, ale i společenských.²⁵

V důsledku procesů *metaforizace a mytologizace*, jež přecházejí jeden v druhý (určité metafory, trsy metafor leží u zrodu „mýtu“ v novodobém smyslu – mýtu chaloupky, mýtu Prahy apod.), dochází v literárních dílech k posunům v pojetí určitého místa. Struktura místa je závislá na několika aspektech, vztazích a na různých proporcích, kterých tyto aspekty nabývají. Pokusme se je alespoň přibližně charakterizovat. Místo je pojato jako 1) *kulis*, *obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí*; 2) „*brací plocha*“, případně „*políčko ve hře*“; 3) *metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru*. Konkrétní místa v jednotlivých dobách a dílech mezi těmito aspekty, které jsou vždy v určité míře a podobě (v různém stupni skrytosti/zjevnosti) přítomny, oscilují, vždy převládá ten či onen aspekt: v realistickém románu je dominantní *mimerický a znakový*

charakter místa jako kulisy, v naturalistickém románu se tento zde rovněž výrazný aspekt pojí s aspektem místa jako modelu, v „novém románu“ se silně uplatňuje „herní“ pojetí, kombinované s pojetím místa jako modelu, stejně jako v takzvaném lidovém románu, v němž herní aspekt ovlivňuje i sociální charakteristiku, zřetelný však bývá i mytologický půdorys prostoru, ostatně s hrou spjatý. Jestliže jsme nejprve mluvili o jisté stabilitě struktury místa, jeho funkce a významu, která charakterizovala folklorní žánry a sféry, v uměleckých žánrech býváme naopak svědky *neustálého přehodnocování významu míst*. To se ovšem děje a může dít pouze na pozadí onoho stabilního, vžitého významu a místa předurčeného k určité funkci, které mohou být zpochybněny a doslova převráceny. V případě toposu chaloupky se to ze zřejmých důvodů nestalo – byly rozvinuty jen pozitivní rysy toposu z gessnerovské idyly a z křesťanského mýtu o betlémské chýši, ale zčásti k tomu došlo například u „prostorů výchovy“, jež byly v některých dílech zpochybněny a ironizovány (viz kapitola Prostory výchovy), a ještě výrazněji u toposu Prahy, který fungoval mimo jiné jako obraz národní situace ke konci století. Na tom, že však můžeme vnímat přehodnocení tradičního obrazu nějakého místa, se podílí fakt, že se nová podoba buduje vždy na „matrici“ podoby staré. Jen na pozadí atributů, které měla Praha v jednoznačně pozitivním obrozenském „mýtu“ (Praha „stověžatá“, „matka“, „matička měšť“, „panna“, „nevěsta“, „královna“²⁶), mohly být vnímány obrazy Prahy jako děvky v deziluzivních románech konce 19. století či „mاتيčky s drápkou“, jak se o ní vyjádřil v dopise Franz Kafka. Analogický posun zažil třeba topos vězení. Toto v realitě veskrze profánní, nízké místo (v jeho podobě hrál v realistické literatuře nejvýznamnější roli aspekt místa jako kulisy) se v romantické literatuře proměnilo v místo duchovní, v prostor medicace a iniciace, přístupu k bytí (tato proměna, kterou můžeme pozorovat například v Mickiewiczových Dziadach či Máchově Máji, je předmětem kapitoly Vězení jako místo přístupu k bytí). Takový posun (povýšení) byl ovšem vlastně jen *rozvinutím* jednoho z metaforických významů, jímž toto místo obdařil už starověk (vězení jako metafora uzavřenosti duše v těle a v tomto světě u gnostiků) a jež se tradovaly v hermetických naukách a mystických učeních (uzavření – inkubace – jako stadium duchovního vývoje, „temné vězení“ těla, z něhož se osvobozuje duše ubírající se k Bohu). Rozvinutí tohoto druhu znamenalo zároveň zdůraznění aspektu *místa jako mytologického prostoru* (v tomto smyslu chápal Jung i pohádkový motiv vysvobození princezny z věže jako metaforu vysvobození duše) neboli *tento posun byl obsažen, „svinut“ v paněti-„programu“ místa*. Podobně můžeme pozorovat, jak se základní prostor budovatelského románu – krajina s továrnou (dolem apod.) a sám topos továrny – svým pojetím, „mytologickým“ rozvrhem a atributy napojuje na jednoznačně pozitivně hodnocený prostor v utopii, ale současně na nepřilíš dávné pojetí tohoto toposu v naturalistické próze (Zola, Šlejhar). Tyto struktury a jejich atributy se přitom „převracejí na hlavu“, dostávají opačná znaménka: z továrny-pekla se stává továrna-ráj (viz kapitola Továrna – dvojí mýtus).²⁷

I když pokaždé nedochází k radikálnímu přehodnocení významu, který dané místo mělo v dílech předchozí epochy, minulých nebo jiných literárních směrů, odlišných ideologií (prazákladní význam nějakého místa, nejedná-li se o místo vysloveně nové, jako tomu bylo právě v případě továrny, totiž zahrnuje obě polohy – pozitivní i negativní, může být profánní i sakrální apod.), místo *se proměňuje*. Proměňuje se tím, že se ocitá v nových kontextech, kde se onen předchozí význam *obaluje novými významy*. U chaloupky jsme mohli pozorovat, jak se tento topos pro svou novou funkci v kontextu národního obrození vybavil atributy gessnerovské idyly, jež se však začaly obalovat novými významovými vrstvami (významem národním, který v gessnerovské idyle nebyl), obvyklé rekvizity chaloupky se povyšovaly v symboly národní charakterologie; chaloupka už nebyla kladena toliko do protikladu k městu (i tento protiklad byl ostatně v té době nový), ale i do protikladu k hradu – ona sama byla chápána jako „naš hrad“. A pozoruhodné bylo, že se tento topos v básni někdy nebudoval pouze lexikálně tematickými prostředky, ale i prostředky mimotematickými – užitím hexametru, který byl ostatně dalším výrazem k antice jako kolébce idyly.²⁸

S proměnou a přehodnocováním významů míst souvisí problém přesahování literárních míst do reality mimoliterární, z níž ostatně literární místa vzešla, nebo se jí přinejmenším inspirovala. Toto přesahování, jež je podstatným znakem literárních toposů, je zřejmé zejména tam, kde se stávají součástí nějakého dobového „mýtu“, jako tomu bylo právě u chaloupky, a všude tam, kde jsou už v samé literatuře, v samotném textu tato místa vědomě budována jako *projekty*, jako určité *filozofické koncepty*: chaloupka představuje de facto projekt národa, do obrazu školy je promítnut projekt ideální výchovy, do obrazu a stavby chrámu projekt náboženské víry, věž a její stavba se vnímají jako projekt a realizace procesu individuace (literární a reálný topos – budovaná věž – vznikají takřka současně). Pod vlivem *literárních míst-projektů, míst-exempel, míst-filozofických konceptů*, se pak ocitá sama realita – k jejich obrazu mohou být tvořena a přetvářena nebo pod jejich vlivem vnímána reálná místa. V těchto případech, kde se pohybujeme výhradně v oblasti „mýtu“ pozitivního, jehož součástí je i společenská utopie, má přehodnocování podobu mytizace a ta se rovná *povyšování, sakralizaci* (opačným pochodem je *profanizace a karnevalizace*). K atributům „pohanské“ idyly, v níž byl náboženský moment nerozvinut, přistupují tak ve chvíli, kdy má být chaloupka jako symbol národa povýšena, atributy „křesťanské“ – chaloupka začíná být chápána jako analogie betlémské chýše, místo zrození národa se přitovňuje k místu narození Spasitele (kromě toho dochází k propojení chaloupky jako posvátného českého toposu s kultem spisovatele, k němuž patří topos rodné chaloupky).

Ideologicko-metaforizační či mytologizační proces má na svědomí *vnitřní proměnu místa v místo jiné*. Tato proměna nastává právě díky přehodnocování a obalování místa emblémy a atributy tohoto jiného místa – chaloupka se mění v místo veskrze „duchovní“, v „příbytek „staré české víry“, ve svého druhu chrám. Podobného procesu jsme svědky i u jiných toposů v okamžiku, kdy se

přesouvají od pólu profánního k pólu posvátnému (teoreticky k němu může dojít u jakéhokoli místa – rysy chrámu dostává ideální škola, stejně jako ideální vězení – viz obrázek na str. 102).

Na místa v literárním díle se můžeme podívat ještě jiným způsobem, zaměřit se na vztah různých míst z hlediska protikladu statický × dynamický. Pak se na jedné straně ocitne například dům jako *místo statické* a na druhé cesta (spolu s ní třeba také loď, vlak)²⁹ jako *místo dynamické*. Cesta je v literárním díle vlastně tvořena sérií míst, propojených postavou poutníka či cestovatele (případně také dopravním prostředkem). Statická a dynamická místa se v dílech vyskytují zpravidla současně. V Dantově Božské komedii figurují tři základní toposy – peklo, očištec a nebe (v prologu je jim předřazen „temný les“ jako metafora světa). Tato místa jsou sice toposy statickými, ale poutníkova cesta (sestup a vzestup) je propojuje do série, trojčlenného sledu charakteristického pro syžet alegorického putování, a činí z nich tedy de facto součásti dynamického toposu cesty.

V novodobé literatuře se tyto série, založené na dvojčlenné nebo trojčlenné opozici, často narušují, z různých důvodů bývají některé členy potlačeny, případně zcela vypadávají. V Komenského Labyrintu světa a ráji srdce peklo-„labyrint světa“ převažuje nad nebem-„rájem srdce“ počtem kapitol, který je v části popisující „labyrint světa“ výrazně vyšší než v části popisující „ráj srdce“; Zolův Germinal, jenž jeví znaky alegorického putování a jehož prostor má výrazně mytologickou strukturu, obsahuje pouze „peklo“. Potlačení někdy spočívá v tom, že zatímco topos pekla je bohatě rozehrán (ponechme stranou důvody, proč tomu tak je) a má přes svou metaforičnost prostorově konkrétní podobu (město, šachta, továrna), ráj tato prostorová charakteristika schází nebo je sotva naznačena (prostorem ráje je u Komenského srdce věřícího), metaforičnost nabývá vrchu nad prostorovou konkrétností. Tak je tomu například i v Šlejarově románu Peklo, kde je proti prostorově konkrétnímu „peklu“ továrny postaven jako problematičtější abstraktní a neprostorový „ráj“ milostného štěstí (viz kapitola Továrna – dvojí mýtus).

V uplatnění statických a dynamických míst můžeme v jednotlivých druzích pozorovat podstatně rozdíly. Zatímco v poezii a dramatu není statický topos typu krajiny, pokoje, duše ničím výjimečným, což ovšem nijak nebrání tomu, aby se rytmem, dialogickým charakterem řeči a „dramatem“ citů a myšlenek toto svou vnější povahou statické místo nestalo jiným způsobem místem „dynamickým“, v próze je setrvání na jediném místě (pokud za takové místo nepokládáme třeba celé město) něčím značně neobvyklým a signifikantním, a je potom příznačné, že vypravěč takové místo (podobně jako básník svou duši) „rozhybá“, například doslova putuje kolem svého pokoje (viz kapitola Smysl pokoje).

Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo. Lotman v Gogolových Mrtvých duších shledává, že statická místa (u Lotmana „bodové locusy“) tam odpovídají statkářům a dynamické místo – cesta („lineár-

ní topos“) Čičikovovi.³⁰ Zdá se nám, že takto rozvržený prostor je typický pro „pikareskní“ typ románu (schéma cesty a setkání, případně návštěv) a linii tohoto typu bychom mohli vést až třeba ke Kafkovu Procesu a Zámku – na jedné straně tam je topos cesty, spjatý s Josefem K., na druhé toposy osob, které navštěvuje; podstatným rysem těchto míst je rozpor mezi jejich původní funkcí a funkcí, kterou dostávají v románu, jakási neadekvátnost a „maskovanost“. K. nebloudí městem či krajinou proto, že by měly charakter labyrintu, ale že jsou nejasné a zmatené funkce těchto míst, jež jsou (nebo možná ani nejsou) něčím jiným, než čím se tváří být – město a v něm úřad, dům se „soudem“, byt advokátův, chrám atd. jsou vlastně „vězením“ (viz kapitoly věnované chrámu a vězení). To platí i o hospodě v Zámku, která je možná hledaným „zámekem“; v románovém toposu hospody jako místa, kde se hraje o osud a dochází k osudovým setkáním a životním zvrátům, jako by přitom možnost podobné „proměny“ už byla obsažena (v kapitole o hospodě v této knize, zaměřené na jiný aspekt hospody, zůstal tento fatální rozměr hospody mimo pozornost).

Také hrdina Proustova Hledání ztraceného času „cestuje“, přičemž jeho cesta nepostrádá momenty iniciačního putování. V románu stojí proti sobě „putující“ hrdina (spolu s ním dynamický topos cesty) a navštěvovaná místa s jejich postavami (důležitým momentem je tu opakování návštěv). Problémem úzce spjatým s hrdinovou identitou je právě překonání distance mezi různými prostorově i časově odlehklými místy. K jejímu překonání však nedochází tak jako u světských poutníků pouze prostřednictvím cesty, ba dokonce téměř nikdy zrovna tímto způsobem, ale aktem rozpomínání, tedy dalo by se říci „cestou v nitru“. I na této „cestě“ ovšem figurují konkrétně navštívená místa – do pokoje, ve kterém se vzpomínající subjekt právě nalézá, se jakoby *zasouvají* jiná místa, jiné pokoje, na něž se subjekt rozpomíná. Hledání ztracených míst, provázející hledání ztraceného času, je vlastně *hledáním a re-konstrukcí těchto míst a subjektu samého* (viz kapitola Smysl pokoje). Linearita, s toposem cesty jakoby jednoznačně spjatá (v pikareskním typu se kromě ní jedná i o cestu po horizontální linii, v alegorickém také po linii vertikální), je tak zpochybněna či lépe řečeno překonána – cesta, snad právě proto, že je to „cesta v nitru“, má často charakter spirály.

Kromě tohoto rozvržení prostoru, fungujícího v podstatě nezávisle na tom, zda jde o cestu světskou nebo mimosvětskou, iniciační, existují ovšem v próze (v básni s výjimkou epické skladby může být podobná struktura toliko naznačena) prostorové struktury, v nichž všechny postavy „cestují“, nejsou připoutány k místu. Tak se nám to ovšem jeví, hledíme-li na román takřka jako z „ptačí perspektivy“, neboť v konkrétních epizodách sepětí s určitým místem nebo několika místy existuje. To ostatně platí i u pikareskního a alegorického typu pro pikara a poutníka; i oni jsou de facto „připoutáni“ k cestě jako *sérii míst*, přitom míst – zejména ve druhém případě – *ležících na eticko-iniciační trajektorii, která je diktována žánrem. Každý pohyb a každá stabilita jsou tedy pouze relativní, platí jen z určitého pohledu.*

Chcěli bychom se zastavit ještě u jednoho momentu, o kterém jsme se už zmínili a který nám připadá mimořádně důležitý, – o *paměti míst* a jejím fungování. Podle Davida Bohma jsou všechna slova „svinutá“ – „význam každého slova a vlastně i každé kombinace slov (věta, odstavec) – je vposledku rozvinut do celého obsahu, který je sdělován“.⁵¹ Tento proces je, jak tvrdí Bohm, jen jiným případem univerzálního pohybu, v němž se střídavě uplatňuje „implikátní“ a „explikátní řád“, „svinování“ a „rozvíjení“. Mohli bychom tomu rozumět tak, že je tedy ve slově „svinut“ celý jeho „příběh“ (příběhem tu míníme všechny způsoby užití slova, všechny kontexty, v nichž se slovo ocitne), tak jako je v semeni „svinuta“ celá rostlina, celý strom, ve vědomí celý „život“ člověka? Bohm přitom mluví o slově jako takovém, nikoli o slově literárním, kde je tato hypotéza rozhodně průkaznější. Slovo se v literárním díle často stává motivem, z něhož se začne odvíjet příběh. Plyne to nejen z „vnitřní obrazné formy“ slova (A. A. Potebňa), ale i ze skutečnosti, že už bylo *předřekeno* (Bachtin), že v něm *probleskují* významy, kterých už v jiných kontextech kdysi nabývalo, že se v něm *probouzejí* k životu příběhy, ve kterých už účinkovalo.⁵² A to samé platí podle našeho názoru, a snad dokonce dvojnásob, o tématu či toposu. Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, *rozvíněno*. určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití *prosvítají* a v něm *ožívají*.⁵³ Při konkrétním tvůrčím aktu i recepci vstupují do vědomí tvůrce a čtenáře v závislosti na mnoha okolnostech ovšem jen kontexty a významy některé, nejčastěji ty nejproslulejší (ožívající karta v čtenáři zpravidla vyvolá vzpomínku na úlohu karty v Píkové dámě), zatímco ostatní zůstávají „svinuté“ v kolektivním nevědomí, nicméně čekají tam na příležitost, kdy budou opět „aktivovány“.

Vnímání a analýza kteréhokoli tématu nebo toposu (místa) znamená, že se noříme do hérakleitovského proudu významů neustále se rozvíjejících a svinujících. I když z těchto významů můžeme při četbě a interpretaci zaznamenat pouhý zlomek, tento zlomek vždy odkazuje k celku, určitým způsobem celek jako pars pro toto zastupuje nebo ho v sobě přímo obsahuje (celek je v něm „svinut“). Nezáleží tedy ani tolik na tom, která témata či místa si vybereme a pokusíme se z nich budovat „poetiku míst“ – možnosti jsou pochopitelně prakticky nekonečné, i když je jistě šťastné zvolit místa podstatná pro určitého spisovatele, dobu, literární směr nebo celou kulturu, k jakým patřila socha či karty v romantismu. A právě tak ani tolik nezáleží na počtu analyzovaných témat a míst, ale právě na tom, nakolik se podaří na těch několika vybraných postihnout onen obecný proces *literárního „svinování“* a „rozvíjení“ témat a míst, respektive jejich významů a příběhů.

Ideu „svinování“ a „rozvíjení“ tématu předjal Lotman, když o tématu uvažoval jako o „jedné z možných variant, s jejichž pomocí se realizuje daný invariantní syžetový uzol“. Každé téma má podle Lotmana svůj repertoár „přirozených“ předmětných funkcí a svou „mytologii“ (v rámci dané kultury), která

k tématu přidává svůj repertoár predikátů (ty je možné označit za motivy), tj. každé téma má svou „syžetiku“, tj. svůj repertoár syžetů; cesta od syžetového archetypu k textu je pak „cestou syžetové deformace“.⁵⁴ Tato „syžetika“ či repertoár syžetů není ničím jiným než pamětí tématu, pamětí místa, kterou se zabýváme. Zajímá nás ještě, zda je to jediná paměť, anebo dvě navzájem propojené paměti – *paměť kolektivní* a *paměť individuální*, které se při každém novém literárním užití místa prostupují poněkud jiným, vždy jedinečným způsobem? Tato druhá varianta se zdá pravděpodobnější. V tom případě bychom mohli mluvit, tak jako Gérard Genette ve svých *Figurách*, o *kolektivní topice*, tedy *kolektivních příbězích míst* na jedné straně a o *osobní topice*, zahrnující *osobní zkušenosti a příběhy míst* na straně druhé. Podobné členění však můžeme přijmout jen s vědomím, že osobní topika v sobě nutně v určité míře zahrnuje topiku kolektivní, v níž příběhy tíhnou k mytizaci, což znamená, že i místa spjatá s naší osobní zkušeností prožíváme pod vlivem míst literárních: město kupříkladu vědomě či nevědomě vnímáme pod vlivem příběhů, které jsme o něm četli, pod vlivem jeho „mýtu“. Podíl kolektivní topiky, míra „topičnosti“ závisí přitom, jak se zdá, nejen na založení autora a rozsahu jeho literární paměti, ale především na době a žánru (určité doby – například středověk – se vyznačují vyšší mírou „topičnosti“, vyšším podílem kolektivních toposů a příběhů; ve folklorních a „nízkých“ žánrech, například v pohádce a dobrodružném románu, bývá tato míra rovněž vyšší). Při vnímání literárního díla nehraje nicméně rozdíl mezi kolektivní a osobní topikou příliš velkou roli: jednotlivá témata, místa-témata představují totiž pro čtenáře a interpreta už jen „amalgám“ kolektivní a osobní (autorovy i jeho – čtenářovy) topiky místa. Tam, kde těžiště topologické analýzy leží v oblasti osobní topiky, kdy jsou jejím předmětem místa, jejich struktura a vztahy v jednotlivých dílech, dala by se linie tohoto výzkumu charakterizovat jako *horizontální*. Tam, kde se naopak těžištěm stává topika kolektivní, respektive dynamický vztah mezi kolektivní a osobní topikou, sledují se *historické proměny míst* v závislosti na struktuře, do níž jsou zapojena (na struktuře doby, žánru), mohl by se podobný směr charakterizovat jako *vertikální*. Je zřejmé, že vertikální směr, jevící se někdy jako *příčný*, představuje směr, kterým se ubírá historická poetika.

Vraťme se ještě ke kolektivní topice míst. Odkud pramení zájem o ni, v poslední době zjevně převažující nad zájmem o topiku osobní, autorskou? Zřejmě je projevem určitého ústupu od subjektu, nebo nového pojmání subjektu, v němž hraje důležitou roli vztah k místu a k celému vesmíru. Patrně není také náhoda, že se topologická analýza objevuje všude tam, kde se uvažuje o prostoru ve vztahu k rituálu a mýtu; prostor se pak člení na rituální a nerituální, případně sakrální a profánní, a to nezávisle na tom, zda se jedná o mýtus nebo o světskou kulturu.⁵⁵ Dospěla topologie k podobnému závěru proto, že společenský život tíhne k rituálu, že se v něm i dnes hrají hry, kterým je vlastní určitý (pseudo)sakrální rozměr, anebo proto, že i nyní, dokonce možná nyní víc než dřív (moderní společnost je podle Rolanda Barthesa privilegovaným polem mytologických

významů), vědoměji, žijeme v prostoru mýtu, byť někdy přehodnoceného k nepoznání, v různé míře „rozvinutého“ (explicitního), a že každé vyprávění je ve své hlubinné vrstvě vlastně „mytické“?¹⁶ Možná se jen mění, zvyšuje naše vnímavost pro přítomnost mýtu tam, kde má mýtus podobu pouze implicitní. I samornou tematologii a topologii, zejména tam, kde se zajímají o kolektivní topiku a její provázanost s topikou osobní, bychom pak z tohoto pohledu mohli pokládat za součást široce pojaté vědy o mýtu, k němuž se naše doba obloukem vrací, – o „mýtu“ v literárních textech. Co je však podle našeho názoru podstatné – tematologie a topologie jako součásti historické poetiky literárního díla – nestudují „mytologii“, tuto patrně nejdůležitější složku kolektivní topiky, jako uzavřený symbolický systém (za jaký byla pokládána „klasická“ mytologie), ale jako systém bytostně otevřený, sjednocený nejen určitým repertoárem témat a míst, ale především povahou svého fungování a způsoby modelování mimoliterárního světa.

POZNÁMKY

¹ Jan Mukarovsky, Máchův Máj. Esoterická studie, in: Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie, Nakladatelství Svoboda, Praha 1948, s. 151. Jelcazar Moisejevič Meletinskij, Poetika mýtu (1976), přel. J. Žák, Odeon, Praha 1989.

² Alexandr Nikolajevič Veselovskij, Poetika sjužetov, in: Istoričeskaja poetika, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1940, s. 491 a 495. Veselovského teorie motivů a sjužetu, případně témat je obsažena v nedokoučené stati Poetika sjužetů, která vznikala v letech 1897–1906. Veselovskij tuto problematiku zčásti nastínil už v přednášce z roku 1870.

³ Tamtéž, s. 495.

⁴ Boris Tomaševskij, Teorie literatury, přel.

R. a K. Štindloví, Praha 1970, s. 121.

⁵ J. Mukarovsky, Máchův Máj, cit. dílo, s. 151.

⁶ Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern – München 1948, s. 60. Překlad z kn. M. Zeman a kol., Průvodce po světové literární teorii, přel. P. Mareš, Panorama, Praha 1988.

⁷ Tamtéž, s. 71.

⁸ André Jolles, Einfache Formen, Halle a. Saale 1930, s. 77.

⁹ V Kayserově spise Jazykové umělecké dílo (1948) zůstávají téma a topos rozlišeny: téma je „pojem ideální oblasti, k němuž lze dílo začít“ – topoi jsou „pevná klíče nebo myšlenková a výrazová schémata“. (Viz W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, cit. dílo, s. 62 a 72.)

¹⁰ Roland Barthes mluví o rémuru jako o „organi-

zované síti obsesí“ a tematickou kritikou charakterizuje jako „hledání vnitřních metafor“. (Viz R. Barthes, Les deux critiques, in: Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris 1964.)

¹² Zdeněk Hrbata, Gérard Genette, Rozprava o vyprávění, in: kolektiv autorů, Průvodce po světové literární teorii, Panorama, Praha 1988, s. 147.

¹³ Michail Michajlovič Bachtin, Román jako dialog, přel. D. Hodrová, Odeon, Praha 1980, s. 222.

¹⁴ Roman Jakobson, Socha v symbolice Puškina, Slovo a slovesnost 3, 1937, s. 2–24 (rovněž in: R. Jakobson, Poetická funkce, H + H, Jinočany 1995).

¹⁵ Karel Krejčí, Symbol kata a odsouzení v Máchově díle, in: sb. Realita slova Máchova, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 209–277.

¹⁶ Boris Groys, Mená města, in: Tvorba 5, 1995, 9, s. 5 (citát přel. ze slovenštiny). – O přízračnosti a divadelnosti mluví před ním Lotman (viz Jurij Michajlovič Lotman, Semiotika Peterburga i problémy semiotiki goroda, in: Semiotika goroda i gorodskoj kutury – Peterburg, Trudy po znakovym sistemam 18, Tartu 1981, s. 30–45).

¹⁷ V jednom z tartuských sborníků nalezlme i studii věnovanou tématu a jeho vztahu k textu. Její autoři konstatují, že se výklady zaměřené na téma, chápané jako nejobecnější formulace významové (smyslové) či jiné dominanty textu, častěji soustřeďují na samotné téma než na jeho vztah k textu (to platí ovšem pro ruskou oblast a pro

sedmdesátá léta, z nichž star pochází – na Západě je tento vztah zejména v poslední době přednět-tem značně pozornosti – v naratologii, gramatologii. Zajímá je vztah mezi tématem jako systémem určitých významových opozic a textem jako lineární konstrukcí tyto opozice realizující. Jako spojovací článek tu podle nich funguje sjužet – jako jeden z postupů, který v rámci systematického postupů slouží k vyjádření tématu. Téma = text – (minus) postupy. Je ovšem otázka, zda vlastně nejsou postupy inherentní součástí určitého tématu. Neza-hraují už snad témata určité způsoby svého ztvárnění, např. určité sjužety? (Viz A. K. Žolkovskij – J. K. Šečeglov, K ponjatijam „tenu“ a „poetičeskij mir“, in: Trudy po znakovym sistemam VII, Tartu 1975, s. 143–167.)

¹⁸ Také Bachtin v Závěrečných poznámkách ke studii o chronotopech, napsaných v roce 1973, dospěl k úvahám o znakovém charakteru chronotopů.

¹⁹ J. M. Lotman, Tema kart i kartočnoj igry v ruskij literatury načala XIX veka, in: Trudy po znakovym sistemam VII, Tartu 1975, s. 120–142.

²⁰ Tamtéž, s. 120–121.

²¹ Z tohoto projektu se zatím podařilo kolektivu autorů realizovat jen část, obsaženou v knihách Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů, Československý spisovatel, Praha 1987, a Proměny subjektu, Mlejnek, Pardubice 1994 (dva svazky).

²² Soudíme, že význam hranice jako místa, na němž dochází k události zakládající sjužet, není ve všech dílech stejný a ani stejně zřejmý: mýtus, pohádka, hagiografie a žánry, které se o ně opírají, například iniciační román a mytologický román jako rakový, hranici mimořádně významují, stejně jako protiklad mezi dvěma různými prostory „semantickými poli“ – všedním a záračným, tělesným a duchovním, světským a posvátným, zartim v jiných oblastech a žánrech, např. ve všech typech světského románu, hranice rakový význam nemá, postava se polybuje prakticky v téměř sémanickém poli, i když stoupá nebo klesá na společenském žebříčku. – V podstatě mytologickou strukturu nalezá také Karel Hausenblas v Máchově Májí („amfiteátr“ krajiny s hlubinným vnitřním prostorem) a vidí ji v souvislosti s pojetím prostoru v romantické poezii. (Viz K. Hausenblas, Zobrazení prostoru v Máchově Májí, in: sb. Realita slova Máchova, cit. dílo.)

²³ J. M. Lotman, Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja, in: sb. Trudy po ruskij i slavjanskij filologii XI – Literaturovedenje, Tartu 1968, s. 5–50, zde s. 6.

²⁴ Někudov ve studii věnované sepětí prostoražasových vztahů se sjužetovou strukturou v ruské bylině mluví o „funkčních polích“, a rozlišuje tak na místa Prospovtu teorii polůžkových posrav jakož-

to funkci. (S. J. Někudov, K voprosu o svjazj prostranstvenno-vremennych ornoženij s sjužetnoj strukturou v ruskij byline, in: sb. Tezisy dokladov po vtorej letnej škole po vtroičnym modelirujučim sistemam, 16 – 26 avgusta 1966, Tartu 1966, s. 42.)

²⁵ Viz Daniela Hodrová, Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století, in: sb. Město v české kultuře 19. století, Národní galerie, Praha 1983, s. 168–177 (rovněž v kap. Město, in: D. Hodrová, Mista s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie, Komnash Larin Press, Praha 1994, s. 94–108). – Proces aktualizace a přehodnocování mýtů v různých literárních epochách, zahrnující i jejich karnevalizaci, sleduje Michal Glovišski v knize Mity přebrane. Dionizos – Narcyz – Promereusz – Marholt – Labirint, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990; v tomto procesu funguje mýtus de facto jako meta-mýtus.

²⁶ Viz Vladimír Macura, Obraz Prahy v české obrozené kultuře, in: sb. Město v české kultuře 19. století, cit. dílo, s. 151–167.

²⁷ Viz též D. Hodrová, Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu, in: sb. Vztahy a cíle socialistických literatur, ÚČSL, Praha 1979, s. 121–141.

²⁸ Alimoretatické prostředky se na budování toposu podílejí pochopitelně vždy, ale stávají se relevantními pouze tam, kde je jejich prostřednictvím např. rýsována opozice míst. Tak je tomu v Labyrintu světa a ráji srdce, kde je opozice míst zvýrazněna mimo jiné rozdílným stylem a pojetím sjužetu: proti k naturalismu tihnocoucímu stylu „labyrintu“ a jeho takřka románovému sjužetu stojí v „ráji srdce“ styl biblické exegze a mystického vidění „románový“ sjužet je vystřídán „logickou“ katechizací „vnitřního křesťana“. (O prostoru v Labyrintu světa a ráji srdce viz D. Hodrová, Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru, Československý spisovatel, Praha 1989, kap. Románové prvky ve staročeské literatuře, s. 130–137, a též, Mista s tajemstvím, cit. dílo, kap. Divadlo světa a Ráj, s. 13–19 a s. 20–26.)

²⁹ Viz D. Hodrová, Patální vlak, in: sb. Osudový vlak, Nakladatelství a vydavatelství Ing. Václav Svoboda, Praha 1995, s. 65–69.

³⁰ Viz J. M. Lotman, Problema chudožestvennogo prostranstva ..., cit. dílo, s. 5–50.

³¹ David Bohm, Rozvíjení významu, přel. J. Fiala, Nakladatelství Univeria, b. m., 1992, s. 22.

³² Dokonce i sám mýtus může být chápán jako rozvinutí slova – magického jména. (Viz Alexej Fjodorovič Losev, Dialektika mlti, Moskva 1930, s. 239.)

³³ Northrop Frye mluví o tom, že mýtus, rituál a archetyp „prosvítají“ skrze motivy, metafory, symboly. (Viz N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton 1957.)

³⁴ J. M. Lotman, Tema kart ..., cit. dílo, s. 142.

³³ Lotman ukazuje, jak se ritualizovaná hra na evropský život v ruské kultuře 18. století projevuje mimo jiné i rozdělením prostoru na prostor rituální, představovaný kostelem, oltářním prostorem, „červeným koutem“ ve světnici, a prostor nerituální, představovaný domem, mimooltářním prostorem a „černým koutem“. (Viz J. M. Lotman, Poetika bytovogo povedenija v ruskkoj

kulture XVIII veka, in: Trudy po znakovym sistémam VIII, Tarru 1977, s. 65–89.)

³⁴ Podle Bohuslava Blažka jsou myrické prvky součástí jakéhokoli vyprávění, a to i tam, kde se vyprávění těchto prvků na první pohled zbavuje nebo na ně rezignuje. (Viz B. Blažek, Vyprávění ve věku autoreflexe, Kritický sborník 1995, 1–2, s. 4.)