

Czech Literary Classicism?

In the first step, the study deals with the use of the term “Classicism” in the Czech literary history. Thereafter, the possibilities of the new, methodologically modern model of this phenomenon are considered. The distinction of the permanently present latent notion of the “Classic” and the specific manifestations of them is suggested. These were realized in three clusters, different in their contexts, functions and poetics. Classicism, however, featured the important part of the Czech literature throughout the first half of the 19th century.

Keywords: Czech Literature, 18th and 19th Century, Classicism,
Methodology of Literary History

prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.
Ústav bohemistiky
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Branišovská 31a
370 05 České Budějovice
turecek@ff.jcu.cz

ČESKÝ LITERÁRNÍ KLASICISMUS?

DALIBOR TUREČEK

Jak napovídá již otazník v titulku této stati,¹ vede tradice dosavadního bádání spíše ke skepsi vůči klasicismu jako jasněji vyprofilované a na český materiál použitelné literárně historické kategorii. Rezervovaný postoj se zračil i v označení typu pseudoklasicismus (viz Krejčí 2014a: 178). Snad s výjimkou Arna Nováka, pro něhož měl klasicismus povahu souhrnného označení období mezi lety 1815–1830, byla zdůrazňována především principiální vzájemná odlišnost i nesoustavnost případných českých projevů klasicismu, nadto ještě naprosto nesouměřitelných s velkým klasicismem francouzským. Bylo přitom přesvědčivě poukázáno na zcela odlišnou sociální základnu a následně i na odlišné zdroje a funkce českých klasicistních tendencí, které se navíc povětšinou nerealizovaly ve stylově čisté podobě. Místo homogenního, velkolepého klasicismu dvorského či akademického (podle *Académie française*) byly zkrátka pro české poměry registrovány spíše gymnaziálním i univerzitním vzděláním nesené klasicistní drobničky (viz mj. Varcl 1978). Nejedná se přitom jen o literaturu. I ve výtvarném umění u nás klasicismu „chybí legitimní původ“ (Volavka 1968: 11), a proto jeho podoba „bývá u nás málokdy čistá ve svém výrazu slohovém i obsahu myšlenkovém“ (tamtéž). Není tu na místě sledovat různorodost ani peripetie proměn příslušného pojmosloví. Připomeňme jen, že skepse vůči české variantě klasicismu vedla zejména při pohledu na počátky novočeské beletristické tvorby k odlišným řešením, jakými byly Vlčkův koncept českého rokoka, odmítnutý ovšem především Ludvíkovským (viz Ludvíkovský 2002: 96n), či především obecněji přijatá a používaná kategorie českého osvícenství. Pojem klasicismu se za této situace spíše užíval pro umění hudební než pro literaturu (viz Hanzal 1987: 63–81, zejména 70n). Česká literární historie nebyla v tomto ohledu osamocena. Například i polský projekt literárních dějin *Wielka Historia Literatury Polskiej* vsunul mezi svazky s tituly konotujícími v neposlední řadě estetické koncepty (*Renesans, Barok, Romantyzm*) publikaci nazvanou *Oświecenie*, přičemž ústřední termín tu hraje roli všeobjímajícího výkladového rámce, do něhož jsou zahrnuty různé typy literatury (viz Klimowicz 2002).

Jaký smysl má za této situace zkoušet pracovat s pojmem klasicismus? Důvodem může být snaha nahlédnout proměny literatury primárně optikou estetiky a historické poetiky. Na rozdíl od přístupů zaměřených mimoliterárně, například na budování novodobé české identity či v duchu nového

/1/ Tato studie vznikla v rámci řešení grantového projektu GAČR P 406/12/0347, *Diskurzivita literatury 19. století v česko-slovenském kontextu*.

historismu, umožňuje důraz na estetické a literární historické kategorie přirozeněji pohled komparativní a následně je spíše slučitelný s termíny typu romantismus, realismus či parnasismus. Jak ukázal především Karel Krejčí ve své stati s příznačným názvem „Klasicismus a sentimentalismus v literaturách východních a západních Slovanů“ (Krejčí 2014a: 177–201), umožňují pojmenování tohoto typu uchopovat jinak velmi disparátní kulturní jevy, lišící se nejednou časově, kontextuálně a v jisté míře i morfologicky, ale přesto typologicky i geneticky spjaté. Právě Karel Krejčí byl také principiálně skeptický k užívání zastřešujícího termínu osvícenství: „Rozlišující znak [...] ležel tak mimo oblast vlastní literatury.“ (Krejčí 2014a: 180)

Jak ale zároveň doložil dosavadní výzkum, převádět různorodost literární tvorby českého 19. století na společné jmenovatele literární diskurzivity se velmi dobře daří počínaje romantikou, která se i ve svých různotvarech manifestovala jako zřetelně vyhraněná, vnějškově mohutná a přitom navzdory značné diferenciaci vnitřně konzistentní událost (viz Tureček 2012). Totéž je možno tvrdit o českém literárním realismu (tamtéž: 265–284). Snad ještě zřetelněji se jako vnitřně homogenní a mnohostranně manifestovaná událost jeví povaha a extenze českého literárního parnasismu (viz Haman – Tureček 2015). Pokud bychom chtěli obsáhnout materiálovou základnu právě zmíněných literárních diskurzů, musíme jen pro české prostředí vzít v úvahu stovky, ba tisíce textů. Podobnou extenzí se dozajista nevyznačují materiálové stopy, které bychom mohli vnímat jako klasicistní. A pokud bychom chtěli brát v úvahu jen ty z nich, které se mohou z hlediska diskurzivity jevit jako „čisté“, vnitřně homogenní a nekontaminované jinými prvky, především romantikou, pak by se potencionální materiálová množina ještě podstatněji zúžila, snad na několik jednotek nebo nanejvýš desítek textů, rozprostřených nadto v různých dobách a kontextech. Jen stěží tedy můžeme český literární klasicismus vnímat jako spojitě manifestovanou a ve svých manifestacích vnitřně konzistentní událost.

Zřetelná, byť i *verbis expressis* nevyjádřená skepse vůči termínu klasicismus zároveň často koreluje se strukturou a pojmoslovím příslušných literárně historických výkladů. Jako *pars pro toto* uveďme práci Aleše Hamana *Trvání v proměně*, která obsahuje nejvýraznější koncept české literatury 19. století vzniklý po roce 1990. Klíčovou kategorií se Hamanovi stal pojem modernosti a hlavní úhel jeho pohledu je esteticko-poetologický. Jistá disproporce se alespoň navenek jeví právě v terminologii. Zatímco tvorba od Jungmanna a Čelakovského výše je kategorizována pomocí označení preromantismus, romantismus, biedermeier, realismus a parnasismus atd., pojem klasicismus se vůbec neobjevuje a zlom 18. a 19. století, který bychom intuitivně právě s klasicismem nejspíše spojovali, je opatřen bezpříznakovým mezititulkem *Zrod národního vědomí* (Haman 2007: 22). V rámci svého konceptu, postaveného na široce zastřešujících termínech a určeného široké odborné veřejnosti, měl jistě Aleš Haman jen málo jiných možností. Z našeho úhlu pohledu je ovšem

podstatné, že slabinou pojmu klasicismus tu zjevně byla jeho malá explanační síla v synchronním i diachronním ohledu: nevyhovuje jako zastřešující termín pro tvorbu celého období, ani neumožňuje konstruovat souvislé linie, praveno s Felixem Vodičkou, „vývojové řady“.² Zmíněný nedostatek je ale podmíněn pouze axiomaticky a nemusí hrát podstatnější roli, pokud nebudeme klást předběžnou podmínku vnitřní homogenity modelovaného celku a zároveň jej nebudeme uvažovat jako „souvislý sled literárních děl“ (Vodička 1942: 347). Ostatně již Jauss poznamenal, že „chronologická fikce okamžiku formujícího všechny současné jevy odpovídá dějinnosti literatury stejně tak málo jako morfologická fikce homogenní literární řady“ (Jauss 2001: 29).

První ze zmíněných parametrů, vnitřní homogenita celkové množiny produkce v rámci pomyslného synchronního řezu, se nadto zdá být málo vhodný právě pro klasicistní literaturu. Zatímco romantická či realistická literárnost měla tendenci prolínat napříč různými vrstvami literární komunikace a manifestovat se v experimentálních, konvenčních i zcela konzumních textech, klasicizující představa naopak zřetelně, ba striktně oddělovala „vysoké“ a „nízké“ umění, přičemž bazírovala na jejich látkové, žánrové i stylistické specifičnosti a nepřipouštěla synkretismus, nazíraný jako nežádoucí hybris.³ Nemožnost převést na společného jmenovatele kupříkladu knížku lidového čtení a veršovaný epos či frašku a tragédii je tu tedy dána *ex principio*. Komplementárnost zdánlivě neslučitelných sfér se jeví i v autorských strategiích: zatímco jeden typ autorů se specializoval na vysokou (Vojtěch Nejedly) či nízkou (Jan Rulík) tvorbu, v jiném případě bylo možno zasahovat do obou oblastí, aniž by to autorovi či recipientům působilo nejmenší zjevné komplikace.⁴ Možnost plynulého přecházení mezi zřetelně rozhrančenými oblastmi tvorby, aniž by se autor kupříkladu musel uchýlovat k pseudonymu, byla dána právě specificky klasicistním konceptem umění jako nadosobního komplexu hodnot, kategorií a poetických postupů. Autor – na rozdíl od konceptu romantického – nepředstíral, že ručí za text svým nitrem, a právě proto mohl migrovat mezi libovolnými oblastmi tvorby, aniž by se vystavoval výtce osobnostní dezintegrity. Totéž postihuje z jiného úhlu pohledu případ Puchmajerův: katolický kněz a hodnostář mohl bez vnitřních i vnějškových problémů psát i uveřejňovat poněkud lascivní anakreontskou lyriku právě

/2/ Pro Vodičku byl hned „první soubor úkolů“ literární historie „určován objektivní existencí literárních děl, která vytvářejí historickou řadu“ (Vodička 1942: 343). Praveno ještě jinak „prvním úkolem literární historie se stává zajisté popis historických řad“ (tamtéž: 344).

/3/ Ne nadarmo je výchozí figurou slavného Horatiova listu *Ad Pisones* křiklavá ironie uměleckého postupu, jenž porušuje zásadu přiměřeného decorum, rozvrací přehlednou kompozici, spojuje nesourodé motivy a následně produkuje „text plný podivných figur, jenž se blouznícím zdá a postrádá hlavu i patu“ (Horatius 2002: 13).

/4/ Šebestián Hněvkovský jako autor frašek, tragédie i heroikomického eposu; Prokop Šedivý jako původce knížek lidového čtení, autor i překladatel frašek a zároveň básník a adaptátor Molièra či Schillera.

proto, že za ni neručil svým subjektem, nýbrž zdařilostí intersubjektivních postupů, pojmenovatelných jako *imitatio* a *decorum*.⁵

Ani nemožnost konstruovat pomocí určitého termínu souvislé diachronní linie ještě nemusí nezbytně svědčit v jeho neprospěch. Již Robert Jauss polemicky požadoval typ bádání, „které se už nechce spokojit s tím, že bude chronologickou řadu literárních ‚faktů‘ považovat za historický literární jev“ (Jauss 2001: 28). Mohli bychom snad dodat *pouhou* chronologickou řadu *materiálně manifestovaných* literárních faktů za *komplexní* historický literární jev. Ostatně i pro Mukařovského byla nedomyslitelným korelátem uměleckých (arte)faktů jejich nepředmětné ukotvení v „kolektivním vědomí“, jež pro něj představovalo „fakt sociální“, který „lze [...] definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů“. Nepředmětné, hmotné ne-manifestované systémy měly pro Mukařovského neoddiskutovatelně povahu „reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímátné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující“ (Mukařovský 1966: 25). A důraz na prvotnost nepředmětné složky události položil i Jauss: „Souvislost událostí literárního dění je primárně zprostředkována v horizontu očekávání literární zkušenosti současných a pozdějších čtenářů, kritiků a autorů.“ (Jauss 2001: 11)⁶

Budiž nám osvětlujícím příkladem právě český literární klasicismus. Na rozdíl od nesouvislé, ba relativně sporé řady uveřejněných, či alespoň napsaných literárních textů, jež bychom mohli považovat za klasicistní, existovalo nejpozději od poloviny 18. století velmi jasné, školským vzděláním i literární tradicí zprostředkované a nesené povědomí o principech, podobě a ideálním kánonu klasicistní literatury.⁷ Za orientační dolní hranici tu můžeme považovat tereziánské a josefínské školské reformy, které se dotkly nejen elementárního školství, ale celého vzdělávacího systému, a daly vyrůst generacím intelektuálních elit neurozeného původu, vzdělaných často mimo dosah církevního školství. Ale i starší autoři s odlišnou školskou přípravou, jako Václav Stach,⁸ disponovali jasným povědomím o klasické literatuře antické. Navzdory objevným pracím Tomáše Hlobila nejsou ještě podrobněji

/5/ Mukařovský ve vztahu ke klasicismu postihl totéž; klasicistní autor podle něj má „bevyhradnou důvěru, že dokonalá aplikace normy stačí sama o sobě k vytvoření umělecké hodnoty“ (Mukařovský 1966: 28).

/6/ Ostatně i pro Miroslava Petříčka „důležité nejsou předměty samy, důležité je pole, jež nám dovoluje se s určitými předměty vůbec setkat, [...] předměty jsou [...] neoddělitelné od pole, v němž se dějí“ (Petříček 2009: 49).

/7/ Působení školy nalézalo výraz v osvojení si učitého kánonu autorů i textů, látek, poetiky, ale „v ještě daleko obecnější a rozšířenější formě se pozůstatky klasického vzdělání projevují v tzv. toposech (topoi) a okřídlených slovech, výrazech, pojmenováních, obratech, obrazech i celých citátech, jimiž byla v pravém smyslu slova prosáknuta vzdělanecká mluva až do doby nejnovější a které se z jazyka literatury a básnictví přelévaly do jazyka řečnického, žurnalistického, společenského i nejprostšího jazyka hovorového“ (Varcl 1978: 326).

/8/ V letech 1766–1773 absolvoval jezuitské gymnázium v Klatovech, poté filozofii v Praze.

a především soustavněji prozkoumány proměny dobové školské výuky estetiky a literatur. Přesto snad lze vyslovit hypotézu, že v obecných rámcích se kompetence gymnaziálních a univerzitních studentů, založená právě na tradici antické klasiky, radikálně nezměnila přinejmenším do padesátých let 19. století.⁹ Až v roce 1863 máme také doložen stesk předního pěstitel antických forem a propagátora časomíry, Františka Sušila, postihující jistou rezignaci školského konceptu tváří v tvář stále prestižnějšímu a obvyklejšímu romantickému pojetí poezie: „Na gymnasiích našich neukládají se úlohy poetické pod záminkou, že by tím churavá náklonnost k veršování se vzbudila, hra s city a pokrytá licoměrnost se pěstovala a nezralé krásnictví se k uzrání přivádělo. Víme, že se básník rodí a že pravidla žádná toho nahraditi nemohou, čeho příroda člověku neušetřila. Avšak [...] jaký by to byl latiník, jenž by prosodii nerozuměl.“ (Sušil 1863: 5)¹⁰

Komplex představ antické klasiky tedy výrazně spoluutvářel podobu referenčního systému české literatury v období trvajícím více než půl století. Po celou tuto dobu byl latentně přítomen, představoval kontinuální a svým způsobem nedomyšlitelnou kvalitu, ačkoli v rovině manifestace přicházel ke slovu nekontinuálně, ba zlomkovitě.¹¹ Dokladem obecného rozšíření mezi vzdělanou elitou jsou koneckonců i ve své době populární parodie a travestie antických látek: jejich existence by neměla smysl bez poměrně podrobného povědomí o originálech, jejich látkách, motivech i tvaru.¹² V obecné rovině

/9/ Táž jistě zůstala znalost aspoň části díla Homérova či Tacitova v originále, stejně jako bezpečná orientace v antické mytologii a historii i v příslušné ikonografii. Nepřímým dokladem jsou obrozené texty, které se neobtěžují vysvětlivkami příslušných reálií, narážek, či překladem latinských či starořeckých textů. Jako stabilní se jeví i obrys klasického antického kánonu, patrný i z čestných pojmenování současných autorů jako „náš Vergil“, „náš Horác“ apod. Na specifické funkční rezonance antiky v obrozené kultuře ostatně upozornil již Vladimír Macura (viz Macura: 135–161 aj.). Od padesátých let postupně narůstal podíl negymnaziální středoškolské přípravy a také obsah literárního vzdělávání již zahrnul soudobé, především vlastenecky romantické texty i autory, kteří získali pozici „národních klasiků“. Od konce čtyřicátých let se také změnil univerzitní systém výuky, byl zrušen obligatorní filozofický předstůpň profesních fakult a vzdělanci bez rozdílu odborného profilu tak již nebyli nuceni procházet curriculum, založeným na studiu antických klasiků.

/10/ Příznačnou operací je již omezení oboru platnosti, které Sušil provedl: znalost prozodie (rozuměj časoměrné, protože především jí je věnována příručka, v jejímž rámci se vyslovil) tu již není postulována pro básníka *generaliter*, nýbrž pouze pro latiníka.

/11/ Kategorii latence se z literární historického hlediska v našem kontextu zabýval Peter Zajac, který ji rozpracoval v návaznosti na Anselma Haverkampfa, Hanse Ulricha Gumbrechta Mauricea Merleau-Pontyho. Zajacovo pojetí vychází z představy „archivované latence“, tedy ineditních textů, ale směřuje k jejímu širšímu chápání: „Latencie a patencie sa netýkajú len literárnych textov, ich genézy, výstavby a recepcie. Sú aj problémom utvárania literárnych udalostí“ (Zajac 2014: 40). Pro slovenskou literaturu je Zajacovi příkladem latentní události vyššího řádu parnasismus: „Obraz slovenského parnasizmu je plný detailov: má enunciatívnu povahu výpovede a opisu, ale chýba jej naratívna povaha diania a udalosti. Je naráciou bez naratívu, puzzle bez obrazu“ (Zajac 2014: 41).

/12/ Kupříkladu Fr. Bohumír Štěpnička ve své travestii *Zlomky z předodnění Homerovy Iliady, dle Stolbergova německého překladu Iliady zpracované* (otištěno in Tomsův *Poutník Slovanský* 1826, díl V., s. 23–63) ve třech odděleních vždy nejprve otiskl vybrané verše z *Iliady* v překladu Nejedlého z roku 1802 a poté, s uvedením čísel veršů, umístil jejich travestii, psanou sylabotónicky z deseteriveršových slokách s asymetrickou formou 4+4+2 a opakovaně střídaným rozměrem T4z, T4m.

následně platí konstatování Petra Zajace: „[Č]o je latentné, skryté, nejasné, nezřejmé, nepriechodné, čo je podzemnou pamäťou [...], sa môže stať keďkoľvek patentným, očividným, zrejším, priechodným.“ (Zajac 2014: 42) Otvorenou otázkou ovšem zůstává, v jakém kontextu a s jakými potencionálními funkcemi i významy k jednotlivým „zvějšněním“ došlo.

Materializace, které v následujícím výkladu bereme v úvahu, jsou v čase rozmístěny zhruba mezi lety 1770 a 1860. Nejde nám přitom o jejich úplný katalog;¹³ klíčová je pro nás jejich typologie. S jistým zjednodušením bychom mohli uvažovat o několika základních způsobech artikulace „kolektivního klasicistního povědomí“, obsažených v různorodých stopách odlišné výpovědní hodnoty. Jejich první vrstvu bychom mohli myslet co nejtěsněji přimknutou ke školní výuce. Znalost antiky coby příznaku kulturní kompetence jako takové, aniž by musela být nutně vnímána v klasicistním kódu, byla neodmyslitelnou součástí profilu každého dobového vzdělance. Jistý normativní tlak byl v tomto ohledu vyvíjen dokonce i na člověka neškoleného, jenž pouze příležitostně vstupoval do příslušného okruhu komunikace: i truhlářský mistr Plánek měl za vhodné citovat ve svém dopise Čelakovskému z dubna 1835 antické verše v latině, jakkoli si přitom spletl Vergilia s Horatiem (viz Bílý II: 398–399). Antická klasika nebyla jen předmětem výuky, ale prosačkovala i do školských festivit: „... roku 1821 byly jmeniny profesora Klara oslaveny recitacemi a mezi účinkujícími figuruje, se skvělým úspěchem, jako recitátor Pindarových básní v řeckém jazyce pan Simeon Macháček, student filosofie třetím rokem“ (Fischer 2014: 526). Třebaže se vzdělání v estetice, rétorice a literatuře neneslo nutně jen směrem antické klasiky,¹⁴ byl model vzdělání poměrně konzervativní a rozhodně nekopíroval proměny beletristické produkce.¹⁵ Nepřekvapí proto, že i na konci dvacátých let nalezneme v raných německých básních Karla Hynka Máchy strofy alkajské (*Der Freytag in der Karwoche*), sapfické – doplněné ještě o motto z Horatia (*Mein Wunsch*), elegická disticha (*An den Gräbern der Freunde*), či konečně parafráze Horatia a jiné školní četby antických autorů (*Pensum*).¹⁶

/13/ Zcela stranou ponecháváme nejen básnické almanachy let 1775–1814, ale i Nejedlého a Jungmannovy klasicizující texty, ať již překladové, tak i původní. Jde nám totiž především o prozkoumání klasicistních tendencí nad touto hranicí.

/14/ Zejména práce Tomáše Hlobila upozornily na romantické rysy Meissnerových univerzitních přednášek již nedlouho po roce 1800.

/15/ Svědčí o tom především značná konzervativnost čítanek, do nichž se autoři jako Mácha, ale i Neruda či Havlíček prosazovali jen velmi pozvolna a leckdy i s odkladem několika desetiletí oproti času jejich tvorby.

/16/ K tomu viz Fischer: 517–518. Mácha se však od normativního tlaku školské klasiky svedl odpoutat, i když její prvky svedl včlenit i do svých pozdějších českých básní, tak imitaci homérských motivů do básně Čech (viz Tureček a kol. 2012: 212–213). Naproti tomu představoval školská zprostředkování antiky přirozený prototyp básnictví vůbec: „Nejpřirozenější cesta vycházela od volné reprodukce toho, co se odchovanci latinských škol naučili ve školních třídách (klasách) a posluchárnách [...] Toto navazování na modely prostředkované školskou výchovou samozřejmě zpravidla vedlo k imitaci, a to k imitaci velmi nedokonalé, protože jazykové a formální

Vzorná antická klasika se následně stávala i součástí další četby vzdělanců a pronikala do jejich korespondence. Řadu stop je přitom prakticky nemožné blíže vyhodnotit: Čelakovský sice kolem roku 1845 v dopisech tituluje Šnajdra Anakreontem (Černý 1933: 100 aj.), ale není patrné, zda se tak dělo s respektem a úctou, či v rámci přátelsky ironické hry. Stejně tak pouhý doklad Fričovy četby Horatiových listů a jiných textů v říjnu 1853 během internace v pevnosti Komárno (Cejn 1955: 63 a 68) nedává tušit ani důvod, natož efekt takové lektury. Jedinými interpretovatelnými parametry tak v obou právě uvedených příkladech zůstávají čas a autorský kontext: vlastenecky romantický Čelakovský, stejně jako subjektivně romantický Frič sahají do repertoáru referenčních antických textů ještě ve čtyřicátých letech, respektive na počátku desetiletí následujícího. Je příznačné, že zatímco obrozenci si v dopisech běžně vzájemně doporučovali například četbu Horatia, projevovali jeho znalost, registrovali a znali i překlady jeho textů do jiných jazyků, tak do ruštiny (viz Bílý 1907 I: 112, 113 aj.),¹⁷ v korespondenci Jana Nerudy již podobné aluze prakticky nenalezneme. Pro dobu první poloviny 19. století zato nepřekvapuje, že právě pomocí překladů antických klasiků se studenti také často snažili autorsky proniknout do dobových časopisů. K věci máme i zajímavý doklad *per negationem*: Čelakovský v návěští k *České Včele* z roku 1833 mimo jiné deklaroval, že „překlady z řecké a latinské literatury bude přijímat jen v omezené míře“ (Kusáková 2012: 358, s odkazem na Bílý 1910 II: 335). Přesto ještě v periodikách 30. až 50. let koexistovaly „klasicistní básnické formy – epos, óda, idyla či nápis (epigram)“ a překlady příslušných klasiků jako „Homér, Ezop, Theokritos, Aristofanes, Ovidius, Horatius, Vergilius, Martialis“ s autory a texty romantické ražby (Kusáková 2012: 281).

Specifickým případem manifestace klasicistního povědomí se jeví být české překlady příslušných normativních poetik. Především je potřeba předpokládat jejich spontánní užívání via Lipsko, Berlín či Vídeň, ať už by se jednalo o překlady, nebo edice původních znění, které nejspíše vycházely z okruhu Klopstockova.¹⁸ Základní vrstvu kánonu ale tvoří tři texty, starořecký, latinský a francouzský, tedy Aristotelův spis *Ποιητική* (cca 335 př. Kr.),

prostředky, které poskytovala tehdejší čeština, byly velmi neúměrně vytříbenosti poezie Horatiovy a výmluvnosti Ciceronovy.“ (Varcl 1978: 330)

/17/ Podle jiného svědectví četl Čelakovský roku 1820 travestii Nikolaje Petroviče Osipova *Virgilieva Eneida vyvročennaja naiznanku*, což byla ruská verze travestie J. A. Blumauera (*Abentheuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestiert von J. A. Blumauer*, Frankfurt 1783); viz Bílý 1907 I: 36.

/18/ Květa Sgallová konstatovala, že i Puchmajer při svých modifikacích sapfické strofy vycházel z příkladu Klopstockova, což sám přiznal v úvodní stati ke svazku svých almanachů z roku 1802, otištěné pod názvem *Přídavek k prozodii české* (viz Sgallová 2015: 99). Zcela pravidelnou, bezpříznakovou přítomnost německé produkce ostatně doložil v roce 1826 ve svém *Výboru ze spisovatelů řeckých* i František Šír, když v předmluvě k prvému svazku své práce komentuje své překlady: „Nebude-li to někomu po rozumu, nechť to nenuceně a svobodně [...] podle německého přeložení vyloží.“ (Šír 1826–1827 I: 6)

básnická epištola *Ars Poetica* Quinta Horatia Flacca (též s titulem *Ad Pisones*; druhá kniha epištol, 13 př. Kr.) a konečně *L'Art poétique* Nicolase Boileau-Despréauxe (konečná verze 1674). Zejména Horatius a Boileau měli pevné místo v dobovém recepčním horizontu a zároveň se oba dočkali českého překladu, a to dokonce v témže roce, 1827.¹⁹ Z prostého faktu publikace ale nelze usuzovat na praktický dosah obou překladů.²⁰ Pohled do editované korespondence obrozenců umožňuje registrovat poměrně častější frekvenci jména Horatiova, zatímco Boileau se mihne jen naprosto výjimečně. Příčiny mohly být různé: v případě Tablicova vydání Boileaua se k nim mohlo řadit i místo vydání (Budín) a snad i nevalná kvalita překladu, na niž v poznámce upozornil již editor.²¹ Jediné, co pro nás z obou překladů snad může mít jistou výpovědní hodnotu, je tak jejich aporopriační strategie. Zde se oba texty zásadně odlišují. Tablic se jeví být tradicionalistickým staroklasikistou. V předmluvě podal stručný přehled poetik počínaje Aristotelem a Horatiem a pokračoval ke spisům italským, španělským, švýcarským a německým. Nedržel ale chronologii, pominul řadu textů středověkých a zbylé pořádal spíše namátkou. Na závěr výčtu ale položil právě Boileaua, jehož text „nad jiné podobné spisy tak vynikal, že ho francouzští básníři svého věku za svou bibli pokládali“ (Tablic 1832: nestránkovaná předmluva). Neváhal však zároveň upozornit, že Boileau výslovně vycházel z Horatia, a následně jako editor „neliknoval [...] jeho básniřské předpisy s Horacovými pravidly srovnati“ (tamtéž). Nejednalo se ale o explicitní, natož podrobnou komparaci. Tablic pouze v toku Boileauova textu bez dalšího uvedl v poznámkách pod čarou věcně příslušné pasáže z Horatia, a to v latinském originále; případné porovnání tak zůstalo na čtenáři. Přesto se proměnil poměr hlavního a vedlejšího textu: zdánlivě prioritní Boileau byl poměřen a aprobován Horatiem, uváděným jako obecně známá i platná norma. Francouzský klasicismus tak došel oprávnění teprve pohledem *ad fontes*.

Macháček sice využil téže strategie, jím použité metatexty ale byly jiné proveniencie. Staroklasický Horatius byl komentován *sub specie* německé literatury. Dělo se tak v latinsky psané předmluvě a dále v poznámkách pod čarou k jednotlivým pasážím originálního znění. Vstup do textu edice opřel Macháček o mínění Christopha Martina Wielanda, jenž sám kromě jiných

/19/ Tablicův překlad Boileauovy poetiky sice vyšel péčí Martina Hamuljaka z překladatelovy pozůstalosti až v roce 1832 (Tablic zemřel v lednu téhož roku), ale v nestránkované předmluvě, signované Tablicem, je práce na převodu datována do roku 1827. Arne Novák uvádí (bez udání zdroje) další převody z Horatia pořízené ve dvacátých letech Janem Kociánem a Janem Herzogem (Novák: 357), ale není jasné, o jaké texty šlo.

/20/ Proměny prozodických konceptů obrození shrnula v poslední době Květa Sgallová v publikaci, na niž odkazujeme v seznamu literatury. I ona konstatovala rozpor mezi básnickou praxí a proklamací, například co se týče vrhých doporučení indické metriky Jungmannem a jeho druhý (Sgallová 2015: 100).

/21/ „Poněvadž rukopis nebožtíka překladatele velice chybně psán byl, laskavý čtenář chyby tisku, tu i tam snad i smyslu, opraví.“ (Tablic: nestránkovaný obsah)

antických autorů překládal do němčiny právě i Horatia.²² Wielandovo mínění přitom bylo do krajnosti kritické, ba podcenivé: Horatiův text označil za špatně sestavenou, povrchní a podružnostmi naplněnou mazaninu,²³ kterou by bylo možno komentáři rehabilitovat jen za cenu vytvoření zcela nové knihy. Právě o to se Macháček také de facto pokusil. Není tu místo, abychom podrobně sledovali jeho postup. Povězme jen, že kromě věcných vysvětlivek a odkazů na jiné antické autory (Cicero, Homér, Petronius, Quintilianus, Caesar) se proponované esteticko-kritické soudy opírají o výroky z Goetha, Schillera, Herdera, Klopstocka, Oehlenschlägera, Zachariase Wernera, Vosse, Shakespeara v převodu A. W. Schlegela a snad nejpodstatněji a rozhodně nejobsáhleji o citáty z *Vorschule der Ästhetik* Jeana Paula.²⁴ Aniž bychom museli zabíhat do podrobností, je zřejmé, že tu je veden dialog klasické a moderní literární estetiky, přičemž klíčovou pozici zaujala druhá z nich, profilovaná dokonce romanticko-ironickým, subjektivním směrem à la Jean Paul.²⁵

Analogickou funkci i motivaci ostatně můžeme shledat i v případě Palackého a Šafaříkových *Počátků* (1818): autoři se sice vrátili k prapůvodním zdrojům časomíry, vzniklým „v šere předhomerské starožitnosti“ (Šafařík 1818: 10), distancovali se od básnické praxe „dřevních barbarů“, kteří vedeni nedostatečností svého jazyka „klinkavý rým na trůn poesie postavili a slabiky spočítajíce [...] jako díťata ve stejnozvučném výpadu jejich se kochali“ (tamtéž: 11). Předmětem polemiky se ale stalo „ono nehudebné, v sobě nedůvodné přízvuku pravidlo“ (tamtéž: 12), zavedené od „hlavy všech učených Slávů“ (tamtéž: 13). Opakovaně se kupí polemické výpady proti novodobému německému sylabotónickému básnictví (Voss, Kopstock) a proti – přímo nejmenovanému – Dobrovskému. Antická klasika tedy pro Palackého a Šafaříka nezískala hodnotu sama o sobě, ale *per negationem*, jako odmítnutí novodobých principů německých a jejich uplatnění v českém verši,²⁶ jehož výsledky jsou karikovány jako „kládami roklemi dolů se šrotujících kůr třískání“ (tamtéž: 12).

/22/ Horatiovy dopisy vydal Wieland v Lipsku roku 1782 a o čtyři roky později tamtéž uveřejnil i jeho satiry. Poté publikoval šestisvazkové souborné dílo Lukianovo (1788–1789) a konečně v sedmi svazcích sebrané spisy Ciceronovy (1802–1821; po překladatelově smrti roku 1813 dokončeno Friedrichem Davidem Gräterem).

/23/ „Ein übelzusammenhängendes, flüchtiges, mit Nebensachen und Rabotage angefülltes Sudelwerk.“ (Macháček 1827: III)

/24/ První vydání 1804.

/25/ Díla Jeana Paula byla v Rakousku opakovaně potlačována cenzurou (k tomu viz Wögerbauer – Piša – Janáček 2015: 254). *Vorschule der Ästhetik*, opakovaně vydávaná v Německu, ovšem vyšla i ve Vídni, ačkoli pouze jedinkrát, a to roku 1815.

/26/ „Co přízvukná prozodie germánská na český trůn vyzdvížená, všecko téměř prohráno, a tvrdot jest proti ostnům se zpěčovatí, přece, co mi srdce i mysl káže, bez ostýchání pronesu, a tak, an pro ni [sylabotónii– DaT] důvodů nedáno, aspoň proti ní některé propovím.“ (Šafařík: 14)

Potencionální katalog beletristických textů, které od poslední třetiny 18. do poloviny 19. století v různé míře a různým způsobem vykazovaly možné klasicistní rysy, je poměrně široký; na tomto místě nám nejde o jeho extenzi, ale o vnitřní různorodost typologie. Ta je přitom v principu dána mechanismem, přesně pojmenovaným s ohledem na českou recepci antiky napříč stoletími: „Antika byla vnímána komplexně, avšak její hodnoty, stálé a neměnné ve svém souhrnu a v přisuzované jim ceně, podléhaly pronikavým změnám – různým přeskupováním, změnami proporcí, světlem, které na ně padalo, a zejména pak nevyhnutelným pronikáním pozdějšího dobového kontextu do antické osnovy. [...] Některé z těchto variant vykristalizovaly v určitý model, [...] vznikl-li pak model nový, obvykle plně nezatlačil ani nepohltl svého předchůdce, nýbrž – třeba po velmi dlouhou dobu – s ním koexistoval.“ (Varcl 1978: 314) Pro období, které máme na mysli, můžeme uvažovat několik základních variant vztahování se k (především antické) klasice. První můžeme označit jako způsob vnějškový, využívající příslušných motivů, jmen a titulů jako nálepek, signalizujících příslušnost nově vznikajícího textu k prestižní vrstvě literárního kánonu. Tento mechanismus byl známý v celoevropském kontextu, například pro německou kulturu platilo, že odkazy na antiku „dienen [...] der Darstellung der eigenen Gelehrsamkeit und [...] dem Nachweis, dass der [...] Text den Dichtungen der Klassiker ebenbürtig ist“ (Gaskill 2003: 326).

Podobná aluze mohla zároveň zahrnovat i konotace starobylosti a vznešenosti, jak je zřejmé z počátku Hankovy předmluvy k vydání *Rukopisu královédvorského*: „[J]ako Hřekové, Plavci Argonští, Hrdiny před Trojou, a sedmero Hřekův na bojištích Thebánských – jako tito svého Homéra, Aischyla i Orfea našli; – tak zpívali naši Lumírové i Zábojové slavné činy starobylých hrdin, války knížat, krvavé půtky zeman, strasti i slasti lásky, i jiná podobná dobrodružství.“ (Hanka 1853: 3) Pozornost si tu zaslouží dvojí okolnost. Vlastenecky romantická epika rukopisu nevykazuje žádnou vazbu k myšlenkovému světu či k tvárným principům klasiky a apropriace tedy naprosto nemusí indikovat intertextuální spřízněnost. Edice, ze které citujeme, zároveň vyšla roku 1853 jako text poslední ruky²⁷ a Hanka tu v předmluvě replikoval apropriční strategii, užitou již při prvním vydání RK v roce 1818 (datace na titulním listu 1819) a poté s nepatrnými změnami pravidelně opakovanou ve všech vydáních včetně polyglot, zatímco pozdější vydání posthumní²⁸ pravidelně tuto předmluvu vynechávala, respektive ji nahrazovala předmluvami novými. Z našeho hlediska není podstatné, jaké důvody ke změně strategie předmluvy vedly,²⁹ ale fakt prolongace původní strategie po dobu rovných pětatřiceti let.

/27/ Vydání neregistruje v příslušném hesle *Lexikon české literatury*.

/28/ Hanka zemřel v roce 1861.

/29/ Svou roli snad sehrály počínající rukopisné spory, datované právě do padesátých let, jinou možnou motivací mohla být snaha pozdějších editorů pojmut text RK analyticky, nikoli jen jako

Dovolávání se klasických děl v rámci romantického textu přitom nebylo dáno jen případným Hankovým lpěním na prvotním způsobu prezentace RK. Analogickou apropriační strategii můžeme najít i v jiných soudobých textech, jako např. v novele typově blízké románům Jamesa Fenimora Coopera, kterou pod názvem *Libuše v Americe* uveřejnil roku 1854 Josef Jiří Kolár.³⁰ Každá z jedenácti kapitol je zde uvedena mottem, přičemž hned první je čerpáno z páté kapitoly *Iliady* a citováno v původním řeckém znění³¹ (Kolár 2011: 242); později v téže roli odezní latinsky citovaný úvodní verš třetí ódy Horatiovy (tamtéž: 271). Dále se objeví i motta z francouzského klasicisty Rochefoucaulda (tamtéž: 261 a 266), ovšem i z romantických ikon jako *Hamlet* (tamtéž: 243) či Hugo (tamtéž: 248), pomineme-li již Fichteho (tamtéž: 266), Metastasia (tamtéž: 269), či dokonce repliky postavy šíleného Medarda z fantaskně romantického románu E. T. A. Hoffmanna *Čarobný elixír* (tamtéž: 253 a 257). Klasice přitom ale přesto zůstalo vyhrazeno klíčové místo, o čemž svědčí nejen otevření textu homérským citátem, ale také porůznu roztroušené odkazy na Joviše, Briarea, Crassa, Nummu Pompilia, Praxitela, Penthesileu či Niobu. Umístění homérského motta hned do úvodu přitom také odpovídalo obecněji evropské tendenci romantiky: „Im Genie-diskurs des 17. und 18. Jahrhundert ist der griechische Epiker Homer die wesentliche Bezuginstanz. Mit ihm verglichen zu werden ist eine Auszeichnung für jeder Schriftsteller und versichert zugleich den Rezipienten des nicht-homerischen Textes, auch hier ein poetischen Meisterwerk vor sich zu haben.“ (Gaskill 2003: 326) Odkazy na Homéra se zároveň často dostávaly do souvislosti s jinými, anachronickými referenčními emblémy, nejčastěji s Ossianem: tak i Kamarýt v dopise Čelakovskému již v roce 1829 hodnotil *Ohlas písní ruských* jako „smělý krok“, v jehož světle „jeví se původní slovan-ská romance – balada – povídka – slovem epika, která by se [...] i k Ossianu a Homéru směle povýšiti dala“ (Bílý 1910 II: 6–7).

Synopse tohoto typu byly zřejmě již před více než sto lety Arne Novákovi, jak je patrné z jeho hodnocení sbírek Jana Herzoga (1822) a Jana Kociána (1824):³² „Jako šťastnější jejich současníci, Kollár a Čelakovský, trpí i Herzog a Kocián rozparem mezi dožívajícím klasicismem a modernějším novoromantismem; kolísají mezi vzory antickými i současnými, zkoušejí svoje síly na rozměrech antických i na volnějších formách románských, střídají vyrovnaný idylism s pohnutou elegičností, kladou vedle bohoslovného pathosu vroucí erotiku. Oba překládají Horatia, oba napodobují rozměry i náměty

ikonu, roli konečně mohla hrát i stále zřetelnější distance realismu a pozitivismu od důvodné funkce antického kulturního kánonu.

/30/ Německá verze pod titulem *Libussa am Mississippi* již 1842.

/31/ Na rozdíl od knižního vydání, ze kterého citujeme, byl v prvním vydání původním řeckým zněním psán i titul Homérova spisu.

/32/ Viz Herzog (1822) a Kocián (1824).

Klopstockovy, ale oba odklánějí se odtud k časovější poesii německé, Herzog k Fouquéovi, Kocián ke Kleistovi, Bürgerovi a Goethovi.“ (Novák 1905: 375–358) Jako příznačné se jeví, jak Novák již volbou označení sugeroval, jednoznačný vzájemný poměr obou směrů, když jejich synopsi označil jako spor mezi „dožívajícím“ klasicismem a „modernější“ romantikou. Lineárně koncipované a představou kvalitativního vývoje nesené pojetí ostatně Novák ve vztahu k oběma dílům vyjádřil i *verbis expressis*: „[P]od vlivem antické i německé poesie prožívají mladí básníci formální i myšlenkový přerod od vyrovnaného klasicismu ke vzrušené romantice.“ (tamtéž: 358)

Alespoň pro Herzogovu sbírku je podobné tvrzení neodůvodněné: prvky inspirované antickou klasikou jsou v jednoznačně převaze a dokonce i významově romantické verše, jako výše zmíněná báseň *Po milence touha*, mohou být psány bez rýmu, trojveršovou strofou se vzrůstajícím počtem slabik (vždy 5, 6, 7) s proměnlivým metrem, tedy tvarem, který se nápadně odlišuje od folklorem inspirované písňovosti.³³ Přesto je zřetelné, že právě ve dvacátých letech bylo hledání mezihodnoty mezi klasicistním a romantickým typem poezie jedním z klíčových rysů básnické praxe, což bychom mohli doložit řadou dalších příkladů. Dodejme jen namátkou: *Smišené básně* J. V. Kamarýta (1822) obsahovaly romantizující překlady z Bürgera, Hagedorna, Lessinga, ale zároveň i pět písní z Anakreóna, šestadvacet epigramů (některé časoměrné). Také původní Kamarýtova tvorba zpracovávala erotickou tematiku jednou pomocí sapfické strofy (b. *Krásá*, Kamarýt: 9), jindy na podkladu lidového popěvku, dokonce s udáním nápěvu (b. *Potěcha*, Kamarýt: 19). Ve strofickém repertoáru je však i románská sestina narrativa a jiné různotvary. Také autorův postoj k vlastnímu básnění je dvojnásobný. V předmluvě se konvenční rétorickou figurou obrací k Múze, prohlašuje své verše za „nevinnou zábavu mládenectví“, od které se veden kněžským povoláním *pro futuro* distancuje (Kamarýt: 5); poezie je v tomto klasicizujícím pojetí tedy především na osobnosti autora nezávislou *τεχνη*. Současně ale Kamarýtovi jeho poezie byla kompenzací za životní nehody a bolesti, jež jej „ukájela v libé zapomenutí“, a básnický půst, který si mladý kněz ukládá, je vnímán jako romantické „rozloučení se s vesnou života mého“ (tamtéž: 5–6).

Hledání produktivní polohy mezi klasicismem a romantizujícím pojetím tvorby je patrné i ze sbírky *Básně Josefa Krasoslava Chmelenského* (1823). Pod příznavým vlivem Kollárovým tvoří první oddíl knihy sonetový věnec o více než čtyřiceti číslech. Následující desítky stran jsou pestrým katalogem básnických různotvarů, v němž se objeví alkajské i sapfické strofy, elegické di-

/33/ Miroslav Červenka Herzogovy básně výslovně uvádí mezi produkcí stojící „pod vlivem RK“ (Červenka 2006: 204) a upozorňuje zejména na vliv nerýmovaného verše lyrických čísel RK. Kolísání veršového rozsahu od pěti do osmi slabik ale nemá ani v RKZ, ani v jiných projevech vlastenecko-romantické poezie analogii.

stichon, ale také sestina narrativa či středověká strofa vagantská či triolet,³⁴ nebo konečně ohlasovou vlnou nesená nápodoba kozácké písně.³⁵ Distribuce jednotlivých komponent repertoáru tvárných prostředků přitom není u Chmelenského jednoznačná: milostná témata mohou být zpracována jak písňovými, tak vagantskými či klasickými formami (tu nejčastěji sapfickou strofou); sestina narrativa je nejhojnější při zpracování bukolických látek; alkajskou strofou je pojednáno patriotické confiteor s názvem *Má vlast* (Chmelenský 1823: 59). Básník přitom zjevně rozlišoval mezi „vysokými“ a „profánními“ vrstvami své produkce; „vysoké“ vrstvy jsou obdařeny technicky náročnější formou, rým není hlavním efektem, nebo absentuje vůbec. I svým obsahem a obrazností typicky romantická báseň *Sen* s podtitulem *V zboženinách hradu Helfenburgu* (Chmelenský 1823: 181–182) je psána náročnou pětiveršovou strofou o širokém rozměru (střídání T5z a T6m, rýmové schéma ababa), sugerující přízvuchnou nápodobu antické strofiky. Naproti tomu ale užití antikizujících prostředků (sapfické strofy) není vždy spojeno se stejně klasickými látkami a obrazností. Milostná lyrika Chmelenského tak v antickém rouše nereplikuje anakreontiku, ale sugeruje spontánní prožitky autora, což je možno vnímat jako příznak romantizující. Jinou variantu představuje poezie prvních dvou básnických sbírek Františka Sušila: verzifikace tu kolísá mezi písňovostí v lidovém či kancionálovém duchu a přízvuchnou nápodobou antických meter a strofiky. Látky, motivy a obraznost jsou ale čerpány ze zcela odlišného zdroje a mají povytce katolický charakter. Antický tvar je pak zpravidla zvolen pro zpracování teologicky klíčových bodů, např. velikonoční zvěsti.³⁶

Specifičnost české varianty klasicismu je patrná i v případě jevu, který bychom mohli v souladu s literárně historickou tradicí pojmenovat *Querelle des Ancients et des Modernes, ou Querelle des Classiques et des Modernes*. Ve francouzském kontextu, je tento spor datován dokonce na den, 27. leden 1687, kdy Charles Perrault přednesl báseň zlehčující Boileauovu adoraci antiky a poté od roku 1688 – po protestech *Akademie* – vydal čtyři svazky polemického spisu *Querelle des anciens et des modernes* (viz Rötzer 1979).

/34/ Miroslav Červenka v Chmelenského básních shledal podstatnou přítomnost různých modifikací bürgerovské sloky (Červenka 2006: 203–205). Zatímco triolet zjevně byl ostentativní formální hříčkou, vagantská strofa měla sugerovat dojem starobylé české písňovosti, a není proto bez významu, že je jí psána hned píseň *Růže* (Chmelenský 1823: 48–49), otevírající po vstupním sonetovém věnci druhou část sbírky.

/35/ Zvláštním případem je titul básně *Loučení*, který Chmelenský doprovodil poznámkou „Jako: Jichav kozak za Dunaii etc.“ (Chmelenský 1823: 156), následují čtyřverší o rozměru T4z, T4z, T4z, T3m; incipit v podtitulu ale sotva mohl prvočtenáře Chmelenského textu vést se stejnou názorností, jak činily podtituly kramářských písní, odvolávající se na obecně známou „notu“. Odkaz na (domnělý?) pretext tak spíše sehrával roli směrovky, vedoucí k dobově příznakové vrstvě básnické produkce, totiž k ohlasové poezii jako prototypu.

/36/ Viz Sušil (1847 a 1851). Frekvence antikizujících postupů přitom velmi významně sbírce stoupá ve druhé sbírce a mizí opora o konvence kancionálového zpěvu či lidové písně, nosná jako základní prvek ve sbírce starší.

Francouzské specifikum nespočívalo pouze v čase debaty, ale především v odporu proti klasicismu jako relativně monolitnímu, institucionalizovanému a závazně normativnímu typu literatury. S časovým odstupem i menší mírou vyhraněnosti následovaly analogické rozepře i v Anglii a Německu (viz Szondi 2001). Zejména ve druhém případě už ale nešlo o střet dvou vyhraněných uskupení: v tzv. německé klasice konce 18. století se synkreticky a zřetelně prolínaly ve vlastním slova smyslu klasicistní a romantické tendence. Ještě pozdějšího data byla polská *walka romantyków z klasykami*, spadající až do období po roce 1815 a vyvrcholivší po různých peripetiích sporem Jana Śniadeckiego s Adamem Mickiewiczem (viz Witkowska – Przybylski 2003: 197–203). Ačkoli polský klasicismus nebyl zdaleka tak konzistentně manifestovanou záležitostí, jak tomu bylo ve Francii, přesto i tu byla meritem střetnutí snaha prosadit „nový, modernistický“ romantismus proti „zastaralému“ klasicismu, a to na všech úrovních literárního díla, počínaje konceptem subjektivní geniálnosti přes odpovídající obraznost a konče akcentem na synkretismus tvaru a emancipaci od pevných forem antických vzorů.

Pokud přijmeme – nikoli nesporné – vymezení snah a postojů Dobrovského a následně literární činnosti puchmajerovců jako jevů klasicistních (viz Vodička 1994: 20–28), mohli bychom i pro české poměry registrovat analogický odpor, datovaný relativně shodně s poměry polskými a manifestovaný nejvýrazněji uveřejněním Šafaříkových a Palackého *Počátků* roku 1818.³⁷ Tento odpor se ale děl manifestačním příklonem k antice. Motivací ovšem spíše bylo „vytvořit složitější český verš a bohatější nabídku metrického repertoáru“ (Sgallová 2015: 25), na čemž se souběžně podílela třeba i „ohlasová poezie se silnými prvky sylabismu“ (tamtéž). Výše jsme ukázali, že klíčová motivace Palackého a Šafaříka zároveň spočívala v odporu proti německému sylabotónismu (a přitom se opírala i o jiné typy soudobé německé verzifikace). Časomíra tedy oběma reformátorům po odmítnutí přízvuku spíše zbyla jako jediná alternativa, nutkající se přitom s automatickou samozřejmostí, danou školskou průpravou, vzděláním a v neposlední řadě i příkladem Klopstockovým.³⁸ Teprve následně, působením *Počátků* „nastal neuvěřitelný rozmach české časoměrné poezie, skoro všichni mladí básníci začali psát časoměrně“ (Sgallová 2015: 100). Docházelo dokonce k přepracovávání původně sylabotónických básní do časoměrné podoby a kupříkladu

/37/ V polském kontextu jsou chronologicky paralelní polemické texty K. Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* a J. Śniadeckého *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819).

/38/ Rovnocenné postavení antické klasiky a Klopstocka v referenčním systému autorů *Počátků* vnímal ve své polemice již Šebestian Hněvkovský (Hněvkovský 1820). Podle jedné z jeho výtek autoři *Počátků* vylučují z české poezie každého, „leč by se Pindarem nebo Klopstockem býti vykázal“ (tamtéž: 4), jindy přívrženci časomíry „slyší v radostném podivu zvěstování žádoucího Homéra a Klopstocka“ (tamtéž: 6) a jejich hlavními úsilím je „řecký a latinský rytm [rytmus – poznámka D. T.] a Klopstockovy vzory na český Parnas uvést“ (tamtéž).

František Raymann neváhal přetvořit skoro 4 000 veršů svého eposu *Josef Egyptský* (tamtéž: 101). Konsekventně a vzorně se od přízvuku k časomíře přiklonil Palacký (viz Jakubcovy poznámky in Palacký 1898: 31–33). Zároveň ale byla patrná snaha rozvolnit a modifikovat původní veršová a strofická schémata, a to až na hranici možného rozlišení mezi časoměrnou a přízvukovou realizací (Sgallová 2015: 101). V jiných vrstvách příslušného básnického repertoáru ale zároveň jednoznačně dominovaly romantické, nebo alespoň romantizující akcenty. Lze tedy souhlasit s tvrzením Vladimíra Macury, podle nějž se česká literatura „antikizovala jen na povrchu, přijala antickou masku pro své vlastní funkce“ (Macura 1983: 155).

Od poloviny třicátých let a v následujícím desetiletí byl navíc klasicistní koncept znovu akcentován s jinou funkcí. Teprve nyní nabyl povahy polemiky s romantikou, zejména s její subjektivní variantou. Lze říci, že roli katalyzátoru tu sehrálo jednak dílo Máchovo, zejména *Máj*, tvorba Sabina a také rostoucí recepce francouzské frenetické romantiky. Především v okruhu Kala Vinařického lze od poloviny 30. až do počátku 50. let sledovat velmi prudkou, ironickou polemiku proti romantismu, vedenou v proklasicismu a proantickém duchu a výslovně zaměřenou nejprve proti Tylovým *Květům*, později proti Byronovi; konečně získala antikizující překladová tvorba funkci útočiště před neblahými zmatky a následky roku 1848.³⁹ Protiromantický osten měl i lukiánovský dialog Šebestiána Hněvkovského, otištěný časopisecky roku 1840 (sic!) pod titulem *Rozmlouvání na českém Parnasu*. Dva klasicizující a jeden romantický básník se tu na úpatí sídla Múz a za dohledu i soudcovství Apollona přou o povahu české poezie. Stížnost vedoucí romantik obviňuje protivníky, kteří jsou „pouzí pedanti, drží se forem, které ódy, hrdinopěvy, znělky, idylly a ještě jinak nazývají, a mluví o samé klasičnosti“ (Hněvkovský 1840: 23). Současný věk ale podle něj žádá jinou literaturu, „který mu fantastická romantika podává“ (tamtéž). Odmítnut je přitom princip imitatio: romantikové spoléhají jen „na své vlohy a genia“ (tamtéž), přičemž „fantazie jest pravá volnost a nezná žádných mezí, a poesie její dcer, ta žádných mudrcových náhledů ani pant starého mravnictví nepotřebuje“ (tamtéž: 25).

Hněvkovského postoj je ironicky odmítavý. Jako jádro romantického hnutí se mu jeví nezralá snaha „učinit epochu“ a satiricky pointuje: „[Č]asem nevíme, co sami chceme, ale přece někam dojdeme.“ (Tamtéž: 24) Zároveň poukazuje na funkci antických forem, které „nejdou pro každodenní čtenáře“, nýbrž pro „výše smejšlejší duchy“ (tamtéž: 24) a romantikům se klade za vinu, že by místo nich raději „podstrčili romány“ (tamtéž), jež ale nemohou mít analogickou účinnost. Především je ale polemika vyhrocena proti romantickému subjektivismu a individualizujícímu psychologismu, které ztratily zušlechťující společenskou funkci: „Co pak asi ta naše roman-

tika vyvádí a vyvede? Vy všechny okolnosti zduševňujete, v nepatrnostech neustále váháte a bloudíte, a posléz vyvádíte pouhou prázdnot; [...] vaše plody zdají se býti pouhé přeludy bez krve a těla, plodíte tak chladnou studenost, a vaše plody jsou pouhá fata morgana, co k žádné blahosti nevede a [...] nemá sloužiti za vlnadný ideál.“ (Tamtéž) Pro romantika zato spočívá podstata poezie především v obraznosti a programaticky prohlašuje: „Nám jest Victor Hugo zrcadlem, ten svou obrazností všechno kouzlí; totoť pravá našeho věku poezie, po ní chápe [se – D. T.] čtenářstvo.“ (Tamtéž: 25) Jako protiarargument jsou sneseni Goethe, Schiller, Shakespeare i Aischylos či Sofoklés, na nichž se má demonstrovat, jak omezení na pouhou obraznost redukuje literaturu na zábavnou funkci. Hněvkovskému ani editorům jeho příspěvku zjevně nešlo jen o reflexi vlnek na hladině českého písemnictví, nýbrž o principiální spor o směřování evropské literatury.⁴⁰ Do vzrůstajícího „poetického šílení“ vstupuje závěrečnou replikou Apollo, který sice odkazuje posouzení básnických kvalit *pro futuro a post mortem*, ale zároveň přece jen doporučuje jako záruku cesty na Parnas *imitatio*: „[K]do výše vystoupiti chce, ať se spravuje podle těch, co již zbožnosti po úmrtí dosáhli, těch dosáhnouti neustálé úsilí zapotřebí jest.“ (Tamtéž: 27)

V roce uveřejnění, 1840, mohl být text tehdy sedmdesátiletého Hněvkovského jistě vnímán i jako retrospektivní ohlédnutí a redakce jej také čtenářům takto prezentovala.⁴¹ Nelze ani přesněji určit dobu jeho vzniku, a tím i bezprostřední funkční kontext. Odkaz k Hugovi také neslouží k orientaci v čase, i když na druhou stranu je dokladem časopisecky a knižně nemanifestované recepce Hugova díla před rokem 1840.⁴² Hugo jako emblém evropské romantiky totiž fungoval od počátku své literární dráhy na zlomu dvacátých a třicátých let a vymezování se proti němu mělo autoritativní vzory z téže doby.⁴³ Pro české prostředí jsou v této souvislosti významné Máchovy opakované výpisky z Hugových básní (Mácha 1950: 276, 311) a především jeho známý dopis Eduardu Hindlovi, v němž po vylíčení hrůzně fantaskní půlnoční scény u rakve Lořiny matky dodává: „[T]akové věci, co se se mnou

/40/ Na jiném místě se proti romantice horlí také s ohledem na francouzský kontext: „Vy tedy chcete poesii Franků u nás uvéstí a tou Čechy oblažiti; Češi nejsou Frankové a ona nová poesie jest i Frankům jedem mravnosti, to byste nás hezky obohatili. Tam u mnohých Franků nenaleznete ideály, v nichž člověčenstvo svou výsost shledává.“ (Hněvkovský 1840: 26)

/41/ Pod čarou na první stránce stojí redakční poznámka: „Kladouce zde bez proměny tento plod jednoho z nejzasloužilejších veteránů naší literatury, míníme se jím co příspěvkem ku charakteristice jeho zavděčiti našim čtenářům.“ (Hněvkovský 1840: 22)

/42/ Podle údajů v databázích *caslin* (www.caslin.cz) a *retrobi* (<http://retrobi.ucl.cas.cz/>; přístup v obojím případě [28. 12. 2015]) začala časopisecká recepce Hugova díla v padesátých letech a knižní až o desetiletí později, tedy až po napsání Hněvkovského textu.

/43/ Podle Eckermanna měl Goethe 27. června 1831 prohlásit *Chrám matky Boží v Paříži* „tou neohavnější knihou, která kdy byla napsána“ (Schulz 1999: 64). Proti Goethovu soudu se *ipmlicitě* vymezil Vicent Vávra Haštalský v doslovu ke svému překladu románu do češtiny (Praha, E. Grégr 1864, tam zj. na ss. 555–556 a 573).

dály, ani Victor Hugo ani Eugen Sue ve svých nejstrašlivějších románech nebyli v stavu popsati.“ (Tamtéž: 387)⁴⁴ Máchovy zápisky tedy pro první polovinu třicátých let svědčí o radikálním a provokativním přeznačování literárního kánonu přesně v tom duchu, proti kterému se vymezoval Hněvkovský. Dokladový materiál pro antiromantickou polemiku z klasicistních pozic ale je možno nalézt i jinde. Zmiňme směšnohrdinský epos o třicet pět let mladšího Jana Pravoslava Koubka,⁴⁵ sepsaný pod titulem *Básníkova cesta do pekel* mezi lety 1842–1854 a vydaný posthumně v třetím díle sebraných spisů roku 1857. Obsáhlá travestie prvotně vychází z Dantovy *Božské komedie*, ale odkazy na příběh Orfea a Euridiky i velmi četnými, takřka permanentními narážkami na Publia Ovidia Nasona či Homéra a starořeckou mytologii přesahuje ke starší tradici antické. Té odpovídá i úvodní invokace Múzy (Koubek 1875: 9–10).

Klíčovou postavou Koubkovy poemy je z našeho úhlu pohledu Mefisto, provázející básníka. Ctí „fluidum staré proklaskické, / nikoli však nové romantické“ (tamtéž: 50) a v protikladu k žurnalistice a její honbě za *l'opinion publique* nabádá k následování „cestou klasickou“ (tamtéž: 67) a radí básnit „na klasické lyře zpěvem novým, / příkladem se řídě Lukanovým“ (tamtéž: 70). V duchu klasicismu je doporučováno jako zákon a povinnost „básnického řemesla“ (sic!), „aby Múza ze své vysokosti/ v prózu letopisů neklesla“ (tamtéž: 73). Romantika je zato pojednána s neskrývaným satirickým odstupem. Básník „novější módy“ má spustit „tokům slzí stavidla“, věnovat svá líčení „lhavým citům [...] nikdy necitěným“, lkát na zradu lásky „dřív než [...] byl milován“ (tamtéž: 78–79). Ironizován je i romantický typ tragického rozervance⁴⁶ a módní orientalismus.⁴⁷ Dobově příznačná je ironická výtku vůči obrazné a fantazijní podstatě romantické poezie: „Však co na formě nám záleží, / jen když podstata vší poezie, / plodná role bujné fantazie, / v mladých hlavách ladem neleží! / Verš je řemeslnickou jenom prací, / ba i vaše mluva pánovitá, / ta, co ve mluvnici dřepí skrytá, / jest jen atentátem luzy psací / proti ústům volné demokracie“ (tamtéž: 92). V textu probleskují i narážky na obvyklá topoi romantických textů, pro český kontext především na Máchu. Zřetelně tomu tak je v pasáži, kde vystupuje „neukojitelný“

/44/ Část bádání bere tento dopis jako přímočarou referenci reality, ale nemáme dokladový materiál, který by její reálnost dosvědčil. Buď jak buď, Máchu si dával velmi záležet na literární stylizaci popisované scény i na provokativním výběru referenčních autorů: původně vedle jména Hugova uvedl Julese Janina, jehož jméno později přeškrtl a nahradil Suem (viz Máchu 1950: 387).

/45/ Hněvkovský se narodil roku 1770, Koubek 1805.

/46/ „Katanům uprchlé ničemníky / Messaliny, chlipné družice, / Don-Juany, mořské loupežníky / velebiž tvá Múza nejvíce, / jako velkoduché mučedníky, / kteří klesli, za ctnost trpíce“ (Koubek 1875: 79).

/47/ „Kordy, damascenky, jatagany, pistole a ostré kindžály / chovej při sobě [...] / Do veršů vplet sultány a chány, / východní pak lásky zápal, / Čerkesky, hurisky, odalisky, / [...] s bílým turbanem a bez turbanu, / a pak bajadéry z Indostanu“ (Koubek 1875: 79–80).

muž, který byl „malkontentem od narození“, „vírou, nadějí se neozbrojil“ a „byla jeho citů sušárna/ nadějí, kde jeho uschnul květ“ (tamtéž: 101). Když se hrdinův „duše elegický zpěv / změnil ve tragický vzdor a hněv“, a „zhrozil se, neb jeho děvče švárné/ na sokových řadrech dýchalo“, tu „tasil meč a mstě se nad svou hanou, / svého soka proklál jednou ranou“, načež „zdržen rukou umírajícího, / poznal v soku druhá nejdražšího“ (tamtéž: 102–103). Poté následuje ještě karikatura romantiky hřbitovní a upírské. Vše se děje *sub specie* antické klasiky. Pro romantického malkontenta „život idylický, bohobojný / lidí arkadicky blažených/ zakalil duch jeho nepokojný / bahnem hypothesí zkalených“, takže svou literaturu „hnal on vzhůru k nejvyššímu chlumu, / kde se rozum trátí v nerozumu“ (tamtéž: 116). Ale také estetický koncept literatury zcela souzní s klasicistním principem *imitatio naturae*: „[P]odzemní plamen / kavalírské, plaché romantiky / vysušil [...] štědrý pramen [...] ze přírody sňaté aesthetiky.“ (Tamtéž: 156) Klasicistní je konečně i hierarchie hodnot, završená *virtus*, jíž je „nejvyšší [...] v světě umění/ hodno skvělé slávy olympické / [...] pro ctnost jak Seneka umřítí“ (tamtéž: 140). Koubkův postoj sice není tak jednostranně vyhraněný, jako bylo stanovisko Hněvkovského, v mnohomluvné básnické skladbě se stává spíše návratným motivem, přesto je protiromantická, klasicizující tendence také zcela zřejmá.

Protiromantická polemika přitom jistě ve čtyřicátých letech nebyla českým specifikem. Jak ukázal Karel Krejčí ve své studii „Antiromantická poéma u Slovanů“ (Krejčí 2014b: 229–249),⁴⁸ byla analogická tendence patrná v ruské literatuře již od roku 1826, prolongovala po šedesátá léta, „avšak ve čtyřicátých letech vystupují již autoři, kteří od romantismu se definitivně odchýlili a nastupují cestu důsledného realismu“ (Krejčí 2014b: 237). Mezi nimi podle Krejčího sehráli svými poemami podstatnou roli Turgeněv a Bělsinskij (oba 1844) a o dva roky později Někrasov (tamtéž: 237 a 239). Pro polské poměry pak Krejčí shledal obdobné texty od roku 1844 s prolongací do padesátých let (tamtéž: 241–243). Česká protiromantická polemika také jistě měla více nuancí.⁴⁹ Koubkem a Hněvkovským ztělesněná varianta představovala jistou *Querelle à l'envers*: nešlo již o revoltu nastupující romantiky proti dominujícímu klasicismu, nýbrž o popírání jedné z faset plně manifestované

/48/ „U řady nejvýznamnějších romantiků setkáváme se s potupy, které přímo obrazejí na ruby základní principy, na nichž je vybudováno jejich dílo. Sám Byron, jehož jméno nese jeden z nejvýznamnějších proudů evropského romantismu, vytvořil svým *Donem Juanem* protiklad k tzv. byronské poémě a otevřel tak cestu nového vývoje, který vyústil v kritickém realismu“ (Krejčí 2014b: 230).

/49/ Aniromantickou povahu měly i reakce biedermeierovské a velmi podstatná byla i polemika vedená uvnitř romantiky, mezi zastánci její subjektivní a vlastenecké podoby (viz Tureček 2013: 212). Ostatně i podle Karla Krejčího „antagonistický postoj vůči určitému stylu není vždy výrazem stylu staršího, který se snaží ubránit své pozice, nebo nastupujícího stylu nového, nýbrž taková negace může být obsažena již v něm samém. Každý styl si přináší s sebou již své vlastní popření“ (Krejčí 2014b: 229).

romantiky z klasicistních pozic. Klasicistní ideál tím v našem kontextu získal zcela nové *raison d'être*, naprosto odlišné od dřívějších variant. Odpor proti klasicismu z realistických pozic ale nalezneme v českém prostředí také, i když později. Zejména Neruda se ve snaze koncipovat na realismu založený nový typ moderního umění nevymezoval jen proti Tylovi (Neruda 1958: 27) či Walteru Scottovi (tamtéž: 29–30), ale i proti emblémům klasicistního kánonu: „Čítáme Homéry již jen z učenecké libůstky nebo proto, že se ještě stydíme jich neznat“ (tamtéž: 28), můžeme číst v programové stati *Moderní člověk a umění* z roku 1867. A tamtéž nalezneme i přesvědčení, že aktuální sociální problematika bude i potomky zajímat více, „než nás zajímá nyní ještě boj dávný pro leccakou trojanskou princeznu“ (tamtéž: 29). Mezi léty 1860–1867, kdy Nerudovy názory postupně krystalizovaly, neshledáme v české literatuře podstatnější nové manifestace klasicismu. Přesto se nezdá, že by jeho argumentace byla prázdným gestem nebo pouhou rétorickou figurou.⁵⁰ Neruda si zjevně byl ještě v šedesátých letech vědom nejen velkého formativního tlaku školské výuky, opřené v humaniorech stále o model klasického gymnázia, ale také nemohl neregistrovat sílu onoho latentního klasicistního povědomí, které nejenže nevymizelo působením realistů, ale ani mnohem později. V každém případě demonstroval snahu emancipovat se při vytýčování programu moderního umění také od klasicistního kánonu a ideálu. Ale také snahy realistů byly polemicky napadeny z klasicistních pozic Františkem Sušilem, plédujícím pro časomíru, jak vyplývá z jeho předmluvy k antologii překladů z roku 1861: „Klasická literatura, jak ji v užším smyslu [antického dědictví – DaT] jmenuji, zůstane po věky veškerý vzorem, pravidlem a ředidlem slovesného písemnictví všech národů. [...] Ovšem [...] materialistům a realistům doby naší zdá se formálně vzdělávání ducha mládeneckého zbytečným býti luxusem“ (Sušil 1861: III).

Při pohledu na různorodost klasicistních manifestací nám jistě nejde o vyčerpávající analýzu, již předchází letmé poukazy snad přesto opravňující k předběžným závěrům:

a) Pokusy o české modifikace klasicismu nepřestaly s posledními svazky Puchmajerových almanachů, ani nebyly vytlačeny poměrně radikálním nástupem vlasteneckého romantismu v generaci Jungmannově. Nejméně po

/50/ Rétoricky proklamativní povahu Nerudovy články přirozeně také měly. Zatímco v právě citovaném programním článku polemicky brojil proti Tylovi, jindy věcně ocenil jeho zásadní přínos pro českou literaturu (Neruda 1957: 136–138) a ještě jinde vyzdvihl jeho oblibu u venkovského publika (tamtéž: 170). Jestliže v polemickém zápalu Neruda napsal, že moderní konzument literatury „od čtenářů Waltera Scotta je vzdálen jako od Měsíce“ (Neruda 1958: 29–30), při posouzení historických románů nejenže ocenil jejich scottovskou variantu (Neruda 1957: 207), ale připustil její atraktivnost právě i pro moderního čtenáře: „I [čtenář – D. T.] nejpřesycenější lekturou moderní a pikantní sahne čas po času zase rád k Walteru Scottovi a nabude z něho opět jasnost, poklid a cit pro poesii.“ (Tamtéž: 207) Scottův styl je přitom nejen akceptován, ale přímo veleben, když se mu přisuzuje charakter „toku klidné, majestátní řeky, v jejichž jasných vlnách se dlouhá pestrá pláň se všemi svými květy, slunečními paprsky svými i svým posvátným tichem odráží“ (tamtéž).

celá dvacátá léta můžeme pravidelně registrovat hledání různorodých kompromisů mezi klasicistní a romantickou podobou poezie. Nadto se ještě ve dvacátých letech objevily i jednostrunně antikizující antologie, určené především jako kompendia studentům a obecněji jako uvedení do principů básnické tvorby v klasickém duchu. Tuto povahu měly *Rozličné básně hrdinské, elegiacké a lyrické*, sepsané v bernolákovské verzi literární slovenštiny a vydané roku 1824 Jánem Hollým v Trnavě; obsáhlý vstup tvoří praktické uvedení do časomíry a následují překlady z Virgilia, Teokrita, Horatia, Homéra, Ovidia a Tírtea. Ještě pozdější, z let 1826 a 1827, je dvousvazková antologie *Výbor ze spisovatelů řeckých*, pořázená Františkem Šírem. Oba překladatelé ale ve své další tvorbě také vstoupili na půdu klasicistně romantizujících modifikací. Hollý sepsal v bernolákovské slovenštině časoměrným elegickým distichem obsáhlou hrdinskou epopej z mytologické prehistorie starých Slováků *Svatopluk*⁵¹ a ve stopách Wielandova *Oberona* (1780) tak – metaforicky praveno – osedlal „okřídleného oře básníků hipogryfa k jízdě do dávného romantického kraje středověkého rytířství“ (Schulz 1999: 9).⁵² A také Šír překládal romantické texty Scottovy, Van der Veldovy či Bestuževovy obrázky z exotického Kavkazu.

b) Je potřeba přistupovat s obzvláštní rozvahou k jednotlivostem, které by se nám mohly jevit jako markery klasicismu. Spíše než taxonomické třídění tu jako nástroj připadá v úvahu fasetová klasifikace. Otázka tedy není, zda určitý text náleží k množině klasicistní (nebo romantické), ale v jaké míře, v jakém vzájemném podílu a s jakými funkcemi se v něm ty a ony diskurzivní prvky dostávají ke slovu. Zpravidla přitom můžeme spatřovat napětí mezi různými rovinami textu: tak romantizující pojetí lyriky jako niterné výpovědi i příslušná obraznost mohou být artikulovány klasickými tvárnými postupy (jako např. ve výše zmiňovaných básních J. K. Chmelenského, nebo ještě výrazněji v některých raných německých básních Máchových, o nichž též už byla řeč). Svět básnických forem proto nemůže být sám o sobě dostačujícím indikátorem. Údaje elektronické *Databáze českých meter* ostatně dokládají, že příznakové formy, například hexamet, elegické distichon, sapfická či alkajská strofa dosáhly vrcholu četnosti zhruba mezi léty 1895–1918, kdy se objevily v repertoáru parnasistů, především ovšem Vrchlického, ale krom toho nacházely – přirozeně s jinou motivací a v odlišném kontextu – místo i v tvorbě autorů jako Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova, Sigismund Bouška či později Otokar Fischer či František Zavřel.

/51/ Vydáno roku 1833 v Trnavě, překlad některých částí do češtiny pořídil Karel Alois Vinařický (in *Česká včela* 1835).

/52/ „Noch einmahl sattelt mir den Hippogryfen, ihr Musen,/ Zum Ritt ins alte romantische Land!“ (vstupní verše Wielandova *Oberona*).

c) Jako stejně problematické se jeví přisuzování klasicistní hodnoty na základě klíčového tématu, či jinak řečeno podle rámcové povahy modelu světa, člověka a jejich vzájemného vztahu, k němuž se zdá směřovat významotvorné dění textu. Zatímco v případě romantiky se v této textové rovině dají shledat poměrně bezpečná vodítka (absolutizace emocionality subjektu, představa jeho nekompatibility s prostředím, případně ryze emocionální prožitek abstraktní nadosobní hodnoty – vlasti, idealizovaného jazyka či národa), nelze se prostě spokojit s proklamací klasicistního postoje jako preference řádu, rozumnosti či nitro zkázňující virtus.⁵³ Jen málo českých textů skutečně vyjadřovalo tyto představy, předně to ovšem byly překlady francouzských klasicistních románů.⁵⁴ Řada klíčových motivických celků či tvárných postupů zato postupně přestávala být indikátorem klasičnosti, osamostatňovala se od klasicistních modelů lidské existence a modifikovala se v silovém poli vlasteneckého romantismu,⁵⁵ jak to na příkladu idyly ukázal Vladimír Macura: „Antikizující kolorit [...] byl v pogessnerovské idyle omezován stále častěji na prostředky mimotematické, v širokém slova smyslu formální [...]. Nešlo přitom o evokaci antického světa jako takového, o hodnotové přihlášení k němu. Odkaz k antice – posunut do jiných složek textu – byl v této chvíli především evokací idyly, pro niž se antikizující rámcování zdálo nezbytné.“ (Macura 1999: 13–14) Nejednalo se ale o české specifikum: i v anglickém kontextu „počátku 19. století [...] existoval neskrývaný klasicismus látky, a to právě u těch autorů, kteří bývají řazeni k romantikům“ (Schulz 1999: 42).

d) Klasicistní manifestace v české kultuře tedy nejenže mají povahu disperzního, nekontinuálního, často latentního dění, ale zároveň poukazují na vnitřní různorodost, ba leckdy i disparátnost potencionálního celku kultury. Stačí jen porovnat extenzi klasična v dobové české poezii, próze a dramatu. Jednoznačnou doménou se stala první z uvedených oblastí, v níž můžeme mluvit i o jisté míře vnitřní koherence v čase (funkčně proměnlivá, různé hodnoty nabývající, ale přesto kontinuální tradice prozodických a strofických prvků). Oproti tomu česká klasicistní próza, reprezentovaná takřka

/53/ Virtus se tradičně stávala součástí rámcové charakteristiky klasicismu: „Vlastností nyní nejvýše hodnocenou je antická virtus, ctnost, která je ovšem chápána v užším významu, vyplývajícím z etymologie výrazu, jako ‚mužnost‘. Tento morální kategorický imperativ se zásadně lišil jak od ctnosti barokní, hlásané životopisy světců, hlavně jezuitských, tak od ctnosti, kterou vyjadřovala mladá literatura sentimentalismu a preromantismu.“ (Varcl 1978: 321)

/54/ Jedná se o texty: Fénelon, F. de Salignac de la Mothe: *Příběhové Telemacha, syna Ulyssova I–II*. Praha 1796 (př. J. Javůrek; or. 1699); Florian, J.: *Numa Pompilius, druhý král římský*. Praha 1808 (př. Jan Nejedlý; or. 1786); Fénelon, F. de Salignac de la Mothe: *Příběhové Telemacha, syna Ulyssova I–II*. Praha 1814–1815 (př. J. L. Ziegler). Jejich problematika je pojednána v příslušné případové studii této knihy.

/55/ Analogicky konstatoval pro německou literaturu sklonku 18. století Gerhard Schulz: „.... devadesátá léta můžeme považovat za období skutečné řecké mánie, která nerespektovala hranice mezi klasickou a romantickou stranou.“ (Schulz 1999: 16)

výhradně překlady francouzských románů, podobnou linii netvoří a již ve své době byla považována – ponechme stranou, zda a nakolik oprávněně – za anomálii.⁵⁶ Klasiczující tendence v českém dramatu, natož v českém divadelním provozu let 1775–1850 pak lze jen sotva nalézt.

/56/ Viz postoj Vodičkův, opřeny o Dobrovského recenzi překladu *Numy Pompilia* (Vodička 1994: 25–27).

LITERATURA

BÍLÝ, František (ed.)

1907, 1910, 1915 *Korrespondence a zápisky Frant. Ladislava Čelakovského I–III* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

CVEJN, Karel (ed.)

1955 *J. V. Frič v dopisech a denících* (Praha: Československý spisovatel)

ČERNÝ, Václav (ed.)

1933 *Korespondence a zápisky Frant. Ladislava Čelakovského IV* (Praha: Česká akademie věd a umění)

ČERVENKA, Miroslav

2006 *Kapitoly o českém verši* (Praha: Karolinum)

DANKOVSKÝ, Řehoř

1828 *Die Griechen als Stamm- und Sprachverwandte der Slawen, historisch und philologisch dargestellt* (Pressburg: Belnai)

1829 *Homerus slavicus dialectis cognata lingua scripsit* (Wien: J. G. Heubner)

FISCHER, Otokar

2014 *Literární studie a stati I* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

GASKILL, Howard (ed.)

2003 „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“ (Berlin – New York: Walter de Gruyter)

HAMAN, Aleš

2007 *Trvání v proměně* (Praha: ARSCI)

HAMAN, Aleš – TUREČEK, Dalibor a kol.

2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host)

HANKA, Václav

1853 *Rukopis královodvorský i jiné spěvoprávné básně* (Praha: vlastním nákladem)

HANZAL, Josef

1987 *Od baroka k romantismu* (Praha: Academia)

HEJDÁNEK, Ladislav

1997 *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti* (Praha: OIKOYMENH)

2012 *Úvod do filozofování* (Praha: OIKOYMENH)

HERZOG, Jan

1822 *Básně* (Praha: J. Fetterlová)

HNĚVKOVSKÝ, Šebestián

1820 *Zlomky o českém básnictví, zvláště pak prozódii, v šesti listech* (Praha: František Jeřábek)

1840 *Rozmlouvání na českém Parnasu*. Dennice 1840, díl 2., s. 22–27

HORATIUS, Quintus Flaccus

2002 *De arte poetica. O umění básnickém*; přel. Dana Svobodová (Praha: Academia)

CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav

1823 *Básně Josefa Krasoslava Chmelenského* (Praha: J. Pospíšil)

1829 *Oldřich a Božena* (Praha: J. Pospíšil)

JAUSS, Hans Robert

2001 „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“; přel. Ivana Vízdalová; in SEDMIDUBSKÝ, Miloš – ČERVENKA, Miroslav – VÍZDALOVÁ, Ivana (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 7–38

KLIMOWICZ, Mieczysław

2002 *Oświecenie* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN)

KOCIÁN, Jan

1824 *Básně* (Praha: J. Fetterlová)

Kolektiv autorů

1989 „Umění baroka III – Pozdní baroko, rokoko, klasicismus“; in *Dějiny českého výtvarného umění II/2* (Praha: Academia), s. 663–837

KOLÁR, Josef Jiří

2011 „Libuše v Americe“; in HESOVÁ, Petra – ŘÍHA, Jakub – VANĚK, Václav (eds.): *Staré a nové světy* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 242–275

KOUBEK, Jan Pravoslav

1875 *Jana Pravoslava Koubka sebrané spisy veršem i prozou III* (Praha: Karel Bellmann)

KREJČÍ, Karel

2014a „Klasicismus a sentimentalismus v literaturách východních a západních Slovanů“; in KREJČÍ, Karel – ČERNÝ, Marcel (eds.): *Literatury a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica), s. 177–201

2014b „Antimantická poéma u Slovanů“; in KREJČÍ, Karel – ČERNÝ, Marcel (eds.): *Literatury a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica), s. 229–249

KREJČÍ, Karel – ČERNÝ, Marcel (eds.)

2014 *Literatury a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica)

KUSÁKOVÁ, Lenka

2012 *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)* (Praha: Academia)

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav

2002 *Antika, Čechy a evropská tradice* (Brno: Masarykova univerzita)

MÁCHA, Karel Hynek

1950 *Dílo Karla Hanka Máchy III. Deníky, zápisníky, dopisy* (Praha: Československý spisovatel)

MACURA, Vladimír

1983 *Znamení zrodu* (Praha: Československý spisovatel)

1999 „Idyla a česká chaloupka“; in KAISEROVÁ, Kristina – MARTINOVSKÝ, Ivan (eds.): *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století* (Plzeň: Albis international), s. 11–36

MACHÁČEK, Simeon Karel

1827 *Q. Horatii Flacci De arte poetica liber, quem interpretatione atque notis criticis et aestheticis illustravit et vernaculo tum germanorum tum bohemorum versu reddidit S. K. M.* (Praha: Kronberger a Weber)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

NERUDA, Jan

1957 *Literatura I* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

1958 „Moderní člověk a umění“; in idem: *Studie, krátké a kratší II* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 21–30

NOVÁK, Arne

1905 „Lyrika a didaktika předbřeznová v rukách epigonů“; in idem: *Literatura česká devatenáctého století III/1* (Praha: Jan Laichter), s. 354–390

PALACKÝ, František

1898 *Básně Frant. Palackého* (Praha: Bursík a Kohout)

PELÁNEK, Radek

2011 *Modelování a simulace komplexních systémů* (Brno: Masarykova univerzita)

PETŘÍČEK, Miroslav

2009 „Komparatistika jako způsob myšlení“; in TUREČEK, Dalibor (ed.): *Národní literatura a komparatistika* (Brno: Host) s. 48–55

PLECHÁČ, Petr – IBRAHIM, Robert 2013 *Databáze českých meter* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha), dostupný z: <http://www.versologie.cz> [přístup: 20. 12. 2015]

RÖTZER, Hans G.

1979 *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur „Querelle des Anciens et des Modernes“* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)

SGALLOVÁ, Květa

2015 *O českém verši* (Praha: Karolinum)

- SCHULZ, Gerhard
1999 *Romantika. Dějiny a pojem*; přel. Martin Hořák (Praha – Litomyšl: Paseka)
- STEHLÍKOVÁ, Eva
2002 „Slovo k Horatiově Poetice“; in FLACCUS, QUINTUS HORATIUS: *De arte poetica. O umění básnickém* (Praha: Academia), s. 60–71
- SUŠIL, František
1847 *Básně od Frant. Sušila* (Brno: Frant. Wimmer)
1851 *Růže a trní* (Brno: Nitsch a Gross)
1861 *Anthologie z Ovidia, Katulla, Propertia a Musaéa* (Brno: Ant. Nitsch)
1863 *Krátká prosodie česká* (Brno: Ant. Nitsch)
- SZONDI, Péter
2001 *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung In Poetik und Geschichtsphilosophie* (Frankfurt am M.: Suhrkamp)
- ŠAFARÍK, Pavel Josef
1818 *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (Prešpurk – Praha: J. Landes – Kraus a Kalwe)
- ŠÍR, František
1826–1827 *Výbor ze spisovatelů řeckých I–II* (Jičín: Jan Kastránek)
- TABLIC, Bohuslav
1832 *Umění básniřské, které ve francouzském jazyku Boileau Despreaux ve čtyřech zpěvích složil, v česko-slovenský pak jazyk přeložil Bohuslav Tablic* (Budín: Královská universická tiskárna)
- TUREČEK, Dalibor
2013 „Romantická povaha Jungmannova překladu Chateaubriandovy Ataly“; *Bohemica Litteraria* 16, č. 1, s. 7–22
- TUREČEK, Dalibor a kol.
2012 *České literární romantično* (Brno: Host)
- VARCL, Ladislav (ed.)
1978 *Antika a česká kultura* (Praha: Academia)
- VODIČKA, Felix
1942 „Literární historie, její problémy a úkoly“; in HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (eds.): *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: Družstevní práce), s. 309–402
1994 *Počátky krásné prózy novočeské* (Jinočany: H&H)
- VOLAVKA, Vojtěch
1968 *České malířství a sochařství 19. století* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)
- WÖGERBAUER, Michael – PÍŠA, Petr – ŠÁMAL, Petr – JANÁČEK, Pavel
2015 *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014 I* (Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR)

WITKOWSKA, Alina – PRZYBYLSKI, Ryszard
2003 *Romantyzm* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN)

ZAJAC, Peter

2014 „Latencie v slovenskej literatúre 19. storočia“; in HAJDUČEKOVÁ, Ivica – JASINSKÁ, Lucia:
Estetické a axiologické pohľady na slovenskú literatúru konca 19. a začiatku 20. storočí (Košice:
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta), s. 31–42