

MICHAL CHARYPAR

KAREL SABINA

EPIGON A TVŮRCE

(Karel Sabina as Imitator and Creative Artist)

**Textová příbuzenství jako zdroj smyslu a poznání
o Sabinově díle a jeho vztazích k dílům jiných autorů,
zvláště K. H. Máchy**

(disertační práce)

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, ÚČLTK

Školitel: Doc. PhDr. Josef Vojvodík, M. A.

Studijní obor: Dějiny české literatury a teorie literatury

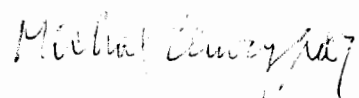
Forma studia: kombinované

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím pramenů a literatury uvedených v závěrečném seznamu.

20. 3. 2007

Mgr. Michal Charypar

Handwritten signature of Michal Charypar in black ink.

Mluví se stále o originalitě, ale co to znamená! Sotva se narodíme, začíná svět na nás působit, a tak to pokračuje až do konce. A co vůbec můžeme nazývat svým vlastnictvím než energii, sílu, chtění! Kdybych mohl říci, za co všechno jsem vděčil velikým předchůdcům a současníkům, nezbylo by mnoho.

Eckermann, Hovory s Goethem

Doposud jsem se domníval, že každá kniha k nám promlouvá pouze o věcech lidských či božských, které se nacházejí mimo knihy. Teprve nyní jsem si uvědomil, že knihy nezřídka mluví o knihách, neboli jako by rozprávěly mezi sebou. Ve světle této úvahy mi knihovna rázem připadala ještě víc zneklidňující. Byla sídlem dlouhého, staletého šepotu, neslyšného dialogu mezi pergameny, byla něčím živým, schránkou sil neovladatelných lidskou myslí, pokladem tajemství vyzářovaných z bezpočtu myslí, které přežily ty, kdož je vytvořili nebo se stali jejich nositeli a zprostředkovateli.

Eco, Jméno růže

OBSAH:

Úvod	4-5
1. Od autora k dílu	6-14
2. Inspirace a vlivologie	15-25
3. Hovory s KHM	26-33
4. Fénix a Mefisto	34-42
5. Hranice díla	43-51
6. Básník, vlast a romantika	52-63
7. Zrada, pomsta a kroniky	64-72
8. Charakteropis a terminologie	73-80
9. Láska, ženidlo a manželství	81-90
10. Historie, příběh a fikce	91-101
11. Revoluce a moc	102-110
12. Osvěta, duch a utopie	111-118
13. Senzitivita a šílenství	119-127
14. Morana a Palingenezie	128-136
15. Paměti a vzpomínky	137-145
16. Karel Sabina	146-157
17. Od díla zpět k autorovi	158-163
Poznámky	164-194
Přílohy	195-200
Seznam literatury	201-209

ÚVOD

Tato práce nechce vtipně spekulovat o „české povaze“ ani bravurně glosovat dílo dávno odepsaného autora. Pojednává Sabinu se stejnou úctou, s jakou by pojednávala například Máchu. Domnívám se, že jedno a půl století je dostatečně dlouhá doba na to, abychom přestali ke Karlu Sabinovi přistupovat jako soudci a začali se s vědeckou seriózitou zabývat tím, co napsal. Vždyť přínosné pro naši nebohatou kulturu nemůže být odříkat se Sabinova nanejvýš netypického a provokativního zjevu, ale naopak seznámit se s tím, co dílo tohoto stále prakticky neznámého autora obnáší.

Se Sabinou jako umělcem lze v mnohém hrubě nesouhlasit, ale nelze mu upřít, že se vymyká všemu, co z domácí literatury jinak známe. Jeho jedinečnost přitom spíše nežli izolovaně z *Oživených hrobů* či z *Prodané nevěsty* plyne z různorodosti a bohatosti jeho celkového díla. Zde podaná práce proto sonduje napříč celým známým pisatelským odkazem Karla Sabiny s interpretačními zastávkami u vybraných textů.

Dnešní studium Karla Sabiny jako romantického autora je nevyhnutelně předurčeno dosavadním máchocentrickým pojetím. Je nasnadě, jak strategicky nevýhodné je stavět celou koncepci českého romantismu na jediném autorovi, třebaže linie recepcí díla Karla Hynka Máchy je bezpříkladně stabilní. Nicméně právě známá propojenost Máchova a Sabinova díla nás opravňuje zaplnit dosavadní informační vakuum tradičně zanedbávanou sabinovskou složkou jako nezbytným organickým doplňkem. Cílem tohoto zdvojení je rozšířit kontextové vnímání českého romantismu o novou oblast a studiem vzniklých relací získat nové poznatky.

Nejen z tohoto důvodu byl pro přítomnou práci zvolen intertextuální přístup, jehož metodický základ tvoří především inspirativní koncepce Harolda Blooma a Mojmíra Otruby. Sabinova verze českého romantismu je schopna přinést mnoho poznatků už sama sebou, ale svou máchovskou vazbou též zpětně vrhá nové – dovysvětlující či problematizující – světlo i na leccos v díle Karla Hynka Máchy. Přínosem v tomto smyslu rovněž mohou být některé nové údaje o kulturní předurčenosti českého romantismu, k níž se Sabina jako literární vědec a všestranný beletrista logicky vyjadřoval mnohem podrobněji nežli Mácha. Metodická východiska jsou formulována a prakticky předvedena v kapitolách *Inspirace a vlivologie* a *Hovory s KHM*, v dalších kapitolách mohou být podle potřeby modifikována.

Do okruhu intertextuality přitom zahrnuji i literární tematologii a její odvětví literární topografii, jež komentují motivy migrující mezi texty. V tomto směru navazují zejména na domácí tradici, skvěle reprezentovanou jmény Karel Krejčí, Růžena Grebeníčková, Alexandr Stich, Vladimír Macura či Daniela Hodrová. Za důležitější než obecně kulturní, symbolický či

mytologický význam pojednávaného motivu však vždy pokládám konkrétní způsob jeho užití, určený souhrnem jeho motivických kolokací jak ve vlastním textu, tak také intertextuálně, a to buď v rámci celkového Sabinova díla, nebo ve vztahu k jiné konkrétní textové oblasti.

Přítomnou práci nutně ovlivnilo stávající nedostatečné poznání osoby a díla Karla Sabiny. V jejím průběhu narážím na desítky problémů, které může vyřešit teprve budoucí studium. V poznámkovém aparátu proto v úsilí vybavit možné zájemce maximem dostupných podkladů upozorňuji na starší výzkumy podrobněji, než je obvyklé; z téhož důvodu zpravidla mezi jednotlivými texty sabinovské literatury nehierarchizuji. Cílem mé práce přesto není jen shrnout známé poznatky o Sabinovi a interpretovat jeho dílo, ale především pokusit se změnit celkové nazírání na tuto nepřehlédnutelnou osobnost české kultury 19. století. Dokázat, aby literární vědec, který chce psát o Karlu Sabinovi, nebyl už nucen napsat pamflet.

Všechny části přítomné práce jsou zde uveřejněny poprvé, pouze kapitola *Hranice díla* je poněkud rozšířenou verzí mé práce *Dvakrát k problematice autorství u Karla Sabiny*, otištěné v časopise *Slovo a smysl*, roč. 1, 2004, č. 1, s. 112-123.

Poděkování patří zejména mému školiteli doc. Josefu Vojvodíkovi, dále konzultantům prof. Martinu Procházkovi a doc. Zdeňku Hrbatovi a v neposlední řadě také zesnulému prof. Alexandru Stichovi, který mimovolně sehrál velkou roli v mém rozhodování o tématu práce.

Praha, prosinec 2003 – únor 2007.



1813 - 1877



1872 - ?

1. OD AUTORA K DÍLU

Je s podivem, jak snadno a v jaké míře se postava Karla Sabiny v pozdějším kulturním chápání promísila s romantickými postavami titánských proklatců. Souhrou okolností vznikl život, v němž byla téměř zcela setřena hranice mezi realitou a literární stylizovaností. Proti tradované představě o Sabinově „démoničnosti“, která sama o sobě není nic jiného než výraz neschopnosti tuto vnitřně rozpornou postavu celkově pochopit, v proslulé sabinovské studii polemicky vystoupil už Jakub Arbes. Sám však z ní příznačně nedokázal zcela vybědnout. V úvodu své práce totiž k „démonizaci“ Sabiny bezděky přispěl, když ve snaze podat ilustraci jeho povahy citoval místo z jeho literárního stati o Františku Turinském, kde Sabina fascinovaně hovoří o zrádci Otovaldovi z Turinského dramatu *Pražané v roku 1648* a určuje tuto epizodní postavu jako básnicky jednotící prvek celé hry.¹

Sabinův život byl už vícekrát monograficky zpracován,² zde se tedy jen pozastavíme nad jeho uzlovými body a připojíme několik nových zjištění. Nejasnosti panují už kolem jeho narození, k němuž došlo 29. prosince 1813 zřejmě v pražské chudinské uličce Řásnovka. Jeho matka Josefina, původem z Krušovic, se vdala za Jana Sabinu patrně až později, takže malý Karel byl zapsán jako nemanželský. Jan Sabina byl pravděpodobně jeho otcem. Sám Sabina později zřejmě nepravdivě uváděl, že jím byl Napoleonův důstojník v době tažení na Rusko, Polák J. (dokonce se uvádí plné příjmení Jablonski); téma nemanželského původu je v jeho textech časté. Roku 1872 byl navíc nucen vyvracet v novinách zveřejněnou „informaci“, že byl jako nemluvně v koši na prádlo podstrčen na okno bratrům Sovinům, kteří se ho pak ujali. Jméno Sovina, které zřejmě se Sabinou nemá nic společného, se poté hojně vyskytovalo v literatuře³ (tak i Thon). Pozdější tradice Sabinova předpokládaného pěstouna (otce) rovněž mylně ztotožňovala s postavou hrubiánského ševce Boťáka z románu *Na poušti*. Naopak první Sabinův životopisec Jan Erazim Sojka podle přímé Sabinovy informace udává, že byl „muž (...) rozšafný a o duchovní blaho svého svěřence všemožně pečující“.⁴ V každém případě Sabinovi umožnil studovat na staroměstském gymnáziu, kde profesorem češtiny byl Josef Jungmann a kde též studoval o tři roky starší Karel Hynek Mácha. Poté Sabina přešel na práva v Praze, studia však nedokončil (údaj Jakuba Arbese, že se pokoušel dostudovat ve Vídni, je nejspíše mylný). Později nabyt rozsáhlých vědomostí z nejrůznějších oborů coby autodidakt.

Od mládí se pohyboval v dvojjazyčném kulturním prostředí českých vlastenců a pražských Němců. Ve svém smýšlení byl natrvalo ovlivněn polským povstáním let 1830 – 1831, sám byl vyšetřován pro účast v tajných politických spolcích, ještě silnější byl ale vlivem Máchy a jiných jeho zájem o literaturu a žurnalistiku. Na podzim 1838 se stal

redaktorem vídeňského listu Adler, jehož protislovanskou orientaci mu v tisku vytkl J. K. Tyl. Už za několik měsíců však byl pro tři odvážné pročeské články osobně vyslýchán hlavním cenzorem monarchie, policejním ministrem hrabětem Sedlnickým, který se později několikrát objevil v jeho textech, a s okamžitou platností vypovězen z Vídně.⁵ Pravou záhadou je Sabinův život ve 40. letech po návratu do Prahy a po smrti jeho otce. Víme o několika rozsáhlých literárních projektech, jejichž realizaci však roky oddalovala cenzura (román *Husité*) nebo se z nich uskutečnil jen zlomek (Máchovy spisy). O bídě, do níž ho tyto nesnáze uvrhly, později kolovaly doslova legendy. V druhé polovině čtyřicátých let se Sabina vedle Ludwiga Rupperta, Emanuela Arnolda a jiných stal členem tajného politického spolku Repeal, z něhož se krátce nato zformovalo radikálně demokratické křídlo propuklé revoluce.

Sabina bývá často pokládán za ústřední postavu hnutí let 1848 – 1849, v němž se angažoval převážně jako novinář. Listy, jež tehdy redigoval či spoluredigoval, mnohonásobně přesahovaly náklad i vliv listů Karla Havlíčka. Jeho podíl na shromáždění 11. března 1848, kde pouze mimo program pronesl krátké závěrečné slovo, byl ale zveličován,⁶ a stejně se později přeceňovala i jeho účast na jednáních s rozněcovatelem řetězce národních vzpour Michaelem Bakuninem, a to jen na základě faktu, že v novinách odvážně otiskl český výtah z Bakuninovy první *Výzvy k Slovanům*.⁷ Fakticky však Bakunin spolupracoval téměř výhradně s bratry Strakovými v Lipsku a v Praze s E. Arnoldem, zatímco se Sabinou, který prý nepožíval obecné důvěry, téměř nepřišel do styku; jednat začal se Sabinou až v předjaří 1849, ovšem k jeho malé radosti.⁸ Sabinově účasti v revoluci zabraňovalo i to, že byl v jejím průběhu dvakrát vězněn, poprvé od konce června do září 1848 jako účastník svatodušního povstání a podruhé jako protagonista vyzrazeného májového spiknutí roku 1849. K tomuto druhému, definitivnímu zatčení došlo v noci na 10. května, pouhých 16 dní po tom, co se Sabina oženil s pražskou Němkou Josefínou Schönauerovou, s níž už měl dvě děti, tříletého Aloise a roční Eufrozínu. Zprvu byl vězněn na Pražském hradě na samotce, přerušované jen občasnými výslechy. Na ortel čekal tři roky až do 21. května 1852, kdy byl odsouzen k smrti provazem, avšak hrabětem Clam-Gallasem mu byla oznámena císařská milost a změna rozsudku na 18 let vězení; ministr války totiž už v září 1850 rozhodl, že tresty smrti, které budou vyneseny, budou změněny v dlouholetý žalář.⁹ Teprve v únoru 1853 byl Sabina převezen do pevnostních kasemat v Olomouci. Po amnestii 8. května 1857 živořil jako spisovatel pod stále se zosťrujícím dohledem policie, až v červenci 1859, patrně v souvislosti s totálním zákazem cokoli psát, vstoupil pod krycím jménem Roman jako konfident do služeb pražského policejního ředitele barona Päumanna (v úřadě v letech 1854 – 1860).¹⁰

Zpochybňovat či omlouvat tuto Sabinovu činnost by bylo zcela nesmyslné počínání. Historik J. Purš zčásti na základě starších zjištění^{/11} uvádí, že Sabina od policie dostával měsíční plat 100 zlatých (vydělal si tak ročně víc než například K. J. Erben jako archivář), a to až do roku 1866, kdy se platba postupně snižovala, až zcela zanikla. Do té doby doručil množství raportů, v nichž pravidelně informoval o činnosti řady kulturních činitelů včetně svého nejbližšího přítele J. V. Friče, své služby však policii poskytoval i později. Podle sabinovského znalce J. Thona šlo o „stovky, snad tisíce aktů“.^{/12} Asi nejznámější případ jeho konfidentství pochází z roku 1867, kdy po tzv. rakousko-uherském vyrovnání odjela se žádostí o politickou podporu do Moskvy výprava českých představitelů, jíž se účastnil i manžel Sabinovy dcery Eufrozíny Emanuel Vávra. Sabina bez zeťova vědomí odevzdával policii jeho dopisy, obsahující politické a intimní údaje.^{/13} Fakt konfidentství vrhá sporné světlo i na ostatní Sabinovu politickou činnost té doby. Jeho zapřísáhlý odpůrce Jakub Malý například bez důkazu tvrdil, že Sabina skrytě vystupoval coby agent provokatér na masových táborových shromážděních, pořádaných od roku 1868, a přednáškách pro dělníky. To se však jeví jako málo pravděpodobné. Sabinovy táborové projevy, jak ukazuje několik novinářsky otištěných výtahů z nich, byly politicky vcelku umírněné a podobně jako jeho přednášky byly zaměřené hlavně osvětově. Ve shodě s řečnickovým přesvědčením, neboť vězeňská zkušenost a nové dobové podněty znamenaly u Sabiny odklon od revolucionářství k „revoluci ducha“, jak nejlépe dokládá jeho stať *Duchovný komunismus* (1861). Sabina byl pod stálým dohledem policie; o povolení k veřejným projevům musel žádat a je znám případ, kdy jeho řeč byla pro pouhý náznak politické agitace ukončena a Sabina pak opakovaně vyslýchán.^{/14}

Přes to vše znamenala 60. léta vrchol Sabinovy činnosti a zdá se, že vedle v ústraní pracujícího Palackého, záhy zemřelé Němcové a mladého a svoji pozici teprve budujícího Nerudy byl tehdy jednou z ústředních osobností české kultury. Když byl roku 1870 v tisku anonymně označen za policejního agenta, svou čest před soudem bez obtíží obhájil a získal dokonce finanční odškodné. Dva roky poté, 30. července 1872, však byl přímo konfrontován s vlastním rukopisem policejního raportu a svou vinu okamžitě přiznal. Stalo se tak na tzv. „národním soudu“ v bytě advokáta J. Kučery, jehož se dále účastnili J. Grégr, J. Neruda, V. Hálek, J. Barák, A. Švagrovský aj.^{/15} Sabina byl pod hrozbou vyzrazení donucen k emigraci. Už po několika dnech však v Drážďanech četl v německém i českém tisku o své zradě a vrátil se do Prahy, kde se neúspěšně hájil svou *Obranou proti lhářům a utrhačům*^{/16} a poté i soudně.

„Konečně stihla dlouho pokulhávající Nemesis padoucha, jemuž dosavad v národě našem podobného nebylo“,^{/17} komentoval propuklý skandál s neskrývaným uspokojením ještě po letech Jakub Malý. Zastavme se u dvou sporných bodů Sabinova případu. Jde v prvé řadě

o to, že Sabina se spoluprací s vládními orgány, byť jakkoliv neetickou, nedopouštěl ničeho trestného, zato však zjevně proti zákonu jednal samozvaný národní soud. Pouze polovládní list Prager Abendblatt 14. srpna 1872 označil za „drzost přímo nepochopitelnou osobovati si právo neodvislou, soukromou osobu posílati do vyhnanství“. Událost, jíž byly podle listu zpět přivolávány „doby temného středověku se svými tajnými tribunály“,¹⁸ za májovce v citované studii později obhajoval J. Arbes, ale počátkem 20. století se opět vyslovil Josef Holeček, že „vyloučení z národa bylo nápadem středověkým. Bylo to něco jako vyobcování z církve“.¹⁹ Důsledkem soudu nebyla jen Sabinova likvidace společenská, ale málem i fyzická. Štvavá tisková kampaň, jíž se na prvním místě účastnily Národní listy a rovněž Malého Poutník od Otavy, podle četných Sabinových výroků z *Obrany* cílila na „úplné zničení mé“. V tisku se též mylně uvádělo, že národní soud jako jednu z alternativ Sabinovi nabídl čestný odchod ze života, tj. sebevraždu.²⁰ Text *Obrany* ukazuje, že k tomuto „řešení“ skandálu byl Sabina tlačen právě jen nepřímými tiskovými narážkami. V dopise Janu Kučerovi z konce léta, který se k *Obraně* přímo vztahuje, Sabina upřesnil: „Nezněla ona alternativa, jak Národní listy lživě psaly, na smrt neb na vyhnanství, nýbrž na toto neb na uveřejnění“.²¹ Dále v listu shodně s *Obranou* několikrát zmínil, že sebevraždu nespáchal proto, že za čestnější pokládal se proti nařčením veřejně hájit. Od zamýšlené soudní obhajoby však byl velmi brzy nucen upustit.

Spíše než národní soud to tedy byl následný tiskový skandál, který Sabinu natrvalo vyřadil z veřejného života v českém i v německém prostředí; tento stav v zásadě trvá dodnes. Poslední roky Sabina dožil v Praze.²² Jako persona non grata nemohl nic oficiálně publikovat, třebaže literární činnost mu nebyla a nemohla být nijak zakazována. Tato cenzura naruby ze strany celé společnosti tak Sabinu opět – jako mnohokrát předtím cenzura skutečná – donutila psát na zapřenou pod pseudonymy či anonymně. Vrcholem perzekuce nově bylo, že Sabina v zájmu vlastního bezpečí musel na veřejnosti dočasně chodit v převleku. Slabou útěchou mu mohla být korespondence s dcerou Eufrozínou a jejím manželem, žurnalistou a významným překladatelem ruských klasiků Emanuelem Vávrou, kteří se odstěhovali do Rigy a poté do Petrohradu.²³ Roku 1876 se stopy po osamělém Sabinovi znovu ztrácejí. Jeho poslední spolupracovník v redakci Ladislav Quis vypráví, jak jej na jedné procházce s Janem Nerudou spatřili žebrať na ulici,²⁴ Arbes uvádí obdobné svědectví herce a dramatika F. F. Šamberka. Smrt Karla Sabiny „vysílením“ 9. listopadu 1877 se české veřejnosti nijak nedotkla, chudého pohřbu se mimo rodiny zúčastnila jen hrstka dělníků, jak víme ze stručných nekrologů.²⁵

Přes neustálou činnost Sabinu provázela celý život bída. Kvůli neschopnosti zapřavit kvartálně splácené nájemné se musel bezpočtukrát stěhovat, někdy do jiné pražské čtvrti, jindy jen o několik domovních čísel. V době uvěznění a v krušných časech po návratu byla

navíc jeho rodina nucena se zadlužit u židovských lichvářů – těchto dluhů a úroků z nich se Sabina patrně nikdy nezbažil ani přes svůj poměrně vysoký konfidentský plat, takže i v době největší „prosperity“ byl nucen denodenně psát, aby měl z čeho žít. Ve své *Obraně* uvádí: „...skromný majetek můj během let třiadvacetkrát byl odhádán a zapečetěn, a jedenáctkrát naň veřejná dražba vypsána byla v novinách“.¹²⁶ Toto zdrcující číslo ale jistě nebylo konečné, vždyť nejhorší doba Sabinovi roku 1872 teprve nastávala. Nanejvýš charakteristická je poslední zmínka, kterou o jeho životě máme. Je jí věta, kterou si zapsal J. V. Frič 24. srpna 1877 při své petrohradské návštěvě rodiny Sabinova zetě E. Vávry a která nepochybně čerpá z nedochovaného Sabinova dopisu: „Sabina [žádal] o pětku – a měl být zase fantován.“¹²⁷

Stručné životopisné pásmo nás přivádí k otázkám Sabinovy tvorby, vlastního tématu přítomné práce. Jestliže o Sabinově životě víme málo, o jeho díle to platí dvojnásob. Aniž by někdy bylo seriózně zkoumáno, stal se jeho autor jako umělec v obecném povědomí doslova ztělesněním epigonství, pisatelem tvořícím výhradně pro výdělek, nakvap, bez jakéhokoli kompozičního či ideového plánu a bezostyšně přitom užívajícím nápadů svých literárních předchůdců a vzorů, v první řadě ovšem Máchy. Přestože je Sabina tvůrcem textu *Prodané nevěsty*, ikonického díla české kultury, je jako beletrista sotva zmiňován v čítankách a ani jeho četné další texty nikdy nedošly obecnějšího uznání. Jako by se na něm vyplnil tvrdý soud Václava Černého: „Sabina by nemohl být ‚národním umělcem‘. Čelakovský by jím nemohl být“, kdyby „se dopustil činu Sabinova. Žádný titul by mu hodnost ‚národního umělce‘ nezajistil. I s titulem by jím nebyl; titul by byl jen výsměchem svému vlastnímu významu. Aby tomu tak nebylo, musil by mu být odňat, jakmile by jeho zrada propukla. Ba ano, uvědomuje si kdo, že instituce titulu ze zásluhy, *pokud je udělován za živa*, vynucuje si zřízení disciplinárního řádu pro ty, kdož se ho nadále ukáží nehodnými?“¹²⁸

Díky zevrubným máchovským studiím známe dnes zčásti Sabinu jako epigona, téměř vůbec však dosud nebyl oceněn jeho tvůrčí přínos české literatuře. Je nesporné, že nejméně v jednom ohledu bylo Sabinovým konfidentstvím jeho dílo postiženo natrvalo: tím, že bylo fakticky vyřazeno z národní kultury, nemohlo být téměř nijak zhodnocováno v pozdějších konkretizacích. Jeho význam v kontextu vývoje literatury je tak a priori snížen. Pro náš pokus o restituci tohoto díla do dnešních kulturních souvislostí je proto určující pozice, jakou mělo před Sabinovým odhalením, kdy ještě jeho posuzovatelé nebyli ovlivněni vědomím Sabinova konfidentství. Roku 1865 napsal Emanuel Meliš: „Sabina jest všestranně a filosoficky vzdělaný spisovatel a nyní bez odporu nejprvnější romanopisec a literární historik český“. Též podle Riegrova slovníku z téže doby „jest jeden z nejnadanějších spisovatelů českých, má

rozsáhlé vědomosti a vyvinuje i v pokročilém věku činnost neobyčejnou“. Podle známého výroku Vítězslava Háška z roku 1871 dokonce „z literatury neodčiní ho nikdo; neboť tam se zapsal písmem pevným a (...) snad nikdo z českého spisovatelstva není tak činným jako on“.^{/29} S podobnými náhledy se ostatně tu a tam setkáme i ve 20. století. Dokonce jeho příkrý (ovšem dočasný) odpůrce M. Hýsek nepřijatelnost Sabinova díla opakovaně zdůvodňoval tak, že „právě spisovatelská nadprůměrnost Sabinova činila jeho případ tak bolestným“.^{/30} Tato slova už předznamenávají výrok ze zásadní studie J. Fučíka: „Kdyby Sabinovo dílo nebylo velké a významné, nemohli bychom mluvit ani o jeho zradě“.^{/31} Po kritickém zhodnocení Sabinova díla se takto volá už řadu desetiletí, teprve nedávno však došlo k průkopnickému zkoumání jeho próz *Oživené hroby* a *Hrobník*.^{/32} Přesto je stále zřejmější, že i sto třicet let po své smrti Sabina jako umělec a spolutvůrce novočeské literatury stále čeká na své objevení.^{/33}

Sabinovy literární texty, jak už naznačeno, je třeba prozkoumat v úhrnu. Dosavadní letité přehledy beletrie^{/34} však ani ve výčtu neuvádí všechny známé texty, natož aby v nich byl podán jejich ucelený vědecký výklad; chybí též jakákoli souhrnná studie o Sabinově rozsáhlé publicistice. Pokusme se jmenovat v relativní úplnosti alespoň větší beletristické práce Karla Sabiny, které leží ve středu našeho zájmu. Čtenářské veřejnosti se představil roku 1835, a to hned ve třech oblastech: jako básník, novelista a literární kritik. Kritiku záhy zaměnil za literární historii, která ho pak zaměstnávala celý život a stala se vedle beletrie jeho nejvýznamnější doménou. V poezii po různých časopisech uveřejnil několik desítek ponejvíce lyrických textů, z nichž pak roku 1841 uspořádal knižní výbor pod titulem *Básně*. Přestože však tato jeho první kniha vzbudila velký rozruch u kritiky a zřejmě byla úspěšná i čtenářsky, Sabina se nadále poezie vzdal a vracel se k ní už jen výjimečně. Páteří jeho literární tvorby byla od počátku próza. Do roku 1845 otiskl v *Květech* čtrnáct textů od próz románového rozsahu (*Poutník*) až po několikastranové črty (*Letní noc*), z nichž pak některé vyšly i knižně. Největší popularity ovšem dosáhl *Hrobník* (1837), za Sabinova života jeho nejvydávanější text vůbec, mezi jeho ranými novelami však najdeme i díla mnohem hodnotnější, jako je *Ervín* (1836, původně pod titulem *Hesperidky*). K jeho nejlepším novelám rovněž patří knižně vydaní *Vesničané* (1847). Předrevoluční tvorbu doplňuje trojice samostatně otištěných esejů o Máchovi, Husovi a Napoleonovi a především čtyři svazky historických *Obrazů ze XIV. a XV. věku* (1844), pozoruhodný pokus o rozsáhlý román, který však bohužel vinou cenzury i autorovy nepřípravenosti skončil uměleckým fiaskem.

Po nucené osmileté přestávce přichází Sabinovo nejplodnější tvůrčí údobí. V době své zralosti napsal celkem deset dnes známých románů: *Blouznění* (1857, 3 svazky), dále romány *Hedvika* (1858, 2 sv.), *Věčný ženich* (1858-63), *Na poušti* (1859/1863, 4 sv.), *Jen tři léta*

(1863, 2 sv.), *Ruesswurm* (1866), *Dělník* (1868, nedokončeno) a po roce 1872 pseudonymně či anonymně tři rozsáhlé románové skladby *Morana čili Svět a jeho nicoty* (1874), *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875) a *Kaiser Ferdinand der Gütige und die Revolution vom Jahre 1848* (1876), jedinou Sabinovu německou prózu, o níž dnes víme. Za vrchol jeho díla se dnes obecně pokládá próza *Oživené hroby* (1870), do její blízkosti však v tomto smyslu můžeme zařadit i pozoruhodné novely *Hyacint* (1862) a *Jan Zach* (Dalibor 1859). Tuto žeň doplňuje známá novela *Jaroslava* (1859, starší verze pod titulem *Otec a dcera*), rozsáhlá humoristická próza *Hodovští* (též jako *Sokové*) a řada umělecky nepřilíš zdařilých, převážně historických povídek a novel. Kromě textů uvedených v literárních přehledech jsou to ještě prózy *Černokněžnice. Pověst z XIII. století* (Lada 1862), *Nocleh v klášteře. Epizoda ze života Danteho* (Lumír 1865), *Poslední z Hasenburkův* (Květy 1865), *Osudná kniha* (Květy 1866) a *Bratří* (1866 v souboru *Jařinky*).¹³⁵

V 60. letech se Sabina v souvislosti s otevřením Prozatímního divadla mohl uplatnit i jako operní libretista a dramatik. Přestože svým libretům nevěnoval příliš mnoho pozornosti, je právě jejich zásluhou jeho jméno nejčastěji zmiňováno u nás i v zahraničí. Po světoznámé Smetanově *Prodané nevěstě* a *Braniborech v Čechách* (obě premiéry 1866) to byla především popularita aktovky Viléma Blodka *V studni* (1867), která mu zajistila proslulost. Sabinova libreta dále umožnila vznik oper K. Bendla, V. Šebora, Z. Fibicha či J. R. Rozkošného, avšak odhady jejich celkového počtu se značně různí. Rovněž víme celkem o šesti Sabinových hrách, jež byly v letech 1866 – 1870 s různým úspěchem uvedeny scénicky, avšak tištěné podoby se dočkaly jen čtyři z nich: komedie *Inzerát*, dlouho prý považovaná za nejlepší českou veselohru, na ni žánrově navazující fraška s vloženými písněmi *Maloměstské klepny*, dále veršovaná historická truchlohra *Černá růže* a konečně oba žánry spojující historická fraška *Šašek Jiřího z Poděbrad*. Do 60. let též spadá Sabinův vůbec nejambicióznější tvůrčí projekt, tisícistranové torzo *Dějepisů literatury československé staré a střední doby* (1861 – 1866), který však nebyl dokončen vinou Sabinovy metodické nepřipravenosti a nedostatku financí. Mnohem cennější jsou tak jeho četné stati o autorech obrození a romantismu, většinová autorská účast na knize *Naši mužové* (1862 – 1863) J. E. Sojky, příprava několika edicí a zvláště v polovině 70. let německy psaná přehledová práce o vývoji českého divadla.¹³⁶ Sabinův tehdejší literární vzestup dokládá i fakt, že zatímco ještě ve 40. letech měl s českým pravopisem potíže a zvláště jeho novely v Květech jistě musely být redaktorsky upravovány, roku 1862 se už sám odvážil vydat zrcadlový česko-německý lingvistický spis *Pravopis český – Böhmische Rechtschreibung*, jakousi stručnou příručku češtiny pro Němce.¹³⁷

Závěrem našeho výčtu je třeba se alespoň letmo zmínit o Sabinově tvorbě pro noviny a časopisy, kterou jsme však nuceni nechat budoucímu zkoumání jako otevřenou otázku. Karel Sabina byl jako žurnalista a publicista jednou z nejvýznamnějších postav 19. století. Roku 1870 prý sám o sobě veřejně prohlásil, že byl spolupracovníkem všech českých listů. Tento údaj se už předtím objevil v Riegrově slovníku a v pozdějších pracích o Sabinovi byl stereotypně opakován. V periodikách Sabina publikoval ne nepodstatnou část své literární tvorby, jeho doménou se ale stal žánr populárně vědecké stati na pokračování, kde zúročoval své bohaté znalosti nejen z literární a kulturní historie, ale také z politologie, sociální ekonomie atd. Přestože vinou nejrůznějších okolností nepůsobil v žádném listě jako redaktor dlouhodobě, věděl o zákulisí české žurnalistiky tolik jako sotvakdo druhý. Od mládí navíc psal do německých listů v Rakousku i za jeho hranicemi. Obdivuhodná je míra jeho činnosti v době revoluce, kdy po Havlíčkovi redigoval Pražské noviny a Včelu a současně se podílel na vedení několika radikálních listů, a opět v 60. letech. Sabinovu profesionalitu i dobovou autoritu mimo jiné dokládá jedna výmluvná drobnost: značný počet nově založených periodik, jejichž úvodní číslo obsahovalo větší Sabinův příspěvek (Jasoň, Lada, Posel z Prahy, Pražský deník, Dělník aj.). Navíc víme, že některé z těchto tiskovin (Jasoň, Pravda, Slovan) Sabina dočasně vedl nejen coby skrytý redaktor, ale též jako hlavní přispěvatel.

Spontaneita jeho tvoření se v něčem obráží i na stavu jeho rukopisné pozůstalosti, chované v Literárním archivu Památníku národního písemnictví zejména ve fondech Karla Sabiny a Antonína Klášterského. Kvůli svému pracovnímu chvatu si nemohl pořizovat opisy svých textů pro sebe; jediný originál (a v době cenzury jediný z povinných dvou, který mu byl po zhodnocení vrácen) odevzdával nakladateli či redaktorovi, takže nemáme k dispozici prakticky žádný rukopis jeho vydaného díla. To platí i o autografech jeho předběžných publikací, které byly vesměs pořízeny až v průběhu 60. let ve formě stylisticky revidovaných opisů starších časopiseckých či knižních tisků, a to nejspíše jako materiály pro vydání jeho spisů u Karla Bellmanna, z něhož se však realizovaly jen tři sešity (1866 pod titulem *Jařinky*). Rukopisy tak Sabinovo dílo rozhojňují vcelku jen o několik netištěných textů (novela *Čech*, část frašky *Tajné plány* aj.). Je to nepochybně jen zlomek Sabinovy původní pozůstalosti. Další rukopisné texty se ztratily (pozdní román *Der Abt von Sedletz*, o němž píše Máchal), nebo nebyly nikdy známy (druhý díl *Oživených hrobů*). Zatímco autografy spisovatelů, kteří se v posthumní kolektivní konkretizaci stali národními ikonami, se nezřídka uchovávaly s péčí příslušející relikviím, rukopisy usvědčeného „zrádce národa“ byly pravděpodobně naopak záměrně likvidovány (zvláště rozsáhlá korespondence se zachovala jen v žalostném torzu, ale

národní prokletí větší či menší měrou postihlo jistě všechny složky sabinovské dokumentace). Sabinovi byly ostatně zabavovány rukopisy už během jeho života při policejních prohlídkách.

Sabinův široký rozhled po evropské literatuře a publicistice zajišťoval vedle nesmírné píle též fenomenální talent na jazyky. Byl přirozeně bilingvní a během svého života si ve větší či menší míře osvojil všech šest jazyků monarchie včetně maďarštiny a italštiny, pracoval běžně s latinou, od mládí překládal povídky z ruštiny a francouzštiny a v zralém věku byl schopen pro své politologické práce excerpovat i texty psané anglicky. Jeho čelné místo v české literární historii 19. století též určilo intertextuální předurčenost jeho vlastní rozsáhlé tvorby. Byl ovlivněn desítkami spisovatelů od klíčových básníků romantismu od Británie po Rusko přes mladoněmecké prozaiky a autory angloněmeckého gotického románu či francouzské frenetické prózy až třeba po Karla Herloše, George Sandovou či staré české kronikáře a ovšem soudobou českou literaturou. Za jeho nejvýznamnějšího inspirátora je však právem považován Karel Hynek Mácha, jehož vliv byl pro Sabinu určující především v době kolem roku 1840. Mácha, jak víme, byl „samotář“ nejen v literární stylizaci, ale i fakticky. Neuzavíral častá přátelství, ve společnosti se objevoval jen jako vzácný host, žil izolovaně ve svém „paralelním“ básnickém světě, z nějž však téměř nepublikoval. V tomto směru byl Sabina jeho pravý opak. V Máchově úmrtním věku už uveřejnil od Vídně po Lipsko desítky textů nejrůznějšího druhu a zaměření a ovšem měl nepoměrně větší zkušenosti s cenzurou. Byl to patrně on, kdo se též zasloužil o připuštění *Máje* do tisku „úskokem“ na cenzoru Zimmermannovi, jemuž byla Máchova báseň vylíčena jako mravoličný spis, jak o tom později psal v článku *Bývalá cenzura* (anonymně ve Svobodě 1869). Je pak jen logické, že po Máchově smrti měl Sabina také lví podíl jak na vydání jeho spisů, tak na první masovější recepci Máchy prostřednictvím almanachu *Máj* (1858).³⁸

Zvláště jako následovník Máchy se Sabina dodnes nezbavil nálepky mistrova epigona. Napadá nás v této souvislosti jeden příměr: Mozart a Salieri, jak jejich tvůrčový vztah postupně zpracovali Puškin, Shaffer a Forman. První, „geniální umělec“, vždy zastihuje toho druhého jako k umění omylem zbloudilého diletanty a odsuzuje ho k zapomnění. Salieri však stejně jako Sabina byl ve skutečnosti autorem hodným odborného zájmu. Analogie má své meze, přesto jde rozhodně dál než jen ke shodným iniciálám příjmení. Míra Sabinova epigonství ve vztahu k Máchovi i k jiným autorům a zvláště kvalita a povaha jeho tvůrčivosti nás zde zajímají na prvním místě. V dalších dvou kapitolách proto na příkladě dvou raných Sabinových próz, inspirovaných Máchovou tvorbou, rozvineme dvě stávající mezní pojetí intertextuality, jichž pak použijeme jako metodického východiska k dalšímu zkoumání.

2. INSPIRACE A VLIVOLOGIE

*Mně mistrem jsi, mně původem jsi blaha,
jen z tebe čerpal jsem svou lačnou duší
sloh krásný, jímž se sláva moje vzdává.*
Dante, Peklo I, v. 85-87 (přel. O. F. Babler)

Tři měsíce před svou smrtí uveřejnil Vítězslav Hálek rozhořčenou kritiku tragédie *Don César a spanilá Magelona* (1852) Josefa Jiřího Kolára. Na základě přednášky K. B. Kobra, pronesené krátce předtím v Umělecké besedě, obvinil slavného herce a autora této snad nejpopulárnější a nejceněnější české hry té doby, že jeho kus je víc než z poloviny vykraden z prózy *Das Loos der Schönen* (1843) podřadného povídkáře Wachsmanna a z Shakespearova *Krále Jana*. Hálek nazval *Magelonu* „plagiátem nejhrubšího kalibru“; Kolár prý „původním duchem svým nevymyslíl ve dvou aktech skoro ani pauzu“ (pomlčku) a nedal si ani práci s přepsáním Wachsmannovy povídky na drama.¹¹ Hálkova kritika není metodicky dobře podchycená, přesto je však drtivě přesvědčivá: zhruba devět desetin poměrně rozsáhlé stati tvoří výčet Kolárových doslovných výpůjček z Wachsmanna a Shakespeara. Hálek navíc uvádí, že obdobným způsobem vzniklo i celé dějství Kolárovy *Moniky* na základě Byronova *Wenera* (a dodejme, že i slavný *Pražský Žid* je místy silně závislý na *Romeovi a Julii*). Slavný dramatik se tak Hálkovým zásahem, v dobovém vnímání ovšem jenom načas, rázem změnil v plagiátora a jeho *Magelona* v odstrašující příklad čirého epigonství.

Jako literární epigon, ponejvíce Máchův, je dodnes často vnímán i mnohem tragičtěji „sesazený svatý“, Kolárův přítel a obdivovatel Karel Sabina. Považovat jej za pouhého imitátora je, jak snad ukážeme, silně krátkozraké, nicméně několik vnějších důvodů pro takový názor je nasnadě. Jako jeden z nejvýznamnějších literárních historiků 19. století byl Sabina znám svou encyklopedickou sčtlostí. Umělec vždy tvoří ze svého vědomí; u Sabiny jeho důležitou část tvořily znalosti z kulturní historie, jejichž stopy proto logicky nacházíme i v jeho textech. S tím ovšem souvisí Sabinův ryze eklektický způsob tvorby, založený ve vědeckých statích i v krásné literatuře na shromažďování podnětů ze zdrojů nejrůznějšího druhu a v beletrii navíc motivovaný zmíněným přátelstvím s Karlem Hynkem Máchou. Konečně je tu rys přejímání obecně romantických motivů, vlastní samozřejmě nejen Sabinovi a Máchovi, ale též všem jejich evropským vzorům. Všechny tyto skutečnosti neklamně sugerují, že studium Karla Sabiny musí mířit daleko za hranice jeho vlastního díla.

Obecné zvýšení zájmu o problematiku tohoto typu v posledních desetiletích dokazuje zaměření řady badatelů na soubory vztahů mezi texty. Bylo by však mylné domnívat se, že jde o panenskou oblast. Nejen stoletá literární komparatistika, ale všechna odvětví literární

vědy, každý pokus o postižení vývojových tendencí literatury nutně kolidují se sférou intertextuality. V současnosti, kdy jednotlivé textové struktury zvláště klasických děl jsou namnoze relativně dobře prozkoumány, je to právě studium intertextuálních relací, které se zdá být nejschůdnější a nejpřirozenější metodickou cestou k definování a vytváření nových literárněvědných fakt.

Intertextuální odkaz je odkaz na soubor vnějších souvislostí, které takto dílo do sebe potenciálně absorbuje, a je tedy vděčným námětem k interpretaci. Je však třeba mít se na pozoru. *Interstruktura* – v našem chápání sít' vztahů mezi jednotlivými textovými strukturami – je teprve sekundárně vytvořená struktura na rozdíl od struktury textu, která je neinterpretovaná, imanentně daná textovým uspořádáním. Relevance vývodů interpreta při definování interstruktur je proto mnohdy diskutabilní, a intertextualita tak klade vysoké nároky na jeho soudnost a schopnost sebekriticky zamezit příliš dalekosáhlým spojům, které by mohly diskreditovat jeho interpretační záměr. Navíc se nelze ubránit dojmu, že intertextuální přístup k literatuře vyzdvihuje a činí zajímavější právě díla, která nejsou příliš původní. Dílo „bez předchůdců“ – toho lze ovšem docílit jen do určité míry – podle této metody zvýznamňuje teprve své následovníky.

Neméně problematická je i otázka, nakolik lze studiem intertextuality jako fenoménu dospět k určování umělecké kvality posuzovaných textů. Mezi oběma oblastmi je nepochybně nepřímá souvislost, avšak oklika, kterou interpret zpravidla musí překonávat noetickou bariéru mezi nimi, je mnohdy víc než podezřelá. Obecně intertextualita pro umělecké hodnocení podává nástroje jen velmi hrubé a v žádném případě všeplatné: předpoklad práva primogenitury (inspirátorský text má axiologickou výhodu vůči textu, který z něj vychází), respektive míru patrného vlivu při porovnávání textů vzešlých z téhož pramene (text A je společnému inspirátoru zadluženější než text B, a bude proto mít menší hodnotu než B). Minuciózním zkoumáním konkrétní interstruktur pak při dostatečném množství podkladů lze dojít k charakteristice povahy intertextuálních vztahů v rámci jednotlivého případu. Ani to však – zdá se – zcela nepostačuje.

Podnětný pohled na problematiku intertextuality a její možnosti prostředkuje teze známého amerického literárního vědce a kritika Harolda Blooma, ač ani ona uvedené námítky nevyvrací. Bloom nazval literární zadluženost každého autora vůči předchůdcům „úzkostí z vlivu“. Ve své knize téhož názvu, kde strach z literárních „otců“ přirovnal k Freudovu oidipovskému komplexu, vychází z premisy, že „básnický vliv nemusí snižovat originalitu básníků; začasť ji zvyšuje, třebaže je proto nečiní nutně lepšími“.¹² Poezie v jeho pojetí představuje jednolitou, nepřerušovanou vývojovou linii, na niž nový básník musí navázat

diskontinuálně, neboť, říká Bloom, ten, kdo zcela utone ve svých vlivech, není básníkem.¹³ Tvorba je proto vždy zápas s mrtvými, v němž autor metaforicky i doslovně bojuje o přežití své a svého díla. Každé nové dílo je tvůrčí oprava (*creative correction*) staršího díla, která je pozitivním důsledkem jeho špatného čtení (*misreading, misprision*), ať už záměrného ve smyslu polemiky, či bezděčného. V pozdní Bloomově práci *Kánon západní literatury* pak nečekaně, ale přes některé nutné výhrady sympaticky vychází najevo autorův tradicionalistický postoj k literatuře. Cílem úspěšného tvůrce je zařadit se do kánonu uznávaných klasiků, tedy dosáhnout úrovně konvence a navázat na tradici, z níž vyšel. Tuto návaznost Bloom napohled paradoxně chápe i jako základní podmínku původnosti: „Břemeno vlivu je třeba vláčet dál, má-li být uprostřed bohatství západní literární tradice vůbec dosaženo a znovudosažováno jakékoli významné originality. Tradice není pouhé předávání nebo laskavé sdělování; je to také konflikt mezi minulým géniem a současnou touhou“.¹⁴

Je faktem, že tvůrčí originalitu můžeme nejlépe změřit u děl, jejichž tematika byla už dříve literárně zpracována. Zejména v epice a v dramatu je běžné, že soubory motivů i celé příběhy přecházejí z díla do díla; kdybychom takové texty měli považovat za umělecky méněcenné, byl by na pouhého epigona deklasován i Shakespeare, jehož hry zpravidla vycházejí ze starších předloh. Bloom přinejmenším přesvědčivě ukázal, že intertextuální návaznost v díle není jenom nutné zlo, ale může být i velmi žádoucí a při vhodném uchopení – pisatelském i interpretačním – se stává účinným uměleckým prostředkem. Básník proti své vůli rozpoznává sám sebe ve svém vzoru, a snaží se proto vliv tohoto vzoru negovat. Tvůrčí „úzkost“ je přitom zpravidla důsledek úcty k uznávanému vzoru, která může mít v některých případech ráz až idolatrický. Tak je tomu v motu k této kapitole, Dantově apostrofě Vergilia, jehož „sloh krásný, jímž se sláva moje vzrůstá“, je implikovanému autoru veledíla renesance nejen zářným příkladem a pobídkou k vlastní tvorbě, ale též klíčem k úspěchu. Tato oddanost dílu předchůdce může zčásti ospravedlnit i fakt jeho přivlastnění a (zne)užití k vytvoření díla vlastního. „Co je pravdivé, to je mé,“ omlouvá se Seneca v listu Luciliovi za citace Epikúra.

S využitím Bloomova podnětu můžeme nyní rozvést dosavadní definici *interstruktury*, klíčového pojmu této práce, jako interpretací vytvořeného souboru vztahů mezi texty. Jak už bylo naznačeno, pro literární bádání nemá smysl diskvalifikovat text zjišťováním, kolik měl předchůdců, z nichž mohl vyrůstat, ale právě naopak vzájemnou hodnotící konfrontací, již je interpretace, vytvářet nové poznatky a obohacovat jimi dosavadní kulturní povědomí jak o inspirovaném, tak o inspirátorském textu. Zde podané pojetí intertextuality má tedy primárně noetickou funkci, zaměřenou konkrétně na objevování a definování nových faktů o dosud málo známém díle Karla Sabiny a jeho vztazích k těm oblastem kultury, s nimiž prokazatelně bylo

či dosud je v interakci. Metaforicky lze jednotlivé texty interstruktury chápat jako křemeny, jimiž interpret křesá o sebe ve snaze vyvolat sémantické jiskření.

Pokusme se však problematiku popsat ještě jinak, pomocí dvou souvztažných dvojic tradičnějších termínů, z nichž jedna stojí v záhlaví této kapitoly, druhá v titulu celé práce. Pojmem *inspirace* se v obecném, neodborném chápání obvykle rozumí cosi, bez čeho umělec nemůže existovat, základní podmínka úspěšného tvoření. Je vnímána bytostně pozitivně; v církevním učení se ostatně inspirací rozumí přímý vliv Ducha svatého na autory bible, vlastně pouhé zapisovatele boží vůle. Naproti tomu konotace polooborného výrazu *vlivologie* – ve vztahu k pozitivistickým redukcím uměleckého díla na souhrn vlivů – jsou výrazně negativní. Při bližším pohledu se však ukazuje, že význam obou pojmů je v mnohém podobný. Odmyslíme-li příslušnost termínu *vlivologie* ke Comtově filosofické tezi aplikované na uměleckou kritiku, vidíme, že sémantická strategie obou pojmů je v zásadě táž: smyslem *inspirace* je ovlivňování. Odlišnost způsobuje namnoze jen polarita konotací.

Podobně zdánlivá je i striktnost dichotomie pojmů *epigon* a *tvůrce*. Tvůrce je – na základě Bloomovy teze – ten, kdo navazuje na kulturní dědictví a tím je rozvíjí. Epigonem je pak běžně rozuměn netvůrčí napodobitel nějakého díla. Už podle slovníkové definice však ve významu tohoto pojmu vedle imitační složky figuruje též složka „pokračovatel v díle někoho, následovník“.¹⁵ Teze o protikladnosti pojmů epigonství (*vlivologie*) a tvůrčivosti (*inspirace*) se tak rozpadá, z čehož ovšem nikterak neplyne, že je lze navzájem zaměňovat. Oba členy uspořádané terminologické dvojice vždy vyjadřují pouze různou míru téže vlastnosti, a v případě obou paralelních dvojic je proto třeba chápat je jako dva ne nutně mezní body na škále literárního eklekticismu.

Velmi příznačný je v tomto smyslu Sabinův vlastní způsob užívání výrazu *epigon*. V obou Thonových výběrech ze Sabinových literárněvědných statí¹⁶ lze napočítat celkem jedenáct výskytů termínu. Nejčastěji Sabina hovoří o epigonech „českých“ či „literárních“, běžně v kombinaci (užito mj. o Máchovi, Kalinovi, Herlošovi a Rubešovi). K těmto výskytům je třeba připočíst užití slova *epigon* o členech kulturních skupin, např. o přispěvatelích *Prvotín pěkných umění* (mj. Polák, Šafařík, Jungmann) a májovcích (Neruda), a rovněž zmínku o Šafaříkovi jako předním epigonu české vědy. Ve všech těchto případech je *epigon* stoupenec rozvíjející nadindividuální hnutí (národnost, uměleckou oblast aj.). Jako *epigon* tedy mohla být indiferentně označena kterákoli osobnost (české) kultury, vždy však významná. Nanejvýš příznakový je tento příklad: „Ode dávných a dávných už časů se šosáctví ukrývalo za štítem klasicismu a snažíc se upoutati, ba přerušiti svobodu ducha vůbec, vyhánělo volnoduché epigony z chrámu umění“.¹⁷ „*Epigon*“ je zde doslova zastavatel a reprezentant „svobody

ducha“ a v protikladu k němu stojí šosácký „klasik“; „chrám umění“ je pak nadindividuální oblast tvorby, v níž se oba různou měrou uplatňují. Epigon (konkrétně příslušník mladé májovské generace) je tu plným synonymem tvůrce se všemi kladnými asociacemi toho slova.

Že se výrazem epigon Sabinovi nikterak nekonotoval význam netvůrčího imitátorství, ukazuje známá *Upomínka na K. H. Máchu* (1858), v jejímž závěru autor hovoří o Máchově smrti jako o úmrtí „nejnadanějšího epigona českého“. Vzápětí totiž připojil úvahu o inspirativnosti „epigonova“ díla pro „pěknou literaturu českou vůbec“ a mimo jiné tu i připomněl slavný verš z *Máje*, jehož význam zcela obrátil v laskavě polemické parafrázi: „myšlenka myšlenkou, cit citem se rodí“.⁸ Vyjádřil tak základní ideu intertextuality.

Předchozí odstavce rozhodně nejsou obranou Karla Sabiny ani jeho způsobu tvorby. Problematiku inspirace a umělecké originality jsme definovali jako zásadně rozpornou. Její povahu lze vhodně ilustrovat na Sabinově povídce *Adéla* a její intertextuální návaznosti na Máchovu *Marinku*. Obě povídky byly shodně otištěny v *Květech* (*Marinka* 1834, *Adéla* krátce po Máchově smrti roku 1837), avšak i přes četné paralely na jejich vzájemné příbuzenství nebylo v odborné literatuře dosud upozorněno. Podobnosti nalezneme nejen v jejich námětu, ale rovněž v celkové kompoziční výstavbě textů a dokonce v jazyce (v *Adéle* najdeme např. výraz z *Marinky* „nelzelo“, u Máchy i u Sabiny jinak zcela ojedinělý), takže můžeme říci, že *Adéla* je Sabinova „nejepigonštější“, tj. intertextuálně nejpríznačnější beletristická práce. I přes frapantní obdoby se však vlastní příběh i způsob vyprávění povídky výrazně liší od Máchovy předlohy, a *Adéle* tak nelze upřít ani některé významné přednosti, zvláště ve srovnání s ostatní novelistickou produkcí té doby. Klíčovým problémem je tak pro nás otázka míry umělecké hodnoty této Sabinovy povídky.

Adéla je kratší próza s vloženými verši, jejíž epilog je oddělen výrazným časovým přeryvem. U Sabiny neobvyklá ichforma s náznaky autobiografičnosti (vypravěč se jmenuje Karel, což je ostatně i jméno Máchovo) a dobová pražská lokalizace jsou jen vnější znaky intertextuálního navazování na *Marinku*,⁹ které jde ve skutečnosti mnohem hlouběji. Kontrast mezi rozmarným začátkem a tragickým koncem příběhu je rovněž jen rámeček pro četné další obdoby na úrovni kompozice. *Adéla* začíná hospodskou veselící party pražských mladíků (zadumaný Karel se jich však straní), která pak pokračuje na bále; Mácha svou povídku po vstupních verších otevírá rozmarnou scénou z Kanálské zahrady, ale i on zmiňuje „kafírnu“ a skupinu „studentů“, zvědavých na milostný dopis rovněž samotářského vypravěče. Na plese se Karel zamiluje do neznámé maskované dívky, která mu však po kratičkém náznaku milostného poměru uniká. Znovu se s Adélou setká až po letech, a to stejně jako Máchův

básník s Marinkou až na jejím pohřbu; vyzněním obou textů je proto obdobně vypravěčův světobol podmíněný nešťastnou láskou. Příčinou Aděliny smrti je nemoc, která oproti Marinčiným souchotinám zůstává nepojmenována, podle některých známek by se však rovněž mohlo jednat o tuberkulózu.

Další podobnosti, ale i zásadní odlišnosti spočívají ve způsobu pojetí ústřední ženské postavy. Ze Sabinovy Adély se stane prostitutka vinou svůdce, který ji pronásleduje už na zmíněném plese. Dívka proto v textu vystupuje současně jako padlá žena i jako oběť. Zdá se, že v *Marince* lze podobný námět sotva hledat, kontextově je však i zde přítomen. D. Hodrová například ve své studii rozvíjí obraz Marinky jako „ideálu vyváleného v blátě“. Macešino označení Marinky slovy „nedochcípá děvka“,¹⁰ které připomíná jako svůj hlavní argument, v dobovém jazyce patrně znamená jen „na smrt nemocná dívka“, ale rys očerňování Marinky jejím okolím zůstává i tak nepřehlédnutelný. V jistém smyslu volné pojetí lásky nacházíme už u Mignon, předlohy pro postavu Marinky, současně je však známo, že Mácha více než z Goethova textu vycházel ze Schadowova odlišně stylizovaného obrazu. Protagonistky obou povídek spojuje smělost v obcházení společenských konvencí, když samy vyznají lásku svým milým (Marinka nepřímo v dopise, Adéla nepokrytě na plese). Rovněž Sabinovu metaforu padlých žen jako „zlomených květin“ z *Adély* je možné vztáhnout k Máchovým vadnoucím květinám (obvykle růžím), ke kterým jsou přirovnávány smrti zasvěcené ženské postavy, nezřídka umírající v tajemné souvislosti s morálním pádem. Tento motiv známe z *Mnícha* i některých lyrických básní, v *Máji* dokonce nalezneme sémantický rým ve verších „Dívčina krásná, anjel padlý, / co amarant na jaro svadlý“. V *Marince* se tato konfigurace motivů objevuje v písňovém dialogu smutně štěhotajícího holoubátka (v alegorii pěvce, básníka) a uvádající růže (krásné dívky), jímž souchotinářka předpovídá svoji smrt. Zdá se tedy, že stále máchovské motivy v povídce mimoděk (?) kontextualizují a analogizují Marinku s „padlými anděly“ Jarmilou apod. Motiv ženské nevěry je ostatně tématem makarónské písničky *Vale, láska ošemetná*, jejíž incipit Mácha užil jako moto k *Marince*: „du mit ihm líbě rozmlouvat, / er dich wieder hubičkovat; / und was noch mehr, das sag´ ich nicht, / darmo si zlost dělat“.¹¹

Náš příklad Bloomovu tezi současně potvrzuje i problematizuje. Přítomnost Marinčina příběhu v *Adéle* se zdá být až příliš zřetelná. Sabina zde rozhodně netrpěl „úzkostí z vlivu“ v tom smyslu, že by se snažil z tohoto vlivu vymanit. Jeho tvůrčí strategie byla v tomto případě právě opačná, tj. zdá se, že se snažil dopátrat se toho nejpodnětnějšího vlivu pro vlastní literární zužitkování. Bloom vtipně upozornil, že při studiu intertextuálního vztahu, v němž nový text jako by se snažil vtlačit se na místo obsazené textem, který jej inspiroval, může v interpretově mysli starší autor působit jako vykladač mladšího autora. V rámci

interstruktury *Marinka-Adéla* nám tak Mácha interpretuje Sabinu – a v tom je právě úskalí celé věci. Máchův inspirační potenciál – F. X. Šalda jej nazval hořčičným semenem – je v naší kultuře zcela bezprecedentní, takže jakmile se v kterémkoli textu objeví cokoli máchovského, stává se tento text pro čtenáře rázem přitažlivějším. Jsou-li však pro nás máchovské souvislosti to nejzajímavější z celého Sabinova textu, do jaké míry má potom smysl zabývat se tímto textem jako uměleckým dílem? Zdá se – přijměme to jen jako provizorní hypotézu -, že abychom mohli *Adélu* vůči *Marince* literárně emancipovat, musíme ji nejprve z tohoto intertextuálního vztahu vyvázat.

I k tomu nám Sabina, jak už bylo výše naznačeno, poskytuje dostatek příležitosti. Je třeba znovu upozornit, že *Adéla* je jeho intertextuálně nejpríznačnější beletristická práce a že takto přímočará relace se v žádném jiném jeho textu neuplatňuje. Přesto už markantní rozdíl v pojetí ženské postavy signalizuje u Sabiny úsilí zpodobit Máchovo téma po svém. Můžeme říci, že odvážnou transpozicí ideální bytosti s andělskými rysy do role prostitutky Sabina v něčem překonává i pozdější zpracování tohoto motivu. Téma prostituce zde není ani odmrštěno jako v Němcově *Barušce* (1852), kde se naivní dívka intrikami okolí dostane do nevěstince, avšak díky vrozené čistotě nepřijde o čest, ani není motivováno výhradně sociálně, jak bylo běžné v pozdější literatuře až do konce století (např. roku 1870 se V. Hálek v povídce *U panských dveří* epizodně zamýšlí nad ženami, které „z hladu zaprodaly tělo své“, a chápe jejich čin jako obžalobu společnosti). U raného Sabiny jako bychom našli některé myšlenky běžné až v pozdním realismu a u dekadentů. V Adélině pádu se determinace okolím mísí s vnitřními dispozicemi biologickými (svůdci podlehne) a snad i psychologickými (ve smyslu vnitřní náchylnosti); tématika tohoto druhu pak Sabinu provází až do konce a nebyla dosud v jeho díle dostatečně oceněna.

Neméně pozoruhodná je postava vypravěče. Na rozdíl od Máchova statického básníka Sabinův Karel prodělává vnitřní vývoj, který můžeme po Blakeovsku popsat jako přechod od „nevinnosti“ ke „zkušenosti“. Mnohaletým časovým odstupem mezi počátečními pasážemi příběhu a deziluzivním epilogem totiž Sabina kontrastuje pubertální platonické uchvácení dívkou, která devatenáctiletému Karlovi vyznala lásku, se zralostí muže, který lety zmoudřel (stal se dokonce učencem) a ovšem poznal ženy. „Zkušenost“ je zde však chápána jen jako nutné vývojové stadium člověka, vzpomínku na mladistvou zprofanovanou lásku nezahladí. Můžeme uzavřít, že přes hlubinné a navíc velmi četné podobnosti mají oba texty odlišný charakter. Nejmarkantnější změnou v *Adéle* je absence metafyzického patosu, tak příznačného pro Mácha (viz mj. vzpomenutou práci D. Hodrové). Sabinův příběh je tak všednější, ale i „reálnější“ nežli Máchův, je zdařilý jiným způsobem.¹²

V interstrukturálním zrcadlení obou textů lze tedy nalézt aspekty hovořící jak pro Máchu, tak pro Sabinu. Na základě Blooma se nabízí možnost chápat *Adélu* jako fascinující dobové čtení *Marinky*, plynoucí z interakcí paralel a kontrastů mezi oběma texty, roku 1837 nadto u nás zcela bezprecedentní a průkopnické. Možnost transponovat sabinovská témata do Máchy (Marinka jako padlá dívka? Máchův básník jako mladík, který svou nezkušeností zničil svoji lásku? atd.) přivádí interpreta k názoru, že fatální zadluženost Máchovi je právě nejsilnější stránkou *Adély* – současně se však ukazuje, že přenesením invence inspirovaného textu do textu inspirátora se nám mladší povídka sémanticky „vyprazdňuje“, ztrácí autorskou identitu. Bloomova teze formuluje nové netušené možnosti pro výklad vztahů mezi texty, zároveň se však nelze zcela zbýt rozpaků, které ji provázejí. Představuje hlubokou sondu do oblasti literární inspirace a vlivologie, ne však už ve všem všudy ideální řešení problému, že vědomí intertextuální návaznosti v našem vnímání narušuje kategorii umělecké originality.

Debata o intertextualitě v moderní literární vědě¹³ započala s Kristevové „misreading“ teorií Michaila Bachtina. Je třeba říci, že Bachtin ve svých pracích hovořil o jevu jen vzdáleně obdobném tomu, jež dnes vnímáme jako intertextualitu. Jeho klíčové pojmy „různořečí“ a „dialogičnost“¹⁴ autorovi umožnily pojímat román výlučně lingvisticky jako entitu složenou z ontologicky disparátních stylistických vrstev (stylů, „řečí“). Důsledné jazykové rozvrstvení přineslo představu polymorfizace či přímo rozpadu struktury (románového) textu na více složek, jež se uvnitř jejího rámce dialogicky konfrontují; na tento jev lze aplikovat zavedený termín intratextualita. (Přestože tak Bachtinova teorie vychází z primárně lingvostylistického zaměření strukturalismu třicátých let, cílí ve svých důsledcích proti syntetickému pojmání textové struktury, je destrukturalistická.) Teprve znaková povaha jednotlivých vrstev, jež mají vždy mít přesně vymezenou „domovskou“ bázi (sociální idiolekty, národní jazyky, profesní slangy, ale také citáty aj.), odkazuje za hranice textu k nejrůznějším složkám vnějšího světa. Z tohoto podnětu u Julie Kristevové, zredukujeme-li vývoj jejího myšlení na nejpodstatnější část, vyrostla představa (písemně zachycené) kultury jako totálního intertextu, v němž vše souvisí se vším, kultura se stává literárním kontinuem a společnost strukturou textů. Známa následovnice Kristevové Renate Lachmannová zavedla v podobném smyslu pojem „diskurz“ jako „textové kontinuum vůbec, které prochází každým textem, předchází mu a do každého textu ústí“, a dospěla až k popření autorské individuality pisatele.¹⁵ Představou literatury jako komplexu textů se samozřejmě zaobírali další význační badatelé. Ve Francii J. Kristevové se ji pokusil uchopit například Michel Foucault termínem „nehierarchizované pletivo vztahů“,

po něm rovněž Tzvetan Todorov hovořil o „literárním univerzu“ a chápal dílo jako konkrétní promluvu (parole) v obecném systému – „literárním diskurzu“ (langue) aj.¹⁶

Pro myšlení o intertextualitě je pojem literárního kontinua či univerza, tedy fikce jako totality, nezbytný hlavně jako představa obecniny, z níž v konkrétních realizacích ontologicky vyrůstá každé již existující nebo teprve budoucí dílo. Zároveň je ale více než zřejmé, že jde o pojem pouze imaginární, který je navíc pro svou bezbřehost a všeobsáhlou stěží upotřebitelný v praxi. Zmíněná koncepce Harolda Blooma proto v našem chápání funguje jako selektivní protiváha této sice ideálně komplexní, avšak neoperabilní obecniny tím, že usiluje definovat vztahy mezi konkrétními texty. V obecném vnímání se tato dvojí teorie vžila jako nerigorózní protiklad širšího a užšího pojetí intertextuality. Tato terminická dvojice je však vágní, neboť postrádá jasné vymezení obou oblastí i způsobu, jakým jsou vzájemně provázány. Existují ale další pojetí. Jiří Homoláč příležitostně uvažuje o intertextuálním odkazování signalizovaném a nesignalizovaném, které má ovšem zásadní důležitost pro jeho typologizaci citátů a aluzí.¹⁷ Toto dělení je bohužel opět poněkud nešťastné: každý intertextuální odkaz musí být nějakým způsobem signalizován, neboť bez toho by jej interpret nedokázal identifikovat. V našich souvislostech musíme navíc dodat, že tato škála vedoucí od ostentativního intertextuálního odkazu ke skrytému nijak nezávisí na míře originality ani umělecké hodnoty textu. Za nejužitečnější pro naše účely proto pokládáme rozlišovat mezi intertextualitou *imanentní (bezpříznakovou)* a intertextualitou *příznakovou*, kde první zkoumá extenzivně obecné vztahy mezi literaturou a reálným světem a druhá se zaměřuje intenzivně na konkrétní vztahy uvnitř literatury. *Imanentní intertextualita* je s ohledem na naše téma z větší části irelevantní, a proto se jí zde budeme zabývat jen poměrně málo. Obecně ji lze vymežit dvěma specifiky:

1) *Intertextuální potence* je u každého psaného textu dána v první instanci faktem, že je to text – už tím je implicity vázán k dalším textům existujícím v reálném světě. Tato potence je vlastnost společná všem psaným textům bez rozdílu, a je proto nepříznaková. Jako prvek konstituující intertextuální potenci textu lze konečně chápat už sám jazyk.

2) Tento ontologický aspekt fungování intertextuality v rámci intertextuální imanence rozšiřuje především fakt koexistence světů fikce a reality (fikční svět existuje vždy uvnitř reálného, izolován v něm hranicemi textu). Každý text se proto k realitě nejen vztahuje, ale musí dokonce být na tomto vztahování založen, neboť jinak by byl čtenáři nesrozumitelný. Lze přitom rozlišovat referenci pozitivní a negativní. Jde v prvním případě o „realismus“, pojatý obecně jako snaha textu kopírovat (subjektivně vnímanou) realitu v co největší míře a s maximální přesností, přičemž každá odchylka od této tendence znamená metodickou chybu; naopak v druhém případě se jedná o směry tíhnoucí k ozvláštnění „realismu“ tím, že fikční

povahu literatury zdůrazňují. Nicméně i zde je každá konkrétní deviace od zákonitostí reality v textu zpravidla nějak komentována a objasněna – například v pohádce bývá explicitně řečeno (respektive rozumí se v žánru pohádky samo sebou jako „nepsaný zákon“), že drak umí létat a plive oheň, že kouzelný prsten činí člověka neviditelným apod.

Naproti tomu *příznaková intertextualita*, jež nás zde eminentně zajímá, znamená sice rovněž cestu za hranice textu, avšak stále v rámci textovosti. Nezabývá se už paušálním odkazováním mimo text, ale konkrétními literárními aluzemi, tj. takovými, jež nejsou v textu nezbytné, a mají proto punc zvláštnosti, od níž lze očekávat zisk informací o vztahu textu k jiným textům vyděleným z literárního univerza. Analýza tohoto vztahu často otevírá přístup k zásadním poznatkům o sémantické výstavbě a obsahu díla, o komunikačním záměru, který byl do něj vložen autorem, tím pak zároveň také o jeho genezi atd.¹⁸ V kontrastu k imanentní složce tu jde o intertextuální vrstvu interpretovanou. Nezbytně, neboť jednotlivé texty – byť o sobě navzájem více nebo méně explicitně hovoří – jsou ontologicky neslučitelné jakožto různé „existenciální“ entity, za nimiž stojí odlišný autorsko-podavatelský subjekt. Doménou příznakové intertextuality jsou tak interstruktury. Ty lze užitečně vnímat na dvou úrovních. Vzájemně usouvztažněné texty mohou být chápány jednak makroskopicky jako samoznaky, přičemž jimi tvořená interstruktura umožňuje pochopit a vyložit celkovou situaci konkrétní intertextuální relace. Tato situace se pak v druhé instanci stává vodítkem k uchopení intertextuálního vztahu na detailní úrovni, v celé strukturní složitosti jednotlivých textů a v bohatosti jejich vzájemného zrcadlení. Interstruktura je tak současně syntetická i analytická.

Jen poměrně vzácně se však lze setkat se situací, v níž posuzované dílo z převážné většiny odkazuje k jednomu konkrétnímu textu, jako tomu bylo u zmíněné interstruktury *Marinka-Adéla* (znovu opakujeme, že jde o případ nejtěsnějšího intertextuálního navazování u Sabinu vůbec). V dalších interstrukturách komentovaných v této práci budeme konfrontováni s širokou škálou nejrozmanitějších typů intertextuálních vztahů, jejichž popis by si vyžadoval diferencovanější terminologii. Tuto potřebu zčásti pokrývá nomenklatura praktikovaná J. Homoláčem, již tu však vzdor jejím výhodám nevyužíváme. Naším cílem je totiž určit pozici Sabinova beletristického díla v celkovém kontextu dobové literatury, v souhrnu, který sčítá rozdíly. Je proto dle našeho soudu na místě vnímat tendenci, jež koherentní fenomén vnitřně rozčleňuje a staví v něm síť umělých přehrad, jako nežádoucí. S náležitou opatrností tak hodláme hovořit pouze o škále plynule vedoucí od *těsné interstruktury*, jež pracuje se vztahy mezi několika (obvykle dvěma či třemi) konkrétními texty, až k *interstruktuře volné*, popisující vztah posuzovaného textu k širší, avšak stále konkrétně vymezené skupině textů (např. vztah text-žánr, v Homoláčově názvosloví architextový).

V následujících kapitolách se pokusíme mozaikovitě zachytit různorodé intertextuální souvislosti, k nimž Sabinovo dílo ve svých jednotlivých projevech poukazuje. Ve smyslu příznakové intertextuality budeme ovšem hovořit o těsných mezitextových interstrukturách, tvořících někdy početnější řady (mj. kapitoly *Zrada, pomsta a kroniky; Hranice díla* aj.), výjimečně takto zmíníme rovněž Sabinu jako inspirátora (*Paměti a vzpomínky*). V četnějších případech pojednáme o vývojových proměnách Sabinovy mezitextové motiviky uvnitř jeho vlastního díla (*Charakteropis a terminologie; Revoluce a moc*, na úrovni postav *Senzitivita a šílenství; Básník, vlast a romantika* či *Láska, ženidlo a manželství*) i s přesahem mimo ně, například do sféry soudobých filosofických terminologií (*Osvěta, duch a utopie*). V případech volných interstruktur se budeme zabývat zejména vztahy textů k literárním žánrům či druhům (*Historie, příběh a fikce; Osvěta, duch a utopie; Láska, ženidlo a manželství*). Zmíníme též volný vztah mezi intertextualitou a textologií (*Hranice díla*), pokusíme se zachytit vývoj obrazu Karla Sabiny ve vědeckém a obecně kulturním povědomí (*Karel Sabina*). Imanentní intertextualita, jak řečeno, bude brána v potaz jen příležitostně, například jako otázka po míře relevance Sabinových vzpomínkových statí pro poznání jeho života (*Paměti a vzpomínky*). Další teoretický komentář k tomuto typu intertextuality připojuje následující kapitola *Hovory s KHM*, která zkoumá problematiku fikcionalizace reality v Sabinových textových portrétech K. H. Máchy, a to s poukazem k inspirativní koncepci mezitextovosti Mojžíra Otruby.

3. HOVORY S KHM

Za jádro intertextuální problematiky mezi Sabinovým a Máchovým dílem jsou často považovány oba nejvýznamnější Sabinovy texty o Máchovi *Úvod povahopisný* (1845) a *Upomínka na K. H. Máchu* (1858).¹ Právě v nich Sabina v nejvlastnějším smyslu, skrytě i programově vyjádřil svůj literární vztah k autoru, jehož jedinečnost dodnes zastihuje pravý charakter i možný význam větší části jeho vlastní tvorby. Nejpříznakovější a tedy nejproblematictější pasáže obou textů jsou bezesporu přímé řeči Máchovy postavy a Sabinovy autoprojekce, v nichž je sabinovská stylizace obou přátel bezprostřední. Otázka autenticity a dokumentární hodnoty dlouhého rozhovoru v *Úvodu* a řady výroků vložených do Máchových úst v *Upomínce* byla proto odborníky mnohokrát a s nejrůznějším výsledkem zodpovídána.

Nanejvýš příznakový obraz Máchy přímo promlouvajícího z textů zakládajících jeho kult má v každém případě i funkci nezastupitelného svědectví o něm. Než však věnujeme pozornost jednotlivým pojetím této problematiky, je třeba vyřešit otázku, jakým způsobem a nakolik tyto Sabinovy hovory s Máchou souvisejí s problematikou intertextuality a jakou roli v tomto ohledu jejich sporná autenticita hraje. Zmíněná Bloomova koncepce zde nepostačuje, neboť s případem chybějící kategorie inspirátorského textu vůbec nepočítá, a neoperuje tedy s tímto typem souvislostí jako s intertextuálním. Podstatně odlišné pojetí intertextuality, zahrnující i předtextové a mimotextové souvislosti, které se mohou objevit v literárním díle, vypracoval Mojmír Otruba. Reprezentativní svazek jeho studií,² shrnující práce dvou desetiletí, podává koncepci intertextuality (mezitextovosti) jako podmiňovacího vztahu mezi znakovými soubory, respektive mezi hodnotami, které se jim přiřítají. Ryze sémiotické pojetí, negující rozdíl mezi textovými a mimotextovými znakovými soubory, umožnilo autorovi prolomit limitující hranici textové struktury a tak zoperabilnit podstatně širší okruh souvislostí, než bylo dotud možné, současně jím však vyvstal nový zásadní problém – co vše lze zahrnout pod pojem text? Ve všech příkladech Otrubovy knihy je podmíněným znakovým souborem literární dílo, avšak jeho podmiňovatelem (inspirátorem) mohou být v různých kapitolách mj. zvyklosti divadelní scénografie v období romantismu (Máchův *Máj*), mimoestetické hodnoty a souvislosti (Nerudova *U tří lilií*) nebo – v příkladě pro nás nejrelevantnějším – biografická fakta z deníků, psaných vzpomínek a korespondence (dílo Karoliny Světlé), atd. Každá Otrubova studie tak jako podmiňovací text vymezuje jeden konkrétní znakový soubor, jejich knižní souhrn však neplánovaně naznačuje, že „textem“ pro autora může být naprosto všechno, celé univerzum (a situace se nadále problematizuje, uvážíme-li případ, kdy by ani podmíněným znakovým souborem nebyl literární text).

Uvažujeme-li o intertextualitě v nejobecnějším smyslu jako o vlivu vnějšího světa na vznikající dílo, pak Otrubova teze skutečně počítá se vším a je plně práva pojednávanému problému, zatímco Bloomova intertextuální teorie je ve srovnání s ní pouze parciální a tedy nedostatečná. V praxi ale tuto metodu nelze upotřebit, neboť neexistuje mozek ani počítač, který by s takovým množstvím fakt relevantních pro popis intertextuálního vztahu dokázal účinně operovat. Otrubovo maximalistické pojetí intertextuality tak může být uplatněno pouze zčásti a právě jen v pracích detailně zaměřených na jeden konkrétní problém, jaké podává jeho kniha *Znaky a hodnoty*. Ve srovnání s Bloomovou koncepcí „úzkosti z vlivu“, popisující vždy vztah mezi dvěma konkrétními literárními díly, je Otruba ve výhodě i v nevýhodě. Úzké a široké pojetí intertextuality však není třeba vidět jako protichůdné, obě teze spíše vymezují krajní body škály možností této problematiky.³ Bloomova teze tu představuje intertextualitu ve vlastním smyslu (příznaková intertextualita, centrum jevu), Otrubova pak intertextualitu extendovanou za hranice psaného (literárního) textu a tím částečně vyvázanou ze souvislostí jí vlastních (imanentní intertextualita, periferie jevu).

Máchovsko-sabinovské hovory ovšem implikují meziautorský vztah, který však nutně nemusí být intertextový, neboť – i při různých pojetích textu a textovosti – sama existence Máchových inspirátorských promluv jako mluveného textu je nedoložitelná. Přijmeme-li proto Otrubovu tezi jako východisko zkoumání, pak vědomě sestavujeme interstrukturu, jejíž jedna složka – Máchovy promluvy – je pouze hypotetická. Role (ne)autenticity těchto hovorů je přitom klíčová: o intertextuálním vztahu můžeme hovořit jen v případě, že se skutečně udály (alespoň do značné míry) tak, jak je Sabina zapsal. Jsou-li naopak většinovým produktem jeho fantazie, ať už s jakýmkoliv úmyslem, můžeme je vnímat jako Sabinův autostylizovaný monolog, rozepsaný z potřeby persuzivnosti do dvou prozaických či dramatických rolí. Tato napohled bezvýhodná situace však nemusí pro interpreta znamenat nepřekročitelnou bariéru – vždyť právě z nemožnosti ověřit údaje *Úvodu povahopisného a Upomínky na K. H. Máchu* plyne provokativnost a tím i trvalá aktuálnost těchto dvou statí. Východiskem se zdá být interpretace, která by byla hrou kalkulující současně s oběma nesourodými možnostmi.

Zmiňme proto dva pro naše účely nejpodnětnější náhledy na věc, které otázku autenticity Sabinových hovorů s Máchou zodpovídají téměř protichůdně. Význačný Máchův editor Karel Janský ze své profesní pozice zastával názor, že Sabinovy texty jsou vcelku věrohodné až na drobné nepřesnosti vzniklé vlivem dobové redaktorské praxe (u vložených Máchových textů) či rovněž omluvitelným selháním paměti. Rozlišoval přitom mezi víceméně „bezprostředním“ *Úvodem* a už částečně beletrizovanou *Upomínkou*. V té prý totiž

Sabina zejména rozhovory zachytil „básnickou formou“, neboť „k vytvoření hovorů nebylo již zapotřebí přesné reprodukce, nýbrž spíš umělecké syntézy, jež vytvořila samostatné umělecké dílo“. Tato technika pomohla autorovi zmínit o Máchovi „jen to významné“, takže text podle Janského na své autenticitě nic neztratil.¹⁴ Janského argumentace prozrazuje, že byl nepřímo ovlivněn probíhající polemikou o míru Sabinových redakčních zásahů při přípravě Máchova díla, podnícenou v polovině 50. let Oldřichem Králíkem.¹⁵ Jako vedoucí editor tehdy připravovaného kritického vydání Máchy usiloval důsledně eliminovat všechny Králíkovy rušivé připomínky, a vzápětí po citovaných pasážích se proto mj. cítil nucen uvést celou řadu faktů podporujících Sabinovu hodnověrnost.

Podstatně odlišným způsobem z Králíkovy teorie vyšla Růžena Grebeníčková, jejíž názor na autenticitu obou Sabinových statí podmínilo (téměř) nekritické přitakání Králíkovým vývodům. Grebeníčková v Králíkových stopách viděla v obou textech cíleně prováděnou mystifikaci, kterou se Sabina pokoušel zastříti rozsáhlé interpolování Máchy. Králíkovy zmínky v tomto smyslu proto zhodnotila jako postřeh, „že Sabinův *Úvod povahopisný* je ‚tvůrčím‘ literárním výkonem (...) ve smyslu fikcionalizování Máchova životopisu nebo i povahopisu“, a to konkrétně „fikcionalizování v duchu ‚výstředních povah“.¹⁶ Tento podnět pak Grebeníčková rozvinula množstvím vlastních postřehů. Vznikl tak monstrkonstrukt obrovitého literárního podvodu, který je pro jeho naprostou nereálnost a nemotivovanost nutné striktně odmítnout.

Grebeníčkové úvaha o literárnosti Sabinova *Úvodu* je však přesto velmi cenná. Výše jsme hovořili o beletrizačních tendencích v *Upomínce*, bezpochyby podmíněných příslušností textu k žánru memoárů (viz už název; řadu „upomínkových“ statí Sabina ke konci 60. let anonymně otiskl v Barákově Svobodě). V pamětech obecně se úsilí o dokumentárnost, byť obvykle dominantní, nutně mísí s prvky směřujícími k fikci, jako je přinejmenším potřeba souvislého textu, kompoziční uspořádání, autorský záměr představit čtenáři pojednávanou osobnost konzistentně nějakým způsobem, atd. Imanentně daná literárnost pamětí je však v *Upomínce* podle názoru Grebeníčkové nežánrově nadsazena tím, že Máchovy přímé řeči zde „reprodukuje věrně myšlenky ze Sabinových povídek“ a že některé myšlenky silně připomínají pasáže raných textů májovců, pro jejichž almanach byla stať napsána, například *Hřbitovního kvítí*. Beletristický ráz *Úvodu* je pak dán už titulním výrazem „povahopis“, který Grebeníčková chápe jako „translaci schlegelovského žánru – charakteristiky“,¹⁷ podle jejichž principů je zde Mácha programově vylíčen jako typ romantického „výstředního“ hrdiny. Tento poznatek autorce umožnil *Úvod povahopisný* žánrově zasadit do kontextu Sabinovy předbřeznové novelistiky.

Je nasnadě, že Máchova romantická životní stylizace jeho prvního životopisce přímo vybízela k částečně beletristickému uchopení i že při tom užil obdobných charakterizačních postupů jako u ústředních postav svých novel, a není proto divu, že i výsledek je zčásti obdobný. Nicméně předpoklad, že se tak dělo s úmyslem obraz Máchy zfalšovat, jak sugeruje Grebeníčková, není nijak nutný, vždyť v tomto případě zjevně mohla být „skutečnost“ zcela analogická „literatuře“. Spíše lze vznést opačnou námitku: nejde přílišné zdůrazňování rysu příběhivosti proti smyslu obou máchovských statí, majících primárně charakter dokumentů? Nebo ještě důsažněji, čímž oba protikladné názory na autenticitu Sabinových statí splynou: nefikcionalizovalo nám tyto původně vědecké texty teprve dodatečné stylové přehodnocení, způsobené podobně jako u Palackého *Dějiny* časovým odstupem a vlivem nových poznatků?

Tuto problematiku můžeme – s využitím jiného nápadu R. Grebeníčkové – poněkud osvětlit rozbořením textu, který se přes svoji napohled zásadní odlišnost ke zmíněným hovorům s K. H. Máchou bezprostředně vztahuje. Jde o Sabinovu povídku *Jeden večer*,⁸ poprvé otištěnou v Květech roku 1838 pod titulem *Večer na jeseni* a podruhé pod uvedeným názvem roku 1845 v souboru *Povídky, pověsti, obrazy a novely*. Už Jan Máchal upozornil, že Sabina povídku založil na motivu z Máchova deníku, k němuž si vymyslel „případný děj“ a doplnil „jednotlivé podrobnosti“.⁹ Mácha zde k 17. září 1835 popisuje svoji návštěvu pohřbu dr. Josefa Hiebra, přítele rodiny Šomkových, v doprovodu své snoubenky Lori a Sabiny. Cestou jej na jednom náhrobku natolik zaujal obraz truchlící ženy, že hrob 23. září znovu navštívil a obraz pak zřejmě zachytil na tzv. kolorované kresbě ležící dívky, známé z jeho pozůstalosti.

Deníkový popis obrazu zní takto: „Na osamělém, zeleně porostlém hrobě malého hřbitova leží dívka bosa, prostovlasá, velmi chudobně oděná; objímajíc mohylu obličej svůj v trávu její skrývá“;¹⁰ následuje popis večerní hřbitovní krajiny, která na kresbě není zachycena. Sabina popis dívky ve své povídce doslovně nepřejímá, nicméně jej zcela zřetelně parafrázuje a rozvíjí: „Hlava její na levou ruku tak položena byla, že obličej neviděn v trávě se stápl; pravé ramě obnažené objímalo hrob; prsty v zemi zaryty se zdály. Kadeře kaštanové bohatě se linuly po šíji liliové, jižto, jakož i celé krásné tělo oděv ve hoři ztrhaný jen napolo zakrýval“;¹¹ opět následuje popis večerní krajiny na hřbitově, v detailech odlišný od Máchova.¹² Z řady zmíněných podrobností je přitom zcela jasně patrné, že na Máchův deníkový zápisek zde Sabina navázal popisem jeho zmíněné kresby. Tento fakt lze považovat za důkaz, že Máchova ležící dívka je překreslením náhrobního obrázku, což Sabina jako očité účastník Hiebrova pohřbu bezpochyby s jistotou věděl.

Společná vzpomínka i oba máchovské podněty daly vzniknout povídce, která je celá rozhovorem dvou romanticky stylizovaných mladíků nad náhrobními nápisy na olšanském hřbitově a na sousedním „pahorku kalvářském“. Dialog jako kompoziční postup byl velmi častý v dobových evropských literaturách i u nás (Máchův *Rozbroj světů*, Tyl), avšak způsob jeho vedení, jeho téma a dokonce i vzhled a povahokresba obou mluvčích zde naznačují, že *Jeden večer* předznamenává rozhovory v obou pozdějších máchovských statích. Navíc jsou zde i některé obdobné formulace, například při slovech „uzavřená kniha plná důmyslných myšlének“ (popis lidského obličeje v povídce) se čtenáři rázem vybaví známá formulace z *Upomínky* „poklad důsledných myšlenek“ (charakteristika máchovských sousloví).¹³

Povídka, tvořená vstupním dialogem mezi Bolemilem a Janem, Bolemilovým monologem o obrázku truchlící dívky a dialogickým dovětkem, nemá ráz vnitřního dialogu rozštěpeného subjektu, jaký známe z *Rozbroje světů*, spíše jde o mírnou názorovou polemiku dvou individualizovaných postav. Starší Bolemil upomíná mnoha rysy na Máchovo literárně-životní bolestinství. Je „osamotnělec“, zkušenější, a proto skeptičtější nežli Jan, podle něhož se zdá „jen černým mrakem v poměry lidské nahlížeti“. Mladší, hovorný Jan je jeho pravý opak – je dokonce Bolemilem osloven jako „člověk v salonech honěný a tak výmluvný, že mu nikdy pěkných slov nescházelo“, „mistr umění společenského“;¹⁴ takto známe mladého Sabinu z vyprávění ve Fričových *Pamětech*, Sabinu, který tehdy působil jako vychovatel ve šlechtických domech a i později byl znám jako oslnivý řečnický improvizátor a v osobním styku jako mluvka vytvářející málo pravděpodobné příběhy a báchorky.

Do jaké míry jsou Bolemil a Jan literární projekce Máchy a Sabiny, nelze určit jednoznačně. Víme, že na Hiebrově pohřbu byla s Máchou a Sabinou ještě Lori Šomková. V Sabinově povídce žádná Bolemilova nevěsta není, je tam však jeho sestra s podobně znějícím jménem Laura. Přestože se v textu fyzicky neobjeví, má v něm velmi důležitou úlohu: to ona je vypořádána na náhrobní malůvce a je tak i tragickou hrdinkou ústředního milostného příběhu, který její bratr Bolemil Janovi vypráví. Oplakává svého zemřelého milého Podivína (postava vlasteneckého samotáře s tímto jménem se u Sabiny několikrát opakuje) a svůj stylizovaný portrét si i sama překreslila a pověsila na stěnu ve svém pokoji, odkud jej Jan zná. Vztahy obou mužů k Lauře-Lori jsou zde ovšem literárně překódovány (a snad právě proto se sama fyzická ženská postava z povídky vytratila a abstraktivizovala se do podoby fiktivní kresby).

Smysl rafinovaně vystavěného textu se vyjeví až v posledních řádcích. Zpráva, že Laura měla ráda jiného, působí drtivě na Jana, který byl do ní tajně zamilován (v souvislosti s milostným příběhem se nabízí otázka, zda Sabina byl schopen rozluštit šifrované pasáže

Máchova erotického deníku, odkud vzal ke své povídce podnět). Mnohem podstatnější však je, že inspirátorem Janovy trpké životní zkušenosti je právě Bolemilův příběh: Jan zprvu „nepochybuje o blaženosti pozemské“, ¹⁵ již je pro něj Lauřina láska, ale vlivem literárně stylizovaného vypravování, rozvádějícího Máchou naznačené naladění příběhu („jméno jsem zapomenul – a co jest po smrti člověka jméno jeho“), ¹⁶ se jeho naivita a optimismus mění v Bolemilovu zkušenost a skepsi. V závěru polemiky o smysl pomíjející lásky a života tedy poučený Jan-Sabina zčásti přejme Bolemilovo-Máchovo tragické životní stanovisko, a to v inspiraci pololiterárním vyprávěním; projevují se tu archetypální dialogická schémata jako „učitel a žák“ či „mistr a epigon“. Zde je sám problém intertextuality, tok inspirace od Máchy k Sabinovi, tematizován ve zcela konkrétní, hmatatelné podobě. Janova deziluze je posílena závěrečnou replikou textu, máchovským rozloučením „Dobrou noc!“ Byl to právě Sabina, kdo ve své *Upomínce* tomuto sousloví u Máchy přisoudil hluboký symbolický význam.

Je tedy zřejmé, že máchovská aluze zde není omezena na jedno místo, ale prostupuje celým textem. *Jeden večer* v žádném případě nelze považovat za nový máchovský dokument – dílo je už svým žánrem zřetelně stylizováno jako fiktivní –, přesto to však bezesporu je svého druhu svědectví o Máchovi, časově dokonce mnohem bezprostřednější nežli *Úvod povahopisný*. Vlastní výklad povídky jako prvního známého Sabinova beletrizovaného hovoru s Máchou však vyplývá teprve z poměrně komplikované analýzy mimotextových okolností. V tomto ohledu *Jeden večer* přímo kontrastuje například s adresností Tylova o dva roky mladšího máchovského pamfletu *Rozervanec*, v němž identita ústřední postavy zpod průhledné šifry vysvítá zcela zřetelně. Mohl-li tedy podle Sabiny Eduard Hindl už ve 40. letech psát příteli Svobodovi o *Rozervanci* jako o nejnepřímém projevu Tylovy zpozdilé rivality vůči mrtvému, ¹⁷ pak Sabinův text založený na soukromé vzpomínce a tehdy zcela neznámém deníkovém zápisku nemohl a neměl být ve své době rozpoznán jako text o Máchovi.

Zmíněná povídka se k máchovským statím vztahuje i jiným způsobem. Její námět svým zpracováním silně připomíná Sabinův dlouhý rozhovor s Máchou, zmíněný v *Úvodu povahopisném* a uskutečněný podle zmínky o Herlošově almanachu *Mephistopheles* počátkem roku 1833. Rozmluva prý počala večer na Vyšehradě a skončila se až k ránu v Máchově „trudné komnatě“. Zpočátku při pohledu na zapadající slunce hovořili oba básníci „o působení přírodních výjevů večerních na lidskou mysl, o přírodě vůbec i o vzájemnosti její s životem básnickým“, pak přešli na lásku a skončili u básnické tvorby. ¹⁸ Přestože scéna je oproti povídkové rozmluvě jen místy líčena jako dialog, zdá se, že vedle zážitku z Hiebrova pohřbu si i na tento rozhovor Sabina při psaní *Jednoho večera* vzpomněl. Výslovně píše, že to byla

jediná chvíle, v níž se mu prý jindy nesdílný Mácha zcela otevřel a „jako by byl se sebe plášt' uzavřenosti své strhnul, čistému proudu myšlének a citu volného průchodu popřál“, a že se podobný zážitek už nikdy neopakoval. Navíc témata přírody a lásky i mnohonásobné prolnutí života a literatury se v povídce i v *Úvodu* prakticky shodují (a v souvislosti s večerními výjevy se i v eseji latentně připomíná motiv smrti). Popsaný Sabinův hovor s Máchou má tedy velmi složitou genezi. *Jeden večer* vznikl nejen z Máchova deníkového zápisku (zde můžeme hovořit o klasickém pojetí intertextuality) a kresby, ale sloučily se tu zřejmě i dva zážitky z autopsie (extendovaná intertextualita). Povídka pak mohla (ale nemusela) fungovat i jako mezistupeň při zápisu rozhovoru v *Úvodu povahopisném*.

Můžeme shrnout, že rysy beletrizace u obou Sabinových máchovských statí je třeba pokládat za neoddiskutovatelný fakt. Část jí je dána způsobem zpracování, část proměnami chápání obou textů v běhu času a část, jak nezávisle na sobě dokázali Janský a Grebeníčková, dokonce žánrově (přičemž bezesporu platí Janského poznatek, že větší mírou beletrizace se vyznačuje mladší *Upomínka*). Stati navíc znevěrohodňuje fakt Sabinova nepochopení Máchy. Přestože nám totiž mnohočetnost sabinovsko-máchovských vztahů, na něž jsme poukázali ve všech třech textech, nepřímou ukazuje, jak hluboko literát Sabina do literáta Máchy velnul, nelze přehlížet mj. zjevné nedocnění *Máje*, který Sabina ve svých statích opakovaně traktuje prostřednictvím květinové metafory jako nerozvité poupě, slibující pro budoucnost bohatý květ, ke kterému už však Mácha ve svém krátkém životě nedospěl. Je ale třeba si uvědomit, o kolik zde Sabina předstihl své současníky (viz např. kritiku dobových kritik *Máje* v *Úvodu*). Podle známého výroku F. X. Šaldy ostatně pravá hodnota Máchovy básně mohla čtenářům vysvitnout teprve s novodobými básnickými objevy poetistů a surrealistů.

Imanentní literarizování a zkreslování obrazu Máchy tedy ve statích probíhalo více směry, ale záměrnou fikcionalizaci lze hledat jen ve vrstvě autorského zpracování námětu, přičemž její míra a strategie je i zde velmi nejasná. Postřeh R. Grebeníčkové, že se Sabina pokusil podat obraz Máchy ve stylu dobového literárního myšlení, je jistě závažný, nelze jej však absolutizovat. Je patrné, že tendence k literarizaci a k dokumentárnosti se ve všech třech zmíněných textech prolínají. Přestože se totiž v *Úvodu povahopisném* a *Upomínce na K. H. Máchu* projevují některé rysy stylizačního zkreslení ve smyslu fikcionalizace, nelze zároveň přehlédnout, že i z žánrově čistě literárního *Jednoho večera* získáváme jakousi relevantní informaci o Máchovi, o jeho zvyklostech a vlivu na Karla Sabinu. Literarizaci svého života ostatně důsledně prováděl už Mácha a Sabina ho v tom jen následoval. Dokonce i zdánlivě natolik příznakový zásah, nad kterým se s údivem pozastavoval Oldřich Králík, jako je sloučení dvou dopisů v *Úvodu povahopisném* (nebo dvou nesourodých a časově vzdálených

zážitků s Máchou v *Jednom večeru*), lze vysvětlovat kompozičními potřebami eseje sloužící jako ediční komentář (nebo žánrem povídky). Nesmíme zapomínat, že *Úvod* je z větší části sestaven z cizích textů, zvláště ovšem Máchových, které byly z edice spisů vyňaty. Zařazení upravených výtahů a kompilací z Máchových zápisků, korespondence a rukopisných zlomků a plánů tak prozrazuje redaktorovu snahu zpřístupnit čtenáři i tyto nepublikovatelné texty ve formě čtivého úvodu, jehož informativní hodnota je na tehdejší dobu výrazně nadstandardní. Tutéž strategii lze vidět i u těch Máchových výroků, které Sabina opsal z netištěných zápisníků (přičemž není ani třeba tvrdit s Janským, že si jimi oživoval paměť).

Analogický charakter má i otázka věrohodnosti psaných hovorů s Máchou. Na rozdíl od Eckermanna či Čapka, k nimž zde Sabina byl tímto označením latentně přirovnáván, zapisovatele máchovských hovorů nemohl jejich proklamovaný inspirátor korigovat (naproti tomu dva ze tří svazků Eckermannových hovorů prošly Goethovým rukama a Čapek uvádí, že některé pasáže jeho hovorů psal sám Masaryk). Ve smyslu autenticity jsou znevýhodněny menší bezprostředností záznamu a rovněž žánrovou šifrací, což opravňuje k polemikám. Nevýhoda však může být i výhodou – nejasností a významové napětí dané prizmatem stylizace a sabinovskou legendou současně rozšiřují rejstřík možných výkladů Sabinových máchian a zmnožují tak náš pohled na Máchu i na Sabinu. Klíčem k novým poznatkům, jak ukázal už Alexandr Stich, může být pouze detailní studium Sabinových textů a pisatelských zvyklostí. Proto se v tomto bodě, přestože to není v plánu mé práce, přikláním na Sabinovu stranu: bez jeho přičinění by pro nás dnes Mácha zdaleka nebyl tak veliký autor, jaký je.

4. FÉNIX A MEFISTO

Na jaře 1848 se Karel Sabina nakrátko stal redaktorem Včely, již převzal po Karlu Havlíčkovi Borovském. V době po březnovém zrušení cenzury sem napsal mimo jiné několik článků adorujících literaturu, která národ vzkřísila k novému životu. Silně metaforizovaným jazykem zdůrazňoval, že teprve s osvobozením literatury se v Čechách probírá k životu lidská myšlenka, která „z nicoty vyvázla“ a dere se k světlu: „Myšlenka, svobodná, božská myšlenka jako samolet se opět vznese z popele, očerstvena a oživena jako z mrtvých vyvstane, nad všeobecné kvašení daleko vznešena.“¹ Zcela obdobných slov Sabina užil už roku 1846 ve své knižní stati *Ján Hus z Husince*: „Vznešená myšlenka a pravda prokletí si cestu jako zář sluneční všemi světy a marné jest zrak lidský před nimi zahražovati. Neviditelně ony projdou všemi kordony, a jestli censura i co nejpřísněji na slova tištěná hledí a je stíhá co škodnou zvěř, přece myšlenka sama v sobě věčně svobodnou zůstává a žádného nad sebou neuznává, nežli zase myšlenku, ale mocnější a důmyslnější. –“ Dokonce i protagonista stati Jan Hus, shlížející s „božným úsměchem“ na „cenzory“ pálící jeho knihy, je v závěru opět přirovnáván k „božskému samoletu“, který se znovuzrodí z plamenů.² Fénixovskou metaforou se tak u Sabiny k novému životu probouzí nejen Hus (v pozoruhodné aktualizaci motivu konflagrace), ale prostřednictvím zbožštěné „myšlenky“ a literatury i sám český národ od roku 1848. Celkový významový kontext jednotlivých složek v metaforickém komplexu neméně než exaltovanost citovaných výroků bezprostředně upomíná na známý almanach *Mephistopheles* v Lipsku žijícího Pražana Karla Herloše. Kromě oddílu s názvem *Phönix* tu najdeme i přímou paralelu: v jednom místě je adorována Praha, odkud „vylétla svítící bílá labuť, Jan Hus“.³

Citát pochází ze Sabinova vlastního překladu Herlošovy apostrofy české vlasti, který je součástí studie, po léta otiskované v jednotlivých svazcích Herlošova díla, jež u nás vyšlo přičiněním J. B. Pichla. Odvážný apel na české vlastenectví, uveřejněný v *Mephistophelesu*, měl velký vliv nejen na mladého Sabinu, ale také, jak bylo zjištěno v zahraničí a potvrzeno u nás, na Karla Hynka Máchu.⁴ Je v této souvislosti pozoruhodné, že příspěvek v almanachu bývá do jisté míry spojován se Sabinovým jménem. Sabina ve zmíněné herlošovské stati široce komentoval účinek lipského almanachu na mladé spisovatele své generace a výslovně přitom uvedl, že „základní myšlenka ku článku – ovšem ve větších konturách a ohnivým pérem Herlošovým přepracovanému a dovedenému – (...) vyšla z Prahy.“⁵ Jan Máchal na základě takto podrobných údajů vyslovil diskutabilní hypotézu, že autorem podnětu ke článku byl sám Sabina. Tato domněnka, již je Sabina provokativně označen za Máchova nepřímého inspirátora, měla zvláštní osud. Skepse je zde na místě: první známé Sabinovy tištěné texty

pocházejí z roku 1835, zatímco *Mephistopheles*, v záhlaví označený jako „politicko-satirická příručka (*Taschenbuch*) na rok 1833“, vznikal zřejmě už roku 1832 (kdy snad také stačil vyjít).¹⁶ Máchalovi s výhradou přitakal Voborník: „Myšlenka snad byla Sabinova, ale výraz prorocký byl Herlošův“. Nejedlý pak vzal vše za hotovou věc a přisoudil Sabinovi – navzdory jeho zmínce o Herlošově významném autorském podílu – celý text. Karel Janský v Máchově životopise naopak Sabinu jako inspirátora článku už vůbec nezminil, přestože Herlošovu vlivu na Máchu věnoval poměrně mnoho prostoru.¹⁷

Možnost Sabinova autorství podnětu k článku v *Mephistophelesu* nově zvážil Oldřich Králík v málo známé polsky psané studii *Herloš, Mácha a Sabina*. Ta je nejen nejzávažnějším příspěvkem k problematice, ale také hlubokou sondou do literárních poměrů mezi Prahou a Lipskem po roce 1830.¹⁸ Jejich markantním projevem byla už báseň Josefa Jaroslava Langera *České lesy* (Čechoslav 1830), jejíž německý překlad roku 1831 uveřejnil Herlošův časopis *Der Komet* a rozpoutal tak známý skandál. Kulturní vliv Lipska na Prahu však byl intenzivní po celou první polovinu 30. let, a to nejen pro tamní relativní svobodu tisku, která přímo kontrastovala s poměry v mocnářství a jmenovitě v Praze, ale snad ještě více díky činnosti polských emigrantů, jimž bylo po porážce vlasteneckého povstání v letech 1830 – 1831 Lipsko na jejich cestě do Francie přestupní stanicí, kde mnohdy působili i několik let a stali se tak vlastní příčinou nebývalého kulturního vzestupu města. Někteří z nich roku 1831 přehali z Lipska směrem na Prahu, kde se načas skrývali mimo jiné pryč i za pomoci K. H. Máchy a snad dokonce mladičkého Sabiny.¹⁹ Králík proto nijak nepochyboval o Sabinově údají, že Herloš v *Mephistophelesu* pouze redaktorsky upravil a dotvořil nápad zasláný z Prahy. Při hledání vlastního iniciátora článku pak došel k věrohodnému závěru: předpokládaný dopis Herlošovi do Lipska zřejmě vzešel ze studentského republikánského kroužku, který se zformoval okolo Sabiny patrně právě na podzim 1832 s příchodem nového školního roku. Původcem zápalné myšlenky tak podle všeho byl člověk z nejbližšího Sabinova okolí, snad dokonce on sám; tím se vysvětluje i Sabinova informovanost o věci a sebejistota jeho tvrzení.

Předpokládaná kruhová osa intertextuálního vlivu [*Sabina*]-*Herloš-Mácha-Sabina* si tak i po kritickém prověření stále zachovává svoji hypotetickou platnost. Králík bohužel tuto problematiku zkoumal v rámci své známé teorie, podle níž značná část textů, které vyšly roku 1862 pod hlavičkou Máchových spisů, byla dílem Máchova posmrtného upravovatele Karla Sabiny. Došel k paradoxnímu názoru, že Sabina společně s Máchovým *Májem* nechal otisknout své literárně bezcenné juvenilie, které si v době přípravy edice nemohl dovolit vydat pod vlastním jménem. Králík na základě těchto úvah usiloval z „pragmatického“ Máchy nekompromisně vytrhnout vše, co mu připadalo „blouznitelsky“ sabinovské.¹¹⁰ Lučavkou,

jejiž pomocí se takto snažil oddělit zlato od cizorodých nánosů, mu měly být mimo jiné i stopy textů K. Herloše, jehož vliv na Máchu zásadně, ovšem neprávem odmítal. Ty Máchovy texty, které jsou Herlošem prokazatelně inspirované (*Návrat, V chrámu, Duše nesmrtelná...*), totiž vesměs považoval za výtvořiny údajného upravovatele Karla Sabiny. U obdobně tématicky disponované *Balády*, již pokládal za Máchovu, proto s kritickou výtkou vůči Granjardovi rozsáhle argumentoval, že vznikla už ke konci roku 1832 jako ohlas jedné znělky Kollárovy *Slávy dcery* a nedávného polského povstání¹¹ (proto podle Králíka ani Herlošovu originalitu nelze přeceňovat). Králík odmítl možnost Sabinova vlivu na Máchu, protože neuznával vliv Herloše na něj. Naši otázku, zda Sabina byl autorem nápadu pro Herlošův almanach (kterým se pak zpětně sám nechal v mnohem větší míře ovlivnit), ponechal nerozhodnutou.

Pražského autora nápadu, který Karel Herloš tak účinně zpopularizoval, už dnes asi jen těžko zjistíme s jistotou, v tomto ohledu zřejmě Králík přes svou metodickou předpojatost dovedl své zkoumání k nejzazšímu možnému bodu. Přesto je výmluvné, že ze známějších jmen je Sabinovo jediné, které se v souvislosti s tímto případem vyskytuje. Sám motiv ptáka Fénixe, na nějž jsme v úvodu kapitoly upozornili, však už v polovině 30. let nalezneme v Sabinově beletristické tvorbě: „Literatura, umění, pospolitý život a vše ty věci, na kteréž nyní svět zvědavě oči obrací – ty všechny stojí v pěkném svítání aneb soumraku (...) I zde nám nastává jaro a vznešený samolet vylétá z popele svého. Odhazujeme kožichy a pláště, zakrývající nás; mluvíme a píšeme opět česky, neostýcháme se déle před celou Evropou přiznati, že Čechové jsme.“ Tato slova čteme v jedné z prvních Sabinových próz, novele *Hesperidky* (Květy 1836; knižně 1845 ve druhém svazku souboru *Povídky, pověsti, obrazy a novely* pod titulem *Ervín*).¹² Božský „samolet“ Fénix tu opět není jmenován, avšak oproti výše zmíněné eseji *Ján Hus z Husince* či článku *Zlomky literární*, otištěným o desetiletí později, je zde spojen se zčásti odlišným okruhem asociací. Chybí zejména motivický kontext osoby Jana Husa a ve 30. letech ovšem i kritika cenzury. Zato tu cyklicky se obrozující tvor evokuje ideu kulturního vzkříšení českého národa, metaforicky ilustrovanou počátečními fázemi denního a ročního cyklu. Neméně pozoruhodný je tu však kontext celku díla.

Hesperidky (či podle edice „poslední ruky“ *Ervín*) jsou poměrně složitě organizovaná próza. Jejich kompozici by bylo možné schématicky znázornit jako trychtýř o třech patrech: nejširší, rámcový okruh reprezentuje rovinu vypravěče, pořadajícího zápisky svého zemřelého přítele Ervína; v něm je dále obsažen Ervínův z vlastního zavinění tragický milostný příběh, jehož ústřední epizodou je konečně pasáž o Ervínově cestě do Prahy a jeho seznámení s tamním literárním prostředím, z níž pochází náš citát. V této pasáži, vlastně téměř esejistické

vložce v epickém dění, je venkován Ervín konfrontován přítelem Bezejmenným (jméno dočasně zakrývá pravou identitu) s existencí českého vlasteneckého hnutí, setkává se s jeho představiteli a poznává literární poměry. Sabina si tu dovolil i vypravěčský žertík, z knižního vydání pak vypuštěný: ve scéně odehrávající se v literární „kavírně“ U zlatého tygra je v lehce komickém duchu popsán „známý žurnalista, pan –í–“ (šifra Václava Filípka), jak pilně pomáhá nejmenovanému „redaktoru“ J. K. Tylovi s přílohou Květů. Tato situace dokonce vyprovokovala Tyla k tomu, že k Sabinovu textu – spíše ze žertu než polemicky – připsal dvě poznámky pod čarou.¹³ Vrstva motivů spojených s rozkvětem národního hnutí, pro jehož ilustraci Sabina užil mimo jiné motivu obrozeného „samoleta“ Fénixe, je v textu logicky vázána převážně na kulturní prostředí Prahy. Souvisejí s ní ale i některé úvahy senzitivního Ervína o poezii, „rejsování“ (malířství), podstatě geniality apod., rozseté po mimopražských pasážích *Hesperidek*. Vlastenecká a kulturní tematika tak prochází celým textem.

Dějová složka textu se rozsahem kryje s Ervínovými zápisky. Je realizována láskou sirotka Ervína k dceři jeho pěstouna Emmě, k jejímuž naplnění dojde omylem: Emma v noční tmě zamění svého milého Valdenova s Ervínem a odevzdá se nepravému.¹⁴ Mesaliance poté končí až nečekaně tragicky smrtí obou pěstounů, pološílené Emmy s dítětem, jejího milého a ex post i samotného Ervína. Nad dějem však esteticky dominuje bohatá symbolika. Například scéna ztráty panenství je v textu popsána mimo jiné s pomocí doprovodného motivu růže, utržené z dívčiny hrudi. Vlastní smysl příběhu ke konci textu výtečně ilustruje obraz, na němž Emma zpodobila sama sebe s nezřetelným stínem svého milence; výmluvnost obrazu posléze Ervína přiměje, aby se konečně přiznal ke svému poklesku: „...postava bílá na sedadle se jevila – to byla ona –, u ní klečela osoba mužská, jen co temný stín pozorována býti mohla. Mnilať malířka, že to byl on – a stín ten byl jsem já! –“¹⁵

Povahu celkového textu však určuje zvláště rámcová situace vyprávění. Problematická je už pozice podavatele a spolu i proživatele Ervínova příběhu, který svoji osobu uvádí do nejtěsnější blízkosti Ervína, ba skoro se s ním ztotožňuje, jak to někdy dělává autor se svou postavou: „Stali jsme se nerozdvojitelnými, jeden druhému více nežli bratrem byl.“ V textu neidentifikovaný podavatel Ervínových zápisků sám sebe prezentuje v romantické stylizaci jako osobu fatálně zasaženou přítelovou tragédií; pronásledují ho „noční strašidla (...), jakéž jsou zpomínání, přání a vidiny, i jiné stvůry bez vší skutečnosti“ (vzpomeňme tu například na vypravěče-proživatele Poeova *Havrana*, ale též na obecné směřování romantických autorů k autobiografické stylizaci, jež se markantně projevilo třeba ve ztotožňujících rysech mezi postavami Hynka a popraveného Viléma v závěru Máchova *Máje*). A když Ervín umírá, jako by se svými zápisky příteli předával i samu trest' své mysli a života, svoji identitu: „Vezmi

srdce, – vezmi lásku, – vezmi myšlenky mé! –“ V následujícím výroku konečně podavatel pojmenovává vlastní paradox svého editorského zacházení s přítelovou pozůstalostí (alogicky zde vyjadřuje souhlas s vypuštěním stránek, které sám nemohl číst, a nepřímo tak naznačuje možnost své manipulace s textem): „Mnohý list schází, i zdá se, že je Ervín sám zničil. Proč? – nevím; domnívám se však, že to myšlenky byly, které bych i já byl zamlčeti musel.“¹⁶ R. Grebeníčková *Hesperidky* právem označila za Sabinovu nejlepší předbřeznovou prózu, která umělecky předčí populárního *Hrobníka* (1837). Zároveň vyslovila názor, že autobiografickým námětem *Hesperidek* byla Sabinova fascinace vlivem jeho zemřelého přítele K. H. Máchy. Posledně citovaná formulace ji dokonce přivedla k domněnce, že v ní Sabina narážel na své údajné falzifikace pozůstalých Máchových spisů ve smyslu teorií Oldřicha Králíka. Obě tyto hypotézy Grebeníčkové však můžeme spolehlivě vyvrátit poukazem na chronologii událostí: *Hesperidky* vycházely v Květech od 9. března do 10. listopadu 1836. Poslední pokračování tedy bylo otištěno pouhé čtyři dny po Máchově nečekané smrti a dokončeno jistě před ní. Zmíněný citát navíc pochází z úvodu textu, publikovaného v předjaří 1836.

Titulem *Hesperidky* (Hesper = Večernice) označil své zápisky sám Ervín. V jejich čele skutečně stojí scéna večera s tajemnou hvězdou,¹⁷ spojená s dobou stmívání a atmosférou přeludného, smysly matoucího světla, jež dokáže měnit skutečné v neskutečné: „Vše v srdci mém se sloučilo, / nevím, co pravda jest, co sen.“ Poetika unikavosti a nezřetelných kontur, v níž smysly vnímatelná realita mizí, je tu jistě předurčena intertextuálně vlivem německé romantiky (Novalis, Schlegelové, Bonaventura aj.), ale též Herlošem či Máchou. Odkazuje k estetickým kvalitám textu a ovšem i psychologicky k Ervínově snilkovské, nerozhodné povaze. Nejde však jen o sny a přeludy, ale ve vyprávění životního příběhu především o vzpomínky (tj. taktéž hypertrofovanou, abstraktivizovanou existenci). „Spanilá hvězda“ byla svědkyní Ervínovy minulosti („Ona viděla slzy mé, slyšovala tajné žádosti mé; jí jsem svěřoval žel a radosti dětinského věku.“) a je jím vzývána jako „přítelkyně“ a inspirující Múza, jež ho má upamatovat na dávné prožitky. „Hesperidky“ neexistují jinak než v Ervínově mysli: „Jsouť to jenom večerní myšlenky, pouhé zlomky Ervínových pozorování, rozjímání a posuzování; svobodné výlevy citu a rozumu jeho; procházky v stínných sadech obraznosti, kdež oko jeho v zelených luzích sílilo se, i na květinách něžných odpočívalo.“¹⁸ Abstraktní povaha těchto „efemérek“, zakládající jejich sémantickou víceznačnost na podkladu široce rozvětvené literární symboliky večera a vtipně rovněž spojená se znejistňující perspektivou podavatele, umožnila Karlu Sabinovi nadat text bohatou, nápaditou metaforikou a dosáhnout výrazných estetických kvalit. *Hesperidky* tak lze označit za jeden z modelových textů českého předbřeznového romantismu.

V půli třicátých let už Sabina psal nejen do Herlošových časopisů,¹⁹ ale i o nich ve své beletrii. Vedle jeho první tištěné prózy *Poutník* (Květy 1835), kde se objevují herlošovské motivy, se to týká především nedokončené fantastické povídky *Obrazy a květy snů* (tamtéž) s přímými aluzemi na *Mephistopheles* a na Herloše. Protagonistou textu je čert Mefistofeles, který v jedné scéně vede rozhovor s lipským studentem, hodlajícím vydat cestopis. Student mu dokonce slíbí: „v Kometu o vás něco prohodím“,²⁰ pak ale před čertem uteče s komickou překotností. Tato snová, rozvichřená, bizarně ironická próza je intertextuálními odkazy přímo nabita. Sám Mefisto, jehož vstup do děje doprovází hudba z *Roberta ďábla*, tu vystupuje jako „reálný“ kritik svých literárních zpodobitelů. V rozhovoru s vypravěčem povídky v hospodě „pod Krkonošemi“, s nímž si okázale připíjí na zdraví Mladé Evropy a Mladé Čechie,²¹ ostře rozlišuje mezi Goethem a jeho epigony: „Co ale z toho ubohého Mefista dělají, není ani k víře podobno... Goethe – ach, tomu všecku uctu; na toho si ani já postěžovati nemohu (...). Ale za ním přišlo hejno, kteří Fausta i soudruha jeho tak rozdílně zobrazovali, jakž rozdílné bylo péro jich a péro Goethovo“.²² Z Goethova *Fausta* pak přímo cituje, jmenuje jeho německé imitátory (mezi nimi Lenaua, jehož už tehdy označuje za „geniálního“) a dokonce naznačuje znalost nejnovějších anglických faustiád. Se zatajeným dechem pak vypravěč naslouchá Mefistovu rozhovoru s Ahasverem, který je dialogem mezi dvěma mýty.

Nejpozoruhodnější jsou dvě závěrečná pokračování z 10. a 17. září 1835, v nichž se faustovský námět vysoce příznakově kombinuje s máchovskými motivy. Tyto scény dokazují, jak hluboce byl raný Sabina zasažen verši z o rok dříve tištěné *Marinky*,²³ ale také jimi lze doložit, že už tehdy se inspiroval částmi 1. a 2. zpěvu *Máje*, který vyšel až v následujícím dubnu. Na přelomu ledna a února 1836 napsal Mácha v dopisu E. Hindlovi, že první tři „čísla“ *Máje* „jsou hotova, ještě číslo čtvrté“.²⁴ Podle nového odhadu dokonce „práce na prvních třech zpěvech a intermezzech vyplňovala jaro a léto 1835“.²⁵ Sabinovo nepřímé svědectví o genezi *Máje* tedy časově ladí se známými fakty. – Shrňme nejprve obsah závěru Sabinova fragmentu: Po nemotivovaném přesunutí dějiště z Podkrkonoší na Vyšehradskou skálu²⁶ sleduje nyní vypravěč západ slunce. Slyší žalostnou píseň „jinocha“ s kytarou, když jej ale osloví, „zoufanlivec“ vrhne nástroj do Vltavy a sám se utopí (situace známá z *Mnícha*). Vypravěč je jat touhou po nebeském světle, o němž zpíval jinoch; potká znovu Mefista, který jej na jeho přání vynese na hvězdu. Ta je však studená a mrtvá a vypravěč touží po návratu. Mefisto jím vztekle mrští pryč, takže vypravěč dopadne zpět na břeh Vltavy, kde spatří mrtvolu utopence.

S Máchou scénu spojuje už vypravěčovo „místo oblíbené“,²⁷ Vyšehrad, který má klíčovou roli i v *Úvodu povahopisném* (1845). Západ slunce, odtud pozorovaný, je popisován „na jeseni“, přesto však je více než zřejmá jeho spřízněnost s květnovými západy v sonetu *Vzešel máj* z počátku *Marinky* a v úvodu *Máje*. Sabina přejímá Máchovo vznícené barevné vidění, jež hraje významnou úlohu v Jarmilině (a později též Hynkově) tragédii a tvoří vlastní významovou osu sonetu (rudá zář slunce, která se živě obráží v tváři pozorovatele, postupem večera vybledá, a vizuálně tak ilustruje jeho rostoucí beznaděj). Sabinův vypravěč rovněž hledí přímo do slunce, motiv ruměnce však zůstal nevyužit – rdí se tu pouze „líce“ západního obzoru. Červánky přesto rozněcují celým spektrem barev všechny prvky krajiny včetně „vln vltavských“ (ohlas motivu barevné vodní hladiny z *Máje*). Efemérně snová krása výjevu, navozená už názvem textu a úvodní calderónovsky-máchovskou úvahou o snech, Sabinovu vypravěči příznačně asociuje téma poezie, konkrétně básnické imaginace („...jako by západ slunce byl východ poezí; jako by v záři večerní se jevila zoře básnického dne“). Avšak s příchodem tmy a ochlazením krása mizí a zůstává jen žal, na němž se po vzoru *Máje* účastní třeba i „kvítky“, jež „se bolestně kloní a v slzách rosných jeví žalost a touhu svou“ po slunci.

Tento žal je jako u Máchy spojen s ideou smrti a posmrtnosti. Už dříve v textu byl západ slunce takto osmyslen („vše, co vznešeného na zemi, zachází k východu velebnějšímu – v jiné vlasti“); nyní příroda touží po světle dne, „jehožto žádná noc nezažene“, a prožívající subjekt zvažuje existenci „času věčného“. Slovo „věčný“ mu však vrací ozvěna i s tázavou intonací, již je nadal, a působí vypravěči depresi: „co zničující blesk zarazila všechny mé sny ta myšlénka“. Mácha s významotvornou řečí ozvěny pracuje v závěrečných verších *Marinky*, kde dokonce „ohlas“ přizvukuje subjektu v jeho zehrání na hasnoucí sluneční záři a rostoucí tmu; stejně dobře ale může Sabinou užitý výrok asociovat Vilémovu samomluvu o časném a věčném umírání v 2. zpěvu *Máje*. Ostatně hned bezprostředně následující věta („Nocí temnou plynula země, co osamělý pták v povětří, a bylo ticho jako v hrobě.“) poukazuje na motiv kleslé hvězdy a další formulace v téže části Máchovy básně („ohromna ptáka perut' dlouhá“; „je mrtvé ticho, temno pouhé“). Máchův vězeň se ve svých „trapných i zlých“ úvahách dojíká „sladkou“ hudbou „lesní trouby“, Sabinův vypravěč je obdobně uchvácen „zpěvem jinošským“, který „soucítěně se dral v srdce mé, i nevyslovitelnou mne zajímal mocí“.

Jinoch, doprovázející se na kytaru (nástroj ztotožnitelný s máchovskou „harfkou“),²⁸ opět volá po světle nebeských těles, pod dojmem noci ale propadá metafyzické úzkosti: „Jen prach ty hvězdy? smrtelná jich zář? / A věčně bledá, mrtvá Luny tvář, – / i v temnopustou, bezkonečnou noc / jen příhodných ji větrů žene moc?“ Série drásavých otázek posléze ústí v apodiktický závěr, předznamenávající už jinochovu sebevraždu: „Nade mnou prázdný,

bezkoněčný strop, / pode mnou temný, věčně chladný hrob!“ Podle Sabinova vypravěče je tak jinoch ateisticky přesvědčen „o neobmezené prázdnotě oblohy“. Mladíkova smrt i reakce přírody na ni, reflektovaná výroky vypravěče, se tomuto světonázoru zdá přisvědčovat („Vůkol pustá, čirá tma, nade mnou ani jedna hvězda, ani jediná záře nevyrážela z chmury“; „Zašlo slunce, uhasly všechny hvězdy mé“); výprava na mrtvou hvězdu, která následuje, jej ostatně zřetelně potvrzuje. Vraťme se však zpět k jinochově písni. Konkrétní máchovské názvy tu objevíme i v rýmových dvojicích, jako je *zář-tvář* (nejčastější rým *Máje*), *noc-moc* (v *Máji* i v *Marince*) či v Máchou nepřímou inspirovaných rýmech *máj-kraj*, *strop-hrob*. Navíc Sabinův verš „Opadly květy, zašel krásný máj“ je zřetelně ohlasem Máchova verše „Krásný máj uplynul, pohynul jarní květ“, jímž začíná 4. zpěv *Máje*, podle citovaného Máchova listu ještě v lednu 1836 nehotový. Nevíme, do jaké míry Mácha Sabinu považoval za svého přítele, je však jisté, že Sabina se ze své strany podávané ruky chopil vší silou – nejen proto, aby se od obdivovaného Máchy ve svých literárních počátcích učil, ale též s cílem probjovat v tehdejší české kultuře jeho básnickou koncepci v té podobě, jak ji on sám chápal. Fascinující „prenatální“ znalost *Máje* je jedním z řady nepřímých důkazů této skutečnosti.

Sémantika přírodního děje a zoufalý skutek mladého pěvce mají Sabinova vypravěče k tomu, aby se sám pokusil poznat pravou podobu světelného ideálu a s ním i povahu světového řádu. Od té chvíle je smysl textu určován vícevrstevným interstrukturním zrcadlením natolik, že nevnímá nebo nezná-li čtenář příslušné intertextuální souvislosti, stává se pro něj text nesrozumitelným. Na scénu se vrací Mefisto a vypravěč na sebe bere úlohu Fausta, který hodlá prozkoumat a prověřit platnost axiomů Máchovy poetiky: „Já žádám nesmrtelnost, a přesvědčení o bytnosti té, po nížto plane toužení v prsou mých. Já žádám zoprávření vidin těch, jež od prvního vkročení do života následovaly mne; onen pramen světla chci spatřiti, z něhož slunce a hvězdy obdržely skvělost svou.“ Výrazy „přesvědčení“, „zoprávření vidin“, „spatřiti“ vyjadřují požadavek zhmotnění a možnosti smyslové percepce ideálu, předmětu všelidské touhy, který vypravěč spojuje s nesmrtelností a zdrojem božského světla, toho světla, o němž zpíval máchovský jinoch. Čert se skutečně podejme svého mefistovského úkolu a vynese vypravěče na hvězdu. Výsledek cesty však přitakává máchovskému světobolu – hvězda je studená a mrtvá (Mácha: „mrtvá hvězda, siný svít“), nebe je bezútěšně prázdnoté: „Nevyslovitelná mne jala hrůza a strach; neboť tam byla pustá – pustá noc! Slavičí zpěv tam nezazníval šumícím hájem (...) Zpět, zpět mne zase hnala touha moje k zemi...“ Prostředkem k tomuto intertextuálnímu přitakání jsou opět máchovské motivy z *Máje* (pustá noc, negace slavičího zpěvu) a písňě *Temná noci! z Marinky* (motiv návratu k zemi).¹²⁹

V souvislosti s motivem cesty na čertově hřbetě lze uvažovat ještě o několika dalších intertextuálních vztazích. Například protagonista *Dne v Kocourkově* (1832) Josefa Jiřího Langera je tímto způsobem přepraven do titulní vsi, vlastního dějiště prózy; spojnicí by též tvořila vrstva komických motivů, z nichž některé najdeme i v úvodu Sabinovy satiry (příjezd Mefistofela). Ještě mnohem blíže však má k naší situaci scéna z románu *Ambrosio čili Mnich* (1795) Matthewa Gregory Lewise, kterou komentoval Holt Meyer s poukazem na podobnosti s pasáží *Ďáblova elixíru* (1814) E. T. A. Hoffmanna a (v tomto bodě pro nás nepřesvědčivě) se závěrem Máchovy *Pouti krkonošské*.³⁰ U Lewise rozzuřený čert vynese mnicha Ambrosia vysoko do vzduchu, kde ho pustí, takže mnich dopadne na břeh řeky a zabije se. I Sabinův vypravěč se po pádu z hvězdy ocitne na břehu řeky; přežije, avšak vedle sebe spatří mrtvolu utopeného jinocha (jedna postava se tak rozštěpila do dvou). V textu Sabinových *Obrazů a květů snů* pak přes jeho fragmentárnost následuje jakási dílčí pointa vzhledem k předchozímu výjevu. Nad tělem utonulého slyší vypravěč „podskalského plavce“ (snad odkaz na Máchova jezerního „plavce“?) zpívat axiologicky útěšnou modlitbu, podle níž duše mrtvého „v stínu Všemohoucího / bezpečně odpočívá“. Vypravěčova slovní reakce je napohled souhlasná („Ano, pravil jsem k sobě ... ano, bezpečně odpočívá! -“), v nihilistickém kontextu se však jeví jako bezútešně ironická. To dotvrzuje i vypravěčův rozčarovaný odchod z místa činu „k městu“, do další, už neuskutečněné epizody textu.³¹

Sabinův pokus o máchovskou faustiádu, jíž jsou jeho nedokončené *Obrazy a květy snů*, je jednou z dobových reakcí na Máchovy *Obrazy ze života mého*, které zřejmě čtenáře Květů nadmíru zaujaly. V žádném případě se nejedná o vynikající dílo, na rozdíl od ostatních reakcí (k nimž patří Rubešovy *Obrazy ze spaní mého* nebo *Žertík z mého života* J. P. Příbika, rovněž otištěné roku 1835 v Květech) však Sabinův příspěvek vykazuje tehdy bezpříkladnou znalost dalších Máchových textů. Kromě toho, že představuje nejčasnější myslitelný ohlas vznikajícího *Máje*, též ukazuje hlubinnou spřízněnost Máchovy velebásně se starší *Marinkou*, případně dokonce s *Mníchem* (scéna smrti jinocha s kytarou). Nelze přitom přehlédnout, že Sabina ve svém textu neustával zdůrazňovat ateizující tendence Máchových básnických výbojů. Snad právě z tohoto důvodu včlenil do významové báze *Obrazů a květů snů* Goethova d'ábla a všechny prostředky výstřední německé romantiky, aby s jejich pomocí probádal mrazivé výšiny Máchovy fascinující poezie.

5. HRANICE DÍLA

Památce Alexandra Sticha

S problematikou intertextuality nevyhnutelně souvisí též vymezení oblasti autorské tvorby. Pokusím se tedy nyní připomenout a dále specifikovat některé podle mého soudu zásadní body nedořešené problematiky autorství u Karla Sabiny, a to především ve vztahu k dílu Karla Hynka Máchy a Emanuela Arnolda.

Sabinovsko-máchovska problematika byla v širším vědeckém povědomí propojena tezí O. Králíka o rozsáhlých Sabinových manipulacích a falzifikacích v Máchově literární pozůstalosti při ediční přípravě prvních Máchových spisů. Na základě této teze vznikla v 50. letech minulého století polemika, která je dnes obecně považována za ukončenou, ač ještě r. 1976 ji Alexandr Stich pro její význam i rozsah přirovnal k pověstným bojům o Rukopisy.¹ Je mimochodem pozoruhodné, že Králík se v titulech svých prací tak důsledně držel atraktivního Máchova jména, přestože v nich psal převážně o textech, které z jeho pohledu byly vlastně Sabinovy. Jeho pokus, v němž jako by se snažil učinit z Karla Sabiny největšího českého básníka po autoru *Máje* a znělkového cyklu, se však z mnoha příčin nezdařil.

Známa je apriornost Králíkovy argumentace, jejímž snad nejpálčivějším projevem bylo mnohokrát opakované nepodložené tvrzení, že značná část Máchových paleograficky ověřených autografů jsou Sabinou pořízené falzifikáty. Avšak hlavní příčinou, proč už dnes Králíkovým argumentům zpravidla nebývá přikládána víra, je zjevně sama jeho metoda, založená z větší části na statistickém sčítání a třídění různých jazykových jevů v analyzovaných textech. Autorství pak zpravidla bývalo určováno na základě podobnosti či odlišnosti srovnávaných totálních výslednic jednotlivých textů. Z pohledu dnešní textologie je však tato tzv. filologická metoda atribuce nepřijatelná, neboť jí lze vytvářet právě jen hypotézy o určité míře pravděpodobnosti, nikoli verifikovatelné vědecké důkazy.

Avšak vlastní jádro Králíkovy hypotézy, jímž je obecně kladená otázka po míře Sabinova podílu na dnešní podobě Máchova díla, nemůže být ani dnes přehlíženo. Tato otázka je zcela zásadní a domnívám se, že bez jejího alespoň rámcového zvážení žádná nová máchovská edice nemůže být považována za odbornou. Po opětovném pročtení Králíkových statí i odpovědí na ně, sepsaných touž metodou hypotéz a předpokladů, lze dokonce přestat na otázce, zda za takového stavu okolností lze vůbec někdy vyvrátit jednou vyslovené podezření. Avšak enormní publikační reakce ze strany oponentů, kterou Králíkovy statí ve svém úhrnu vyvolaly, se zároveň stala i základem moderního textologického posouzení Máchova díla –

v tomto smyslu by bez Králíkova zásahu máchovská textologie snad ještě dnes stála na hliněných základech.

Patrně nejpodnětnější pro celkové zhodnocení Králíkem nastíněné problematiky byla diskuse o míře Sabinových zásahů při edičním a redakčním zpracovávání cizích textů, v níž byly mj. hledány doplňující analogie k Sabinově zacházení s pozůstalostí K. H. Máchy. Tato diskuse proběhla ve známé Králíkově polemice s Bohuslavem Havránkem o adekvátní posouzení Sabinových úprav ve vydání díla M. Z. Poláka z r. 1862,¹² avšak směrodatnou odpověď v tomto smyslu podal až A. Stich (1976) na příkladě Sabinových redaktorských úprav v minoritních textech Havlíčka a Němcové.

Z hlediska problematiky autorství u Karla Sabiny je však tato oblast zkoumání přece jen okrajová. Pokusím se zde proto poukázat pouze na jediný Sabinův možný zásah v Máchově textu, který silně nabývá na pravděpodobnosti srovnáním dvou základních prací Králíkem podnícené diskuse. Hlavní část této kapitoly pak bude zaměřena na problematiku autorství ve vlastním smyslu, a to konkrétně ve vztahu Sabinova díla k dílu E. Arnolda.

V poslední ze studií své knihy *Demystifikovat Máchu* provedl Oldřich Králík důsledné tématické rozlišení textů Máchovy korespondence do dvou skupin, z nichž jednu přisoudil Sabinovi. Rozsáhle a detailně se s touto problematikou vyrovnávají editoři 3. svazku Máchových spisů Rudolf Skřeček a Karel Dvořák. Podle nich už celkovou koncepcí Králíkovy studie silně otřásá fakt, že jím vymezené skupiny se nekryjí s přirozeným rozlišením dochovaných pramenů na opisy a autografy. V rámci své hypotézy však Králík vyslovil dílčí podezření, že některé Máchovy dopisy byly Sabinou rozsáhle interpolovány. Nejvíce připomínek měl v tomto ohledu k dopisu Hindlovi z 8. 6. 1836, v němž si mj. všímá pro Máchu zcela nezvyklého *nakumulování literárních aluzí* na malé ploše textu. Máchovi editoři zde Králíkovi vytkli některé spíše drobné nedůslednosti, přitom však přehlédli důležitý fakt, že část Králíkova výkladu k dopisu je zjevně založena na kontextově mylném čtení Máchova vyjádření k Tomíčkově kritice *Máje*.¹³

Pro přijetí Králíkova podezření právě v tomto bodě skutečně neexistuje mnoho důvodů, avšak jen do chvíle, kdy inkriminovaný pasus (s. 222 - 225) srovnáme se zcela obdobnou pasáží již připomenuté Stichovy studie (s. 93 - 107, zvl. s. 99). Stich upozorňuje na typově neobvyklé literární aluze v dopisech B. Němcové neznámému adresátovi, jejichž text je znám pouze z citace v Sojkových *Našich mužích* (opět jeden text s nedořešenou mírou Sabinova autorství), a dochází k silnému přesvědčení, že tyto aluze byly do textu implantovány právě Sabinou. Jeho důvody - zmíněná nezvyklost autostylizačních literárních

narážek u Němcové a jejich nakumulování v krátké pasáži, jejich obsahová cizorodost vůči povaze a dílu Němcové a zároveň příbuznost vzhledem k dílu a charakteru K. Sabiny – jsou přitom prakticky totožné s Králíkovým zdůvodněním Sabinových zásahů do zmíněného Máchova dopisu Hindlovi. Nejširše se Stich pozastavuje nad citátovou montáží ze Shakespeara, Máchy a Heina, na jejímž příkladu svoji argumentaci bezděky dále analogizuje s Králíkovou opakovaným tvrzením, že Němcová je v těchto dopisech „soustavně máchizována“ a tím i „pevněji připoutávána k okruhu Sabinových přátel a zároveň získává rysy člověka zvláštního, mimořádného, pro prostou masu lidí obtížně pochopitelného, vytrženeckého“, tj. Karla Sabiny.¹⁴ Podobnosti jsou tak markantní, že nemůžeme jednoznačně odmítnout Králíkovu argumentaci a současně přijmout Stichovu. Zmiňovaná pasáž se přitom u Sticha nalézá v místě vrcholu argumentační struktury celé studie, po němž už následují pouze obecné shrnující závěry. Její znevěrohodnění by tedy postihlo celou práci.

Stichovu hypotézu nicméně pokládám za průkaznou a jeho argumenty dokonce za tak pádné, že - byť snad nechtěně - zpětně zvěrohodňují i Králíkovo podezření na Sabinův zásah v Máchovi. Předně je třeba říci, že v případě Máchova dopisu by se jednalo o interpolaci v rozsahu, který Stich u Sabiny nejen připouští, ale teoreticky přímo předpokládá. Jeho studie bývá čtena jako práce, která víceméně zamítá Králíkovu sabinovsko-máchovskou tezi tím, že ji uvádí na pravou míru. Ve skutečnosti ale Stich často přechází na Králíkovu půdu (i jeho v textu prezentovaná metoda se Králíkem zčásti inspiruje) a v úvodu i v závěru práce přímo varuje, že jeho výzkumy se některá Králíkova podezření do jisté míry potvrzují.

Zde podané podezření je podepřeno zjevnými důvody. Předpokládaný interpolátor je u Máchy i u Němcové týž, jeho zásah by byl rozsahem i typově prakticky shodný a shoduje se dokonce i žánr zasaženého textu, soukromý dopis s jistou dávkou autostylizace. Stejně tak nelze pominout fakt, že ani jeden z obou dopisů se nezachoval v autentickém znění (Máchův dopis Hindlovi známe z opisu O17 z doby Sabinovy redakce).

V tomto vymezení by se tedy předpokládaná Sabinova interpolace v Máchově dopise jevila jako zcela evidentní, je však třeba zmínit i protiargumenty. Je jich několik. Předně předpoklad, byť důvodný, neznamená důkaz. Rovněž nelze u Sabiny přehlédnout rozštěp dvaceti let mezi přípravou Máchovy pozůstalosti a majoritní autorskou spoluprací na Sojkově knize.¹⁵ Sabina během této doby nejen prodělal zkušenost revoluční, vězeňskou a posléze i konfidentskou, ale především získal veliké zkušenosti jako literát, literární historik a redaktor a podstatně též zdokonalil svoji češtinu. Stich u Sabiny 60. let hovoří o silném vědomí vlastní jazykové normy a dokonce o puristických tendencích v zjištěných redaktorských úpravách,¹⁶ což opravňuje k názoru, že míra těchto úprav u Sabiny postupně narůstala.

Zde vytvořenou analogii mezi oběma předpokládanými interpolacemi navíc potenciálně rozbíjí nabízející se otázka: Byly Máchovi literární odkazy a narážky skutečně tak cizí, jak tvrdí Králík a jak to v případě romanticky autostylizačních aluzí u Němcové prokázal Stich? Zjevně tomu tak není alespoň u jednoho typu aluze, totiž u počátečních mot v próze, která Mácha vpisuje zcela pravidelně. Do kontextu svého *Křivokladu* tak volně zapojil zejména bibli a *Alexandreidu*, v *Marince* se jedná především o autocitace včetně vložených písní. Zvláštním případem jsou *Cikáni*, v nichž rozsáhlé úvodní moto z polské poezie předchází každou kapitolu; je tak možné, že polská mota ve vzájemném kontextu tvoří vlastní novou významovou vrstvu, která Máchův román strukturně dourčuje.

V těchto příkladech se ovšem jedná o aluze podstatně odlišného typu, než jaké identifikovali oba zmínění badatelé ve svých pracích. To by však nemuselo vadit. Zůstává faktem, že rozsáhlé výpisky z četby včetně výroků vhodných pro potenciální citaci Mácha shromažďoval ve svých zápisnicích (z nichž pak, jak zjistili editoři kritického vydání, čerpal pro své práce, nejmarkantněji právě pro mota k *Cikánům*). Citátovost tedy Máchově „tvůrčímu procesu“ nebyla bytostně cizí. A je zde ještě další fakt, který v kontextu diskutované problematiky nebyl dosud zmíněn. Součástí Máchova dopisu Hindlovi je i úzkostlivě přesné vyúčtování za odeslané knihy. Jedná se sice o jiná díla, než na která Mácha v dopise aluduje (ovšem s výjimkou *Máje*), přesto ale tento fakt s nezvyklým nakumulováním literárních narážek může volně souviset.

Fakta jsou jasná, problém je vyvodit z nich závěr. Králíkem navržená interpolace, jak zde byla naznačena, není jednoznačně doložitelná a bylo možno uvést i důvody proti ní (které však mají ponejvíce ráz domněnky). Stejně tak by bylo nemožné určit v Máchově dopisu přesné hranice cizího textu (jako to ostatně odmítl udělat i Stich ve zmíněném listu B. Němcové). Přesto však je Sabinův zásah v tomto konkrétním případě zjevně velmi dobře možný.

Podobně rozporných – byť patrně ne tak markantních – případů by v literatuře vztahující se ke králíkovské debatě jistě bylo možné nalézt víc; i v nich by ale zásadním problémem byla jednoznačná průkaznost. Nezbyvá tedy než uzavřít celý exkurz zcela banálně: nejen Máchovi čtenáři, ale bohužel i jeho vydavatelé si budou muset zvyknout, že vůči některým problémům týkajícím se Máchova díla budou už vždy zcela bezmocní.

Povahu problematiky autorství u Karla Sabiny pomůže dokreslit následující příklad. Jedná se o knihu *Děje husitů s zvláštním zřehledem na Jana Žižku*, vydanou ve třech svazečcích roku 1848 v Praze pod jménem Emanuela Arnolda, Sabinova přítele a kolegy z Občanských

novin i radikálnědemokratického Repealu. O Arnoldově autorství díla vyslovil silnou pochybnost Eduard Bass ve svém slavném *Čtení o roce osmačtyřicátém* (poprvé v Lidových novinách 1938), který je bez důkazu jednoznačně přisoudil Karlu Sabinovi; otázka dodnes není spolehlivě vyřešena. V rámci Sabinova díla by měl tento text význam vcelku marginální, zatímco editor spisů Emanuela Arnolda (1954) Václav Osvald jej poněkud neodborně, bez jediné zmínky o problémové atribuci, klasifikoval jako Arnoldovo životní dílo. Pozdější autor arnoldovské monografie Josef Kočí považoval *Děje husitů* za text nad Arnoldovy síly a vyslovil domněnku, že Arnold pouze provedl konečnou redakci spisku, jehož faktickým autorem je Sabina; přesto ale nelogicky stále označoval *Děje* za „Arnoldovy“ a hledal v nich jeden z klíčů k jeho charakteru.⁷

Bass své tvrzení opírá o zajímavou tezi, že Sabina poměrně běžně publikoval své texty pod jmény svých spolupracovníků, kteří nebyli tolik pronásledováni policejním dozorem a měli tedy i více šancí uspět u cenzora. Sabina prý psal tyto texty víceméně pro honorář, který zoufale potřeboval, a přátelům ponechával literární slávu. Bass v tomto přístupu neviděl podvodné jednání, ale právě naopak s pochvalou konstatoval, že „v tom ohledu je Sabina první český literát profesionál, který s vědomím, že se živí svým pérem, spojuje jako samozřejmost, že tuto svou schopnost může i pronajmout a prodat“.⁸ Jako příklad Bass jmenuje Sojkova *Jasoně* a *Naše muže*. E. F. Velc ve svých upomínkách zmiňuje v obdobném kontextu i německy píšícího Ignaze Kurandu, o němž se prý okolo roku 1848 mluvilo, „že si plody ducha dluží od Karla Sabiny a jemu za to podle váhy platí“.⁹ Týž typ spolupráce mezi Sabinou a Arnoldem pak dokazuje známý protijezuitský leták rovněž ze čtyřicátých let.

Přesto však jsou argumenty pro Arnoldovo autorství spisku na první pohled z těch, jimž je třeba věnovat pozornost. Arnold se totiž o své práci na *Dějích husitů* explicitně zmiňuje v nedochovaném torzu svých německy psaných pamětí, které dnes známe pouze z českého překladu Roberta Maršana (otištěny v Květech 1898, odtud i ve spisech). O svém záměru se prý nejprve radil s „několika znalci“ (známá je historická anekdota s Palackým) a na jejich všeobecné vybízení i z puzení vnitřní potřeby pak knihu „s energickou rychlostí“ sepsal.¹⁰ S mnoha podrobnostmi dále líčí svoji svízelnou ilegální pouť do saského Lipska, od polského povstání r. 1830 ráje nakladatelské svobody pro německy i česky píšící Rakušany, aby zde knihu vydal (ta pak ale vyšla v Praze u Vetterlové). Z různých pasáží *Dějů* je vesměs sestaveno i několik článků, oslavujících v revolučním duchu Jana Žižku, které Arnold otiskl pod svým plným jménem v *Občanských novinách* v první polovině roku 1849 (srov. ve spisech).¹¹ Není-li tedy Arnold autorem knihy, musel se po léta dopouštět vědomé mystifikace. Bassova hypotéza ale předpokládá, že tím by právě Arnold posloužil svému

vlastnímu zájmu, a z tohoto pohledu se dokonce i série kompilovaných článků jeví jen jako logické zacházení s textem *Dějů* jako s vlastním majetkem.

Přihlédneme-li k širším okolnostem, ukazuje se možnost soustavně prováděné mystifikace skutečně jako pravděpodobná. Na Sabinovo autorství *Dějů husitů* totiž ukazuje řada fakt. Už samo téma je Sabinovo, který od roku 1844 publikoval neukončený cyklus historických povídek o Žižkovi *Obrazy ze XIV. a XV. věku* (původně zamýšlených jako rozsáhlý román pod titulem *Husité*) a v Lipsku roku 1846 historický spisek *Ján Hus z Husince* (česky). Arnold podle všeho k podobnému podniku neměl dost spisovatelského talentu ani historických vědomostí. Sabina navíc po svém zatčení před vyšetřovací komisí vypověděl, že svůj román s tematikou husitských válek zpracoval na Arnoldovo naléhání též jako historické dílo, které Arnold vydal s časovou prodlevou po březnu 1848. Toto „doznání“ při policejním výslechu, náhodně vyplývající z kalkulů obou stran, by samo o sobě nemuselo mít velkou váhu; ale kromě toho, že poměrně trefně vystihuje hlavní rozdíl mezi cele literárními *Obrazy* a beletrizovaným historickým vyprávěním, zbaveným všech fiktivních postav, jakým jsou *Děje*, navíc podává i odpovídající časové údaje o vzniku textu, které dále ověříme i z jiné strany.¹² Tento možný doklad literární spolupráce mezi Sabinou a Arnoldem zvěrohodňuje též fakt, že už roku 1845 Arnold financoval vydání dvou svazečků Sabinových *Povídek, pověstí, obrazů a novel*.

Podstatně důležitějším argumentem, majícím hodnotu precedentu, je však Arnoldovi připisovaný Sabinův protijezuitský pamflet *Držená řeč od generála jezuitů...*, který vyšel v únoru 1847.¹³ Pamflet vznikl jako reakce na zprávu o chystaném znovuzavedení jezuitského řádu, který byl v Rakousku zrušen roku 1773. Podle Velcova údaje zvěst pobouřila zejména celý Repeal, až „konečně se něco mladších literátů našich usneslo vydati plátek“.¹⁴ Ten vyšel ve formě fiktivní řeči generála řádu o mocenských snahách jezuitů v Čechách. Velmi jízlivě jsou zde zmíněny cíle jezuitů i prostředky, jimiž jich chtějí dosáhnout (hned v prvním bodě: „my chceme na národy tmu uvaliti, neboť Bůh též noc stvořil“); není vyloučeno, že je řečí inspirován i slavný Havlíčkův *Jezovitský marš*. Leták, jehož se v jediném dni prodalo snad několik tisíc výtisků, založil Arnoldovu velikou oblíbenost v českém národě, ale též jeho doživotní perzekuci rakouskou policií. Při výsleších označil Arnold sebe za jediného iniciátora a původce celé věci a odmítl jmenovat kohokoli dalšího. Proto byl po několika týdnech vyšetřovací vazby odsouzen k dalším sedmi měsícům žaláře a tiskařka Vetterlová, kterou prozradila nerozmetaná sazba, k pokutě.

Už Riegrův slovník udává, že to nebyl Arnold, ale Karel Sabina, kdo „psal též spisek proti jezuitům, ježž Arnold vydal“ (heslo Karel Sabina). Nejdůležitější svědectví, jak objevila

M. Tučková, však pochází ze Sabinova pera. Ve svém pozdním románu zčásti memoárového rázu *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* se Sabina v autostylizované postavě Václava nepokrytě vyjadřuje k některým událostem čtyřicátých let včetně aféry s protijezuitským pamfletem. V jedné ze scén románu hovoří Arnold s Václavem o chystaném příchodu jezuitů. Na Arnoldovu výzvu, že by se s tím mělo něco dělat, se oba dohodnou, že Václav sepíše leták, který Arnold vydá. Sabina též pochvalně zmiňuje Arnoldovo chování při následných policejních výsleších: „Arnold vzal na sebe celý hřích, nejmenoval ani spisovatele, ani tiskaře a dal se na osm měsíců těžkého žaláře odsoudit“.¹⁵ Arnold tedy zavedl k sepsání letáku rozhodující podnět, financoval jeho vydání a podle Velce jej dokonce vlastnoručně vysázel. Jeho statečné jednání při vzniklém procesu mu navíc dává i určité morální právo na autorství letáku.¹⁶ Jeho faktickým autorem ale Arnold nebyl - tím byl Karel Sabina.

Zajímavým doplňkem textologické problematiky *Držené řeči* je mladší, obsahově stejnorodý spisek *Jezovitské melodie*, publikovaný pod pseudonymem Josef Jiří Polabský ve dvou vydáních krátce po sobě (1866 s vročením 1867 a počátkem r. 1867). *Lexikon české literatury* (heslo Mikuláš a Knapp) uvádí, že autorem tohoto veršovaného pamfletu byl tehdy začínající dramatik Josef Jiří Stankovský, dlouho však byl pamflet pokládán za Sabinův. Tento údaj podává už Riegrův slovník, což přinejmenším dokazuje, že Sabina byl ve své době znám jako autor podobných spisů. Ještě roku 1936 na něm F. Strejček mylně zčásti založil svoji sabinovskou apologii, v jejímž rámci dnes těžko dostupný dokument přetiskl a bohatě okomentoval. Přímá inspirace Stankovského textu *Drženou řečí* je však patrná – Strejček dokonce určuje, která ze skladeb obsahem odpovídá kterému bodu řeči řádového generála jezuitů ze Sabinova letáku.

Příklad s protijezuitským letákem vedle dříve jmenovaných argumentů podstatně zvyšuje pravděpodobnost Sabinova autorství *Dějů husitů*, vlastní kritický důkaz o něm ale nepodává. Chybějící důkaz však zřejmě přináší málo známá sabinovská studie, na kterou bych zde rád blíže upozornil. Jedná se o diplomovou práci Miroslavy Tučkové o Sabinově próze. Tučková přesvědčivě vztáhla *Děje* k textu, který k nim má ze Sabinova díla nejbližší, k *Obrazům ze XIV. a XV. věku*. Autorka sama je nálezkyňou jediného dochovaného výtisku čtvrtého dílu *Obrazů* s názvem *Číšník*, jehož náklad byl podle všeho po vytištění zabaven a zničen cenzurou.¹⁷ V nejlepší kapitole své rozsáhlé monografie, která podává nejpodrobnější komentář k *Obrazům* v sabinovské literatuře, se rovněž věnuje vzájemnému textovému poměru mezi Sabinovým *Číšníkem* a prvním ze tří svazeků *Dějů husitů*.

Z původně plánovaných šesti dílů *Obrazů* Sabina úspěšně vydal tři, nepočítáme-li zkonfiskovaného *Číšníka*. Tučková proto předpokládá, že tři svazčky *Dějů* představují jakési

dovršení šestidílné stavby (s největším množstvím styčných bodů právě mezi nově nalezeným *Čišníkem* a prvním dílem *Dějů*). *Děje husitů* zmiňují jen okrajově Husovo působení a první husitské války, které jsou obšírněji líčeny v *Obrazech*, a končí smrtí Prokopa Holého v lipanské bitvě roku 1434, tedy kulminačním bodem husitských dějin, k němuž líčení v *Obrazech* už nedošlo. Rovněž teprve v *Dějích* je podrobně popsána smrt protagonisty *Obrazů* Jana Žižky. Sabina proto podle Tučkové *Děje* napsal jako „jakýsi historický výtažek a doplněk *Obrazů*, zvláště jejich čtvrtého dílu, a jakési pokračování v započaté jejich historické linii“.¹⁸

Mezi *Čišníkem* a počátečním svazkem *Dějů* Tučková skutečně našla četné zarážející textové shody, některé dokonce na úrovni několikavětých úseků. Podobně rozsáhlou vypůjčkou z o rok dříve tištěných Sabinových *Vesničanů* navíc autorka dokumentuje přítomnost „čistě sabinovských“ reflexí v textu *Dějů*. Současně v obou textech o husitech odhalila i prakticky totožný způsob bezostyšného využívání historických pramenů, jimiž jsou v obou případech zvláště Letopisy (Palackého vydání) a Hájkova kronika. Autor *Obrazů* i *Dějů* si totiž zcela bez skrupulí z předloh vypůjčoval celé pasáže, které prostě nebo s malými změnami převedl do novočeštiny a případně je rozepsal do dialogů.¹⁹ Některé ze shod mezi *Ději* a *Obrazy*, ke kterým Tučková poukazuje, jsou dokonce víceméně totožné citace z použitých historických materiálů, což prakticky vyvrací všechny pochybnosti o tom, že obě prózy pocházejí od téhož pisatele. Sama autorka je přesto v hodnocení výsledků svých výzkumů opatrná; za bezpečný důkaz považuje pouze hypotetický nález autografu *Dějů*, který by pocházel ze Sabinovy ruky.

Druhý možný důkaz opět přináší zmíněný Sabinův román, v němž se na jednom místě o Arnoldovi praví, že „sepsati dal spis o Janu Husovi“.²⁰ Tučková se domnívá, že se jedná o Sabinovu historickou práci *Ján Hus z Husince*. Ta však byla vytištěna už r. 1846, kdežto Sabina hovoří o textu napsaném až po vydání letáku *Držená řeč*, tedy v průběhu roku 1847 (Tučková Sabinův historický spis nečetla a neznala jeho dataci). Je tedy pravděpodobnější, že se jedná o *Děje husitů*. – Konečně zmiňme nepodepsaný nekrolog *Emanuel Arnold*, otištěný v lednu 1869 v Svobodě. Tento prakticky neznámý článek se mj. s nečekanou detailností vyjadřuje právě k Arnoldově literární spolupráci se Sabinou; klíčovou pasáž textu otiskují v příloze B. Anonymním pisatelem je téměř najisto Sabina – článek z celého tehdy známého Arnoldova díla zmiňuje právě jen kompletní sérii sabinovských dubií, jejichž vznik v mnohém objasňuje. Jedině Sabina mohl tyto podrobnosti znát a nikdo jiný než on neměl důvod o nich psát. Redaktor Barák, jemuž se autorství nekrologu bez důkazu připisovalo, podle těsně předcházejícího proslovu k čtenářům ostatně byl tehdy spolu s dalšími členy

redakce již sedmý měsíc vězněn za prohrané tiskové pře. Formulací „o sepsání (...) se postaral“, týkající se *Dějů husitů*, se článek opět ostentativně vzpouzí označit Arnolda přímo za autora. Zmíněná okolnost, že propuknutí revoluce v Paříži a poté i v Praze oddálilo dokončení textu, pak vysvětluje, proč Arnold oproti původnímu plánu nevydal *Děje* v Lipsku, ale po zrušení cenzury v Praze. Naše zjištění se též detailně shoduje s informacemi ze zmíněného Sabinova výslechu, kde se uvádí, že po Sabinově sepsání „historie husitských válek“ Arnold „nechal toto dílo ležet, a vydal je teprve později po březnových dnech 1848“.²¹

Otázka Arnoldova autorského podílu na *Dějích husitů* se tak zcvrkla na Kočího hypotézu, že Arnold při konečné úpravě spis rozhodl „některými aktualizujícími vložkami“.²² Kočí zde má patrně na mysli především pasáže, které jsou zřetelně graficky odlišeny od ostatního textu, tj. několik poznámek pod čarou. Ty byly do textu vloženy až krátce před jeho vytištěním, jak zjevně naznačuje jejich časový obsah. Vedle úvah a narážek v duchu probíhající revoluce se v nich vyskytuje i několikrát přirovnání Žižky a Prokopa Holého k Napoleonovi. Jako možný autor se proto opět nabízí Karel Sabina, který roku 1848 v Praze vydal biografický spisek *Napoleon Buonaparte* (podle Sojkova upřesnění napsaný už r. 1846). V tomto případě je však skutečně třeba pokládat za autora E. Arnolda, neboť názory a formulace z poznámek se téměř doslovně opakují v jeho pamětech (byť psaných německy) i v *Popsání cesty...* z roku 1849, u něhož je Arnoldovo autorství rovněž nepochybné.

Předchozí úvaha tedy potvrzuje Bassovu alarmující hypotézu, že dva klíčové texty, na nichž se zakládá dobová sláva Emanuela Arnolda, pocházejí z pera jeho přítele Karla Sabiny. Oblast, do níž Sabina autorsky zasahoval, je zjevně obrovská a kromě Arnoldova díla přesahuje přinejmenším ještě do textů podepsaných jmény J. E. Sojka a snad I. Kuranda. Dílo Karla Hynka Máchy do ní naproti tomu v žádném případě nelze zahrnovat – nemůžeme v tomto smyslu přehlížet ani fakt, že Králíkovo podezření na obskurně motivovanou falzifikaci naprosto nelze uvést v soulad s Bassovou hypotézou, že Sabina slabším autorům za úplatu poskytoval svůj talent a z něj plynoucí slávu. Přesto je nesporné, že i ono se s oblastí Sabinova autorství okrajově stýká.

6. BÁSNÍK, VLAST A ROMANTIKA

V létě 1850 vyšla ve Včele anonymní próza s názvem *Povídáčky veselého studenta s červenou karkulkou*, k jejímuž autorství se teprve mnohem později ve svých spisech přihlásil Josef Jiří Kolár. Student s frygickou čapkou v její druhé části vykresluje ironické podobizny českých spisovatelů 30. let. Izolovaně od ostatních stojí dva básníci, pojmenovaní Toužebný a Lunatický, v nichž lze snadno rozpoznat K. H. Máchu a K. Sabinu.¹ „Básník *in spe*“ Toužebný, „bledý štíhlý jinoch s černými, vkusně uhlazenými vlasy, v slovanském kabátě s krakovskou konfederatkou“, působí lehce komicky jako horlivý zastánce romantiky i svou tragičností. Lunatický-Sabina je zase zpodoběn jako „básník s vyhladovělým obličejem s černými vousy, u Poláků zvanými favoritky“. Zevnějšek obou tak podle Kolára shodně vykazuje prvky sympatií s nedávným polským povstáním, nicméně též „z ohledu romantiky“ měli „docela stejné náhledy, oba byli tak zvaní rozervanci, nosičové ohromných bolů vesmíru, a nejraději zanášeli lety své mezi *vichrochlomrakověncomodropovětrninami* k triumfům nedostižených ideálů.“ Kolárův novotvar pro exaltovanou „romantiku“ ladí i se jmény obou básníků. Zatímco Toužebný „vypravoval mnoho o své vlastní daleké pouti, o nedostihlých ideálech jak mušky na posledním papršku zapadajícího slunce se houpajících“, Lunatický byl „ukrutným příznivcem měsíce, a mnoho o jeho šerostříbrném světle vypravoval, a o hvězdách rosné slzy na kvítka kapajících, a o hovoru v hvozdě šumícího listí, a o vlnkách celujících se žblunkáním mutných rybiček a kaprů.“ Jeho portrét je zakončen jízlivou poznámkou vůči Sabinovi, tehdy vězněnému: „Lunatický počínal si také v próze praktického života jako náměsíčný snílek a povídalo se v potajmých rozprávkách o něm, že prý všelijaké fantastické avantury provedl, za které by se obyčejná prozaická duše styděti neostýchala.“²

Přestože jde jen o karikaturu, dokládá Kolárův text sugestivně, jak blízko měl Sabina k Máchovi po stránce světonázorové, lidské i tvůrčí: totéž horování pro západní „romantiku“, její „rozervanost“ i kult přírody, též vnitřně otažitý postoj k životu. Subjektivitu obou tvůrců ve spojení s uvedenou tematikou ovšem nejlépe vyjadřuje jejich lyrická tvorba. I sám Kolár proto o nich hovořil výhradně jako o „básnících“. Sabina, jak známo, začal své básnické texty publikovat po českých časopisech už roku 1835 spolu se svými prvními prózami a literárními kritikami. Roku 1841 z nich pod názvem *Básně* vydal knižní výbor, jehož koncepce byla kompromisem mezi básníkovým vkusem a cenzurními ohledy. Zřejmě ke konci roku 1840 žádal v krátkém nedatovaném dopisu nakladatele Karla Boleslava Štorcha o navrácení svých textů s tím, že je hodlá rozmnožit „mnohými novými“ a uspořádat pro cenzuru.³ Už poslední

číslo Denice J. B. Malého z roku 1840, které však zřejmě vyšlo až v lednu následujícího roku, přineslo první recenzi Sabinovy knihy. 21. ledna 1841 upozorňuje v Květech J. K. Tyl, že „jsme do rukou dostali (...) *Básně* Karla Sabiny“, a 2. února čteme též v Štěpánkově České včele noticku V. F. (Václava Filípka), že „*Básně* Karla Sabiny jsou již dotištěny“.¹⁴

Sabinovy *Básně*, přestože zahrnují z valné většiny texty tištěné už dříve v časopisech, vyvolaly nebyvale rozsáhlou kritickou odezvu. Vyjádřili se k nim příslušníci starší generace (odmítavě K. A. Vinařický) i Sabinovi vrstevníci (nesouhlasně J. M. Hurban, vstřícně J. B. Malý, s nadšením V. B. Nebeský a pseudonym Miloslav). Do kritik se zřetelně promítla generační polemika představitelů zavedeného vlasteneckého programu s jejich nástupci. Úsilí mladých, žádajících od umění (jmenovitě poezie) zvláště individualitu tvůrce a vyjádření jeho subjektivních citů, totiž kolidovalo s dosavadní společenskou angažovaností kultury a jejími kolektivními (národními či slovanskými) cíli. Problematičnost nového pojetí básníka-„génia“, pro svou výlučnost nepřístupného běžnému chápání, skvěle vystihl M. Otruba: „...umělec, jenž je izolován od společnosti pro svou neobyčejnost, vymyká se okolnímu průměru, necítí se vázán konvencí a běžným řádem dané společnosti; proto také není a nemůže být národem, masou národa chápán“; „samo preferování génia, geniálního básníka vystupuje proti převládajícímu dotud názoru o výchovném charakteru literatury (...), proti názoru o bezprostřední společenské služebnosti a užítkovosti literatury“.¹⁵ Přesto v osobě K. H. Máchy se právě tento typ básníka stal realizátorem zásadní kvalitativní progresu národní literatury.

Nová stanoviska v polemice hájili hlavně Václav Bolemír Nebeský a Karel Sabina. Uvedeme několik jejích bodů v kontextu Sabinových soudů o nich a názorů recenzentů jeho *Básní*. „Rozervanectví“ romantiků se často projevovalo rozvolněním formy textu (mj. vlivem byronské povídky), což bývalo ovšem chápáno (a v některých případech asi i myšleno) jako zjevné porušování klasicistních zásad, na nichž bazírovali obrozenci. Sabina na tento fakt upozornil už roku 1835 často citovanou maximou: „Našemu věku dokonalost formy zadost neučiní; my v poezii upokojení citu hledáme, kterýžto zbouřen, ba často zničen *vědomím nedostatků upevněných zásad bytnosti člověčí*, kouzelně napomáhá k dosažení žádaných ideálů.“¹⁶ Přítomnost těchto ideálů v *Básních* nadšeně kvitoval Nebeský, podle něhož v nich „vane naskrze duch zesílený myšlenkami týkajícími se nejvyšších záležitostí člověčenstva (...), duch oživený, tvořící mocí květné, čerstvé a bohaté fantazie.“¹⁷ V podobném duchu i pseudonymní recenzent Miloslav, podle něhož je Sabina „následovatelem ruského básníka Puškýna“, označil za určující tón jeho básní elegii: „...duše jeho schání se po vidině, jejíž dostihnutí největší by mu tvořilo blaženost (...), vyplnění však touhy projevené neukojí mu přítomnost nikdy.“¹⁸ Vůli po novátorství u Sabinových *Básní* dosvědčuje i fakt, že jsou teprve

druhou sbírkou, tištěnou novým pravopisem, oficiálně přijatým až roku 1844.⁹ Rovněž podle Miloslava „jest velmi k přání, aby se dobropis ten brzo všeobecně užíval“.¹⁰

Ústředním bodem polemiky byla otázka přijatelnosti cizích, zvláště neslovanských vlivů, jejichž ideový základ byl podle starých protichůdný vlasteneckým snahám a destruoval národní svéráz české tvorby. Jmenovitě Byronův pesimismus okatě kontrastoval s historickým optimismem obrozenců. I Sabinově knížce tak byl právě Byronův vliv, ve skutečnosti ovšem nepodstatný,¹¹ nejčastěji vytýkán, byť se v ní neobjevila cenzurovaná báseň *Ku vzdáleným* (Květy 1836), explicitně vzývající „Byrona velkého“, jenž „pevnost stavěl naší nové době“.¹² Zcela „vlivologicky“ ji posoudil mladý Jozef Miloslav Hurban, který svou rozsáhlou recenzi založil na radikalizované kollárovské ideologii všeslovanství.¹³ Hurban nepostřehl protimluv ve své argumentaci, když od básníka požadoval „individuálnost“, avšak výhradně takovou, která by sledovala slovanský program. V Sabinově poezii tak shledal „dvojaký ráz“, národní a „akýsi cudzí, neslovanský“, a pokusil se ji rozdělit do dvou oblastí protichůdných axiologicky i umělecky (v některých básních dokonce rozlišil pasáže příslušné různým sférám). Mísí se v ní prý tradiční slovanská „jadrnost“ (Slovan je „prirodzený básnik“, který má být „mierny, plný lásky k životu, plný životných citov“) se zoufalectvím nové západní poezie, tj. zvláště Byrona a Francouzů („naozaj estetická cholera“; „idealizovanie ideálov ideálmi a hľadanie farieb a poézie v prepjatostiach“ aj.): „nechceme, aby básnik kráčal medzi nami a kvítil, ale žiadame od neho, aby stál vysoko a mocne nas k sebe priťahoval“.¹⁴ Na základě své konstrukce pak Hurban u Sabiny nejvýše ocenil básně ideově zcela neškodné (*Fialka, Zjitra*). I Vinařický vykládal Sabinovu poezii cizími vlivy ze všech čtyř světových stran. Rozhořčeně odsoudil „noční, krvavé a zoufalé obrazy od západu a východu“, jež nazval „poezií temnosti, pláče a škřípění zubů“, a vytýkal též přemíru inspirace z nordického „severu“. Mírnější byl jen k „jižním“ básním, jež se sluní „pod jasnou oblohou vlasti naší“ a v nichž také shledával stopy vlivu *Rukopisu královédvorského*.¹⁵

Omezenost těchto náhledů pranýřoval Sabina už před vydáním svých *Básní*, zejména s poukazem na nutnost emancipovat českou kulturu vzhledem k evropskému kontextu. Cítil tak hlavně k oproštění uměleckého tvoření od mimouměleckých ideových koncepcí, které tehdy už přestaly plnit funkci kulturního katalyzátoru a byly vnímány jako svazující dogmata: „... nyní obávati se nelze, že *jazyk* a *národnost* naše seznámením se s literárními pokroky zámezními vzduchem cizoty tak dalece zapáchne, že by se vlastnosti naše, nadání a cit náš porušovaly nebo urážely a samostatné vyvinování se literatury českoslovanské že by se obmezovalo; ano jsme ubezpečeni, že objevením pokroků cizozemských i čtenářstvo naše k poznání věku nynějšího a poměrův jeho se přibližujíc, většího podílu bráti se naučí na

literárním životě československém, nežli se posud někdy stávalo. *Česká literatura* jest již živě se pohybujícím oudem literatury *evropejské*, musíť tedy i život celku sobě přiosobiti.¹⁶ Dnes v Sabinově lyrice hodnotíme nejvýše právě tuto průkopnickou evropskou aspiraci, kdežto její vlastní básnické kvality ustupují do pozadí. Sabinovi současníci však věc – jako i krátce předtím u Máchy – viděli zcela opačně. Spor „domácí“ a „světové“ školy se ostatně, jak známo, táhl v polemikách staročechů s májovci a ruchovců s lumírovci téměř do konce století.

V celé polemice se s nápadnou frekvencí ozýval pojem *romantika*, částečně souznačný s germanismem *rozervanectví* (*Zerrissenheit*), jakožto souhrnná charakteristika uměleckých snah mladých. S termínem byl spojován také Sabina,¹⁷ který se k němu sám otevřeně hlásil. Počátkem šedesátých let zvláště příznakově napsal, že v třicátých letech všechny literárně progresivní prvky, „živly, které ostatním světem hýbaly (...), skládaly se v *romantice*, kterouž Mácha, první apoštol její v Čechách, do básnické literatury české uvedl.“¹⁸ V téže době ale on sám pojmu užíval též k označení napohled zcela odlišné fáze vývoje literatury, totiž básnictví středověku s přírodní, milostnou a hrdinskou tematikou. Jeho poetiku charakterizoval ve svém *Dějepisů literatury*: „Romantika zvláštním kouzlem působí na některé myslí, a objevuje stránky, jejichž hlavní půvab někdy jen v nevyjasněném a tušeném pouze významu jejich spočívá. Obrazivost jest říší její a podivné jsou někdy představy o ní a o dojmavých jejích výtvorech. Mnohý u pojmenování jí si připomíná padající za hory slunce, záplavy večerní širým nebem rozplynuté. Čím hloub se ono stápi v moře rubínové, tím nápadněji blednou požáry, až v mezisvětí se tratí a tichá noc své tajemné roucho rozprostře veškerenstvem. Tu z tmavomodrých hlubin vystoupí hvězdy, nad temeno hory se vyvznese luna, záře své rozlévající dolinou a haluzemi stromů bledé své růže proplétající. V ozáření jejím schvívá se jezero, v povzdálí harfa větrem provívána rokotá, slavík prozpěvuje v houštinách, nad jejichž tmavým stínem se vyvznáší rytířský hrad s gotickými výklenky a s vroubkovanou vížkou. Rytířský hrad se tu jeví co charakteristický příznak celého obrázku. On jest vlastně střediskem, kolem něhož romantika středověká se otáčela a jehož sesutím platnosti své pozbyla.“¹⁹ Jako by tu Sabina popisoval hned dva jevy najednou: poezii středověku i básnictví své generace, konkrétně onu emblematickou „vnitřní“ krajinu Máchovy lyriky, do níž transponoval ústřední topos jeho historických próz. Chceme-li objasnit tuto kulturní dvojdomost, stačí poukázat na všudypřítomnost historismu v romantické literatuře a na doznívající tradici gotického románu či tzv. frenetické prózy s (pseudo)historickou tematikou, jejíž formativní vliv se v literatuře romantismu bezobtěžně kombinoval s dobovým pojetím historické „romantiky“. V Sabinově charakteristice si tak tento pojem i při své mnohoznačnosti²⁰ zachovává významovou jednotu.

(Lze dokonce říci, že všechny tři význačné proudy v české kultuře první poloviny 19. století se etablovaly na dvojfázové obecně intertextuální bázi, jež v sobě slučovala vliv kultury dávné minulosti, kombinovaný s aktuální a časově bezprostřední konkrétní duchovní složkou kulturně přebohatého 18. století. Zatímco *obrozenský klasicismus* je zjevně anticko-osvícenský, *romantismus* lze označit za goticko(medieválně)-sentimentalistický, rozumíme-li sentimentalismem 18. století celé ideové a umělecké rozpětí od hřbitovní poezie a gotického románu až třeba po Schellingovu přírodní filosofii. Oba tyto proudy propojuje a jejich vyhraněnost zároveň rozmělnuje *biedermeier*, jehož kulturní základ je anticko-rokokový a jenž tedy opět kombinuje klasičnost s něčím, co je znovu citové, v tomto případě ovšem hravé, filigránsky titěrné, utěšené, veselé, jedním slovem domácké.)

V následující pasáži této kapitoly se mj pokusíme definovat tvůrčí poměr básníka Sabiny k básníku Máchovi. Bylo o něm proneseno už mnoho soudů, zvláště po kompletním Thonově vydání Sabinových *Básní* (1911). Podle shrnující parafráze Karla Janského šlo o „dvě rozdílné povahy vzájemně se přitahující: na jedné straně Máchova temná, propastná vášnivost, spojená s bytostnou opravdivostí básníka, jehož dílo vzniká pomalu, neustále se zdokonaluje, prohlubuje a rozšiřuje – na druhé straně temperamentní, ale chladnější básník, tvořící chvatně rozumovou kombinací a nikoli organickým růstem celé bytosti, se svou životní lehkostí, vlastně lehkomyšlností, vžívající se snadno do nových poměrů.“²¹ Na okraj připomeňme v této souvislosti též rané Sabinovy překlady Máchových básní do němčiny, jimž zde stačí věnovat několik slov. Sabina do němčiny překládal nejen z češtiny, ale i z jiných slovanských jazyků. Běžně je uváděn jako překladatel dvou písní z Máchových *Cikánů* (Ost und West 1841), pohříchu téměř neznámé jsou však jeho o dva roky starší překlady dvou básní z *Marinky*, které patří k základním textům máchovského kánonu a které F. Krčma ve svém soupisu máchovských prací opomněl uvést: *Temná noci! jasná noci!* (*Nacht* s incipitem *Du dunkle Nacht! – du helle Nacht!* –) a „finále“ *Dobrou noc, ó láska! zlatá číše* (jako *Scheiden: O Liebe, gute Nacht! – du Goldpokal*, oboje Ost und West 1839).²² Jde o zdařilé práce, z hlediska metriky však Sabina nerespektoval Máchův trochej, resp. daktylotrochej, a s ohledem na němčinu přeložil oba texty jambem (viz uvedené incipity). Počet veršů, rýmová schémata i strofické členění zůstávají zachovány, projevuje se však tendence k unifikaci veršové délky v první básni, kde Sabina též ignoruje Máchovu občasnou césuru. Programová „rozervanost“ básně, daná kontrastem temné a jasné noci, proto v překladu nevyznívá s dostatečnou naléhavostí. Jako bližší originálu se tak ukazuje metricky zcela pravidelná báseň *Scheiden* (= rozchod, rozloučení), přestože v ní chybí moto a po druhé strofě je vložena přerývka. Překladem se vůči původnímu textu obecně vytváří intertextuální vztah (do literárně

komunikační hry vedle empirického autora vstupuje nový podavatelský subjekt překladatele), který se však projevuje v oslabené míře (jde jen o novou, konkrétně jinojazyčnou verzi téhož textu).²³ Sabina se coby alternativní podavatel klíčových textů Máchovy lyriky celkově projevil jako „menší“ básník, to mu však lze sotva vytknout. Jeho překlady především ukazují všestrannost, s jakou svůj záměr uvést Máchův odkaz ve známost v německém a tím také v mezinárodním kontextu dokázal prosazovat.

„Romantika potápí skutečný svět i skutečného člověka do světa mlh a preludův, kterýžto mlhavý svět každý romantik podle své libovůle kouzelnými barvami zastírá: tak Mickiewicz ve svém *Konradu Wallenrodu*, tak Mácha zase v *Máji*. Subjektivnost pojmání veškerenstva tvoří hlavní ráz básnictví romantického“,²⁴ napsal K. Sabina v šedesátých letech v souvislosti s Máchovou poezií. Jako by tímto výrokem znovu potvrdil, jak byla poetika českých romantiků s jejich programovým stápním v subjektivitě vzdálená nadindividuálně vlasteneckým cílům básnictví starší generace. Přesto Mácha, Sabina a spol. z básnické tradice převzali jako jedno ze svých ústředních témat právě motiv vlasti, který svým kolektivním dosahem tvoří v jejich básních protiklad k často tematizované postavě básníka (pěvce, proroka apod.), ztělesňující nový koncept subjektivity. Jak známo, Mácha tento markantní rozpor řešil příznačně subjektivním pojetím vlasti. Konkrétně přejal všechny tradiční koncepty vlasti jako dědictví po otcích, jako krajiny (země) i jako posmrtného (rajského) útulku, avšak výrazně ve své interpretaci posílil existenciální a metafyzické, zásvětní prvky, uskutečňované v prožitku individua (vlasti se tak u Máchy nejčastěji dosahuje na konci textu současně se smrtí protagonisty).²⁵ Sabinovo pojetí vlasti zůstalo na půl cesty mezi tradičním konceptem a Máchovou nivelizací, jak dokazuje třeba pointa básně *Tři věci* (Česká včela 1835), jež rozvíjí motiv vlasti v preludné záři zapadajícího slunce z Máchovy básně *Budoucí vlast' (Páže)*:

„Ó patř! ó hled'!! co z moře klínu
v požár večerní vystoupá,
polou to leží v mlhy stínu,
půl to chová vlna skoupá.
Ó pane, hled', v poslední záři
jak zlatě soumrakem to hrá,
ó jistě vlasti hledím v tváři,
ó jistě, jistě vlast' to má!“²⁶

*A tamten kraj, vidíš-li v temnosti,
z černého mračna v naději co zírá?
Kde ještě slunce s čistou jasností
k blahému cíli dráhu neotvírá,
jen záře hvězd pochybnou světlostí
pochmurný závoj oblohy prodírá:
to má je vlast, jenž v chládku si pospává
a slunce své i jaro očekává!*²⁷

S jistým zjednodušením lze říci, že „vlastenecké“ básně Sabinovy sbírky směřují k prezentaci osobního, individuálního vnímání tematizované reality, ale neopouštějí kolektivně služebná, politická východiska. Právě je proto s chválou přijali nejen Vinařický a Hurban, jak už řečeno,

ale též Sabinovi generační sympatizanti. I podle Nebeského „vlast, ozářená leskem hrdinných mečů a mocných duchů, jest ono krásné paladium, kterémuž tyto básně své oběti přinášejí.“²⁸ Pravděpodobně největší míru Sabinovy inovace dobové lyriky však předpokládáme v jeho básnických autoprojekcích, které jsou v souboru *Básně* často at' už fakticky, stylizovaně či také fingovaně prezentovány a které též tomuto souboru dodávají metapoetický rozměr.

Tendence adorovat poezii jako ideál s atributy božství, kterou bychom asi stěží hledali u starších básníků, byla zřejmě Sabinovi ještě bližší než Máchovi. Příznačně zní třeba závěr jeho skladby *Pomněnka* (Květy 1839): „Ty, již v své samotnosti oplakávám, / se zjevuješ mi; ruku ti podávám; / kamkoli jdeš, sleduji všady tebe. / Vyved' mne z bludů! – kde *tys*, tam je nebe. / *Tys poezie* zkvětlá z lásky hrobu! / Ty mne uvádíš v zlatou žítí dobu; / po boku tvém vystoupiv z tmy vezdejší / se odeírám v krajiny světlejší.“²⁹ Metapoetická tematika přítomná v básni obecně může být označena za latentně intertextuální. Typickým příkladem metatextu je sekundární literatura, která odkazuje mimo svůj rámec k textům, jež tematizuje. V našem případě však dochází k autoreferencím na ploše jediného textu. Intertextuální tematika je tak absorbována „literárnem“. Stejně tak lze zpochybnit i oprávněnost předpony „meta“, neboť metaliterární integrováno do literatury se nutně stává literárním. V komunikaci mezi textem a čtenářem ale zřejmě o faktickou podstatu věci nejde o nic méně než o komunikační zvyklost, o způsob, jak se text prezentuje. Metaliterární vrstva se zpravidla tematizuje jako perspektiva aplikovaná na text zvenčí, z pohledu autora či podavatele (báseň přitom buď odkazuje sama k sobě jako ke konkrétní promluvě, nebo – jako v Sabinově *Pomněnce* – k poezii paušálně), bez ohledu na to, že se tím do textu automaticky integruje. Fakticky jde tedy o jakousi hru na inter-/metatextualitu, jež je nedílnou součástí autorského záměru uplatněného v textu.

Touto tematikou je nadána hned úvodní báseň sbírky a současně Sabinův první publikovaný text *Žel* (Květy 1835). Počáteční verše „Hoj, kdybych byl orel, k slunci bych polítnul, / v zlatojasné záři z jitra bych se koupal, / ode hvězdy k hvězdě vesele bych stoupal / a v moři nebeském k blahosti procitnul!“ byly často citovány jako doklad Sabinova nereálného titánského velikášství, jež si je vědomo fatální nedostatečnosti svých schopností („kdybych byl orel“ znamená „nejsem orel“ – odtud titulní „žel“). S takovým výkladem však báseň ladí jen zčásti. Orel je v ní vystřídán potůčkem, který se vine „vlastí“ a „v obrazu hladiny“ spojuje „zem a nebe“, a slavičkem, jehož orfickému zpěvu zaujatě naslouchá celý kosmos. Tyto motivy pointa básně osmysluje jako tři nutné složky geniality: „K slunci *duch* se vznáší perutí orličí, / *srdce* o samotě co potůček plyne, / nad nímž střídajíc se bouř a jasno hyne; / jen můj *zpěv* žaluje, že není slavičí!“³⁰ Mluvčí básně si přitom osobuje orlí vzlet ducha i k vlasti lnoucí citovost potůčku, nicméně přiznává též neschopnost uchvacovat slavičí

písní. Smysl pointy je sporný. Jde zřejmě o Sabinovu básnickou sebekritiku, ta však u první tištěné básně svého autora byla předčasná. Čteme-li *Žel* jako výraz touhy mladého talentu, který ví, že mu *cosi* schází do geniality, zjišťujeme u Sabiny nejenom značnou kritickou pronikavost, ale také tvůrčí know how, jež se jeho talent zdá potvrzovat. Skrytá apelativnost vůči čtenáři, vázaná na metapoetická témata, pak prochází celou knihou *Básní*.

Už v *Želu* můžeme zřetelně vysledovat máchovské aluze, zejména traktování motivu potůčku přímo upomíná na Máchovu píseň *Umlkni, potoku hlučný*. Z desítek máchovských reminiscencí je programově složena příležitostná *Pomněnka na hrobě Karla Hynka Máchy* (Květy 1836), do *Básní* nezařadená. Je pro Sabinu příznačné, že máchovské motivy – noc, jinoh putující za hvězdou, jež mu byla „jedinou myšlenkou, vidinou mladých snů“, touha, slza, harfa, růže zvadlá na hrobě atd. – zde volně kombinují odkazy na verše z *Marinky* („růže, ledva se jí dotknul – již uvadla“ aj.) a na *Máj* (mj. doslovně přejatý „zbertěné harfy tón“ či v pointě básně polemický odkaz na závěr *Máje* „vlasti své nikdy on nezajde!“). Tak tomu bylo už dříve v nedokončené próze *Obrazy a květy snů*; je ovšem otázka, do jaké míry jsou jmenované motivy skutečně Máchovy a nakolik jsou obecným majetkem generace. Sabina rozhodně nedosahoval Máchovy sémantické intenzity, zároveň mu však jeho kritické nadání umožnilo některé ústřední teze Máchovy poetiky formulovat přímo, civilnějším a přirozenějším jazykem nežli Mácha. Dokládá to třeba ukázka z další z básní mimo sbírku, nazvané po máchovsku *Zpěvec* (Květy 1835): „O samotě zpěvec bloudí, oko zírá v pustou chmuru (...) Spěchá dále bystrým krokem, *jak by světu chtěl ujíti*, / touhoplně v oblak zírá, *jak by tam vlast hledal svou*. / Jakáž ale vede *cesta ven*, z *chladného živobytí*? / Kdo z té zatemnělé hloubky najde hvězdu hledanou?“ Do máchovské aluze tu však Sabina včlenil vlastní metapoetický námět. Dějištěm básně je imaginární pohřebiště slovanských básníků, „vážených minstrelů“, „Lumírů“, jejichž „libé zpěvy krajem českým znivaly“. Zpěvcova „harfa“ je však nemá. Až intenzivní připomínka mrtvých „slavných otců“ způsobí, že konečně „jme zvučnou milenku (...), by mu soucitně zavzněla, co srdce jeho cítí.“³¹

Intertextuálně disponovaný motiv hřbitova starých poetů, jakéhosi literárního Slavínu, je naplno rozehrán v nejdelsí skladbě Sabinovy knihy, v *Povolání* (Květy 1838 jako *Harfa severní*). I zde je problémem hledání inspirace, jejíž dosažení je podmíněno nalezením věčné „harfy“, symbolizující poezii. Skladba o třech částech se odehrává na březích máchovského jezera-moře osvětleného hvězdami. Mladý protagonista zaslechne hudbu větrné „harfy“, již „ve snu slýchal“. O harfě jde pověst, „vše bezživotné že procitne k žití, / lze-li zasvěceni zvuk z ní vylouditi.“ Mladík cítí své povolání k tomuto činu, a skutečně pro něj sama přijede loďka, která jej odveze na sever, odkud harfa zněla („severskou“ inspiraci Sabinovi vytýkal

Vinařický a zvláště Hurban, který *Povolání* dopodrobna rozebral). Na „půlnočním“ břehu mladík nachází hřbitov dávných básníků, v němž však „vřelé srdce spočívají“, „srdce věštců, srdce zpěvců, (...) minstrelů, skaldů i bardů“. Ptá se „starce“ na cestu k harfě, podle toho však studené a mrtvé „seversko“ není zemí poezie, kde by kvetly růže a zpívali slavíci. Jinochova „touha neukojitelná“ ale starce přesvědčí, že právě on je hledaný vyvolenec. Pokyne mu, aby se chopil věčné harfy, „by zas k žití procitnulo, / věkami co pochováno; / příští by tím vznítilo se, / v minulosti co konáno. / Pěj! neboť tys povoláným!“ S mladíkovou hrou radostně souzní celý vesmír i „stíny zpěvců dráhných“, neboť „on nesmrtelnost pěje, a smrt obživuje!“ V epilogu básně mladíkovi děkuje „zpěvců sbor“ a rovněž uznává jeho „vyšší povolání“.³²

Poezie je v této básni vnímána jako vnitřně dokonalý a tudíž celistvý, nediferencovaný útvar, v metafoře jako hudební nástroj, jehož struny dokáže rozehrát jen vyvolený génius. Ten je tu pro Sabinu příznačně zpodoběn jako ideální „epigon“ svých uctívaných předchůdců, tedy jako ztělesnitel a dovršitel básnické tradice, jenž netvoří „nové“, ale ideálním způsobem reprodukuje „staré“, to, čím je poezie odnepaměti. Báseň proto zřejmě vyjadřuje intelektuální názor Sabiny-literárního kritika na poezii, nikoli ale vnitřní pocity básníka. Zatímco Máchovu lyriku definovala touha autora psát výhradně o sobě, o svém niterném světě, takže analýza jeho subjektivních autoprojekcí odhaluje hlubiny básníkovy „já“, Sabinovy básnické stylizace, spíše módně konvenční než průkopnický osobité, fungují zdá se více jako masky, jejichž hlavním úkolem je autorské „já“ zastírat. Subjektivita, kterou představitelé pomáchového romantismu podle svých teoretických proklamací usilovali demonstrovat, se tu vytrácí, kým Sabina byl dle vlastního povědomí, se třeba z jeho *Povolání* vůbec nedozvíme: z intimní sféry tu na sebe sabinovský subjekt prozrazuje vlastně jen zálibu v poezii, navíc zde prezentované unifikované pojetí básnictví zjevně popírá myšlenku umělecké plurality a tím rovněž možnost originalnosti. Nadto báseň sama, ve své podstatě tezové podobenství tvoření, jistě není onou dokonalou poezií, kterou Sabinův mladík vyluzuje ze své harfy.

Je tím však potvrzen výše citovaný názor, že Sabina nebyl básník v pravém smyslu, že jeho přístup k poezii nebyl intuitivní, ale rozumový, jaký přísluší primárně kritikovi? Na to si každý čtenář *Básní* musí odpovědět sám. V Sabinově rané lyrice však najdeme i texty, jejichž kvalita je nesporná. Příkladem může být krásná a tklivá báseň *Pod stromem* (Česká včela 1838), pravidelně uváděná v antologiích z českého romantismu (V. Jirátko, I. Slavík), jež se svojí sémantickou komplexitou brání tezově přímočarým výkladům. „Poutník“ naslouchá opadávajícímu jasanu, který svým šuměním produkuje hudbu, zpřítomněnou navíc slavíkem zpívajícím v jeho větvích. Představuje si, že je pohřben a jeho duše se vtělila do zpěvného stromu na jeho hrobě. Antropomorfizovaný strom pak novému poutníkovi zpívá „k útěše“,

kteřá je zároveň inspirací, jež samotnému protagonistovi umožnila prožitok a napsání básně *Pod stromem*. Báseň tak skrytě znovu tematizuje cyklické, nevývojové pojetí poezie. Uvedme celý text: „Vy lístky na jeseň, lístky vy, / od stromu daleko nezalítejte, / a v stínu vašem mdlý kdy spočívám, / svým šumem v blahé sny mne kolíbejte. // Zde snívám – dávno, dávno mrtev již –, / co strom že skvím se listy ozdobený / a v stínu mém že zpívá slavíček / i odpočívá poutník unavený. // Aj, zdaliž takým stromem budu já! / Či jako vy se v lístek jen proměním? / Ó lístky na jeseň! lístky vy, / sletujte ke mně, svým mne těšte chvěním. / Od stromu neneste se daleko, / vašemu abych šeptu porozuměl, / a poutníkovi jednou jako vy / k útěše, k míru a ku snění šuměl!“³³

Nelze přehlédnout, že s vydáním *Básní* roku 1841 Sabinova básnická tvorba v zásadě ustala a autor se k ní pak vracel už jen příležitostně. Příčiny toho jsou napohled velmi nejasné. Zřejmě neuspokojivé je vysvětlení Arne Nováka, že pro Sabinu, svébytného jen „ve verších politické inspirace“, ve kterých Novák anachronicky spatřoval „myšlenkové motivy revoluce roku 1848, jež kolotaly Sabinovi již předem v žilách a nervech“, byl „tendenční úkol poezie“ s faktickým příchodem revoluce „dokonán, básník v něm jest od té chvíle mrtev.“³⁴ Takový výklad vyplývá z jednostranného posouzení *Básní*. Pravděpodobnější je, že i přes nepochybný úspěch své knihy se Sabina necítil být tak docela básníkem, a svou roli zřejmě sehrály i finanční důvody. Zdá se, že prózy a knižní reedice povídek z *Květů*, na něž se soustředil ve čtyřicátých letech, slibovaly zřejmě při relativně menší pracnosti stálejší příjem, a stejně tak i jeho redakční a žurnalistická činnost v době tiskové svobody po březnu 1848. Ve skutečnosti však tisk jeho nejrozsáhlejšího literárního projektu čtyřicátých let, cyklu *Obrazů ze XIV. a XV. věku*, roky oddalovala cenzura, dva svazečky svých povídek mohl Sabina vydat jen díky mecenášskému příspěví E. Arnolda a v redakcích novin skončil současně s porážkou revoluce už po čtrnácti měsících (z nichž byl čtyři měsíce vězněn). Od konce padesátých let, kdy se vrátil do veřejného života, musel za každý svůj jednotlivý text zasílat pražskému policejnímu ředitelství žádost o povolení k tisku s podrobným vypsáním obsahu díla, a to asi až do roku 1862, kdy vstoupil v platnost nový tiskový zákon.³⁵ U krátkých básní ovšem tato povinnost sužovala mnohem více než u dlouhých próz, tištěných jednou za čas. V šedesátých letech se nicméně Sabina k poezii vrátil, jak je patrné z dochovaných rukopisů, připravovaných zřejmě pro plánované, avšak ztroskotavší vydání jeho spisů pod souhrnným názvem *Jařinky*.³⁶

Z veršů vzniklých v šedesátých letech jsou nesporně nevýznamnější básně *Monology* a tzv. *Předzpěv* k nedokončené epické skladbě *Černá růže*. Už titul prvního z textů evokuje introspekci. Naznačená osobní zpověď zní autenticky, avšak v Sabinově případě, jak řečeno, nelze nikdy najisto spoléhat, že zvolená stylizační strategie není jen dobře padnoucí maska,

zakrývající realitu. Mluvčí básně se prezentuje jako padlý titán, jenž se potácí v tmách a hledá světlo: „Osvěćujte, hvězdy, smutnou dráhu mou, / bych nebloudil cestou věčně ztemnělou. / Srdce roznícené zápalom mi vře, / ale mysl strastmi obklíčena mře! / K titánskému boji duch odhodlaný / osudné vyvráćet jal se balvany; / hrdostí opásán k nebi bral svůj let - / oslábla však perut' – k zemi klesl zpět! / Tma mne obklíčuje – kde můj velký cíl?“ Ve spojení s máchovskými rýmy se objevují pocity zklamání, hořkosti a niterné obavy. Nová apostrofa hvězd ale sugeruje naději, kterou je v subjektu schopno vzbudit už jen pouhé astrální světlo, a snad i méně („jenom kmitu přejte, ztracenou jen zář“); smysl kontrastu tmy a světla, který upomíná na Máchovu temnou a jasnou noc, je formulován v závěrečném verši: „Kořist z boje skromná snad vyplyne jen, / i o bojovníku jako krátký sen / zanikne památka, přec snad některá / kapka krve jeho kdysi za šera / chodcovi jinému cestu objeví, / kterou druhdy kráčel muž osamělý, / naznačí bojiště, spoutaný kde stál / a s osudem tmavým o světlo se rval.“³⁷

V *Předzpěvu k Černé růži* (Lumír 1863), jediné dokončené části skladby, najdeme pasáže obdobného obsahu, avšak s odlišnou stylizační strategií. *Předzpěv* měl být úvodem k historické epeji o rodu Vítkovců a Rožmberků, realizované jen několika fragmenty, avšak zpracované Sabinou později, byť zřejmě v docela jiném duchu, v truchlohře rovněž nazvané *Černá růže* (poprvé v listopadu 1867).³⁸ Významová návaznost fragmentu básně (respektive dramatu) na *Předzpěv* je nejasná, a úvod je proto třeba pokládat za relativně samostatné dílo. *Předzpěv* začíná jako apostrofa čtenáře, kterého autorský mluvčí textu připodobňuje vlastní stylizaci; v druhé půli se pak záběr apostrofy rozšiřuje na celý český národ, čímž text nabývá politického zabarvení. Ideová náplň i verva, s níž je text psán, zřejmě reflektují revoluci roku 1848, odkdy báseň údajně vznikala. Mluvčí *Předzpěvu* se vehementně separuje od měšťácké „luzy“ i mocných koryfejí své doby a stylizuje se jako „psanec“, který však ve své sociální izolaci nese „svobody prapor skvělý“, umožňující mu vyhledávat „věčné pravdy“. K tomuto (kvazi)sabinovskému autoportrétu se přidružují pobočné stylizační charakteristiky („orel myslí“, „blouznivec“, slova „Boží bojovník udatný“ v jeho epitafu, přirovnání k modernímu Kristu, který má být znovu ukřižován farizejskými své doby, aj.). Sabina tu jistě vzácně odhalil něco ze svého nitra, avšak nadbytek stylizačních masek i zde zjevně záměrně zkresluje jeho pravou podobu. Citujme na ukázkou dvě pasáže, v nichž subjektivní stylizace dominuje. Sabinovy hrdé a vášnivé dizidentské apostrofy ukazují povahu nespokojenou s nízkostí své doby (první pasáž připomíná Shakespearův slavný „hamletovský“ sonet č. 66), povahu pyšně si vědomou svých kvalit, z pýchy až schopnou se zaprodat – a zcela jistě i nenávidět:

*Vypravuje se, že mnohý, jenž na hrstce hynul slámy,
zapomenut od svých, cizím trávil dni jen k pohoršení,
štván a hmán od místa k místu, v zoufalém přec zamíčení
v skrytých hlubinách své duše myšlenkové stavěl chrány
budoucnosti. Bídny psanec, strážce pravdy lampu věčnou,
ducha zářemi pronikal dobu zatmělou, nevděčnou,
doufaje v čas nový, skvělý, v jiné, svěží pokolení,
kde nebude lží a model, zotročilci proslavených,
srdce na jiskrách kde kovu k zločinům se nerozpálí,
proroků hlas nepravý kde, tupou luzou velebených,
celá staletí o světlo nebes klanem neošálí,
láska k vlasti kde nebude pláštěm podlých špekulantů,
pravda – výsadou neplodných, zchřadlých školských mudrlantů.
(...)*

*Perutě ti vyrvou, jimiž duch se vznášel nad sprostáky,
lžemi uvraždí tvé jméno, tělo spíchají bodáky,
a školomet, jenž moudrostí patentem se ubezpečí,
na krvavé účastní se, vraždné proti tobě sečí.
Marné tvé bude volání, že svobodno myslit duchu,
s vlky vyj, neb aspoň šetřiž obecného blbův ruchu.
Mysli pro sebe a mlč, by se panstvo nelekalo
slov tvých, ježto slávou sebe, národ písmenou uspalo.
Což ti platno, že tvá mysl skvělou lásky perlou byla,
když se před modlami hlupci zbožněnými neklonila?
Protivils se farizeům a nesbíralš cestou zlato,
chud jsi, v chudobě odvážliv; klatbu měj odpůrcův za to.¹³⁹*

7. ZRADA, POMSTA A KRONIKY

Motiv zrady je s osobou Karla Sabinu v obecném kulturním povědomí fatálně spjat. Spolu s navazujícím motivem pomsty přitom dominuje už v jedné linii jeho předběžných textů, v žánru semihistorické povídky a obrazu. Tato linie, geneticky předurčená rejstříkem motivů a zápletek anglicko-německého gotického románu a francouzské tzv. frenetické prózy, v Sabinově díle počíná už populárním *Hrobníkem* (Květy 1837, knižně 1844), kterého ještě Vítězslav Hálek řadil mezi nejlepší novelistická díla v českém písemnictví, a povídkou *Msta* (Květy 1840, knižně 1845 v souboru *Povídky, pověsti, obrazy a novely*; dochováno též v pozdním rukopise ze 60. let pod názvem *Černý Vít*).¹ Nejvýznamněji ji však reprezentuje Sabinův nejambicióznější literární projekt předrevolučního období vůbec, čtyřdílné *Obrazy ze čtrnáctého a patnáctého věku*, značně kontroverzní ideově i umělecky. Jednotlivé díly s názvy *Kat krále Václava (Obraz z času mládí Jana Žižky)*, *Schůzka na Karlovu Týně (Obraz ze života Jana Žižky z Trocnova)*, *Lásky žalosti a blahosti* a *Číšník* vycházely v nakladatelství pražského Němce Františka Eduarda Sandtnera, specializovaném na populární beletristické portréty slavných dobyvatelů a cestovatelů (Kolumbus, Pizarro, Cortés, fiktivní Robinson). První dva díly známe i v německé verzi pod tituly *Der Bettler* (anonymně) a *Carlstein* (pod pseudonymem Robert Grün, jímž Sabina podepsal i některé články v Ost und Westu). Jde patrně o Sabinovy vlastní překlady českých originálů. Do okruhu *Obrazů* též patří rozsáhlý rukopis ze Sabinovy pozůstalosti *Johann Zizka von Trocnov und vom Kelche (Historisch-romantische Kriegsgemälde aus den Jahren 1414 – 1424)*. Množství variant vysvětluje Sojkův-Sabinův údaj, že text plánovaný původně jako román *Husité* „pětkráté přepracován jest z ohledů cenzurních, konečně ale, poněvadž cenzura své ‚admittitur‘ vždy odepřela, rozkouskovan jest v obrazy čili malé povídky z patnáctého věku“.² Nehledě k cenzurnímu znetvoření kompozice je však zřejmé, že jako dílo na pomezí povídky a románu *Obrazy* plně zapadají do vývoje Sabinovy prózy a svou rozvolněnou dějovou strukturou už připomínají pozdější románové skladby typu *Na poušti* či *Morany*. Dílo začalo vycházet v lednu 1844, ale přinejmenším jeho německá verze byla už v půli června indexována. Současně byl zřejmě zabaven a zničen celý náklad posledního obrazu *Číšník*, známého až od roku 1939 z jediného neúplného svazku, který pochází patrně ze Sandtnerova skladu.

Toto dílo nemělo složitou genezi jen textologicky, ale i intertextuálně. Zasazením do doby předhusitství a počátků husitství ještě před zásadním historiografickým přehodnocením Františka Palackého v duchu tradice zpracovává oblíbenou tematiku tehdejší české i německé básnické epiky (N. Lenau, J. E. Vocel, M. Hartmann, po Sabinovi A. Meissner), povídky (K.

H. Mácha, J. K. Tyl, F. B. Trojan, J. E. Vocel), románu (K. Herloš) a dramatu (po Sabinovi J. K. Tyl, J. V. Frič, J. J. Kolár) a popularizovanou též ve Francii romány a eseji George Sandové.¹³ Zvýšenou míru intertextuální předurčenosti ovšem nalézáme i v *Hrobníkovi* a *Mstě*, kde byla zjištěna konkrétní inspirace raným románem V. Huga (Z. Hrbata) a K. H. Máchy. Ve *Mstě* je zřetelná intertextuální přítomnost *Cikánů*, z nichž Sabina přejal prostředí lesního cikánského tábora a řadu motivů, jako je zločin, láska, plánovaná poprava a ovšem leitmotiv pomsty za zradu a v závěru odchod rozčarovaného protagonisty do širého světa. *Hrobník* byl jistě též psán pod Máchovým vlivem, avšak se zpožděním zaznamenané tvrzení Boleslava Jablonského, že jde o text z Máchovy pozůstalosti, který Sabina neprávem vydával za svůj,¹⁴ je téměř jistě mylné. Navíc *Hrobník* za Máchou daleko zaostává umělecky (podobně jako za Sabinovým o rok starším *Ervínem*, o němž sabinovská literatura víceméně mlčí).

Je třeba v této souvislosti dodat, že v kontrastu k popularitě *Hrobníka* a *Msty* byly *Obrazy* doslova pronásledovány kritikou. Jejich umělecká kontroverznost spočívá z větší části ve způsobu tématizace postav symbolizujících češství. Vedle vraha a lupiče Žižky je to zvláště pijan Václav IV., několikrát zajatý vlastní šlechtou, v němž Sabina nezobrazil velikost královského majestátu, ale naopak jeho úpadek (v duchu známého máchovského výroku z *Úvodu povahopisného*). Byl proto kritizován za nečeskost ještě mnohem ostřeji nežli osm let před ním Mácha – zdá se, jako by se mu zde kritici doslova „mstili“ za „zradu“ na české kultuře. Pražští studenti v dopisu Sabinovi z 21. ledna 1844 první obraz označili za zpodobení toho, „co v člověku hovadského jest“, a rozhořčeně konstatovali: „náš nejúhlavnější nepřítel Němec nemohl by nám horší, hanebnější, celý národ víc zohyzdující obraz podati, a to chcete být vlastencem, a to se chcete honosit tím posvátným jménem Čecha?!“¹⁵ O málo mladší známý Havlíčkův odsudek ve formě přání, „mladictví Žižkovo od Sabiny aby co kacírskou knihu spálili“, býval později hojně citován a čtenáři jej s gusem vpisovali i do Sabinových textů, k nimž se nijak nemohl vztahovat. Zapomínalo se však, že se jedná o neoficiální výrok ze soukromého dopisu, v němž navíc Havlíček ironicky přisoudil obdobný symbolický zánik textům Villaniho, Malého, Hněvkovského a Tyla.¹⁶ *Obrazy* nicméně bez výjimky svorně prokleli i kritici po roce 1900. Jejich soudy můžeme shrnout jedinou kompilovanou větou, že tato řada „nechutných, někdy velice objemných“ povídek je „dílem vskutku hrozným“, „spleti dobrodružných příhod“, která se „zvrhá v divnou a nechutnou karikaturu“ a v níž je dokonce „nahromaděno tolik špíny a surové katoviny, že cenzura již z důvodů čistě morálních, nehledíc ani k politickým, dílo toto právem mohla zakazovati“.¹⁷ Ještě po letech tyto kritiky potvrdil soud Jana Thona: „Těžko si dnes představit, s jakým laciným a tuctovým romaneskním aparátem se mohl autor před sto lety odvážit vylíčiti husitské údobí (...) a

předložit tuto povrchní, vnitřně i historicky nepravdivou, nelogickou a přepestrou mozaiku českému čtenáři“.⁸ Jen málo děl české kultury bylo odsouzeno s tak trvalou jednomyslností. Dvojjazyčná bohatě litografovaná edice u Sandtnera přesto dokazuje, že text si na nepřízeň dobových čtenářů nemohl stěžovat. Ostatně podle Sabinova pozdějšího přítele Emanuela Meliše „u kritiky se potkaly obrazy tyto s tak nedobrym, jak u obecnstva s velmi dobrým úspěchem a všestrannou oblibou“ a mezi literáty dokonce našly své epigony.⁹

Semihistoričnost této skupiny Sabinových textů (volně sem můžeme vřadit i historicky bezčasého *Hrobníka*, motivicky, ideově i umělecky vcelku identického se *Mstou*, zasazenou do 15. století) je dána řadou faktorů. Markantní je už zaměření na historicky nedoložená „lapkovská“ léta Jana Žižky v *Obrazech*, s čímž souvisí četné prvky dobových legend (celý cyklus například otevírá i uzavírá motiv opatovického pokladu).¹⁰ Dalším faktorem je domácí vliv romantické povídky s historickou tematikou (J. J. Marek, V. K. Klicpera aj.), která ve skutečnosti byla silně ahistorická a často programově podléhala politicky aktualizačním ideologiím.¹¹ Historická beletrie obecně osciluje mezi faktografií a fikcí a usiluje sladit oba protipóly v uměleckém celku. Mezi romantiky proto někteří autoři realisticky zdůrazňovali historickou věrohodnost, jejíž meze vložený románový příběh neměl výrazně překračovat (Scott, Manzoni), zatímco jiní naopak ve snaze získat prostor pro básnickou licenci zacházeli s fakty volně a historickou tematiku chápali jen jako dějový podklad pro vlastní, často zcela nečasový nebo nadčasový příběh (Herloš, Máchu). Už Arne Novák přitom postřehl, že Sabina v *Obrazech* „chodí spíše po stezkách Máchových a Herlošových než Waltera Scotta a anachronicky obklopuje krvavé a smyslné děje radikálním nacionalismem a socialismem“,¹² což plně odpovídá i Sabinově informaci, že v *Obrazech* popustil uzdu „svévolné obraznosti“ bez ohledu na faktická omezení.¹³ Sabinu jeho raných próz je tak možné s jistotou označit za přímého pokračovatele Máchy a Herloše. Je ostatně zřejmé na první přečtení, že Herlošův historický román *Husité aneb Čechy v letech 1414 - 1424*, rozdělený do dvou částí *Jan Hus* a *Jan Žižka z Trocnova* (oboje 1841), Sabinovi poskytl nejen řadu podnětů, ale i titul původní verze a německého rukopisu. Protože vytvořením interstruktury z Máchova *Kata*, *Husitů* K. Herloše a Sabinových *Obrazů*¹⁴ částečně navazují na starší výzkumy, zmíním zde jen některé dílčí postřehy, získané dešifrací několika konkrétních projevů intertextuálního vztahu.

Podle slavné studie Karla Krejčího, již zde mám na mysli, se Sabina v *Obrazech* „pokusil dovést do konce“ Máchova rozplánovaného *Kata*,¹⁵ toto tvrzení je však přehnané. Krejčí ve své studii podrobil analýze ústřední postavy katů, u Máchy i u Sabiny přemyslovských levobočků, žijících ve zvláštní symbióze s králem Václavem IV. Sabina má katy hned dva, Jana a jeho syna Hynka, rytíře z Hrobu (šlechtický přídomek je zjevně

symbolický, oba katy, svým povoláním předurčené překračovat mystickou hranici mezi životem a smrtí, lze ostatně pokládat za následovníky staršího hrobníka). Podle Krejčího je zdvojení katovské postavy nefunkční, neboť staršího Jana se Sabina hned z počátku cyklu zbavil vraždou. Jeho mstitel Hynek navíc neví o přemyslovském původu svého otce, a Máchovo ožehavé téma je tak odsunuto do pozadí. Ve skutečnosti je klíčem k celému problému interference Herlošova románu *Jan Hus* (první části *Husitů*), v němž je epizodní kat zprvu označován jako „kmostr Jan“ (v překladu J. B. Pichla) a později je nemotivovaně přejmenován na Hynka (Ignaz; české Hynek, jen náhodně se shodující s Máchovým jménem, sugeruje „hynutí“, ale může být i ohlasem německého Henker = kat). Vinou Herlošova lapsu se tak z jediné Máchovy postavy u Sabině staly dvě a byl mezi nimi nově domyšlen vztah generační návaznosti s příběhem vraždy a pomsty. Přesto si rysy máchovského kata uchovává zvláště starší Jan, který nade vše miluje přírodu, ale bytostně pohrdá lidstvem. Svého syna a budoucího mstitele navíc vychoval „k nenávisti“ a vyučil jej svému řemeslu, „aby se nebál krvi“,¹⁶ čímž jej stejně jako sám sebe fakticky vyhostil z lidské společnosti. Podobně až z Herloše pochází řada motivů navrstvených kolem jednoho ze Sabinových protagonistů Jana Žižky, který se u Máchy měl objevit patrně až v závěru cyklu. Žižku Sabina líčí ahistoricky jako vychovatele Václava IV. (ve skutečnosti byl král mnohem starší), jeho celoživotního přítele, ochránce a osvoboditele z dvojího zajetí, především ale jako mstitele své zneuctěné sestry a unesené nevěsty. Žižkovu historickou vzpouru tak podmiňují osobní důvody stejně jako u Herloše, kde je na úvod Žižkova panenská sestra zneuctěna knězem a tato epizoda se pak stává příčinou nejen jeho nenávisti ke katolíkům, ale málem i celých husitských válek.

Zmiňme konečně jednu závažnou skutečnost, jíž Sabinovy *Obrazy* zpětně ovlivňují dosavadní povědomí o Máchovu *Katovi*. Celá kompozice Sabinova volně provázaného cyklu („obrazy tyto, rozdělené ve mnohé částky rozmanité barvitosti a nestejného rázu, nech se také jen co částky posoudějí, samy v sobě sice ukončené, ale souvisící mezi sebou, a jeden celek působící“,¹⁷ píše autor) nápadně připomíná Máchův nedokončený text. Jeho plán, známý opět jen ze Sabinova podání v *Úvodu povahopisném*, bývá často s nejistotou pokládán za podvrh. Dosud žádný Máchův editor se ale tímto problémem nezabýval v kontextu s *Obrazy*, které se jako jediné z celého Sabinova díla ke *Katovi* zřetelně vztahují. Podrobné srovnání *Obrazů* s plánem by si vyžádalo samostatnou studii, k níž nemáme místo, přesto však zde můžeme učinit předběžnou poznámku. Je-li plán Sabinův, pak nutně souvisí s jeho několikaletým úsilím o vydání Máchových spisů. S *Obrazy* by v tom případě byl identický nejen námětově, ale nutně i dobou vzniku (ten bychom museli klást nejspíše do roku 1843, kdy byl podle zjištění Karla Janského už víceméně hotov text *Úvodu povahopisného*). Při tolika společných

prvcích by bylo téměř vyloučeno, aby byl Sabina autorem plánu, kdyby mezi ním a *Obrazy* neexistovaly hlubinné obsahové shody. (Opačný případ by ostatně naznačoval, že Sabina v *Obrazech* ostentativně odmítl na Máchův románový fragment intertextuálně navázat, zatímco idea podvrženosti plánu je cele založena na předpokladu Oldřicha Králíka, že se do uctívaného Máchova odkazu snažil mermomocí vepsat. Tyto alternativy si zjevně protiřečí.)

V otázce textového vztahu Sabinova cyklu k Máchovu došel ke směrodatnému závěru už Karel Krejčí, podle něhož Sabina vycházel pouze v počátečních úsecích *Obrazů* z publikovaného *Křivokladu*, zatímco později, kdy ztratil oporu v předloze, se od charakteru Máchova díla silně odchýlil. Mezi *Obrazy* a plánem existují též dílčí shody, i ty je však třeba vesměs přičíst na vrub společnému námětu a inspiračním zdrojům. Ukazuje se tak, že *Obrazy* stojí mnohem blíže bezpečně Máchovu *Křivokladu* než spornému plánu. Předpoklad, že Sabina současně s *Obrazy* sepsal plán odlišného charakteru, je nejen sám o sobě nelogický, ale odporuje i nutné premise, že chtěl jeho prostřednictvím do Máchy anonymně infiltrovat svou autorskou individualitu. Výmluvně v této souvislosti zní jeho rezignované povzdechnutí, že z torzovitého plánu *Kata* se „docela nic o obsahu a vyvedení souditi nedá“¹⁸ – Sabina textu plánu nerozuměl. Právě existence *Obrazů* v té podobě, jak je dnes známe, tedy nasvědčuje, že jejich autor a autor plánu *Kata* byly dvě různé osoby. Naše úvaha je též v souladu s výzkumy A. Sticha, podle něhož Sabina při editaci cizích textů prováděl rozsáhlé jazykové úpravy, nelze však prokázat, že by někdy podvrhl text jako celek. Náš závěr v žádném případě nelze pokládat za jasný důkaz Máchova autorství plánu *Kata*, ale zvyšuje jeho pravděpodobnost.

„Vrahové! hanební zrádcové!“ zařval Racek s hněvem velikým, a levicí těžkého sedadla jako štítu se chopiv, mečem do havířů strašlivě máchatí začal. Mnohého sedadlem tak nerázně odstrčil, že omráčen sklesnul. (...) Konečně se ale předce jednomu poštěstilo pokradmo pod stůl vlezti, a co zatím ostatní přestatečného rytíře zaměstnávali, vjel mu nenadále široký nůž do břicha. Racek hněvem a bolestí strašlivě zkřiknul a vraha svého s takovou zuřivostí do prsou kopnul, že se mu proud krve z ust vylil. Na to, jako rozsápaný lev, s nožem v životě skočil na stůl, mrštil sedadlem silou obra v dav havířů, vrhnul se co šílenec na ně, nejbližšího havíře chopil levicí za tvář a prsty mu do očí zaryl, meč jeho podobal se jizlivému blesku, každé jeho máchnutí soptilo smrt. Konečně, nesčíslnými ranami zedrán, sklesnul statečný Racek, sklesnul na mrtvolu zrádných vrahů svých.“¹⁹ Takto *Obrazy* zpracovávají krátkou zmínku o vzpouře kutnohorských horníků proti královskému výběřcímu daní, kterou kronika Václava Hájka z Libočan uvádí pod hlavičkou roku 1414. Citát dokládá styl a dějové zaměření Sabinova cyklu, ale upozorňuje též na jeho významný textový zdroj.

Kronika česká, z jejíhož tzv. schönfeldovského přetisku z let 1819 – 1823, pořízeného patrně Josefem Lindou, Sabina nesporně čerpal, byla případně nazvána „studnicí romantického historismu“.^{/20} Sabina ji velmi obdobně označil za „nejpěknější román český, aneb – chceme-li, nejladnější sbírku povídek a pověstí“,^{/20} a přestože tento slavný výrok vložil do úst K. H. Máchy, je snad ještě lépe vztažitelný na jeho vlastní tvorbu. Akcentací literární kvality Hájkova textu na úkor jeho vědecké hodnoty tak opět nepřímou potvrdil zřetelné ahistorické zaměření svých raných historických próz, které jsou Hájkem inspirované.

Arnošt Kraus popsal *Obrazy* jako vyprávění „navlečené na řadu Hájkových údajů“.^{/22} Tento údaj skutečně potvrdila M. Tučková, která ve výše zmíněných pracích poukázala na několik případů, kdy Sabina převzal z Hájka celou pasáž a v *Obrazech* ji pouze jazykově aktualizoval nebo rozvedl do dialogu. A ovšemže v Hájkovi najdeme i množství motivů a formulací, v nichž lze snadno rozpoznat genetické zárodky četných příběhů Sabinova cyklu. Například je v kronice letmo zmiňován „mistr popravný, jehož synu král byl kmotrem“.^{/23} Sabina při zpracovávání tohoto podnětu převzal Máchův nápad (kat je nemanželský vnuk Václava III.), který však s Hájkovou formulací fakticky souvisí jen volně. Aby jej proto aktualizoval, připojil k němu nové dějové syntagma, vytvořené však zcela analogicky: vřadil do textu postavu katovského „schovance“ Bolemila, nemanželského syna Hynkovy ženy a Václava IV. Hynek mstivě pátrá po svůdci své ženy, netuší ale, že hledaný viník je jeho král. Do této dějové multikompile Sabina zakomponoval ještě další, znovu dvojrvtvý intertextuální podnět, vzatý tentokrát z *Poselkyně starých příběhů českých* Jana Františka Beckovského a opět z Máchy. Je to scéna, která vůči Sabinovu textu vzbuzovala asi největší nevoli kritiků, scéna, v níž se sám opilý král stává katem a vlastní rukou popraví jednoho ze svých holomků. Beckovského několikařádkové vyprávění zde Sabina opět rozepsal do zhruba dvou stran dialogu zakončeného autorským textem. Zachoval přitom nejen všechny motivy, ale i celkové rozvržení děje včetně některých Beckovského formulací. Záminkou celého morytátu je králova zvědavost (Beckovský > Sabina: *[král] chtěje věděti, co myslí tí, jichž hlava již s'atá má býti* > „Musí to špatně lechtat ... Já bych rád viděl, jak to umíš.“), která ho svede ke zvláštnímu pokusu (*[král] před nim na zem klekl, a žádal aby ho s'al* > *Ledva to dořekl král, klekl, obnažil krk a pravil ...*). Kat králově žádosti symbolicky vyhoví (*ploskou v krk krále udeřil* > *položil ostří meče svého na králův krk*) a na jeho rozkaz si s ním vymění místo (*král vstana z země poručil, aby také kmotr kat klekl* > „Poklekni ty, já ti ukáži to místo, kde nejlehčeji ostří prorazí.“). Nečekanou katovu smrt pak oproti Beckovského lapidárnímu konstatování Sabina líčí velmi barvitě (*Kat ... od krále jedinou ránou s'at byl* > *král mu vzal z ruky meč, a v okamžení se mžiklo v síni – ostří projelo chřtán Kosořův, hlava odlítla – krev*

se prýštila a král mrštiv mečem, rychle opustil světnici).¹²⁴ Motivy blesknutí meče, uťaté hlavy a rozlité krve i sama gramatika formulace (série krátkých hlavních vět, oddělených čárkami a pomlčkami) přitom zřetelně odkazují k Máchovu *Máji*, zatímco celková scéna „výměny úloh“ mezi králem a katem aluduje proslulý zrcadlový výrok z *Křivokladu* „Králi kate!“ – „Kate králi!“ (i Mácha se tedy v tomto bodě mohl volně inspirovat Beckovským). Scéna, v níž český král „byl katovi do řemesla sáhl“, krajně rozhořčila už první známé kritiky *Obrazů*, studenty ve výše citovaném dopisu Sabinovi: „Odkud jste čerpal všechny ty jednotlivé tahy povahy Václavovy? Z Beckovského? (...) Jest to hodnověrný svědek? Mohl on vědět aneb ten, od něhož Beckovský byl poučen, co se v tajných komnatách noční dobou na Točníku děje?“¹²⁵ Avšak ještě mnohem více než zjevná ahistoričnost mohl dobového čtenáře pobouřit dějový kontext scény: Václav u Sabiny zabil katovského pacholka Kosoře proto, že jím byl přistižen in flagranti s Hynkovou ženou (z tohoto svazku se později narodil levoboček Bolemil).¹²⁶

Nakolik však takto zvýšená míra intertextuální předurčenosti Sabinu deklasuje jako autora? Povahu kronikářských výpůjček u raného Sabiny dokresluje jeho rukopisný diptych *Čech, obraz ze pravěků slovanských*,¹²⁷ k němuž autor čerpal námět zejména z Beckovského, pravidelně podrobnějšího nežli Hájek. Předloha poskytla nejen jména řady postav – Sabina dokonce přejímá Beckovského nedůslednost, když otci bratrů Čecha, Lecha a Mecha (praotce Rusů) dává střídavě jméno Ditmar a Aureol –, ale i celý dějový rámec první části diptychu: Slované v pravlasti žijí pod útlakem „Němců a Římanů“, a přestože zvítězí nad oddílem nepřátel, hrozba odplaty je přiměje hledat si novou vlast. Při zkoumání způsobu Sabinova zacházení s předlohou nám však nejde o tuto formální stránku intertextuálního navazování, ale o to, k čemu byl inspirátorský podnět využit na axiologické rovině, ve výstavbě ideologie fiktivního světa Sabinova textu. *Čecha* pojí s *Obrazy* už to, že byl napsán bezprostředně po nich a rovněž pro Sandtnerovo nakladatelství, ale také fakt, že počátkem září 1844 byl, nepochybně v souvislosti s nedávným indexováním *Obrazů*, paušálně zamítnut cenzurou.

Časový posuv námětu do oblasti prehistorického mýtu¹²⁸ opět otevřel široký prostor pro básnickou licenci, jíž tu autor využil poněkud nečekaným způsobem. Očekávali bychom, že pověst o zakladateli národa bude v duchu předbřeznové ideologie spjata s heroizací a vítězným vlastenectvím Slovanů. Tento hodnotový rámec ovšem nenajdeme u Beckovského, Sabina však blasfémii národního mýtu ještě posílil. Jeho Slované nejdou splnit své historické poslání, ale utíkají před početnějším nepřítelem. Navíc do „nové vlasti“ vstupují jako uzurpátoři, kteří si ji musí vydobýt násilím na usedlém primitivním kmeni „Bojemů“ (slovo z Beckovského). Ani Čech není zpodoběn jako milovaný vládce a garant blahobytu a bezpečí, ale sám málem přijde o život nenadálým vpádem nepřátel a úklady „strany odporové“. S tou

pak Lech neodchází proto, aby založil bratrskou říši, ale kvůli podezření, že Čech měl poměr s jeho zemřelou nevěstou. V těchto souvislostech zní Čechova oslavná řeč o „vlasti medem a mlíkem oplývající“ velmi ironicky. Mezi jeho Slovany rozhodně nepanují biedermeierovské vztahy. Hodnotová kolísání, stranické mesaliance i přímé zrady, jichž se dopouštějí, spíše upomenou na Nibelungy. Incest chybí, ale komplikované pozadí Čechova původu přesto prozrazuje silný vliv gotického románu. Čech podobně jako Máchův Vilém v boji zabije svého neznámého otce a nepřímo též zavíní upálení své matky na hranici. Jeho otec Ditmar-Aureol byl přitom jedním z kmenových vůdců nepřátelských „Němců“ a odrodilá Slovanka Světlena, Čechova matka, jejich „hlavní věštkyní“. Vzpomeňme znovu, jak byl Sabina jen několik měsíců před napsáním *Čecha* pražskými studenty osočen z nevlástenectví. Soustavná deaxiologizace vystupuje jako vůdčí idea textu. Proto rovněž intertextuální navazování se zde příznakuje především tím, oč Sabina svůj inspirátorský text rozšířil: důsledné rozrušování standartního hodnotového žebříčku pověsti ve svých důsledcích diskredituje i samu ústřední myšlenku založení národa a s ním spojeného historického práva Čechů na zemi, již obývají.

A jsou to především právě motivy tzv. frenetické literatury a příznakový způsob jejich výběru a vzájemné kontextualizace, jejichž prostřednictvím Sabina k tomuto vlasteneckému a uměleckému nihilismu cílil. Tyto motivy se ovšem netýkají pouze *Čecha*, ale všech čtyř zde komentovaných textů, jež tak v rámci Sabinova díla tvoří samostatnou skupinu. Z opakujících se motivů jmenujme zvláště oheň, a to buď v podobě požáru založeného ze msty (v *Obrazech* Tista podpálí dům Žižkovy nevěsty, kterou unesl; šílený psanec Smutný po pokusu o vraždu zapálí vesnici v *Hrobníku* – týž motiv se opakuje ještě ve *Vesničanech* z roku 1847), nebo hořící obětní hranice (pohanský obřad spojený s vraždou dítěte v *Čechovi*; popravčí hranice, na níž má být nevinně upálena cikánka Věla a do níž je pak aktem pomsty vmeten sám „sudí“, ve *Mstě*), dále v návaznosti na Máchův *Máj* motiv mimovolné otcovraždy (Čech; v *Obrazech* žebrák a pozdější královský „číšník“ Martínek zabitím vraha bezděky vezme život svému otci Kochanu Vršovskému – postavu toho jména zmiňuje Kosmas jako arcilotra, má ji i Mách), atd. Z textu do textu na průhledném variačním principu přecházejí i celé postavy – zmiňme například typ lotra a ukrutníka (Tista či Kochan v *Obrazech*, Šolon v *Čechovi*, sudí ve *Mstě*), dívky tragicky lpící na muži, který jí smrtelně ublížil (Věla ve *Mstě*, Častava v *Čechovi*) aj. V centru všech krvavých dějů pak stojí postava mstitele, která však zpravidla nejdůsledněji boří axiologii příběhu zrady a pomsty tím, že její činy nejsou doprovázeny dojmem vykonané spravedlnosti. V. Křivánek v případě *Obrazů ze XIV. a XV. věku* hovořil o „prvku absurdity v ději i zrelativnění osobní pomsty“;²⁹ tento postřeh lze vztáhnout na celou čtveřici našich textů. Mstitel zpravidla není o nic lepší než ten, komu se mstí (vrah a vykřadač hrobů Smutný;

cikán Garina, „sprostý zločinec a lupič, který nebudí nijakých sympatií“^{/30}), nebo je jeho úsilí od základu pomýlené (kat Hynek ve snaze pomstít vraždu svého otce stíhá a stíná nevinné a mění se v lidskou trosku) nebo kýžené pomsty vůbec nedosáhne (příznačně je to právě rek Žižka, mstící se na dvě strany: svůdce své sestry v boji nepřemůže a ten mu vzápětí způsobí novou škodu, Žižkou zajatý únosce jeho nevěsty je paradoxně omilostněn králem); případně se původní plán pomsty zcela vytratí v nepřehledném pletivu vztahů (*Čech*).

K těmto axiologickým problematizacím Sabinu patrně motivovala snaha po zrealnění dobového vnímání minulostních námětů ve smyslu ironizace tradičních konceptů hrdinských a padoušských postav. Názor, že se ve svých *Obrazech* pokusil „podat v historickém rouše obraz lidské špíny duševní, morální a charakterové“,^{/31} je zcela legitimní – jako by se v těchto textech realizovala jedna z uměleckých možností Máchova *Máje*, od níž s nechtutí odvracel oči Chmelenský i Erben, možnost preferující společensky vyděděné, zločinecké postavy před konvenčně ušlechtilými vlasteneckými typy. Hnací princip romantické subjektivity, jež zde ve své libovůli přímo kontrastuje se zvyklostmi doby, přitom tuto primitivně realistickou snahu v sobě prazvláštně kombinoval s očividným popíráním historické fakticity. Hodnota těchto Sabinových textů je skutečně problematická,^{/32} zvláště uvážíme-li navíc i jejich kompoziční neuspořádanost a frekvenci detailních přejímek z pololiterárních kronik, tehdy už po řadu desetiletí znemožněných coby historický pramen. Námi vytyčená linie textů od *Hrobníka* po *Čecha* skutečně představuje umělecky nejslabší část Sabinovy tvorby, přesto však v žádném případě ne nezajímavou. V postavě kata Hynka z *Obrazů* se například v české literatuře objevil ojediněle čistý typ romantického padoucha, dokonale ztělesňujícího zlo. Jakoby ze tmy fosforeskující bizarní příběhy krále Václava a jeho kata inspirovaly ještě ranou trilogii *Mezi proudy* A. Jiráska, ne-li dokonce první romány M. V. Kratochvíla.

8. CHARAKTEROPIS A TERMINOLOGIE

K čelnému představiteli českého romantismu, Karlu Hynku Máchovi, přistupují jeho vykladači nejčastěji na základě sémantiky jeho díla: pomocí různých metod usilují postihnout smysl jeho poetiky. U jeho generačního souputníka Karla Sabiny se na pokusy o jednotný výklad jeho celkového díla rezignovalo, obvykle s poukazem na tradovaný improvizovaný, nahodilý, domněle neosobitý způsob jeho tvoření; na druhou stranu se připomínalo, že Sabina se často opakoval, že „plagoval“ sám sebe. Nicméně je Sabina v tomto smyslu neméně složitý autor než Mácha a pro interpreta představuje rovnocennou intelektuální výzvu. Právě fakt, že často z jednoho svého textu do druhého přebíral ideová syntagmata (a v epice též dějové sekvence), se zdá svědčit o tom, že jeho pisatelské úsilí směřovalo, přinejmenším na základě ustálených tvůrčích zvyklostí, k určitému řádu. K pojmenování této tendence se nehodí termín „filosofie“, protože nejde o systém, a už vůbec ne „myšlenkový odkaz“ pro bytostnou *lehkovážnost* (zdůrazňujeme vyváženost obou významových pólů toho slova), s níž Sabina svou tvorbu traktoval. Jedná se ponejvíce o svébytný způsob Sabinova literárního myšlení, jehož základními jednotkami jsou zmíněná elementární ideová syntagmata. Ta se ve formě motivů, jen napohled vzájemně disparátních, volně a se značnou variabilitou kombinují do sekvencí, jejichž souhrn pak tvoří sémantický, konkrétněji možno říci až *tezový* základ mnoha jeho textů. Tato tezovost, jejíž jednotlivé izolované složky se často bez důkazu autobiografizují a zaměňují s autorovou předpokládanou životní „filosofií“, ale Sabinovo celkové dílo nečiní konvenčním a neoriginálním, ale naopak je odlišuje od díla jeho současníků a zároveň v jeho nepřeborné mnohosti vytváří hledaný jednotící princip. Ten není v žádné jednotlivé práci obsažen absolutně, ale reflektuje se z textu do textu, a může být proto definován výhradně na základě interpretace, pracující s intertextuálními souvislostmi uvnitř Sabinova celkového díla.

V základu tohoto ideového substrátu stojí šestice charakterizačních adjektiv, kterou lze popsat jako tři binární opozice nebo – pro naše účely vhodněji – jako dvě skupiny o třech členech. Výrazy *sangvinický, ideální, subjektivní (podmětný)* a *flegmatický, reálný, objektivní (předmětný)* Sabina neustále opakoval zejména při charakterizaci postav a lze říci, že právě okolo těchto výrazů se koncentruje podstatná část jeho fikčního světa. Ten se na základě námi naznačených trojných sekvencí rozpadá do dvou nerigorózně protikladných rovin, které mezi sebou významově korelují a v konkrétních textových uskupeních tak nejen předurčují jeho motivickou realizaci, ale poskytují textům i prvotní epický impulz, zakládají děj. Logicky se tyto motivické komplexy týkají zejména rozlehlejších dějově zaměřených textů, Sabinových románů, novel, v menší míře pak dramatických útvarů. Touto kapitolou tak otevíráme cestu

k Sabinovu zralému dílu, jež zahajuje především román *Blouznění* (1857) a které se uzavírá slavnými *Oživenými hroby* (konečná verze 1870). Tato Sabinova tvorba využívá řady literárně progresivních prvků, stojí – řečeno tradiční terminologií – na pomezí romantismu a realismu. Jejím prostřednictvím Sabina důležitou měrou přispěl ke konstituci českého románu, ale také do ní nově uvedl i sociální tematiku a akcentoval psychologickou motivaci jednání postav.

Překvapuje proto, že své zejména mužské postavy často typizoval také na základě čtveřice středověkých letor, o nichž se u nás psalo například v souvislosti s alžbětinskou comedy of humours.¹ Pojmové spektrum sangvinik, flegmatik, melancholik a choleric přitom redukoval na první dva charakterové typy, tj. na lidi „lehké“ a „těžké“ krve (zřídka též užíval pojmu melancholik, ovšem bez patrného rozlišení od typu flegmatika). Sabina tuto překvapivou tezi podrobněji rozvedl ve své vzpomínkové črtě *Spolužáci* (Svoboda 1868), kde hovoří o svých někdejších souputnících z gymnázia. Studenty tu dělí do dvou typů a zamýšlí se z této paušální perspektivy nad jejich osudy. Vzorný flegmatický žák, z něhož se později zpravidla stává pedant, má podle Sabiny své věci „vždy spořádané, nedopouští se nijakých výstředností ni ve škole ni mimo školu, nedocházejí tedy naň nijaké žaloby. Pensa (psané úlohy) jeho jsou vždy dle předpisu bedlivě pracovány a hezky psány. Kaňky na nich nenajdeš nikdy. Úlohu učebnou umí vždy nazpaměť jako otčenáš, slovem, jest žák, jak sluší a patří.“ Takoví lidé, více či méně mentálně zakrnělí, zpravidla skončí v úřadě nebo na kněžské prebendě a mají tedy slušný a pohodlný život i jakési postavení ve společnosti. „Opak pedanta jest žák lehkomyšlný, letory sangvinické“; s touto lehkomyšlností Sabina spojuje přelétavost (často i v sexuálním smyslu, promiskuitu) a proměnlivost názorů, ale také schopnost myslet samostatně a jednat bez ohledu na konvence. Budoucnost nepraktického sangvinika je daleko méně jistá, má šanci dosáhnout vysoké úrovně v mentální (vědecké či umělecké) práci, vinou poměrů či kolísavé povahy ale daleko častěji končí v bídě a nemocech. Flegmatik, člověk „nepohyblivé krve“, těžko snáší neštěstí. Naproti tomu „rozhodnému sangvinikovi se v tomto ohledu vede nejlépe, byť by mu jinak i nejhůře bylo. Pozoufá si trochu, pak na patě se otočí a tančí životem dále, byť by jeho život byl třeba pravý tanec mezi vejci.“ Když Sabina ve svých značně neosobních *Spolužácích* vzácně hovoří sám za sebe, rozhodně se hlásí právě k povaze sangviniků: „Jsem pouhým dělníkem na naší chudé vinici, žiji ode dneška na zítřek jako každý, kdo má více umělecké letory nežli smyslu pro praktický život. Jinak jsem prožil ledacos, o čem se jiným snad ani nezdálo, a valným kusem nejtrpčích stránek světa jsem se prokousal. Vichřice osudu mne neporazila a neporazí mne tak snadno, neboť všednímu životu vstříc jsem sangvinik skrz naskrz a nevážím si ho ani za tři máčky.“² Při počtu životních otřesů, kterými Sabina během let prošel, byla tato vlastnost jistě nezbytná. A důležitý postřeh

Jakuba Arbese: „...s touto lehkomyšlností souvisí jeho neobyčejná vnímavost, chápavost a vůbec začasné překvapující elasticnost ducha, která jej přenášela mnohdy hravě přes překážky a záhady, jichž by se byl jiný lekal a jež by byly mnohého snad i zarazily.“³

Je proto logické, že tuto sangvinickou letoru Sabina přisuzoval zejména svým částečně autobiografickým postavám, mnohdy umělcům či myslitelům. Nápadný je tu však nejen fakt, že toto označení se pravidelně objevuje snad ve všech větších prózách jeho zralého období, ale ještě více snaha veškeré autorsky subjektivní rysy postav sangviniků (a méně i flegmatiků) maskovat, bagatelizovat, ironizovat. Žádnou Sabinovu postavu nelze se Sabinou doopravdy ztotožnit. I nejsabinovštější postava vůbec, Jan Karmel z pozdní *Morany* (1874),⁴ je důsledně fikcionalizována množstvím stylizačních masek, jimiž autor jako by chtěl změnit její pravou tvář. Silnou tendenci k zastírání autorské subjektivity jsme vyzorovali už v jeho rané lyrice. Sabina ve svých postavách nikdy neodhaluje vlastní jádro své bytosti, oblast „kdo jsem“, vždy v nich prezentuje pouze vnějškové „co si myslím“, přičemž ještě tyto názory jsou obvykle momentální, nahodilé podle potřeb textu. Tak například nelze vnímat jako zřejmou Sabinovu autoprojekci Ivana Dudka z románu *Na poušti*: známé scény bídy z Ivanova dětství a mládí, pro svou drtivou přesvědčivost často viděné jako autobiografické, v tomto smyslu kontrastují s koncem románu, kde Ivan umírá v nemocnici na záchvat nervového paroxysmu, když přes svou „lehkou mysl“, autorem vehementně hájenou,⁵ nedokázal dopsat knihu a rozrušila ho zpráva o jeho nemanželském původu – Sabinův pravý opak. Talent svých sangviniků Sabina obvykle nechává ztroskotat, s jejich přebujelou vnímavostí a (sexuální) těkavostí pak ironicky spojuje v lepším případě mladistvou nedozrálou (Asti v *Oživených hrobech*, Vašek v *Prodané nevěstě*), v horším sklon k šílenství (čtyři takové postavy, které patří k nejzajímavějšímu, co Sabina vytvořil, popisujeme v kapitole *Senzitivita a šílenství*).

Vyhroceně lze říci, že sabinovská zápletka bývá mnohdy založena na světonázorovém sváru sangvinických básníků (umělců, senzitivů obecně) s flegmatiky – měšťáky, „sobíky“, filozofy peněz a plného žaludku, imunními vůči potřebám intelektu –, které Sabina neustává pranýřovat (vedle desítek postav z próz sem patří třeba Kecál z *Prodané nevěsty* nebo Vasil z komedie *Inzerát*). Dichotomie však zdaleka není pravidelná stejně jako rozložení autorských antipatií a sympatií. Například dějová strategie románu *Blouznění* (1857) jako by šla napříč Sabinovým běžným uvažováním. Kontrastivní paralela je tu budována okolo postav dvou malířů, sangvinika Stanislava a flegmatika Svatomíra: první, mladistvý roztěkaný talent, nedospěle střídá své platonické lásky, druhý, zde výjimečně vzor umělce in spe, neustále pracuje na svém zdokonalení a lásky se puritánsky odříká, přičemž autorský vypravěč nestrání ani jednomu z nich, ale s lehkou ironií sleduje životní nezdár obou. Z podobného odstupu je

sledován třeba flegmatik Schauberk z *Oživených hrobů*, který svým pragmatickým nadhledem vtipně a trefně paroduje snilkovství spoluvězňů, ale jehož „filosofii“ špekových knedlíků Sabina z duše pohrdal, byť ji zřejmě pokládal v omezeném smyslu za „pravdivou“. Zase docela jinak je pojat ponejvíce kladný flegmatik Jan Karmel z *Morany*, který navzdory své autobiografičnosti nemá ani kapku sangvinické krve, a postrádá tedy „svěžest letory“,¹⁶ jež by jej vyléčila z jeho fatalismu, aj. Navýsost programově naopak Sabinovu charakteropisnou strategii vyjadřuje humoristický román *Věčný ženich* (1858/1863), který zhusta užívá i dalších opozic Sabinovy terminologie: ideální X reálný a podmětný X předmětný.

Umělecky jde bohužel o dílo hluboce podprůměrné, zajímavé nicméně právě tím, jak explicitně, až parodicky v něm autor odhalil svůj algoritmus charakterizace postav.¹⁷ Jsou to vesměs karikatury nevzdělaných venkovanů a jejich krátkozrakého pragmatismu, v nichž ironická maska vypravěče nezřídka sugeruje otevřený výsměch až misantropii. Hned titulem avizovaný protagonista románu, „věčný ženich“ Macek Stoklasa, je představen jako „reální člověk“, jehož „veliké srdce“ je schopno obejmout skoro všechny vesnické „zástěrky“, takže „si o tom, co básníkové láskou nazývají, zvláštní ponětí způsobil, jež bychom za našich dnů as realistickým čili věcnatým pojmenovali, kdyby na vsích také jakéhos idealistického bylo.“ Kategorie „reálný-ideální“ je souznačná, nikoli ovšem totožná se zmíněnou kategorií letor. Mackovo sangvinické sukničkářství v sabinovském myšlení více odpovídá pólu ideálu. Autor proto neváhá vysvětlit, že bytostný „realista“ Macek skutečně jako „idealista“ jedná, ovšem bezděky a proti své povaze: sněním o dokonalé nevěstě „ani nevěda přestoupil z reální půdy na ideální, z něčeho do ničeho, z pevniny do mlhy“. Mackova zemitost je přitom nepochybná, k jeho povahopisu se přímo dodává, že „nejpraktičtější lidé jsou ti, kteří nejméně myslí a – nejvíce shrabují“. Podobně Sabina charakterizuje další „realisty“ svého románu, mj. hloupého dohazovače Čamrdu, předlohu pozdějšího Kecala, který se stará jen „o břicho a – o kapsu, což vždy účinnější jest nežli marné myslí nacpávání, neboť mysl jest jen přídávkem k masu a sto dobrých myšlének nevydává tolik, co libra pečeně“.¹⁸

Sabina sám tato ideová sofismata, jichž užíval k rámcové charakterizaci, nepokládal za závazná a v rozkolísaném *Věčném ženichovi*, jak už řečeno, i tímto způsobem praktikoval ostentativní autoironii. Charakteropis letor venkovanů paroduje třeba personifikované volské dvojspřeží, v němž „podsední byl nápadně melancholický vůl a náruční zase svěží sangvinik“. Zesměšněn tu je zvláště bukolický idealismus „zamyšleného vola (...), jehož skromným oborem jest chlív, jehož ideálním směrem tučná jest pastva, jehož romantické hrůzy se jen na tři obrazy obmezují, na pacholka s bičem, na řezníka s sekerou a na psa řezníkova“. Následný dialog volů je přímo budován jako svár realismu a idealismu; ozývá se v něm trivializovaný,

hrubě materialistický pragmatismus („Užer, co můžeš, a co k žrádlu není, aspoň urvi.“).⁹ Na ospravedlnění dodejme, že v umělecky ambicióznějších textech, s nimiž se budeme setkávat v dalších kapitolách, Sabina z této přímočaré charakterizační strategie dokázal vydobýt velmi mnoho, zvláště tam, kde ji dovedl zpochybnit vnitřním vývojem postavy.

„V dějinách lidstva zřejmý se objevuje spor dvou proti sobě přímo stojících náhledů o světě. Dle jednoho veškerá jsoucnost na silách hmotných spoléhá, dle druhého jest duch zřídlem a vládcem veškerenstva, kteréž on silami podstatnými nadal a jehož, pokud smyslné jest, toliko co látky a prostředku používá k dosažení svých účelů. Myslitelé všech věkův na sporu tomto se účastnili buď k jedné neb k druhé straně se přidružující (...), aniž by spor tento posud žádoucího vyrovnání došel jinde, nežli v náboženstvích.“¹⁰ Hmota a duch – matérie „reálná“ a „ideální“ – tento citát, uvozující Sabinovu zásadní stať *Duchovný komunismus* (1861), dává tušit, jak dalekosáhlou platnost jeho autor binárnímu, romanticky rozštěpenému vidění světa přikládal. Zároveň připomíná důležitou okolnost, že pojmové dichotomie hmota-duch, reálný-ideální, objektivní-subjektivní vesměs mají svůj původ v dobově aktuálních filosofických teoriích, jejichž popularizací se rozšířily do obecně kulturního povědomí, ve kterém pak v rozličných užitích aktualizovaly a proměňovaly svůj význam, avšak stále při zachování dichotomického principu. Sabinovi blouzniví snílci a omezení praktikové ovšem vycházejí z tohoto principu, ještě mnohem závažnější je ale v tomto smyslu tehdejší obecná tendence vývoje kultury: pojem „realismus“ samozřejmě odkazuje k progresivnímu proudu literatury, masově se rozšiřujícímu zvláště od poloviny století, jemu protikladný „idealismus“ je pak v dobové terminologii většinovým synonymem dnešního pojmu romantismus.

Literární vědec Sabina se k nadcházejícímu hnutí ve své publicistice konce padesátých let vyjadřoval zřejmě vehementněji než kdo druhý u nás. Už v téže době ale stačil tuto teoretickou debatu v exemplárně simplifikované podobě také zparodovat, a to opět v tezových disputacích „idealistů“ a „realistů“ svého *Věčného ženicha*.¹¹ Karikují se tu bez rozdílu obě strany. Sabina do románu uvedl hned tři básnické diletanty a několik jejich „praktických“ oponentů v čele s panským správcem Francem. Podle pana France, zlidovělého typu šosáka předbřeznové doby, „všecka poezie celého světa není s to ani rozpáranou botu spraviti, a kdo básní, ten již tím osvědčuje nedospělost ducha svého. Každá dospělost jest praktická.“ Debaty France s básníkem Křenem Sabina programuje jako „vlastně boj realismu s idealismem“. Jinému pseudobásníku, Rackovi, který se k poezii dostal, když ho oklamalo děvče, na jeho úžasně hloupou imitaci lidové písně Franc kontruje ještě směšnější říkankou, kterou prý psal v době, kdy ještě nebyl „realistou“ (tedy „realismus“ rovná se nebásnit), a radí mu doslova:

....veršů zanechte. (...) Naše myšlenky jsou cifry; něco-li námi ještě pohnouti může – jsou to zajisté jediné peníze – a zjištění jest pravá moudrost. (...) U nás vůbec se veškerému básnictví odzvonila hodinka od těch dob, co důvtipná kritika dokázala, že Mácha byl blázen, Kalina blb a Koubek lenoch a posléz že Rukopis královský jest plodem novějšího jakéhos spisovatele českého.“ Později Racek poznamená, že „všickni skoro znamenití naši mužové s poezií začali a s prózou skončili“ a že „mnohý věru před lety velmi básnický a ideálně se tvářil, který nyní hrozně sprostě a prozaicky se dělá“ – podle France je to ovšem tím, že „každý praktický člověk brzo se otočí tam, odkud mu tučnější pastva kyne“, takže ze samotného vlastenectví se postupně stává „vlastněnictví, totiž nevšímání si ničeho nežli sebe“. Podobnou proměnou prochází i Klinkálek, který se „zřekl“ básnictví a „dal se“ tentokrát sice ne na prózu, ale obdobně na filosofii. Sabina jej znovu představuje jako dokonalého hlupáka a uvádí jeho řeč, v níž se parodicky nadužívá filosofických pojmů sub- / objektivní, pod- / předmětný aj.^{/12}

Nezbývá než dodat, že Sabina sám byl básník, který se tehdy nadto chystal po letech oslovit znovu českou veřejnost svou poezií. Jeho rukopisná pozůstalost alespoň naznačuje, že nejspíše pro plánované vydání spisů u K. Bellmanna připravoval též svazek prací veršem, pro nějž revidoval své starší básně a dopisoval nové. A byl též jedním z iniciátorů nastupujícího realismu, pojatého ovšem specificky. Svůj program zamýšlel prosazovat od dubna 1859 v časopisu *Jason*,^{/13} vydávaném pod jménem Jana Erazima Sojky, ten však už po deseti měsících opět skončil. V programovém úvodním článku zahajovacího čísla Sabina postuloval orientaci *Jasoně* na „realismus“, který se podle jeho slov stal „heslem nového písemnictví“:

„Cizí to slovo se i u nás už několikrát ozvalo; význam a podstata jeho poukazují na věcnost, předmětnost, pravdivost.“ Populárně naučný časopis podle něj nelze zakládat na fantazírování, současně ale „nedomýšlej se nikdo, že *Jason* v onom nepravě pojatém realismu by utonul, který, jakž namnoze se jeví, oči své uzavírá přede vším, co vyššího a ideálnějšího jest, v surový materialismus života klesaje, jehož důslednosti k planým, všedním požíváním vedou. Jakož v pravém vlastenectví i pravý kosmopolitismus se chová, takž i pravý realismus s idealismem splývá všady, kde o duševní zájmy se jedná a o pěstování pravdy, krásy a dobra v životě. Nelzeť lidskému duchu pokračovati bez cíle *dokonalosti*, a byť dosažení její pouhým jen ideálem na zemi zůstávalo, nutno předce zřetel svůj na ni upevniti, a na bezpečné půdě skutečnosti se k ní přibližovati, nemá-li hynouti to, co národy šlechtí a oč se velikánové ducha a pěstitelé lidskosti po tolikeru tisíciletích zasazovali. Jestliť tedy úloha *Jasonova* prací prostřednickou mezi literární minulostí a přítomností, mezi ideálními a reálnými směry časovými.“^{/14} Jinými slovy: realismus nelze ztotožnit s hrubým materialismem, karikovaným třeba ve *Věčném ženichovi*, neboť žádné lidské konání, nanejmeně kulturního rázu, si nelze myslet

bez perspektivy ideálu. V umění nesmí jít o pravdu bez myšlenky, bez ozvláštňující fantazie. Nejde ani o zavržení jednoho směru a nastolení druhého, neboť oba jsou dle Sabiny omezené, ale o fúzi obou. Proto „pravý realismus s idealismem splývá všady“.

I dnešní literární věda tradiční bariéru mezi romantismem a realismem vidí právem jako umělou. Přes protikladné tendence obě hnutí koexistovala nejenom obecně v dobovém kulturním časoprostoru, ale i v jednotlivých dílech většiny jeho vrcholných představitelů (Gogol, Balzac, Dickens, Hugo, Turgeněv...). Realismus neznamenal totální přeměnu staršího systému, ale jen akcentaci a rozvedení některých jeho rysů. „Mluvívá se o ‚realismu‘“, bylo trefně poznamenáno, „a myslívá se tím zřetel k složitější zvrstvenosti reality a snaha vyjádřit determinovanost společenských procesů.“¹⁵ Sabina hledanou syntézu faktičnosti a fantazie, objektivního a subjektivního, „nového“ a „starého“ spatřoval v románu. Své poznatky o něm shrnul převážně v obsáhlé stati *Slovo o románu vůbec a o českém zvláště* (Lumír 1858), která zdaleka nezahrnuje jen důležitý úvod, známý z Thonových výborů.¹⁶ V tomto úvodu Sabina především neustává v četných formulacích zdůrazňovat všeobsáhlost moderního románu, zahrnující vždy oba póly dichotomie. „Novému románu“ se podle jeho slov „úplně povedlo na vděčnou výši krásného umění se vznésti, a přitom přece se nespustiti půdy obecné“. Vůbec jako by se v Sabinově myšlení v románu prolínaly dvě roviny (fyzického) světa, „půda“ (země, hmota, objektivní realita, „pravda“ rozumu) a „výše“ (nebe, duch, subjektivní ideál, fantazie). „Plod umělecký nikdy zbaviti se nesmí půvabu, protože k oboru krásy přináležívá“, stejně tak ale nikdy „obrazotvornost novověkého básníka nespustí se vodítka pravdivosti“, a v dobrém románu proto vždy „luzná obraznost jiskrou domyslu se oduševní, aby do prázdna nevyletala a půdy základních idejí životních nepozbyla“. Už zde – jako později v uvedeném citátu z *Duchovného komunismu* – Sabina této dichotomii přičítá nejširší myslitelnou platnost, vždyť i „vešken dějepis nás poukazuje na stálý boj fantazie s rozumem“. „Budova“ románu je podle autora vystavěna „z nutných článků i z okras“ a „organismus obrazotvornosti básníkovy“ se takto podle svého individuálního zatížení při tvorbě zaměřuje „buď k objektivnímu a plastickému uzpůsobení zjevů, buď k subjektivnímu lyrickému pojmání poměrů“. V případě ideální syntézy se z románu stává „zduševněná opravdivost“, která je novou uměleckou kvalitou, „básní ducha“ (Sabina ve své stati vícekrát přímo i nepřímě odkazuje k Hegelovi, konkrétně v tomto případě k vlivnému vykladači jeho učení F. T. Vischerovi). Podle jiné formulace opět v této ideální podobě „myšlenka vyzívá obrazem“.¹⁷

Přesto se překvapivě v *Slově o románu* – starším než výše citovaný *Proslov* k Jasoni – neobjevuje pojem realismus jako literárněvědný termín, ale znovu pouze jako výraz úzce materialistického pragmatismu. „Realistický směr našich dnů“ je podle *Slova o románu*

„nepřítel románu a veškerého duševního snažení vůbec“. Román však dávno překonal všechny překážky, přestože stoupenci „realismu“, tito „marnomudráci“, „surovci“ či v obšírnější definici „ti, v jejichž tuhé, nepřístupné mysli se ni žádný vyšší zájem neujímá, duševní sprostotu svou pláštěm moderního realismu přikrývajíce, románem jakožto nepraktickým a neužitečným předmětem povrhovali“.¹⁸ Je zřejmé, že zde Sabinova až komicky rozhořčená výmluvnost narušila stabilitu proklamované syntézy: Sabina tu ve své zaujatosti nepokrytě straní ideálu. Bezděky tím také, jako porůznu i jinde, prozrazuje svou bytostnou spjatost s romantismem, z něhož jako literát vzešel a v němž pro celý život našel určující zdroj hodnot. Abychom tuto úvahu nad klíčovými slovy Sabinova myšlení o literatuře předběžně uzavřeli, dodejme ad hoc, že ideály, které Karel Sabina vyznával nejvytrvaleji, byly literatura a svoboda. Roku 1848 napsal, že „vždy nejpůsobivějším praporem pokroku byla, jest a ostane literatura“,¹⁹ a trůfáme si tvrdit, že právě toto přesvědčení Sabinu i v nejnepříznivějších situacích později přimělo setrvat u psaní. Svoboda pak Sabinovi v praxi znovu byla hlavně svobodou psaného slova, jež člověka povznáší nad materiální skutečnost: „...člověku nesluší přestat na tom, co život pouze udržuje“, vyjádřil jako své krédo, „ale nutno pokročiti k tomu, co jej povyšuje, ušlechtuje a krásí. Tím teprv lze jest se domoci onoho souzvuku, v němž svoboda a světlo k trvalému blahoslavenství splývá, tím teprv dojíti možná životního štěstí, o němž mudrcové všech věků přemýšleli a básníkové všech národů pěli, o němž staří prorokové věstili a dokonalejšímu potomstvu je slibovali.“ Svobodu Sabina vnímal prizmatem ideálu jako všespásnou myšlenku, jež „nad životem září a zářiti nepřestane, jako hvězda poznenáhle sestoupíc s nebe, až se na zemi octne v celé jasnosti své a na rozvalinách ztroskotané říše nevolnosti, klamů, tmy a nenávisti vládu světla, pravdy a lásky založí.“²⁰

9. LÁSKA, ŽENIDLO A MANŽELSTVÍ

Jedním z projevů Sabinova všestranného literárního nadání byl i zájem o divadlo. Už jako student přes svoji slabou postavu hrával především milovníky v ochotnické družině J. K. Tyla společně s J. Kaškou, J. B. Pichlem, B. Jablonským, J. Malým, V. Filípkem či K. H. Máchou. Nebyl nijak vynikající herec. Ostatně zakladatel českého komediálního herectví Jan Kaška ve svých vzpomínkách, otištěných roku 1864 v Rodinné kronice, s gustem zaznamenal příhodu, kdy mladičkový Sabina vyznával lásku své divadelní vyvolené s vatovanými lýtky omylem připevněnými na holeních.¹ O Sabinovi se tvrdí, že byl promiskuitní, víme také, že s Josefínou Schönauerovou se oženil, teprve když jejich druhému společnému dítěti byl více než rok. Samo téma ženy a mužovy lásky k ní v jeho díle udivuje zejména mnohostí různých přístupů a nezřídka též odvahou k ironii a k porušování morálních tabu. Řada Sabinových mladistvých hrdinů sní zpravidla ke své škodě o lásce k ideálním ženám, ještě častější však jsou u něj ironicky pohrdavé výroky o lásce, o ženách vůbec a zvláště o manželství; k tomu ovšem sluší dodat málo známý fakt, že Sabina byl současně jedním z průkopníků ženského hnutí u nás.² Téma lásky ve všech podobách probíhá celou literaturou 19. století a stejně tak snad všemi Sabinovými texty. Cele je na této tématice založena především komediální část jeho tvorby určené pro jeviště, která se realizovala v žánrech veselohry a operního libreta.

Jako libretista patří Sabina k nejuznávanějším českým autorům vedle E. Krásnohorské, M. Červinkové-Riegerové, J. Vrchlického a L. Janáčka. Hned napoprvé tu dosáhl epochálních úspěchů s *Branibory v Čechách* a *Prodanou nevěstou* Bedřicha Smetany (premiéry oper se uskutečnily 5. ledna a 30. května 1866) a poté spolupracoval s několika dalšími skladateli.³ Právě fenomenální *Prodaná nevěsta* s příběhem „podvedené“ lásky zakončeným svatbou se stala kulturním archetypem a ve spojení Smetanovy hudby se Sabinovým textem dokonce byly hledány i nacházeny kořeny české „národní povahy“. Z obrovské literatury, která o této opeře vznikla, je jen nepatrný zlomek věnován libretistovi, který přinejmenším vytvořil její konkrétní dějovou sémantiku. Autorský podíl skladatele je u opery nesporně vždy primární, avšak v nápadném přehlížení Sabinova spoluautorství *Prodané nevěsty* vězí něco navíc. Už Jakub Arbes nabádavě upozornil na paradox dobového chápání, podle něž se tu „o světovou slávu jednoho z nejčistších jmen českých děl (...) české jméno nejčernější“ a „o proslavení českého umění doma i v cizině zasloužil se nad jiné také *zrádce národa*“.⁴ Tím je naznačena jak problematika Sabinovy „zrady“, tak i obtížnost Sabinův zřetelně odlišný autorský naturel do Smetanova díla interpretačně včlenit. Na tento úkol se dosud víceméně rezignovalo. *Prodaná nevěsta* byla chápána téměř vždy jako *výhradně* Smetanova, kdežto Sabinu

komentátoři v nejlepším případě odbyli „omilostňující“ frázi, že „třebas i nedokázal svou práci stejně dokonale jako Bedřich Smetana, přece jen jí, díky moci Smetanovy hudby, i on dosáhl své nesmrtelnosti.“¹⁵ Max Brod svým románem *Die verkaufte Braut* (1962) dokonce vyjádřil názor, že libreto *Prodané* je Sabinovo umělecké non plus ultra, v němž ve vrcholném tvůrčím vzepětí a fascinován Smetanovou hudbou (která před napsáním libreta neexistovala!) dokázal neopakovatelně zúročit svou přebohatou životní zkušenost. Podle mnoha jiných posuzovatelů jde naopak o text literárně velmi průměrný. Jeho kulturní hodnotu nepřímou, ale sugestivně dokládá fakt, že znárodněl v míře, jaké v české literatuře dosáhly snad jen některé básně Erbenovy *Kytice* a začátek Máchova *Máje*.¹⁶ Ostatně výrazná míra literární hodnoty není v žánru libreta nezbytná – třeba podstatně horší Wenzigovo libreto *Dalibora* snad právě kvůli své chatrnosti Bedřichu Smetanovi poskytlo dostatek prostoru k vytvoření jednoho z nejčinnějších českých hudebně dramatických děl.

Smetanovský znalec Otakar Hostinský shledal, že „mezi slovy a hudbou *Prodané nevěsty* co do úrovně umělecké je veliký rozdíl, ba zásadní rozpor“ v Sabinův neprospěch. Svě tvrzení dokládá též z paměti zapsaným Sabinovým výrokem, proneseným v Umělecké besedě: „Kdybych byl tušil, co Smetana z té mé operety udělá, byl bych si také já dal větší práci a napsal mu lepší, obsažnější libreto.“¹⁷ Že Sabina první, jednoaktovou verzi libreta z roku 1863 jen zrychla načrtl mezi prací na svém literárním dějepisem, je zřejmé, a ostatně tu pouze zestručnil vlastní námět, soustavněji zpracovaný v jeho starších prózách *Věčný ženich* (1858/1863) a *Hodovšti* (1857/1866). Přesto axiologickou dvojdomost *Prodanky* je spíše než v oblasti umělecké hodnoty třeba hledat v problematice žánru. Sabina svým textem pouze plnil Smetanovu objednávku, která zněla na komickou operetu „v národním, lehčím slohu“.¹⁸ Postupně Smetana neplánovaně hranice původního žánru výrazně přesáhl a vytvořil svým dílem docela nový, svébytný druh, s nímž se pak nadlouho ztotožnila celá česká opera; žánrové přepodstatnění libreta podle jeho instruktážních pokynů však skončilo v půli cesty.¹⁹ Celkově víme až o pěti verzích libreta. Když si Smetana z jeho první podoby učinil jasnější představu o budoucím díle, vrátil roku 1864 text Sabinovi k přepracování. Toto znění pak sám opatřil názvem¹⁰ a dovedl je k premiéře (ve dvou aktech). I poté ale dílo považoval za nehotové, a libreto proto ještě v letech 1869-70 nechal hned třikrát přepracovat a rozšířit na tři dějství (v definitivní podobě opera zazněla při obnovené premiéře 25. září 1870 jako celkově třicáté představení díla). Sabina sám se na posledních úpravách nepochybně podílel, avšak při svém pracovním vytížení jistě nemohl být Smetanovi k dispozici po celou dobu vzniku opery; třeba volné zveršování recitativů pro její konečné znění proto provedl Jindřich Böhm.¹¹

Zůstaňme však u teorie dvou autorů. Při meziautorském vztahu v rámci jednoho uměleckého díla nelze hovořit přímo o intertextualitě. V našem případě jde spíše o jakousi synestézii hudby a slova, nicméně ráz této synestézie je ponejvíce kontrastivní. Nelze přehlédnout, že mimo zmíněný žánrový rozštěp se dvojí autorská intencionalita v díle promítá také, a to hlavně, do jeho základního ideového a emocionálního naladění. Živelný optimismus Smetanovy hudby, demonstrující vítězství věrné lásky a Jeníkova důvtipu, jímž je obelstěn a zesměšněn intrikán Kecal, se při bližším pohledu jeví jako disharmonický vzhledem ke komplexní významové struktuře libreta, jehož humor zdaleka není tak nevinný, jak sugeruje poslech opery. Sabinův autorský záměr, uplatněný v *Prodané nevěstě*, se nejzřetelněji vyjevuje při intertextuálním srovnání s jeho románem *Věčný ženich*, odkud pochází i většina motivů libreta. Na tuto souvislost bylo už vícekrát poukazováno. Podle Miroslava Ivanova je v románu ukryt doslova „kryptogram“ opery: „Ve *Věčném ženichu* je zárodek *Prodané nevěsty* – nejen postavy (Háta, dva synové, dohazovač, Mařenka, přestrojený Indián, člověk v medvědí kůži) a detaily (kóktavé rýmování pana France), ale především hlavní idea: běží o peníze.“¹² *Věčný ženich* je přitom černá fraška bez jediné kladné postavy, jejíž sarkasmus lze označit za misantropický. V ústřední dějové linii románu se „věčný ženich“ Macek Stoklasa snaží s pomocí vesnického dohazovače nalézt ženu. Po řadě mnohdy až komicky neúspěšných pokusů se v závěru ze zoufalství ožení s vdovou, ztělesňující přímý protiklad žádoucí nevěsty. Kuriózně dvě hodiny po svatbě potká dívku, kterou by si skutečně chtěl vzít.

Kolem fatálně nerozhodného nápadníka postupně defiluje celý harém potenciálních milostných objektů. V tom směru se Macek až kupodivu podobá Vaškovi z *Prodané nevěsty*, zamilovanému až čtyřnásobně. Kromě Mařenky, kterou mu určili rodiče, potkáva Vašek domnělou Mařenčinu přítelkyni (fakticky samu Mařenku), která mu opět říká o dívce, jež jej prý má ráda („Známt' já jednu dívčinu...“ atd.); Vašek ihned omylně zahoří láskou jak k vidině této fiktivní dívky, tak k té, která si ji vymyslela, aby mu z hlavy vypudila Mařenku. Totéž se mu vzápětí stane ještě jednou, když potká komediantku Esmeraldu, pro jejíž lásku a „hezké nožičky“ je ochoten navléct si medvědí kůži. Tato nezralá přelétavost Vaška volně spájí s dalšími Sabinovými „sangviniky“, jejichž přílišná milostná senzitivita může nabývat až chorobného rázu¹³ – i on v své mysli několikerou lásku kombinuje s groteskním strachem: „Vše-vše-všecky mě chtějí mi-mi-milovat a-a zabít!“¹⁴ Prohra v lásce u něj, a docela stejně i u Macka Stoklasy, logicky vyplývá z jeho nezralosti, nerozhodnosti a hlouposti.

Vaškovu stydlivost naznačuje i jeho pověstné koktání. Také v tomto ohledu vychází libreto *Prodané nevěsty* z *Věčného ženicha*, kde mnoho postav charakterizuje jejich zvláštní idiolekt. Právě lingvistická rozmanitost je jistě i nejkladnější aspekt románu, jehož umělecké kvality

jsou jinak bohužel velmi nízké.¹⁵ Bohatost jazyka významově souvisí se satirickým rázem textu, ale svědčí i o zálibě v psaní. Můžeme jmenovat například makarónskou čechněmčinu v dialozích šafáře a pana France, pologramotné písemné projevy vesničanů, zvláště zápisky dohazovače Čamrdy, a ovšem mluvu hned tří básnických diletantů: Mackova bratra Racka, Klinkálka s jeho pseudofilosofickou řečí, která si pohrává s termíny sub- a objektivní a pod- a předmětný, a Jana Zvukoslava Křena-Libánského, jímž Sabina parodoval pouze jméno svého bývalého přítele Jana Slavibora Knedlhanso-Liblínského.¹⁶ V kontrastu ke Knedlhansovi je Křen ve čtyřicátých letech, kdy se román odehrává, zastáncem ypsilonismu, a jeho mluva sestává ponejvíce z krkolomných slovních složenin, ironizujících obrozenké slovotepectví (mj. „věčnohybostroj“ jako český ekvivalent perpetua mobile) a často přeplněných pleonasmy („nedlouhokratičský úvodovchod“ k jeho epistolárnímu románu aj.).

Vcelku identické jsou postavy dohazovačů Kecala a Barnabáše Čamrdy. Oba řemeslné kuplíře spojuje už jejich paradoxně pohrdavý postoj k manželství. Kecal ovšem vychvaluje své „zboží“ (árie „Znám jednu dívku...“ atd.), avšak jen za podmínky, že je čím platit („bez peněz je ženidlo / jenom hnízdo zlosti“); sám se zřejmě šťastně oženit nedovedl („Mám jedné ženy už až po krk!“).¹⁷ Takovými výroky se to hemží i u Čamrdy, podobné soudy jsou však roztroušené po celém románu. „Manželství jest právě opak toho, co od něho kdo očekává, jest důkaz per absurdum, že jsme se ještě ničemu nenaučili, poněvadž se všickni do něj hrneme“, říká se na jednom místě a „odhaluje“ se i básnická etymologie slova manžel: „Man jest tolik co muž, k muži se tedy připojil žel a stane se z něho manžel. Který rozumný muž si marně žel na krk pověsí?“¹⁸ To, co je v opeře jenom naznačeno Kecalovým jménem a jeho finální prohroutou, je v románu podrobně rozvedeno. Sabina dává čtenáři *Věčného ženicha* nahlédnout do mysli svého dohazovače, když uvádí jeho rozsáhlé pologramotné zápisky o jeho klientech, protkané „praktickou“ filosofií peněz a plného žaludku. Vytváří jimi obraz dokonalého tupce, vychytralého jen v mezích vlastní hlouposti (intertextuálně se ovšem tento obraz promítá i do postavy Kecala; vžitá představa o jeho bodré lidovosti tedy zřejmě není Sabinova). Autorská blasfémie postavy *Věčného ženicha* postihuje bez výjimky: jsou všechny obyvateli vesničky Kalcovtipy, která tu společně s dalšími vesnicemi na K. (Kohoutov, Klokoty aj.) jednoznačně upomíná na jinou líheň komických vesnických typů, na populární Kocourkov.¹⁹

Obdobná strategie se uplatňuje i v libretu *Prodané nevěsty*: nic tu není opravdové a jednodimenzionální, vše je tu neznatelně podrobena ironií, která tradici sakralizované motivy a děje deaxiologizuje, zároveň ale i zmnožuje jejich významový potenciál. Jmenujme v tomto smyslu pouze dva z ústředních prvků textu. Úvodní sbor Proč bychom se netěšili je zpravidla vnímán jako oslava života a spontánní živelnosti, která je též predehrou k závěrečnému

svatebnímu veselí. Ve skutečnosti už v něm funguje významově kontrastivní princip, který pak prochází celým libretem. Vlastním tématem sboru je totiž „těšení“ a „užívání“ života, které však míří mimo nebo proti manželství: „A kdo ženat, která vdaná, / rozžehnej se s radovánky! / Žena doma hospodaří, / muž se uklídá za džbánky. / Ouvej, ouvej! / Konec radostí! / Hrnou se starosti, / zlosti, mrzutosti.“ Pouťový sbor tak nejspíše upomíná na mládeneckou veselici či studentské gaudeamus. Skutečnost, že na scéně vzápětí zazní dueto milenců, kteří se chtějí vzít, ve výstavbě libreta vytváří další kontrast. Dvojnásobný z pohledu prezentované strategie lásky a „ženidla“ je tu nejen počáteční sbor a postava dohazovače, ale i sami Jeník s Mařenkou. Zvláště vychytralý Jeník si přinejmenším s důvěrou své nevěsty krutě zažertuje, když ji „prodá“ sám sobě. Jeho tři sta zlatých zřetelně odkazuje k Jidášovým třiceti stříbrným. Proti jeho činu je namířena řada výroků z úst Krušiny („Takového hanebníka, / jako tys, neviděl svět.“), Mařenky („Tak ošemetný muž jsi ty...“; „Tys hanebník a lhář!“) i celé vsi reprezentované sborem („Prodal svou milou / za tři sta“; „Hanba! Hanba!“).²⁰

Není naším cílem zpochybňovat hodnotu Smetanovy *Prodané nevěsty*, která je více než nesporná. Chtěli jsme pouze poukázat na to, že text libreta nabízí ještě další, nekanonické čtení, které je nejen vnitřně soudržné, ale v rámci Sabinova díla je podpořeno i intertextuálně. Právě prvky Sabinovy autorské strategie by mohly přinést nové inscenační možnosti této opeře, jejíž interpretační rejstřík se zdá být už dlouhá léta vyčerpán. Sabinovo slovo je zřejmě schopno rozleptávat divadelní konvenci, současně je však třeba přiznat, že by „sabinovské“ provedení bylo problematické. Třeba výstup vesnických komediantů s falešnými Indiány a medvědem v třetím aktu by významově nejspíš ladil s vrískavým, disharmonickým hudebním doprovodem. Po reklamním proslovu principála však u Smetany následuje mistrovská skočná, která se skřípavě dvojsmyslným výkladům *Prodané nevěsty* staví ostentativně napříč.

Sabinův humoristický diskurs o lásce, jak se projevuje v libretu *Prodané nevěsty* a ve *Věčném ženichovi*, lze ve světové literatuře typově přirovnat nejlépe k Shakespearově komedii *Mnoho povyku pro nic*. Opakuje se nejen ironicky pohrdavé traktování lásky a manželství, jimž však nakonec vše podléhá (takže se ironizuje ironie sama), ale také přítomnost eticky problematického tragického prvku: u Sabinovy je to prodaná láska, u Shakespeara dokonce předstíraná smrt jedné z protagonistek. Textové příbuzenství právě s touto Shakespearovou hrou prozrazuje v nemenší míře rovněž Sabinova zdařilá dramatická prvotina, konverzační veselohra *Inzerát*, premiérovaná 2. června 1866, pouhé tři dny po prvním uvedení *Prodané nevěsty*. *Inzerát* znamenal po obou Smetanových operách už třetí Sabinův jevištní triumf na scéně Prozatímního divadla během jediného roku. Zpracováním nadčasového tématu lásky

časovým způsobem, umně rozvíjenou zápletkou i vtípem a slovní nápaditostí splňoval některé z požadavků na divadelní hru, o jakou se marně pokoušeli mladí májovci. S neskrývaným nadšením proto *Inzerát* přijal Jan Neruda, který později, s jedinou výjimkou *Maloměstských klepen*, recenzoval i všechny další Sabinovy dramatické pokusy. Označil je za první českou moderní, „opravdovou“ komedii, jejíž „každý atom (...) je veseloherní, živý, blysknavý, bavící“. Jako nejvýraznější klad této konverzační hry vyzdvihl dialog, který prý je „hlavní a velkou předností Sabinovou“ a konkrétně v *Inzerátu* se projevuje jako „plynný, bohatý na mnohý časový i všeobecný, někdy až epigramaticky ostrý nápad“.²¹

V návaznosti na nedávné otevření Prozatímního divadla se u nás zvláště od roku 1866 začala uplatňovat nová skupina dramatiků, jejichž komediální tvorba navázala hlavně na zahraniční autory konverzačních her od Nestroye až po nedávno předtím zemřelého Scriba. Sabinův *Inzerát* se tak na jevišti objevil v kontextu veseloher Františka Věnceslava Jeřábka (*Cesty veřejného mínění*, 1866, ad.) a Gustava Pflögera-Moravského (*Telegram*, 1866) a frašek Františka Ferdinanda Šamberka (*Bucharón*, 1866; *Jen žádný sněm!*, 1866; *Blázinec v prvním poschodí*, 1867, ad.) či později Josefa Štolby; záhy ovšem tato generace našla svého mistra v Emanuelu Bozděchovi (*Z doby kotiliónův*, 1867, ad.). Vedle Bozděchových her patří *Inzerát* k nejlepším dramatickým produktům své doby. Titulní motiv lásky na inzerát sice už Neruda označil za poněkud otřepaný, název však přesto šťastně vyjadřuje aktuální dobové zaměření i moderní charakter hry a tématicky rovněž odkazuje k oblasti žurnalistiky, s níž byl Karel Sabina po celý život bytostně srostlý.

V centru dění hry stojí banální otázka: Ženit se, anebo neženit? Obehrané téma tu však Sabina traktuje prostřednictvím bytostně svých tezí o lásce, životě i kontrastu mezi ideálem a skutečností, které převážně formou aforistických replik individualizovaně promítl rovněž do jednotlivých postav. *Inzerát* proto působí jako pokus o konkretizované shrnutí Sabinova literárního charakteropisu i jeho diskursu o lásce, podřízeného zde na všech úrovních autorské ironii. Už Ferdinand Strejček napsal, že „základní myšlenka kusu“ je „rozpor mezi ideálem a skutečností“,²² tím se však ocitáme pouze na prahu rozsáhlého ideového komplexu. Ten se v plánu hry realizuje zvláště rozhovorem ústředních postav tří mladíků, což může upomenout mj. na subjektivizovaný dialog v druhé části Máchova prozaického fragmentu *Rozbroj světů*. U Máchy jsou názory studentů Bohdána a Václava, ztělesňujících idealismus intelektu a básnické imaginace, konfrontovány s výroky jejich kolegy Hynka, vlastního máchovského hlasu v textu, zakrytého ironizující maskou materialismu. Sabinovi mladíci zaujímají obdobně tři základní postoje k lásce: idealista Jaroslav ji adoruje, rozumářský lékař Vít ji materializuje jakožto duševní nemoc („láska je pouhý patologický proces se zimničnými symptomy“, aj.),²³

praktik Karel, který inzeruje sám sebe v novinách coby dobrou partii, k ní přistupuje jako obchodník. I Karel stejně jako Máchův Hynek nese křestní jméno svého autora a vzájemnou konfrontací zesměšňuje postoje protichůdců Víta a Jaroslava, avšak na rozdíl od Máchova jmenovce se nakonec sám stává terčem autorovy ironie v nemenší míře než oba jeho přátelé. Navíc do humoristického diskursu intelektuálů v *Inzerátu* záhy emancipovaně vstupuje žena, sufražetka Helena, jež svou přítomností zásadové postoje mužů zpochybní a rozbije.

„Jde tu o jakousi záhadu, částečně o spor realismu s idealismem“, charakterizuje Vít svou lehkovážnou humoristickou disputaci s Helenou. Totéž ale mohl říci o svém předchozím rozhovoru s Jaroslavem. „Časy, kdy Wertherové pro své Lotky umírali,“ říká mu mimo jiné s odkazem na Goetha, „jsou ty tam. Naše doba se směje takovým výstřednostem.“ Kandidát profesury, bytostný idealista Jaroslav – jde ovšem o charakterové jméno – mu ale s příbuznou aluzí na Schillerovu *Ódu na radost* horlivě opáčí: „Láska není výstřednost. Ona je jiskra s nebe v srdce padlá.“²⁴ Oba dva své pojetí lásky nakonec uskuteční, když Vít se dohodne na čistě pragmatickém sňatku s Helenou a Jaroslav získá ruku blouznivě zamilované Julie. Oba svazky však mají významovou pachut' ironie – Vít sňatkem podléhá vlastnímu počátečnímu výsměchu vůči lásce a Jaroslav se ve snaze získat svolení k sňatku musí ponížit před Juliiným otcem, statkářem a ekonomem Vasilem, ztělesňujícím jemu protivnou realistickou omezenost.

K dramatickému ztvárnění Jaroslavovy autoblasfémie slouží další důležitý motiv ve hře, knihy. I písemnictví tu Sabina zcela ve svém duchu dělí na idealistické a realistické. Jeho Vasil alespoň vede ostrou delimitační čáru mezi krásnou literaturou, zvláště poezií, na jedné straně (pól „fantazie“) a ekonomickými spisy a novinami na druhé („rozum“) a rozděluje podle toho i lidi na „snílky“, kteří nejsou vhodnými ženichy pro jeho dceru, a „praktické muže“, jako je on sám. Jaroslav musí proto přeběhnout do opačného tábora a, řečeno se Sabinou, „dělati doktorát z veškeré ekonomie“. Klíčovým bodem jeho přeměny je tu přítom police s knihami, v níž jeho milované básníky nahradí Karel ekonomy: „fantazii jsme dali na penzi a rozum bereme do služby“.²⁵ Klasická převleková scéna, i tématickým kontextem jako vystřížená z renesanční komedie či *commedie dell'arte* (Vasil jako Pantalone, jehož klame odmítaný nápadník jeho dcery), je tu technicky realizována přestrojením knihovny.

Literární zatíženost projevují i oba Jaroslavovi přátelé. Vít spatřuje ve věděni „mír, světlo a svobodu“ a knihy nazývá svou láskou i svým ideálem. Je-li Vít ve vztahu ke knihám idealista, ukazuje se Karel jako praktik: „Vyhýbám se spisovatelství jako moru“, říká. „Láska a čtení vypadlo z módy. Svět probíhá jenom noviny a miluje toliko peníze.“ Karlova bývalá nevěsta Helena však v tomto jeho životním postoji nalézá pokrytectví: „Vím, že mluvíte bez klamu, neboť jste sám toho živým příkladem.“ Karel jí nakonec v zásadě přitaká, ovšem

s důležitou výhradou, že se „nesrovnává s nynějším světem“ a jeho sobectvím. Pronáší přitom větu významnou pro pochopení Sabinova literárního světonázoru: „Sobectví je sice jediná rozumná zásada (...), ale já ani tento rozum neuznávám, dobře věda, že svět jím celkem nic nezíská, ale pohromy trpí“. Karel proto uznává „jedinou rezignaci“, která vede až k jeho nečekané porážce v závěru hry. Právě on si v lásce zpočátku vede jako suverén, když na svůj inzerát získá od žen padesát nabídek k sňatku, z nichž pak profitují i jeho přátelé. V situaci bývalého ženicha Heleny, hledajícího si novou partnerku, je zastáncem promiskuity („Hrozná to nemoc,“ říká o lásce, „ale homeopatická metoda tu nejlépe pomůže.“). Nakonec se však pro něj okruh čekatelek zužuje jenom na komornou Marii, a i ta jej ponižujícím způsobem odmítá. Ironie hry, která plyne ponejvíce z všudypřítomné autorské perspektivy, však není namířena pouze proti Karlovi a jeho druhům, ale také proti hře samotné, jak alespoň ukazuje vrstva metadramatických promluv v ní. Tak lze chápat dokonce i pozičně významnou závěrečnou repliku *Inzerátu*, v níž Karel programově doznává svou prohru (vzpomeňme na závěrečná slova Kecala v *Prodané nevěstě!*), kterou tu v slovní hře „bezděky“ svazuje i s titulem kusu: „Tedy jsem propadl všady – i se svým inzerátem!“²⁵ Jde ovšem o reklamu naruby, Karel zde na sebe skrytě bere roli shakespearovského Epilogu, který si obecnstvu říká o potlesk.

Úroveň Sabinovy dramatické tvorby²⁶ bohužel postupně degradovala. V linii *Inzerátu* a částečně i v jeho kvalitě pokračovala ještě veselohra *Maloměstské klepny* (1868), jakýsi *Inzerát* v ženském provedení, v němž si skupina tlachavých vdov navzájem závidí a přebírá své nápadníky. Motivy *Inzerátu* se tu kombinují s tématem hlouposti. Nevzdělané měšťáčky si založí spolek mazamonky (= amazonky), jehož hlavním zájmem je mařit sňatky. I zde jsou postavy ženichů, obchodníka Arnošta a lékaře Ladislava, podle něhož láska je „dědičná nemoc naše, proti které není léku mimo svatbu“, třebaže manželství pouze přináší „za několik koflíků medu celá vědra pelyňku“. Instituci manželství ironizuje dokonce i Radamantova vložená loutkohra (princezna Amanda si má vzít osla). Celá hra je proložena písněmi, sbory (vdovy), deklamacemi či večerními zastaveníčky, čímž se její text blíží Sabinovým libretům. Citujme zde, výhradně s cílem ukázat Sabinův smysl pro komiku a jeho cit pro mluvené jevištní slovo, část Macíčkovy makarónské ódy na hloupost (*stupiditas*): „Jest hloupost ona *deitas*, / jež *mundum* opanuje; / kdo nevěří v tu *veritas*, / ten hrozně se blamuje. (...) / *Lux*, pánové, *in capite* / bývá velmi naivní; / však hloupost, ta se nespálí, / je vždy konzervativní, / a sluní se a ohřívá / *in sole* autokratů, / čenichá napřed na sta let / už bankrot demokratů.“²⁷

Ženské postavy u Sabiny udivují především svou rozmanitostí, zřejmou snahou autora o netradiční, často odvážný způsob zpracování. Nalezneme u něj ženy-intrikánky, milenky,

prostitutky, s přílivem sociální tematiky potom také ženy-alkoholičky, zlodějky, vražedkyně; vedle nich pak i ženy vzdělané, nadané vyvinutým estetickým vnímáním, básnířky, malířky, filosofky, ženy nejen emancipované na úroveň mužů, ale povýšené nad ně. Už z uvedeného, zdaleka ovšem neúplného výčtu je však zřejmé, že přes individuální mnohost lze tyto ženské postavy, byť se zjednodušením, vesměs přiřadit k dvěma typům: jsou to ženy „reálné“ a ženy „ideální“. Nedopouštíme se teze o zjednodušení, je totiž více než patrné, že Sabina sám takto své ženy traktoval. Andělská prostitutka Adéla ze stejnojmenné rané povídky (1837) je ještě smíšením obou typů, avšak už od *Msty* (1840) a *Obrazů ze XIV. a XV. věku* (1844) dochází k binární individuaci. Kategorii „reálných“ žen zastupují nesčetné reprezentantky, logicky méně četné „ideální“ ženy, které jsou obvykle hrdinkami, nezářka tragickými, vesměs vytvářejí netradiční intelektuální koncepty žen, jaké by mohly či měly být, žen budoucnosti apod. Pro příklad stačí jmenovat Jaroslavu ze stejnojmenné novely (1845/1859), „amazonku“ Hermínu z románu *Jen tři léta* (1863) a Židovku Leu z románu *Blouznění* (1857), pro niž vinou její srdeční vady znamená smrtelné nebezpečí jak fyzická láska, tak citový vzruch, na nějž nakonec i zemře, když ji manžel, podezřívající ji pro chladnost z nevěry, udeří přes tvář (v motivu srdeční vady se tak pojí ideál ženství s tragičností, láska se smrtí a současně se v něm střetá literárně „staré“ – mystika lásky – a „moderní“ – materiální lékařská skutečnost). Pro tuto typovou předurčenost se Sabinovy ženy téměř nevyvíjejí, spíše se v nových variacích prohlubují a jsou zachycovány v rozšiřujícím se kontextu determinačních a ilustračních okolností, nejbohatěji ovšem v próze. Dvě Sabinovy klíčové ženské postavy proto najdeme v jeho pozdních románech, přehlížených neprávem. Viola Karmelová z románu *Morana čili Svět a jeho nicoty* (1874) nejvlastněji ztělesňuje pól ideálu; za její „reálnou“ protiváhu lze označit Lory Michlwanzovou z románu *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875).¹²⁸

Rozdíl naznačují už jména. Zatímco Lory či Lorynka je běžná zdrobnělina hodící se nejspíše pro dívku z městského prostředí, jméno Viola – současně květina a hudební nástroj – sugeruje citovost, krásu a smysl pro ně. Příjmení Karmelová pak má konotace biblické (hora Karmel figuruje v *Písni písni*, kde se k ní přirovnává hlava Milé; podle hory byl též nazván řád karmelitánů). Odlišnost obou žen ale určuje hlavně způsob, jak se okolo nich konstituují románové děje. *Morana* se až na jednu krátkou epizodu odehrává celá v malém zapadlém údolí poblíž Prahy, jež je izolováno od okolního prostředí podobně jako Máchův „dol“. Viola tak žije v jakémsi umělém světě šlechtického sídla, v němž působí jako vychovatelka, a její vnitřní svět utvářejí knihy, umění a zvláště pesimistická filosofie jejího otce Jana Karmela. I láska této více duchovní než tělesné bytosti je proto „ideální“, tj. v Sabinově jazyce platonická (její milý Václav je ženat a vztah k Viole může realizovat až po zprávě o manželčině smrti).

Naopak kaleidoskopický *Král Ferdinand* zobrazuje celou rakouskou monarchii od Prahy až po Halič, Uhry a Itálii a střídají se v něm stovky postav. Fyzicky přitažlivá Lory má postupně vztah s čtyřmi mužskými protagonisty románového světa *Krále Ferdinanda*, kteří reprezentují celé spektrum tématizovaných sociálních skupin a povahových typů: maďarského studenta Hunku, odvedeného na vojnu, v neuvěřitelné scéně během hodiny vystřídá pozdější politický oportunista Dajič, poté se Lory nešťastně vdá za nenávislného starce Michlwanze, který se ji pokusí zabít, ale ironií děje otráví sám sebe; po letech se Lory vdá podruhé za Antonína Řimbabu, ztělesňujícího revolucionářský živel. Fascinující kaleidoskop lidsky pokřivených povah, jaké plodilo metternichovské Rakousko, je v *Králi Ferdinandovi* zobrazen především právě jako svět žen, jak tvrdí i naznačené autorské krédo: „...nevím věru, stane-li se [náš věk, M. Ch.] v historii pamětnějším svou vědou a svými vynálezy, aneb svými originálními taškáři a podvodnicemi! (...) Čtete romány, které o naší době jednají, a poznáte ihned, že všechna fantazie starších romanopiscův nebyla s to vytvořiti takové ženské charaktery, k jakým bezprostřední život našich dnů podává básníkům nynějším nevyčerpatelné látky.“²⁹

Nebyl by to ale zřejmě literát Sabina, kdyby též obě ženy necharakterizoval právě jako čtenářky. Viola je jedinou adresátkou filosofické knihy svého otce nazvané *Morana*, do níž se vcítuje s geniální empatií. Podobně jako Máchova Marinka je i ona – ke své škodě – „ideální“ čtenářka,³⁰ která vliv Karmelova fatalismu a pesimismu překonává až dlouho po otcově smrti, když v závěru uskuteční svůj sňatek s Václavem. Avšak i nevzdělaná, nicméně hluboce lidská Lory ve svém pražském bytě pořádá vlastenecké bály, na nichž se prezentuje mimo jiné také jako nadšená naivní čtenářka: „...poznávám, jaká rozkoš leží v čtení románu. Když se tam dva milují s překážkami, a těch překážek se nahrne jedna po druhé, že se čtenář nad nešťastným zamilovaným párkem až rozpláče, a potom ke konci přece se dostanou: tu je mi volno okolo srdce a myslím si vždycky, proč jsem já nebyla tak šťastná!“³¹

10. HISTORIE, PŘÍBĚH A FIKCE

Krásnou prózu od konce 19. století provází trauma vyčerpání možností tradiční epické zápletky a úpadku příběhovosti vůbec. Paul Ricoeur v knize *Čas a vyprávění* hovoří přímo o pádu epiky a příležitostně vyslovuje názor, že celkově malý zájem dnešní literární vědy o děj a příběh způsobilo zčásti její většinové zaměření na problematiku literární postavy.¹ Snad není od věci domnívat se, že badatelský zájem o postavy by časem mohl přirozeně přerůst ve zkoumání relací a interakcí mezi nimi jako suprasedgmentálních jednotek, jejichž sekvence už v zásadě definují děj. Závažnější je, že v kontrastu k pádu příběhu v beletrii Ricoeur vyzdvihl jeho svrchovaný význam pro příbuznou oblast historiografie. Paradoxně tak podle Ricoeura příběhovost kontaminuje a tím znehodnocuje fikci, k níž logicky přináležejí, zatímco nabývá nebývalé důležitosti v historiografii, která se naopak příliš zjevně fikcionalizaci příběhem musí vyhýbat, jestliže se chce jevit jako věda. Obě oblasti jen jinak bazírují na témže zdroji, elementární lidské schopnosti vyprávět, která časově i ontologicky předchází epickému umění i dějepisu. Přesto Ricoeur noetickou bariéru mezi nimi chápe jako neprostupnou; aporii lze překlenout jen hypoteticky na principu metafory, virtualizací prvků jedné roviny do druhé.

Překvapivě se *Čas a vyprávění* nijak nevyjadřuje k problematice historické beletrie, v níž se oblasti dějepisectví a fikce stýkají patrně nejužší. Bylo vhodně konstatováno, že v samotném pojmu historický román (ale platí to o veškeré historické beletrii) „je od počátku nejen obsažen *paradox* (historie a román, fakt a fikce, čas dějin a čas vyprávění), nýbrž také navrženo či sugerováno souběžné pojetí románu a historie v jednom prostoru“.² Platí přitom nepsané pravidlo, že hlásí-li se text k historické tematice, je povinen ji zpodobovat věrně. Noetickou dvojdomost historické prózy a v tomto smyslu i její jinakost vzhledem k ostatní beletrii nepřímou dokazuje i fakt, jak snadno v ní dominance estetické funkce může být narušena vlivem historicky nepatřičných prvků, jejichž odhalení zpravidla čtenářovo mínění o textu výrazně negativizuje. Už sám fakt, že anachronismus ve fikci může být vnímán jako chyba, působící rozkladně na její strukturní uspořádání, dokazuje, že vázanost na fakticitu v historické beletrii dosahuje intenzity v literatuře jinak nevídané. Doplňme však v našich souvislostech tyto úvahy postulátem Karla Sabiny, že „název historický román nic jiného neznamená, nežli že řada, ovšem charakteristických, vymyšlených událostí se k jakémus opravdivému, historickému pásmu přivtěluje a dějiny jisté doby takto uceluje a smyslům blíže staví“.³ První část definice je ovšem banální, vyjadřuje pouze pragmatiku konvenčního psaní historické beletrie, naproti tomu její závěr zasahuje samo jádro problému. Kombinace „vymyšleného“ s „opravdivým“ tu totiž nenaznačuje žádnou heterogenost, která by plynula

ze slučování bazálně nesourodých oblastí fikce a historické fakticity, ale naopak sugeruje syntézu znamenající novou, komplexnější a zároveň srozumitelnější formu poznání. Je ostatně zřejmé, že už kvůli celistvosti uměleckého výtvaru musí tyto dvě ontologicky cizorodé vrstvy v textu symbioticky koexistovat. Než se pustíme do zkoumání, jakým způsobem a nakolik Karel Sabina tomuto požadavku sám dostal ve svých zralých historických prózách ze 60. let, vytyčme výlučně pro potřeby této kapitoly a bez nároku na obecnější platnost následující teze:

Specifická povaha prózy s historickou tematikou záleží ve zdvojení roviny fiktivnosti textu. Obecně literární imanentní vrstva fiktivnosti, představující ontologickou bázi, tu v sobě zahrnuje ještě sekundární vrstvu prvků, jimiž se v textu s fiktivností rovněž otevřeně pracuje. Tato rovina, sestávající ponejvíce z historických fakt a reálií, má za úkol oslabit ostentativnost imanentní roviny fikce (aniž ji ovšem může ovlivnit), stylizovat text jako objektivní realitu; jde přitom výhradně o žánrově danou tendenci, nikoli o skutečnou vlastnost, která by mohla text zbavit jeho literární povahy. U prózy s historickou tematikou (společně s tzv. non-fiction či literaturou faktu) tak vzniká představa literárnosti jako handicapu, který je nutno ne-li odstranit, tedy alespoň zamaskovat.⁴ Jako historický můžeme označit pouze text, jež vrstva tematizovaných historických reálií směřuje důsledně k defikcionalizaci. Naopak narušením či popřením této tendence text tíhne k ahistoričnosti a identifikuje se s běžnou, nehistorickou fikcí. Nejedná se ovšem o beze zbytku oddělitelné póly, nýbrž o škálu; výše v kapitole *Zrada, pomsta a kroniky* jsme tak mohli rané Sabinovy prózy s historickou tematikou, ahistorizované však zřetelnými rysy frenetické fantasknosti, klasifikovat jako semihistorické.

Prvky zajišťující historické próze věrojatnost lze předpokládat v celé struktuře textu. Nejsou to jen „realistické“ detaily deskripce, ale též například nepřímá charakteristika postav prostřednictvím jejich jazyka a způsobu myšlení. Ambivalentní je však v tomto smyslu funkce příběhu, který jednak zpodobený výsek z historického kontinua interpretuje a zakládá tak jeho smysl, jednak funguje jako zvnějšku aplikovaný umělý konstrukt, jenž vrstvu fakt ahistorizuje a fikcionalizuje. Jak už řečeno, je nicméně text s historickou tematikou především fikce, na jejímž pozadí teprve se tendence k fakticitě výhradně může uplatňovat. Že tato tendence nemá v moci rámeček fikce překročit, mj. sugeruje i citovaná Sabinova definice, podle níž je v textech tohoto typu příběhová založena právě na torzovitém „historickém pásmu“, jež je přidánými „vymyšlenými“ prvky teprve a posteriori uceleno a tím připraveno ke komunikaci četbou.

Problematické je konečně i fungování času, tematizovaného v textu, neboť ten se jen nepřímo a velmi nejednoznačně vztahuje k vlastnímu způsobu vyprávění. Příběh jakožto produkt fikce ostatně nemůže být vnímán v intencích reálného, historického času, nýbrž je cele založen na *kauzativním* navazování, při jehož textové formulaci se pouze využívá

tradičních časových vyjádření (zvláště dat a výrazů odkazujících zpět či dopředu v dějovém kontinuu). Trváme-li v případě beletrie s historickou tematikou na existenci aporie mezi fikcí a realitou, jeví se rovněž čas a vyprávění jako nesouměřitelné kategorie. Reálné časové dimenze minulost – přítomnost – budoucnost je proto při metaliterární deskripci příběhu třeba nahradit kauzativně relační triádou předčasnost – současnost – následnost a jejich směřování či zaměňování chápat jako nepatřičné. Charakteristickou zvláštností historické fikce je, že toto své zásadní omezení usiluje překlenout reálnou minulostí stylizací; předpoklad interference historického času do času příběhu je však nepřípustný. Úkolem umělce je ovšem jednotlivé projevy tohoto základního rozporu předpodstatnit tak, aby výsledek působil koncizně a přesvědčivě zakládal nový smysl.

Předchozí úvaha nás přímo přivádí k Sabinově vrcholné historické próze *Hyacint* (1862), která je současně i jeho nejlepším výtvozem v žánru novely a vedle pozdějších *Oživených hrobů* jeho nejzdařilejším textem vůbec. *Hyacint* je podivuhodně přehlížené dílo: z Máchalova přehledu Sabinovy tvorby známe jen jeho titul, ostatní autoři vypustili i ten. Pouze Tučková jaksí z povinnosti stručně a s chybami popsala jeho obsah. Zcela nepovšimnut, jak se zdá, zůstal *Hyacint* i dobovou kritikou, když vyšel v Kobrových Slovanských besedách jako přívazek k třetímu dílu Pflegerova *Ztraceného života*. Je to velká škoda, neboť už na první přečtení se *Hyacint* ukazuje jako strukturně vyvážený text, v němž se pro novelu typické zaměření na epický spád, projevující se eliminací redundantních a dějově retardačních prvků, navíc spojuje s účelnou příčinnou i důsledkovou motivací všech tematizovaných složek textu. Autorské výklady a popisy i dialogy postav jsou lapidární a míří přímo k věci, vše je dobře skloubeno. Po stránce kompozice proto *Hyacint* působí i značně moderněji než *Oživené hroby* (1863/1870), které využívají skladebných technik příznačných pro starší typy románu do 18. století, jako jsou vypravěčsky kontrolované dialogy postav prostřednictvím dopisů, vkládání „nalezených“ rukopisů či monologických životních příběhů postav apod. Na rovině fakticity se pak text může opřít o autorovu dobrou znalost dobových reálií i archivních dokumentů, jichž je tu nejednou účelově využito k podpoře vnitřních epických dispozic textu. Kvalitu novely konečně dokresluje i pravděpodobná absence přímých textových předloh, pomineme-li právě odkazy na skutečné nebo zřejmě i fiktivní archiválie, jež tvoří jednu z tematických vrstev textu. Přesto je jeho intertextuální povaha nevyhnutelně předurčena už jeho vztahem k příběhu obecně jakožto nejširšímu textovému pozadí, dále jeho žánrovou příslušností a na tematizované rovině textu i motivicky. Do tohoto širokého kontextu odkazů mimo rámec

textu jsou funkčně začleněny i aluze na dokumentární vrstvu. Jejich povaha nakonec napoví též způsob Sabinova řešení ontologického rozporu mezi příběhem a fakticitou v *Hyacintovi*.

Lze říci, že v souladu s uvedenou definicí Sabina v *Hyacintovi* jako základní epickou linii určil „historické pásmo“, skrze něž jsou teprve jako přes fikcionalizující prizma či síto definovány osudy hlavních postav. Jednotlivci zde neformují chod dějin, ale dějiny formují životy jednotlivců. Postavy jsou projektovány a do světa textu zasazeny tak, že historické proměny se v jejich osudech odrážejí s udivující bezprostředností, jež se zdá úspěšně řešit v romantické a postromantické literatuře vsudypřítomný konflikt mezi individuem a konkrétní společenskou situací. Romantická subjektivita tím nemizí, ale vměštnává se do reálných mezí, přijatelných i pro čtenáře moderní historické prózy 20. století. V titulní postavě pražského studenta a nižšího šlechtice Hyacinta Žďarského se přitom střetávají a konfrontují snad všechny myslitelné dějinné i soukromé protivy. Zvláště jsou to historické okolnosti, jmenovitě události kolem druhé pražské defenestrace a bitvy na Bílé hoře, které maří či drasticky mění všechny Hyacintovy plány a cíle, přestože na nich nemá přímou účast. Dále je to konflikt dvojí víry, daný postavením Hyacinta jako jediného protestanta v jinak ryze katolické rodině. K protestantství se mladý student neuchyluje z potřeby náboženství ani kvůli vlastenectví, ale především pro svůj humanistický demokratismus, jímž revoltuje proti dogmatismu a teroru katolické strany a jenž je současně i výrazem touhy po osobní svobodě, avšak jeho snaha vymanit se tím z vlivu tyranského otce a staršího bratra je marná. Konflikt lze ovšem chápat i jako dějinný svár mezi vírou české minulosti s doznívající tradicí kališnictví a utrakvismu a vírou nastávající epochy baroka, k níž ostatně Hyacint konvertuje, když se v závěru díla po bělohorské porážce a dlouholetém exilu vrátí do vlasti. Konečně je tu Hyacintův konfliktní milostný vztah ke dvěma ženám, totiž k snoubence Ludmile, dceři novostrašeckého starosty Hlaváčka, a nenadálé lásce Anežce Šlovské z utrakvistické šlechty. K realizaci obou vztahů však nedojde nejen kvůli nepřístupnosti nevěst pro Hyacintovu rodinu (obě jsou nekatoličky), ale především příchodem války. Zprávou o vpádu nepřátel je ostatně zpočátku i ke konci děje podvkrát přerušen plánovaný sňatek.

Na otázku, z kterých epických zdrojů Sabina svůj příběh napájel, není jednoznačná odpověď. Nápadné je množství situací, jimiž Hyacint na stostranové ploše novely stačí projít: nejprve je to cesta s Budovcovým dopisem k Hrobčickému, přerušená setkáním s Anežkou a rabováním katolíků pálících husitské knihy; dále Hyacintovo zajetí starším bratrem, domácí vězení, dramatický útěk, při němž zemře Anežka a Hyacint omylem postřelí bratra, italský exil Hyacintovy rodiny po defenestraci, zážitek bitvy a těžké zranění v předehře Bílé hory u Rakovníka, dlouhé bloudění válčící Evropou (znal snad Sabinův text Jaroslav Durych?) a

konečně Hyacintovo smírné setkání s bratrem a závěrečná konverze. Text zřejmě vychází z tradice *pikareskního románu*, s níž ostatně souvisí i časové zasazení a snad též Sabinovo opakované zdůraznění Hyacintovy „sankvinické letory“ s její „bezstarostností a netečností“, která „hlavně k tomu přispívala, že rozpoložení jasného nepozbýval“. Píkarovi, jakým Hyacint zčásti je, tato povaha velmi usnadňuje překonávání životních otřesů, současně ale skrývá i mnohem mladší literární tradici: „Nic přemrštěného, nic přízrakového se nemísilo v rozmysly jeho“, říká se jinde, naopak tento typ povahy zaručuje duševní „bezpečnost“, jež Hyacintovi „byla životním podílem a na souměrné ústrojnosti jeho se zakládala“.¹⁵ Překvapivě tak *Hyacint* propojuje linii tylovsko-jiráskovského pojetí historické postavy a rovněž přímo polemizuje s *rozervanectvím a frenetickou literaturou*, z nichž Sabina dříve tolik čerpal. Přesto ani souvislost *Hyacinta* se Sabinovou starší semihistorickou prózou nelze přehlédnout. Ostentativní dějovost je aspoň stále táž, zatímco však u formálně celistvého *Hyacinta* významně přispívá k dramatičnosti textu, třeba v kompozičně rozbitých *Obrazech ze XIV. a XV. věku* (1844) naopak způsobuje disperzi znakových impulzů, která je schopna jednotící smysl díla diskreditovat až destruovat.

Návaznost *Hyacinta* na široké spektrum žánrů dokládají i jednotlivé scény. Markantní je zvláště pasus o Hyacintově nočním útěku z domácího vězení, jakoby vystřižený z *gotického románu*: figuruje v něm alespoň kaple, do ní ústící tajná chodba, v níž jsou navíc chovány rodinné ostatky Žďarských, náhodně vyslechnutá úmluva Hyacintova otce a jeho kompliců o chystaném pogromu na nekatolíky, atd. Jiné takové místo je scéna návratu Hyacinta z exilu do vlasti, reflektující oblíbené téma *obrozenské poezie*, avšak v polemickém duchu. Zůstává sice líbezná krajinná scenérie i některé dílčí motivy (slzící poutníkovy oči aj.), avšak navrátilcová předpokládaná blaženost je nahrazena skepsí, jež koresponduje s národní prohrou na Bílé hoře a situací třicetileté války: „Ani jedno z přání mých se nevyplnilo, ani jedné své úloze sem nedostal, ani jednu svou myšlenku sem neprovedl...“¹⁶ Znakem žánrovosti je konečně i počáteční přírodní kulisa, která zvláště v *romantické historické próze* často bývá „preludiem k následujícímu historickému výjevu“ (tak krvavý západ slunce může signalizovat válku aj.).¹⁷ V *Hyacintovi* úvodní motiv vichřice s deštěm a bouřkou mj. přivádí na mysl pranostiky, podle nichž by v takovém počasí bylo třeba „zoufati nad královstvím českým a nad námi všemi“. Motiv však nemá jen funkci přírodní přede hry zániku české státnosti. K své osobě jej vztahuje i Anežka Šlovská před svatbou s nemilovaným Násilou („hrozno ve mně, a hrozno venku“). Význam motivu je tak obohacen o zcela novou vrstvu: paralela ošklivého počasí a neutěšené mysli následně Anežce evokuje sen, ve kterém černé mraky prorazí slunce, jež se změní ve tvář vysněného rytíře; v té pak následujícího dne Anežka pozná tvář příchozího Hyacinta.¹⁸

Anežčin vnitřní svět je definován především tématem četby, jež svým intertextuálním dosahem tvoří další sémantický rozměr novely. Anežka osciluje mezi dvojím protichůdným vlivem vychovatele, mnicha Ambrože Korského, a chůvy Markéty, takže doslovně „duchem svým vyrůstala téměř mezi biblí a rytířskými romány“. Přísná, umrtvující výchova protestanta Korského v duchu tradic husitství (ne náhodou slyšíme v jeho jméně „zkornatělý“ fanatismus) je skrytě doplňována i podrážována populárním čtivem. Z Anežky se tak stává duální osobnost, schopná přetvářky, ale též samostatného rozhodování o svém osudu. Zlomovým okamžikem je pro ni zmíněný sen, vyvolaný jak bouřlivým počasím, tak vlivem četby: po probuzení se poprvé vzepře autoritě Korského a svého otce, když odmítne vzít si Násilu, a krátce nato se předtucha jejího snu ztělesní v podobě Hyacinta. Právě on je od počátku jakožto „nastávající učenec a doktor“ až do konce, kdy po návratu do vlasti tráví zbytek života v klášterní knihovně, taktéž ve vleku knih. Četbou je vyplněna doba domácího vězení, kdy Hyacint prochází svazky z rodinné knihovny i texty, jež mu pašují protestanti, a dostává tak „zase novou a důležitou školu života“. Charakterotvorným rysem je třeba už jeho náruživá četba Platóna („Pohroužel se v jeho ideály, operutil se jeho obrazy, posiloval se jeho dūmyslem.“), nejdůležitější stimul ale přichází až s výňatky z antických klasiků. S odkazem na Numu Pompilia čte Hyacint úvahu, že „božství domnění, jemuž náboženství říkáme“, je jen fiktivní „zástěra“, sloužící k pacifikaci poddaných. Náboženství, „zřídlo, z něhož heslo času mého vyrostlo“, se mu proto diskredituje jakožto „svévole (...) lidská, jež vnucuje svobodě jarmo“.⁹ Hyacint, vězněný vinou náboženského konfliktu, se tak rozhoduje k samostatnému smýšlení a – útěku. Jednání některých postav Sabina tématizuje pomocí intertextuálních motivů.¹⁰

Vezmeme-li doslova Otrubovo maximálně široké pojetí „mezitextovosti“,¹¹ disponuje intertextuální platností každý prvek, odkazující ze světa textu ke konkrétnímu faktu reality. Faktickou věrojatnost zaručuje v *Hyacintovi* rozsáhlý aparát takových prvků. Výmluvná je třeba detailní Sabinova znalost místopisu Rakovnícka v úvodních kapitolách (oba jeho rodiče pocházeli z Krušovic), číselné údaje ve scéně rabování kostelní knihovny v Kněžovsi (je udán přesný počet zabavených knih včetně několika titulů a datum, kdy byly spáleny ve Smečně), informace o stavbě loretánského kostela v Hájku na Kladensku s přesným datem dokončení stavby, s historickou skutečností se detailně shodující rozmístění vojsk v bitvě u Rakovníka deset dní před Bílou horou¹² aj. Poslední tři příklady dávají tušit, že se tu Sabina opíral o archivní materiály či práci dějepisce. Dokumenty, jak už řečeno, se v textu přímo objevují, a to ve velmi příznakové podobě. Například je zkráceně citován list pražského arcibiskupa Lohelia císaři Matyášovi o manipulaci církve při jmenování farářů, jenž Korského protestanty pohne k nekompromisnímu odporu (kap. V). Podobný kontext mají citované výroky z dopisu

pasovských jezuitů, prozrazující úmysl katolíků na „odjetí Čechům všech privilegií“, který strhne Hyacinta k „ohnivé“ agitační řeči za českou stranu (kap. VI).

Dokumenty tak nejednou bezprostředně ovlivňují děj. Máme však právo se domnívat, že Sabina jejich autentickou podobu cíleně upravoval s účelem co nejužší scelit oblasti fakticity a fikce, a to nejen stylisticky, krácenou citací, montáží aj., což lze snadno vysvětlit kompozičními potřebami novely, ale také fakticky vkládáním údajů z dějového rámce textu. Ve scéně domácího vězení (kap. IX) Hyacint mezi jiným čte i Matyášovu rezoluci proti Novému Strašecí, jíž jsou jeho protestantští obyvatelé vypovězeni ze země. Syntaxí, lexikem i užitými zkratkami odpovídá text dobovému jazyku a jsou v něm dokonce označeny vynechávky, z nichž jednu komentuje autorský vypravěč („Sledilo pak vyměření trestu.“).¹³ Ale konkrétní vypovězenci, v rezoluci jmenovaní, jsou ve třech ze čtyř případů Hyacintovi blízcí přátelé: otec jeho nevěsty Ludmily Hlaváček, měšťan Turek a zejména měšťanský písař Nosek, postava s tajemstvím v novele. Teprve historik bude moci s jistotou určit, nakolik Sabinova citace odpovídá skutečné podobě textu, popřípadě zda tento text nebyl vytvořen celý s účelem zvěrohodnit fiktivní příběh. Ještě ožehavější je však v tomto smyslu jiný příklad.

Okamžitě po zhodnocení rakovnické bitvy, která skončila „bez patrného výsledku“ a v níž byl těžce zraněn Hyacint, v textu následují zhruba tři strany krácené citace z „pamětností novostrašeckých“ zmíněného kronikáře Václava Noska, v níž se líčí politické události od roku 1615 až po Bílou horu a Noskův odchod do exilu. V úvodní poznámce k textu vystupuje poprvé na scénu dotud skrytý autorský vypravěč: obšírný Noskův spis, sepsaný „na pobídnutí měšťanína Turka“, prý „během časův se ztratil, ale některé výpisky v rozličných prepisech se udržely, jejichž obsah v krátkém výtahu zde podáváme“. Nosek je tak nepřímou označen za inspirátora celého vyprávění o Hyacintovi Žďarském. Nápadné je však už několikeré ztajení textového pramene: ze ztraceného textu se prý dochovaly jen „výpisky“, navíc v podobě „přepisů“ rozličné povahy; a z nich teprve vypravěč *Hyacinta* kompiluje svoji zprávu, když dříve postavu původního pisatele učinil součástí svého fiktivního diskurzu. Kdo byl Václav Nosek – historická postava, anebo Sabinova invence? Odborná literatura toto jméno nezmiňuje, zato v textu *Hyacinta* se objevuje už od prvních stránek společně se jmény purkmistra Hlaváčka a „měšťanína“ Turka. Zdá se tak, aniž to však můžeme tvrdit s jistotou, že Sabina ve své vrcholné novele vynaložil značné úsilí, aby vytvořil věrohodnou narativní situaci, skutečné „historické pásmo“, do něhož posléze mohl být zasazen Hyacintův příběh. Už do této pseudocitace textu jedné ze svých postav přitom „nenáležitě“ včlenil několik prvků z fiktivní roviny své novely: smrt Korského, Hlaváčka a Turka i poranění a následné zmizení „nadějného mladíka Hyacinta Žďarského“.¹⁴ Jako muž důkladně obeznámený s principy

beletrie, historickou metodikou i s redaktorskou a ediční praxí Karel Sabina věděl nadmíru dobře, jak svým fiktivním postavám dodat zdání historické existence.¹⁵

Tento pseudointertextuální (fakticky intratextuální) rys, zasazený zde chytře do širšího kontextu mimotextových odkazů, je zřejmě jedním z klíčů k pochopení Sabinova *Hyacinta*. Přesto jde jen o jednu z mnoha zvláštních kvalit této novely, jejichž poznání si vyžaduje dalších specializovaných studií. Její hlavní předností je nesporně jeden z nejlépe vystavěných příběhů v české literatuře 19. století. Jsme v pokušení označit *Hyacinta* za první moderní historickou prózu u nás, jež překonala letité pisatelské manýry Klicpery, Chocholouška a Tyla a jež je zároveň umělecky plně rovnocenná pozdějším textům nejen Beneše Třebízského, ale i velkých klasiků Jiráska a Wintera až do roku 1900. Vtírá se však pochybnost: je vůbec dnes stále ještě možné a přípustné vkládat do kánonu české prózy nový text, zvláště když se vinou své izolovanosti zřejmě nijak konkrétně nepodílel na jejím dalším vývoji?

O archivní dokumenty z počátku 17. století se Sabina v 60. letech intenzivně zajímal zvláště v souvislosti se svou prací na *Dějepis literatury československé staré a střední doby* (10 sešitů do 1866, nedokončeno).¹⁶ Šíří jeho znalostí v tomto směru ukazuje mimo jiné fakt, že v beletrii z této doby se několikrát pokusil zpracovat náměty opomíjené i historiky. Jedním z nejzajímavějších příkladů je povídka *Osudná kniha* (Květy 1866), zasazená do rudolfínské Prahy.¹⁷ Líčí téma Sabinovi zjevně velmi blízké, proces s nakladatelem Henykem (u Sabiny Hynkem) z Valdštejna, Budovcovým přívržencem, který dal roku 1615 tajně sepsat a vydat politický spis protivládního obsahu, jehož autorem se stal Václav Magrle ze Sobišku (podle J. Jirečka zemřel po roce 1623). Sabina se o ztracené knize domníval, že obsahovala „přímý výraz politických stran“ z pohledu Budovcových Čechů.¹⁸ „Byl to spis tajný, jenž nikdy se neměl státi veřejným, neboť příliš nápadně se v něm doráželo na vládu, příliš urážlivě se tam mluvilo o osobách nejvyšších, živých i zemřelých, takže snadno by bývalo spisovatele pro velezrádu stíhati a odsouditi“. Nakladatel je v závěru procesu omilostněn a z vděku k císaři pak konvertuje ke katolictví a stává se „politickým přeběhlíkem“.¹⁹ V průběhu líčení zákulisí vydání „osudné“ knihy a následného procesu Sabina svoji fiktivní rekonstrukci s narůstající intenzitou prokládá dobovými listy a soudními materiály, takže povídka postupně přerůstá v esej. V mírné nadsázce lze říci, že tento text je prvním pokusem o literaturu faktu u nás.

Mnohem významnější je však Sabinův rudolfínský román *Ruesswurm*, otištěný roku 1866 v polovládním listě Josefa Svátka *Pražský deník* pod šifrou „Sepsal A. B...“ Text do Sabinova díla vřadil až Jan Thon, který v iniciálách a závěrečných třech tečkách šifry četl Sabinovo příjmení; vlastním důkazem pro atribuci je údaj ve *Věstníku bibliografickém* (1871)

J. A. Urbánka, podle něhož roku 1866 v Praze tiskem J. Nestlera vyšel román „*Ruesswurm*“ o 696 stranách, který „sepsal A. B... (Karel Sabina)“.²⁰ Knižní výtisk románu se nedochoval.

H. K. Ruesswurm či Rusworm byl generál a poté maršálek, vedoucí armády Rudolfa II. do boje proti Turkům. Jeho příběh v loajálním periodiku místy podivuhodně koresponduje s pravidelně podávanými informacemi o válce Rakouska s Pruskem a Itálií; císařský rozkaz k mobilizaci v něm byl otištěn den po prvním pokračování *Ruesswurmu*.²¹ Sabinův soudobý životopisec E. Meliš roku 1865 poznamenal, že Sabina v rukopisu „chová“ mj. román *Belial* a připravuje jej k vydání.²² Žádné takové dílo ze Sabinova pera neznáme. Pravděpodobně jde o *Ruesswurmu*, dopsaného nejpozději v první půli roku 1866; jeho protagonistu Sabina pojal skutečně jako ďábelskou postavu. Podle Thonova zjištění mu bezprostředním pramenem byla rozsáhlá historická studie Ferdinanda Břetislava Mikovce *Život a smrt Hermana Kristofa z Ruesswurmu*, publikovaná roku 1861 v Lumíru, kde se o maršálkovi mimo jiné praví: „Život jeho byl zlopověstný pro nevázanost i prostopášnost i v oné době a mezi tehdejší soldateskou téměř nadobyčejnou. Karty, kostky, lehké ženy byly jeho živlem (...). Po jeho stole vína jen tekla. Byl svárlivý, zlostný a hned s mečem neb s dýkou při ruce. (...) Jaké podivení nastalo, jaký povyk se strhl, když se proneslo, že týž císařský polní maršálek pro vraždu na radnici jat a náhle nad ním pronešen výrok smrti rukou katovou“!²³ I Sabina píše: „Při Ruesswurmovi se lze bylo domýšleti všeho, i nejkrajnějšího, ba nejvýstřednějšího. Platilť v celém světě za dobrodruha bez svědomí, a neméně za sobíka a pleticháře v náležitých případnostech jako za neohroženého vojáka a dobrého vůdce“.²⁴ Svou sebestřednou amorálností tak Ruesswurm stále navazuje na romantické hrobníky, zbojníky a katy, ovšem inovativně v pragmaticko-ironické perspektivě. Ta autorovi umožnila vylíčit jej moderně s veškerou především morální rozporností (šlechtic / cynik, voják / vrah, hrdina / násilník, pijan a sukničkář atd.).

Hlavní kvalitou *Ruesswurmu* je styl, v němž se tu Sabina plně vyrovnal všem mistrům prózy v 60. letech, Němcové, Palackému i Světlé, přestože kompozice vyjevuje nedostatky. Za svůj spontánní vypravěčský výkon se ostatně sám v závěru textu nepřímo pochválil: ve scéně po Ruesswurmově smrti a rozpuštění armád se vrací domů do Prahy voják Václav, který vypráví své válečné zážitky a tím i děj končící knihy svému příteli Košířovi; ten nešetří obdivem: „...Jest veliká škoda, pravil, že drahý přítel můj, mistr Adam z Veveslavína, už nežije. Ten by si byl vypravování tvá zaznamenal a byla by z toho hezká kronika povstala.“ Román však není působivý pouze jako výtečný rétorický výkon, ale též v dobovém literárním kontextu prolamováním řady morálních tabu, jež ovšem souvisí s charakterem protagonisty. Vzestup a pád bezohledného kariéristy Heřmana z Ruesswurmu vrcholí dočasným vítězstvím nad Turky a končí na popravišti. Nesčetné dějové odbočky pak vyplňují Ruesswurmova

milostná dobrodružství, intriky jeho milenek a mocenské pletichaření politických odpůrců. Na cestě za slávou a požitky Ruesswurm bez váhání překračuje snad všechny etické bariéry. Markantní je například scéna, kdy v opilosti vyprovokuje vražedný útok na doprovod svého politického odpůrce Karla ze Žerotína a sám pobodá dýkou rytíře Vchynského, který se snaží rvačku zastavit (vzpomeňme na podobně zběsilou scénu v předbřeznových *Obrazech ze XIV. a XV. věku*, kde opilý Václav IV. popraví svého katovského pacholka); morální autorita učeného Žerotína tu zřetelně kontrastuje s Ruesswurmovou zuřivostí. Bez skrupulí maršálek jedná se ženami, jež střídá se sameckou bezuzdností. Takto například „usmíří“ jednu ze svých milenek po zprávě, že se chystá ženit: „Mladá sice a krásná bude žena moje, ale to mi vaditi nebude, abych se i tebou někdy nepotěšil. Staneš se komornou u mé paní a budem pohromadě“.²⁵ Erotománie určuje nejen jeho jednání, ale nakonec i smrt: po tom, co byl zatčen za vraždu bratra generála Belgioiosa, přimějí císaře k rozkazu k popravě intriky další uražené milenkou.²⁶ Sotva najdeme v české literatuře 19. století text podobného charakteru.

Zmiňme konečně některé přímé intertextuální souvislosti. Uvažovalo se, že literární předlohou postavy Ruesswurma byl Dumasův Porthos²⁷ (více méně tak je jeho role pojata i v známém filmu *Císařův pekař*, kde si Ruesswurma zahrál Zdeněk Štěpánek). Sabinův maršálek však není pouze komický typ požívačného chvastouna, ale disponuje i tragickou dimenzí a řadou výrazně negativních rysů. Spíše se podobá postavě svůdce Valmonta z Laclosových *Nebezpečných známostí* (1782). Opakuje se alespoň nejen motiv promiskuity a atmosféra intrik, ale v konečném vyznění textu skrytě i etika středověkých moralit (konečný trest v podobě smrti – Valmonta v souboji, Ruesswurma na popravišti). – Ex post vstupuje ještě do intertextuální hry zdařilý první román Miloše Václava Kratochvíla *Osamělý rváč* (1941), v němž je rakouský maršálek titulní postavou. Počátkem 40. let ovšem Kratochvíl jméno autora *Ruesswurma* nemohl znát a snad román v Pražském deníku ani nečetl. Přes četné a mnohdy překvapivé shody má proto Kratochvílův obraz „osamělého rváče“ poněkud odlišnou ideovou strategii. Jeho Rusworm je bytostný osamělec, jehož cesta vede od mladistvé dravé touhy vyniknout přes krvavé válečné úspěchy až k vnitřní prázdnotě a cynickému pohrdání životem a logicky ústí v smrt na popravišti. Na rozdíl od Sabiny, který se ve svém románu zaměřil na civilní náměty intrik a politického čachrářství, akcentuje Kratochvíl válečné hrůzy a násilí, jimiž je katalyzován Ruswormův pád.

Z hlediska intertextuální zapojenosti dobových dokumentů a dalších historických reálií Sabinův *Ruesswurm* ukazuje na vliv zmíněné Mikovcovy studie, ale též na autorovu sčtetlost v oblasti dobových pramenů, pro jakou bychom v historické beletrii šedesátých let sotva našli obdobu. Vrstva dokumentů v něm však ani nedominuje jako v *Osudné knize* ani neasistuje při

významové výstavbě textu v takové míře a s využitím takových prostředků, jaké jsme shledali v *Hyacintovi*. Všechno autorské úsilí v *Ruesswurmovi* bylo zřetelně cíleno k dominanci epiky a příběhu, jehož jediným, bohužel však závažným nedostatkem je nepropracovaná kompozice. Přesto jde o pozoruhodný vypravěčský výtvar, který stál u začátků českého historického i dobrodružného románu. Uvedenými příklady ovšem rezervoár Sabinových historických próz zdaleka není vyčerpán. Vedle několika jeho drobnějších textů nalezneme významnou vrstvu historické tematiky také v jeho třech velkých románových mozaikách z předbřeznové doby *Na poušti* (1859/1863), *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875) a *Kaiser Ferdinand der Gütige und die Revolution vom Jahre 1848* (1876),¹²⁸ na něž z hlediska tematizovaného historického času navazují známé *Oživené hroby* (1863/1870). Nesporný prim mezi všemi Sabinovými prózami s historickou tematikou však má jeho *Hyacint*. Je to dílo podivuhodně moderní, které volá po novém vydání.

11. REVOLUCE A MOC

„Vědy i umění bývaly jen úmyslné prostředky, jak nás vésti k nicotě. Dějepis, jakému ve školách jsme se učili, byl libovolným sestavením pravd i lží, smíšenina událostí podle potřeb i vůle staré vlády shrnutých. Každá, i nejbzdálenější myšlenka svobody byla udušena – již před zrozením ji cenzor zničil – a vše, čemukoliv jsme se učili, mělo nás vésti k poslušenství, ne zákonů pouze, ale i osob kořistících z nevolnosti naší“,^{/1} napsal Karel Sabina několik týdnů po revolučním zrušení cenzury. Tato slova – ale mohli bychom citovat řadu dalších výroků – dávají tušit, jak palčivě tehdy radikální demokraté pocítovali tíhu poměrů i osvobozující změnu, která jejich pádem v březnu 1848 nakrátko nastala. Byla to právě tato strana či skupina, reprezentovaná Arnoldem, Ruppertem, Sabinou, F. Havlíčkem, Gaučem, mladým J. V. Fričem a jinými, která se nejaktivněji chopila příležitosti způsobit převrat a měla od revoluce nejvyšší požadavky, současně však bezděky uspišila její pád. Ve prospěch Arnoldových a Sabinových radikálů se připomíná, že ze všech složek naší tehdejší kulturní společnosti byli právě oni společně se studenty nejsilněji angažováni v revolučních bojích, a logicky proto po porážce povstání byli postiženi i nejpřísnějšími tresty včetně řady rozsudků smrti (z nichž pak ale žádný nebyl fakticky vykonán).

Revoluční úsilí a jeho nutná následná srážka s mocenskou represí je neoddělitelná dvojice motivů, které nejenže Sabinu doslova pronásledovaly po celou literární kariéru, ale též do značné míry utvářely jeho život. Intertextuální zrcadlení a časový vývoj významových kontextů těchto motivů v rámci Sabinova celkového díla proto charakterizují nanejvýš příznakově jak toto dílo, tak jeho autora. Oba motivy axiologicky problémově pojednává už rozsáhlá novela *Poutník* (Květy 1835), první Sabinova tištěná próza vůbec. Jejím námětem je národně osvobozovací protiturecké povstání řeckých hetairistů pod vedením A. Ypsilantise a jeho drtivá porážka roku 1821, spojená se zradou, úpadkem a ztrátou vlasti pro Řeky. Celou povídkou, v níž jako i později u Sabiny defilují desítky historických postav povstalců, procházejí dva protagonisté, tajemný ahasverovský poutník, „jakýchžto jen ve W. Scottových románech nalézáme“,^{/2} a vlastní vypravěč Jaroslav, který je k poutníkovi po prvním setkání natolik přitahován, že kvůli němu opouští Prahu a projíždí za ním celým Balkánem jako svědek zmařeného povstání. Z poutníka se v závěru kompozičně nezvládnutého vypravování nečekaně vyklube prostý vrah a zrádce revoluce, který se podílel na její krvavé porážce; Jaroslav jeho činem ztrácí veškeré iluze o lidstvu, propadá misantropii a očekává smrt: „Ty miliony pygmejských tvorů, jimiž poseta jest země (...), ty miliony vlašných sprostáků velkého i nízkého stavu povalují se v prachu a nevznesou se k činu. V nepatrnosti své se

opovažují opravovat světy (...), potajmu však se třesou a bázlivě se napínají, kdykoli genius bystrým na ně zaměří okem. – A takoví lidé se nazývají ctnostnými!³

Mocenská represe se však patrně podepsala i na vlastním Sabinově textu – ihned po uvedení ústředního tématu povstání, proslaveného mimo jiné Byronovou účastí, bylo jeho vydávání víc než na měsíc přerušeno. Můžeme se jen domýšlet, zda byl Sabina policejně vyšetřován, s jistotou však víme, že s tímto projevem moci se hned dvakrát setkal krátce na to, kdy bylo v Květech zastaveno vydávání jeho povídky *Obrazy a květy snů* a vytržena báseň *Ku vzdáleným*. Cenzura⁴ rovněž silně poznamenala Sabinův nejrozsáhlejší předrevoluční text, cyklus *Obrazů ze XIV. a XV. věku* (1844), který prý musel být pětkrát přepracován z původní románové verze. Podle řady badatelů, naposledy V. Křivánka, předhusitské Čechy a postava Žižky v textu analogují předbřeznové Čechy,⁵ nicméně je zřejmé, že právě vrstva politicky aktualizačních motivů v něm byla cenzurou postižena na prvním místě. Žižkovi lapkové tak mohou o boji za „krásnou vlast“ mluvit jen v nezřetelných narážkách. Nejmarkantnější z nich, pocházející z Křivánkovi neznámého *Číšníka*, je Žižkova replika na požadavek Mikuláše z Husí, historického uchazeče o český trůn, aby nenáviděný „nepřítel národu“ císař Zikmund byl nahrazen králem ze strany husitů, z níž zřetelně zaznívá nehistorické republikánství: „Krále pro nás, kteřížto ještě žádné země nemáme? Dříve ji musíme vybojovat, a *přivede-li to národ tak daleko, bude také vědět, jak zem spravovat – bez cizoty*. (...) Český národ je pro svou svobodu dozrálý – on dovede *sám* sebou vládnouti“.⁶ Avšak zřejmě celý náklad *Číšníka* byl až na jediný výtisk z nakladatelova skladu zkonfiskován a zničen dříve, než byl dán do prodeje. Citovaná Žižkova agitace pro „krásnou Čechy“ tak ke čtenářům nikdy nedošla. Politicky agitačnímu výkladu textu odporuje i Křivánkem připomenutá soustavná relativizace osobních pomst protagonistů; do očí bijící neetičnost krvavých a nakonec i zcela nesmyslných individuálních činů mstitelů zkrátka neumožňuje pokládat jejich snahy v souhrnu za vážně míněnou analogii „společenské pomsty“, jíž je revoluce.

V samotném revolučním dvojletí Sabina načas zcela opustil pole beletrie a stal se na plný úvazek novinářem. Pomineme-li dříve napsané *Děje husitů s zvláštním zřehledem na Jana Žižku* (1848), polobeletristický dějepisný text, k němuž Emanuel Arnold po zrušení cenzury v poslední redakci přidal některé politicky aktualizační pasáže,⁷ a jeho překlad *Marseillaisy*,⁸ byla tehdy jeho jediným literárním dílem báseň *Jedenáctý březen 1848* (Včela 8. 4. 1848), v níž oslavil datum spojené s příchodem svobody, pro něj osobně důležité. Míra Sabinovy účasti na schůzi ve Svatováclavských lázních však není jednoznačná. Alexandr Stich vhodně upozornil na to, jak se pojmání jeho úlohy zvláště vinou Fričových *Pamětí* v obrazu historiků postupně měnilo a vzdalovalo od původně věrného, byť velmi stručného podání dobových

referentů (J. K. Tyla v Pražském poslu a J. Ohéřala v Týdeníku).⁹ Stich však neznal dobovou německou brožuru *Die Bewegungen in Prag im März 1848*, která zachycuje podrobnosti svatováclavské schůze a její bezprostřední ohlasy v tisku (z datací těchto pramenů usuzujeme, že brožura byla sepsána už v druhé půli března 1848 a ihned nato publikována). S největší pravděpodobností byl jejím autorem K. Sabina, jak sugeruje úplná citace jeho připravené řeči a zejména šifra K. S. na konci textu.¹⁰ Nikdy asi nebude možné najisto říci, zda tato řeč byla Sabinou v závěru schůze skutečně takto doslovně pronesena, a to tím spíše, že jde o německý překlad. Přesto text brožury *Die Bewegungen* uvádí jako jediný úplné znění Sabinovy řeči ve verzi, kterou lze chápat jako autorizovanou (příslušnou pasáž brožury otiskujeme v příloze E). Sabina v krátkém proslovu uvítal hojnou účast na spontánně vzniklé akci, která podle něj byla zárukou příznivé budoucnosti v duchu dávné české slávy a poprvé po staletích přinášela svobodu. Vyzdvihl celonárodní důležitost události a vyjádřil víru, že si jí český národ znovu dobyl cti před očima Evropy. Obsah řeči se shoduje nejenom s Tylovým několikaslovným podáním, ale také s podrobnější pasáží v Sojkově a Sabinově knize *Naši mužové* (1862-63), která je víceméně výtahem z *Die Bewegungen*.¹¹ Můžeme tak vyvrátit Stichovu domněnku, že nové informace byly v *Našich mužích* uvedeny s cílem vyzdvihnout význam Sabinova výstupu a pozměnit jeho ideové vyznění.

Sabina byl jedním z duchovních vůdců revoluce především jako produktivní a čtený novinář. Redigoval Pražské noviny a Včelu, s Vincencem Vávrou Noviny Lípy slovanské a pilně též přispíval do Arnoldových Občanských novin a Knedlhansova Pražského večerního listu. Zcela sám konečně sepsal dva svazky sborníku *Tábor, jiskry časové* (1849; druhý svazek byl zkonfiskován). Stejně jako ostatní radikálové Sabina občas formuloval své požadavky na podobu a cíle revoluce se značnou bezohledností, která dnes jen u málokoho nalezne vřelejší sympatie. Byl to patrně on, který na sklonku roku 1848 v nepodepsaném článku, Karlem Kosíkem označeným za programové prohlášení radikálů, charakterizoval revoluční svobodu jako „smělost, která nešetří dlouholetých předsudků a bez milosrdenství poráží vše, co je shnilé, co se přežilo, která vše, co již je v konečném smrtelném zápasu, raději ubije, než aby v nevčasné citlivosti nechala to vésti život trapný – ničemný. Proto budeme zastávat práva národa a nepřátele svobody, kteří nejsou k napravení, drtit a ne s nimi činiti narovnání.“¹² Psal nadšeně o vítězství svobody nad despotismem (*Jsmo svobodni!*, *Vyznání nové víry*), stavěl se podobně jako později Havlíček v *Epištolách kutnohorských* do pózy učitele lidu (*Politická školka, Co chceme?*), formuloval částečnou koncepci nového umění (*Demokratická literatura*), tvrdil, že „vždy nejpůsobivějším praporem pokroku byla, jest a

ostane literatura.“¹³ V exaltaci logicky podléhal i laciným žurnalismům, za něž se mu vysmál Havlíček, nelze ale přehlédnout, že v nich byl mnohem uměřenější než Arnold či mladý Frič.

Později však skepse z porážky revoluce, těžká životní situace i nové studium Sabinu přiměly k tomu, aby své dřívější názory radikálně přehodnotil. O tom výmluvně svědčí už Sabinův proslulý dopis pražskému policejnímu řediteli Päumannovi z léta 1859, vnímaný právem jako výraz hlubokého ponížení, patrně tu však Sabina v některých ohledech vyjadřuje své skutečné názory. Označením vlastní činnosti v revoluci za „neplodný idealismus“ nemusel zrazovat své přesvědčení: „Přicházeli ke mně dřívější přívrženci a shledal jsem, že ve svých teoriích neudělali žádný pokrok a holdují instinktivně několika ideám, které ani nepromyslili, ani nepochopili. Vnitřně jsem se již dávno odloučil ode všech stranických směrů“.¹⁴ Že tomu tak bylo, dokazuje jeho další dílo počínaje esejí *Duchovný komunismus* (1861). Protiněmecké povstání v *Braniborech v Čechách* (1862-63, premiéra opery 1866) je proto v jeho díle už jen vzpomínkou na minulé doby, již lze jistě přičíst na vrub literárně regresivnímu žánru libreta. Roku 1863 J. E. Sojka v souvislosti s *Duchovným komunismem* o Sabinovi patrně na základě jeho vlastní formulace napsal, že „co do politického smýšlení vychází (...) z té zásady, že marné jsou veškeré politické převraty, poněvadž nestačí: veškerá spása leží v obrazech sociálních.“¹⁵ V tomto duchu se pak nesla i Sabinova účast na táborech lidu od roku 1868 a jeho přednášky pro dělníky. Konečně roku 1870 ironicky charakterizoval bombast a prázdnotu rétorismu revoluční žurnalistiky ve slovech svého doktora Schauberka: „Musilo se tenkrát i slohem rachotit a bombardovat, a každá věta měla být barikádou.“¹⁶

Téma revoluce a jejího mocenského potlačení znovu tvoří základ ideové struktury slavných *Oživených hrobů*, jimž byl po zásluze věnován zájem i v novodobé literární historii.¹⁷ Sama revoluce, zosobněná skupinkou politických vězňů, je zde zpodobena jako poražená a spoutaná triumfující mocí. Národnostní rozvrstvení vězňů – jsou tu tři Italové horující pro Mazziniho, Maďar Hon, český demokrat Slav, reprezentující slovanský živel, a jako klaun v tragédii působící Vídeňák doktor Schauberk – dává současně tušit, že společná cela v metafoře reprezentuje „žalář národů“, Rakousko, násilím k sobě poutající disparátní jazyky a kultury. Vězni věří v brzké osvobození, které jim má přinést nový politický převrat v celé Evropě, avšak tento sen o revoluci, jak jejich klamnou ideu případně nazval V. Macura, záhy nepozorovaně vymění za pouhou naději na udělení milosti v den plánovaného mocnářova sňatku s Alžbětou Bavorskou. Naděje vězňů není zcela nesmyslná – toho dne byl například amnestován Josef Václav Frič –, ale i ona je zklame, když jsou místo již najisto očekávané svobody nakonec jen převedeni do jiné části věznice s nižší ostrahou.

Tato „ironie osudu“, jak je závěr autorem prezentován, však byla v textu soustavně předznačována a přichází jen jako logické vyústění jeho ideového proudu. Nelze například přehlédnout, že po celé předjaří roku 1854 od prvních únorových dnů, kdy jsou uvězněni Italové, až po mocenský sňatek 24. dubna se stále zviditelňuje kontrast mezi probouzející se přírodou, popisovanou na počátcích kapitol, a umrtvujícím kvaziživotem v cele-hrobu. Deziluzivní závěr je ale avizován i zcela zřetelně hned v úvodní scéně textu, kde je Slavova úvaha o osvobozující celoevropské revoluci, na níž se má podílet i Amerika – „vždyť tam byl Košut“ (!) – doprovodnou autorskou notickou označena za blud: „V to doufali, ubozí! Nedivte se osamotnělci. Má svou logiku, a ta je jiná nežli logika skutečnosti. (...) Vězeň vidí jen hlavní obrysy, vyplní si mezery domyslem, fantazií neb citem svým, a tudíž jeho bludy tím větší, čím důsledněji promyšlené.“ Izolace vězňů – „žalář, toť zvláštní svět pro sebe, uzavřený a tajuplný“, říká jinde opět Slav¹⁸ – znamená i jejich distanci od reality. Iluzorní vnímání vnějšího světa se tak v textu stává zdrojem romantické ironie, projevující se kromě Schauberkových bagatelizací, mnohdy nesouhlasně označených za „cynické“, nejčastěji v nečekaných detailech, jako je třeba dvojznačnost jména italského vězně Fortiho (forte = italsky silný, ale též fortificazione = pevnost, opevnění).

Prvků romantismu, a překvapivě i přímých aluzí na Máchu, je však v této napohled realisticky orientované próze víc. Už v názvu *Oživené hroby* (v původní verzi, částečně otištěné roku 1863 v Boleslavu, titul zněl *Hroby živoucích*) se skrývá máchovská metafora vězení jako hrobu (v *Máji* vyjádřená mimo jiné sémantickým rýmem „kobka – hrobka“). Neméně máchovská je i počáteční pasáž, uvádějící čtenáře do vlastního toposu vězení – celá sekvence motivů od záře hvězd a luny přes paprsek, prolétající okénkem s mříží až do vězeňské kobky, „síně dosti vysoké a klenuté“, zřetelně kopíruje úvod 2. zpěvu *Máje*,¹⁹ jen síň je bez sloupů a mříž je pateronásobně zesílena. Toto zrealnění klíčového Máchova motivu, který je zbaven původního metafyzického obsahu tím, že je zasazen do konkrétního, pro Sabinu až příliš reálného prostředí, má v díle za následek řadu dalších kontextových změn. Vždyť i sama zvláštní cela, kde se vězni nacházejí, má svou romanticko-revoluční předhistorii. Tento stísněný prostor, izolovaný dokonce i od vlastní věznice, byl podle slov českého profousova²⁰ „roku 1849 schválně upraven pro pověstného Bakunina, a před dávnými už lety zde seděl jakýs francouzský generál, říkali mu tuším Fagot nebo tak nějak“ – míní se ovšem Lafayette, vězněný v letech 1794 – 1797 v Olomouci; tato zmínka také jediná ukazuje, že celý text se odehrává přímo v místě Sabinova žalářování.²¹

Dodejme na okraj, že *Oživené hroby* jsou jedním z novelistických textů, pro jaké býval ražen termín „próza románového typu“ (F. Vodička) či volněji „próza středního rozsahu“ (J.

Janáčková). Žánrové zařazení je problematické nejen pro krátkost textu, ale i pro jeho narativní techniku, pozoruhodně kombinující prvky moderní epiky s mnohem staršími žánry tím, že pracuje s vloženými příběhy (předhistorie vězňů), nalezeným rukopisem, citovanými dopisy apod. Vězení tu má přitom podobnou funkci jako v raně moderním románu Cervantesově, Fieldingově či Diderotově hospoda – je to místo, kde se setkávají postavy a vyprávějí si své příběhy, jakási líheň literární epiky. Všechna vyprávění, pozastavující tok děje, přitom ústí do přítomné situace, která je sama o sobě bytostně statická. Ostentativním popřením dějovosti je pak samotný závěr textu, který místo očekávané katarze pouze obměňuje status quo.¹²² Z toho plyne i napětí mezi vnitřní dramatičností *Oživených hrobů*, danou iluzorními nadějemi vězňů na revoluci a amnestii, a jejich vnější nedějovostí, diktovanou realitou mocenské reakce.

Zmiňme v naší souvislosti jako kuriozitu nečekaný případ recepce *Oživených hrobů*, který odhalil Alois Rašín v obhajovací řeči ve známém procesu s Omladinou. Podle Rašína z Astiho vyprávění v Sabinovi vyčetl část svého obvinění udavač Rudolf Mrva, když popsal organizaci neexistující Omladiny do pětičlenných skupin (rukou), podřízených vždy jednomu vůdci (palci). Policejní konfident Mrva, krátce nato zavražděný ze msty, se tedy ve svém činu „inspiroval“ svým slavnějším „předchůdcem“, skandál s Omladinou má své kořeny v Sabinovi – není divu, že toto zjištění vedlo literárního historika k názoru, že Karel Sabina se v naší kultuře opakovaně „objevuje jako příznak nějaké strašné vleklé nemoci, která hlodala na našem národním těle již dávno, snad již od dob Metternichových, a jež pak pokračovala ve svém zhoubném, rozkladném díle i dále, přes léta devadesátá, přes první světovou válku, za republiky, a jež pak propukla v nebyvalém rozsahu za protektorátní nesvobody“.¹²³

Svět policejních špiclů a udavačů, přetvářky, zrady a zmarněných ideálů zaplňuje stránky dvou posledních dnes známých děl Karla Sabiny, anonymních textů *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba (Původní román z nejnovejších časů, 1875)* a německy psaného *Kaiser Ferdinand der Gütige und die Revolution vom Jahre 1848 (1876)*.¹²⁴ Jsou to tzv. kolportážní (J. Thon, K. Krejčí) či kaleidoskopické (J. Janáčková) romány typu *Na poušti* či *Morany*, vydávané v týdenních sešitových pokračováních u Aloise Hynka, jejichž děj směřuje teleologicky k revolučnímu dvojletí. Lehký despekt, s nímž jsou Sabinovy pozdní romány zpravidla traktovány, je dán zčásti apriorně autorovou tristní životní situací po roce 1872 (jsou příliš dlouhé, psané „pro výdělek“, „neumělecky“ apod.), ale i tím, že stojí ve stínu několikrát reeditovaného románu *Na poušti* téhož žánru a s touže tematikou. Zvláště *Král Ferdinand*, dochovaný v jediném exempláři, nicméně zjevně překonává toto dílo kompozičně i jazykově a je jedním z nejpozoruhodnějších, zároveň však nejméně známých Sabinových textů vůbec.

A také je to jeho nejobjemnější text, do jehož více než patnácti set stran autor vměstnal nepřeborné množství postav, prostředí a dějů. Dílo můžeme zjednodušeně popsat jako politický tezový román, mozaikovitě líčící společenské dění celého rakouského mocnářství – zejména Prahy a Vídně, ale objevuje se tu i oblast maďarská, italská, slovenská a polská – od pařížského povstání roku 1830 až po porážku revoluce v Praze a Vídni a v epilogu po smrti Ferdinanda V. v 70. letech. A rovněž tu najdeme kompletní spektrum politických názorů a hnutí od českého vlastenectví přes Mazziniho Mladou Evropu až třeba po urputně hláсанé všeměmectví (syn kata Harro Harring, známý ze *Vzpomínek*), maďaronství (Arpád) či loajální postoje k císařství (mj. závěr poslední kapitoly *Mocnářovo srdce*, snad dodatečně připsaný z popudu nakladatele Hynka, popisuje dobré vlastnosti excísaře Ferdinanda a líčí s účastí jeho nemoc a smrt). Neprůhledná složitost společenské situace neumožňuje dlouho zastávat jediné politické přesvědčení, takže jednotlivé postavy, z nichž žádnou nelze označit za ústřední, zákonitě kolisají, zrazují své ideje nebo přímo přebíhají na nepřátelskou stranu. To se týká zejména Dajiče, jehož obojakost dokonce přivedla M. Tučkovou k názoru, že Sabina chtěl v *Králi Ferdinandovi* podat obhajobu nebo alespoň vysvětlení svých činů. Dajič, původně český vlastenec, se po vojenské kariéře stane pobočníkem dvorního rady Stadionu a tajným agentem policejního ministra Sedlnického ve Vídni a v Itálii, kde za peníze střídavě pracuje pro obě strany. Když je však přesazen do Prahy, aby špehoval Repeal, zlíbí se mu své bývalé přátele nezradit. Jeho zpráva, že Repeal je pražská hospoda, kde panuje svoboda v pití piva, vede Sedlnického k tomu, že se o Repeal přestane zajímat. Po porážce revoluce se však Dajičův šéf hrabě Stadion stane ministerským předsedou a Dajiče čeká závratná kariéra.

Čeští dizidenti jsou v románu zprvu jen komické postavičky, vedle jmen jako Řimbaba či Cimbálek se však už od začátku objevuje i Kampa (Cyril Kampelík) a z titěrného spolku se později vyvine hnutí Repeal a celá radikálnědemokratická strana. Řadu postav z reálu (E. Arnold, Ľ. Štúr, J. K. Tyl) lze odhalit i pod šifrovanými jmény jako František Pavlíček (F. Havlíček), Rup (Ludwig Ruppert), Svobodín Valér (snad F. E. Velc, který se podle E. Basse podepisoval jménem Svobodín), epizodně „student“ J. V. Frič; za dalšími postavami můžeme tušit V. Vávru, Knedlhase či Sladkovského a spíše v pozadí pak stojí Václav – Sabina sám, díky němuž některé pasáže textu mají ráz memoárů.¹²⁵ Kuriózní je případ postavy Roháče, u něhož se nelze dopátrat reálné předlohy, přestože je snad nejvýraznější postavou mezi českými radikály. Klíč k jeho identitě patrně podávají Fričovy *Paměti*, kde se hovoří o nových členech, „beánech“ skupiny chystající revoluční převrat, jako o „kandidátech ‚roháčství‘“. V Cvejnově vydání je k tomuto místu v poznámkách otištěn i Fričův *Zpěv i obřad přijímací nového ouda do Českomoravského bratrstva* (1861), kde „Roháč“ je role zasvětila „beánů“, zkušený člen

bratrstva.¹²⁶ Roháč, který má v románu tak významnou úlohu, tedy není konkrétní radikál, ale jejich souhrn, ideální typ revolucionáře. O to příznakovější však je, když tato kvintesence radikalismu po porážce revoluce náhle zešosatí: „Zastávám nyní myšlenku couvání“, říká Roháč, „jsem pro to, aby (...) rozhodní revolucionáři byli pokořeni.“¹²⁷ Je to právě Václav (Sabina), kdo jej bez úspěchu varuje, že tento přístup způsobí návrat Metternichových časů.

Kompozice románové mozaiky či fresky, jakou je *Král Ferdinand*, spočívá v kladení nespojitých, často kontrastních scén „vedle sebe“ (nebeneinander) po vzoru gutzkowovského románu. Tato technika se projevuje nejzřetelněji v ústřední dvojsedmdesátistranové kapitole o korunovaci Ferdinanda V. českým králem, vlastně vloženém románu, kde se slavnostní korunovační scény v jásající vyzdobené Praze, v mnohém připomínající *F. L. Věka*, střídají s otřesnými výjevy z nejspodnější pražské spodiny, zlodějského panoptika jako z *Olivera Twista* (kapsáři, podvodníci, Michlwanzův pokus o vraždu manželky a jeho kuriózní smrt, vražda Kabátovy babičky, cholerová epidemie). Skupinka budoucích revolucionářů přitom paradoxně patří spíše k tomuto lumpenproletariátu, s jehož drsnou poetikou opět kontrastují např. Václavovy úvahy o „vznešené myšlence“ vlastenectví. Ostentativní nesyžetovost textu vyvolává dojem jakéhosi „totálního realismu“, kde jako by uspořádání zpodoběných obsahů v jeho nahodilosti vůbec nebylo podrobno uměleckému plánu. Popsaná kompoziční strategie tak vyjevuje zřejmou snahu tematizované děje či lépe epické obrazy vzájemnou izolací zbavit autorské preinterpretace a současně apeluje na čtenáře, aby si smysl textové mozaiky ozřejmil sám vlastními interpretačními spoji. Teprve při takovém čtení se vyjeví sémantické možnosti textu, z nichž umělecky nejsilnější je asi dojem strašlivé nejistoty a bezúčelnosti lidského života, který je cele hříčkou společenských okolností a na nějž nemají vliv žádné lidské snahy ani nadosobní ideály. Ty text buď přímo popírá (Dajič), nebo průběhem děje odkrývá jejich iluzornost a destruuje je (Roháč). To se týká i Václava a jeho druha Vojtěcha, jimž výsledky kýžené revoluce nakonec přinesly jen zklamání, vztažitelné na celou romantickou generaci: „Pamatuješ, Václave, jaké ideály jsme pěstovali a jak zázračných věcí jsme očekávali od doby naší svobody? Nuže, ta svoboda se dostavila, ale dary, jež nám až podnes přinesla, věru se v ničem nepodobají k tomu, čeho jsme očekávali.“¹²⁸ *Král Ferdinand* tak v pojetí prohraného souboje revoluce s mocí pokračuje v deziluzivní linii *Oživených hrobů* a současně podává i jejich zpětnou interpretaci tím, že jejich téma sémantizuje podstatně širším kontextem.

Kam až tato linie vedla, ukazuje německý *Císař Ferdinand*, Sabinovo poslední známé dílo. Nakladatelův název *1848 – Předbřeznoví revoluční bouřliváci v Rakousku*, jak zní ve Vitingerově překladu, je nestydatá reklama – text směřuje ke všemu možnému, jen ne k revolučnímu bouřliváctví. Je to román malých lidí, žijících v ubíjejícím prostředí špehování,

intrik a zločinu včetně několika pokusů o vraždu. Sám Sabinův protagonista jako by ke svému bojovnému jménu Falk (= jestřáb, sokol) přišel omylem. Je to vídeňský úředníček, žijící coby „poslušný synáček“ pod nadvládou tyranské matky a později pod pantoflem své ženy Kláry, kterého do „politiky“ dostane až souhra paradoxních náhod. „Revolucionář“ se z něj stane teprve ve chvíli, kdy je se skupinkou přátel zatčen za řeči vedené v hospodě u piva. Následný nesmyslný proces s tajnou „společností od Zeleného stromu“, zosnovaný Sedlnickým, sice Falka rozhoří, přesto se ale tento bytostný antiradikál nakonec odhodlá k činu ne z osobního přesvědčení, ale poté, co jeho lásku odmítne divadelní sboristka: „...rozlícen a zklamán ve své lásce, aby přehlušil bouři ve svém nitru, vrhl se do víru revoluce. Když ale viděl, že je s revolucionáři zle, byl ještě tak chytrý, že včas ještě s několika horlivými bojovníky uprchl před pomstou vítězů“ do zahraničí.²⁹ Revolta a hrdinský patos lokajského Falka odpuzují a děsí jako čerta kříž. Přesto jeho krutě komický příběh konkluduje bojovnými Schillerovými verši: „Vše staré zmírání, časy mění se / a z rozvalin zas nový život pučí.“³⁰ Jak rozumět tomuto „poslání“ v závěru Sabinova posledního textu? Vyjadřuje citát skutečnou autorovu víru ve zlepšitelnost „časů“ pokrokem navzdory zbabělosti a ubohosti lidí, jako je Falk? Má tyto jejich vlastnosti ironicky demaskovat a tím popřít? Nebo je to v kontextu románu jen zcela nahodilá, významově prázdná floskule, zařazená jen z potřeby pointy? A pokud ano, je možné, že těžce zkoušený Sabina tolik změnil své dřívější názory na revoluci a společenský pokrok? Nebo se konečně v románu s nepokrytým cynismem přiznává k životní porážce a v postavě pseudorevolucionáře Falka se hlásí k loajalitě rakouského občana?

Vidíme, že dlouhá řada Sabinových revolucionářů, které čtenář implicitně chápe jako autobiografické, se završuje karikaturou. Ať už však toto pojetí Falka vzniklo z autorova osobního přesvědčení, tlakem vnějších okolností nebo jako zlobně sarkastické gesto, jedná se o nepopíratelné vítězství „moci“ nad „revolucí“. Nelze si přitom nepovšimnout, že Damoklův meč mocenského despotismu Karla Sabinu a jeho postavy ohrožoval už od jeho první povídky *Poutník*, jejíž protagonista je v závěru odhalen jako zrádce hnutí, za jehož iniciátora byl autorským vypravěčem považován. Boj s mocí byl prohrán hned od počátku.

12. OSVĚTA, DUCH A UTOPIE

Nejlepší Sabinova vědecká stat' vedle *Úvodu povahopisného*, „rozprava“ *Duchovný komunismus*, je nepochybně i jednou z nejvýznamnějších prací české esejistiky 19. století a jako jedna z mála Sabinových textů se dočkala několika vydání.^{1, 2} Název této eklektické osvětářské práce sváděl marxistické kritiky ke známým ideologickým intepretacím,³ relevance této myšlenky je však jen menšinová. Sousedství „duchovný komunismus“ můžeme na základě četných Sabinových výroků a definic parafrázovat jako „intelektuální demokracie“ či dokonce ještě volněji jako „svoboda vzdělání“: „Nemát' on nic společného s komunismem politickým a sociálním, neruší nijaká práva, neuráží nižádné poměry, nikomu neběře, ale všem dává a všechno i všechny osvětluje“ (23), znamená „ducha všem společného“ (24). Duchovný komunismus „jest zásadné uznání práva každého člověka ku všeobecné vzdělanosti“ a má usnadnit „každému přístup k veškerým pokrokům všeobecného ducha“ (33). Jak upozornil Jan Thon a po něm nepřímě i Felix Vodička,⁴ projevuje se zde vliv hegelianismu. Sám titul Sabinovy statě můžeme vnímat jako poněkud paradoxní kombinaci ústředního Hegelova pojmu *duch* (světový duch, absolutní idea, světový rozum) a terminologie francouzských sociálních utopistů (Louis Blanc, Saint-Simon, Etienne Cabet aj.), s jejichž učením byl Sabina výtečně obeznámen a k nimž se ve své publicistice už od 40. let často odborně vyjadřoval. Pokusme se tedy popsat a typizovat interstrukturu, v níž nový text rekontextualizuje a tím redefinuje jen jednu specifickou vrstvu inspirátorského textu, pojmosloví ucelené vědecké koncepce.

V *Duchovném komunismu* Sabina propojuje prvky z oblasti sociologie, historie a politologie. Navazuje zde v mnoha ohledech na svoji publicistiku z revolučního dvojletí (jako předchůdce *Duchovného komunismu* se připomíná zvláště stat' *Demokratická literatura* z října 1848),⁵ a syntetizuje tak své dosavadní názory na vzdělání, vědu, školství, atd., jež podmiňuje tehdejší historickou situací českého národa a sociálně-politickými úvahami o možnostech jeho budoucího vývoje. Hegelovy inspirátorské filosofické soustavy zde Sabina důmyslně využil jako rétorické základny i metodického východiska k vlastní úvaze, jejíž prvotní zaměření nebylo v žádném případě filosofické. Je tedy nasnadě, že zvláště klíčový Hegelův pojem „duch“, ostentativně vsazený do titulu práce, přizpůsobil svým účelům, tj. současně jeho významové pole rozšířil (těmto extenzím se budeme věnovat dále v textu), ale též podstatně redukoval. Zcela například ponechal stranou detailně rozpracovanou Hegelovu tezi o vzniku a evoluci ducha z uspořádané řady kvalitativně nižších předstupňů, celou „fenomenologii ducha“, která našla tolik ohlasu u Augustina Smetany. Rovněž z ní plynoucí mnohohvrstevná

soustava protikladů, hlavní Hegelův metodický prostředek, úspěšně konstituující vědeckou systematickostí v jeho filosofické soustavě, ležel mimo Sabinův zájem. Tímto zájmem však v žádném případě nebylo popularizovat Hegelovu filosofii. Sabina chtěl vytvořit vlastní myšlenkovou koncepci, k jejímuž formulování účelně využil Hegelova klíčového pojmu jako rétorického prostředku. Pro snazší uchopení tak logicky význam tohoto pojmu zúžil na jakési humanistické poslání, totiž na myšlenku lidského ducha jako hybatele dějin.

Na rozdíl od Hegelovy koncepce je „duch“ ve větší části Sabinova textu determinován vlastenecky jako duch českého národa. Sám Hegelův pojem přitom implikuje personifikaci (konkrétně polidštění či zbožštění, s imanentním odkazem na Ducha svatého) světa a národa, jimž přisuzuje jednotnou mysl a vůli. Metaforizace národního kolektivu do podoby jednotlivého člověka či části lidského těla proto hojně využívá i Sabina. Když například hovoří poněkud po hobbesovsku o „organismu národním“, definuje jej v řadě příměrů jako „podstatný oud světotěla“, „ustředěný jeden kruh sil duchovních“ či „jeden hlas v řadě národův“ (6). Podstatou těchto metafor je vždy obraz národa jako něčeho živoucího a procesuálně se vyvíjejícího podobně jako Hegelův *Weltgeist*. Hegel sám vnímá „národního ducha“ jako ontologický předstupeň k absolutnímu duchu, doslova jako pouhou „první všeobecnost, jež teprve vychází od individuality mravního života; nepřekonala dosud svou bezprostřednost, nevytvořila stát z těchto národních kmenů.“⁶ Tuto formulaci, chápající stát jako nadstupeň národa (respektive národ jako nedotvořený stát), můžeme ovšem aktualizovat ve smyslu tehdejších českých národnostních snah. Faktická neexistence českého státu a teprve probíhající proces rekonstituce českého národa a „národního ducha“ ovšem tvoří i základní východisko celé Sabinovy úvahy a zásadně podmiňují její konkrétní výslednou podobu.

Přes vzájemnou izolovanost jsou pojmy „národ“ a „svět“ principiálně shodné. Vztah mezi oběma entitami je dán zvláště společným rysem probíhajících společenských převratů, jimiž především Sabina charakterizoval specifickou dobu, které „se vedle předešlých vyznamenává zvláštním ruchem probuzování součinného působení“ (43). Význačných společenských přeměn nedávné doby, zejména revoluce a císařství ve Francii, ovšem užil i Hegel ve *Fenomenologii ducha* jako nepřímo podpůrného argumentu pro svůj vědecký systém. V mladší stati *Naše divadlo a jeho budoucnost* (1864) Sabina tuto problematiku rozvinul myšlenkou, „že osudy života národového z nutného se vyvinují pokroku ducha světového a že jeho konečným cílem smíření protivy všech mezinárodních momentů a sjednotit jich páky v poklidné jednotě humanismu.“ Pro dobové chápání Hegela je nanejvýš příznačná připojená poznámka, kterou Sabina napadl vlastenecké konzervativce: „Mnohý z našich důmyslných krajanů zděsí se tím zdáním, že tato věta zapáchá poněkud filosofickým

idealismem německých mudrců, že následovně transcendentální a nepraktická“; svůj výrok proto ironicky parafrázoval „potěšitelnou“ větou kompilující dva výroky z Izaiáše: „Tentýž Bůh, jenž národy poráží, opět je zvedá (mohou-li ještě na nohou stát) a jeho spasení trvá (dle Jezaiáše) od národu až do pronárodu.“⁷ Připomeneme-li známý případ Čelakovského životopisce I. J. Hanuše, který byl v 50. letech pro podezření z hegelianismu zbaven profesury na pražské univerzitě, ukazuje se jako nanejvýš symbolické, že Sabina v obou zrcadlových výrocih ironicky směšuje protiklady v dobovém chápání nesmiřitelné – zatracovaného Hegela s biblickým prorokem, světového ducha s Bohem.

Zmíněná klíčová myšlenka cykličnosti existence národa v *Duchovním komunismu* není traktována ve smyslu návratnosti historie, jak bylo běžné v předbřeznové poezii, ale ve vztahu k nevyhnutelnému vývoji světa, katalyzovanému řetězcem probíhajících revolučních hnutí. Postulát nutnosti dějinných proměn Sabina mohl opřít o Hegelovo chápání historie jako „racionálně nevyhnutelného vývoje světového ducha“, formulované v práci *Die Vernunft in der Geschichte (Rozum v dějinách)*.⁸ Myšlenku nezadržitelnosti vývoje ovšem aktualizoval ve vlasteneckém smyslu jako „duchovně“ podmíněnou nutnost změnitelnosti neutěšené situace českého národa. Když proto uvažoval o možnosti národní „smrti“,⁹ zkušenost české historie jej dovedla k závěru, že proces zániku národa nekončí násilným podrobením a fyzickou likvidací, ale bývá dokonán teprve v oblasti „ducha“, kdy národ kulturně splyne s uzurpátorem (7). I národní emancipace se proto pravděpodobně neuskuteční politicky, ale na rovině kultury, rozvíjením národního ducha ztělesněného „v hlaholu národního našeho jazyka, ve zvuku zpěvu i v zářích národního našeho umění“, logicky ovšem jen „pokud mocností svého ducha si vydobudeme prostředkův k opětnému zmrtvýchvstání“ (3).¹⁰ Zrovnoprávnění Čechů tak může být uskutečněno jen za pomoci celonárodní osvěty jakožto hegelovského „duchovna“ v širokém smyslu.

Intertextuálně nejpriznakovější vrstvou Sabinovy eseje je, jak už bylo výše naznačeno, metaforická výstavba textu, v níž se v sémantické hře mnohonásobně střetává Hegelův „duch“ se Sabinovou „osvětou“. Při bližším prozkoumání se ukazuje, že právě z této bohaté metaforiky je vystavěna myšlenková tkáň většiny textu – Sabinova vědecká nomenklatura tu má paradoxně téměř básnický ráz. „Duch, jehož říše jest neobmezená, snaží se porážeti meze mu položené, aby k osvětě dospěl“ (14), říká Sabina na jednom místě své rozpravy a propojuje tak několik hlavních bodů své teze. „Duch národu“, „vůle všeobecná“ na míře osvěty přímo závisí, neboť osvěta je „hlavní podmínka statečné vůle národní“, „zdaru, vzniku a blahobytu všeobecného“ (12). Vzděláním a další osvětovou činností proto mají být prodchnuty a reformovány všechny složky společnosti, vědy, školství i veškeré kulturní

instituce v čele s pražskou univerzitou, v níž má být zavedeno „svobodné vyučování“ v národním jazyce (73). Duchovní komunismus „směřuje na osvobození národu cestou všeobecného duchovního vzdělání“ (28) a Sabina jej chápal jako celospolečenské kulturní hnutí, jež se mělo stát novou národní ideologií. Potvrzením, že východiskem z národní krize bude právě idea duchovního komunismu, mu bylo „pozorování, že vzdělání kvalitativně i kvantitativně přibývá“ a že tedy „lidstvo neustále k vyšší dokonalosti postupuje“ (33).

Výraz osvěta (osvícenost, osvícenství) sugeruje sémantickou spojitost mezi věděním a světlem. Významová složka světla v bibli (zvláště v barokním chápání) značila božství, Svatého ducha. Osvícenská reinterpretace, z níž Sabina vychází, pak význam tohoto symbolu modifikovala ve smyslu touhy po vzdělání a vědění. Spojitost mezi světlem a „duchem“ (inteligencí, intelektem) je zakotvena dokonce v jazyce: „světlo vědy“, „vysvětlit“, „v hlavě se mu rozsvítilo“, atd. Soubor této bohaté metaforiky ještě podstatně rozšiřuje kontrastování s tmou (duševní zatmělostí, tmářstvím, smrtí), které je vlastní nejen baroku, ale i folklórní a sekundárně umělé poezii (u nás zvláště Máchovi), a velmi příznakově s ním zacházel i Hegel ve *Fenomenologii ducha*. U Sabiny je stinným protipólem osvěty nevědomost v podobě rozkladné temnoty, která „směřuje vždy k tomu, aby zamezila průchod světlu, aby zpozdilé své náhledy k panování dovedla a osvětleným i osvětě vzniknouti nedala“ (12). Jejími prostředky jsou despotismus a cenzura, její zpátečnické nositele Sabina označuje za „nevzdělance“ či „zatmělce“, nejčastěji však za „chudinu duchem“ (v parafrázi Kristova výroku), „duchovní proletariát“, který je „hlavním zřídlem bídy pozemské“ (12-13). Termín „proletář“ však byl nucen z původního sociálněekonomického kontextu vyvázat – duchovním proletářem se tak prý nestává prostý člověk, ale obvykle „pavzdělanec“ z vyšší společnosti, který „lesklým oděvem zakrývá tmu své duše“ (tj. temnota předstírá, že je světlem; 14).

Protivahou duchovního „zatmělce“ je „osvětlenec“, „osvícený duch“, vynikající svým nadáním nad společnost a katalyzující svým působením její dějinně nutný vývoj. Je třeba říci, že koncept jedince, schopného pohnout světem, je v příkrém rozporu s vehementně proklamovaným rovnostářstvím duchovního komunismu. Na jednom místě své eseje Sabina téměř proti své vůli dochází k závěru, že „práce duchovní (...) považovala se odevždy za něco vyššího, čímž také skutečně jest“ (19). V tomto směru lze v *Duchovním komunismu* spatřovat vliv dalšího z německých idealistů J. G. Fichta, který v cyklu přednášek *Pojem vzdělance* považuje vzdělanectví obdobně za „víc než stav“, neboť „je tu skrze společnost a pro společnost“, a opakovaně hovoří o privilegovaném postavení stavu vzdělanců, který „má velmi úctyhodné, velmi vznešené a nad ostatními stavy vynikající poslání“.¹¹ Tímto posláním je mít „nejvyšší dohled nad skutečným pokrokem lidského pokolení jako celku a neustálé

podporování tohoto pokroku“, být „učitelem lidského pokolení“.¹² Oběma koncepcím přítomná není společná jen centrální postava duševně výjimečného jedince a věda a osvěta jako oblast jeho působení. Fichte dokonce ve své třetí přednášce pomocí složitého sylogismu teoreticky dospívá k postulátu „naprosté rovnosti všech (...) členů“ společnosti a analogicky se Sabinou k požadavku, „aby všechny různé rozumné bytosti byly vzdělávány stejnoměrně“.¹³ Rovnost a postulat privilegovaného postavení už u Fichta koexistují podobně, jako je tomu později u Sabiny. V *Duchovním komunismu* je ovšem rovněž zjevně patrný vliv (pre)romantického kultu génia, známý i ze Sabinovy poezie konce 30. let. Romantičtí titáni a asociálové jsou však u zralého Sabiny už transformováni, nejčastěji do podoby vědců, umělců nebo politiků, působících ve službách společnosti a zajišťujících její pokrok.

V konstruktu „osvětlenec“ tak Sabina nejpříznakověji propojil svou tezi s Hegelovou – reprezentant osvěty je zároveň i hybným činitelem světového ducha. Z hlediska intertextuality na Hegelovu duchovědu navázal ryze eklekticky: inspirátorský podnět zasazením do nového kontextu zásadně redefinoval a dourčil, z původních souvislostí jej však zároveň nevyvázal natolik, aby je čtenář v textu nemohl identifikovat. Metaforika proklamativní oduševnělosti a osvícenosti má v *Duchovním komunismu* zřetelně propagační ráz, kterým se text na první pohled zdá výrazně vybočovat z vlivu inspirátora. Cíl a smysl jeho národně ideologického zaměření – pozvednout obecnou míru vzdělanosti a vytvořit vysokou národní kulturu – se však opět nepopíratelně nese v „duchu“ Hegelovy koncepce. Ta tak Sabinovi neposloužila jen jako rétorická báze, ale stala se i sémiotizujícím odrazíštěm intertextuálních analogií.

Naše dosavadní porozumění Sabinovu *Duchovnému komunismu* je třeba prohloubit zvážením dalších intertextuálních vztahů. Jak už bylo řečeno, druhá složka titulu poukazuje na dobové sociální utopie, zejména francouzské. V těchto souvislostech byl také *Duchovný komunismus* vnímán marxisty 20. století. Ve vydání z r. 1982 je dokonce vřazen do svazku s titulem *Čeští utopisté devatenáctého století* společně se Sabinovi neznámou Bolzanovou utopií *O nejlepším státě* a Klácelovými *Listy přítele k přítelkyni o původu socialismu a komunismu*. Sabina skutečně projevil hluboký zájem o evropské sociálněpolitické myšlení své doby řadou statí o utopistech a jejich textech,¹⁴ k jejich teoriím však zjevně přistupoval kriticky. Není zde ale na místě sondovat tuto problematiku a kritizovat Sabinovy názory, zamysleme se nejprve pouze nad možností vnímat *Duchovný komunismus* jako utopii.

Vztah „textu“ k „žánru“ lze opět vidět jako intertextuální. Interstrukturu zde však s posuzovaným textem nevytváří konkrétní dílo, ale široký, vývojově diferencovaný komplex textů, do jisté míry předurčující jeho tematiku a někdy i kompozici. Ukazuje se, že *Duchovný*

komunismus skutečně disponuje ideovou náplní (sociální) utopie, avšak bez beletristické složky fiktivních zemí a postav. Po politické stránce není esej nic menšího nežli pokus o postobrozeneckou aktualizaci národního programu. Z intertextuálního hlediska v ní a porůznu i v dalším díle Sabina skutečně odkazuje na historické utopistické koncepty, jako byla Platónova Atlantida, Augustinova Boží obec, Morova Utopie, Campanellův Sluneční stát, Baconova Nová Atlantida, Harringtonova Oceána nebo aktuálněji Fourierovy falanstéry či Cabetova Ikarie,¹⁵ ale navazuje na ně polemicky. Tyto koncepty „za pouhé básně považujem“, napsal přímo v *Duchovném komunismu*, současně ale jako by na témže místě vyjádřil i názor právě opačný: „Nejsouť to pouhé sny a výtvořtřeštivé fantazie, jež někteří přední myslitelové v ideálním rouše lidstvu k posouzení předložili, vyličíce jim jsoucnost bezvadnou a plnou blahoslavenství“, utopisté „sledili docela pozitivné směry“ (44). Jak této dvojakosti pohledů rozumět? Autor sice připojil jakési vysvětlení, když utopie označil za ideál se skutečností neslučitelný, nicméně nutný jako směrodatná představa cíle světového vývoje, to však zjevně nepostačuje.

Celou řadu parafrází myšlenek *Duchovného komunismu* lze nalézt v Sabinově románu *Na poušti* z téže doby (1859/1863). Snaha po světové kulturní obrodě se skrytou vlasteneckou tendencí je společná zednářskému učení sekty obručníků, myšlení jejich potomka Alfa Berta a dokonce i idealistickému básnickému pokusu Palingenezie (palingeneze = znovuzrození) Ivana Dudka, v jedné části románu patrně Sabinova autoportrétu. Mezi jiným se tu autor několikrát vrací k myšlence duchovního proletariátu, kterou na jednom místě zpodobil hned ve dvou verzích, „falešné“ a „správné“. První z nich formuluje nakladatel Krocan, představitel Sabinou pranýřovaných „sobíků“: „Žijíce prý proletárove tito ode dne ke dni bez pojištěných důchodů (...), zaprodávají svá nadání. (...) Na náhodu spolehajíce, pouhým okamžitým dojmům podlehají, čímž učenosti v cestu se stavíce nepodporují ji.“ Tuto koncepci se jakožto scestnou cítí nucen korigovat jeden ze Sabinových mluvčích v románu, Alf Bert: „Duševním proletárem není ten, kdo jest chudý, nemající dostatek peněz a pohodlí, alebrž kdo jest chudý duchem, rozumem, moudrostí a vůbec myšlenkami“. Alf pak na důkaz jmenuje celou řadu „geniů“, kteří žili v bídě a s nimiž jako by se sám Sabina ztotožňoval.¹⁶

Právě tyto „aristokraty ducha“, známé z kulturních dějin, Sabina počítá mezi své „osvětlenec“, „osvícené duchy“ – mezi „syny světla“, jak zní i původní titul románu. S tímto souslovím se nicméně setkáváme už mnohem dříve v jeho publicistice. Po březnu 1848 například za „syny světla“ označil revolucionáře jakožto nesmiřitelné nastolitele nových pořádků: „Nad hlavami vašimi rozžata plane pochodeň svobody a pokroku, před vámi, za vámi a kolem vás rozmetá se, co minulost mrzáckého porodila, a synové světla zašlapávají

stopy otroctví!“¹⁷ V *Na poušti* už ovšem tento pojem není chápán v radikálnědemokratickém smyslu, současně je tu však ukotven mnohem širšími souvislostmi, jež vrhají problematizující světlo i na *Duchovní komunismus*. Jednou z těchto souvislostí je světelná mystika obručníků, chápající světlo jako hybný princip vývoje světa a lidstva, kterou můžeme dokumentovat touto ukázkou: „*Světlo a láska!* Hle, počátek veškerého poznání se jeví v slovích: *budiž světlo!* (...) Jediné světlo jest buditelem národův a konečné vítězství světla, jeho proniknutí všech živlů životních prorokovali a připravovali mudrcové všech věků. Světlo jest onen genius lidstva, jenž zemi k nebi připíná. (...) rozšiřovatelem světla v Čechách má býti naše *bratrstvo!*“¹⁸ Světlo tedy těmto mystickým utopistům reprezentuje víceméně totéž, co „realistickému“ utopistovi Sabinovi jeho osvěta. Příznačný motiv světla – planoucí pochodeň – je ostatně zmíněn i v jeho citovaném revolučním výroku.

Protikladnost idealismu (zde mysticismu) a realismu přitom Sabina po celá 60. léta neustal vyzdvihovat. V *Na poušti* ji dokonce zachytil v programově rozporné postavě Prokopa Vltavského, jíž jako by současně platil jeho obdiv i výsměch. Právě Prokop, kolísající mezi genialitou a šílenstvím, jakožto velmistr živořícího řádu formuluje většinu myšlenek blízkých Sabinově eseji, a dokonce se snaží vytvořit z nich ucelenou světonázorovou koncepci ve spisu příznačně nazvaném Pansofie. V románu ztělesňuje prototyp epigona děl zmíněných utopistů, avšak podle obručníka Dobromila právě „těmito básněmi přesycená a naladěná obrazivost nebohého Prokopa se napájela, až struna zdravé, chladné rozvahy v něm praskla“¹⁹ a Prokop zešlel. Pozoruhodně Prokop příznakuje sousloví „synové světla“, když ve své Báchorce o zbloudilých hvězdách píše, že „oni velikánové ducha, jenž po věky pravdu hlásali, krásu tvořili a lidstvo k světlu uváděli“, jsou vlastně prach rozpadlých hvězd, který způsobil osvětu na zemi; později tyto geniální „jednotlivce“ přímo popisuje jako „nešťastné děti světla na zemi jen zabloudilé“, „potomstvo hvězd“ v kontrastu k lidstvu, „potomstvu prachu“.²⁰ Toto vypjatě metaforické vidění světa má v románu nepochybně charakterizovat Prokopovu „přemrštěnost“, jak autor nazývá základní polohu jeho šílenství, věc však znovu má i druhý pól. V tylovské kapitole Sojkových-Sabinových *Našich mužů* je celá báchorka, kráceně citovaná podle otisku v *Jasoni* z 20. května 1859, zcela vážně prezentována jako myšlenka Karla Sabiny, snícího ve vězení o podstatě geniality. Oblasti Sabinových sympatií a antipatií se tak mísí zcela indiferentně.

Konečně je tu motiv Prokopova somnambulismu, kterým je jeho světelný mysticismus diskreditován definitivně. Právě tento Prokopův jediný fyzický projev touhy po světle je totiž v celém díle vnímán jako neklamný příznak jeho šílenství. Náměsíčnická scéna se tu objevuje dokonce vícekrát s příznačnými detaily: „Luna zasáhnuoc lože jeho takměř z lože ho vytáhla.

Povstana jako galvanizovaná mrtvola se pohybovatí počal, po jizbě co nejvýše na mříže okénkové vylezaje rozpjatýma rukama a bolestným stenáním mrtvými zraky tak dlouho k nebi hleděl, až Luna buď za oblaky se skryla, buď za zdí se ztratila.“ „Hle, tvář jeho v ozáření! Luna úsměvem ho uvítává. Kterak on ruce své toužebně k ní pozdvihuje; ústa jeho se chvějí šeptem slov neslyšaných. (...) Tu luna srdce jeho se dotkne a on zlehounka povstává – a ruce maje rozepjaté a oči v sloupu přistupuje k oknu.“ A nejen to – právě v tomto chorobném světelném opojení se Prokopa zmocňuje „neukojitelný pud psaní“: „Ruce mu klesnou; podivná moc ho ve snu popouzí, pud neodolatelný ho táhne k stolku. Chopí se péra a píše! Nehledí na papír před sebou, nevidí slova pod pérem, a přece píše!“^{/21} Právě tímto detailem je Prokopovo „ideální“ učení ironizováno v nejvyšší míře, ale současně se jím Sabina dopouští i autoblasfémie. Všechny citované Prokopovy myšlenky – právě ty, které tak věrně zrcadlí ideologii *Duchovného komunismu* – tak totiž prezentuje jako výplody šílenčova lunetického blouznění.^{/22}

Nejedná se o kuriozitu. Vytyčená intertextuální souvislost výrazně ztěžuje a snad dokonce znemožňuje tradiční humanistické zhodnocení a specifikaci kulturní osobnosti Sabinova typu. Kolik má autorský mluvčí eseje společného s bláznem Prokopem Vltavským? Do jaké míry Sabina „své“ proklamované ideologii duchovního komunismu skutečně věřil a nakolik si od ní zachovával odstup? Právě v těchto otázkách, narážejících na povahu Sabinova osobnostního a uměleckého přerodu doby konce 50. let, která byla v jeho životě též přelomem k tvůrčí zralosti i maximální spisovatelské profesionalitě, záleží vlastní smysl jeho záhadnosti, a ne v jeho „zradě“, která je jen jedním z řady tehdejších projevů jeho principiálně rozeklané osobnosti. Bohužel definitivní rezultat by při míře dnešního poznání Sabiny a jeho díla byl předčasný. Věc vyžaduje další studium, zaměřené jak analyticky, tak kontextuálně. Pokusme se přesto v následující kapitole vymezit ještě jeden aspekt této nesmírně složité problematiky.

13. SENZITIVITA A ŠÍLENSTVÍ

Dvě z erbovních témat romantismu, genialita a šílenství, jako by se v postavě Prokopa Vltavského z románu *Na poušti* navzájem parodovala. Sám autor má zřetelnou tendenci o Prokopovi střídavě hovořit obdivně a výsměšně, s účastí a s odporem. Rozpornost postavy přitom plyne z jediné vlastnosti, pověstné romantické citovosti, která jí umožňuje „genialitu“ v širokém smyslu percipovat a případně produkovat (umělec, titán), současně ji ale dovádí na hranici „normálu“ (blázen). Sabina svého geniálního učence umístil za mříže cely v pražských Kateřinkách pod kuratelou psychiatra Světana ne proto, aby tak deklaroval byronovsko-máchovský světobol individua nepochopeného společností, ale proto, že Prokopův únik od reality jakožto stav myslí je skutečná psychická choroba, vzešlá navíc právě z jeho idealismu. Postava, která by dříve byla ztotožňována s romantickým subjektem, je hospitalizována na psychiatrii – sama tato situace dává tušit, jak trpce a zásadně se Sabina po porážce revoluce a v těžké životní situaci vyrovnával se svým dosavadním literárním i životním myšlením. Je nesporně příznačné, že tento typ protagonisty i se svým lékařským protějškem se objevil hned v několika Sabinových textech tohoto období. V předchozích dvou kapitolách jsme sledovali Sabinovu názorovou přeměnu a její problematické reflexe v jeho zralé beletrii a esejistice. Zde tyto tendence vztáhneme k obecnému literárnímu vývoji ve smyslu Sabinova postupného, avšak nikdy zcela nedokonaného odklonu od romantismu.

Před vlastním komentářem k intertextuálním proměnám postavového syntagmatu blázen – doktor je však třeba krátce se zaměřit na jiný konstitutivní rys textů, v nichž se vyskytuje, na fakt, že vznikaly ve vězení. Jakým způsobem bylo možné psát v žalárních podmínkách? Do jaké míry se na genezi těchto textů podílela autocenzura vynucená policejním dohledem? Co všechno Sabina ve vězení napsal a nakolik to později upravoval? A jaký je konečně smysl faktu, že jedním z metaforických prostředků k formulaci přeměny světónázoru učinil tematiku šílenství? Tyto skutečnosti nebyly dosud zkoumány a postrádáme bohužel informace, které by opravňovaly k jednoznačným odpovědům. Sabina o své vězeňské činnosti později napsal: „Zaměstnával jsem se spisováním svých románů, činil jsem rozvrhy k povídkám a sosnoval jsem plán k dějepisu literatury.“¹ Domněnka Jana Thona, že ve vězení bez omezení studoval a dokonce že „pobyt v odloučenosti“ na roztěkaného Sabinu „působil příznivě, soustředivě“,² je však jistě přehnaná. Frič uvádí, že při trestu dočasně zpřísněném za přestupky karcerem byl nucen ukájet svou potřebu duševní činnosti skládáním básní zpaměti a že jednou k tomuto účelu „vyškemral (...) na jedné milosrdné stráži kousek tužky“, jindy dokonce zaznamenával verše „hřebíkem na plechovou lžici“.³ Teprve po odpykání karceru

mohl básně zapsat. Při nezpřísněném trestu nicméně věznění v samotkách na Pražském hradě směli vlastnit psací potřeby, ve velmi omezené míře si mohli z domova nechat posílat knihy a dokonce prý jim „drobná literární práce“ poskytovala „jediné rozptýlení“.⁴ Po vynesení rozsudků a deportaci vězňů do různých míst monarchie se tyto podmínky sice mohly zhoršit, přesto ale není radno ve všem věřit líčení v *Oživených hrobech*, kde žalářovaní všechny psací potřeby a knihy musejí schovávat v tajném „sklípku“ pod kamny, číst mohou jen německé slovníky a gramatiky či případně za úplatek román z místní „zápůjční knihovny“ a kde jediný literární pokus (Bianchi) je předem odsouzen k nezdaru – taková omezení jsou v příkrém rozporu s předpokládaným množstvím toho, co Sabina ve vězení napsal. Víme ostatně, že i Frič (Komárno), Vávra (Munkáč) či Arnold (Kaštel v Lublani) si psali deníky a paměti.

Navíc Sabina pravděpodobně ještě zhruba rok před svým amnestováním publikoval. Ferdinand Strejček vyslovil domněnku, že ze Sabinova pera pocházejí čtyři povídky, otištěné roku 1856 v Mikovcově Lumíru pod pseudonymem Norbert Bergenthal, neboť se v mnohém podobají rozsáhlé humoristické povídce *Sokové* (Lumír 1857, roku 1866 přetištěno v souboru *Jařinky* pod názvem *Hodovští*), případně dokonce *Prodané nevěště*.⁵ Strejček spekuloval, že z finančních důvodů se spíše než Sabinova žena k převozu těchto textů z Olomouce do Prahy pod nosem policie uvolil jiný, neznámý „ochotný prostředník“. Domnívám se však, že mohl-li Sabina ze žaláře publikovat, pak jen s vědomím policie, která mu konečně mohla vyjít vstříc s ohledem na svízelný život jeho rodiny, ale ovšem si na něm vynutila pseudonym. Policejnímu dohledu by napovídala i naprostá myšlenková „nezávadnost“ těchto textů a prakticky nulová umělecká hodnota. Podobný příklad nám poskytuje Arnoldova zemědělská brožura *Krátké vypsání hospodářství šestihonného...*, sepsaná v pražském vězení. Tento zcela apolitický spisek byl po několikerém zamítnutí k tisku dokonce doporučen lublaňskou policií s výhradou, že vyjde bez Arnoldova jména. Text byl přesto otištěn až v Praze po Arnoldově amnestování, ale pouze proto, že autor v Lublani nesehnal vhodného tiskaře.⁶

Neméně problematická je situace po Sabinově osvobození. Víme, že „amnestování spisovatelé musili od sebe dáti pražské policii revers, jímž se zavázali, že pod svým jménem bez povolení policejního ničehož nebudou psáti a tisknouti“,⁷ a že Sabina sám byl v srpnu 1858 za porušení tohoto zákazu potrestán třemi dny vězení, třebaže vydal jen básničku, „která pranic neobsahovala nežli chválu hudby a tak kratičká byla, že na každé slovo její padlo nad hodinu sezení v chládku“.⁸ S takto striktním omezením činnosti, hraničícím s šikanou, je však opět v rozporu nebývalý publikační boom, který u Sabiny nastal prakticky hned s jeho propuštěním. Jen v prvním dvojletí vedle zmíněných *Soků* vydal patrně s Fričovou pomocí u K. Jeřábkové vězeňské romány *Blouznění* (1857)⁹ a *Hedvika* (1858) a rozsáhlé, umělecky

bohužel vcelku bezcenné historické povídky *Zrušený ples* (Lumír 1858 pod pseudonymem Jan Choltyn; přetištěno rok nato pod Sabinovým jménem a titulem *Záhuba Vršovců* v kalendáři Česko-moravská pokladnice na rok 1860), *Dunin Vlast* (Lumír 1858) a *Pan strýc* (Česko-moravská pokladnice na rok 1859). Počátkem roku 1858 byl navíc zakázán plán vydat *Syny světla (Na poušti)* Fričovým nákladem a místo nich začal vycházet narychlo sepsaný humoristický román *Věčný ženich* (u Rohlíčka a Sieverse po sešitech až do roku 1863). To vše v nejkrušnější době po návratu, kdy Sabina podle svých vlastních slov žil „v labyrintu poměrů, jakéž přímo ke smrti vedou“ a uvažoval o „vystěhování se do Ameriky“^{/10} či podle jiných chtěl „pustit se literatury, až dokončí nějaké své započaté práce, a pak jít k jakémus privátnímu úřadu, k železnici“.^{/11} A hlavně za stále se zpříšňujícího cenzurního dohledu, který údajně vyvrcholil v létě 1859 totálním policejním zákazem „Sie dürfen überhaupt gar nichts schreiben“, údajně vyprovokovaným udáním Jakuba Malého, které pro J. V. Friče a Josefa Baráka bylo počátkem nebývalé policejní perzekuce a zoufalého Sabinu prý přimělo k tomu, že si vykoupil možnost dalšího publikování konfidentskou spoluprací.^{/12}

Komplikovaná situace se obrazila i v trojím pokusu o vydání románu *Synové světla (Na poušti)*, nepočítáme-li nadto ještě povídku *Matka a syn*, která byla z rukopisu vyčleněna a otištěna samostatně roku 1859 v *Obrazech života*. Po zmíněném pokusu vydat román ve Fričově a Sabinově časopisu *Svět a domov*, který byl policejně zakázán,^{/13} totiž ztroskotal i pokus o časopisecké otištění v *Sojkově Jasoni*, který zanikl v lednu 1860 po deseti měsících existence vinou cenzurních zásahů, Sojkova uvěznění a nedostatku financí.^{/14} Celý text tak vyšel ve čtyřech svazcích až roku 1863 u I. L. Kobra oproti vydání v *Jasoni* se změněným pořadím kapitol a novým titulem *Na poušti*.^{/15} Údaj v *Sojkových Našich mužích*, že „velký román *Synové světla*“ byl sepsán „ve vězení“, můžeme pokládat za Sabinův; obdobnou informaci později podal i Frič.^{/16} Přesto Růžena Grebeníčková vyslovila domněnku, že hlavní práce na knize byla provedena „až po Sabinově návratu z olomouckých kasemat“, neboť „rámec předbřeznové společnosti“ – román je doveden právě k přípravám památné schůze 11. března 1848 – v textu zastřeně substituuje aktuální skutečnosti z konce padesátých let.^{/17} Analogií mezi „dusnem“ Metternichova a Bachova režimu lze však nalézt mnoho, Bach ostatně v zásadě usiloval o restituci rakouské předrevoluční politiky. Navíc řada motivů, které podle Grebeníčkové v románu poukazují k Bachově éře, ve skutečnosti daleko spíše zobrazuje dobu před březnem. Například policista pan Kočka, tajně ovládající půl Prahy pomocí sítě informátorů, kterého Grebeníčková ve stopách jiných vztahuje k Sabinovu konfidentsství, je velmi pravděpodobně totožný s postavou předbřeznového pražského policejního komisaře Josefa Kreuzmanna, známého z pozoruhodné črty Karoliny Světlé.^{/18} Je zřejmé, jak významně

tato mylná domněnka ovlivňovala dosavadní chápání románu, které mohlo v Kočkovi hledat Sabinova policejního chlebováře Päumanna a v jeho negramotném informátoru Kozákovi dokonce Sabinův konfesijní autoportrét. Analogie je však jen čtenářská a obě postavy vznikly téměř jistě před Sabinovým vstupem do policejních služeb, nejspíše už v žaláři.

Román *Na poušti* Sabinovi biografové už od počátku 20. století zpravidla kladou vedle *Oživených hrobů* jako jeho druhé nejlepší dílo, zajímavé „objemným společenským záběrem a bohatým myšlenkovým fondem“.¹⁹ Jedním dechem však poukazují k roztržité kompozici románu, intertextuálně závislé na mladoněmecké románové technice „nebeneinander“, zvláště na *Rytířích ducha* (1850-51) Karla Gutzkova.²⁰ *Na poušti* je „román sociální“, jak zdůrazňuje už dobový reklamní leták,²¹ a jakožto jeden z prvních českých románů těsně předjímá dnes bohužel podhodnocovaná díla Gustava Pflögera-Moravského. Ve 20. století se častěji stal předmětem hlubšího zkoumání. Sociální aspekty románu vyzdvihla R. Grebeníčková, historií a místopisem Prahy v něm se zabýval K. Krejčí, který též společně s D. Hodrovou upozornil na příbuznost *Na poušti* s tzv. románovými „tajnostmi“ francouzské i české provenience (Sue, Féval, Tyl, raný Zola, v návaznosti na Sabinu pak Svátek, Rüffer a snad Sojka, dále Světlá, Arbes aj.); prvky zasvěcovací mystiky v románu komentovala rovněž Hodrová.²²

Žalářní literární tvorba měla pro Karla Sabinu, který téměř polovinu svého osmiletého věznění strávil na samotce přerušované výslechy a v očekávání rozsudku smrti, alespoň zprvu jistě větší význam jako psychická terapie než jako zdroj případné budoucí obživy. Není tedy nelogické, že v řadě svých textů z 50. let vytvořil poloautobiografickou postavu zešílevšího génia, jakou je Prokop Vltavský z *Na poušti*, Jan Zach ze stejnojmenné novely či Stanislav Branský z *Blouznění*.

Prokopův duševní obzor, jak už řečeno, zahrnuje zvláště oblasti literární společenské utopie a zednářské a českobratrské mystiky historické sekty Obruč, jejíž poslední stoupenci v závěru románu připravují vlastenecký převrat roku 1848. Sabinův vztah k utopii byl, jak jsme viděli, velmi rozporný a nejinak to bylo s jeho vztahem k mystice. V zásadě jej definoval už ve své rozsáhlé předběznové stati *Procházky v oboru mystiky, romantiky a bájení* (1847), kde pracuje s termínem „vidění“ ve smyslu „bezprostřední (...) zření v obor nadsmyslný“. Výsledkem lidské schopnosti tohoto duševního zření je veškeré umění, věda a vůbec „vše vyšší poznání světa a božství“, zároveň ale i „zbloudilé výstřednosti a šílenství“. Ty plodí mysticismus jakožto negativní součást „vidění“, která není založena na rozumu, odklání se od reality a vede k „sebezničení“.²³ Dále v eseji Sabina vyjadřuje svůj obdiv k poetičnosti a kráse řady starověkých mystických systémů, náboženství a literárních děl, ale opět neskrývá

ani pohrdání k jejich ireálným a fantazijním prvkům, když jejich tvůrce a stoupence opakovaně označuje za „potřeštěnce“, „šilence“ apod. Nesmyslné projevy „nadsmyslna“ jsou tak v Sabinových očích schopny diskreditovat umění, vědy i náboženství jako takové a definují též hranici mezi genialitou a šílenstvím Vltavského.

„Dvě žvlův v něm zápasilo, vzdělaný rozum a obrazivost až příliš přemrštěná“, zní jedna z četných autorských charakteristik Prokopa. Jako „přeuceného vytržence“ jej poněkud zvláště diagnostikuje jeho racionalistický protějšek, „představený blázince“²⁴ doktor Světan, v jehož silách je pozorovat a pronášet komentáře, ne už ale změnit Prokopův stav. Světan tedy v *Na poušti* funguje podobně jako Verneovi vědci, preinterpretující čtenáři tematizované zvláštní přírodní jevy, u Sabiny ovšem psychologického rázu. Tím ale Prokopovu osobnost redukuje na kuriózní zjev, na pouhý předmět pozorování, jehož objektivita trpí nepochopením subjektivního Prokopova rozměru, v textu tvořeného zejména jeho zápisky. Skutečný stav pacienta je tak mimo Světanovo chápání stejně jako jeho učení, zastaralé a fikcionalizované mnohaletou izolací od reálného, Světanova světa (to byla také pochopitelná obava vězněného spisovatele). I v Prokopově „přemrštěnosti“ tak vidíme určitou míru autorské účasti. To konečně dokazuje též zmíněná Sojkova citace Prokopovy Báchorky o zbloudilých hvězdách, podaná jako vážný projev Sabinova světónázoru (srov. v předešlé kapitole).

Kombinace vhledu a odstupu sugeruje přítomnost autorské ironie. O literární ironii lze obecně říci, že vzniká imanentně příčinou autorova vědomí fikčnosti vytvářeného diskurzu. Principiálně shodná je i pověstná romantická ironie. Její odlišnost spočívá pouze v tom, že romantici programově *zdůrazňovali* vědomí fikčnosti toho, co psali (sen, fantaskno, ideální typy postav, účast přírody na lidském osudu, umělecká tvorba jako „hra doopravdy“ atd.). To je, domníváme se, jeden z hlubinných obsahů romantické literatury obecně, k jehož vyjádření autoři užívali ironie jen jako prostředku. Pozdní romantik Sabina ale v postavách jako Prokop Vltavský tuto ironii právě pro její programovou ireálnost obrátil proti ní samé. Vltavský jakožto kvintesence romantické senzitivity a životního pocitu svým šílenstvím poukazuje na romantismus jako na nesmyslný a scestný; a současně jeho autobiografický rozměr z kritiky hnutí činí i autokritiku samotného Sabiny, konkrétněji jeho umělecké minulosti, dané právě jeho příslušností k romantismu.

Náš pohled na tuto problematiku lze obohatit širším kontextem Sabinovy tehdejší tvorby. S tématem šílenství se setkáváme už dříve jako se závěrečnou fází příběhu mladého malíře Stanislava Branského, jednoho z protagonistů románu *Blouznění* (vyšel roku 1857 ve třech svazcích v nakladatelství Kateřiny Jeřábkové; stojí za povšimnutí, že téhož roku a u téže nakladatelky poprvé vcelku vyšli Máchovi *Cikáni*, s nimiž Sabinův text spájí vrstva

motivů okolo postavy Židovky Ley a jejího otce Efraima). Stanislav je otrokem své milostné přelétavosti. Je líčen jako „mladý, přimarnělý, věčně zamilovaný seladon“ a v tomto smyslu jako „pravá třtina, větrem se klátící“,¹²⁵ erotické téma je však popřeno tím, že všechny jeho lásky jsou platonické, tj. z autorova pohledu nesmyslné, fiktivní. Bezuzdné střídání erotických idolů se u Stanislava pojí s prudkými změnami životních názorů, vyjadřovanými i komickými převleky – za horlivého studenta pro lásku ke „vzdělané“ čtyřicetileté slečně Amátě, nebo naopak za knihami pohrdajícího vojáka, když se zamiluje do mužatky Heroiny. Jako by se tu ze Stanislava stal shakespearovský šašek (fool), jehož nepadnoucí převleky upomenou i na Hamletův bláznovský kostým (sama metafora „převleku charakteru“ má přitom ve světové kultuře původ v epištolách svatého Pavla z Tarsu, který jí hojně využíval). Je klasifikováno jako „nový blud“, když se Stanislav zamiluje do krásné Ley, již srdeční vada znemožňuje prožívat milostné vzrušení (!). Tato láska z něj svou intenzitou udělá skutečného adepta na zešílení; jako „nemoc“ jeho stav diagnostikuje doktor Hrot, protějšek Světana z *Na poušti*, a uvažuje o jeho převozu do blázince (motiv pomýlené lásky ostatně sehrál roli i v zešílení Prokopa Vltavského). Naštěstí se nad Stanislavem slituje jeho snoubenka Anna a věnuje mu svou lásku, již ho vysvobodí z jeho bezprizorného platonismu. Stanislav se „uzdraví“, stykem s „realitou“ však ztratí kontakt s dosavadní „ideálností“ a přijde o svůj umělecký talent.

Širší motivický kontext tématu šílenství zde tvoří titulní „blouznění“ jakožto pomýlená lidská honba za ideálem. Zatímco postava sangvinika Stanislava zesměšňuje jako blouznění romantické pojetí lásky, jeho antipod, „hlubokomyslný“ flegmatik malíř Svatomír, nechtěně paroduje druhé arcitéma (Sabinova) romantismu, umění. Svatomír je na rozdíl od Stanislava skutečný umělec, který žije svým posláním, přesto však romantický ideál umění bagatelizuje pochybnostmi o jeho smyslu. Když například maluje krajinu v soumraku, zpochybňuje jeho úvaha kult přírody (konkrétně máchovský kult slunce): „Zdali to život jest, co zde vypřádám, či marný sen? Zdali to působením jest, co zde předsvítá, či pouhým jen blouzněním?“ „Působení“ je tu reálný vliv soumraku na malíře, „blouznění“ jeho zkreslený výsledný obraz na plátně; celá úvaha tak zavrhuje kategorii umělecké inspirace, která realitu fiktivizuje. „Třeštili jsme tedy oba, jenže každý jináč“,¹²⁶ uzavírá jinde Svatomír za sebe i za Stanislava. Blouznění je fiktivní lidský pohled na svět, iluzornost ideálů, předem znemožňující nalezení pravdy či dosažení dokonalosti. Jeho nesmyslnost a hloupost se stává i předstupněm šílenství (počinání, které nedává smysl, je bláznivé). Četnost a bohatost výrazů pro blouznění (poblouzení, snění, třeštění, přemrštěnost, hříčka obraznosti, blud...) naznačuje šíři záběru Sabinovy centrální ideje v románu, již je lidská náchylnost podléhat sebeklamu, ať už v lásce, v umění či jinde. Její bezútěšnost si nezadá se slavnou závěrečnou pasáží Turgeněvova *Dýmu*.

Ústřední postavy *Blouznění* tak vždy zosobňují jakousi ideu, jejíž konečná destrukce jim přináší životní rozčarování (povrchní sukničkář Stanislav zahodí svůj talent a ožení se, hluboký puritánský Svatomír se zamiluje, ale jeho milá umírá). Jedná se tedy o tezový román. Dodejme na okraj, že pojem tezovosti je často spojován s představou něčeho, co neodpovídá životu, a co tedy nelze číst. Předpokládá se, že čtenář snáze přijme děj, který není nesen násilnou apriorní tezí, ale naopak sám tuto tezi „přirozeně“ vytváří. Jedná se ovšem o zřejmou iluzi, fiktivní jsou beze zbytku oba postupy. Čtenáře by proto nemělo znepokojovat, setká-li se s textem, který se sám ostentativně tváří jako literární konstrukt. Dokonce lze předpokládat, že takový text bude čtenářsky uchopitelnější, „žádost“ o výklad se zdá být součástí jeho komunikačního gesta. Výsostně tezové texty, jako byla tehdy u nás *Pohorská vesnice* (1856) nebo v rakouském kontextu Stifterovo *Pozdní léto* (1857), jsou dnes přes svoji zjevnou apriornost pokládány za jedny z nejvýznamnějších próz obou národních literatur. Sabinův román navíc danosti „žánru“ nenaplnuje, ale provokativně je narušuje a inovuje: každá z jeho hlavních postav žánrově směřuje k tezovému zploštění, ale proklamovaná idea je vždy v závěru popřena a rozbita vlivem širšího okruhu zobrazeného fikčního světa, ostatních „tezí“.

Asi nejzdařileji je velké dvojtéma senzitivity a šílenství traktováno v rozsáhlé novele *Jan Zach*, publikované od ledna do října 1859 v zábavné části hudebního časopisu *Dalibor*, jehož redaktorem byl jeden z mála tehdejších Sabinových podporovatelů Emanuel Meliš. Příležitostná spolupráce s *Daliborem* i zvolené téma jsou příkladem Sabinovy literátské přizpůsobivosti, současně ale dokládají jeho hluboký zájem o hudbu,²⁷ který se později plně realizoval v jeho slavných librettech. Sabina v této novele zpracoval příběh českého varhaníka a hudebního skladatele Zacha (1699 – 1773), avšak natolik volně, že zachoval jen několik biografických fakt – předpokládanou skutečnost, že Zach byl žákem B. M. Černohorského, jeho pražské a mohučské působení a styk s italským hudebním prostředím – a z barokního umělce udělal typického romantika. Sabinův Zach je fenomenálně nadaný hudebník, který vlivem životních okolností nedokáže plně zúročit svůj talent a umírá ještě v mladém věku v blázinci. U kořene jeho umělecké senzitivity, ale i šílenství stojí hrůzný prazázitek z mládí (jeho přítel zemřel při bouřce zasažen bleskem), který se Zachovi stává zdrojem inspirace a kterého Sabina překvapivě zdařile užil jako návratného motivu s výrazným psychologickým přesahem. Význam a dosah leitmotivu se postupně drasticky proměňuje – například zrovna když si Zach inspirován vzpomínkou na hrůzný zážitek zapisuje nápady pro hudební skladbu, jiný z jeho přátel se opodál utopí; u Zacha se tak doslova vyvíjí stihomam v podobě pronásledující ho smrti. *Jan Zach* proto místy připomíná díla mistra moderní psychologické prózy Jaroslava Havlíčka, s nimiž jej spojuje řada společných témat.

Tragický příběh hypersenzitivního umělce Zacha, jehož sestup do duševního pekla se prohlubuje po stupních od romanticky vznícené citovosti až po smrtelný paroxysmus, je nejen první a na dlouhou dobu jediný toho druhu u nás, ale je i líčen s bezpříkladnou odvahou a znalostí předmětu, jaké bychom nejspíš hledali až u spisovatelů poučených Dostojevským a Freudem. Sabinovo pojetí šílenství tak překvapivým způsobem spojuje romantickou tradici s výrazně moderními prvky (v jazyce je to mj. i občasné užití odborné lékařské terminologie). Právě v *Janu Zachovi* se konotační oblast motivu šílenství sumarizuje, když se jeho příčinou vedle vrozených dispozic a umělecké vnímavosti stává láska, fatálně nešťastná už proto, že vznikla omylem (milostná píseň, kterou Zach od své žačky hraběnky Angelíny zaslechl, není určena jemu, ale roztoužené jarní přírodě). Když se Zach opět omylem doví, že Angelína zemřela, propadá svému stihomamu, v němž si klade za vinu smrt milenky a obou přátel z mládí. Je fascinován smrtí, v bizarních šatech navštěvuje pohřby a takto inspirován komponuje šílené skladby. Konečně se subjektivně zcela odpoutává od skutečnosti a umírá.

Kontrast mezi Zachovou genialitou („V tom člověku se chovají nesmírné poklady obrazivosti a citu, jichž kdyby plným proudem v umění svém používal, stal by se snad prvním hudebním skladatelem světa“) a jeho duševním stavem („Obávám se věru, že zbytek jeho života bude jen patologickým procesem“)²⁸ vystihují diagnózy lékaře, zde pojmenovaného Justus. Druhá z nich přitom předjímá kompozici celé druhé poloviny textu, popisující Zachův postupný duševní úpadek. Je to právě dějové rozpracování procesu zešílení, které v *Janu Zachovi* oproti *Blouznění* a *Na poušti* dominuje. Proto i do našeho tématologického popisu, který je podle bachélardovské tradice v zásadě lyrický, vstoupila sama „banální“ rovina zápletky jako důležitý prostředek charakterizace. – Intertextuálně motiv postavy Jana Zacha ovšem odkazuje k dobové literatuře jako celku (kritická konfrontace romantických konceptů umělce a šilence), především však opět k obdobným Sabinovým postavám. Tragika a téměř naprostá absence ironie v Zachově případě tak ostře kontrastuje se Stanislavovou komičností a ve zpětném pohledu zlidštuje trpký sarkasmus příběhu Prokopa Vltavského. Současně je geniálně nadaný skladatel Zach v Sabinově díle protikladem k neúspěšnému komponistovi Hornerovi ze *Vzpomínek*, jehož postava se později stala předlohou pro Čapkova Foltýna.²⁹

Vnitřní spřízněnost komentovaných postav dokazují též opakující se přidružené či doplňkové motivy jako cit pro umění, neúspěch v lásce či bláznovské šaty u Stanislava a Zacha, jež mohou upomenout i na medvědí kostým neúspěšného nápadníka Vaška z *Prodané nevěsty*. Intertextuální variační proměny tohoto tématu však lze jen stěží umístit na zřetelnou vývojovou linii, nová zpracování vcelku jen rozšiřují jeho motivický kontext. Jak hluboko byl typ zešílevšího senzitiva v Sabinově mysli zasut, dokazuje ještě po letech postava Rubína

z románu *Morana* (1874), vlastně vážné zpracování komického Stanislavova příběhu. U Rubína duševní choroba z lásky propuká především vinou jeho nedospělosti a neschopnosti vztah realizovat. S psychologickou pronikavostí se proto projevuje stavy infantilní bázlivosti a snění. Na radu lékaře (!) Rubín píše milostné verše, v nichž svému idolu Viole Karmelové příznačně dává jméno Diotima, známé z hölderlinovské a platónské tradice, a opěvuje ji „jako Petrarca svou Lauru“.^{/30} Právě pro tento nereálně vyhlížející platonismus jsou však jeho básně drtivě odsouzeny kritikou, a k Rubínově milostné frustraci se připojuje i umělecká. Jeho nedospělý cit je navíc v textu sémanticky zrcadlen v předčasné lásce osmileté Irmy, která onemocní nervovou horečkou, když je Rubín doktorem Plíškem odvezen do blázince bez naděje na vyléčení. V autorském traktování tématu nezralé pubertální lásky tak sarkasmus zřetelně ustupuje chápacímu soucítění s člověkem kolísajícím mezi dětstvím a dospělostí, kterého ničí hloubka jeho vlastního citu. Nicméně předpokládat v těchto vážných tématech vliv Dostojevského by byl anachronismus, spíše se naopak jedná o Sabinovo pozdní přitakání romantismu, zničitelské síle jeho snů a pravdivosti jeho iluzí.

Využívá-li Sabina motivu šílenství k polemice s romantismem a jeho senzitivitou, nepřekračuje přitom axiologický rámec tohoto hnutí a kritizuje je jeho vlastními prostředky. To je charakteristické, neboť sám proces Sabinova rozchodu s romantismem nebyl nikdy dokonán. V postavě Prokopa Vltavského je například diskreditován pověstný literární kult měsíce a barokně-romantická mystika světla, typická též pro Máchu, pomocí přidruženého motivu somnambulismu. Je zřejmé, že Sabina romantickou motiviku neinovoval, jen v tomto případě zdůraznil tradiční složku sémantického pole centrálního symbolu lunny s její imanentní světelnou a tím i axiologickou vrtošivostí (nepřisahej při ní, věčně se mění od úplňku k novu, říká Shakespearova Julie), aby ironizoval celý jeden proud romantické literatury z jeho vlastní pozice. Z téhož důvodu nelze ani pokládat Sabinovu zralou tvorbu šmahem za realistickou, jak činivali starší kritici. To konečně ukazuje i jeho pozoruhodné programové přihlášení k realismu, napsané právě v přelomovém roce 1859. V úvodním aprílovém čísle *Jasoně*, vycházejícího za oficiální Sojkovy redakce, ale s většinou autorskou účastí Karla Sabiny, čteme o „tak zvaném realismu“ jako „hesle nového písemnictví“.^{/31} Plyne z něj, že literatura nadcházejících období se podle Sabinova názoru stále nemůže obejít bez romantického ideálu, bez perspektivy dokonalosti, nezbytné pro každé umělecké tvoření. Přesto Sabinovy zralé texty s běžně chápaným realismem spojuje právě akcent na „věcnost, předmětnost, pravdivost“, jinými slovy zvýrazněná skutečnostní stylizace fikce. Ukazuje se tak, že i tato snaha o syntézu protichůdných uměleckých tendencí doby se podílela na vzniku Sabinovy axiologické dvojdomosti, jak ji dnes chápeme.

14. MORANA A PALINGENEZIE

*Co to jenom ve mně potichoučku klíčí
Co to jenom zpívá v takých časech psích
Kdo to jenom ve mně na naději líčí
Kdopak si to ze mne ve mně dělá smích*
František Halas, Časy (Básník přezimuje)

„Není snad druhého člověka na světě, jenž tolik ran krutého osudu a tolik nevděku zakusil jako Tvůj Tě milující otec Karel Sabina“, loučil se zoufalý a zlomený Sabina v dopisu své milované dceři Sínince (Eufrozíně) do Ruska v listopadu 1872, několik měsíců po svém vyobcování z kulturní veřejnosti a zničený následnou tiskovou kampaní. Obecně se soudí, že Sabinova pozdní tvorba, nuceně anonymní, je pouze obrazem autorova společenského pádu a úbytku jeho duševních a posléze i tělesných sil, že jde o umělecký marasmus, pustou lopotu podnikanou každodenně pro nejistý výdělek. To však skutečnosti odpovídá jen zčásti. Už v následujícím listu Síně z 5. února 1873 Sabina psal, že se z otřesu začíná vzpamatovávat: „Tázalas se, co činím a jak se mám. – Inu, pracuji neustále, jsem zdrav a těším se z onoho duševního klidu, který nikoho neopustí, kdož myšlenky své neváže na svůj osud, nýbrž se naučil je od něho odpoutati. S nikým nemluví, nikam nechodím, pracuju a studuju (...). V zápasu s poměry svými stojím pevně a nedám se nikým a ničím zničit.“ Ve stabilizované situaci našel, jak se zdá, pro sebe i pro svou rodinu novou naději: „Jak dlouho to vydržíme, nevím, ale snad překonáme ještě i to, co *bude*, když jsme to, co *bylo*, překonali.“¹

Mezi řádky čteme, že otcem myšlenky je tu více přání nežli skutečnost. I je ale lze přijmout jako možný fakt, neboť alespoň dle našeho názoru Sabina v posledním období svého života vytvořil několik textů, které jsou přinejmenším pozoruhodné. Třebaže české i německé čtenářstvo pod vlivem nedávného skandálu striktně odmítalo texty podepsané jeho jménem, dokázal se Sabina i nadále účinně prosazovat v obou hlavních větvích své kulturní činnosti, v literární historii i v beletrii. Už v červnu 1873 dceři oznámil, že pro Lipsko chystá obšírné německy psané zpracování dějin české literatury, které mělo nahradit jeho nezdařený *Dějepis literatury československé* ze šedesátých let a stát se pendantem k Palackého *Dějinám*. Z přehnaně smělého plánu nakonec realizoval dílčí spis o historii českého divadla, který vydal nejprve periodicky jako sérii fejetonů v *Prager Zeitungu* (1875) a poté pod pseudonymem Leo Blass také knižně (1877). Vedle staršího *Úvodu povahopisného* (1845) je to Sabinova nejvýznamnější literárněhistorická práce vůbec.² Jako beletrista spolupracoval s pražským nakladatelstvím Aloise Hynka, kde česky i německy publikoval nejméně tři rozsáhlé tzv.

kolportážní romány na pokračování. Zvláště je třeba jmenovat anonymní románovou fresku *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875), patrně nejlepší Sabinův román, v němž se zúročila jeho nesmírná životní zkušenost i celoživotní pisatelská průprava. Sabinovo konečné tvůrčí vzepětí však předznamenal už jeho román *Morana čili Svět a jeho nicoty* (1874).¹³

„... vydávám velký román, jehož právě vyjde už 4tý sešit. Bude jich 24. Nazývá se *Morana* a je směru nihilistického“,¹⁴ píše Sabina počátkem února 1874. Kladných soudů o románu *Morana* existuje velmi málo.¹⁵ Není ovšem příliš divu při délce, napohled nejasné kompozici a celkově pochmurném ladění knihy, již Sabina uveřejnil pod literárním jménem Arian Želinský. Sémantika pseudonymu jistě souvisí s pesimismem románu, vyjádřeným už v titulu, zároveň však také pravděpodobně vystihuje i jakousi Sabinovu osobní stylizaci či lépe momentální životní postoj. Dokládá to i zmíněný druhý pseudonym K. Sabiny z té doby, Leo Blass, jehož význam je s prvním zčásti souznačný: představa chorobně vyhlížejícího lva (blass = bleďý) či slzícího Římana ve vztahu k Sabinově tehdejší situaci vyvolává truchlivou představu „zlomeného titána“ – stylizační obraz, který se opakoval v postromantické poezii v desítkách variací, výmluvně třeba jako přikovaný orel s přistřiženými křídly ze Sovovy komickotragické básně *Ještě jsou orli*. Fatalitu životní prohry ztělesňuje protagonista *Morany* Jan Karmel, jehož pesimismus je často ztotožňován se Sabinovým světovým názorem ze sklonku jeho života. Filosofii zániku jako „základní myšlenku“ románu ohlašuje také reklamní leták Hynkova nakladatelství, na jehož znění se Sabina mohl podílet. *Morana* podle prospektu „nezvratnou hlásá pravdu, že pošetilé a ničemné jest počínání si lidí, kteří podíl jsoucnosti na zemi, člověku tak skromně udělený, sobě i jiným ztrpčují a kalí, a urputností svou vzájemně se zničují, kdežto Morana, bohyně smrti, nad hlavami všech se vznáší, světélka rozkoší, slávy a životů jejich pouhým dechem svým zhasíná a nikomu nedovoluje, aby zlou vůli a zášť svou dále nesl, nežli k oné pídi země, jež bezmocnou mrtvolu jeho ve věčném stínu ukryje!“¹⁶

Příchod *Morany* v podobě smrti se v plánu textu uskutečňuje ve dvou rozsahem disparátních cyklech. V úvodní kapitole se *Morana* jeví jako neúprosná spravedlnost, která smírně vyřeší existenční boj mezi šlechticem Edgarem a kapitalistou Hlínským. Tento příběh funguje jako prolog k vlastnímu románu, v němž tématicky dominuje smrt protagonisty Jana Karmela. Obširný prolog je přitom natolik soběstačný, vnitřně prokomponovaný a uzavřený, že by se ctí obstál i jako samostatná novela. Domnívám se, že takto Sabina svůj text skutečně zprvu plánoval, avšak později, snad na popud nakladatele Hynka, který se specializoval na rozsáhlé romány na pokračování, jej přidáním příběhem rozšířil na dvanáctinásobek. Bohužel tímto krokem rozmělnil ideovou soudržnost a závažnost první části. Jan Karmel je představen jako postarší vdovec, hlásající nicotnost života a všeho lidského počínání. Podle jeho slov

„nejšťastnější jsou ti, kteří se ani nenarodili“ – vždyť „celý život vězí jen v otroctví smrti, jež kosu svou vždy pozdviženou má nad hlavou lidskou“, takže „život lidský [se mu jeví] toliko přechodem z nicoty jedné do druhé“.¹⁷ Karmel je v doslovném smyslu nihilista, negativa „nic“, „nicota“, „nikdy“ se v jeho promluvách opakují jako baladický refrén. Fascinuje ho zánik, tedy nejen smrt, ale také minulost. Z řečeného je zřejmé, že Sabina se tu v mnohém vrátil k romantismu z počátků své tvorby. Karmel znovu, byť skrytě a v omezené míře, nejen vyjadřuje autorskou subjektivitu – čtenáři neujde fakt, že na Karmelovy výroky v přímé řeči často plynule navazují autorské úvahy –, ale má i společné prvky se Sabinovým někdejší hrobníkem Smutným: popírá životní hodnoty a současně s láskou vychovává malou dcerku Violu, ze studijního zájmu obchází hřbitovy a zříceniny, pátrá po rodovém tajemství.

Lze říci, že celý prolog se otáčí kolem ústředního motivu hrobky. Překvapivě – a zcela jistě naposledy ve svém životě – se tak zde Sabina dostal do bezprostředního styku s poetikou K. H. Máchy, v jehož básnickém myšlení měl tento motiv klíčovou roli. Na zevrubný popis traktování „hrobky“ u Máchy zde nemáme místo, omezíme se jen na několik poznámek. Mácha měl pro tento motiv i několik dalších alternativních výrazů, z nichž nejdůležitější je kobka. Dokazují to slovní formulace v jeho lyrice jako „mrtvých kobka“ (*Syn mlynářův*) a „mrtvokobka“ (*Měsíc stojí s zesinalou tváří*) či texty, kde výraz kobka označuje hřbitovní kryptu (*Mnich*, veršovaný prolog *Pouti krkonošské*). Geniální sémantický rým kobka-hrobka v *Máji* ukazuje, že i Vilémova cela spíše než vězení symbolizuje hrob, což také dotvrzuje kontext scény, v níž se odsouzenec k smrti v představách usiluje vžít do mysli mrtvého; dvojí pojetí časné a věčné smrti tu dokresluje i řada doprovodných motivů jako narůstající tma, mrtvé ticho pravidelně ožívající pádem kapky, střídání tmy a světla (strážcova lampa) aj. Toto subjektivní a existenciální, metafyzické chápání hrobky ale v Máchově poetice vývojově předcházela národně-vlastenecký rozměr, známý zvláště z lyriky středního období. V básních jako *Hrobka králů a knížat českých*, *V chrámu* aj. byl tajemstvím hrobky fakt, že ukrývala slavnou českou minulost, nejkonkrétněji zpodobenou obrazem mrtvých českých panovníků, pohřbených v Svatovítském chrámu. Tuto základní situaci Mácha v různých souvislostech obměňoval (v obrazu kláštera mrtvých mnichů v *Pouti krkonošské* předznamenal metafyziku vrcholného období, v *Královiči* ideologizoval svého protagonistu v duchu vlastenecké politiky jako nástupníka mrtvých českých králů aj.). Sama hrobka – v širším smyslu jakožto místo spočinutí protagonisty zčásti souznačná s pověstnou Máchovou „vlastí“ – se objevuje ve dvou základních podobách, které mohou být spjaty s českou topografií a historií. Jedná se o obrazy související buď s představou rovu („pahrbek“, popravní „pahorek“, hora Blaník se spícími českými rytíři aj.), anebo hrobky ve vlastním smyslu jako kamenné stavby, mohyly (Karlštejn

coby „památník reka zpustlý“, české hrady a chrámy obecně), anebo může jít o kombinaci obou typů, založenou na představě kamene na hrobě (Vyšehrad na skále, chrám na vrcholu Sněžky, popravčí kůl a kolo na „pahorku“ aj.). V této spojitosti dodejme, že v Máchově imaginaci motiv kamene pravidelně navozoval představu lidských kostí či lebky, jak už kdysi na příkladu „kostničího kamene“ z *Cikánů* přesvědčivě doložil Jan Mukařovský.

Sabina na tento široký komplex motivů ovšem navázal, avšak intertextuální souvislost zde nakonec vyústila v ostrou polemiku a definitivní rozchod s Máchovou poetikou. Karmela ve fikčním světě *Morany* připoutal k hrobce šlechtické rodiny Mercedů, kde se stýkají všechny hlavní sémantické rysy prologu. Metafyzický význam hrobky reflektuje Karmelova trpitelská filosofie, byť zúženě. Naproti tomu její národně-vlastenecký rozměr Sabina zásadně rozšířil a proměnil. Pohřbení Mercedové jsou původem italský rod, který se po Bílé hoře usadil v Čechách, kde zbohatl na zkonfiskovaných majetcích českých exulantů (podobně jako třeba Piccolominiové). Nejsou však v hrobce sami: spolu s nimi zde spočívají i ostatky českého šlechtického rodu Řičanských, původních vlastníků panství, jejichž poslední žijící potomstvo představuje Karmel se svou dcerou. Nejde tedy o nic menšího než o interpretaci dějin, v jejímž rámci nabývají Karmelovy reflexe o nicotách světa a o zániku národně-politického významu. I epocha Mercedů se však už završuje. Hrabě Edgar prohospodařil většinu svých statků, které skoupil bankéř Hlínský, zbohatlík povýšený na barona. Edgar, podle vlastního doznání zbytečný člověk, je tak prodchnut tragickým vědomím, že ztělesňuje umírající svět, v němž on sám je stařec nad hrobem. Zprvu brání sňatku svého nadějného syna Alfonse s dcerou Hlínského (Marie má nízký původ), nakonec s ním ale rezignovaně souhlasí. Hrobka v Sabinově *Moraně* tedy symbolizuje rodové nástupnictví celkem o třech stupních. Řičanští (a Karmel) reprezentují dávno pohřbenou slavnou českou minulost, Mercedové (Edgar a Alfons) pak přítomnost habsburské monarchie, jejíž dny se však rovněž začínají naplňovat. Sukcesivní dějinnou linii konečně završuje bankéř Hlínský, který s dcerou Marií ztělesňuje nadcházející epochu buržoazie a průmyslu (na několika místech spojovanou s „židovstvím“). Myšlenka dochází konečného naplnění v epilogu Sabinovy „novely“, který v našem chápání představují úvodní řádky druhé kapitoly: po pouhých několika letech spočívají mrtvá těla hraběte Edgara a barona Hlínského v hrobce svorně vedle sebe. Dějinný nesvár je zapomenut, všechny rozpory jsou smířeny, srovnány a bagatelizovány.

Patří k zvláštnostem Sabinovy *Morany*, že navzdory prezentované fatalistické filosofii, vnímané tradičně jako odraz autorovy zatrpklosti a tristní životní situace, se tu nevyskytují téměř žádné záporné postavy. I Jan Thon upozorňuje, že Sabina stránky románu „oživil řadou sympatických postav, v nichž jako by se ztělesňovaly mnohé osvícené i reformistické ideje

společenské.“⁸ Stejně jako nešťastný Edgar i zbohatlík Hlínský představuje ponejvíce kladný typ. Hlínský je prosperující kapitalista, praktický, všeobecně prospěšný muž, uskutečňovatel pokroku, novátor. Jako bychom tu ani nepoznávali Sabinu, který dříve omezenost takovýchto „realistů“ a „praktiků“ neustával parodovat. Je však třeba mít se na pozoru – náhlou sympatií tu patrně doprovází také silná ironie, ne-li přímo sarkasmus. Karmel pod dojmem Hlínského praktické, pozitivní životní strategie učiní něco, co v čtenáři vyvolává ty nejpálčivější otázky: nechá z hrobky odklidit kosti svých předků Řičanských. „Odeslal jsem je do nového mlýna, bude z nich prášek na pole“, píše o nich. „Rozemelou se, rozsejou po polích a přispějou k zúrodnění půdy.“⁹ Máchův centrální motiv je tak v Sabinově textu negován tím zřetelněji, oč důležitější úlohu v něm hraje. Co bylo pro Máchu i pro mladého Sabinu téměř sakrální, se tu náhle nejvyšší měrou blasfemizuje. Jde doslova o negaci Máchovy poetiky, což potvrzuje i fakt, že v obou posledních Sabinových románech žádné sebeskrytější máchovské aluze nelze najít. Jak rozumět tak trpkému gestu? Jde opravdu o ironizaci nenáviděných materialistických „sobíků“? Nebo tu Sabina naopak, nejspíše pod dojmem svého vyvržení z národa, opouští vlasteneckou ideologii, kterou celým dosavadním literárním i kritickým dílem prosazoval a kterou v něm neustával zdůrazňovat? Nebo mu opět, podobně jako jeho Karmelovi, tyto dotud zásadní životní otázky připadaly už bezpodstatné z pohledu „vyšší moudrosti“, jíž byla blížící se smrt? Anebo mu konečně už na ničem z toho doopravdy nezáleželo?

„I člověk – bludice citem nadána – / vystoupiv z tmy, po krátkém zasvítání / sem tam poháněn, než se dočká rána, / mdlý již do temna, z nějž vyšel, se sklání. / Tam věčnost jeden za druhým prodřímá, / jež všecky země jedinká pojímá – / a všickni vejdou v zapomenutí!“¹⁰ Tyto verše se zdají vhodně charakterizovat Karmelovu filosofii Morany. Ve skutečnosti je ale Sabina napsal už roku 1839 – tvoří závěrečnou strofu básně příznačně nazvané *Zapomenutí*. Už po několikáté tak narážíme na fakt, že Sabina v *Moraně* navázal na své literární začátky, a budeme mít ještě příležitost ukázat, že tento pozdní román není jen bezprostředním obrazem Sabinovy tehdejší situace, ale také v jistém smyslu rekapitulací jeho dosavadní tvorby. Nejde tu však o návaznost jenom na sebe samého, ale rovněž na romanticky orientovanou literaturu obecně – ve spojitosti s Karmelovým životním pocitem se v *Moraně* ne nadarmo odkazuje k Leopardimu a Schopenhauerovi i k svého času slavným Volneyovým *Zříceninám* (1791) –, byť je to současně i návaznost polemická, jak alespoň výmluvně dokládá zmíněná máchovská souvislost. Nakolik autor dokázal tyto disparátní záměry a cíle vtělit do kompozice románu? Obyčejně se kritizuje improvizovaná struktura knihy, vznikající, jak se zdá, zcela bez plánu a nakvap z potřeby výdělku. Poněkud proto asi překvapí zjištění, že text je přes kompoziční

neuspořádanost přinejmenším zčásti centrován ve smyslu aristotelovských jednot času, místa a děje.¹¹ Zmíněný prolog *Morany* se děje nejspíše koncem padesátých let – jedna z postav čte *Babičku* –, vlastní románový příběh, situovaný po několikaletém odstupu do jediného roku, pak spadá do široce vnímané autorovy přítomnosti. Román lze též označit za monotopický: s výjimkou jediné krátké epizody ke konci textu je celý děj vsazen do vesničky Blažov v údolí stejného jména kousek za Prahou, nadto převážně jen do několika úzce vymezených prostor (sídlo a hrobka Mercedů, les Mračno aj.). Topograficky ohraničený a uzavřený fikční svět blažovského údolí dokonce může připomínat „dol“ či „oudolí“ známé z Máchova *Máje* a *Cikánů* (název Blažov ovšem záměrně kontrastuje s tragičností dějů, které Mácha do tohoto prostoru vsazoval, a ještě ostřeji s filosofií *Morany*). Celý román vlastně ilustruje jedinou tezi, současně podporovanou i vyvrácenou, o nicotnosti života. Příběh se tak tématicky zhušťuje, a z valné většiny se proto neodvíjí lineárně, ale cyklicky. I děj *Morany* tak tíhne k státnosti.

Hovoříme-li o filosofii *Morany*, je třeba upozornit, že titulní výraz Sabinova románu je v textu osmyslen několika způsoby. *Morana* je samozřejmě slovanská bohyně zimy a smrti, ale i ničivá přírodní katastrofa, která postihne blažovské údolí, dále rovněž Karmelův pokus o filosofickou koncepci světa, o jakousi sumu šalomounovské moudrosti, která ve všem lidském konání nachází marnost, a konečně též název Karmelovy knihy, určené výhradně Viole, v níž má tato koncepce být formulována. Téma knihy v knize má ovšem intertextuální dosah. U Sabiny se neobjevuje poprvé. Už raný *Ervín* (1836/1845) je založen na knize zápisků, ve které titulní postava podobně jako Karmel v *Moraně* prezentuje svůj světonázor. Podobně *Oživené hroby* (1863/1870) obsahují vložené texty, jež přímo vyjadřují subjektivitu svých pisatelů. Avšak daleko nejbliže ke Karmelově *Moraně* má Palingenezie Prokopa Vltavského z románu *Na poušti* (1859/1863). Lze dokonce říci, že *Morana* a *Palingenezie* se v rámci Sabinova díla navzájem věrně reflektují v zrcadlově převrácené perspektivě. V protikladu k pesimismu Jana Karmela usiluje Prokop Vltavský pod rouškou náboženského sektářství o zformulování učení směřujícího k totální nápravě lidské společnosti, respektive k podpoře českých vlasteneckých snah (*palingeneze* = znovuzrození, vzkříšení, mravní obrození; naproti tomu *Morana* = smrt, zanikání). Jeho *Palingenezie* je nábožensko-sociální utopií, Karmelova *Morana* všelidskou distopií. Obě postavy přesto v mnohém interstrukturálně korelují. Autor už tím, že je zpodobil jako pisatele, naznačil jejich zčásti autobiografický rozměr. Oproti skutečnému Sabinovi však tyto četné polosubjektivní postavy (též Ivan v *Na poušti*, Rubín v *Moraně* aj.) nejsou schopny svoje pisatelské plány realizovat a v životě ztroskotávají s úděsnou pravidelností. I s oběma zmíněnými génii je cosi v nepořádku: mudrc Karmel zoufá nad zbytečností života, optimista

Prokop je dokonce držen v pražském blázinci v Kateřinkách. Výsledkem jejich úsilí je shodně nestrukturovaný, patrně bezbřehý text, volná řada filosofických reflexí, výroků a aforismů.

Konkrétní teze Karmelova učení tak lze z jeho textu určit jen zčásti. Karmel dospívá k vizi Morany jako všesvětového ničivého řádu, jemuž vše bez výjimky podléhá. Morana podle jeho slov „jest zhasínání všech svitů životních, odvadnutí všeho v nicotu“. Připomíná to pozdější dekadenci, ovšem bez její estetické povýšenosti. Absolutně negativistickou podstatu Morany však vyvracejí postavy z Karmelova okolí. Podle Violy například otcův pesimismus vyplývá ze skutečného stavu světa a Karmel by k němu nebyl vůbec došel, kdyby svět obýval větší počet kladných bytostí. Doktor Plíšek dokonce vyzdvihuje pozitivní, reformistickou stránku Morany jakožto učení, podle něž člověk „co nový bůh utvořiti má nový život na rozvalinách nynějšího“. Podrobněji se v textu komentuje volná vazba Morany k vlastenectví. Syn bankéře Hlínského Václav například tvrdí, že Karmelův nihilismus v něm, bytostném kosmopolitovi, paradoxně probudil lásku k vlasti; to však v replice hrabě Alfons u Karmela považuje za pouhou „nedůslednost v systému“. Větší jasno do věci vnáší pozdější Karmelova debata s inženýrem Holickým, z níž vysvítá, že jeho skepse v otázce českého národního hnutí není v zásadě negativní, Karmel jen odmítá spokojit se s dosažitelným málem.¹²

Ambivalentnost Karmelova učení je podpořena intertextuálně. Plný název jeho knihy zní Morana čili Rozprava o nejhorším světě. Podtitul tak reflektuje polemiku francouzských osvícenců, zvláště Voltaira, s Leibnizem, filosofem „nejlepšího světa“, jak jej vnímá Karmel. Voltaire, jak známo, zesměšnil Leibnizovu mechanistickou koncepci světa jako dokonalého (Božího) řádu ve svém *Candidovi* (1759), kde nechal titulní postavu projít nejtrpčí životní zkušeností, aby satiricky demonstroval své pojetí reálného světa jako nejhoršího z možných světů. I Sabina v *Moraně* uvádí odkaz na „Francouze“ a jeho větu „C'est toujours le mal qui triomphe.“ (Zlo vždycky vítězí.) a cituje filosofický spisek, který snad stvořil ad hoc vlastním přičiněním a který Karmel připisuje jakémusi „tajnému přívrženci Voltairovu“. Častěji bývá citován další Karmelův výrok, považovaný za jádro jeho učení a příznačný i v našem smyslu: „Tvrdím přímo, že všechno je nic a jenom zlo ovládá nejhorším tímto světem, kde lež, klam a barbarství pod štítem obecného mínění jakožto ctnost se velebí a nejobětavější srdce a hlavy na špalku zlomyslů lidských se utloukají.“¹³ Vše je ale složitější. Pesimistickou vizi světa realizuje příchod Morany v podobě bouře provázené ničivou povodní, která zaplaví blažovské údolí. Jednou z obětí pohromy je Karmel, jemuž na smrtelné posteli Viola předčítá z jeho knihy. Viola se z ní s překvapením dozvídá, že její otec byl kdysi šťasten, když poznal její budoucí matku, a na vrcholu rodinného štěstí tehdy souhlasil s názorem o nejlepším světě. Ale náhlá smrt Violiny matky světonázor „z ráje vyvrženého“ rázem přepólovala do minusových

hodnot. Karmelovo domněle „absolutní“ učení je tak předurčeno jeho osobním osudem a nakonec jej i zabíjí. Karmel příznačně zemře ve chvíli, kdy s ním polemizuje; je pohřben v hrobce Mercedů a svých předků. V konečném důsledku je jeho smrt paradoxně dobrodiním pro Violu, která se po čase dohodne na sňatku s Václavem, a spojuje tak rod Řičanských a Hlínských („bez hrobu jedněch by život druhých ani možný nebyl“, opakuje Viola později otcův výrok). Václavovo radostné zvolání „Morana nás opustila“ v závěru knihy signalizuje konec zla, symbolicky ilustrovaný příchodem Vesny. Karmelovo učení o absolutnu, jímž je smrt, se tak zdá být popřeno, bazální se mění v banální. Slůvko „snad“ přesto naznačuje, že Vesna ve skutečnosti Moranu neruší, jen oddaluje.¹⁴ Román smrti a zmaru proto bez obtíží může končit symbolickým vítězstvím jara a s ním spojeného principu palingeneze.

Konečný příchod obrodné Vesny umožnila hlavně drtivá převaha kladných postav – v tom se *Morana* může jevit až jako optimistická. Vždyť i sám Karmel je spíše nešťastný člověk než titán záporu, jakého z něj činí jeho učení. Neštěstí ale provází také jeho dceru a studenta Rubína, dvě z nejlepších Sabinových postav vůbec. Osamělá a geniální Viola, už od dětství vzdělávaná, jako by byla muž (vzpomeňme na mužský převlek Shakespearovy Violy), přes svou duševní superioritu vlivem otcova pesimismu jen stěží a po mnoha obětech realizuje svou lásku k Václavu Hlínskému. Nezralého a přecitlivělého Rubína jeho marná láska k Viole postupně přivádí až do blázince. Rubínovu tragédii navíc zrcadlí postava jeho osmiletéžačky Irmy, která vinou předčasného citu k vychovateli nakonec umírá na nervovou chorobu. Jako už častokrát u Sabiny tu nacházíme doslova bludný kruh nešťastně zacílených lásek (A cítí vztah k B, B k C a C sám k sobě – jako Václav, který je navíc ženatý –, anebo k nadosobnímu ideálu jako Karmel). Fatální citová nesouvztažnost postav má však v *Moraně* hlubší kořeny v jejich intertextuální předurčenosti. Každá z nich jako by pocházela z jiného literárního žánru či prostředí. Karmel svou asketickou přísností připomíná středověké mystiky a teology (jeho příjmení odkazuje k izraelské hoře Karmel a k řádu karmelitánů), Viola ztělesňuje romantický ideál oduševnělé krásy, její milý Václav, „kosmopolita“ a navrátilcec z amerických prérií, se v textu etabluje zálesáckým příběhem jako vystřiženým z Breta Harta (není jistě náhoda, že první Hartovy povídky v překladu J. V. Sládka u nás začal otiskovat Lumír rok před vydáním *Morany*), Václavovu židovskou manželku naopak obestírá poetika Orientu, postava zlosyna Malfattiho zřetelně perzifluje gotický román, atd. – není divu, že se postavy *Morany* přes neustálou konfrontaci navzájem niterně míjejí. Programová multižánrovost založená na střetu disparátních poetik se dovolává zkušenosti literatury několika kultur a staletí a v textu působí jako jeho určující sémantický prvek. Jenom vzdáleně můžeme toto zvláštní žánrové vícehlasí, nové i v Sabinově díle, přirovnat k vyprávěcí metodě *Oživených hrobů*, jež v sobě kombinuje

moderní epické postupy s technikami předcervantesovského románu, tradicí oživovaného až k ranému Dickensovi, jako je například vkládání „cizích“ textů, příběhů postav vězňů apod.

Skrze zvrstvené intertextuální zvýznamnění však jako by v *Moraně* stále prosvítala Sabinova autobiografie. Karty s některými motivy z jeho života jsou tu ovšem kompozičně zamíchány tak, že jejich pořadí téměř v ničem nepřipomíná realitu. Přesto tušíme, že Karmel je v něčem opravdu sám Sabina. Je to starý zlomený muž, žijící v téměř mnišské izolaci a oddaný přemýšlení a psaní, v nichž nachází duševní vyrovnanost. I Sabina v citovaném listu Síni z 5. února 1873 napsal: „... poznávám, že člověk své štěstí nejlépe najde sám v sobě, odpoutav se dle možnosti od lidí a společnosti jejich.“¹⁶ Snad to byla z jeho strany póza – ale nevmýšlel se jí už tehdy do svého Karmela? Karmel sepsal svod svého myšlení pod názvem *Morana* pro svoji milovanou dceru Violu, jež je jedinou adresátkou jeho knihy. Do postavy Violy, nejdokonalejší ze svých „ideálních“ žen, si Sabina zřejmě promítl představu Síninky, po níž se mu bytostně stýskalo a kterou si marně přál ještě jednou v životě vidět. S vroucností, jež je patrná z dopisů, si ji v *Moraně* idealizoval, k čemuž jistě výrazně přispělo i oddálení jak fyzické, tak hlavně etické, totiž vědomí, že Síni pozice dcery „zrádce národa“ ve společnosti jeho vinou trvale deklasuje. Proto i Karmel je muž, který v sobě nese životní prokletí, a jeho učení více podráždí nohy než povznáší; na jeho dceru, snad právě pro lásku, kterou k sobě oba mají, načas působí přímo zhoubně. Až dlouho po Karmelově smrti se Viola vymaní z otcova vlivu a dosáhne lásky a štěstí. Sabina psal svou *Moranu* ve vzpomínkách na milovanou Síni a zdá se, že vlastně pro ni – jako omluvu i dar na usmířenou. Je to málo na „velkou“ literaturu?

15. PAMĚTI A VZPOMÍNKY

Roku 1937 vydal Miloslav Hýsek knihu Sabinových textů s titulem *Vzpomínky*.¹ Jde o soubor statí, otištěných pod názvy *Vzpomínka* a *Spolužáci* roku 1868 v Svobodě, již tehdy redigoval Josef Barák. Přes jejich vzpomínkový charakter se však nejedná o osobní memoáry. Jejich předmětem totiž není autor, ale postavy z jeho okolí. Sabina se v nich stylizuje do role očitého svědka, zasvěceného pozorovatele a občasného skrytého ovlivňovatele podávaných „osudů“ či „příběhů“, sám však na jevišti svého textu vystupuje jen výjimečně. V takových okamžicích nicméně o Sabinovi získáváme důležité a překvapivé údaje. Jeho informovanost o všem, co zde píše, je obdivuhodná, současně však právě ona může vyvolat jistou pochybnost, nakolik jsou tyto „vzpomínky“ autentické. Podezřele působí zvláště časnost Sabinových styků s literárním světem. Na jednom místě například udává, že se v mládí „zvláštní příhodou“ na Petříně setkal s proslulým americkým povídkářem Washingtonem Irvingem. Irving skutečně Prahu navštívil, bylo to však roku 1822. Pokud se s ním tedy Sabina setkal, sotva mohl ve svých osmi letech vědět, o koho jde. Překvapivě působí též informace o Sabinově rané známosti s pražským Němcem W. A. Gerlem: „Znali jsme jej už od dětství svého přebývajíce s ním v tomtéž domě a hovořice s ním tenkrátě téměř denně“.² Že nicméně tohoto slavného historika a spisovatele znal velmi dobře, ukazuje širší kontext citované pasáže, v němž Sabina kuriózním, ale věcným a veskrze pragmatickým způsobem osvětlil fakt literární spolupráce mezi generačními a názorovými antipody Gerlem a Uffo Hornem.

Z postav českoněmeckého prostředí literární předbřeznové Prahy Sabina věnoval nejvíce pozornosti všestrannému vzdělanci a excentrickému mysliteli hraběti Buquoiovi. Věnujme se však jiné části *Vzpomínek*. Jan Mukařovský v recenzi svazku roku 1939 připomněl jako již obecně známý fakt, že „z jednoho z příběhů vypravovaných Sabinou“ vzešel námět toho roku vydaného románu Karla Čapka *Život a dílo skladatele Foltýna*: „uveřejnění memoárů tedy dalo podnět k umělecké tvorbě“.³ Mukařovský měl na mysli několikastranovou pasáž o neúspěšném libretistovi a hudebním skladateli Janu Leopoldu Hornerovi (1805 – 1842), který komponoval operu *Král Lear* z nápadů placených přispěvatelů (podobně jako Čapkův Foltýn operu *Judita*) a nakonec v bídě skončil sebevraždou. Přestože Čapek ani Olga Scheinpflugová se o inspirovanosti *Foltýna* Sabinou nezmiňují, obdobnost obou textů je zřejmá nejen na rovině ústředního tématu, ale i v detailech. Čapek patrně mohl Hornerův příběh znát i ze zkráceného přetisku v Lidových novinách.

Podrobně o vztazích mezi Sabinovým a Čapkovým textem psal až Mojmír Otruba, který prokázal, že reminiscence na hornerovskou skicu u Čapka nejsou náhodné, ale tvoří

významnou část struktury *Foltýna*. Zvláště některé postavy věrně zrcadlí předlohu (Horner-Foltýn, Rudiš-Molenda, Merkl-Kanner, Sokol-Procházka). Významové „posuvy“ od Sabinu směrem k Čapkovi Otruba souhrnně vysvětloval jako Čapkovu „polemiku s romantikou“. Sabinův text však ve své čapkovsky zaměřené práci chápal jen jako „látku“, jež „posloužila“ coby zdroj námětu. Čapek tak podle Otruby nepolemizoval s historickým romantismem (a tím s Karlem Sabinou), ale aktualizovaně vzhledem k těsně předválečným rokům „s rozšířenou soudobou ‚romantikou‘, s tím, co se stalo neplodné, retardující a nebezpečné“, i nadčasově „s nejnebezpečnější ‚romantikou‘ naší doby“.¹⁴ Ve vztahu k Sabinově vzpomínce je podle Otruby Čapkův *Foltýn* naopak spíše přitakáním, v němž nejenže je „zachována hornerovská látka v celém rozsahu“, ale které i „plně respektuje její vlastní a původní charakter“.¹⁵

Otrubův názor se pokusil rozvinout Oldřich Králík, podle něhož Čapek ve *Foltýnovi* též nekritizoval vágně definovanou (sabinovskou) romantiku, ale konkrétní postavy své doby. Předlohou pro postavu Foltýna tak jednou mělo být „pozérství“ a neúspěšná umělecká tvorba F. X. Šaldy a podruhé dokonce „histrionství“ Čapkovy ženy Olgy Scheinpflugové.¹⁶ Druhý případ je přitom kuriózně spojen se Scheinpflugové polodokumentárním *Českým románem*, vzniklým až po Čapkově smrti, který je podle Králíka „podobnou slátaninou jako libreto *Judity*“ ve *Foltýnovi*, slátaninou mimo jiné proto, že autorka tu se skrytým ideovým záměrem upravovala texty citovaných Čapkových dopisů. Scheinpflugová je tak v rámci Králíkovy tvorby nevysloveně přirovnána k „plagiátoru“ Máchy Karlu Sabinovi. *Život a dílo skladatele Foltýna* je podle Králíka předem napsaná Čapkova „zdrucující kritika podvrženého svědectví *Českého románu*“, který sice Čapek nemohl znát – byl psán za války a vyšel až roku 1946 –, ale zato „znal až příliš dobře jeho autorku“.¹⁷ Tato anachronická argumentace zaráží u tvůrce literární stratigrafie, textologické disciplíny bazírující při odhalování skrytých interpolací v díle na přísné časové hierarchii jeho jednotlivých znění. Role Karla Sabinu jako inspirátora byla ovšem Králíkově představě o něm zcela protichůdná (viz zmíněnou máchovskou souvislost), a jeho působení při vzniku *Foltýna* proto přehlížel¹⁸ – snad z nepřípadné obavy, že by Karel Čapek mohl být prohlašován za oběť (králíkovské) vlivologie, za epigona epigona.

Po letech na celou diskusi a zvláště na důležitou studii Mojžíra Otruby reagoval Petr Hanuška. Zdůraznil Otrubovo stanovisko, že v případě vlivu Sabinových *Vzpomínek* na Čapkova *Foltýna* „nešlo o inspiraci v tradičním duchu, ale o záměrně důsledné kopírování reálií předlohy“. Přesto Čapek dokázal stvořit „originální dílo“, neboť „plagování“ povýšil na „kompoziční princip“.¹⁹ Hanuška tak upozornil na významotvornou potenci intertextuálního vztahu mezi *Vzpomínkami* a *Foltýnem*, její specifčnost však nijak konkrétně neosvětlil. Všechna srovnání postav Hornera a Foltýna, která uvedl prostřednictvím citací z obou textů,

směřují ke zpochybnění jejich většinové totožnosti poukazem na rozdíly mezi nimi. Polemika s Otrubovým tvrzením, které ostatně Hanuška nevyvrací, je zcela legální, v jejím provedení se však skrývá drobný metodický lapsus. Jde-li o dva různé texty, je existence odlišností ovšem samozřejmá; překvapivá naopak může být pouze přítomnost shod, na něž poukázal Otruba. Vlastním Hanuškovým přínosem k diskusi je tak především poukaz na novelu Jana Křesadla *Jak to bylo s Foltýnem*, která opět plagiačně-tvůrčím způsobem nesouhlasně reaguje na Čapkův román (ten je pro Hanušku centrálním textem celé trojčlenné interstruktury).

Závažný, bohužel nepublikovaný příspěvek k diskusi poskytla Růžena Grebeníčková, která podle svého dobrého zvyku vyjádřila zcela odlišný názor než všichni její předchůdci. Grebeníčková měla nejen odvalu označit vyprávění Sabinových vzpomínek za „velkolepé“, ale dokonce podle ní „síla jeho hornerovské skicy je tak velká, že utrpí ve srovnání s ní i *Život a dílo skladatele Foltýna*. (...) Čapkův román nedosahuje nosnosti, obsažnosti a vypravěčské čistoty Sabinovy“ mimo jiné též proto, že v kontrastu k *Foltýnovi* „nic z moralistního pohledu nenajdeme u Hornera Sabinova a také nic kriticko-soucitného“.¹⁰ Cenit desetistranovou črtu polozapomenutého autora výše než jeden z neznámějších románů nesporného mistra tohoto žánru je opravdu odvážné, přesto je však Sabina vůči Čapkovi v několikeré výhodě: jeho text byl napsán o sedmdesát let dříve, je dokončen a hlavně není (aspoň do značné míry) fiktivní, nýbrž je to dokument, jenž prostředkuje fascinující dobový pohled na dnes ponejvíce neznámé umělecké „podsvětí“ předbřeznové Prahy.

Zvláště po detailních pozorováních Mojžíra Otruby už lze ke zkoumanému jevu jen málo přidat. Nejde nám zde ovšem o (intertextuální) charakteristiku Čapkova *Života a díla skladatele Foltýna*, nýbrž o popis interstruktury z pohledu Sabinova textu. Cestou k novým poznatkům už zřejmě nemůže být analytické srovnávání obou textů a pravděpodobně ani studium „vlivu“, zvláště když se tu Sabina dostal do pro něj netypické úlohy inspirátora.¹¹ Jde spíše o zamyšlení nad individuální formou celé interstruktury a o pokus definovat nutné důsledky komplexu vztahů, jimiž je utvářena. Čapkův pozdní román, jak známo, pátrá po povaze (kvazi)umělectví skladatele Foltýna prostřednictvím neukončené série svědeckých výpovědí o něm, avšak subjektivní perspektiva jednotlivých svědectví a zvláště rozpory plynoucí z jejich mnohosti znemožňují se pravdy o Foltýnovi dobrat. Říká tuto „pravdu“ jeden ze svědků, nebo všichni dohromady, nebo žádný z nich? – přímé odpovědi na tuto otázku se Čapek snaží vyhnout jakožto nežádoucím zjednodušením. Foltýn je Próteus, jeho skutečná povaha je z programu nezjistitelná. Takovým fenoménem unikavosti však byl (a dosud je) i Karel Sabina. Sabinovský paradox simultánního tvoření a destrukce české kultury převedením na etickou rovinu přerostl v antagonismus, který předem zamezoval vzniku

syntézy a tím i porozumění. Právě Sabinův „morální profil“ v Čapkově době převažoval nad kulturním aspektem jeho osobnosti: s dozníváním vlny reedici jeho textů z počátku století se ve 20. a 30. letech začaly množit zprávy o nových případech jeho konfidentství (aktuálně v pracích V. Žáčka, ale též Z. Tobolky a K. Kazbundy, jejichž výzkumy vyvolaly i vášnivou protisabinovskou reakci pozdějšího vydavatele *Vzpomínek* M. Hýska).¹² Sabinův kulturní obraz však byl antagonisticky nalomen už jeho odhalením roku 1872. Následné vzpomínky současníků svou rozporností, dohady a apriorními hodnotícími soudy v lecčem připomínají též pátrání svědků po pravé povaze Bedy Foltýna i oddalování, problematizování a posléze neuskutečnění jeho výsledku. V tolik diskutovaném způsobu komponování Čapkova románu se tak patrně obráží i problematika kulturního profilu Karla Sabiny, nesoucí s sebou, ať už právem či neprávem, témata uměleckého diletantství, plagiátorství a osobní bezcharakternosti.

O tom, jak svého inspirátora konkrétně vnímal, bohužel neříká nic určitého ani Čapek ani rozsáhlá foltýnovská literatura – i Otrubou postulovaná „polemika s romantikou“, jak už řečeno, byla myšlena jako kritika nikoli Sabiny, ale obecně falešného nazírání na svět. Mezi Foltýnem a Sabinou však stojí Horner, k němuž samozřejmě má Čapkova postava mnohem blíže než k Sabinovi. Musíme proto nutně předpokládat, že Čapek ve svém čtení skici tíhl ke ztotožnění Hornera se Sabinou, což je problematické. Autobiografický záměr ve způsobu zpodobení Sabinova Hornera lze vysledovat jen ve velmi vágní podobě.¹³ Synekdochické ztotožňování postavy s autorem je rovněž nenáležitě. Sám text přece tematizuje autorskou postavu Karla Sabiny jako pozorovatele a registrátora Hornerova příběhu, tedy jako jinou historickou a literární osobu. Navíc docela jistě se Čapek primárně zajímal ne o Sabinu, ale spíše obecně o fenomén „hornerovství“ (či „foltýnovství“), založený na myšlence uměleckého parazitismu a diletantství – právě toho, které bylo připisováno Sabinovi. Nelze se tak přece jen ubránit dojmu, že Horner byl pro Čapka tak trochu i Sabina. Zaujatému čtenáři spojení postava-autor i při vědomí ontologické disparátnosti napadá zcela automaticky a zde bylo obzvláště svůdné. Notoricky známá letitá diskuse o Karlu Sabinovi a jeho morálním profilu, aktualizovaná tehdy právě vydáním *Vzpomínek*, jež poskytly bezprostřední námět pro *Život a dílo skladatele Foltýna*, Čapka při psaní románu nutně ovlivnila. Jednou z vrstev genetického základu postavy Bedřicha Foltýna se tak bezpochyby stal i spekulativní obraz Karla Sabiny.

Hýskův svazek *Vzpomínek* rozhodně neshrnuje všechny Sabinovy memoárové texty. Sám editor správně připomněl, že četné prvky žánru pamětí obsahuje už *Úvod povahopisný* a titulem se k němu hlásí *Upomínka na K. H. Máchu*; jistě k těmto textům lze připojit i řadu dalších Sabinových statí o Kalinovi, Koubkovi, Herlošovi aj. V žádném z nich však Sabina

explicitně nezachytil sám sebe, ani ve *Vzpomínkách*, kde píše o pražských Němcích a svých spolužácích z gymnázia. Hýsek, jak víme, svůj svazek sestavil ze dvou statí, otištěných roku 1868 v Svobodě pod Sabinovým jménem. Sabina ale podobných textů napsal více, jak tušíme z jeho dopisu zeti E. Vávrovi z 24. května 1871, kde píše o svých literárních plánech a mimo jiné udává: „doufám, že ještě během tohoto roku též jinou samostatnou práci vypravím – své *Zpomínky* (memoiry), jichž několik bylo v Svobodě umístěno, které ale valně rozmnožuji.“¹⁴ Rukopisy těchto nejnovějších příspěvků se nedochovaly a jejich časopisecké otisky nejsou známy. Téměř najisto však za Sabinovy můžeme pokládat čtyři anonymní statí, uveřejněné ve Svobodě roku 1869, které příležitostně či programově podávají skryté výseky ze Sabinova života a místy se detailně shodují s pasážemi jeho částečně autobiografického románu *Král Ferdinand* (1875), s nímž je dále budeme porovnávat. Anonymita těchto statí se bohužel projevila i formálně v jejich polobeletristickém rázu, takže je nelze nekriticky brát za historické dokumenty. Už výše bylo ostatně poukázáno na Sabinův pisatelský zvyk zakrývat či maskovat svou subjektivitu a na prolínání dokumentárních a literárních prvků v některých jeho textech.¹⁵ Přesto právě statí *Emanuel Arnold*, *Bývalá cenzura*, *Zpomínka Čecha ze staré Vídně* a *Desátý máj r. 1849* podávají o Sabinovi informace, jež jsou odjinud nezjistitelné. Přiznejme tedy Sabinovi presumpci nevinu a pokusme se z nich sestavit *latentní* příspěvek k jeho životopisu od jeho literárních počátků až po zatčení v květnu 1849.

Už od svých prvních časopiseckých vystoupení se mladý Sabina střetával s cenzorem, jehož úřad byl přímo napojen na policejní orgány. Tyto „kratochvíle“ vylíčil zvláště v článku *Bývalá cenzura*, kde formou anekdotických příkladů charakterizoval cenzorskou praxi J. N. Zimmermanna. O Sabinově autorství tu není třeba pochybovat. Mimo jiné zde můžeme číst, že „leta 1835 byla báseň jedna a též noveletka jakás obě už tištěné od policie co nebezpečné inkriminovány“.¹⁶ Jde o zastavený tisk Sabinovy povídky *Obrazy a květy snů* a vytržení básně *Ku vzdáleným*, jen u básně má být v roce 1836. Tato část článku vlastně jen rozvádí pasáž o rok starší *Vzpomínky* (v Hýskově edici s. 39-40). Shoduje se s ní i v údajích, že policejní ředitel řádně „vycinkal“ cenzorovi za povolení básně, v níž se objevila jména Heine, Byron, Hugo aj., a opakuje se dokonce „naivní“ Zimmermannova odpověď: „Můj bože, kdopak může všechny ty uličníky znáti...“ Některé anekdoty z *Bývalé cenzury* najdeme rovněž v Sabinově anonymním románu *Král Ferdinand*, kde jimi krátce před vypuknutím revoluce Svobodín Valér přátelům Václavovi (tj. Sabinovi) a Janovi (?) zdůvodňuje potřebu zrušení cenzury.¹⁷

Zimmermann (v románu nejmenovaný) je poobakrát vylíčen jako katolický kněz, který „v zábavných spisech“ ve své úzkostlivé omezenosti vyškrtává zejména církevní a politické pojmy, často ale tak, že „buď pravý opak aneb holý nesmysl do cenzurovaného spisu uvede“.

Tak například v článku, kde se píše o obětech kladených na „oltář vlasti“, nešikovně nahradil sakrální výraz gastronomickým (v jedné verzi slovy „talíř vlasti“, podruhé „talíř dědiny“). Fakt, že oba texty se ne zcela shodují, ostatně vylučuje možnost, že by Sabina ve svém románu užil cizího článku. Spíše se zdá, že si dvakrát vybavil tytéž vzpomínky, ale pokaždé s jinými podrobnostmi, jak výmluvně dokládá následující příklad: na dotaz nápadníka své vyvolené, kudy vede cesta do její ložnice, má děvče odpovědět, že kostelem (tj. skrze svatbu); cenzor ale kostel nahradil kuchyní, čímž celá věc „dostala (...) velmi podezřelý obrat“. *Bývalá cenzura* přitom uvádí, že šlo o německou povídku, a vysvětluje zásah jako slovní hříčku *Kirche > Küche; Král Ferdinand* ale cituje v českém znění a větu kontextově rozšiřuje (klíč k dívčině ložnici podle cenzora nemá kněz, ale kuchařka). Ještě mnohem výraznější odchylky nacházíme ve dvou případech, kde Zimmermann básnickému textu svými úpravami bezděky podsunul sexuální podtext. Uveďme jen pro zajímavost jeden z nich (v Sabinově interpunkci): „Jak krásná jsi má vlast a jak tě miluji! Tvých lesů vábný stín a hor tvých výšiny, tvých dolin půvaby ó drahá vlasti má, probouzí touhu mou! V snách se přibližují tvé půdě čarovné, vroucně ji celuji a tajně vploužím se v tvé stinné rokliny“ – v těchto verších prý cenzor nahradil provokativní slovo vlast ženským jménem Vlasta.¹⁸ Mimovolně tak aktualizoval běžnou metaforu obrozenecké poezie, personifikující milovanou vlast do postavy krásné dívky.

Popsaná pasáž končí známou historkou o cenzorově imprimatur pro Máchův *Máj*. Scéna je podána téměř jako divadelní výstup, v němž byl Zimmermann chytře oklamán, když mu byl Máchův text popsán jako báseň líčící „ošemetnost světa nejživějšími barvami a trest zasloužený hned při tom“ a za jeho významovou bázi označena myšlenka, „že zde na zemi je všecko pouhá nicota, což se panu Z. náramně líbilo“.¹⁹ K. Janský, který tuto pasáž nově otiskl, ze svého pohledu právem považoval *Bývalou cenzuru* za nevěrohodné „vypravování z druhé ruky“. Spolehlivost textu zde však těsně souvisí s jeho atribucí. Janský za jeho autora mylně pokládal Josefa Baráka,²⁰ kterému ovšem byly v roce vydání *Máje* a Zimmermannovy smrti pouhé tři roky. S potvrzením Sabinova autorství se ale věc jeví věrohodněji. Jednání s cenzorem se prý navíc ujal „jeden z přátel Máchových, jenž univerzitní bibliotéku denně navštěvoval a Zimmermanna předobře znal“²¹ – nelze docela vyloučit, že to byl sám Sabina, který měl s cenzurou nepochybně větší zkušenost než spisovatelky introvertní Mácha a jehož jméno nemohlo být ve stati vysloveno ani v souvislosti s jeho vlastními texty.

Sabinova zkušenost s předbřeznovou cenzurou se však neomezovala na nedovtipného J. N. Zimmermanna. Koncem 30. let ho coby příležitostného redaktora vídeňského Adleru čekalo mnohem méně veselé osobní setkání s hlavním cenzorem říše, policejním ministrem Sedlnickým, které zachytil v črtě nazvané *Zpomínka Čecha ze staré Vídně* (Svoboda 1869).

Šlo o nadmíru krátkou známost, při výslechu kvůli odvážnému proslovanskému článku prý ministr Sabinu ani nepustil ke slovu a jen ho několika úsečnými větami vypověděl z Vídně (klíčová závěrečná pasáž *Zpomínky* je otištěna v příloze A). Přesto se „autokrat“ Sedlnický a jeho praktiky znovu objevují v obou posledních Sabinových románech o Ferdinandovi V.

První polovinu 40. let, jednu z nejzáhadnějších dob Sabinova života, vzpomínkové texty bohužel nechávají zahalenu i nadále. Až těsně předrevoluční léta poněkud osvětluje nekrolog *Emanuel Arnold* (Svoboda 1869), jehož jedna část hovoří o literární spolupráci mezi Arnoldem a Sabinou (ta je obšírněji komentována v kapitole *Hranice díla*; zmíněnou pasáž nekrologu otiskují v příloze B). Tyto poznatky opět doplňuje román *Král Ferdinand* zejména roztroušenými zmínkami o tajné organizaci radikálů Repeal. Literatura o Repealu je obecně velmi kusá²² a Sabinův román může nepochybně poskytnout některé nové informace. Na tomto místě pouze citujeme krátký výsek z rozhovoru repealistů Arnolda a Františka Pavlíčka (F. Havlíčka) s J. K. Tylem, který objasňuje název a zaměření spolku. Podle Pavlíčka šlo o „společnost lidí vzdělaných, pokročilých a politicky osvícených“. Z jeho dalších slov vysvítá, že principem spolku, pojmenovaného podle irského národně osvobozovacího hnutí vedeného D. O'Connelllem,²³ měl být právní akt (repeal = odvolání), usilující o zákonné znovunabytí ztracených politických svobod: „Nebude vás tajno, že hnutí v Irsku, slovutným O'Connelllem probuzené a pěstované, na práva se odvolává a pozbylé jich části cestou zákona opět znovu dobytí zaměřuje. Slovo Repeal vůbec znamená odvolání se, a že i my se odvoláváme [kvůli právům, jež jsme pozbyli, MCh], tedy se naše společnost tohoto názvu přidržela. Ostatní české společnosti čelí hlavně na probuzení národního ruchu, ale Repeal pěstuje též směry politické, a pokud možno, na novoty pomýšlí.“ – „Krásný to směr!“ pravil Tyl, „ale považují takové myšlenky za předčasné, ba poněkud i nebezpečné.“ – „Ne, ne, pane Kajetáne!“ zvolal Arnold. „Právě naopak myslím, že Repeal časem se stane společností ústřední, z kteréžto přední myšlenky časové přecházení budou do ostatních českých spolků.“²⁴

Sabinův román skutečně osvětluje některé události z autorova života, pro něž jinak nemáme doklady. Existuje dokonce názor, že části románu suplují výseky neuskutečněných pamětí.²⁵ Sabina například nikdy pod svým jménem nepsal o svých autentických zážitcích z revolučních bojů. V *Králi Ferdinandovi* však najdeme rozsáhlou pasáž, kde se autorská postava Václava, pravidelně se v textu objevující jako trpný svědek a komentátor některých důležitých událostí, dostává se svými přáteli Rupem (Ruppertem) a Pavlíčkem (F. Havlíčkem) do ohniska dění. Nejde o patetickou scénu z barikád, ale o pomoc v improvizovaném lazaretu „za doby červnové bouře“ roku 1848 ve sklepě zrušeného kláštera svaté Anežky na Františku, obývaného tehdy chudinou. V románu *Na poušti* zřejmě v témže domě Sabina nechal bydlet

svého Ivana Dudka a snad někde v domě naproti se sám narodil a strávil část svého dětství. Četná jména epizodních postav, uváděná zde jaksi nadbytečně, mohou být autentická jména lidí, jež Sabina osobně znal. Trojice je za rozhovoru na ulici zastavena vdovou Holečkovou, úpěnlivě prosící o pomoc pro raněné při bombardování, kteří nemohli být uloženi v přeplněné nemocnici. Podle Rupových pokynů (Ruppert byl povoláním ranhojič) jsou ošetřováni první ranění, Pavlíček přivede ošetřovatele od Milosrdných bratří s léky a potravou, Václav sežene několik dalších lidí z ulice. Václav sám pak poslouchá příběh těžce raněného, utěšuje jej a dává pít jinému. Vtom je vyruší nové bombardování, související s požárem mlýnů na Vltavě: „Václav, Pavlíček a Rup nevědouce, co se u staroměstských mlýnů stalo, vyběhli ze sklepa a s podivením naslouchali novému hřmění. Chtěli dále po břehu kvapiti dovnitř města, ale kule jim fičely nad hlavami a s druhého břehu také z ručnic na ně bylo střeleno. Nebezpečnost bylo patrné. Opustili tedy břeh a dali se Židovským městem.“ Nakonec trojice z barikády v Mostecké bráně přes Vltavu pozoruje hořící mlýny. Bezprostředně po této scéně následuje oddíl nazvaný „Ze zápisků Václavových“, v němž počáteční tříšť autenticky znějících výjevů záhy přechází v retrospektivní shrnutí pozdějších revolučních událostí.¹²⁶

Poslední stať, nazvaná *Desátý máj r. 1849*, je jediná, jež byla podrobena historickému zkoumání. Text, líčící průběh Sabinova zatčení, se na základě policejních materiálů pokusil ověřit František Jílek.¹²⁷ V obrysu stať fakta ze Sabinova života reflektuje natolik, že jeho autorství tu lze pokládat za jisté. Jílek varuje před „beletristickou formou“ stati, stylizované jako rozsáhlý dopis příteli „p. p. J. B.“ (podle údaje „byls tenkrát už šestnáctiletý jun“ jde o Josefa Baráka), a vytýká řadu detailů, jimiž se text odchyluje od archivních dokumentů. Mnoho postav tu vystupuje pod fiktivními jmény (jako i později v *Králi Ferdinandovi*), vedle ústředního Jana (Sabina) z nich však lze identifikovat jen Friče („studující mladík, jenž se rád nazýváti slyšel Shelley“); pod vlastním jménem se tu objeví Arnold, krátce předtím zemřelý, Poláci Akkort a Dwernicki aj. Stojí za zmínku, že vypravěč „autentického obrázku“ se se svým protagonistou Janem neztotožňuje, ale svůj osud k jeho těsně přirovnává: „O sobě samém ti nemíním vypravovati. Vedlo se mi celkem as tak jako Janovi...“ Určujícím faktem je shoda textu s překvapivým Jílkovým zjištěním, že Sabina se vlastních příprav májového spiknutí 1849 bezprostředně neúčastnil, neboť se skrýval před policií v truhlářské dílně. Lze-li věřit podání textu, právě 9. května večer se po „osmi dnech“ nešťastně odhodlal opustit svůj úkryt a vrátit se do svého bytu, aby schoval kompromitující písemnosti. Dvě hodiny nato (podle Jílka v jednu hodinu v noci) jej ze spánku vyburcoval policejní komisař v doprovodu asi tuctu vojáků, který mu „vládně a tresoucím se hlasem“ oznámil, že jej přišel zatknout. „Předehra osmiletého dramatu“, jak zněl i konečný Sabinův trest, je v textu soustavně

předznamenávána „předtuchami“ hrozícího nebezpečí. Jan je opakovaně varován, aby uprchl, druhý den ráno se ostatně chystá odjet do Drážďan. Sabinovo nesprávné povědomí o udavačích spiknutí zřejmě vystihuje tato věta: „Nejtek má sestru a ta ví více, než by věděti měla o naší věci.“^{/28} Nejtek je patrně Fričův blízký přítel Jan Nedvídek, který vyzrazení spiknutí skutečně bezděky způsobil: plány radikálů, mezi nimiž prý byl i úmysl násilně odstranit představitele národní strany Palackého a Havlíčka (ten ovšem Sabina nezmínil a patrně s ním ani vnitřně nesouhlasil), neopatrně vyzradil příteli Henselovi ve snaze získat jej na svou stranu; vylekaný Hensel však vše řekl Palackému, který jej odvedl na policii.^{/29}

Disparátnost mezi některými rysy Sabinova podání a zjištěními historika je alarmující nejen v tomto bodě. Výtka samozřejmě postihuje i ostatní, historicky nezhodnocené texty, jež zde byly zmíněny.^{/30} V osobních vzpomínkách psaných pro Svobodu Sabina zjevně i přes své nedávné spojení s policií nemohl psát o palčivých událostech svého života otevřeně a musel zachovávat anonymitu svoji i četných dalších žijících osob; v pozdějším *Králi Ferdinandovi* je tato tendence k anonymizaci ještě posílena postojem společnosti k jeho „zradě“. Tak byl též zřejmě nucen řadu příliš důvěrných údajů zamlčet či zkreslit, mnohé podrobnosti mohl během let i zapomenout. V Sabinův prospěch však hovoří přinejmenším to, že ve svých vzpomínkách nestavěl sám sebe nikde do centra dění a nezveličoval význam své činnosti. Při anonymitě těchto textů by ostatně takový postup byl zcela nelogický, ne-li nemožný.

16. KAREL SABINA

Sabinovy osobní vzpomínky, byť desubjektivizované vinou částečné anonymity, i jeho fiktivní autoportrét v postavě Václava z románu *Král Ferdinand* nás volně přivádějí k otázce po genezi kulturního obrazu Karla Sabiny a jeho vývoji. Tato otázka se netýká jen beletrizací Sabinova osudu, ale také literární vědy, neboť pověstná Sabinova rozpornost, legendy, které kolem sebe z bytostné potřeby tvořit příběhy šířil, i četná bílá místa v dosavadním mapování jeho života znemožňují literárnímu historikovi jeho osobnost zkoumat bez a priori utvořeného axiologického rámce. Každá výraznější práce o Sabinovi tedy musela o své újmě vykreslit jakýsi jeho portrét, který je ovšem nutně spekulativní a tím směřující k fiktivizaci. Kdo byl Karel Sabina? Lze říci, že tato otázka bývala podobně jako v soudním procesu zodpovídána střídavě jednou Sabinovými žalobci, podruhé jeho obhájci. Její aktuální chápání pak mělo rovněž vliv na vydávání Sabinových textů, k němuž docházelo v časově identických cyklech.

Po stručných pracích současníků a nesoustavných zmíenkách v *Pamětech* J. V. Friče vytvořil první skutečně celistvý Sabinův obraz Jakub Arbes (1895), který skloubil údaje od „věrohodných“ svědků s autopsií a snahou o maximální pravdivost. Jeho text Sabinu nehájí (Arbes stranil májovcům, kteří Sabinu odsoudili), ale přesto jej zhodnocuje akcentováním šíře, míry i kvality jeho kulturní činnosti. Arbes kriticky zformuloval soudobé vidění Karla Sabiny jako „tajemně příšerné sfingy“, v jejíž zlotřilé tváři se „zrcadlí černé jeho nitro: srdce tygří a duše podlá a hanebná“. Svým zlidšťujícím pohledem polemizoval s označováním Sabiny za „revolucionáře z instinktu“, revoltujícího bez rozmyslu z pudové potřeby bořit, i s charakterizačními žurnalismy „zrádce národa“, „zrádce-vlastenec“, „psychologická záhada“ či „démonická povaha“ (Národní listy 10. a 11. srpna 1872). S lehkou ironií též upozornil na veřejné zamlčování faktu, že na národně konstitutivní *Prodané nevěstě* se s glorifikovaným Smetanou podílelo i „české jméno nejčernější“, jež s ním podniklo „nerozlučně, ruku v ruce triumfální let světem k oslavě české vlasti“. Podle Arbesových slov byl Sabina překvapivě „spíše člověkem svrchovaně nešťastným, nežli padouchem z instinktu [= charakterem] nebo z řemesla [= pro peníze, MCh]“, člověkem neschopným sebeklamy a v hovoru „upřímným až do krajnosti“, beze stopy „po takzvaném velikášství, vypínavosti, vychloubavosti“. Jako umělec Sabina podle Arbesa nebyl „původním ve všem všudy“ ani „fenomenálním talentem tvořivým“, působil spíše coby „geniální improvizátor“. Přesto „nešel ve všem všudy již vyšlapanými cestami“. Jeho výrazná „subjektivnost“ dodává jeho spisům originality, zároveň ale zaviňuje i jejich nepochopení, „ačkoli ze starších spisovatelů jest on jediným, jehož spisy takorba přetěžkány jsou myšlenkami“ a jehož kulturní činnost se prezentovala v udivující šíři.

Sabinovo konfidentství, jehož míru neznal, považoval Arbes za poklesek z bídy „literárního proletáře“, který pro své stigma trestance nezískal od společnosti postačující možnost obživy. Po Hálkovi Arbes znovu potvrdil, že proti Sabinovi byl dlouhodobě uplatňován „brutálně zákeřnický systém ignorování“, a to prý už od vydání *Úvodu povahopisného*, jehož závěr bez servítků napadl umlčovatele Máchy. Přesto se „nepoměrně více nežli sto jiných velebených diletantíčků“ o národ zasloužil právě „nešťastný“ Sabina.¹ Můžeme říci, že pro svůj etický zápal, fakticitu a relativní objektivitu má Arbesova studie pro bádání o Sabinovi podobný zakladatelský význam jako Sabinův *Úvod povahopisný* pro studia máchovská.

Počínaje rokem 1907, kdy uplynulo zákonných třicet let od Sabinova úmrtí, vyšla po dlouhé pauze během několika let zhruba polovina jeho románů (tři čtvrtiny tehdy známých), jež doprovázela sabinovská apologie Antonína Macka a přehled jeho díla od Jana Máchala.² Nejvýznamnějším sabinovským badatelem v první polovině 20. století, jeho biografem i editorem vůbec se ale stal Jan Thon. Je známo, že Thon si z celého Sabinova díla kromě eseje *Duchovný komunismus* vážil především jeho literárněhistorických statí, z nichž pořídil dva výběry (1912, 1916; 1953), ovšem s významnou výjimkou ztroskotavšího *Dějepis literatury československé*.³ K Sabinově literární tvorbě se však přes důležitou edici jeho básní (1911) stavěl skepticky, což mu bývalo vytýkáno. Podle Thona „odpověď“ na otázku o osobnosti Karla Sabiny“ nelze dát „bez důkladného zvážení všech vztahů a vlivů společenských“, k nimž navíc přistupuje „motiv mravní“. Sám Sabinu chápal ve smyslu jeho básně *Života pout* (1840), v níž se naplno ozývá „sabinovský neklid, věčná touha, nezakotvená, neukojená, jeho věčně revoluční sklon“ a konečně „tragická vykořeněnost“, vedoucí ho ke konfidentství.⁴

Thonova nejlepší sabinovská práce je edice pozdních Sabinových listů dceři Eufrozině a zeti E. Vávrovi do Ruska. Dopisy jsou začleněny do rozsáhlého a faktograficky velmi podrobného komentáře, jehož kvalita nám dává právo označit Jana Thona nejen za editora, ale též za plnohodnotného autora knihy. Příznačně největší část nových poznatků o Sabinovi je vzata z policejních záznamů a ze Sabinových raportů. Nelze se proto divit Thonově skepsi. Po přečtení něžných a ustýskaných dopisů milované „Sínince“ a jejímu „drahému Emánkovi“ sice Thon nepochyboval, že Sabina „opravdu měl svou dceru i svého zetě rád, upřímně rád“, třebaže „milého syna“ denuncoval policii. Ale „ten, kdo chodíval za večerních temnot do budovy policejního ředitelství (...), to byl někdo jiný, muž bez masky, člověk vykořeněný, mravně otrlý, nesentimentální. A hlavně: *nevěrný*.“ Thon tuto „mravní laxnost (...), mravní neodpovědnost, ba otrlost“ vnímal jako určující rys Sabinovy osobnosti.⁵ Nepřekvapí tak, že marxistický literární historik Jiří Hájek později označil tuto knihu za „útočný protisabinovský

pamflet“ a jejího autora za „jednoho z nejnenávislivějších Sabinových ideových protivníků“, který se ještě po válce odvažoval pokračovat „v tradicích buržoazní literární vědy“.⁶

Sabina marxistů byl, jak známo, traktován coby předbojovník socialismu, který žel neznal Marxovy spisy, ale svou revoltou proti nenáviděné měšťácké společnosti bezděky jednal v jeho intencích. Buržoazie proto byla nucena Sabinu načas umlčet vězněním a poté, rafinovaněji, také tím, že využila „tragického Sabinova životního ztroskotání k umlčování myšlenek, které svým dílem pomáhal probíjet“,⁷ respektive jej ke zradě sama nepřímo dohnala. S využitím Arbesovy a Mackovy myšlenky o „umlčování“ Sabiny společností se toto pojetí ustálilo už v první polovině 50. let. Jaké však byly jeho kořeny? Kupodivu k němu příliš nepřispěl Zdeněk Nejedlý, který téměř protismyslně ocenil Sabinu jako Smetanova libretistu a současně přispěchal s tezí, že přinejmenším v případě *Prodané nevěsty* byl Smetana autorem nejen hudby, ale i textu, zatímco vlastního libretistu deklasoval do role „technického pomocníka“, zapisovatele Smetanových nápadů.⁸ Je známo, že koncept Smetany-génia Nejedlému zabraňoval postavit kohokoli vedle něj. Jedním z takto postižených byl i Sabina, přestože autor své mínění o něm později poopravil.⁹ Marxistický koncept Sabiny tak Nejedlý podmínil jen stručným přehledem jeho činnosti v sociálním hnutí.¹⁰

Mnohem podstatněji ke konstituci nového pojetí Sabiny přispěla závažná kapitola ze studie Julia Fučíka *O Sabinově zradě* (1940), jejíž další část byla za války zničena ze strachu před gestapem. Podle známého Fučíkova sylogismu k Sabinově kulturní restauraci nelze jít dosavadní cestou „rehabilitace“ (Macek, Strejček aj.), neboť „Sabinovo konfidentství *nelze* obhájit“, ale naopak „hodnocením“ jeho díla: „Sabina nezdil národ. Zradil své dílo. (...) Kdyby Sabinovo dílo nebylo velké a významné, nemohli bychom mluvit ani o jeho zradě. O to jde.“ Fučík rovněž první vyslovil myšlenku, že Sabina se u nás „stal (...) typem bojovým a chtěl jím být“ (v jeho knize *Tři studie* pak tento obraz Sabiny stál vedle konceptu bojovnice Němcové). Pozice bojovníka však implikuje, že „každá skvrna na něm se mění v hlubokou ránu“. Jen tak „triumf zpátečnictví nad pokrokovou myšlenkou“, jímž bylo odhalení Sabinovy zrady, mohl podle Fučíka vést k téměř totálnímu vyřazení Karla Sabiny z české kultury.¹¹ Fučíkův axiom, že nelze hájit Sabinu člověka, ale je třeba hodnotit jeho dílo, byl bohužel vnímán v ideologickém zúžení: Sabinova vina byla přehlížena, jeho dílo misinterpretováno.

O novou verzi marxistického Sabiny, ovšem stále v rámci dobové ideologie, se pokusil Karel Kosík, Hájkem později posměšně označovaný za „marxistického dogmatistu“. Kosík viděl příznačný rozpor mezi Sabinovou „pokrokovostí“ a jeho „démoničností“, pak však došel k obligátnímu závěru, že „v Sabinově případě nešlo o sprostého zločince ani o ordinárního konfidenta“, neboť „za jeho ‚démonickou‘ postavou se skrývala tragédie společnosti, tragédie

celého směru a způsobu pojetí světa“. Sociálním postavením Sabiny jako „maloburžoazního inteligenta“ Kosík vysvětloval i jeho politické kolísání „od radikálních odvážných činů přes radikální fráze až k reakčním výkyvům“. Současně však měl Kosík odvalu vidět Sabinův životní „kompromis“ jako nepřijatelný, když jej popsal jako propadnutí „tragické lži, lživému sebeklamu, bezcharakternímu riskování, že je možno zaplatit za úřední povolení, abych směl pokračovat v revoluční práci a uskutečňovat své ideály tím, že se prakticky rozejdu s *morálními principy* těchto ideálů“. K této charakteristice Kosíka přivedlo srovnání s činností dalších radikálních demokratů, zejména Emanuela Arnolda, kterého viděl jako „charakterově (...) nejryzejší, nejobětavější a nejčistší postavu českého revolučního Pantheonu“. Poněkud rozpačitě však působí doprovodná idea, že Sabinova „bezcharakternost“ se zakládala na širokých znalostech, kdežto Arnoldova poctivost na naivitě a nedostatku vzdělání.¹² Vlivem nebyvalého obecného oceňování Sabinovo dílo v 50. letech prodělalo svou druhou a poslední renesanci. Docházelo k reedicím Sabinových textů, pořádaly se výbory z jeho publicistiky,¹³ Růžena Grebeníčková poprvé začala seriózně zkoumat jeho romány.¹⁴

Když koncem 50. let vyšla studie historika Jaroslava Purše *K případu Karla Sabiny*, jasně a s řadou výmluvných detailů ukazující míru a neomluvitelnost Sabinova konfidentství, zavládl mezi marxisty patrný neklid. Zatímco ještě roku 1959, krátce před vydáním Puršovy práce, můžeme o Sabinovi číst jako o průkopníku dobou přijímaných idejí, jehož význam „je už uznaným a samozřejmým faktem“,¹⁵ její recenze rok nato už postuluje, že nadále „nelze Sabinův literární odkaz oddělovat od Sabinova vývoje osobního“, a varovně upozorňuje na šokující dopis policii z léta 1859, jímž se Sabina zřekl revoluční minulosti jako „neplodného idealismu“.¹⁶ Vliv Puršova textu rozvrátil tehdejší vidinu o Karlu Sabinovi a též natrvalo zastavil vydávání jeho textů. Jediný pozdější pokus marxistů o Sabinu je citovaná Hájkova stať, která o Puršovi *mlčí*. V čem tedy tkví přesvědčivost Puršovy studie? Překvapivě se ukazuje, že tato práce sice skutečně přinesla řadu nových zjištění z vídeňských archivů (vstup do policejních služeb, konfidentství v 60. letech), přesto ale z valné většiny jen shrnuje to, co bylo známo už dříve. Stejně tak nebyl Purš první, kdo otiskl autentické texty Sabinových raportů. V tom všem navazoval na své předchůdce.¹⁷ Zřejmě více než novými informacemi tedy zapůsobil tím, že sebral údaje dotud roztroušené po časopisech a v jedné velké studii shrnul a navzájem kontextualizoval fakta, o nichž tehdy nebylo v módě psát. V některých ohledech však Purš se svou dobou polemizoval zcela otevřeně. Jeho závěrečná citace Fučíka není alibistická, neboť kontrastně k normativnímu dobovému čtení přitakala tvrdosti Fučíkova ortelu, že Sabina „zradil sebe“, „zradil své dílo“. Ještě výmluvněji zní Puršovo varování před zlehčováním množství Sabinových raportů: „Zde skutečně nejde pouze o kvantitu. Právě tak

nelze *jednoznačně* svalovat vinu za Sabinův čin na tehdejší českou společnost.“ V závěru Purš dospěl k vlastnímu sabinovskému portrétu: „Sabina byl nejdůležitějším konfidentem pražské policie od konce padesátých let do počátku let sedmdesátých. (...) ...pracoval pro policii jako informovaný expert pro české poměry a pro otázky situace v evropském demokratickém hnutí.“¹⁸ Puršem se završila linie textových portrétů Sabiny konfidenta, která počala po roce 1918 otevřením pražských archivů. Od konce padesátých let tak nelze Sabinu ospravedlňovat bez značné dávky humánní velkorysosti, kterou do jeho případu vnesl Jakub Arbes.

Význam Puršovy práce zrelativňuje monografie historika Karla Kazbundy *Sabina*, která však vyšla teprve nedávno z autorovy pozůstalosti a nevstoupila tedy do literárněvědné diskuse.¹⁹ Fakticky to byl právě Kazbunda, kdo zevrubně prozkoumal pražskou i vídeňskou archivní dokumentaci o Karlu Sabinovi a pověřil pak svého žáka J. Purše zpracováním části svých vlastních výzkumů. Svůj text bohužel Kazbunda sám nedokončil (dovedl jej jen k roku 1862), přesto v něm však vytvořil daleko nejpodrobnější svod fakt o Sabinově životě a jeho konfidentství vůbec. Ucelený obraz Karla Sabiny nicméně Kazbunda nepodal, a to jednak pro neukončenost práce a jednak pro kusost jejího pohledu na Sabinu. Kazbundova suverénní obeznámenost s policejními materiály se totiž kombinuje s malou znalostí jeho díla. Údaje o něm, které se Sabinovým „případem“ taktéž úzce souvisejí, zde často buď chybí, nebo jsou mylné. Pokusem o charakterizaci K. Sabiny je tak jen pasáž, založená poněkud překvapivě na Freudově psychoanalýze. Kazbunda tu naznačil, že základní pohnutkou ke službám policii byla u „slabocharakterního jedince“ Sabiny potřeba peněz, jimiž musel platit svá erotická dobrodružství.²⁰ Svě tvrzení však nepodložil jinak než pouze neurčitými zprávami pamětníků (Frič, Malý), že Sabina míval milenky, třebaže se tyto zprávy týkají výhradně Sabinova mládí.

Zcela jiný druh podvratné činnosti Sabinovi přisoudil Oldřich Králík, jehož Sabina po dramatickém vývoji došel relativně konzistentní podoby až v knize *Demystifikovat Máchu* (1969).²¹ Jeho sabinovsko-máchovská filiační teze předpokládá přesnou představu K. Sabiny, jejímž prizmatem lze nuancovaně rozlišovat, co z Máchova díla je „pravé“ a co je Sabinova „konstrukce“, „deformace“, „mystifikace“. Proto též „spor o dvojího Máchu“, autentického a Sabinova, „rozhodne asi ten, kdo bude nejlépe znát Sabinu“. Nejurčitěji se Králík vyslovil v druhé studii své knihy, kde striktně odmítl Sabinovo tvrzení o vlivu Novalise na Máchu.²² Ve svém přesvědčení, že většina Máchou nevydaných textů vznikla vinou Sabinovy záliby v mystice a mystifikaci („démoničnost“ v nové podobě), šel dokonce tak daleko, že pro ně vytvořil celé prenatální „mystické období“ Sabinovy tvorby, jež prý „převládalo u Sabiny v r. 1834“. Řadu Máchových textů tak paradoxně přisoudil tomu nejranějšímu, začátečnickému Sabinovi – i když podle něj „při chameleonském rázu Sabinovy tvorby lze o jeho dílech těžko

tvrdit něco jednoznačného“. Králíkův Sabina je proto „nenapravitelný snílek a iluzionista“, který chtěl leckdy „být máchovštější než Máchů“ a ve snaze „Máchův obraz zlepšit“ mu podsouval vlastní scestné ideje. Měl se přitom k němu jako „epigon“ k „mistrovi“, „zhrzený milenec poezie“ s obskurními spády ke skutečnému „básníkovi“. Naproti tomu Králíkův Máchů „byl právník“, který se „stýkal s energickými a úspěšnými vrstevníky“, „s vysoce praktickými lidmi jako Strobach a Rieger“.²³ Králík, jak známo, nikdy nevytvořil pro něj směrodatný portrét Sabiny. Nesoudržnost toho, který jsme zde sestavili z jednotlivých střípků roztroušených v Králíkově centrální práci, dokládá nahodilost jeho teze.

Králíkova invence dostala reálný základ až a posteriori přičiněním Alexandra Sticha (1976). Zatímco Králík Máchů „demystifikoval“ tím, že do mystifikací zapletl Sabinu, Stich přinesl zřejmé důkazy, že Sabina při rozsáhlých citacích cizích textů prováděl úpravy přesahující dobovou redakční praxi. Konkrétně zjistil manipulace s dopisy a články Němcové a Havlíčka v knize o českých literárních velikánech *Naši mužové* (1862), podepsané jménem Sabinova spolupracovníka J. E. Sojky, který byl patrně jen autorem poslední redakce knihy a některých pasáží. Zvláště pokus o přesné určení Sabinových vsuvek v listech B. Němcové, jež známe jen z citací v *Našich mužích*, byl nadmíru odvážný, o to cennější však je zevrubnost a přesvědčivost Stichovy argumentace. Jaký obraz Sabiny však takto vznikl? Stich podobně jako Králík hovořil u Sabiny o „textovém podvodu velkého dosahu“, soudil však mnohem pragmatičtěji, že „motiv“ interpolací „byl zakotven v Sabinových snahách společenských a jim přímo sloužil“. Němcová například Sabinovým zásahem získala „rysy člověka zvláštního, mimořádného, pro prostou masu lidí obtížně pochopitelného, vytrženeckého“ – tento skrytý portrét Karla Sabiny zní velmi králíkovsky. Jinde autor o Sabinovi hovoří s lítostí jako o muži, „jehož působení na rozvoj české tvorby a myšlení byl jinak značný, který však tolik ze svého velkého talentu a pílě byl ochoten věnovat na postupy temné“, opět jinde jako o „člověku opravdu výjimečném“, ale současně stíženém komplexem neuznaného génia. V inspirativním úvodu autor dokonce načrtl směr budoucího zkoumání, jímž má být oproti Sabinovi konfidentu rozpoznán a definován „Sabina – kulturní iniciátor, dravý a všestranně poučený organizátor, spisovatel, stylist“, jeden „z tvůrců nové české literatury“.²⁴

Tomuto přesvědčení však dosavadní vývoj kulturního obrazu Karla Sabiny nedal zapravdu.²⁵ Od 70. let jediná knižní monografie o Sabinovi z pera Slavomíra Ravíka (1992) je koncipována jako „portrét konfidenta“. Nové prozkoumání policejních archivů skutečně přineslo nová zjištění (o Sabinově jednání po „národním soudu“ aj.), víceméně jde však o tematicky specifikovaný životopis, v němž si autor klade za cíl „hovořit o zradě, o cestách, jimiž se slaboch začne ubírat do služeb rakouské policie“. Tomuto postupu nelze vytýkat nic

zásadního, snad jen to, že po starších zkoumáních, jež opakovaně docházela ke stále témuž výsledku, už může být jen málo přínosný. Způsob provedení však bohužel ukazuje, že společný jmenovatel všech projevů Sabinovy osobnosti, jímž je zde konfidentství, autorovi zabránil psát o pozitivěch. Všechny přednosti jako by zde Sabinovi sloužily k necti: šíře jeho znalostí je důkazem povrchnosti, pestrost kulturních aktivit svědčí o ledabylosti, vlastenecký zápal Sabinu svedl do služeb policie, herecké nadání (mimochodem sporné) sloužilo ke klamání kolegů. Taktéž veškerá Sabinova zralá beletrie vznikla především proto, že se v ní „snažil pochopit cestu, kterou dospěl k zradě“.¹²⁶ Citáty, kterými Ravik tuto svou koncepci dokládá, se pak obvykle týkají postav, jimiž Sabina ve svých textech zjevně pohrdal a jež v žádném případě nejsou většinou autobiografické. Konfidentské raporty jsou pro Ravika paradoxně nejpozoruhodnější Sabinovy texty. V mezích konfidentství poté Sabinu traktují i nejnovější příspěvky. Grafoložka H. Veličková jej ve své knize apriorně vřadila do oddílu Falešní hráči mezi Václava Hanku a Adolfa Hitlera, článek J. Dobeše se nevyhnul drobným faktickým nepřesnostem. Nová fakta nepřináší ani solidně zpracovaná stať J. Pokorného. Odsudek Sabiny z pera P. Placáka je podmíněn politickými názory bývalého dizidenta.¹²⁷

Viděli jsme v našem stručném přehledu, že Sabina svou záhadností či rozpolceností pravděpodobně více než kterýkoli jiný český spisovatel trvale sváděl literární historiky, aby do vědeckého textu vnášeli některé ryze literární postupy. Textem na pomezí obou oblastí je pasáž v knize Eduarda Basse *Čtení o roce osmačtyřicátém* (1938). Bass po románovém úvodu („V neklidu dní a ve zmatku doby vynořuje se [...] jedna a stále táž tvář [...], lidská podoba padlého génia nebes či vzpurně se zvedajícího proklatce duchovního podsvětí, nejstrašnější postava českých dějin“) vykládá Sabinovu nalomenost zcela v intencích naturalismu „teorií o dědičnosti“ (komplikovaný původ) a determinujícím prostředím Sabinovy rodné Řásnovky. Tento domov „společenských vyvrženců“, v němž je morálka ohrožována „už v chlapectví“, je charakterizován topoi jako „kostel, kde rasovská rodina měla svůj oltář“, „umrlčí komora“, „kupa hampejzů“ za každým rohem či „gheto“ opodál. Následující faktografická pasáž o Sabinově životě opět vrcholí literárně, vnitřním dialogem Sabinovy mysli, hnaným dvojím fanatismem vlastenecké víry a zrady. Spor mezi hlasem „Jungmannova odchovance“ a „vyděděným“ synem šlechtice nakonec vyhrává zlo, jež poráží dobro a ničí samo sebe.¹²⁸ Přes literární kontaminace si však zaslouží respekt pronikavost Bassova pohledu – výše v kapitole *Hranice díla* jsme například dali zapravdu jeho domněnce na sabinovsko-arnoldovskou filiaci na úkor vědecky mnohem fundovanější teorie Oldřicha Králíka o filiacích mezi Sabinou a Máchou. Dodávám jako samozřejmost, že literarizace Sabinova osudu, jež popisuje další

pasáž, jdou zpravidla v závěsu za literárněvědnými výzkumy, ovšem vždy individuálně podle míry autorovy ochoty nechat své pojetí ovlivnit aktuálním stavem vědeckého poznání.

„Vždycky než vyšel z domu, přivázal si Sabina k vestě pevnými tkanicemi několikero, snad i patero cvikrů, to pro případ, že by byl vícekrát inzultován. Jednou však dostal od svatotomášského sládka Hukaly takovou facku (toho dne první), že upadl a rozbil si všechny cvikry najednou. To se stalo na chodníku před Novoměstskou radnicí a v pravé poledne. – Ó mistře! zkoprněl sládek. A pak, pomáhaje Sabinovi na nohy, rozhlédl se po zpozornělých kolemjdoucích a zahuhlal zahanbeně: Takovouto škodu jsem způsobili nechtěl.“²⁹ To je plné znění jedné ze série básnických minipovídek Ivana Wernische, nejsoučasnějšího literárního portrétu Karla Sabiny z poslední doby jeho života. Obrázky jsou to čistě apokryfní, citovaný text je třeba založen jen na Arbesově údaj, že po svém usvědčení Sabina „vycházel pouze jen podvečer v přestrojení: v paruce, s falešným vousem a černými brejlemi“.³⁰ Žánr apokryfu, autorovi vlastní, se do značné míry kryje s danostmi postmoderny, směřující akcentováním absurdity lidského života a popřením vývojové teleologie k remytizaci minulosti. Ne tedy Sabina sám, ale věčná sabinovská fáma se svou pravdivostní stylizací (uvádění konkrétních jmen a místních názvů, přímé řeči, eliminace výrazů znejistění atd.), jakési vyprávění pro „milé děti“ (adresát úvodního textu knihy) na pomezí sofistikovaného uměleckého diskurzu a banální pohádky na dobrou noc, mistrné literární zkratky a nonsensu. Nejnovější kulturní obraz Sabiny tak mohou dokreslovat postavy jako hostinský Vítek, vážený coby dobrý vlastenec proto, že prý chtěl Sabinovi nalít otrávené pivo, nebo Pražan, který se před Sabinou vlastníma rukama uškrtí, když prostál dvě noci před jeho dveřmi, aby mu plivl do tváře. Směsice vtipu, karikatury a ostentativního výmyslu tak z osmi Wernischových miniatur činí seriál o sto let opožděných pamfletů, které o Sabinovi mohou říkat „všechno“, ale také vůbec nic, jako tento: „Sabina měl takový zvyk, že při pití piva nepřírozeně zakláněl hlavu. Sabinovi spolustolovníci si ovšem mysleli, že Sabina něco vidí na stropě, a proto pokaždé, když se Sabina napil, zakláněli hlavu všichni. Občas se dokonce pod někým zvrhla židle. Ruffer se jednou praštil do zátylku a rozbil si hlavu tak, že potom v hospodě chyběl celý týden.“³¹

Uzavírá se tak kruh, neboť pamfletem též vše začalo. Prvního literárního zpracování „svého“ osudu se Sabina dočkal v patnáctisetstranovém anonymním románu *Zrádce národa*, který začal vycházet téměř okamžitě po jeho vyobcování z kulturní veřejnosti. Stihl se totiž proti prvním sešitům románu ostře ohradit ve své *Obraně*, kde také identifikoval jeho autora jako jakéhosi Büffela či Büffera a hrozil, že proti němu sepíše hanopis podobného ražení.³² To nejpodstatnější však musel zamlčet. Autora hanopisného románu Eduarda Ruffera, toho,

kterého Ivan Wernisch nechal spadnout ze židle a rozbít si hlavu, totiž znal osobně jako „kolegu“ policejního konfidenta, který své raporty podepisoval jménem Michel. Rüfferův román využívá nejbizarnějších jazykových a metaforických prostředků k tomu, aby co nejvíce očernil proskribovaného konfidenta, průhledně „zakrytého“ jménem Lapina. Ten je v textu plném faktických manipulací a rovněž nenávistných antisemitských a protiromských výpadů vyličen jako syn zhýralého šlechtice a šílené prostitutky, který byl jako nemluvně podstrčen hrubému ševci Sovinovi. Lapina „již v dětinství svém vyznamenával se neobyčejnou lživostí a velikými schopnostmi ke vší špatnosti“ a už ve škole „špehoval a udával“, za což o něm jeho spolužák Havlíček (!) prohlásil, „že by bylo nejlépe, kdyby tento jedovatý kmen vyvrácen a spálen byl, dokud ještě mlád jest, poněvadž zmohutně jednou spůsobiti může velikou pohromu celému národu“.³³ Jako výlupek vší špatnosti (je dokonce sňatkový podvodník) si Lapina s podobně zlotřilým druhem Knedlíkem (Knedlhans) konfidentstvím přivydělával už jako student, takže po svém „lapaní“ roku 1849 od policie „dostával měsíční plat a byl jen naoko vězněm“, špehoval spoluvězně, mj. Sladkovského, a měl se na Munkáči (!) „dosti dobře“.³⁴ Hned v úvodní kapitole knihy je Lapina zobrazen jako jakýsi Kalibán pražských stok. Jeho popisu dominují zřetelné d'ábelské rysy („nahnutá slabá a tenoučká postava s malou hlavou dávala mu takměř vzezření hada“; „malé bodavé hadí oči“³⁵) a dojem karikaturní démonizace postavy zvyšují i charakteristická topoi: „noční pták“ Lapina se před čtenářem poprvé vynoří z temnoty a ošklivého počasí zimní noci ve strašidelných uličkách Prahy. Dvě třetiny románu tvoří rozsáhlý a tehdy dávno zkonvencionalizovaný popis revoluce, během něhož autor jako by na Lapinu zapomněl (objevuje se jen v ojedinělých prostřizích alogicky současně jako protagonista i udavač revoluce), nicméně konec mu připravil vsutku efektní: na poslední straně si pro arcilotra Lapinu v doprovodu krkavců přijde sám d'ábel v podobě ducha mrtvého knížete Windischgrätze a odnese ho do pekla.

K seriózním pokusům o literarizaci Sabinova osudu došlo až o šedesát let později. Uměleckou nosnost tohoto tématu objevil novinář a spisovatel Emil Synek, v jehož hře *Dvoji tvář* je Sabina programově zobrazen jako „příklad dvojpolárnosti lidské bytosti, neboť zrazuje svou vlast, učí se nenávidět, co vlastně nejvíc miluje“ a současně je „se svojí dvoji tváří bojovníka a zrádce i obrazem své doby, dravě se deroucí vpřed za svobodu a nestačící k ní ještě svými prostředky“. V Sabinovi je tak skryta „hluboká dramatičnost lidského života“,³⁶ zároveň ale janusovské, schizofrenizující pojetí zřejmě ukazuje na (zdaleka ne jen Synkovu) neschopnost vidět Sabinu celistvě. *Dvoji tvář* byla vnímána jako objev nového typu tematiky pro naši dramatickou scénu a při své premiéře v Národním divadle 27. března 1934 v hlavní roli s Eduardem Kohoutem měla velký úspěch,³⁷ a to i přesto, že Synek zřetelně manipuloval

s fakty. Jeho Sabina tak může zcela nehistoricky opovrhovat Zelenohorským rukopisem jako podvrženou modlou starší generace, reprezentované zvláště Palackým, i být zděšen Hankovou denunciací Čelakovského, kterou rovněž klade za vinu polovičitosti zásad obrozenců. Jako alter ego ho většinou hry doprovází platonická láska Tereza, jakási Sabinova fiktivní Marinka Stichová, jež ho příznačně opustí teprve tehdy, když se jí v soukromí přizná ke konfidentství. Tyto faktické posuvy jsou nicméně umělecky produktivní, za kompoziční chybu je však třeba pokládat pátou scénu, v níž autor do jednoho odpoledne vměstnal události zhruba patnácti let: Sabina se zde domlouvá s Nerudou a Hálkem na přípravě almanachu *Máj* (1858) a současně podplacený agent Tausenau (ve skutečnosti Ferdinand Kopp) přináší důkaz jeho konfidentství (1872). Došlo tak k časovému paradoxu – Sabina je ze zrady usvědčen dřív, než se jí dopustil.

Objektivní pohled na Sabinův veřejný, rodinný i tajný život podává klasicky pojatý román *Zrádce národa* (1936) ruralisty Vojtěcha Martíňka. Podobně jako u Synkovy hry jde víceméně o sérii výseků ze Sabinovy biografie, prozrazující autorovu zběhlost v sabinovské literatuře (Frič, Arbes, Máchal aj.). Současně se však nedokumentární text nevyhýbá ani některým motivům, které nelze ze Sabinova života seriózně doložit, jako je bydlení v sudě ve 40. letech nebo v závěru objednávka pátera Václava Štulce na mravoličný román u živořícího „buřiče a zrádce“. Sabina se tak v románu objevuje jako jakýsi moderní píkaro, osudově vrhaný z jedné životní krajnosti do druhé, nelze ale přehlédnout, že Martínek shledal v „psychologické záhadě“ jistý jednotící princip: jeho zvědavý Sabina neustále překračuje meze konvenční etiky, ale za každý svůj přestupek je životem neúměrně potrestán (a celkově tedy jeho kladné stránky převažují nad vinou). Martínek nemohl znát pozdější Kazbundova, Puršova a Thonova zjištění o Sabinově konfidentství, a vypomohl si proto fiktivní postavou Dantona, po celou druhou půli románu Sabinova antagonisty. „Homme fatal“ Danton, bývalý revolucionář, záhy zběhlý z barikád do policejních služeb, se stává Sabinovým „svědcem“ ke zradě. Sabina mu skutečně předhazuje „mefistofelské manýry“, Danton mu však vtipně kontruje pochybnosti, zda Sabina je „dosti Faustem“.³⁸ Hořce ironická konfrontace obou antipodů, kteří neodbytně upomínají též na Hugovu dvojici Valjean – Javert, vrcholí scénou Sabinova pohřbu, při níž předčasně penzionovaný konfident Danton, nyní majitel výnosné hospody, blahovolně podaruje udřenou vdovu Sabinovou několika bankovkami.

Martínkovým *Zrádcem národa* tak začíná série textů, které kompozičně staví na kontrastaci Karla Sabiny s druhou postavou, fatálně ovlivňující jeho život. Oproti tradičním konceptům literárních historiků, stavějících do opozice k Sabinovi veskrze kladného Havlíčka (J. Vlček aj.), Smetanu (ironicky J. Arbes) či dokonce Jakuba Malého (M. Hýsek) zde však dvojici častěji dotváří výrazně negativní protějšek. V pozdním „dobrodružném životopisném

románu“ Maxe Broda *Die verkaufte Braut* (1962) s překladem Arbesovy eseje Martínkova fiktivního Dantona vystřídal policejní rada František Jawurek. Brodova „vize“ ve vnitřním monologu zachycuje večer a noc z posledních týdnů života Karla Sabiny, který v žebráckém převleku navštíví představení *Prodané nevěsty*, je vykázán (nezaplatil vstup), ale načerno se vrátí na poslední dějství. Toulá se Prahou, pije pivo v hospodě, retrospektivně vzpomíná na svůj minulý život a v myslí vede dlouhý rozhovor s Jawurkem, garantem řádu (le rocher de l'ordre), který se záhy mění v polemiku o historický smysl revoluce. Za kalného podzimního rána dochází k zoufalému poznání, že ve světě, kde „vše spočívá na omylných“ (ganz auf Irrtümer basiert), je jméno Sabina soustavně vymazáváno z historie; ztráta kulturní identity přivolává dojem kafkovské absurdnosti lidské existence: „Rundherum nichts als Masken. (...) Wahrheit, wo bist du? – Keine Wahrheit“. Sabinův portrét je založen na známé Jeníkově sebeobhajobě (Jak možná věřit, že bych já prodal svoji Mařenku!). Čím je Jeníkovi jeho milovaná (Geliebte), tím je Sabinovi vlast, „das Geliebtste auf Erden, das ich habe, meine Nation, mein Vaterland“. I konfidentství provozuje jen naoko (nur zum Schein) a fakticky dodává jen nedůležité nebo obecně známé informace,³⁹ jimiž svého antipoda Jawurka klame stejně čestně jako Jeník Kecala (Ne podvod, pouhá jenom lest.). Vychytralého Jeníka proto Brod připodobnil k Sabinovi jako byronovsko-máchovského rozervance – dokonce prý jméno Mícha vzniklo z Mácha – a text libreta pasoval na jeho nejvýznamnější dílo, jímž Sabina zvítězil nad životem a získal nesmrtelnost. Bedřicha Smetanu, který mu jí pomohl dosáhnout svou hudbou, proto Sabina opakovaně nazývá svým andělem (Engel). Kontrastní posvátný idol ale vyznává i Jawurek – je jím „mein Heiliger“ kancléř Metternich.⁴⁰

Komparační dvojici postav ponechal i František Neuzil ve svém románě *Milostný herbář* (1976), který však Sabinu zmínil epizodně jako antipoda svého kladného protagonisty F. M. Klácela. Typická je scéna, v níž umírněný repealista Klácel Sabinu při schůzi radikálů zesměšní jako demagogického křiklouna nesmyslných revolučních hesel a poražený Sabina za všeobecného smíchu zlostně vyběhne z místnosti. Později kněz Klácel prohlašuje: „Nemohu souhlasit s barikádami. Ani s revolučním gestem Sabinovým“.⁴¹ V podání katolíka F. Neuzila tak ovšem jeho politický postoj rovněž zřetelně polemizuje s ideologií doby normalizace.

Exkurz po vývojových proměnách kulturního obrazu Karla Sabiny jako literárního tématu můžeme volně uzavřít románovou tetralogií Vladimíra Macury *Ten, který bude* (1992 – 1999). Sám Sabina je zde sice zmiňován jen letmo v pamětech šíleného „medikuse“ Ferdinanda Máchala jako mistr přetvářky a dokonalý policejní profesionál, řadu sabinovských rysů má však i protagonista úvodního románu, „informátor“ Johann Mann. Jeho příjmení zde symbolizuje nejen obyčejnost (homo, Everyman, „muž“) a nízkost, „manství“, ale kuriózně

také slovanství: „Jméno Mann dávali Němci porobeným Slovanům, ve kterých viděli své otroky“.^{/42} Mann se (podobně jako Sabina) vrací počátkem 40. let z Vídně do Prahy a kvůli lásce k Antonii Reissové se zapojí do vlasteneckého hnutí v Amerlingově Budči. Píše jakýsi semifiktivní, silně romanticky stylizovaný deník svého nitra ve formě novely, ta se ale záhy dostane do rukou policie a vlivem „dirigující mysli“ rady von Mutha se postupně mění v konfidentský raport. Paradoxním sledem okolností se Mann nakonec zapojí do revoluce, která je mu zcela lhostejná, a podobně nesmyslně jako Turgeněvův Rudin umírá s praporem na barikádě. Mann není Sabina, ale řada detailů v jeho příběhu zřejmě analoguje méně známá fakta ze Sabinova života – například budečský prapor s českými symboly, pro nějž je Mann vyšetřován, může souviset s praporem, který roku 1863 vyšila pro polské povstalce Sabinova dcera Eufrozína a který Sabina zneužil ke konfidentské činnosti.^{/43}

17. OD DÍLA ZPĚT K AUTOROVÍ

Galerie textových portrétů Karla Sabiny v předešlé kapitole dokumentovala dynamiku percepce jeho osoby v beletrii a ve vědě, tedy Sabinovu postbiografii. Skrze ni se plynule vracíme ke Karlu Sabinovi jako autorovi a člověku. Intertextuální nadhled, který čtenáři umožnilo seřazení jednotlivých obrazů vedle sebe v jediném textu, nás vybízí ke komplexní filiaci, syntéze však brání až křiklavá různotvárnost podob, obrážejících se v pomyslných reflexních plochách. Kým byl Karel Sabina, či lépe kým se jeví být v dnešním vnímání? Rozbory jeho textů, prezentované na předešlých stranách, nám pomohou posoudit Sabinu v první řadě jako kulturního činitele a umělce, přičemž intertextuální dosah těchto textových analýz bude určující pro pokus o redefinování Sabinova místa v české kultuře 19. století. Naproti tomu je velmi nesnadné dostat se skrze Sabinovy texty k samotnému autorovi, pokud se ovšem nechceme dopouštět „krátkých spojení“, která jsou vždy misinterpretací. Měli jsme řadu příležitostí pozorovat, že Sabina své texty přirozeně zakládal na vlastním světonázoru a do svých postav otevřeně vkládal myšlenky, které zaměstnávaly jeho samého i jeho dobu, avšak přímým autobiografizacím své beletrie se bránil a všemožně vyhýbal. Pokusy popsat Sabinovu povahu na základě jednání jeho semi- a pseudosubjektivních postav vždy troskotaly na mnohosti a různorodosti takových postav, respektive na apriornosti výběru těch jejich rysů, které měly ilustrovat povahu konfidenta a zrádce národa. Logicky z těchto pokusů vycházel Sabina bizarní, rozporuplný a tudíž bezcharakterní, Sabina sice nepochopitelný, ale přesto odsouzeníhodný. Ostatně vykládají-li dodnes i historici Karla Sabinu jako záhadnou postavu českých dějin, lze jistě klást za vinu nejvíce právě jim, že záhadu dostatečně neobjasnili.

Sabina však rozhodně nebyl jednoduchá osobnost. Jako by v něm bytovalo několik životních postojů, jež spolu zvláště koexistovaly. Byl člověk horlivě tvořící i podkopávající kulturu své doby, všestranně talentovaný, ale právě proto roztěkaný, tvůrce i epigon, nesmírně pracovitý, přesto však práci nezřídka odbývající, člověk trpící, pronásledovaný a šikanovaný policií, ale přesto jí velmi dobře placený a zároveň stále žijící v těžké hmotné bídě, podceněný a přesto neobhajitelný... Situaci dále komplikují Sabinovy přesvědčené sebestylizace v duchu literární módy, které tolik sváděly k fikcionalizovanému chápání jeho osoby. Je paradox, ne nadsázka, řekneme-li, že Sabinovi se jako snad žádnému druhému představiteli evropského romantismu „podařilo“ propojit realitu vlastního života s módně subjektivizovaným literárním proklatectvím a vyvrženectvím. Přesto je komplikovanost jeho osobnosti toho druhu, vůči němuž je na místě pocíťovat kritický obdiv. Každý člověk v sobě zahrnuje množství životních možností, z nichž několik dokáže uskutečnit a prožívat současně. Jinou roli hraje mezi přáteli,

jinou v zaměstnání atd. Sabina byl zřejmě schopen těchto možností své bytosti realizovat více a důsledněji, než je obvyklé. Svým zvláštním talentem neuvěřitelně snadno vnímal, ale také absorboval příběhy, stylizace a světonázory ze svého okolí, z četby i historie a s lehkostí se do nich znovu vžíval při svém psaní. Jako rozený epik byl rovněž přirozený fabulátor, pro něhož potřeba vytvářet příběhy překračovala rámec fikce a přesahovala do života. Realitu chápal jen jako jednu z možností fikce a zdá se, jako by její platnost ve svých literárních textech i mimo ně testoval s trvale ironickým zaujetím. Živelně výmluvný Sabina podle svědectví současníků s oblibou „prášil“ a směšoval pravdu s výmyslem. Jakub Malý o něm vyprávěl historiky, které připomínají roli Vlastimila Brodského ve filmu *Babí léto*. Byly to lži? V určitém smyslu ano, ale úmysl obelhávat v nich jistě nebyl to hlavní. Podstatnější byl asi zvláštní studijní zájem, neukojitelná *zvědavost* literáta poznávat lidi, bavit se pozorováním jejich reakcí na neobvyklé, sledovat okolnosti, které dovedou překonávat nebo kterým podléhají. Tak vznikl fikční svět Karla Sabiny, zalidněný neopakovatelnou škálou typů postav. Nejde o rozpor, ale o mnohost.

Slavomír Ravik přirovnal fascinující osobnost Karla Sabiny k protagonistům tragédií W. Shakespeara. Bližší analogii nalzáme v jeho současníku F. M. Dostojevském, který se Sabinovi podobá účastí v revolučním hnutí petraševců roku 1849, odsouzením k trestu smrti a několikaletým vězněním v pracovním táboře, ale také později horečnou literární činností pro doléhající nakladatele a zajištění nejnutnějších finančních prostředků, a dokonce zčásti i svou literární tematikou, nevyhýbající se ani nejotřesnějším výjevům z okraje lidské společnosti, nakumulovaných kolem ústředních postav kvaziautobiografických romantických antihrdinů. Tvorba v obou případech překročila meze tradičně chápaného realismu a spojila romantismus s modernou, ovšem její uměleckou kvalitou se Sabina nemůže s Dostojevským měřit. V tomto smyslu jej lze lépe přirovnat k Dostojevského literárním postavám, k nalomeným, chorobně vnímavým životním outsiderům, sociálním blouznivcům a hráčům o vlastní život.

Jednou z rolí, které Sabina v životě hrál, byl však také „zrádce národa“. Třeba říci, že tímto souslovím se v Sabinově době šermovalo dosti zhusta. Před Sabinou tak byl epizodně vnímán J. V. Frič, když roku 1866 vstoupil s pruskou armádou v nepřátelské uniformě do Prahy, v naivním domnění, že se k němu Češi připojí, aby s pomocí Prusů rozbili Rakousko; několik let po Sabinově smrti se sousloví objevovalo v českém tisku dokonce v množném čísle, když se jím z nedostatku lepší argumentace polemizovalo s odpůrci pravosti Rukopisů, a znovu při procesech s Omladinou; tomuto „zrádčování“ by se zřejmě nevyhnul ani sám symbol národního „mučednictví“ Karel Havlíček, kdyby mohl žít o deset nebo dvacet let déle – do podobného konfliktu se svými soupeřnými se vlastní přímočarostí ostatně dostal už v začátcích své dráhy, když vystoupil s kritikou J. K. Tyla; a mohli bychom zmínit další

příklady. Sabinův případ byl ovšem jiný. Přestože byl dobovou černobílou zrádcovsko-mučednickou rétorikou poškozen nadmíru (byla by jeho „kauza“ dnes vůbec myslitelná?), je etická rozeklanost jeho viny a zásluh explicitní. Roku 1859 začal Sabinův pověstný dvojitý život epigona-tvořitele a současného udavače české kultury, v němž jako by se samo jádro a smysl jeho osobnosti dočasně vytratily. Rozsah této jeho činnosti byl takový, že ještě dnešní doba, kdy málokoho rozruší tzv. Cibulkovy seznamy spolupracovníků StB, až paradoxně těžko prohlédá etickou bariérou a nachází přístup k Sabinovým textům. Zde jsme se touto problematikou široce nezabývali. Po Puršových a zvláště Kazbundových výzkumech už k ní lze sotvaco přidat. Nadto zastáváme názor, že pro českou kulturu obecně nemůže být přínosná jednostranná kritika jejích vybraných složek, ale naopak pokus o jejich pozitivní zhodnocení, v Sabinově případě ovšem nadmíru obtížný. Jako mnohem inspirativnější cesta a zároveň přirozená protiváha dosavadních přístupů se nám tedy jevila možnost prozkoumat Sabinovo rozsáhlé dílo, ležící ladem – dokázat, že hájit Sabinu je sice nemožné, ale nečíst ho je hloupé.

Jde nám tu proto více o kulturní charakteristiku než o psychologickou. Karel Sabina je po Máchovi nejvýznamnější představitel českého romantismu. Hovoříme-li o tomto hnutí, nelze Sabinu pominout jako jeho nejtypičtějšího, nejplodnějšího a všestranného reprezentanta, jímž se mohl stát právě proto, že nebyl jeho největším uměleckým tvůrcem. Na rozdíl od Máchy, schopného zpodobit slovem nejzazší možnosti poezie, jež přesahovaly meze chápání dobového čtenáře, se Sabina zdá ztělesňovat reálný stav tehdejšího českého písemnictví s jeho přísliby i nectnostmi. Na jeho příslušnosti k romantismu nic nemění ani fakt, že ve svém zralém díle se od něj odkláněl a skrytě jej parodoval – vždyť to právě nejlépe dokazuje jeho bytostnou spjatost s tímto hnutím, z jehož pozic do smrti vycházel. Důležitou vlastností Sabinova díla byla od počátku jeho schopnost vyvolávat konflikty a vstupovat do kulturních polemik (tato vlastnost posléze ještě zesílila, když byl do díla implantován negativní kulturní obraz autora). Z retrospektivy literární historie se ovšem tyto spory jeví jako nutná a plodná symbióza, sám český romantismus se přece za Sabinova přispění etabloval pomocí polemiky s pozdně obrozenskou generací. Sabina si starší generace vážil – od ní mimo jiné zdědil své encyklopedické sklony a filologické nadání –, ale zásadně se s ní rozcházel v životním postoji a názoru na literaturu a neváhal tento nesouhlas prezentovat veřejně ve svých textech. Právě pro tuto odvahu k svobodomyšlnosti byl celý život stíhán, trestán, ceněn a zase zatracován, především ona vytváří v jeho osobnosti tu pikantní směs novátorství a současně – v nezdařilých nebo nedozrálých případech – experimentátorského fanfaronství. Ale i to bylo vyváženo obrovitým přehledem a aktivní účastí téměř ve všem, co se tehdy kulturně v Čechách dělo. Reprezentoval-li někdo u nás celé 19. století, nejen v jeho vědecké výši jako

Palacký či Purkyně a nejen v jeho umělecké dokonalosti, ale i s jeho chybami, nedotaženými pokusy a omyly, byl to právě Sabina.

Jmenujeme-li Sabinova nejlepší díla – zejména to jsou jeho vrcholné prózy *Hyacint* a *Oživené hroby*, dále například novely *Ervín* či *Jan Zach*, hra *Inzerát*, libreto *Prodaná nevěsta*, román *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba*, z publicistiky esej *Duchovný komunismus*, spisovatelské medailony a německy psaná historie českého divadla –, získáváme tím jádro dost rozsáhlé a bohaté na to, aby dokázalo převážít dojem z děl, která už dnešku mohou říci jen málo. Sabina nikdy nezradil svou potřebu psát, která pro něj vinou cenzurní, policejní a nakonec i veřejné kontroly představovala obvykle tu nejsvízelnější možnost obživy, a i v těch nejpalcivějších obdobích života dovedl mimo konvenční literární produkci vytvořit díla, která jej řadí mezi české klasiky. Sabinovy texty dnes u čtenářů nemají valnou pověst, přesto je ale jistě zřejmé, že je všecky sprádala mysl velmi nevšední. Sabina byl vše možné, jen ne tuctový autor. Co udivuje nejvíce, je extenzita jeho tvorby, která od všestranně ztvárňované beletrie v rozpětí od tragických poloh až ke komedii a od fantastiky až k sociální tematice (prozaické žánry, lyrika, drama, libreto) mířila přes novinářskou a publicistickou produkci až k seriózním vědeckým statím, dodnes schopným probudit pozornost odborníků, to vše z provokativního a jedinečného pohledu autodidakta s bytostným zájmem o všechno časové i nadčasové. Sabinu nelze klást na roveň někdejšímu čelným zjevům české literatury, Němcové, Nerudovi, Máchovi či Erbenovi, dozajista si ale zaslouží být stavěn vedle autorů jako Čelakovský, Tyl či Hálek a v některých ohledech i nad ně. Sabinův způsob sebeironie mohl být velmi blízký dekadenci i postmoderně, nebýt ovšem dlouhodobého vyřazení drtivé většiny jeho díla z české kultury. Ze Sabiny ve svých sociálních prózách přímo vycházel Jakub Arbes a po něm i mladý Alois Jirásek. Jeho psychologickou pronikavostí a všudypřítomnou zbizarňující ironií jako by se inspiroval K. M. Čapek-Chod, jímž se také počíná linie, v které pak svébytně dominovali mistři moderní prózy Jaroslav Havlíček a Milan Kundera.

Zbývá několika slovy zhodnotit metodu užitou v této práci. Naráželi jsme v ní neustále na všudypřítomnost intertextuality. Není divu, vždyť idea intertextuality plyne už ze samotné mimetické povahy literatury a originalita díla se vymezuje pozadím kontextu, k němuž je vztaženo. Samy výrazy kultura či literatura jsou částečnými synonymy pojmu totální intertext, hyperonyma typu text, dílo aj. implicitně odkazují ke všem dalším entitám svého druhu. Na intertextualitě je založena myšlenka vývoje literatury, vlastní podstata literární historie, která sestavuje vzájemnými vztahy propojená synchronní uskupení textů a poté je vkládá na rovněž relační diachronní osu. Dějiny literatury (stejně jako ostatní vývojově disponované disciplíny

včetně historie samotné) jsou vždy v hegelovském smyslu dějinami ducha, tj. zakládají se cele na intelektuální konstrukci, jež propojuje jednotlivá díla a období s teleologickým zaměřením vzhledem k přítomnosti. Týž problém ovšem provází i základ našeho vnímání intertextuality, pojem interstruktura. Chápeme-li text v první řadě nikoliv jako fenomén, ale jako součást mezitextové relace, čímž se dostáváme na rovinu abstrakce, nakolik je přípustné zkreslení, jehož se v interpretaci dopouštíme? Do jaké míry jsme se nebezpečí misinterpretací dokázali vyhnout, musí ovšem posoudit čtenář.

Interstrukturu obecně chápeme jako pokus o specifikování a zkoncentrování přespříliš široké intertextuální problematiky. Na příkladu díla Karla Sabiny jsme však pod hlavičkou tohoto pojmu sledovali ještě dva další konkrétní účely. Zhuštění intertextuální problematiky (jako zvláště v případě úvodní vzorové interstruktury *Marinka-Adéla*) mělo zúžit a přesněji vymezit okruh zkoumání a tím připravit půdu pro tématicky zaostřenou, avšak strukturovanou interpretaci; ta pak byla provedena obvykle především se zřetelem k noetice, totiž s cílem získat nové poznatky, převážně relační povahy, o dílech uvnitř interstruktury. V jednotlivých kapitolách jsme pracovali s různými typy intertextuálních vztahů, někdy na základě přesně vymezené interstruktury, jindy naopak nebylo nutné termín explicitně zmiňovat. Výsledkem tohoto přístupu měl být mnohostranný pohled na problematiku intertextuality, jehož těžiště spočívá v určování a popisu těsných vztahů mezi konkrétními texty. Vzájemnou provázanost intertextuality a originality, zčásti ve smyslu knihy Harolda Blooma *Anxiety of Influence* (zde komentované v kapitole *Inspirace a vlivologie*), jsme sledovali spíše mimochodem: jak už řečeno v úvodu, Sabinova jedinečnost plyne zřetelněji z všestranné obsáhlosti jeho celkového díla nežli z umělecké intenzity jeho vrcholných textů.

Jestliže jsme jako součást metodické základny naší práce zvolili Bloomovu knihu *Kánon západní literatury*, pak jsme se vůči jejímu smyslu vědomě prohřešili. Karel Sabina v žádném případě není kanonický autor, jeho dílo je chápáno nanejvýš jako apokryf, právem vyřazený ze sféry tradic posvěcených textů. Usilujeme-li ho dnes do mnoho let neměnného, pouze hypertrofujícího kánonu české literatury vřadit jako jednu z pozoruhodných postav, znamená to pokus o prolomení tradice. Rovněž Bloomův pojem „úzkost z vlivu“ lze třeba na klíčový vztah Sabinova díla k Máchovu aplikovat jen s otázkami. Sabina v raných textech Máchův příklad následoval s nadšením, s rostoucím zájmem Máchu vykládal v *Úvodu povahopisném* a zamýšlel, z finančních příčin bohužel bez úspěchu, uvést jeho dílo v obecnou známost publikováním. Ve zralém díle na Máchu navazoval sporadičtěji, avšak rozkmotřil se s ním v skryté, ale zásadní polemice až ve své pozdní *Moraně*. Měli jsme příležitost poukázat i na některé důležité sabinovsko-máchovské souvislosti, jimž nebyla dosud věnována

pozornost. Z celku jasně vyplynulo, že Sabina se tváří v tvář svému hlavnímu vlivu zachoval jistě aktivněji než pouhý epigon. Neméně zřejmé je, že nedostatečná prozkoumanost Karla Sabiny představuje též podstanou mezeru i v jinak detailním bádání o K. H. Máchovi. Pro zaryté máchology je přinejmenším pozoruhodné si uvědomit, v kolika směrech Sabina Máchu předčil, třebaže s ním nikdy nemohl soupeřit coby umělec. Sabinovo „salieriovství“ vůči Máchovi bylo vůbec podivného druhu, vždyť bez jeho přičinění bychom značnou část Máchova díla ani neznali. Nejrelevantněji se úzkost z vlivu u Sabiny projevuje v paušálním smyslu, v jeho mnohočetné vázanosti na literární tradici vůbec, jejíž rozhodující příčinou byl neúkojný zájem literárního historika. Četba byla Sabinovi prvotní intelektuální potřebou a nemohla neovlivnit jeho texty. Základním paradoxem jeho tvoření přitom bylo, že jako erudovaný čtenář a kritik bez obtíží dovedl téměř vždy bystře odhalit literární konvenci, avšak ve vlastním psaní, této věčné polemice diskontinuálního navazování, se z ní jen málokdy dokázal docela vymanit. K tradici se proto neustále vracel. Pokusili jsme se tu zachytit dialektiku tohoto Sabinova boje s tradicí v jeho bohatosti a z řady různých úhlů, poznat a pochopit Sabinu epigona i Sabinu tvůrce.

Naše řešení je ovšem provizorní. Nevyhnutelně, ale jde zčásti i o záměr. Nebylo naším úmyslem podat čtenáři reprezentativní příručku, detailně mapující pozadí vzniku díla Karla Sabiny v úplné posloupnosti jeho vývoje. Současné poznání tohoto díla je tak mezerovité, že práci s ambicemi takového druhu neumožňuje. Se skrytou nadějí, že méně je někdy více, jsme se proto pokusili o poněkud nekonvenční přístup k prozkoumání této problematiky tím, že jsme její okruh zúžili jen na vybrané Sabinovy texty, jež jsme se však snažili pojednat v rámci podstatně širších souvislostí. Nezajímala nás tolik literárněhistorická existence těchto textů, jako jejich intertextuální koexistence s dílem některých Sabinových předchůdců a současníků. Mnohá témata mohla být jen nadhozena, přičemž podrobněji jsme se přednostně vyjadřovali k těm z nich, která nebyla dosud dostatečně nebo vůbec komentována. Výsledkem je mozaika sestavená z drobnohledných sond do zkoumané problematiky, která chronologii Sabinova díla sleduje jen v hrubých obrysech a nemůže si klást nárok na úplnost. Rovněž nezakrýváme, že i zvolená metodická východiska (Bloomova teorie) a následně též způsob vedení argumentace a dílčí závěry práce se několikrát mohou jevit jako diskutabilní. Jistá strukturní nekompletnost monografie i její skrytě polemický ráz mají však být apelem; hlavním cílem knihy je vyvolat reakci. O Karlu Sabinovi je třeba vést veřejnou a nepředpojatou vědeckou diskusi. Jeho dílo si žádá objektivní probádání z pohledu většího počtu odborníků a několika vědních disciplín. Teprve otevíráme otázky, které měly být často řešeny už před sto lety. Jaké budou odpovědi?

POZNÁMKY

1. OD AUTORA K DÍLU

/1/ Jakub Arbes, *Karel Sabina* [1895], v knize *Záhadné povahy*, ed. Karel Krejčí, Melantrich, Praha 1941, s. 11n. Touto myšlenkou se též zabýval Ivan Slavík, *Sabina a Turinský (Zlý čin, svědomí a zrada)* [1986] v knize *Tváře za zrcadlem*, Vyšehrad, Praha 1986, s. 55-59.

/2/ Daleko nejobsáhlejší Sabinův životopis, dovedený bohužel jen k roku 1862, podává z pozůstalosti vydaná monografie Karla Kazbundy *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006. Dále viz Jan Thon, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947, a Slavomír Ravík, *Karel Sabina (portrét konfidenta)*, Pražská imaginace, Praha 1992. Ze starších biografii K. Sabiny stojí za zmínku rozsáhlejší práce Vojtěcha Kristiana Blahníka *Karel Sabina*, Praha 1911 (úvodní studie s hubeným výběrem ze Sabinova díla) a Tomáše Josefa Jirouška *Karel Sabina, jeho působení a pád*, in *Vlast* 1911/12, s. 30-36, 130-137 a 219-225.

/3/ Viz Karel Sabina, *Obrana proti lhářům a utřačům*, nákl. vlastním, Praha 1872, s. 31. Jde o reakci na zprávu dopisovatele z Lobče u Mšena, otištěnou v *Pokroku* 26. srpna 1872, která navazuje na starší zprávu z 21. srpna téhož roku. *Pokrok* konkrétně uvádí, že Sabinovým vychovatelem byl domovník v Karlově ulici Augustin Sovina, bratr Jana Soviny.

/4/ Jan Erazim Sojka, *Naši mužové* [1862-63], ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 386.

/5/ Víme o tom z dnes prakticky neznámé Sabinovy memoárové stati *Zpomínka Čecha ze staré Vídně*, kterou Miloslav Hýsek ve svém vydání *Vzpomínek* (1937) patrně nedopatřením přehlédl. Uvedená stat' vyšla anonymně ve Svobodě roku 1869, kdežto Hýsek svůj svazek sestavil z článků, uveřejněných v předešlém ročníku Svobody. Sabinovu *Zpomínku* patrně znal Jakub Arbes, který z ní uvedl některé informace, jež pak stereotypně opakují všechny další sabinovské práce; Kazbunda ji neznal a pokládal tyto údaje za mylné. Klíčovou závěrečnou pasáž stati otiskují v příloze A. K anonymním memoářům K. Sabiny viz dále v kapitole *Paměti a vzpomínky*.

/6/ Genezi veřejně přijímané legendy o Sabinově několikahodinové fulminantní řeči na klíčové akci celé revoluce dokumentuje Alexandr Stich v knize *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976, s. 179n., a před ním už K. Kazbunda, c. d., s. 64n. Existuje však také s největší pravděpodobností Sabinův vlastní komentář ke schůzi s citací jeho řeči, který uvedení autoři nezmiňují, srov. dále kapitolu *Revoluce a moc* a přílohu E.

/7/ Srov. studie Václava Čejchana *Bakunin v Čechách (Příspěvek k revolučnímu hnutí českému v letech 1848 – 1849)*, Praha 1928, s. 36n., a zvláště *Bakuninova Provolání k Slovanům před tiskovým soudem pražským r. 1849*, in *Slovanský přehled* 1931, s. 664-684. V nejširších souvislostech M. Bakunina a jeho dílo pojednal Tomáš Garrigue Masaryk v druhém svazku svého díla *Rusko a Evropa*, Spisy TGM – svazek 12, Ústav T. G. Masaryka, Praha 1996, s. 11-38.

/8/ Srov. Michail Bakunin, *Zpověď caru Mikuláši I.*, Aurora, Praha 1996, s. 72-91. Nejpodrobněji o spolupráci Bakunin – Arnold – Sabina psal František Jílek v rozsáhlé studii *Pražská polytechnika a studentské hnutí v revoluci 1848-49*, in *Sborník Národního technického muzea* 1968, s. 337-508, kde jsou podány detailní informace o činnosti studentů a radikálů. Této studii předchází rovněž fundovaná Jílkova práce *Pražská polytechnika a její studenti v revolučním roce 1848*, in *Sborník Národního technického muzea* 1965, s. 268-366. Souhrnný pohled na revoluční události podal například Arnošt Klíma v knize *Češi a Němci v revoluci 1848 – 1849*, Nebesa, Praha 1994. Nejnovější historicko-sociologický přehled dobových událostí viz v knize Jiřího Štaifa *Obezřetná elita (Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830 – 1851)*, Dokořán, Praha 2005.

/9/ Srov. F. Jílek, *Pražská polytechnika a studentské hnutí...*, c. d., s. 499, a K. Kazbunda, c. d., s. 179. O projevech Clam-Gallasovy nenávisti vůči slovanským radikálům psal Hugo Traub, *Květnové spiknutí v Čechách roku 1849*, Šolc a Šimáček, Praha 1929; jako Sabinovy „paměti“ přitom vícekrát citoval pramen, který odjinud není znám.

/10/ O svém kuriózním vztahu k Päumannovi, původně spolužáku a příteli, posléze zarytému nepříteli a perzekutorovi, poutavě psal Josef Barák, *Vzpomínky*, Nakladatelské družstvo Máje, Praha 1904. O Päumannovi viz též Václav Žáček, *Josef Barák*, Melantrich, Praha 1983, s. 76n.

/11/ Jaroslav Purš, *K případu Karla Sabiny*, Rozpravy ČSAV, Praha 1959. Tamtéž, s. 53n., viz i část dokumentace vztahující se k Sabinovu konfidentství. Vyčerpávající přehled o Sabinově konfidentské

činnosti a její historické zhodnocení podal K. Kazbunda, c. d., z jehož zjištění v mnohém čerpal i Purš. Oba navázali zejména na studie Václava Žáčka, *K případu Karla Sabiny*, in *Časopis Národního musea* 1936, s. 73-93, a Zdeňka Tobolky, *Případ Karla Sabiny*, in *Sborník věnovaný dějinám dělnického hnutí a socialismu I*, Praha 1921, s. 47-59.

/12/ Jan Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, Melantrich, Praha 1947, s. 135. Srov. tamže strany 24-31.

/13/ Srov. zejména Karel Kazbunda, *Pouť Čechů do Moskvy a rakouská diplomacie*, Orbis, Praha 1924, kde je v plném znění otištěno 18 Vávrových dopisů Sabinovi, nalezených v policejním archivu. O způsobu, jakým k předávání Vávrových dopisů docházelo, není bohužel známo nic bližšího. Není zcela vyloučeno, že byly policejně podchycovány a snad dokonce rovnou zadržovány už na poště. O moskevské výpravě srov. dále Milan Prelog, *Pouť Slovanů do Moskvy roku 1867*, z rukopisu přeložila Milada Paulová, Orbis, Praha 1931, a Václav Žáček, *České diskuse o moskevské pouti Slovanů r. 1867*, in sb. *Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků 2*, Praha 1969, s. 134-178. Prvky Sabinova vztahu k ruskému prostředí a kultuře ve stručnosti shrnula Drahomíra Vašíčková, *Karel Sabina*, in *Rossica Olomucensia 26 (za rok 1987)*, Olomouc 1988, s. 109-111.

/14/ Srov. Bořivoj Zmek, *Sabina málo známý*, cyklostylovaný tisk vlastním nákladem, Praha 1971. Jde o přednášku o občanských ctnostech a výchově mládeže, pronesenou na táboru lidu v Lounech 25. července 1869. Podle referátu v *Pokroku* z 28. července řeč apelovala na vlastenectví a vzdělávání dělníků. Sabina byl v průběhu řeči opakovaně napomínán lounským hejtmánem, který ji pak z moci úřadu předčasně ukončil a udal Sabinu pro zločin rušení veřejného pokoje (Ruhestörung). Možnost, že by zde Sabina působil v jakémkoli smyslu jako agent provokatér, je tím prakticky vyloučena. Zmek svůj komentář dokumentuje též zápisy ze tří policejních výslechů, které se konaly česky v Praze v průběhu téměř celého roku mezi 16. listopadem 1869 a 29. červencem 1870. O případu v souladu s těmito fakty psal i sám Sabina ve své *Obraně*, c. d., s. 14n. Kupodivu zde však nezmínil, že byl v souvislosti s tímto případem vyslýchán policií, třebaže si tím zjevně mohl pomoci. – B. Zmek vydal cyklostylem několik bohužel nepříliš kvalitních sabinovských prací, jež jsou vesměs k dispozici v Národní knihovně v Praze. Nejdůležitější z nich je *O Sabinovi jinak než dosud (Příspěvek k osvětlení života a díla bojovníka za pokrok)* z roku 1971.

/15/ Nejobširnější informaci na základě údajů někoho z účastníků „národního soudu“, snad Jana Nerudy či Julia Grégra, podal J. Arbes, c. d., s. 94-109. Na základě policejních zjištění se spekulovalo o účasti dalších redaktorů Národních listů J. V. Sládka a S. B. Hellera, srov. např. Z. Tobolka, c. d.

/16/ Brožura vyšla Sabinovým vlastním nákladem koncem léta 1872 a poté ještě v autorově německém překladu pod titulem *Vertheidigung gegen Lügner und Verläumder*, Verlag des Verfassers, Druck von Rohlíček und Siewers, Prag 1872, stran 43. Nejpodrobnější informace o textu podal J. Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, c. d. Sabina jej psal velmi narychlo a zřejmě ve velkém rozrušení, jak dokazuje i množství více či méně adresných invektiv (dvě viz už v titulu spisu). Na tuto skutečnost upozornil Thon a po něm ji mnozí další opakovali, S. Ravik dokonce sestavil neúplný „slovník“ invektiv pro ilustraci Sabinovy „nepříčetnosti“. S výjimkou Thona, který neměl ve zvyku uvádět své prameny, ale netušili, že tuto práci dávno před nimi podnikl dobový recenzent *Obrany*. Podle něj „Sabina spiskem tímto postavil se mimo kruh vzdělaných lidí, neb užívá v něm v počtu úžasném nadávky, jichž by si žádný vzdělaný člověk nedovolil ani v rozmluvě, tím méně pak ve spisu, jenž určen jest pro veřejnost“. Recenzent dále uvádí „seznam nadávek“, na jehož základě usuzuje, na rozdíl od S. Ravika s noblesou, že „Sabina výhost dal všem pravidlům slušnosti a že postavil se do řady lidí, kteří uražení byvše, nemají jiné zbraně, než sprostých nadávek“, srov. *Kterak Sabina obohatil nejnověji literaturu českou*, in *Věstník bibliografický 1872*, red. F. A. Urbánek, s. 247-249, podepsáno „J.“.

/17/ Jakub Malý, *Naše znovuzrození (Přehled národního života českého za posledního půlstoletí)*, část IV., Praha 1884, s. 123. Malého kniha zřetelně propagovala staročeskou politiku. Podle Friče byla vydána „ad usum politických nedochůdčat na pokyn známé authority“, tj. F. L. Riegera, srov. Josef Václav Frič, *Paměti II*, ed. Karel Cvejn, SNKLHU, Praha 1960, s. 126 a 596.

/18/ Citováno podle: J. Arbes, c. d., s. 101. Český překlad Jakub Arbes.

/19/ Citováno podle: S. Ravik, c. d., s. 98.

/20/ „Bud' smrt, nebo věčné vyhnanství z vlasti – takovou volbu líčila situace Karlu Sabinovi navečer dne 30. července, když usvědčen byl ze zločinu, nad nějž není šerednějšího. Duševně byl té chvíle již mrtev, šlo jediné o to, má-li tolik odvahy, aby také tělo své ještě na české půdě zničil, aneb odvedle-li je z vlasti, na kteréž tak strašně byl zhřešil. Účastníci situace se strany naší zachovali ji až do konce v nejdůstojnější vážnosti: Sabina se přiznal a rozhodl se, že navždy opustí Čechy; od minulé stře-
dy

jest někdejší vlasti své již prázden. Exekuce jest tedy vykonána.“ *Karel Sabina* (začátek článku), in *Národní listy* 11. srpna 1872, nepodepsáno.

/21/ Obšírný výtah z dopisu otiskl Adolf Srb, *Z půl století*, díl I, F. Šimáček, Praha 1913, s. 202n.

/22/ Maxim Švagrovský, bratr jednoho z účastníků národního soudu a podle vlastních slov postižený Sabinovým konfidentstvím, po letech uvedl, že Sabina poté, co se stal „v Praze nemožným (...), utekl se do Vídně, kde nejen dále působil jako policejní konfident, ale stal se pravidelným policejním úředníkem, ne však nadlouho“. Takové skutečnosti však nic nenasvědčuje. Srov. Maxim Švagrovský, *Slovo k pokusu Sabinova omilostnění národem*, in *Vesmír*, roč. IX, Chicago 24. února 1918.

/23/ Tyto dopisy s detailním komentářem vydal J. Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, c. d.

/24/ Ladislav Quis, *Knihy vzpomínek*, Praha 1902, s. 284.

/25/ Viz *Budoucnost*, 14. listopadu 1877, a *Dělnické listy*, 16. listopadu 1877.

/26/ K. Sabina, *Obrana proti lhářům a utrhačům*, c. d., s. 23.

/27/ *Josef Václav Frič v dopisech a denících*, ed. Karel Cvejn, Čs. spisovatel, Praha 1955, s. 198. Tuto větu v upraveném znění autor později vložil i do připravovaného pokračování svých pamětí, kde ji zařadil pod 22. srpen, srov. J. V. Frič, *Paměti III*, ed. Karel Cvejn, SNKLHU, Praha 1963, s. 226.

/28/ Václav Černý, *Kurzíva o „národním umělectví“* [1947], in *Tvorba a osobnost I*, uspoř. Jan Šulc, Odeon 1992, s. 807-808. Text kurzívou je vyznačen autorem.

/29/ Cituji z těchto textů: Emanuel Meliš, *Karel Sabina*, in *Lada* 1865, s. 108; *Riegrův slovník naučný*, 8. díl, Praha 1887 (je mimochodem pozoruhodné, že sabinovské heslo nebylo ani v této pozdní reedici pozměněno, přestože redaktory slovníku byli Sabinovi odpůrci Rieger a Malý); anonym (Vítězslav Hálek), *Karel Sabina*, in *Květy* 1871, s. 350. Mezi těmito třemi texty existuje nicméně vazba. Není vyloučeno, že autorem nepodepsaného hesla v Riegrově slovníku byl právě Meliš, uvedený v seznamu přispěvatelů; a dále je zřejmé, že slavný sabinovský článek v *Květech*, už od Arbesovy studie přičítaný V. Hálkovi, opět ve faktografické části čerpá z Riegra (opakuje se dokonce ojedinělá chyba v titulu Sabinových *Obrazů ze XIV. a XV. století*).

/30/ Miloslav Hýsek, *Případ Sabinův*, in *Lumír* 1925, s. 240. Viz i tamtéž s. 238.

/31/ Julius Fučík, *O Sabinově zradě*, v knize *Tři studie*, 5. vyd., Čs. spisovatel, Praha 1973, s. 84.

/32/ Srov. tyto práce: Jaroslava Janáčková, *Oživené hroby*, v knize *Stoletou alejí*, Čs. spisovatel, Praha 1985, s. 126-135; Jaroslava Janáčková – Alena Macurová, *Prostor v díle, dílo v prostoru (Oživené hroby Karla Sabiny)*, in AUC, Slavica Pragensia 1982, s. 207-216; Vladimír Macura, *Sen o revoluci*, v knize *Český sen*, NLN, Praha 1998, s. 148-156; Zdeněk Hrbata, *Česká vesnice a „zuřivý“ romantismus*, v knize *Romantismus a Čechy*, Jinočany 1999, s. 64-74.

/33/ Ještě roku 1982 například můžeme číst: „Literárněvědné a kulturně historické prozkoumání Sabinovy tvorby je dosud nedostatečné. Předpokládáme pouze, že jednou potvrdí odhad Arbesův, že Sabina „i s nesmazatelným Kainovým znamením na čele zasloužil se o národ nepoměrně více nežli sto jiných velebených diletantů“, srov. Květa Homolová – Mojmír Otruba – Zdeněk Pešat, *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*, Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 234.

/34/ Jde především o tyto práce: Jan Máchal, *Karel Sabina*, in *Literatura česká devatenáctého století III/2*, Jan Laichter, Praha 1907, s. 414-450, a Jan Jakubec, *Dějiny české literatury II*, Jan Laichter, Praha 1934, s. 809-826. K nim lze přiřadit dílčí monografii Miroslavy Tučkové *Beletristická próza Karla Sabiny (disertační práce)*, FF UK, Praha 1946, netištěný strojopis, obsáhlou, metodicky bohužel nezvládnutou práci, která je však cenná množstvím dílčích postřehů.

/35/ Bezpodstatná není ani domněnka, že Sabinovy jsou i čtyři povídky s názvy *Tři přátelé*, *Vis á vis*, *Já ji viděl a ona mne neviděla*, čili: *Ona mne viděla, já ji neviděl* a *Tři dny na venku*, otištěné pod pseudonymem Norbert Bergenthal v *Lumíru* roku 1856, tedy ještě v době Sabinova věznění, srov. Ferdinand Strejček, *Neznámý Sabina*, in *Česká literatura* 1954, s. 379-383. Jde bohužel vesměs o texty postrádající uměleckou kvalitu.

/36/ Jde o práci *Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts*, otištěnou 1875 časopisecky a 1877 knižně pod pseudonymem Leo Blass. Tato práce, na níž se zakládá moderní posuzování předobrozenské fáze českého divadla, vyšla česky v rámci svazku *Počátky českého divadla*, P. Prokop, Praha 1940, do něhož jsou jako Sabinovy mylně zařazeny i divadelní referáty F. L. Riegera z roku 1846.

/37/ Vyšla pod českoněmeckým pseudonymem Vojtěch (Adalbert) Vrána, jehož příslušnost k Sabinovi doložil Jan Thon v práci *Neúspěch Jungmannova nástupce*, Praha 1947. Většinu dnes známých Sabinových pseudonymů a šifer uvádí Jaroslav Vopravil, *Slovník pseudonymů v české a slovenské*

literatuře, SPN, Praha 1973. Heslo Karel Sabina v *Lexikonu české literatury* v době psaní této práce nebylo ještě k dispozici. – Klíčový význam pro posuzování Sabinova jazyka má práce Alexandra Sticha *Jazykový program a ideál Karla Sabiny*, in *Slovo a slovesnost* 1994, s. 241-262 (přepřacováno z netištěné verze z roku 1978). Stichovým předchůdcem v tomto směru byl Jiří Novotný zejména ve stati *Podíl Karla Sabiny na utváření nové spisovné češtiny*, in *Slovo a slovesnost* 1969, s. 23-34 (tam viz i odkazy na starší Novotného práce) a Oldřich Králík.

/38/ Dokládá to nejen *Upomínka na K. H. Máchu*, kterou zde publikoval, ale i fakt, že přijímání Máchy nastupující generací nebylo tehdy rozhodně bezvýhradné. Jak správně připomněl O. Králík, Neruda se ještě roku 1860 k Máchovi postavil „dost chladným a značně kritickým článkem“, neboť prý byl na jeho vkus „příliš mystický“, srov. Oldřich Králík, *Máchova věrnost zemi* [1970], v knize *Platnosti slova (Studie a kritiky)*, uspoř. J. Opelík a J. Schneider, Periplum, Olomouc 2001, s. 392-393. Jde o Nerudův článek napsaný k 50. výročí Máchova narození, v němž je programové ocenění Máchy a jeho díla kupodivu uvedeno názorem, že Nerudova generace by už měla zanechat „toho máchování“ a „máchovského Weltschmerzu“, srov. Jan Neruda, *Karel Hynek Mácha* [Čas 15. listopadu 1860], ve svazku *Literatura I*, ed. Jan Thon, SNKLHU, Praha 1957, s. 217-219.

2. INSPIRACE A VLIVOLOGIE

/1/ Vítězslav Hálek, *Kterak Josef Jiří Kolár umí „skládati“ původní dramata* [Národní listy 9. – 16. července 1874], in *Spisy X, Články literární a výbor z feuilletonů*, F. Borový, Praha 1925, s. 194.

/2/ „...poetic influence need not make poets less original; as often it makes them more original, though not therefore necessarily better“. Citováno podle: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973, s. 7. Bloomova teze je rozvedena v řadě publikací.

/3/ V kontextu pražského strukturalismu lze Bloomovu tezi „úzkosti z vlivu“ vztáhnout k myšlence Jana Mukařovského, podle něhož umělecké dílo vzniká jako neadekvátní aplikace dobové estetické normy, tj. porušováním momentálně platných estetických zvyklostí. Srov. Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [1936], in *Studie z estetiky*, Odeon 1966, s. 30n. Řadu myšlenek blízkých Bloomově tezi formuloval Václav Černý ve stati *O problému vlivu a co s ním souvisí* [1940], in *Tvorba a osobnost I*, red. Jan Šulc, Odeon, Praha 1992, s. 46 – 52. Černý připomněl, že se u nás touto problematikou zabýval už Sabinův vrstevník Václav Bolehmír Nebeský.

/4/ Harold Bloom, *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* [1994], přel. L. Nagy a M. Pokorný, Prostor, Praha 2000, s. 20.

/5/ Lumír Klimeš, *Slovník cizích slov*, SPN, Praha 1987, s. 144.

/6/ Karel Sabina, *Články literárně dějepisné I a II* (jako *Vybrané spisy II a III*), Jan Laichter, Praha 1912 a 1916, a *O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953.

/7/ Karel Sabina, *Vítězslav Hálek* [Lada 1865], in *O literatuře*, c. d., s. 257.

/8/ K. Sabina, *O literatuře*, c. d., s. 197.

/9/ V poznámkách k *Marince* čerpám především z výtečné studie Daniely Hodrové *Symbolika Máchovy Marinky*, *Slavia* 1977, s. 271–282.

/10/ Výrazu „děvka“ v aktualizovaném smyslu užil Sabina o dvacet let později v románu *Blouznění* (1857) pro postavu mužatky a volnomyšlenkářky Heroiny, střídající a okrádající své milence. Význam slova se mohl v běhu času změnit.

/11/ Citováno z Otrubova výboru z Máchy *Daleká pouť*, Čs. spisovatel, Praha 1976, s. 82. Otruba uvádí podtitul písně „nevěrnost milenky od mládence předhazovaná“. Označení „Stará píseň; má známou notu“ v *Marince* lze ostatně chápat i ve vztahu k tomuto tématu.

/12/ Sabina sám si podle všeho své povídky vážil, což u něho zdaleka nebylo pravidlem. Text *Adély* totiž – byť v ledabylém přepřacování – o dvacet let později vložil jako epizodu do svého románu *Na poušti*, kde slouží jako předhistorie rozervance Dušana. Samostatně text od prvního vydání nevyšel.

/13/ Není naším úkolem mapovat a detailně komentovat literaturu, která o problematice intertextuality vznikla. V tomto smyslu postačí, poukážeme-li na některé shrnující práce českých odborníků, a to zejména na knihu Jiřího Homoláče *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, AUC – Philologica, Karolinum, Praha 1995, zvláště s. 9-40, a na stať Jiřího Holého *Poznámky ke koncepcím „kostnické školy“ a českého strukturalismu*, in Miloš Červenka – Miloš Sedmidubský – Ivana Vízdalová (reds.), *Čtenář jako výzva (Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky)*, Host, Brno 2001, s. 271-294.

- /14/ Vycházíme tu ze známé studie *Promluva v románu* [1934-35], in Michail Michailovič Bachtin, *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová, Odeon, Praha 1980, s. 40-186.
- /15/ Srov. Renate Lachmannová, *Intertextualita a dialogičnost* [1990], in M. Červenka – M. Sedmidubský – I. Vízdalová (reds.), c. d., s. 243-270, a komentář J. Holého tamže, s. 293.
- /16/ Srov. Tzvetan Todorov, *Kategorie literárního vyprávění* [1966], a Michel Foucault, *Vzdálenost, vid, počátek* [1963], in Petr Kylaoušek (red.), *Znak, struktura, vyprávění (Výbor z prací francouzského strukturalismu)*, Host, Brno 2002, s. 142n. a 263.
- /17/ J. Homoláč, c. d., s. 36.
- /18/ Lachmannová zmiňuje doslova „sémantickou explozi, k níž dochází v místě doteku textů“, a pracuje též s pojmem „intertextově organizovaný text“ (tj. text zaměřený na své intertextuální funkce), srov. M. Červenka – M. Sedmidubský – I. Vízdalová (reds.), c. d., s. 248-249.

3. HOVORY S KHM

- /1/ Nebereme zde v úvahu další Sabinovy články a zmínky o Máchovi, které typově nepřidávají nic nového. Je to zejména máchovská pasáž stati *Beiträge zur Geschichte der neuböhmischen Literatur* (Ost und West, Prag, 8. 2. 1840), dále citované úryvky v doprovodné stati v 2. svazku *Máchových Spisů* (Praha, I. L. Kober 1862, s. 475n.) a anonymní stať *Bývalá cenzura* (in Svoboda, red. J. Barák, Praha 1869). Byla rovněž vyslovena důvodná domněnka, že Sabina se přinejmenším podílel na máchovském hesle v *Ouplném literárním létopise* (1839) Josefa Justina Michla-Drašara, srov. Karel Janský, *Karel Hynek Mácha (Život uchvatitele krásy)*, Melantrich, Praha 1953, s. 314; heslo se svým zpracováním z Michlova úzu skutečně vymyká. Konečně lze mezi Sabinovy máchovské příspěvky počítat studii v *Našich mužích* (1862-63), vydanou pod jménem Jana Erazima Sojky.
- /2/ Mojmir Otruba, *Znaky a hodnoty*, Český spisovatel, Praha 1994.
- /3/ K zrelativnění kontrastu mezi Otrubovou a Bloomovou teorií nás zčásti vedl i názor recenzenta Otrubovy knihy J. Homoláče, podle něhož „Otrubova koncepce osciluje mezi širším a užším pojetím“ intertextuality, srov. Jirí Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, AUC – Philologica, Karolinum, Praha 1995, s. 35. Tomu nasvědčuje také zmíněný fakt, že Otruba myšlenku totálního intertextu usiloval podepřít racionálním zdůvodněním (na sémiotické bázi). Seřazením původně separátních statí do jednoho svazku se však Otrubova kniha, znovu opakujeme, zdá sugerovat o poznání obecnější pojetí intertextuality, než o jakém hovoří některé postuláty z úvodní metodologické kapitoly, z nichž především vycházel i Homoláč.
- /4/ Karel Janský (red.), *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Svobodné slovo – Melantrich, Praha 1958, s. 239. Srov. též trojsvazkové kritické vydání *Máchových spisů*.
- /5/ Dnešní stav poznání směřuje v zásadě proti Králíkové tezi, současně se však ukazuje, že ji zdaleka nelze odmítnout paušálně. K tomu srov. klíčovou studii Alexandra Sticha *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976. Nad možností jednoho konkrétního Sabinova zásahu do Máchy se zamýšlím zde v kapitole *Hranice díla*.
- /6/ Růžena Grebeníčková, *K Sabinově předbězrné novelistice*, in strojopisný sborník *Sabina (Sborník ze symposia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, s. 11 a 29. V mnohém podnětná studie v této verzi bohužel citelně postrádá konečnou jazykovou revizi i poznámkový aparát, jak autorce vytkl už redaktor sborníku Pavel Pešta, a nebyla proto, pokud vím, nikdy otištěna.
- /7/ *Ibid.*, s. 30 a 9. Poznámky k žánrovosti povahopisu-charakteristiky Grebeníčková opírá o Sabinovu úvahu o „výstředních povahách“ z počátečního odstavce *Úvodu*, která předznamenává způsob, jakým v textu má být Mácha pojednán.
- /8/ Na některé souvislosti mezi Sabinovým *Jedním večerem* a Máchovým deníkem, zpracované v této pasáži, upozornila Růžena Grebeníčková v článku *Oldřich Králík a znovu: Mácha demystifikovaný*, in *Tvar* 1993, č. 14, s. 1 a 4-5. Grebeníčková tyto souvislosti jen zmínila, a to výhradně na podporu hlavního cíle svého článku, jímž bylo ve stopách O. Králíka prokázat Sabinovo autorství Máchova *Rozbroje světů*; k této myšlence zde nepřihlížíme a nápad Grebeníčkové rozšiřujeme jiným směrem.
- /9/ Jan Máchal, *Karel Sabina*, in *Literatura česká devatenáctého století III/2*, Jan Laichter, Praha 1907, s. 432.

/10/ Tato věta se v téměř shodné formě nachází v obou dochovaných verzích deníku. Citujeme z tzv. verze A, K. H. Mácha, *Literární zápisky. Deníky. Dopisy*, Odeon, Praha 1972, s. 283 – 284. Dále srov. tamtéž s. 286 a 483.

/11/ Karel Sabina, *Povídky, pověsti, obrazy a novely*, sv. 2, Praha 1845, s. 94 – 95.

/12/ „Večer“ je zde nanejvýš příznakový, Sabina jej ostatně zmiňuje v obou verzích titulu své povídky. V širokém kontextu dobových sémiotizací přírodních procesů scéna „západu dne“ nad hroby symbolizovala „západ života“ (s výrazným metafyzickým přesahem). V tomto smyslu interpretuji celkové Máchovo dílo ve své diplomové práci *Vlast, slunce a smrt u Máchy*, FF UK, Praha 2003, netištěno. Původní název Sabinovy povídky „Večer na jeseni“ navíc synchronizuje metaforiku konce dne s metaforikou končícího roku (podzim, v Máchově deníku září, a přírodní procesy zanikání).

/13/ K. Sabina, c. d., s. 104, a K. Janský (red.), c. d., s. 114.

/14/ Vše K. Sabina, c. d., s. 98–99.

/15/ Ibid., s. 112.

/16/ K. H. Mácha, c. d., s. 283.

/17/ Dopis cituje Sabina v *Úvodu povahopisném*, in K. Janský (red.), c. d., s. 97 a 282. Jeho autograf se nezachoval, text je tedy latentně dubiózní. Navíc je přímo prosycen literárními narážkami, před kterými varuje A. Stich jako před potenciálními interpolacemi a které jsou zvláště v druhé části listu oddělovány i graficky (uvozovkami, závorkami apod.). V souladu se Stichovými výzkumy nicméně pokládám za silně pravděpodobné, že vlastní jádro dopisu, jímž je právě Hindlův soud o Tylově *Rozervanci*, je autentické.

/18/ K. Janský (red.), c. d., s. 44n.; tamtéž i další citát.

4. FÉNIX A MEFISTO

/1/ Karel Sabina, *Zlomky literární* [26. 4. 1848], v knize *O literatuře*, ed. Jan Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 61. Obdobně i v článku *Jsmo svobodni!* [5. 4. 1848] v témže svazku, kde je vznešenost myšlenky a literatury spjata se světelnou mystikou.

/2/ [Karel Sabina,] *Ján Hus z Husince*, anonymně, Lipsko 1846, s. 47-48, 67 a 71. Blíže k tomuto spisku viz zde v kapitole *Hranice díla*.

/3/ Karel Sabina, *Karel Herloš. Nástin životopisný* [1862], v knize *O literatuře*, c. d., s. 227. – Na rozsáhlá a zčásti obdobná významová pole motivů Fénixe a labutě upozorňují slovníky symbolů. V citátu z Herloše, přeloženém Sabinou, ostatně nadbytečné adjektivum „svítící“ ve spojení s osobou J. Husa nepřímo evokuje představu jasu plamenné hranice. Na další příbuzný ptačí motiv upozornil Alexandr Stich svou známou studií *Halas – pelikán*, v knize *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*, Torst, Praha 1996, s. 274-289. Motiv pelikána podle Sticha absorboval v průběhu času významové prvky z nejrůznějších myticko-symbolických oblastí. Mezi nimi dominuje barokně pojatá kristovská symbolika, kterou lze dobře aplikovat i na motivy labutě a ptáka Fénixe.

/4/ Srov. Henri Granjard, *Herlosssohn et Mácha*, in *Révue des études slaves* 1953, s. 48-57. Nově se v širokých souvislostech K. Herlošem a jeho vlivem zejména na Máchu zabývala Zuzana Urválková, zvláště ve studii *Karel G. R. Herlosssohn recte Herloš. K recepci Herlošova díla v českých zemích*, in *Estetika* 2001, s. 130-158, v článku *Česká minulost v almanachu Mephistopheles Karla Herlosssohna-Herloše a v Pouti krkonošské K. H. Máchy*, in *Sřety národních a univerzálních modelů v české kultuře 1800 – 1918*, *Estetika* 2002, č. 2-4, s. 68-75, aj. (odkazy na další práce Urválkové viz v závěrečném seznamu literatury). Na základě těchto prací se též uvažovalo o vlivu Herlošova almanachu na Máchovu báseň *Budoucí vlast*, viz Dalibor Tureček, příspěvek do *Ankety o básni K. H. Máchy Páže (Budoucí vlast)*, in *Česká literatura* 2002, s. 202-209.

/5/ K. Sabina, *O literatuře*, c. d., s. 226.

/6/ Oprávněnost této hypotézy mi potvrdila Z. Urválková. Též podle H. Granjarda almanach vyšel na konci roku 1832 coby příloha Kometu („...le supplément de fin d'année de la revue Der Komet“, Henri Granjard, *Mácha et la renaissance nationale en Bohême*, Paris 1957, s. 93; cituji podle údaje Z. Urválkové). Nově tak lze spekulovat též o vlivu almanachu na Máchovu *Baládu* z roku 1832.

/7/ Odkazy v pořadí podle textu: Jan Máchal, *Karel Sabina*, in *Literatura česká XIX. století III/2*, s. 415; Jan Voborník, *Karel Hynek Mácha*, J. Otto, Praha 1907, s. 54; Zdeněk Nejedlý, *Předmluva*, in

Karel Sabina, *Duchovní komunismus*, Praha 1928, s. 10; Karel Janský, *Karel Hynek Mácha. Život uchvatitele krásy*, Melantrich, Praha 1953, s. 144n.

/8/ Oldřich Králík, *Herloš, Mácha a Sabina (Z ech polskiego powstania w czeskiej literaturze)*, in *Pamiętnik Słowiański* 1961, s. 13-49.

/9/ Domýšlel se tak Jakub Arbes, *Karel Sabina*, v knize *Záhadné povahy*, Melantrich, Praha 1941, s. 31-33, a to na základě tzv. *Akademických pamětí* Václava Macha z roku 1886, viz in Karel Janský (red.), *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Svobodné slovo – Melantrich, Praha 1958, s. 156-157. O způsobu, jakým Arbesovi přišly do rukou Machovy netištěné paměti, viz podrobný Janského komentář tamže, s. 295n. Janský sám pokládá Machovo svědectví za vcelku věrohodné, i ve své máchovské monografii z něj bez ostychu čerpal.

/10/ Králíkovy hypotézy, které zde už vcelku odpovídají jeho pozdější knize *Demystifikovat Máchu* (1969), podrobněji komentují dále v kapitolách *Hranice díla a Karel Sabina*. Informaci o průběhu polemiky, kterou tyto hypotézy vyvolaly, podávám ve stati *K textologickým sporům o Máchovo dílo*, in Karel Hynek Mácha, *Prózy*, NLN, Praha 2007, v tisku.

/11/ Granjardovi však křivdil, protože ten dataci *Balády* znal a výslovně uvedl, že patrně vznikla „avant que Mácha ne connaisse l'Almanach“, srov. H. Granjard, *Herloszsohn et Mácha*, c. d., s. 49.

/12/ Karel Sabina, *Hesperidky*, in *Květy* 1836, s. 142. Je třeba říci, že pro knižní vydání této prózy (pod titulem *Ervín*) Sabina text upravoval, a to zvláště krácením, vypouštěním slov apod., místy podstatně. Verze „poslední ruky“ je jistě dokonalejší, tj. čtivější i kompozičně soudržnější, zároveň je však z významového hlediska méně explicitní, neboť úpravy nejvíce retušovaly místa, která svou (později zřejmě nežádoucí) exaltovaností směřovala text mimo předpokládaný pisatelský „normál“. Pouze z tohoto důvodu v naší interpretaci citujeme původní časopisecké znění. Název *Hesperidky*, jak dále uvidíme, měl v autorském záměru vystihovat povahu prózy (s implicitními odkazy k německé romantice, Herlošovi aj.), titul *Ervín* pak znamenal posun od této charakteristiky k hlavní postavě.

/13/ *Ibid.*, s. 238.

/14/ Podle zjištění R. Grebeníčkové mohlo být toto jádro zápletky *Hesperidek* inspirováno konečnými pasážemi stěžejního románu Jeana Paula *Titán* (1800-03), srov. Růžena Grebeníčková, *K Sabinově předbřeznové novelistice*, in *Sabina (Sborník ze sympozia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěný strojopis. Všechny další odkazy na Grebeníčkovou v této kapitole se váží k této práci.

/15/ K. Sabina, *Hesperidky*, c. d., s. 353. Obdobný obraz sehrál klíčovou roli v další Sabinově próze *Jeden večer* (*Květy* 1838, knižně 1845; podrobně viz zde v kapitole *Hovory s KHM*). Tam i zde je jak malířkou, tak námětem obrazu ústřední ženská postava textu, která prožila milostné zklamání.

/16/ Všechny citáty tamtéž, s. 65-67.

/17/ Aniž to tušil, zapojil tu Sabina do významové hry jeden okruh symboliky navíc – domnělá hvězda je ve skutečnosti planeta Venuše.

/18/ Všechny citáty K. Sabina, *Hesperidky*, c. d., s. 67.

/19/ První Sabinův životopisec J. E. Sojka alespoň v seznamu německých periodik, do nichž tehdy Sabina přispíval, uvedl též Herlošem redigované časopisy „Planet a Komet v Lipsku“, viz Jan Erazim Sojka, *Naši mužové [1862-63]*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 386. Jak známo, hlavním autorem této knihy byl Sabina sám a sabinovská pasáž, z níž citujeme, se nepochybně zakládá na jeho vlastních informacích, srov. Alexandr Stich, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976.

/20/ Karel Sabina, *Obrazy a květy snů*, in *Květy* 1835, a. 345.

/21/ Tento moment nejspíše mohl být příčinou policejního zákazu, kvůli němuž nebyla povídka dokončena, srov. K. Janský, c. d., s. 101, a O. Králík, c. d., s. 32. Tuto domněnku víceméně potvrzují i dobové policejní zápisy, o nichž detailně psal Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006, s. 32n. Kazbunda však Sabinovu povídku zřejmě nečetl: neustále k ní odkazuje jako k „článku“ a neodhalil ani, že ústřední postava „cizince“ je ve skutečnosti čert Mefisto, což mělo za následek dalekosáhlou misinterpretaci textu.

/22/ K. Sabina, *Obrazy a květy snů*, c. d., s. 343.

/23/ Básně *Tenná noci! jasná noci!* a *Dobrou noc, ó lásko! zlatá číše* z *Marinky* Sabina dokonce přeložil do němčiny a uveřejnil je roku 1839 v pražském Ost und Westu (podrobněji viz zde kapitolu *Básník, vlast a romantika* a texty překladů v příloze C). Jak též víme, roku 1837 Sabina publikoval povídku *Aděla*, inspirovanou prozaickým příběhem *Marinky*, viz zde v kapitole *Inspirace a vlivologie*.

/24/ Karel Hynek Mácha, *Literární zápisníky, deníky, dopisy*, eds. Karel Dvořák a Rudolf Skřeček, Odeon, Praha 1972, s. 315.

/25/ Viz Miroslav Červenka, *Komentář*, in Karel Hynek Mácha, *Básně*, NLN, Praha 2002, s. 315. Problematikou geneze *Máje* se naposledy podnětně zabýval Dušan Prokop, *Několik poznámek a úvah o vzniku Máchova Máje*, in *Česká literatura 2006*, s. 204-217.

/26/ Tento jev zřejmě souvisí s nepravidelností ve vydávání textu, jež se projevují ve většině raných Sabinových próz, otiskovaných v Květech. Roku 1864 ve stati *Novelistika a romanopisectví české doby novější*, jednom ze svých nejvýznamnějších literárněhistorických textů, Sabina výmluvně psal o bidných spisovatelských poměrech, které měly za následek i uměleckou nepropracovanost vydávaných textů: „Tyl sám psal své povídky týden od týdnu po kouscích do Květů, jakž právě čas mu stačil a místa v Květech zbývalo, a jako on činili též druzí. Vlastenecký a literární ruch byl probuzen, – ne však umělecký. Promýšleti práce, vyhlediti a upraviti je tak, aby byly dokonalé, nikomu nenapadlo. Téměř veškerá původní novelistika česká z let třicátých jest pouhou improvizací“, viz Karel Sabina, *O literatuře*, ed. J. Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 242.

/27/ Tento a všechny následující citáty ze Sabinových *Obrazů a květů snů*, pokud není v poznámce určeno jinak, pocházejí ze stran 365-366 uvedeného (a jediného) vydání. *Máj* cituji podle Červenkovy edice *Básně K. H. Máchy*, c. d.

/28/ Orfeův nástroj jako povinnou proprietu pěvce středoevropským básníkům skutečně nahrazovala kytara. Příznačný je třeba případ Františka Turinského, který k některým svým písním složil nápěvy a zpíval je s doprovodem kytary na hrobě své mrtvé lásky Karolínky, srov. například J. Voborník, c. d. V *Úvodu povahopisném* (1845) Karel Sabina uvedl, že kytara byla i součástí chudého vybavení Máchovy „trudné komnaty“ (tato jediná zmínka, spojená s představou hudebnosti Máchových veršů, vyvolala později v máchovské literatuře úvahy o Máchově významném hudebním nadání). Tajemná „harfa bezestrunná“, která se ozývá v *Marince*, mohla pro Máchu být zcela civilní věcí.

/29/ Všechny neoznačené citáty v tomto odstavci K. Sabina, *Obrazy a květy snů*, c. d., s. 374.

/30/ Holt Meyer, *Máchova narativní díla a fantastický žánr v literatuře gotického románu a romantismu: K sémiotickému přístupu bez vlivologie, motivologie a typologie*, přel. Ilona Kořánová, in *Česká literatura 1995*, s. 174-175. Meyer svůj požadavek syntetického, možno říci až holistického chápání opakující se textové situace jako širokého komplexu motivů opírá o důležitý teoretický postulat: „Při analýze intertextuálních vztahů není možné pouze zaznamenávat společné motivy. Především pro literaturu romantismu totiž platí, že společné motivy nám samy o sobě cílem nejsou, slouží spíš jako signály zásadně odlišných signifikačních strategií, které generují narativitu a sémiotické konfigurace, zakládající text. Poté, co jsme tedy společné motivy zaznamenali, je naším hlavním úkolem těmto komplexním signálům porozumět a vystopovat intertextuální vazby, ke kterým odkazují“, viz tamtéž.

/31/ K. Sabina, *Obrazy a květy snů*, c. d., s. 374.

5. HRANICE DÍLA

/1/ Alexandr Stich, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976. Rámcovou charakteristiku polemiky v celém jejím průběhu včetně seznamu příslušné literatury viz Michal Charypar, *K textologickým sporům o Máchovo dílo*, in K. H. Mácha, *Prózy*, NLN, Praha 2007, v tisku.

/2/ Viz Oldřich Králík, *Dvě kapitoly o Máchově jazyku*, in *Slovo a slovesnost 1964*, s. 174 - 188, a *Máchův jazyk a obrozenecká čeština*, in *Slovo a slovesnost 1966*, s. 316 - 326; Bohuslav Havránek, *K jazyku Karla Hynka Máchy*, in *Slovo a slovesnost 1964*, s. 247 - 253, a *Ještě k poměru Máchova jazyka a obrozenecké češtiny*, in *Slovo a slovesnost 1966*, s. 326 - 333. Tyto podněty nově zvážil a doplnil opět A. Stich ve své edici Polákovy *Cesty do Itálie* (Odeon, Praha 1979, s. 365n.; editor podepsán jako Felicitas Wünschová). - Havránkova polemika s Králíkem ovšem traktuje polákovskou edici v rámci širší problematiky autorského jazyka (konkrétně Máchova); v tomto ohledu mírou informovanosti i úrovní zpracování dodnes udivuje především Havránkova stat' z roku 1964, která patrně představuje nejzazší možnosti i hranice filologické metody v textologii.

/3/ Viz Oldřich Králík, *Demystifikovat Máchu*, Profil, Ostrava 1969. Ve slovech „jako by mně neznámý byl mně neznámou napsal i posuzoval báseň“ se Mácha podle Králíka se zcela

nepochopitelnou lhostejností odcizuje svému vlastnímu výtvoru, který všude jinde - i na dvou jiných místech téhož dopisu - má pro něho kardinální důležitost; rozpor Králík považuje za důkaz Sabinova zásahu. Ve skutečnosti ale v celé pasáži Mácha popisuje svoji depresi, kterou v něm vyvolalo Lořino těhotenství (a otázka paternity); v tomto stavu jím prý nepohnula dokonce ani zdrcující Tomíčková kritika. Lhostejnost je tu tedy zcela zdánlivá a Mácha ji vyjadřuje jen jako paradox, jemuž sám (ve stylizaci) nemůže uvěřit.

/4/ A. Stich, c. d., s. 101 a 108. Koncem roku 2002 jsem měl možnost krátce konzultovat problém s autorem. Profesor Stich mne ujistil, že jej věc zajímá a že se k ní vyjádří, pro nával důležitější práce to však už bohužel nestačil. Stichovy výzkumy obecně by bylo možné doplnit analyzováním způsobu, jakým Sabina zacházel se svými vlastními texty při nových vydáních. To lze doložit nejen na textech, které za jeho života vyšly vícekrát (*Hrobník, Jaroslava, Hodovští, Jen tři léta*), ale také na revidovaných rukopisných prepisech dříve tištěných novel a básní, které k reedici teprve připravoval. Nový výzkum by Stichovy závěry pravděpodobně jen potvrdil, postavil by je však na podstatně širší materiálovou základnu, než jakou představuje několik krátkých pasáží *Našich mužů*.

/5/ Máme však důkaz o krátké, ale významné Sabinově spolupráci na přípravě Máchových spisů u Kobra, která proběhla počátkem roku 1860, a to ze Sabinova vlastního dopisu J. V. Fričovi (Sabina zde sám sebe zmiňuje ve 3. osobě): „...půldruhého léta choval Vorlíček Máchovy spisy u sebe k - srovnání! - a sepsání kratičkého životopisu, a poslal je po 18 měsících nesrovnány bez životopisu teprve tenkrát nazpět, když mu Jeřábekovic hodili proces na krk! - Sabina je srovnal za tři dni a napsal úvod“, viz Jaromír Loužil, *Dva dopisy Karla Sabiny Josefu Václavu Fričovi*, in *Česká literatura 1962*, s. 103. Vzhledem k popsanému způsobu práce nepovažuji za příliš pravděpodobné, že by se Sabina na přípravě Máchových spisů podílel ještě poté (oba svazky vyšly u Kobra r. 1862).

/6/ Roku 1978 autor své mínění upřesnil v tomto smyslu: „Puristické tendence u něho [Sabiny] nedominují, avšak nebyl jich prost, znal předpisy jimi podmíněné a z větší části je respektoval“, srov. Alexandr Stich, *Jazykový program a ideál Karla Sabiny*, in *Slovo a slovesnost 1994*, s. 258 (jde o přepracování netištěné starší verze textu).

/7/ Josef Kočí, *Emanuel Arnold*, Svobodné slovo, Praha 1964, s. 21n. Už v recenzi Osvaldova vydání Arnoldových spisů autor kritizoval „závažné nedostatky celé této edice“, srov. Josef Kočí, *Sebrané spisy radikálního demokrata Emanuela Arnolda*, in *Československý časopis historický 1956*, s. 507.

/8/ Eduard Bass, *Čtení o roce osmačtyřicátém*, Čs. spisovatel, Praha 1963, s. 430.

/9/ In Alois Jirásek (red.), *Z paměti samotářových* (výťah z netištěné *Knihy věčných upomínek* F. E. Velce), in *Zvon 1907*, s. 611.

/10/ Emanuel Arnold, *Sebrané spisy*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1954, s. 470. Zmíněnou anekdotu – Arnold se prý na Palackého dotaz, odkud chce brát ke svému spisu prameny, pateticky uhodil do hrudi a odpověděl, že ve vlastním srdci – podle Volfova údaje zaznamenal V. V. Tomek na základě vyprávění svého kolegy Josefa Emlera, viz Josef Volf, *Arnoldův Žizka*, in *Národní listy 5. 10. 1924*, č. 275. Uvádí ji i Bass. S. Ravik velkášské gesto zcela nesmyslně připsal Sabinovi.

/11/ K těmto okolnostem je třeba připočíst ještě fakt, že zmíněný editor Arnoldových spisů V. Osvald částečně prováděl atribuci podle dvou jazykových jevů, prý typických pro Arnoldův projev: hojného užívání vztažného *an* a četných chyb v přechodnicích a interpunkci. Tyto jevy jsou však ve své době obecné a je nasnadě, že určovat podle nich autorství odpovídá pouze příslovečnému „přání otcem myšlenky“. V *Dějích* se navíc *an* vyskytuje jen poměrně zřídka a v protijezuitském letáku, ve spisech rovněž otištěném, dokonce pouze jednou v titulu.

/12/ Celou příslušnou pasáž Sabinova výslechu v českém překladu cituje J. Kočí, *Sebrané spisy radikálního demokrata Emanuela Arnolda*, c. d., s. 510. Podrobněji k tomuto vyjádření viz dále v textu a v poznámce /21/.

/13/ Podle F. Strejčka, který prostudoval příslušnou dokumentaci Archivu Ministerstva vnitra, byl leták vytištěn už před vánocemi 1846, srov. Ferdinand Strejček, *Spolutvůrce „Prodané“ národ neprodal*, Mladá Boleslav 1936, s. 25. Tento údaj ale není podložen, neboť nejstarší policejní zpráva, kterou Strejček uvádí, je až z 5. března 1847. Jsem tedy nucen respektovat Arnoldův údaj z paměti, přestože právě v otázce autorství letáku jsou záměrně nespolehlivé. Vytištění a rozšíření letáku zpodobil jako románovou scénu i K. Sabina (1875; viz pozn. 15), který udává datum pozoruhodné svou přesností: 22. ledna 1847. Podle Sabiny mohl být leták okamžitě rozšířen mezi stovkami lidí, kteří se toho rána sešli přihlížet popravě vraha.

/14/ In A. Jirásek (red.), c. d., s. 296.

- /15/ [bKarel Sabina,] *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba*, Alois Hynek, Praha, anonymně, b. d. (1875), s. 1273n. a 1289. Tato románová scéna by dodala největší váhy názoru Eduarda Basse, který vytvořil obraz Arnolda jako nadšence, schopného směle zaranžovat i financovat různé literární plány, jež ale sám nedokáže realizovat, a pisatele tedy najímá. Bass ji ovšem nemohl znát – jediný výtisk románu, o němž máme zprávy ze Sabinovy korespondence, v Národní knihovně objevil a do Sabinova díla vřadil až Jan Thon, *Zapomínaný román Karla Sabiny*, in *Český časopis filologický* 1943-44, s. 165-168. – Rozsáhlý Sabinův román, místy téměř suplující žánr pamětí, je vůbec velmi málo známý. Zasloužil by si podrobné prozkoumání historikem, který by v něm jistě mohl nalézt některé dosud neznámé údaje o předbřeznových a revolučních událostech, ale též o Repealu, Arnoldově biografii aj.
- /16/ Stejně tak tu ale lze vidět i poněkud nepochopitelnou ješitnost, s níž Arnold mermomocí trval na tom, aby byl považován za autora textu, který nese-psal.
- /17/ Miroslava Tučková, *Beletristická próza Karla Sabiny* (disertační práce), Filosofická fakulta UK, Praha 1946, nepublikováno, stran 293. O svém nálezu autorka rovněž informuje v článku *Nově objevené dílo Karla Sabiny*, in *Slovesná věda* 1951, s. 67 - 70. Výtisk *Čišníka*, nalezený v knihovně Slovanského semináře FF UK v Praze, je bohužel neúplný (autorka se na základě rozpočítání díla do archů domnívá, že chybí posledních 16 stran).
- /18/ M. Tučková 1946, c. d., s. 121.
- /19/ Nad tímto příkladem se podrobněji zamýšlíme v kapitole *Zrada, pomsta a kroniky*.
- /20/ K. Sabina 1875, c. d., s. 1294.
- /21/ J. Kočí, *Sebrané spisy radikálního demokrata Emanuela Arnolda*, c. d., s. 510. Sabina na témže místě hovoří i o svém autorství jezuitského letáku, do něhož prý Arnold později „učinil sám několik dodatků, které vlastně byly podnětem toho, že Arnold byl kvůli tomu zatčen a také delší dobu zůstal ve vazbě“. Originální německé znění celé pasáže podle archivního materiálu cituje František Jílek, *Pražská polytechnika a studentské hnutí v revoluci 1848-49*, in *Sborník Národního technického muzea*, roč. V, 1968, s. 408.
- /22/ J. Kočí, *Emanuel Arnold*, c. d., s. 21.

6. BÁSNÍK, VLAST A ROMANTIKA

- /1/ Na povídku v tomto smyslu upozornil už Karel Janský v monografii *Karel Hynek Mácha. Život uchvatitele krásy*, Melantrich, Praha 1953, s. 163-164.
- /2/ Všechny citáty Josef Jirí Kolár, *Povídačky veselého studenta s červenou karkulkou*, in *Včela* 1850, s. 167-168 a 174, bez podpisu.
- /3/ Karel Sabinský Karlu Boleslavu Štorchovi, b. d., rukopis in Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Karel Boleslav Štorch.
- /4/ Viz Josef Kajetán Tyl, *Národní zábavník*, Spisy sv. XI, ed. Mojmír Otruba, Odeon, Praha 1981, s. 126, a *Česká včela* 1841, č. 10, nestránkováno.
- /5/ Mojmír Otruba, *Souvislosti a smysl předbřeznového zápasu o Máchu a jeho dílo*, in *Česká literatura* 1957, s. 260.
- /6/ Karel Sabina, *Básně Vojtěcha Nejedlého* [Květy 1835], ve svazku *O literatuře*, ed. Jan Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 9, kurzíva M. Ch. Otruba tento Sabinův článek označil spolu s dvěma statěmi Josefa Jaroslava Langera za první vyjádření myšlenky romantické subjektivity u nás a nazval citovaný výrok „pregnantní formulací toho, čím je subjektivnost v novém, romantickém básnictví podmíněna a jaký je její umělecký smysl“, srov. Mojmír Otruba, *Časopis jako dialog*, in J. K. Tyl, c. d., s. 804.
- /7/ Václav Bolemír Nebeský, *Básně Karla Sabiny* [1841], ve svazku *O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 23-24.
- /8/ Miloslav, *Básně Karla Sabiny*, in *Česká včela* 1841, č. 72 a 73, nestránkováno. Podpis Miloslav se objevuje až na závěr série recenzí v č. 99. Můžeme vyslovit pouze domněnku, že autorem byl Václav Filípek, který se – rovněž pod šifrou – o Sabinových básních krátce v *České včele* zmínil už 2. února 1841, viz pozn. /4/ k této kapitole.
- /9/ Sabina tak činně zasáhl do sporů ypsilonistů s jotisty, o nichž pak roku 1864 napsal do Kritické přílohy *Národních listů* delší stať *Válka analogistů a ypsilonistů*. Z dochovaného rukopisu netištěné novely *Čech* z roku 1844 nicméně vidíme, že Sabina ještě v půli 40. let oba pravopisy volně mísil.

/10/ Miloslav, c. d. Šíře, opět s kladným vyzněním, tuto okolnost komentoval i Malý v nepodepsané recenzi. Přes pozitivní hodnocení však měl k Sabinovým *Básním* i výhrady. „Že pan Sabina má nadání básnické, odpírati nelze“, napsal, nicméně se cítil nucen Sabinovi vytknout „jakousi jednotvárnost“, plynoucí z opakování témat, viz [Jakub Budislav Malý,] *Básně Karla Sabiny*, in Denice 1840, s. 380-381, bez podpisu. K autorizaci této recenze srov. M. Otruba, obě c. d.

/11/ Skutečnost, že Sabina „má v básnění svém více znaků společných s romantismem německým nežli s Byronem“, postřehl teprve v první polovině 90. let Polák Maryan Zdziechowski, *Karel Hynek Mácha a byronism český*, Jičín 1895, s. 30. Překvapivě však jeho názor explicitně přijal pouze Vojtěch Kristian Blahník, *Karel Sabina*, Praha 1911, s. 49. Naproti tomu o výrazném Byronově vlivu na Sabinu psal František Sekanina, *O Sabinově díle*, in Karel Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. II, F. Topič, Praha 1910, s. II-III, nebo Jiří Karásek ze Lvovic, *Renaissanční touhy v umění* [1902], 2. vyd. Aventinum, Praha 1926, s. 69, podle něhož jsou Sabinovy *Básně* „ohlasem drobné lyriky anglického básníka“, třebaže „daleko samostatnějším než Máchův *Máj*“. (Na diametrální rozdíly mezi dobovou představou „byronismu“ a vlastní Byronovou poetikou upozorňoval, ovšem v máchovských souvislostech, René Wellek a po něm vícekrát Martin Procházka.) Je příznačné, že všichni novodobí posuzovatelé pokládali v Sabinově lyrice za dominantní vliv K. H. Máchy a na druhém místě G. G. Byrona; naopak v recenzích ze Sabinovy doby se Byron objevuje minimálně a Mácha ani jednou.

/12/ Karel Sabina, *Vybrané spisy I (Básně)*, uspoř. J. Thon, Jan Laichter, Praha 1911, s. 88. O básni *Ku vzdáleným* a o cenzurní manipulaci s básníky, jež v ní Sabina jmenoval spíše jako hlasatele pokroku než jako vlastní inspirátory své poezie, viz zejména Jan Thon, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947, s. 15.

/13/ Jozef Miloslav Hurban, *Básne Karla Sabinu* [Tatranka 1841], v moderním slovenském převodu in *Slovenská literárna kritika*, sv. 1, red. Cyril Kraus, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1977, s. 63. Text je v časopiseckém otisku podepsán jménem Ľudovíta Štúra, ale Hurbanovo autorství je doloženo korespondencí, kde si též Hurban stěžuje na Palkovičovy redaktorské zásahy (viz v témže svazku).

/14/ J. M. Hurban, c. d., citáty ze s. 64-68 a 70.

/15/ Karel Alois Vinařický, *Posudek*, in *Časopis Českého musea* 1841, s. 236 a 237. Podle Friče Vinařický svůj názor na Sabinu opravil, když se později dověděl o jeho nuzných životních poměrech, a dokonce jej prý pozval na celé léto k sobě do Kováně, srov. Josef Václav Frič, *Paměti I*, ed. Karel Cvejn, SNKLHU, Praha 1960, s. 96-98. Tento údaj bývá zpravidla považován za nedoložitelnou anekdotu. Z Fričova životopisu nicméně víme, že on sám právě v létě 1842 byl u kovánského faráře na delší návštěvě, srov. Václav Žáček, *Josef Václav Frič*, Melantrich, Praha 1979, s. 21. Jeho vzpomínka, že v téže době u Vinařického pobýval i Sabina, tedy působí autenticky.

/16/ Karel Sabina, *Květy cizokrajné* (s ukázkou z románu E. Souvestra *Člověk a peníze*), in Vlastimil 1840, s. 211, kurzíva tam.

/17/ Se sympatiemi jej tak zařadil třeba Nebeský: „Nechci jej uraziti, že jsem jej nazval básníkem romantickým, ačkoliv to u nás jako urážka a výčitka zní“, V. B. Nebeský, c. d., s. 22.

/18/ Jan Erazim Sojka, *Naši mužové 1862-63*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 258, kurzíva tam. Fakt Sabinova většinového autorství této knihy je všeobecně znám, srov. zejména Alexandr Stich, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásadách do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976.

/19/ Karel Sabina, *Dějepis literatury československé staré a střední doby*, Alexandr Štorch, Praha 1866, s. 169. V podobném duchu Sabina o romantice psal už v své rozsáhlé studii *Procházky v oboru mystiky, romantiky a bájení*, in *Časopis Českého muzea* 1847, sv. 1, s. 311n., 347n., 478n. a 569n., k níž také v citované pasáži svého *Dějpisu* odkazuje.

/20/ V německojazyčném kontextu, z něž ovšem Sabina vycházel, se tento pojem „rodil v r. 1797 skoro současně u Novalise i Schlegla. ‚Romantický‘ bylo do té doby módní slovo roztržité do mnoha významů: používalo se ho jako synonyma pro ‚románský‘ (což dokonce zahrnovalo často i anglickou oblast), jako ekvivalent pro ‚středověký‘ (včetně pojmu renesance, jenž tehdy ještě neexistoval), jako pejorativní psychologický pojem pro horování, přepjatost, absurdnost, pošetilost, jako estetický soud pro charakteristiku divoce fantastických, zázračných, neobyčejných jevů, a konečně ve významu ‚románový‘“, srov. Kurt Krolop, *Putování za modrou květinou*, in Novalis, *Modrá květina*, Odeon, Praha 1971, s. 37.

/21/ K. Janský, c. d., s. 83. Janský zde parafrázuje starší výroky Jana Thona z článku *Karel Sabina o Máchovi*, in Lumír 1911, s. 178-185, a Miloše Martena z recenze Thonovy edice *Básně Sabinovy*, in

Moderní revue 1911, s. 437-444 (důkladně stylisticky přepracováno jako úvod in Karel Sabina, *Lyrika*, Ludvík Bradáč, Praha 1920, s. 9-15). Marten byl však na rozdíl od Janského přesvědčen o výrazné umělecké hodnotě Sabinovy poezie, a stejně i J. Karásek ze Lvovic, c. d. Další kladná hodnocení Sabinovy lyriky přinesl znovu Jiří Karásek ze Lvovic, *Záhadní a dobrodružní II: Karel Sabina*, in *Co měsíc dal* 1905, zvláště s. 65-66, a Albert Vyskočil, *První žák Máchův (Příspěvek k poznání básnické činnosti Sabinovy)*, in *Přehled* 1912, s. 774-776. Nověji se kladně vyslovil třeba I. Slavík, že Sabina „byl skutečný básník, nejen epigon“, viz Ivan Slavík, *Viděno jinak (Prokletí, zapomínání a přehlédnutí autoři české literatury)*, Vetus Via, Brno 1995, s. 50; Slavík též uspořádal antologii *Čeští prokletí básníci* (Brno 1998), kde je Sabina uveden jako jeden z kmenových autorů.

/22/ Tyto překlady, jimiž Sabina o dva roky přešel kompletní německý převod *Marinky* z pera Siegfrieda Kappera, neuvádí ani Karel Polák, *Překlady z K. H. Máchy do cizích jazyků*, ve sborníku *Věčný Mácha (Památka českého básníka)*, Čin, Praha 1940, s. 215-238, který se z té doby specificky věnuje pouze Kapperovu překladu *Máje* (v almanachu Libussa 1844). Jmenované písně z *Cikánů* Sabina otiskl pod tituly *Die Zigeunerin* a *Die Jüdin*. U Máchy jimi spolu poprvé komunikují mladý cikán a Židovka Lea, Sabinův název první z básní je tedy nevýstižný. Texty všech známých Sabinových překladů Máchy otiskujeme v přílohách C a D.

/23/ V podobném smyslu obecně platný intertextuální status překladu poukazem na komunikační teorii naznačil Lubomír Doležel. Podle něj překladatel tím, že „přetváří“ text do jiného jazyka, „se stává druhým odesílatelem, který umožňuje mluvčím cizího jazyka čtenářský přístup k tomuto textu“, viz Lubomír Doležel, *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*, z anglického originálu přeložil autor, Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 202, kurzívou zvýrazněný text M. Ch.

/24/ J. E. Sojka, c. d., s. 258-259.

/25/ Máchovské vlasti se dnes přisuzuje značný sémantický potenciál, zasahující samo jádro Máchovy poetiky. O této problematice vznikla rozsáhlá literatura, viz hlavně kapitolu o vlasti v knize Vladimíra Macury *Znamení zrodu*, Čs. spisovatel, Praha 1983; k metafyzickým hodnotám máchovské vlasti srov. též mé příspěvky *Budoucí vlast' v kontextu Máchovy symboliky*, in *Česká literatura 2002*, s. 174-185, a *Vlast, slunce a smrt u Máchy* (diplomová práce), FF UK, Praha 2003, netištěno.

/26/ Karel Hynek Mácha, *Básně*, ed. Miroslav Červenka, 2., rozšířené vyd., NLN, Praha 2002, s. 154.

/27/ Karel Sabina, *Vybrané spisy I (Básně)*, ed. Jan Thon, Jan Laichter, Praha 1911, s. 63.

/28/ V. B. Nebeský, c. d., s. 24. Jen dva roky nato, v recenzi básní Vincence Furcha, však Nebeský mimo jiné právě toto „vlastenectví“ v české poezii se sobě vlastní osobitostí kritizoval pro jeho frázovitost: „...u nás udělala se již malá poetická frazeologie, jakýsi gradus ad Parnassum všelijakých rýmů jako: vlast – slast, země – plémě, zpěv – krev, a jiní kolovrátkoví patentní básničtí passusové, kteréž by měl Apollo od nejvyšší instance již zapovědít. Kdo si chce vydobýt básnické zlaté ostruhy, vyjede si na ten mlat. Zpívat se to ještě dá, ale čist!“; v témže svazku, s. 53.

/29/ K. Sabina, *Vybrané spisy I (Básně)*, c. d., s. 120-121. Ponecháváme zde stranou interpretační možnost, že oslovovaná „ona“, pojmenovaná až v závěru skladby jako „poezie zkvětlá z lásky hrobu“, může být i zemřelá milenka, na jejímž hrobě mluvčí básně uskutečňuje svou promluvu.

/30/ Ibid., s. 1, kurzíva tam.

/31/ Ibid., s. 83-85 a 193-195, zvýrazněný text M. Ch.

/32/ Ibid., s. 33-43. Stojí za zmínku, že mladíkova touha, „jen jeden z sladkých zvuků / zbudit by mně bylo přáno, / z tmy ku světlu by procitlo, / v noci věčné co chováno“, znovu aluduje na verše z finále *Marinky* o „harfě bezestrunné“, kterou je nutno rozehrát (u Máchy zavanutím „větříku“ harfa znovu „zalká zvuky nezapomenuté“).

/33/ Ibid., s. 24. Mladší rukopis básně ze šedesátých let uvádí – mimo drobnější jazykové změny – též celou novou strofu (za třetí strofou citovaného textu): „Aj, třeba lístek, skromný zárodek, / jenž práškem pokryje za nitku světa: / jen jednoho když jara dožil jsem / a stínem přispěl za parného léta!“, ibid., s. 320. Tento pozdní dodatek působí dle našeho soudu poněkud afektovaně a celistvý dojem z původní verze básně je jím narušen.

/34/ Arne Novák, *Básnický odkaz Karla Sabiny*, in *Národní listy* 16. 4. 1911, č. 106. Podle Novákovy osobité charakteristiky se Sabina jeví jako „kdośi vysoce zajímavý, vysoce složitý, vysoce nečasový; člověk espritu, promíšeného se zádumčivostí, paradoxu zasnoubeného s občanským liberalismem, bystrý improvizátor, zrůdný umělec, nedozrálý kritik“, to vše dohromady je však stále „pouhé torzo“ nedostatečně prozkoumaného Sabinova kulturního zjevu.

/35/ Dokládá to mj. případ básně *Berezina* (Českomoravská pokladnice na rok 1860), u níž je tato dokumentace zachována, a rovněž případ nedochované básně *Náš podíl* ze srpna 1858, kterou se Sabina pokusil otisknout bez povolení a byl za to sankcionován třemi dny vězení, srov. zvláště Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Nakladatelství Karolinum, Praha 2006, s. 215-219, 417 a 451.

/36/ Titul *Jařinky* je pravděpodobně Sabinův kalk z dobového německého Frühlingsblüthen, tj. rané pokusy (toto slovo mj. uvádí Constant von Wurzbach ve svém *Bibliographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Achtundzwanzigster Teil, Wien 1874, heslo Karl Sabina na s. 6-12; zpráva o Sabinovi je bohužel z převážné části kompilací Sojkových *Našich mužů* a novinových článků z roku 1872 o Sabinově zradě). Slova jařinky Sabina užil i v své *Upomínce na K. H. Máchu* (1858), kde charakterizoval Máchovu netištěnou lyriku jako „první májové květy“, „vnaduplné to jařinky, dcerky mladobujného ducha“ slibující vznik „samostatných a výhradněji samostatných plodů“, kdyby byl osud Máchovi dopřál čas, srov. Karel Sabina, *Vybrané spisy II (Články literárně dějepisné I)*, J. Laichter, Praha 1912, s. 116. Vnímáme-li však titul jako vydavatelskou strategii, nepřehlédneme, že se jí *Jařinky*, které skončily roku 1866 po třetím sešitě vinou bankrotu nakladatele Karla Bellmanna, zpronevěřily. Byly zahájeny prózou *Bratři*, tištěnou tu pokud známo poprvé, a pokračovaly reedicemi próz z padesátých let *Sokové* (pod změněným titulem jako *Hodovšti*) a *Hedvika* (jako *Sestry*; tak alespoň udává J. Máchal, který měl zřejmě k dispozici ztracený muzejní výtisk *Jařinek* – jediný dnes známý exemplář je neúplný). O rozsáhlosti Sabinových příprav k vydání jeho vybraných spisů svědčí četné rukopisné stylisticky revidované prepisy jeho dříve tištěných textů, chované v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v pozůstalostech A. Klášterského a K. Sabiny. Mimo prózy jde též o torzální soubor básní. Edičně jsou však tyto autografy relevantní jen pro nově vzniklé texty.

/37/ K. Sabina, *Vybrané spisy I (Básně)*, c. d., s. 178-179.

/38/ Hra *Černá růže* patří také k Sabinovým nejpozoruhodnějším básnickým výtvorům, neboť je celá psána pravidelným shakespearovským blankversem, který je díky Sabinovu citu pro přirozený mluvní spád jazyka leckde pružnější a čtivější než o třicet let později blankvers Sládkův. V klíčové scéně v úvodu hry rozděljuje umírající kníže Vítek Vítkovič svým synům erbovní růže různých barev, zakládaje tak několik význačných českých šlechtických rodů; na zavrženého nemanželského Sezimu, hlavní postavu hry, zbude černá růže, symbol jeho prokletí. Námětem pro Sabinovu hru zřejmě byly pověsti z 15. – 16. století, v nichž bylo zobrazováno i dělení růží (*Ottův slovník naučný*, heslo Vítkovci). Přímou souvislost mezi tragédií a básní téhož jména se pokusil doložit Jaroslav Tax, *Černá růže Karla Sabiny*, in AUC – Slavica Pragensia, Praha 1959, s. 237-252. Nalezené shodné ideje však dle našeho soudu tuto souvislost neprokazují, neboť jsou vesměs mnohonásobně doložitelné v celém Sabinově zralém díle. Hra zřejmě nabízí docela jiný příběh, než jaký slibuje *Předzpěv*. K textologii básně *Černá růže* viz Thonův komentář in K. Sabina, *Vybrané spisy I (Básně)*, c. d., s. 346.

/39/ *Ibid.*, všechny citáty s. 223-227.

7. ZRADA, POMSTA A KRONIKY

/1/ Vítězslav Hálek, *Karel Sabina*, in *Květy* 1871, s. 350-351 (nepodepsáno). V souvislosti se Sabinou psal o tzv. frenetické próze Karel Krejčí, *Frenetický žánr v české literatuře*, in K. Sabina, *Hrobník*, Odeon, Praha 1977, s. 167-177, a především Zdeněk Hrbata, *Česká vesnice a „zuřivý“ romantismus*, v knize *Romantismus a Čechy*, Jinočany 1999, s. 64-74. K „tajemným místům“ v *Hrobníkovi* viz též poznámku J. Janáčkové in Jan Lehár – Alexandr Stich – Jaroslava Janáčková – Jiří Holý, *Česká literatura od počátků k dnešku*, NLN, Praha 1998, s. 256. Popularitu obou Sabinových povídek dokládá i fakt, že byly ještě hluboko ve 20. století přeloženy do ruštiny (*Grobar*, b. d.) a chorvatštiny (*Msta* pod titulem *Osveta. Pripovijest iz XV. vijeka*, Sisak, b. d.).

/2/ Jan Erazim Sojka, *Naši mužové*, Melantrich, Praha 1953, s. 386. Problematice *Obrazů* se obšírněji věnuje ve své netištěné práci *Historismus v próze Karla Sabiny*, 2004, kde zčásti vycházím z výzkumů Miroslavy Tučkové v pracích *Beletristická próza Karla Sabiny (disertační práce)*, FF UK, Praha 1946, netištěno, a *Nově objevené dílo Karla Sabiny*, in *Slovesná věda* 1951, s. 67-70. Nové podrobnosti o cenzurním zákulisí textu zjistil Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006, s. 52n.

- /3/ Vývoj literárních zobrazení husitských postav a témat zpracovává rozsáhlé dílo Arnošta Viléma Krause *Husitství v literatuře, zejména německé*, část III., *Husitství v literatuře pátého svého století*, ČSAVU, Praha 1924. Nadprůměrnou frekvenci výskytu postav Václava IV. a protagonistů husitského hnutí v raně moderní české próze též ukázal Milan Zítka ve studii *Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové*, in AUC, Philosophica et historica 5, Praha 1976, s. 15-43.
- /4/ Srov. Antal Stašek, *Vzpomínky* (stať ze Zlaté Prahy 1901), F. Borový, Praha 1925, s. 134.
- /5/ Dopis, uložený v Sabinově pozůstalosti v novohradském Literárním archivu Památníku národního písemnictví, má kolektivní podpis „studující mládež česká na univ[erzitě] pražské“. Tato příkrá kritika je kuriózně jediný dnes známý přijatý dopis, který Sabina ve svých písemnostech uchoval.
- /6/ K. V. Zapovi z Moskvy 22. května 1844, in Karel Havlíček Borovský, *Korespondence*, uspoř. Ladislav Quis, Bursík & Kohout, Praha 1903, s. 145. O vztazích mezi „antipody“ Sabinou a Havlíčkem psal Josef Hanzal, *Sabina a Havlíček, zvláště v letech 1848 – 1849*, in *Scientia nobilitas (Příspěvky k dějinám vzdělanosti v českých zemích I)*, red. Michal Svatoš, Karolinum 1999, s. 125-128. Hanzalovy vývody bohužel vyžadují korigování.
- /7/ Citáty v pořadí podle textu: A. V. Kraus, c. d., s. 100; Vojtěch Kristián Blahník, *Karel Sabina*, Přemysl Plaček, Praha 1911, s. 53; Jaroslav Vlček, *Počátky novelistiky Sabinovy*, v knize *Několik kapitolek z dějin naší slovesnosti*, Bursík & Kohout, Praha 1912, s. 26; František Sekanina, *O Sabinově díle*, in Karel Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. 2, F. Topič, Praha 1910, s. VIII; Jan Máchal, *Karel Sabina*, in *Literatura česká devatenáctého století III/2*, Jan Laichter, Praha 1907, s. 433.
- /8/ Jan Thon, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947, s. 17.
- /9/ Emanuel Meliš, *Karel Sabina*, in Lada 1865, s. 108.
- /10/ Řadu pověstí z doby Karla IV., Václava IV. a Žižky bohatě komentoval Karel Krejčí v knize *Praha legend a skutečnosti*, Orbis, Praha 1967. Z historického Václava IV. však začali vytvářet mýtus už někteří jeho současníci, zejména v zahraničí, viz Petr Čornej, *Václav IV. v proměnách času (Příspěvek k české pověsti královské)*, in *Česká literatura 1985*, s. 408-424. K mýtotočným proměnám v pohledu na českou historii v průběhu 19. století srov. Jiří Rak, *Bývali Čechové... (České historické mýty a stereotypy)*, H&H, Jinočany 1994.
- /11/ Srov. Miroslav Hroch, *Některé metodologické poznámky ke studiu úlohy historického vědomí v národním hnutí 19. století*, a Mojmir Otruba, *Ahistorický historismus českého obrození*, oba texty ve sborníku *Historické vědomí v českém umění 19. století. Uměnovědné studie III*, ČSAV, Praha 1981, s. 61-68 a 112-123.
- /12/ Arne Novák – Jan V. Novák, *Přehledné dějiny literatury české*, 5. vyd., Atlantis, Brno 1995, s. 420-421.
- /13/ Karel Sabina, *Kat krále Václava (Obraz z času mládectví Jana Žižky)*, F. E. Sandtner, Praha 1844, s. 7.
- /14/ Interstrukturu by samozřejmě bylo možné dále rozšiřovat, pro naše záměry je to však už bez účelu. V poslední době byl například nově zkoumán vztah mezi Herlošovým románem a Tylovou historickou novelistikou, srov. Zuzana Urválková, *K obrazu českých dějin v české a německé historické próze první poloviny 19. století. Johannes Hus (1841) Karla Jiřího Herloše a Dekret kutnohorský (1841) Josefa Kajetána Tyla*, SPFFBU 2000, s. 27-39. Autorka v širokém záběru zkoumala vliv díla K. Herloše na českou literaturu, zvláště na K. H. Máchu, srov. zejména její studii *Karel G. R. Herlossohn recte Herloš. K recepci Herlošova díla v českých zemích*, in *Estetika 2001*, s. 130-158; dále její práce *Česká minulost v almanachu Mephistopheles Karla Herlossohna-Herloše a v Pouti krkonošské K. H. Máchy*, in *Estetika 2002*, s. 68-72; *Máchova Pout' krkonošská ve světle almanachu Mephistopheles Karla G. Herlossohna-Herloše*, in *Česká literatura 2003*, s. 129-138; *Unser Herloš. Zur Rezeption von Karl Herlossohn in den böhmischen Ländern*, in *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*, München 2005, s. 211-218; *Obrozenská historická próza v německojazyčném kontextu*, in Dalibor Tureček a Z. Urválková (eds.), *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století*, Periplum, Olomouc 2006, s. 225-242. Už kdysi se též přesvědčivě prokázalo, že Sabinovy *Obrazy* se společně s Máchovým *Katem* a Tylovým *Dekretem kutnohorským* staly také inspirací Jiráskově první husitské trilogii *Mezi proudy*, srov. Karel Krejčí, *Klasická látka českého historického románu*, in *Slovesná věda 1951*, s. 103-113.

- /15/ Karel Krejčí, *Symbol kata a odsouzení v díle Karla Hynka Máchy*, v knize *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Čs. spisovatel, Praha 1975, s. 142.
- /16/ K. Sabina, *Kat krále Václava*, c. d., s. 27.
- /17/ *Ibid.*, s. 8.
- /18/ Karel Sabina, *Úvod povahopisný* [1845], in Karel Janský (red.), *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Melantrich, Praha 1958, s.74.
- /19/ Karel Sabina, *Číšník* [bez titulního listu, F. E. Sandtner, Praha ?1844], s. 78-79.
- /20/ Srov. Jaroslav Kolár, *Studnice romantického historismu v českém obrození a její iniciátor*, in *Česká literatura* 1978, s. 527-540.
- /21/ Karel Sabina, *Upomínka na K. H. Máchu* [1858], in K. Janský (red.), c. d., s. 119.
- /22/ A. V. Kraus, c. d., s. 100.
- /23/ Václav Hájek z Libočan, *Kronika česká*, výbor uspoř. Jaroslav Kolár, Odeon, Praha 1981, s. 480.
- /24/ Všechny citáty Jan František Beckovský, *Poselkyně starých příběhů českých*, díl I, J. K. Jeřábek, Praha 1700, s. 602-603, a K. Sabina, *Kat krále Václava*, c. d., s. 125-126.
- /25/ List studentů K. Sabinovi z 21. 1. 1844, c. d. Pisatelé správně postřehli, že příběh katova stětí králem Václavem nevznikl u Beckovského, ale má starší kořeny, srov. P. Čornej, c. d., s. 414.
- /26/ Scénu, v níž Václav IV. vlastní rukou setne pražského kata, zpodobil též Ludwig Storch ve svém románu *Der Freiknecht* (Lipsko 1832); katův holomek, který se pak stane ústřední postavou textu, se navíc jmenuje Hinko, srov. A. V. Kraus, c. d., s. 90-91. Sabina však Storchův román s pohrdáním odsuzoval, a to ve prospěch pozdějších textů Karla Herloše, viz Karel Sabina, *Karel Herloš. Nástin životopisný* [1862], v knize *O literatuře*, red. Jan Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 225.
- /27/ Podrobněji se k této próze vyjadřují ve své práci *Historismus v próze Karla Sabiny*, c. d.; k jazyku Čecha srov. poznatky Jiřího Novotného, *Podíl Karla Sabiny na utváření nové spisovné češtiny*, in *Slovo a slovesnost* 1969, s. 23-34. Jako jediný dochovaný Sabinův předbřeznový rukopis česky psané prózy text vyjevuje závažné nedostatky v Sabinově češtině, které vyvolávají palčivou otázku, nakolik musely být jeho povídky tištěné v Květech redaktorsky upravovány. Vzhledem ke stavu rukopisu – jsou zde i četná vynechaná místa pro slova, na něž autor při chvatném psaní nepřípadl – je text jako celek nepublikovatelný.
- /28/ Dodejme, že historicky nedoložitelná existence praotce Čecha tvořila podstatnou část Dobnerovy kritiky Hájka a stala se patrně nejpálčivější otázkou českého dějepisceví před Palackým, šíře srov. např. Milan Kudělka, *Spor Gelasia Dobnera o Hájkovu Kroniku*, Rozpravy ČSAV, Praha 1964.
- /29/ Vladimír Křivánek, *Několik poznámek k Sabinovu pojetí historie v jeho povídkách ze 40. let*, in *Sabina (Sborník ze sympozia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěný strojopis.
- /30/ J. Máchal, c. d., s. 432.
- /31/ Květa Homolová – Mojmír Otruba – Zdeněk Pešat, *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*, Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 234.
- /32/ Později Sabina těchto postupů užíval jen výjimečně. Pomineme-li motivy navrstvené kolem postav padouchů Duporta v *Jaroslavě* či Malfattiho (doslovně: zločinec) v *Moraně*, byla jejich nejpozdějším projevem patrně povídka *Zrušený ples* (Lumír 1858 pod pseudonymem Jan Choltyn, znovu pod Sabinovým jménem a titulem *Záhuba Vršovců* v Česko-moravské pokladnici na rok 1860). Povídka reaguje na historickou hru Ferdinanda Břetislava Mikovce *Záhuba rodu přemyslovského* (premiéra 1848, knižně 1851) a byla asi napsána už v době Sabinova pražského uvěznění. Oba autoři vrší mesaliance mezi vršovským a přemyslovským rodem. Zatímco však u Sabiny se proti Vršovcům nakonec zhoubně obrátí jejich plány na vyvraždění Přemyslovců, u Mikovce je to naopak poslední Přemyslovec Václav III., který je ze msty zavražděn posledním přežívajícím Vršovcem. Oba texty navíc shodně otevírá narušovaný rituál svatebního obřadu (srov. Sabinův titul *Zrušený ples*).

8. CHARAKTEROPIS A TERMINOLOGIE

- /1/ Viz Milan Lukeš, *Jonsonova teorie komedie*, in *Alžbětinské divadlo II (Shakespearovi současníci)*, Odeon, Praha 1980, zvláště s. 214-216.
- /2/ Karel Sabina, *Vzpomínky*, red. Miloslav Hýsek, F. Borový, Praha 1937, s. 125-126, 137 a 140.
- /3/ Jakub Arbes, *Karel Sabina* [1895], v knize *Záhadné povahy*, red. Karel Krejčí, Melantrich, Praha 1941, s. 28.

/4/ Bereme tu v úvahu pouze protagonisty Sabinových textů. Vedle nich máme dvě postavy, které můžeme označit za „jisté“ Sabinovy autoprojekce – je to především Václav z románu *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875) a méně zřetelně Slav z *Oživených hrobů* (1863/1870), nepočítáme-li Jana z rané povídky *Jeden večer* (1838/1845) – tyto postavy jsou však epizodní a ve svých textech fungují ponejvíce jako skrytí pozorovatelé a jen nepřímí účastníci dění. Velmi obdobně je tomu i s autorskou postavou v Hýskem publikovaných *Vzpomínkách*.

/5/ Srov. Karel Sabina, *Na poušti*, sv. 4, I. L. Kober, Praha 1863, s. 99-100. Písničky o lehkomyšlném žití, vlastně ohlasy anakreontické lyriky, pěstované thámovci a puchmajerovci, v románu zpívají Ivanovi přátelé a rozervanec Dušan, v *Moraně* pak například účetní Guntram Kníff aj.

/6/ Karel Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. 1, F. Topič, Praha 1909, s. 107.

/7/ Autorská ironie tu je, bohužel, zcela unikátně zaměřena i proti románu samotnému. Programový umělecký nihilismus tu vedle pozoruhodného úvodu vyjadřuje třeba v závěru autorova teze, že „čím hloupější povíadačka, tím více má čtenářů“, Karel Sabina, *Věčný ženich*, Rohlíček & Sievers, Praha 1858/1863, s. 354. K románu se dále vyjadřujeme v kapitole *Láska, ženidlo a manželství*, kde též uvádíme okolnosti jeho vzniku a jeho vztah k Sabinově libretistické a dramatické tvorbě.

/8/ Všechny citáty tamtéž, s. 12-15.

/9/ Ibid., s. 134-135 a 141.

/10/ Karel Sabina, *Duchovní komunismus*, A. Štorch, Praha 1861, s. 3. K této klíčové Sabinově eseji a užití hegelovské terminologie v ní se vyjadřuje kapitola *Osvěta, duch a utopie*.

/11/ Tato diskuse je tu vlastně anachronická, neboť děj románu se odehrává hluboko v předbřeznové době. Sabina ji také amalgamuje s jinou, časově náležitou literární polemikou. Tu v románu postřehl už anonymní dobový recenzent, když v něm našel „perziflování čelných dvou směrů, národního a umělého, v literatuře naší básnické“, viz Kritická příloha k Národním listům 1863, č. 1 (listopad), s. 6. Jde o generační polemiku obrozenců s mladými romantiky, jež probíhala v tisku zejména v druhé půli třicátých let a jíž se Sabina horlivě účastnil, srov. náš komentář v kapitole *Básník, vlast a romantika*.

/12/ K. Sabina, *Věčný ženich*, c. d., s. 45-49, 108 a 166-172.

/13/ O situaci kolem Jasoně je známo, že Sabina v něm působil neoficiálně jako šéfredaktor a též hlavní přispěvatel, ovšem jen do sedmého z celkových patnácti čísel. Dalším přispěvatelem byl vedle J. E. Sojky také významný přírodovědec Karel Starý. K tématu srov. zejména tyto práce: Alexandr Stich, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ČSAV, Praha 1976; Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006, s. 231n.; Jan Erazim Sojka, *Naši mužové [1862-63]*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 392.

/14/ [Karel Sabina,] *Proslov*, in *Jason* 1859, č. 1 (1. duben), s. 1, nepodepsáno, kurzíva tam.

/15/ Jaroslava Janáčková, *Funkce historického románu v české literatuře*, ve sborníku *Historické vědomí v českém umění 19. století. Uměnovědné studie III*, ČSAV, Praha 1981, s. 140.

/16/ Daleko nejrozsáhlejší část statí, Thonem vypuštěnou, tvoří přehled a hodnocení románové tvorby jednotlivých národních literatur. Množství informací i o marginálních evropských literaturách přitom nelze vysvětlit jen opisováním z encyklopedií, třebaže z nich Sabina bezesporu čerpal. Byla například oceněna Sabinova informovanost o maďarské literatuře a nadčasovost jeho soudů o řadě maďarských, namnoze teprve začínajících spisovatelů, viz Richard Pražák, *Češi a Maďaři v nerudovské Praze (K česko-maďarským kulturním vztahům na sklonku padesátých let)*, ve sborníku *Z doby Nerudovy*, red. Karel Krejčí, ČSAV, Praha 1959, s. 65n.

/17/ Karel Sabina, *Slovo o románu vůbec a o českém zvláště* [Lumír 1858], ve svazku *O literatuře*, ed. Jan Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 90-99.

/18/ Ibid., s. 92.

/19/ Karel Sabina, *Jsmě svobodni!* [Včela 5. 4. 1848], in Karel Kosík (red.), *Čeští radikální demokraté*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953, s. 173.

/20/ Karel Sabina, *Předslav*, in Zygmunt Krasiński, *Iridiön*, z polštiny přeložil Josef Václav Frič, I. L. Kober, Praha 1863, s. VIII-IX a XXIV.

9. LÁSKA, ŽENIDLO A MANŽELSTVÍ

/1/ Srov. Jan Kaška, *Kajetánské divadlo*, vyd. A. M. Piša, Praha 1937, s. 31-32.

/2/ Dokládá to například Sabinova účast při založení ženského časopisu Lada roku 1861, jehož úvodní číslo otevírá jeho rozsáhlý článek *Z našeho světa*, programově vyzývající české ženy k literární tvorbě po vzoru starověkých básnířek. Sabina tu mimo jiné příznakově užil inkluzivního autorského „my“ ve smyslu „my ženy“ („...tu a tam některá z nás jen omylem a zablouděním se byla octnula na veřejném jevišti“, s. 1, apod.). Zmíněný ročník Lada přinesl i známou Sabinovu studii *Dvě Češky* (s úpravami přetištěno roku 1865 v Besídce čtenářské pod titulem *Naše spisovatelky*), v níž je vysoce oceněno literární dílo Marie Antonie a Magdaleny Dobromily Rettigové.

/3/ Po libretech obou Smetanových oper, napsaných v první půli 60. let po otevření Prozatímního divadla, se Sabina jako libretista dále podílel na historické opeře *Templáři na Moravě* (premiéra 1865) Karla Richarda Šebora, jednoaktovkách *V studni* (1867) a *Zítek* (nedokončeno) Viléma Blodka a operách *Mikuláš* (1870) Josefa Richarda Rozkošného, *Bukovín* (1871) Zdeňka Fibicha a *Starý ženich* (libreto počátkem 70. let, opera dokončena 1874, premiéra 1883) Karla Bendla. Spekulovalo se též o několika dalších Sabinových libretech, jejichž existence však není doložena (některé nové tituly uvedl Emanuel Meliš, *Karel Sabina*, in Lada 1865, s. 100 a 108, a Mirko Očadlík, *Karel Sabina libretista*, in Národní a Stavovské divadlo, 5. listopadu 1927, s. 2-3). Zřejmě mylně byl Sabina uváděn též jako libretista stěžejní opery J. R. Rozkošného *Svatojanské proudy* (1871), v jejímž knižním vydání z roku 1873 je jako autor uveden Eduard Rüffer (správně v *Lexikonu české literatury*, heslo E. Rüffer). V textu libreta se ostatně objevují četné nadpřirozené motivy, pro Rüffera typické.

/4/ Jakub Arbes, *Karel Sabina*, in *Záhadné povahy*, ed. Karel Krejčí, Melantrich, Praha 1941, s. 13.

/5/ Přemysl Pražák, *Smetanova Prodaná nevěsta (Vznik a osudy díla)*, Lidová demokracie, Praha 1962, s. 22.

/6/ Podle Očadlíkova výroku z čtyřicátých let 20. století vedle textu *Prodané nevěsty* „není českého umělého výtvaru slovesného, který by tak hluboce a doslovně srostl se všemi lidmi. (...) Pronikavá známost díla působila, že skoro každý čas si vybral některou větu *Prodané nevěsty* za svou. Nemůže být lepšího a průkaznějšího důkazu o zlidovění slovesného výtvaru“, srov. Mirko Očadlík, *Doslov*, in Jiří Heřman (red.), *Prodaná nevěsta*, Petrklíč, Praha 2001, s. 143-144.

/7/ Otakar Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Jan Laichter, Praha 1901, s. 112-113.

/8/ Jde o Smetanův ústní výrok z roku 1882. Citováno podle: P. Pražák, c. d., s. 23. Smetana se prý k napsání *Prodané nevěsty* odhodlal „ze vzdoru“, když byl po dokončení *Braniborů v Čechách* v dubnu 1863 obviňován z wagneriánství. Adjektiva „národní“ a „lehčí“ jsou tu příznačně synonymní. V obdobném smyslu Smetana hovořil i roku 1875, viz citovaný výrok tamže.

/9/ Inovace textu zkoumal zejména editor kritického vydání libreta *Prodaná nevěsta* Zdeněk Nejedlý, který bohužel o Smetanově autorském podílu na textu opery vytvořil několik vzájemně rozporných hypotéz. Srov. Zdeněk Nejedlý, *Karel Sabina*, in Karel Sabina, *Prodaná nevěsta*, J. Otto, Praha 1908, s. 3-42; toto kritické vydání reeditováno roku 1930 s pozměněným komentářem; též viz Nejedlého text *Několik myšlenek o Smetanových libretech*, ve svazku *Tři smetanovská libreta*, red. Rudolf Havel, Odeon, Praha 1975, s. 7-12 (jde o úryvky Nejedlého stati z roku 1922). V textech je prezentována celá škála názorů od nadšeného zdůrazňování Sabinova tvůrčího přínosu až po jeho téměř naprosté odmítnutí. V posledně jmenované stati dokonce Nejedlý důsledně hovoří o Smetanovi jako o hlavním autorovi *všech* libret k jeho operám, i těch, která pro svou potřebu nepřepočítával, a jmenovitě Karla Sabinu v případě *Prodané nevěsty* vnímá jako pouhého „technického pomocníka“.

/10/ Možné zdroje inspirace pro Smetanův titul opery jmenoval P. Pražák, c. d., s. 28-29. Pozoruhodné je pro nás zvláště upozornění, že též v Sabinově *Věčném ženichu*, který posloužil jako bezprostřední zdroj námětu libreta, se „v souvislosti s nevěstou vyskytuje i záměna provdat a prodat“.

/11/ Spekulovalo se, kolik Smetana Sabinovi za libreto *Prodané nevěsty* zaplatil. Podle P. Pražáka „jen podle taxy v té době za takovou práci obvyklé můžeme usuzovat, že mu dal patrně 60 zlatých“, c. d., s. 29 (týž údaj uvedl jako jistý už roku 1908 Z. Nejedlý, c. d., s. 34, zřejmě ovšem na základě podobné úvahové konstrukce jako Pražák). Sabina sám uvedl v dopisu z 20. března 1866, v němž žádal spolek Svatobor o finanční příspěvek, že to bylo jen dvacet zlatých. Navíc od pražských skladatelů Smetany a Bendla prý byl za své operní texty vyplácen „po malých částechkách, jež někdy ani padesát krejcarů neobnášely“, Karel Sabina Svatoboru, rukopis in Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Svatobor; tamže se nalézají tři další Sabinovy dopisy a jeden Josefy Sabinové (z dubna 1872, kdy její manžel vinou těžké nemoci nemohl sám psát), které všechny žádaly spolek Svatobor o podporu.

Tyto listy též otiskl a komentářem opatřil Josef Volf, *Výkřiky bídy*, in Kulturní zpravodaj (Panorama) 1926, s. 92-97.

/12/ Miroslav Ivanov, *Labyrint*, Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1971, s. 102.

/13/ O čtyřech takových postavách viz podrobně v kapitole *Senzitivita a šílenství*.

/14/ Karel Sabina, *Prodaná nevěsta*, ve svazku *Tři smetanovská libreta*, c. d., citáty ze s. 30, 44 a 46.

/15/ Bývá-li Sabina viněn ze spisovatelské nedbalosti, týká se to v první řadě jeho *Věčného ženicha*. Tento román sepsal „parou“ roku 1858 pro J. V. Friče jako náhradu za svůj román *Na poušti*, jehož tisk byl úředně zakázán, srov. Josef Václav Frič, *Paměti II*, SNKLHU, Praha 1960, s. 549, a *O katastrofě májové*, in *Ruch* 1881, s. 303. Že byl text ušit velmi horkou jehlou, dokládá zvláště jeho kompozice: od základního děje románu, jímž jsou Mackovy neúspěšné eskapády s nevěstami, Sabina záhy zběhl a vrátil se k němu až v závěru; volný prostor vyplnil víceméně nahodilými, často nemotivovanými ději. I Sabinovi příznivý dobový recenzent musel jeho románu vytknout, že „nebyl psán podle ustáleného plánu“, takže „čtoucímu připadá vše jako anekdoty, zpracované na způsob fejetonu, nezřídka ani s románem nesouvisící, ano i celek rušící“, a radil autorovi, aby „předposlední kapitolu vynechal docela“, *Věčný ženich*, in Kritická příloha Národních listů, č. 1, 1863, s. 6, nepodepsáno. Svou radou recenzent mínil zhruba sedmdesátistranový vložený příběh, který v románu zjevně nemá jinou funkci než prodloužit jej na požadovanou délku a který navíc postrádá jakoukoli uměleckou hodnotu. Přestože poslední třetina románu vyšla až pět let po jeho napsání (roku 1863), Sabina nevyužil příležitosti tento nedostatek odstranit. K uměleckému nihilismu v tomto díle se ostatně nepokrytě přiznal v pozoruhodné předmluvě, datované 10. března 1858. V této souvislosti zmíníme ještě odvážný redaktorský pokus Miloše Kareše o moderní přepis *Věčného ženicha* (E. Beaufort, Praha 1941), v němž je Sabinův text seškrtán na třetinu původního rozsahu.

/16/ Sabina též ve *Věčném ženichovi* vděčně využil hlavního Knedlhansova spisu *Česká přísloví a pořekadla*, nákladem Václava Hessa, Praha 1848. Ve čtyřicátých letech Sabina s Knedlhansem dočasně bydlel, a jeho spis tak znal už z doby jeho vzniku. Dokládá to alespoň jeho novela *Jaroslava* (1859), v jejíž původní verzi z roku 1845 (v Květech pod titulem *Otec a dcera*) jsou četná Knedlhansova přísloví rovněž uvedena. S touto problematikou souvisí i Sabinův článek *Stopy národní povahy* [Týdeník 1848], nově otištěný in Růžena Grebeníčková (red.), *Čeští radikální demokraté o literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1954, s. 71-85 a komentář s. 269-270.

/17/ K. Sabina, *Prodaná nevěsta*, in *Tři smetanovská libreta*, c. d., s. 35-37.

/18/ Karel Sabina, *Věčný ženich (humoristický román)*, Rohlíček a Sievers, Praha 1863, s. 315-316.

/19/ Známe byl hlavně z textů J. N. Nestroye (*Freiheit in Krähwinkel*, 1848) a J. J. Langeru (*Den v Kocourkově*, 1832). Podobnou vesnicí jsou už Hodovy ze Sabinovy starší humoristické prózy *Hodovští*, kterou známe ve dvou verzích: poprvé vyšla roku 1857 v Lumíru pod titulem *Sokové*, podruhé pod uvedeným názvem roku 1866 v souboru *Jařinky*, neúspěšném pokusu o vydání spisů K. Sabiny. V časopiseckém otisku *Soků* chybí rozsáhlá předposlední kapitola, bez níž závěr textu nedává dobrý smysl (zřejmě šlo o necitlivý zásah redaktora Lumíru F. B. Mikovce, provedený proto, aby próza nepřesáhla do dalšího ročníku časopisu). Definitivní znění textu je tak třeba hledat v knižním vydání. Bohužel v jediném známém exempláři *Jařinek* chybí závěrečná část epilogu s konečným vyzněním textu. Případná nová edice by tedy musela kompilovat obě znění této prózy.

/20/ Citáty K. Sabina, *Prodaná nevěsta*, in *Tři smetanovská libreta*, c. d., s. 17, 40-41 a 53-54.

/21/ Národní listy 3. června 1866; citováno podle: Jan Neruda, *České divadlo III*, SNKLHU, Praha 1954, s. 117-119. *Inzerát* měl po premiéře čtyři reprízy, Karla hrál F. F. Šamberk. O novém nastudování hry z 21. listopadu 1868, v němž Šamberka pro roli Karla nahradil Bittner, viz rovněž Jan Neruda, *České divadlo IV*, SNKLHU, Praha 1958, s. 27. V těchto dvou svazcích jsou rovněž zahrnuty Nerudovy posudky dalších Sabinových dramát. *Inzerát* byl po nových vydáních (1924, pořizeno Ferdinandem Strejčkem, a 1925) jevištně živou hrou ještě v polovině 20. století, jak dokazuje jeho upravená edice pro vydavatelství Dilia z roku 1955.

/22/ Ferdinand Strejček, *Poučení čtenářům i režisérům*, in Karel Sabina, *Inzerát*, J. Uher, Praha 1924, s. 102.

/23/ Karel Sabina, *Inzerát*, Jaroslav Pospíšil, Praha 1866, s. 5.

/24/ *Ibid.*, s. 6-7 a 15.

/25/ *Ibid.*, s. 48 a 52-53.

/25/ *Ibid.*, s. 13, 19, 24, 35 a 74.

/26/ Věcně a v širokých souvislostech o ní souhrnně referoval Miloslav Hýsek v rozsáhlém článku *Sabina dramatik*, in *Jeviště* 1921, s. 162-165, který prostudoval všechny dostupné zdroje včetně skvěle informovaného *Věstníku bibliografického* F. A. Urbánka. Jinak literatura o této oblasti Sabinovy tvorby víceméně mlčí. Kromě *Inzerátu* a níže zmíněných *Maloměstských klepen* je Sabina ještě autorem zajímavé historické truchlohy *Černá růže* (listopad 1867), psané pravidelným blankversem (viz o ní poznámku v kapitole *Básník, vlast a romantika*), dále nezdařené historické frašky *Šašek Jiřího z Poděbrad* (leden 1870) a dvou neúspěšných a knižně nevydaných frašek *Tajné plány* (srpen 1866; podle Nerudovy recenze titul zněl *Tajný plán*; hra se zčásti dochovala v rukopisu, který uvádí oba názvy) a *Kocour a kočka* (červenec 1870). K *Černé růži* viz práci Jaroslava Taxe *Černá růže Karla Sabiny*, in *AUC – Slavica Pragensia* I, 1959, s. 237-252.

/27/ Citáty in Karel Sabina, *Maloměstské klepny*, Jaroslav Pospíšil, Praha 1868, s. 22 a 35-36. Text hry byl též později reeditován v jazykové úpravě Jaroslava Tumlíře, Praha, b. d.

/28/ Román *Morana* komentuje kapitola *Morana a Palingenezie* a část kapitoly *Senzitivita a šílenství* (postava Rubína). O pravděpodobně nejlepším Sabinově románu *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* viz zejména v kapitolách *Revoluce a moc* a *Paměti a vzpomínky*.

/29/ [Karel Sabina,] *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba (Původní román z nejnovějších časů)*, Alois Hynek, Praha, b. d. [1875], nepodepsáno, s. 645.

/30/ Marinku jako Máchovu „vysněnou čtenářku“ trefně popsala Jaroslava Janáčková, *Představy adresáta v Máchově próze*, v knize *Stoletou alejí*, Čs. spisovatel, Praha 1985, s. 28-36. – O předurčenosti Sabinova myšlení literaturou svědčí nesčetná místa v jeho textech. K nejvýmluvnějším patří scéna z jeho novely *Jaroslava* (1859), kde postavy čtou román *Indiana* George Sandové: autorský hlas jako by tu na okamžik zcela vypadl z role vypravěče beletristického příběhu a vzal na sebe úlohu literárního kritika, zvažujícího přínos Sandové a jejího díla světové kultuře.

/31/ [K. Sabina], *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba*, c. d., s. 227-228. Lory tu svou naivní přímostí předpodstatňuje obdobný výrok ironika Schauberka o románu jako příběhu lásky s překážkami ze starších *Oživených hrobů* (1863/1870).

10. HISTORIE, PŘÍBĚH A FIKCE

/1/ Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění I* [1983] a *II* [1984], Oikúmené, Praha 2000 a 2002; zmíněnou úvahu viz ve 2. svazku, s. 16n.

/2/ Zdeněk Hrbata – Martin Procházka, *Romantismus a romantismy (Pojmy, proudy, kontexty)*, Nakladatelství Karolinum, Praha 2005, s. 217, kurzíva tam.

/3/ Karel Sabina, *Slovo o románu* [1858], ve výboru *O literatuře*, ed. Jan Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 98-99.

/4/ S ohledem na Karla Sabinu vystihuje tato formulace způsob, jakým se prezentovala především klasická historická beletrie 19. století. Nepřihlížíme k modernějším literárním pokusům se z „pravidla“ časové věrojatnosti vymanit ostentativizací fiktivnosti textu pomocí vkládání zřetelně ahistorických či ireálných prvků. Tyto pokusy můžeme z našeho pohledu vysvětlovat jako transžánrové filiace, které jsou produktem žánrového synkretismu, charakteristického pro některé proudy literatury 20. století.

/5/ Karel Sabina, *Hyacint*, I. L. Kober, Praha 1862, s. 111 a 150.

/6/ *Ibid.*, s. 179.

/7/ Z. Hrbata – M. Procházka, c. d., s. 72. Že tento prostředek ještě v 60. letech ani ve světové literatuře zdaleka nebyl demodé, dokazuje Hrbatova citace ze Sienkiewiczova *Pana Wolodyjowskiho*, textu mnohem mladšího nežli *Hyacint*.

/8/ K. Sabina, *Hyacint*, c. d., s. 84 a 95n.

/9/ *Ibid.*, citáty ze stran 87, 90 a 133-135. Nakonec citovaná úvaha, která Hyacinta přivádí spíše k náboženskému demokratismu nežli k ateismu, souvisí s dříve prezentovanou ideou, že sympatizoval s protestanty „více z přirozeného mu ruchu svobody nežli z jiných jakých příčin, jsa ve věcech náboženství vůbec indiferentní. Více mu na srdci ležela neodvislost osobní, nežli kterékoliv náboženské učení“, *ibid.*, s. 110. Důležitá pro Sabinovo pojetí doby počátku 17. století je propojenost religiózního konfliktu s národnostním; jinde říká, že v této době „hádky politické stýkají se na mnohých stranách s náboženskými, neboť se stavům českým tehdež nanejvíc jednalo o to, aby národu

českému vydobyli svobody náboženské“, a oceňuje Budovcovu politickou činnost, viz Karel Sabina, *Dějepis literatury československé staré a střední doby*, Alois Štorch, Praha 1866, s. 946.

/10/ Motiv dominantního vlivu četby na vývoj postav je u Sabinu obecně velmi frekventovaný, což lze nejpravděpodobněji vysvětlit zásadní důležitostí literatury pro autora, který byl současně spisovatelem i literárním vědcem; zasazení tohoto motivu do širšího komplexu intertextuálních odkazů bývá jeho pravidelným atributem. V novele *Jaroslava* (1859; původní verze p. t. *Otec a dcera* v Květech 1845) Sabinu dokonce přistihneme při vypravěčském lapsu, když nechá své postavy číst román *Indiana* George Sandové a dočasně přeruší tok literárního příběhu odstavcem, v němž zvažuje význam a přínos tohoto díla pro soudobou literaturu – jako by zde beletristický vypravěč vypadl z role a stal se na chvíli Sabinou-literárním kritikem.

/11/ Mojmír Otruba, *Znaky a hodnoty*, Český spisovatel, Praha 1994. Srov. náš komentář výše v kapitole *Hovory s KHM*.

/12/ Srovnával jsem tyto skutečnosti s podrobným rozpisem předbělohorských událostí, který podává klasická studie Hanuše Kuffnera *Bělohorská porážka, věrný obraz vojenských poměrů doby*, ve sborníku *Na Bílé hoře*, 2. vyd., A. B. Černý, Praha 1921, s. 49-88. Odlišnosti jsou namnoze dány jen zachycením rozdílného okruhu fakt; Sabina je v několika bodech dokonce podrobnější nežli Kuffner, některé jiné skutečnosti naopak opomíjí. Ani detailním srovnáním nebylo v příslušné pasáži *Hyacinta* možné s jistotou určit hranici mezi oblastmi fakticity a fikce.

/13/ K. Sabina, *Hyacint*, c. d., s. 118 a 137.

/14/ Citáty tamtéž, s. 167 a 170.

/15/ Vyslovme pod čarou ještě jednu domněnku: volnou inspirací pro postavy a děje *Hyacinta* mohla být genealogie rodu Sabinova přítele hraběte D. M. Villaniho, básníka, člena Repealu a neúspěšného vydavatele Máchových spisů, o němž se lze dočíst, že „pocházel z italského rodu šlechtického, jehož předek Karel Hyacint (1610 – 1656) byl plukovníkem v císařském vojsku a r. 1642 dostal inkolát v Koruně České“ (*Ottův slovník naučný*, heslo Villani). Časové zasazení zcela neodpovídá a rovněž fakta jsou posunuta – císařským důstojníkem u Sabinu není Hyacint, ale jeho otec Florian; rodina z Itálie nepřichází, ale tráví v ní své vyhnanství po pražské defenestraci –, přesto však i tato vazba fiktivního příběhu *Hyacinta* na historickou realitu je možná.

/16/ K tomuto Sabinovu textu srov. zejména studie Jana Thona *Neúspěch Jungmannova nástupce*, Praha 1947, a Julie Štěpánkové *Literární historik Karel Sabina*, in *Česká literatura 1957*, s. 185-199.

/17/ Na tuto povídku společně s další Sabinovou prózou *Poslední z Hasenburkův* (Květy 1865) dosud upozornil pouze Miloslav Hýsek ve své známé „tematologicky“ zaměřené studii *Bílá hora v české literatuře*, ve sborníku *Na Bílé hoře*, 2. vyd., A. B. Černý, Praha 1921, s. 125. Hýsek bohužel neznal *Hyacinta*, Sabinovu nejdůležitější prózu s bělohorskou tematikou.

/18/ Karel Sabina, *Dějepis literatury československé staré a střední doby*, Alexandr Storch, Praha 1866, s. 946.

/19/ Karel Sabina, *Osudná kniha*, in *Květy* 1866, s. 174 a 212.

/20/ Viz Jan Thon, *Nový román Karla Sabinu?*, in *Český časopis filologický*, s. 122-125 a 231-234, citát ze s. 124. Nepřímým důkazem Sabinova autorství *Ruesswurmu* je dále výběr tematického okruhu předbělohorské doby a některé motivy, příbuzné jeho jmenovaným prózám *Poslední z Hasenburkův*, *Hyacint* a *Osudná kniha* z téže doby, a konečně i některé pro Sabinu 60. let typické jazykové prvky, jako je výraz *sobík* (= sobec), hyperkorektní plurálové nominativy typu *vojíné*, nesprávně utvořená adverbia typu *šířeji*, *úžeji*, *nížeji* či alternace fonetického psaní některých tvarů slovesa *být* (*sem*, *si*, *sou*) se spisovným územ.

/21/ Po skončení této války o ní Sabina zřejmě na objednávku napsal rozsáhlou politologickou statí *Kronika války prusko-italsko-rakouské*, která vyšla roku 1868 v Praze u Mikuláše a Knappa. Text, doplněný řadou ilustrací, je zajímavý zvláště úvodní úvahou a citacemi soudobého tisku. Otázka Sabinova politického postoje je tu ovšem velmi ožehavá; vzpomeňme ale v této souvislosti na jednání dalšího bývalého radikála J. V. Friče, který přitáhl do Prahy z emigrace s pruskou armádou na straně nepřítelů a byl tehdy částí českých kulturních představitelů vnímán jako národní zrádce.

/22/ Emanuel Meliš, *Karel Sabina*, in *Lada* 1865, s. 108.

/23/ Ferdinand Břetislav Mikovec, *Život a smrt Hermana Kristofa z Ruesswurmu*, in *Lumír* 1861, s. 11 a 14.

/24/ [Karel Sabina,] *Ruesswurm. Historický román z časů císaře Rudolfa II.*, in *Pražský deník*, roč. 1, 1866, č. 60.

/25/ Oba citáty tamtéž, č. 173 a 162.

/26/ Nově případ H. K. Russworna vyličil mj. historik Josef Janáček v knize *Rudolf II. a jeho doba*, Svoboda, Praha 1987, zvláště s. 352-354. Postavy intrikánských milenek v *Ruesswurmovi* jsou ovšem z větší části fiktivní; o jejich klíčové úloze si K. Sabina v svém románu jen „realisticky“ zaspekuloval.

/27/ Srov. Karel Krejčí, *Minulost zrcadlem přítomnosti*, in Miloš Václav Kratochvíl, *Král obléká halenu*, 2. vyd., Sfinx, Praha 1948, s. 242-258.

/28/ Tento Sabinův německy psaný román je známější pod titulem *Die Sturmvoegel der Revolution in Oesterreich vor dem März 1848*, pod nímž bylo původní vydání s novým vrocením 1879 po Sabinově smrti doprodáno. Nový titul je neautorský, pochází od nakladatele A. Hynka (a promítl se i do českého překladu, který vyšel roku 1927 ve čtyřech svazcích jako *1848 – Předbřeznoví revoluční bouřliváci v Rakousku*). Jde o docela jiné dílo než dříve česky napsaný *Král Ferdinand*, za nímž též výrazně zaostává umělecky. O obou textech viz podrobněji v kapitole *Revoluce a moc*.

11. REVOLUCE A MOC

/1/ Karel Sabina, *Jsmo svobodni!* [Včela 5. 4. 1848], in Karel Kosík (red.), *Čeští radikální demokraté*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953, s. 173.

/2/ Karel Sabina, *Poutník*, in *Květy* 1835, s. 94.

/3/ *Ibid.*, s. 308.

/4/ Podrobnosti o cenzurním zákulisí *Obrazů a květů snů a Obrazů ze XIV. a XV. věku* podává Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006, s. 32n. a 51n. – K dobové cenzuře, jejím praktikám i přehmatům se též vyjadřuje nepodepsaná stať *Bývalá cenzura*, otištěná roku 1869 v Barákově Svobodě. Je nepochybně Sabinova, neboť některé její pasáže se detailně shodují se Sabinovým pozdějším románem *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875). Obraz ministra Sedlnického jako říšského cenzora je kromě tohoto románu obsažen i v Sabinově článku *Zpomínka Čecha ze staré Vídně*, uveřejněném v témže ročníku Svobody. *Bývalá cenzura* mimo jiné obsahuje známou ironickou interpretaci *Máje* jako básně líčící „ošemetnost světa nejživějšími barvami a trest zaslužený hned při tom“, která prý posloužila k oklamání cenzora Zimmermanna. K. Janský v knize *K. H. Máchu ve vzpomínkách současníků* stať neprávem připsal J. Barákov, který si tehdy jako odpovědný redaktor Svobody odpýkával patnáctiměsíční trest vězení (obě jmenované stati komentujeme níže v kapitole *Paměti a vzpomínky*).

/5/ Srov. Vladimír Křivánek, *Několik poznámek k Sabinovu pojetí historie v jeho povídkách ze 40. let*, ve strojopisném sborníku *Sabina (Sborník ze sympozia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěno. Viz též zde kapitolu *Zrada, pomsta a kroniky*.

/6/ Karel Sabina, *Čišík*, bez tit. listu [F. E. Sandtner, Praha ?1844], s. 217. Kurzívou přepisujeme text proložený autorem.

/7/ Srov. výše v kapitole *Hranice díla*.

/8/ Viz *Noviny Lípy slovanské* 2. ledna 1849; překlad byl též přetištěn in Svoboda 1870, s. 347-348 (podepsáno šifrou E. Z., pod kterou Sabina v 60. letech publikoval také v Ladě).

/9/ Viz Alexandr Stich, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976, s. 179-182. Též srov. K. Kazbunda, c. d., s. 64n.

/10/ Na tyto skutečnosti upozornil Karel Kosík, *Česká radikální demokracie*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1958, s. 253 a 312n. Brožura, kterou vydal v Praze Carl Wilhelm Medau, se zřejmě dochovala v jediném výtisku, jež vlastní pražská Knihovna Národního muzea.

/11/ Srov. Josef Kajetán Tyl, *Pražský posel 1848*, Spisy sv. XIII, ed. Alexandr Stich, Odeon, Praha 1966, s. 25-26, a Jan Erazim Sojka, *Naši mužové*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 326.

/12/ *Čtenářům našim* [Pražský večerní list 30. 9. 1848, an.], in K. Kosík (red.), c. d., s. 48.

/13/ K. Sabina, *Jsmo svobodni!*, in K. Kosík (red.), c. d., s. 173. Široký komentář k Sabinově revoluční publicistice podali zejména K. Kosík a K. Kazbunda, obě c. d. Další shrnující údaje uvádí monografie Jaroslavy Peškové *Utopický socialismus v Čechách v XIX. století*, Svobodné slovo, Praha 1965, s. 107-118. Nový historicko-sociologický pohled na vybrané Sabinovy články podal Jiří Štaif, *Obezřetná elita (Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830 – 1851)*, Dokořán, Praha 2005, zvláště s. 302-303.

- /14/ Srov. Jaroslav Purš, *K případu Karla Sabiny*, Rozpravy ČSAV, Praha 1959, s. 27. Sabinův list cituji v Puršově překladu.
- /15/ Jan Erazim Sojka, *Naši mužové*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 393.
- /16/ Karel Sabina, *Oživené hroby*, SNKLHU, Praha 1953, s. 109.
- /17/ Srov. Jaroslava Janáčková, *Oživené hroby*, v knize *Stoletou alejí*, Čs. spisovatel, Praha 1985, s. 126-135. Jaroslava Janáčková – Alena Macurová, *Prostor v díle, dílo v prostoru (Oživené hroby Karla Sabiny)*, in *Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia* 1982, s. 207-216. Vladimír Macura, *Sen o revoluci*, v knize *Český sen*, NLN, Praha 1998, s. 148-156. Všechny jmenované studie byly autory načrtnuty už u příležitosti Sabinova výročí v letech 1977 – 1978 a staly se základem moderního posouzení jeho nejznámější prózy.
- /18/ K. Sabina, *Oživené hroby*, c. d., s. 21 a 117.
- /19/ Ibid., s. 17. Za tento podnět vděčím dr. Václavu Vaňkovi.
- /20/ Češi jsou v *Oživených hrobech* obecně líčeni jako vládní poskoci anebo rovnou vězeňští bachaři, například v slovech Itala Fortiho: „Všickni naši policajti z Čech. Tutti diaboli. Ani jsem nevěděl, že mohou být též Čechové zavření“ (s. 24). Obdobný údaj podává i další tehdy vězněný radikální demokrat, překladatel Hugových románů do češtiny a pozdější Sabinův tchán Vincenc Vávra: „...profos, policajt a četník jsou v rakouské organizaci skoro výhradně Čechové (...) a i zde na Munkáci máme vrchního profosa Čecha“, srov. Vincenc Vávra, *Zápisky starého osmačtyřicátníka*, Praha 1889, s. 31.
- /21/ K. Sabina, *Oživené hroby*, c. d., s. 125 a 196. Z reálu zřejmě vycházejí i postavy vězňů, seskupené kolem Slava-Sabiny, jak dokládá K. Kazbunda, c. d., s. 182-188 a 299n.
- /22/ Závěr textu, jemuž jsme zde věnovali zvýšenou pozornost, však není vhodné pokládat za definitivní. Víme, že Sabina v první půli roku 1871 napsal a „dohotovil“ druhý díl *Oživených hrobů* a koncem roku 1875, kdy se chystal znovu veřejně vystoupit pod svým jménem, zmínil úmysl jej vydat společně s prvním dílem, viz Sabinovy dopisy zeti Emanuelu Vávrovi z 24. května 1871 a 12. listopadu 1875, in Jan Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, Melantrich, Praha 1947, s. 41, 44 a 118. Nic dalšího o tomto textu není známo, ale lze předpokládat s jistou mírou pravděpodobnosti, že děj v něm byl doveden ke skutečnému Sabinovu amnestování 8. května 1857, čímž by se smysl *Oživených hrobů* obrátil. Prodloužením textu může být rovněž narušeno jeho žánrové určení.
- /23/ Jan Thon, *Karel Sabina svědčí proti – Omladině*, in Svobodný zítřek 1946, č. 28. Viz též Milan Hlavačka in Jaroslav Čechura a kol., *Historie českých spiknutí*, Akropolis, Praha 2000, s. 130.
- /24/ Původní titul prvního z nich *Z nedávných časů* byl v souvislosti s Ferdinandovou smrtí koncem června 1875 se souhlasem autora aktualizován uvedeným názvem nakladatele Hynka a odsunut do podtitulu. Náklad druhého románu byl po Sabinově smrti roku 1879 doprodán pod jeho pozdním pseudonymem Leo Blass a změněným názvem *Die Sturmvoegel der Revolution in Oesterreich vor dem März 1848 (Trubači revoluce...)*, v překladu V. Vittingera 1848 – *Předbřeznoví revoluční bouřliváci v Rakousku*. Nakladatelův titul neodpovídá charakteru díla (viz dále). Zde oba názvy zkracují na *Král Ferdinand* a *Císař Ferdinand*; titul panovníka přitom vystihuje i jazyk, v němž bylo dílo napsáno. Dostupné literárněhistorické informace o obou textech podal Jan Thon, *Zapomínaný román Karla Sabiny a Další knihopisný doplněk díla Karla Sabiny*, oboje in *Český časopis filologický* 1943/44, s. 165–168 a 232–234; viz i týž, *Rodinné listy Karla Sabiny*, c. d. (Sabinův dopis zeti z 12. listopadu 1875). Oba romány interpretovala Miroslava Tučková, *Beletristická próza Karla Sabiny (disertační práce)*, Filosofická fakulta UK, Praha 1946, netištěno.
- /25/ Těmto pasážím se věnujeme zde v kapitole *Paměti a vzpomínky*.
- /26/ Josef Václav Frič, *Paměti II*, ed. Karel Cvejn, SNKLHU, Praha 1960, s. 367 a 623-625.
- /27/ Karel Sabina, *Král Ferdinand*, c. d., s. 1489.
- /28/ Ibid., s. 1479.
- /29/ Karel Sabina, *1848 – Předbřeznoví revoluční bouřliváci v Rakousku*, díl II, přel. Václav Vittinger, Praha 1927, s. 567.
- /30/ Srov. starší Sabinův překlad těchto veršů: „Staré umírá, časové se mění / a život nový z zřícenin vykvétá!“ Karel Sabina, *Na poušti*, sv. I, I. L. Kober, Praha 1863, s. 67.

12. OSVĚTA, DUCH A UTOPIE

- /1/ Následující pasáž této kapitoly je podstatně zkrácenou a revidovanou verzí mé netištěné práce *Stopy vlivu německé idealistické filosofie v eseji Karla Sabiny Duchovní komunismus*.
- /2/ Poprvé vyšel *Duchovní komunismus* v Praze roku 1861 nákladem Aloise Štorcha. Podruhé „ve věrném, doslovném přetisku prvního vydání“ v Praze roku 1928 (údaj o reedici tohoto textu v roce 1947 nemohu potvrdit). Potřetí v Melantrichu roku 1982 v rámci souboru tří próz *Čeští utopisté devatenáctého století*. Část eseje vyšla rovněž ve výboru ze Sabinových statí *O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953. Zde citujeme výhradně z prvního vydání, jediného za Sabinova života; pro množství citátů uvádíme čísla stran přímo v textu.
- /3/ Zdeněk Nejedlý, *Předmluva*, in K. Sabina, *Duchovní komunismus*, Praha 1928. Karel Kosík, *Česká radikální demokracie*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1958.
- /4/ Jan Thon, *Neúspěch Jungmannova nástupce*, Praha 1947. Felix Vodička, *Doslov*, in K. Sabina, *O literatuře*, c. d., s. 291n.
- /5/ Srov. zvláště Hana Hrzalová, *Jak vznikl a uskutečňoval se ideál demokratické literatury kolem roku 1848 (K problematice Sabinovy Demokratické literatury)*, Česká literatura 1959, s. 40-60, a Eva Strohsová, *K výborům ze Sabiny a Nebeského*, Česká literatura 1954, s. 156-163.
- /6/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologie ducha* [1807], přeložil Jan Patočka, ČSAV, Praha 1960, s. 442.
- /7/ *O literatuře*, c. d., s. 269.
- /8/ „...the rationally necessary course of the World Spirit“. Citováno podle: Charles Taylor, *Hegel and Modern Society*, C. U. P., Cambridge 1979, s. 65.
- /9/ Připomněl v tomto kontextu známý mocenský výrok z konce 50. let, že zakrátko po celé české literatuře ani kohout nezakokrhá. Širší souvislosti viz in Josef Václav Frič, *Paměti II*, ed. Karel Cvejn, SNKLHU, Praha 1960, s. 537n. Frič tento výrok připsal pražskému policejnímu radovi Weberovi a po něm totéž učinil Václav Žáček v monografii *Josef Václav Frič*, Melantrich, Praha 1979, s. 117. Naproti tomu Kazbunda udává, že jeho autorem byl policejní ředitel Päumann a že tento jeho proslulý výrok byl citován – v odlišném znění, než udávají Frič a Žáček – dokonce i v jeho nekrologu (Päumann zemřel ve Vídni roku 1870), srov. Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum 2006, s. 228.
- /10/ Vladimír Macura v knize *Znamení zrodu*, Čs. spisovatel, Praha 1983, připomněl fakt, že se obrozenci snažili dosáhnout politické emancipace v apolitické oblasti kultury, jako zásadní paradox celého hnutí. Sabinova esej na tuto myšlenku vrhá nové světlo.
- /11/ Johann Gottlieb Fichte, *Pojem vzdělance* [1794], Svoboda, Praha 1971, s. 56 a 51.
- /12/ *Ibid.*, s. 54 – 57.
- /13/ *Ibid.*, s. 43.
- /14/ Výbor z těchto statí pod názvem *Sociální studie* (Melantrich, Praha 1950) pořídil Jaroslav Vozka, který se je podtitulem pokusil dobově interpretovat jako „pojednání o socialismu“. Přirazený rozsáhlý úvod je přes svou ideologickou podmíněnost důležitým zdrojem informací o této oblasti Sabinovy tvorby. Též srov. Jaroslava Pešková, *Utopický socialismus v Čechách v XIX. století*, Svobodné slovo, Praha 1965, zvláště s. 107-118, a K. Kosík, c. d.
- /15/ V Sojkových *Našich mužích*, jejichž hlavním autorem je Sabina, je též *Duchovní komunismus* opakovaně připodobněn ke slavné „utopii“ Jana Kollára *O literární vzájemnosti mezi kmeny a nářečnými slavskými* (Hronka 1836). Viz Jan Erazim Sojka, *Naši mužové*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 90 a 97.
- /16/ Karel Sabina, *Na poušti*, sv. 2, I. L. Kober, Praha 1863, s. 199-201.
- /17/ Karel Sabina, *Slova o politickém vzdělání* [Pražské noviny 16. 4. 1848], in *Čeští radikální demokraté*, uspoř. Karel Kosík, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953, s. 179.
- /18/ K. Sabina, *Na poušti*, c. d., sv. 1, s. 170, kurzíva autor.
- /19/ *Ibid.*, sv. 4, s.
- /20/ *Ibid.*, sv. 1, s. 80-81 a 130, kurzíva M. Ch.
- /21/ Vše K. Sabina, *Na poušti*, c. d., sv. 1, s. 165 a 176-177.
- /22/ Motiv somnambulismu najdeme už v Sabinově básni *Náměsíčník* (Květy 1835 pod názvem *Noční schůzky*), kde po lásce toužící jinoch nachází nadpozemskou milenku v zářící luně, která ho zve ke

každonočním schůzkám. Představu lunny jako milenky tu však fikce textu zpodobuje jako reálnou, a mladík proto není v básni označen za blázna, přestože mu jeho cit způsobí smrt.

13. SENZITIVITA A ŠÍLENSTVÍ

/1/ Karel Sabina, *Obrana proti lhářům a utrhačům*, Praha 1872, s. 18.

/2/ Jan Thon, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947, s. 21.

/3/ Josef Václav Frič, *Paměti II*, ed. K. Cvejn, SNKLHU, Praha 1960, s. 380.

/4/ Josef Kočí, *Emanuel Arnold*, Svobodné slovo, Praha 1964, s. 94.

/5/ Ferdinand Strejček, *Neznámý Sabina*, in *Česká literatura 1954*, s. 379-383. Též viz Jaroslav Vopravil, *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*, SPN, Praha 1973, heslo Karel Sabina. Následovně i Zdeněk Pešat v *Lexikonu české literatury*, heslo Lumír (1).

/6/ Srov. J. Kočí, c. d., s. 95-96.

/7/ Jan Erazim Sojka, *Naši mužové*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953, s. 393.

/8/ K. Sabina, c. d., s. 20. O případu podrobně informoval Karel Kazbunda v nově vydané monografii *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006, s. 215. Báseň, nazvaná *Náš podíl*, byla součástí alba básní *Pomměny*, které v červenci 1858 hodlal vydat J. V. Frič k oslavě padesátého výročí založení pražské hudební konzervatoře. Text básně neznáme.

/9/ Už u tohoto románu lze ale předpokládat povězeňské textové úpravy, například hned úvodní pasáž („Nové domy v Praze jako z vody vyrůstají...“) je zřejmě podána z perspektivy někoho, kdo město delší dobu neviděl. Pozadí vydání románu, který musel být policejně povolen, je bohužel neprůhledné.

/10/ K. Sabina, c. d., s. 37.

/11/ Karel Velemínský (red.), *Z rukopisné pozůstalosti G. Pfliegera Moravského*, in *Listy filologické* 1903, s. 241.

/12/ Tak se domníval J. V. Frič, c. d., s. 537n, citát s. 544. Tuto argumentaci bohužel znevěrohodňuje časový nesoulad. Citovaný zákaz J. V. Frič klade do doby kolem 20. srpna 1859, přičemž Sabinova spolupráce s Päumannem se datuje už od července. Nedovedu posoudit, nakolik se Frič mohl mýlit v datech. Nicméně známé narážky z Pfliegerova deníku na Sabinovu amoralitu, v nichž lze, byť jen s malou pravděpodobností, hledat možnost Sabinových starších pletek s policií, pocházejí už z ledna 1859, srov. K. Velemínský, c. d., s. 243-245.

/13/ O časopisu Svět a domov a v souvislosti s ním o románu *Na poušti (Synové světla)* viz zvláště Jan Kaliba, *Pokusy J. V. Friče o vydávání časopisů v době bachovské reakce 1854 – 1858*, ve sborníku *J. V. Frič a demokratické proudy v české politice a kultuře*, ČSAV, Praha 1956, s. 92-112. Dále srov. K. Kazbunda, c. d., s. 200n., a Václav Žáček, *Josef Václav Frič*, Melantrich, Praha 1979, s. 116n.

/14/ Paradoxně policii k zakázání Jasoně mohla přivést Sabinova denunciací Sojky z léta 1859, srov. podrobně K. Kazbunda, c. d., s. 284-286, a Jaroslav Purš, *K případu Karla Sabinovy*, Rozpravy ČSAV, Praha 1959, s. 34-35. Radikál Sojka se později sám stal spolupracovníkem vládních úřadů ve Vídni (podle všeho však ne konfidentem). O této postavě publikoval v mnohém podnětnou studii Karel Janský, *Případ Jana Erazima Sojky*, ve sborníku *Z doby Nerudovy*, red. Karel Krejčí, ČSAV, Praha 1959, s. 175-192.

/15/ Podrobnější informace viz K. Kazbunda, c. d., s. 200n.; Josef Václav Frič, *O katastrofě májové*, in *Ruch* 1881, s. 303; Antonín Macek, *Předmluva*, in K. Sabina, *Na poušti*, sv. I, Praha 1908, s. 4-5; a J. E. Sojka, c. d., s. 392. Z obou autorských titulů díla preferuji *Na poušti*, neboť pod ním nakonec Sabina celé dílo publikoval. Grebeníčkové vydání románu pod názvem *Synové světla* (Mladá fronta, Praha 1953) změnu nijak nevysvětluje a postrádá dokonce ediční komentář. Sémantika obou názvů je ostatně ve struktuře díla obdobná (dům Na Poušti je sídlo sekty „synů světla“).

/16/ J. E. Sojka, c. d., s. 392. J. V. Frič, *Paměti II*, c. d., s. 537.

/17/ Růžena Grebeníčková, *Doslov*, in K. Sabina, *Synové světla*, c. d., s. 484.

/18/ Karolina Světlá, *Pan policejní komisař K.* [1881], in *Upomínky*, J. Otto, Praha 1901. Světlá mimo jiné vzpomíná, jak jí jako dívce Kreuzmann umožnil přístup do knihovny zakázaných autorů v Bartolomějské ulici – paradoxně to tedy byl právě představitel moci, kdo budoucí autorku jako první seznámil s indexovanými díly Heina, Freiligratha, Herwegha aj. Josef Kreuzmann ostatně zasáhl i do Sabinova života, když o něm v době vydávání jeho povídky *Obrazy a květy snů* (1835) podával špionážní relace policii, srov. K. Kazbunda, c. d., s. 32n.

- /19/ Květa Homolová – Mojmir Otruba – Zdeněk Pešat, *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*, Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 233.
- /20/ Srov. Jan Máchal, *Karel Sabina*, in *Literatura česká XIX. století* III/2, Jan Laichter, Praha 1907, s. 437.
- /21/ Celý text letáčku viz A. Macek, c. d., s. 5-6. V autorském referátu o románu, který Sabina v půli ledna 1858 zaslal pražskému policejnímu ředitelství společně se žádostí o povolení k tisku, je dílo líčeno jako román ztroskotání lidí, kteří nedokáží prosadit svůj talent zčásti vinou nepřejícného a nechápavého okolí, zčásti pro své iluzorní chápání světa. Text tohoto „autoreferátu“ reprodukoval česky K. Kazbunda, c. d., s. 206.
- /22/ R. Grebeníčková, c. d., s. 481-487. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, Orbis, Praha 1967, s. 312n. Daniela Hodrová, *Obrozenecký typ románu s vlasteneckým tajemstvím*, in strojopisný sborník *Sabina (Sborník ze symposia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěno; některé myšlenky z této práce později autorka zmínila v knize *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*, Čs. spisovatel, Praha 1989, s. 160n.
- /23/ Všechny citáty Karel Sabina, *Procházky v oboru mystiky, romantiky a bájení*, in ČČM 1847, sv. 1, s. 312-317. Podrobněji se k této Sabinově eseji vyjádřil Karel Kosík v knize *Česká radikální demokracie*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1958, s. 445n.
- /24/ Karel Sabina, *Na poušti*, I. L. Kober, Praha 1863, sv. 1, s. 172 a 111.
- /25/ Karel Sabina, *Blouznění*, Melantrich, Praha 1931, s. 65 a 67.
- /26/ *Ibid.*, s. 34 a 105. Ve zcela témže smyslu Sabina slova „působení“ užil v souvislosti s Máchou ve svém *Úvodu povahopisném*, kde zmiňuje, že při jednom ze společných rozhovorů oba básníci diskutovali o „působení přírodních výjevů večerních na lidskou mysl“, srov. Karel Janský (red.), *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Melantrich, Praha 1958, s. 44. I tento nepřímý prostředek tedy věrohodně dokazuje, že jde o narážku polemizující s Máchovou poetikou; těch u zralého Sabiny najdeme překvapivě mnoho.
- /27/ Do té doby nacházíme téma hudby u Sabiny jen zřídka v popisech hry houslistů Víta z povídky *Msta* (Květy 1840) a Ladislava z románu *Hedvika* (1858). Přesto právě *Jan Zach* dokazuje mylnost Očadlíkova názoru, že „poměr Karla Sabiny k hudbě byl zcela náhodný“, Mirko Očadlík, *Karel Sabina libretista*, in Národní a Stavovské divadlo, 5. 11. 1927, s. 2.
- /28/ Karel Sabina, *Jan Zach*, in *Dalibor* 1859, s. 125 a 133.
- /29/ Tímto intertextuálním vztahem se zabýváme dále v kapitole *Paměti a vzpomínky*.
- /30/ Karel Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. 2, F. Topič, Praha 1910, s. 215.
- /31/ *Proslov*, in *Jasoň* 1. 4. 1859, bez podpisu; tamtéž i další citáty. Podrobněji k tomuto článku viz výše v kapitole *Charakteropis a terminologie*.

14. MORANA A PALINGENEZIE

- /1/ Jan Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, Melantrich, Praha 1947, s. 98-99, zvýrazněný text tam.
- /2/ K této problematice viz znovu J. Thon, c. d., s. 101-105.
- /3/ U Hynka Sabinovi vyšly tyto romány: *Morana čili Svět a jeho nicoty* (1874), *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (1875) a německy psaný, bohužel však už úpadkový *Kaiser Ferdinand der Gütige und die Revolution vom Jahre 1848* (1876), známější ale pod nakladatelským titulem dotisku tohoto vydání *Die Sturmvoegel der Revolution in Oesterreich vor dem März 1848*, který vyšel pod pseudonymem Leo Blass (1879), anebo pod titulem českého překladu *1848 – Předbřeznoví revoluční bouřliváci v Rakousku* (Praha 1927 ve čtyřech svazcích). Oběma posledně jmenovaným románům se věnujeme zvláště v kapitole *Revoluce a moc*, důležitému *Králi Ferdinandovi* pak ještě v kapitolách *Hranice díla*, *Paměti a vzpomínky* a *Láska, ženidlo a manželství* (tam viz i o *Moraně*). Téměř najisto také Sabina napsal dnes nezvěstný německý román *Der letzte Abt von Sedletz (Poslední sedlecký opat)* – po jeho smrti, jak je zjištěno, vedla Josefína Sabinová s nakladatelem Hynkem soudní spor o honorář za tento román, který vyhrála, srov. J. Thon, c. d., s. 127-128 (snad lze tento titul volně spojit s nejasnou zprávou o mravoličném románu v katolickém duchu, který si prý u národem zavrženého Sabiny objednal bývalý revolucionářský kněz, později vyšehradský probošt páter Václav Štulc).
- /4/ J. Thon, c. d., s. 109 (dopis dceři z 2. února 1874).

/5/ Jen podle Blahníka je *Morana* „nejzajímavější prací Karla Sabiny“, neboť „odmyslíme-li si různé senzačnosti románového děje, zbývá nám kostra hutné filosofie, filosofie neveselé, která jest přímým výsledkem Sabinova života. Tu ukázal, že nepojímal život kolem něho plynoucí jen zběžně, nýbrž že rozjímal o něm hluboce, že vnímal veškeré detaily jeho a toužil po přerodu lidstva k dobru, spravedlnosti a pravdě“, Vojtěch Kristian Blahník, *Karel Sabina*, Praha 1911, s. 55. V novější době pouze Stich vyzdvihl lidovost jazyka postavy služky Hány Slívové, srov. Alexandr Stich, *Jazykový program a ideál Karla Sabiny*, in *Slovo a slovesnost* 1994, s. 241-261.

/6/ Viz Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, Orbis, Praha 1967, s. 332.

/7/ Karel Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. I a II, F. Topič, Praha 1909 a 1910; citáty ze sv. I, s. 4 a 12.

/8/ Jan Thon, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947, s. 24.

/9/ K. Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, c. d., sv. I, s. 63-64.

/10/ Karel Sabina, *Vybrané spisy I (Básně)*, ed. J. Thon, J. Laichter, Praha 1911, s. 51.

/11/ Nejde v té době o úkaz docela ojedinělý: téměř beze zbytku tyto jednoty zachovává také o málo mladší Arbesův román *Moderní upíři* (1879).

/12/ Citáty in K. Sabina, *Morana čili Svět a jeho nicoty*, c. d., sv. I, s. 103-106, 131, 185 a 335.

/13/ *Ibid.*, s. 139-141, 144 a 287.

/14/ *Ibid.*, sv. II, s. 161, 484 a 492.

/15/ O postavě Rubína viz podrobněji výše v kapitole *Senzitivita a šílenství*, o Viole v kapitole *Láska, ženidlo a manželství*.

/16/ J. Thon, c. d., s. 99.

15. PAMĚTI A VZPOMÍNKY

/1/ Hýskův vztah k Sabinovi byl značně rozporný. Nejprve o něm roku 1921 otiskl velmi pochvalný a informovaný článek *Sabina dramatik*, in *Jeviště* 1921, s. 162-165. Poté roku 1925 v Lumíru nadvakrát Sabinu ostře odsoudil a dokonce proti němu vyzdvihl osobu Jakuba Malého jako příklad morální autority (*Případ Sabinův*, s. 237-249; *Ještě případ Sabinův*, s. 390-392). Objevné vydání *Vzpomínek* o dvanáct let později můžeme chápat jako Hýskovo nové přitakání Sabinově tvorbě.

/2/ Karel Sabina, *Vzpomínky*, F. Borový, Praha 1937, s. 31 a 36.

/3/ Jan Mukařovský, *Dvě knihy paměti z doby českého obrození*, in *Slovo a slovesnost* 1939, s. 58. Je možné, že Mukařovský svou recenzí nechtěně podpořil dobovou protičapkovskou kampaň, v níž byl Čapek mimo jiné viněn z plagiátorství (o několika takových případech nově informuje Petr Kovařík, *Jak byl Karel Čapek obviňován z plagiátorství a tajemství jeho poslední knihy*, v knize *Literární mýty, záhady a aféry*, NLN, Praha 2003, s. 174-185). Proti těmto výpadům se proto hned krátce nato – s poukazem právě na Sabinovy *Vzpomínky* – ohradil Václav Černý na okraji pronikavé úvahy, v níž novátorsky spatřoval podstatu literárního tvoření v navazování na existující tvorbu: „...co z toho, že celý námět Čapkova *Života a díla skladatele Foltýna* je vzat ze Sabinova vyprávění o ‚literátu‘ Hornerovi v jeho *Vzpomínkách (...)?*“, srov. Václav Černý, *O problému vlivu a co s ním souvisí* [1940], in *Tvorba a osobnost I*, red. Jan Šulc, Odeon, Praha 1992, s. 47.

/4/ Mojmír Otruba, *Polemika Karla Čapka s romantikou*, in *Česká literatura* 1965, s. 33 a 34, obdobně i na s. 31. V tomto ohledu lze říci, že Otrubova studie rozvádí starší Matuškovu formulaci, podle níž je román o Foltýnovi „kritikou konvenčně romantického pojetia umenia a umelca, kritikou typu, ktorý si v mene svojej ‚odlišnosti‘ nárokuje výnimočné postavenie a nadpráva“, viz Alexander Matuška, *Človek proti skaze (Pokus o Karla Čapka)*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963, s. 247.

/5/ M. Otruba, c. d., s. 33. O třicet let později však Otruba napsal, že Čapkův *Foltýn* „svou textovou podmíněnost skrývá“ (na rozdíl např. od Čapkových apokryfů, u nichž naopak „nově vzniklý text ostentativně poukazuje na texty, s nimiž je svázán mezitextovou vazbou“). Nemusí ale jít o rozpor: „To, jak jednoho i druhého – resp. různých mezistupňů – nové dílo dosahuje, je převážně věcí poetické techniky, a záleží jen na autorském koncepčním záměru, zda do významovosti díla má vstoupit podmiňující text tím, že je ostentativně zpřítomněn a že se na něj nepřehlédnutelně poukazuje, anebo zda má být vnějškově utajována jeho implicitní přítomnost a zastírána jeho funkce“, Mojmír Otruba, *Znaky a hodnoty*, Český spisovatel, Praha 1994, s. 12. K tomuto místu Otrubova textu srov. komentář J. Homoláče: „Spíše než o odkazování ostentativním a zastíraném by bylo myslím vhodnější

mluvit o odkazování signalizovaném a nesignalizovaném (...) a takové příklady, jakými jsou vztah Čapkova *Foltýna* k Sabinovým vzpomínkám nebo vztah *Bílé nemoci* k Foustkovu *Dělu života*, považovat za vztahy genetické. Ty se sice potenciálně mohou stát součástí významové výstavby, ale jejich odhalení poskytne čtenáři spíše informaci o genezi textu, resp. o autorově tvůrčí metodě než o významové výstavbě textu (...). Analogicky by potom bylo možné uvažovat o mezitextových vztazích vytvářených čtenářem, které by byly spíše zprávou o recepci textu“, Jiří Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, AUC – Philologica, Karolinum, Praha 1996, s. 36-37.

/6/ Oldřich Králík, *První řada v díle Karla Čapka*, Čs. spisovatel, Praha 1972, s. 184n. a 198n. Údajných „předloh“ *Foltýna* ovšem bylo více. J. Firt, obchodní ředitel nakladatelství Borový, se např. domníval, že Čapka zde „částečně inspiroval vzestup a pád Štorcha-Mariena“, ředitele Aventina a Čapkova kmenového nakladatele ve 20. letech; Scheinpflugová prý tento podnět v doslovu k *Foltýnovi* nezmínila z ohledu ke Štorchovi, viz Julius Firt, *Knihy a osudy* [1972], Atlantis, Brno 1991, s. 35.

/7/ O. Králík, c. d., s. 206-208.

/8/ Obdobnou tendenci lze ostatně vysledovat i u foltýnovské studie Milana Pávka *Sen života a život ve snu*, in *Česká literatura* 1967, s. 143-152, a zčásti dokonce u Otruby.

/9/ Petr Hanuška, *Jak to bylo s Foltýnem čili Na stopě plagiátorům?*, in *Tvar* 1998, č. 15, s. 6.

/10/ Růžena Grebeníčková, *K Sabinově předbřeznové novelistice*, ve strojopisném sborníku *Sabina (Sborník ze sympozia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěno, s. 3.

/11/ Připomeňme znovu teorii „úzkosti z vlivu“ Harolda Blooma (*Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973; zde srov. kapitulu *Inspirace a vlivologie*). Autor tu svůj klíčový pojem „vliv“ vysvětluje mj. pomocí napohled paradoxní představy interpretace směřující proti toku času (tak Shakespeare jakožto střed západního literárního kánonu „interpretuje“ všechny své následovatele, které ovlivnil, Milton „čte“ a „vykládá“ Williama Blakea apod.). V naší situaci ovšem odpadá pro Blooma neodmyslitelná myšlenka „úzkostí“, s níž se nový autor vyrovnává s vlivem svého předchůdce-génia: Čapek vůči Sabinovi rozhodně tímto komplexem trpět nemusel. Přinejmenším skutečnost, jak detailně v některých ohledech na Sabinův text navázal, naopak dokazuje, že práce na *Životě a díle skladatele Foltýna* pro něj v intertextuálním smyslu nebyla bolestným zápasem s inspirátorem, ale – vedle dalších uměleckých cílů, které na svůj román kladl – „přítakaním“ části jeho díla (M. Otruba) a nepřímou snad i pokusem o prosazení tohoto díla v očích veřejnosti.

/12/ Míjíme zde tyto práce: Václav Žáček, *Ohlas polského povstání r. 1864 v Čechách*, Orbis, Praha 1935; týž, *K případu Karla Sabiny*, in *Časopis Národního muzea* 1936, s. 73-93. Zdeněk Tobolka, *Případ Karla Sabiny*, in *Sborník věnovaný dějinám dělnického hnutí a socialismu I*, Praha 1921, s. 47-59. Karel Kazbunda, *Pouť Čechů do Moskvy a rakouská diplomacie*, Orbis, Praha 1924; M. Hýsek, oba citované texty z roku 1925.

/13/ K charakteropisu Hornera je třeba připomenout důležitý postřeh Jana Mukařovského, který jej uvádí do vztahu k dalším figurám *Vzpomínek*: „Společný rys těchto postav je jistá nezařaděnost, nedostatečná schopnost přizpůsobovací; proto jejich příhody působí často dojmem tragikomickým. (...) Jsou zde líčení byronovští rozervanci, romantičtí podiváni a povahy jim příbuzné, všichni podobní literárním postavám, ovšem s odstínem parodičnosti“, J. Mukařovský, c. d., s. 59. Tyto deindividuační prvky naznačují i tendenci k autobiografickému sjednocování postav *Vzpomínek* ze strany K. Sabiny. Zvláště mezi ním a J. L. Hornerem ovšem převažují výrazné odlišnosti. Sabina sice Hornera zpodobil se subjektivně empirickým pochopením jako postavu pro něj osobně pozoruhodnou, ale též v ironicky odtaziť perspektivě jako kuriózního a až komicky neúspěšného hráče v umění i v životě. Zvláště jako umělec a kulturní činitel stál Sabina neskonalé výše než Horner.

/14/ Jan Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, Melantrich, Praha 1947, s. 41.

/15/ Srov. zde kapitoly *Básník, vlast a romantika* a *Hovory s KHM*.

/16/ [Karel Sabina], *Bývalá cenzura*, in *Svoboda* 1869, s. 116-117. Cenzura vůbec patřila k častým tématům *Barákovy Svobody*, například roku 1867 zde vyšel velmi dobře zpracovaný anonymní článek *Obrázek rakouské cenzury před rokem 1848*; článek však patrně není Sabinův.

/17/ Stručnou celkovou charakteristiku románu podávám výše v kapitole *Revoluce a moc*. Jménem Svobodín se prý ve 40. letech podepisoval s radikály spřízněný právník František Emanuel Velc, srov. Eduard Bass, *Čtení o roce osmačtyřicátém* [1938], 3. vyd. Čs. spisovatel, Praha 1963, s. 393.

/18/ Všechny citáty [Karel Sabina,] *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba*, Alois Hynek, Praha, b. d. [1875], s. 237-239, a *Bývalá cenzura*, c. d., s. 116. Nutno dodat, že tyto vzpomínky na J. N. Zimmermanna nebyly Sabinovým výhradním majetkem. Jiné „znění“ dvou nebo tří Sabinových

příkladů uvedl a některé nové k nim přidal též František Hajniš, *Před čtvrt stoletím*, ve sborníku *Po desíti letech. Zpomínky na Františka Jaromíra Rubeše*, Praha 1863, s. 118-132 (v témže sborníku otiskl i Sabina svoji stať *Frant. Jaromír Rubeš*, s. 9-23; publikovali tu kromě Hajniše mj. K. Světlá, B. Janda, E. Krásnohorská, G. Pflieger-Moravský, A. Heyduk, F. Doucha, K. Adamec a další).

/19/ *Bývalá cenzura*, c. d., s. 117.

/20/ V poznámkách sice Janský uvedl, že „autorem je snad K. Sabina nebo J. Barák“, vcelku však s textem zacházel jako s Barákovým. I v jmenném rejstříku je stranový odkaz na počátek textu uveden s otazníkem u Barákova jména, srov. Karel Janský (red.), *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Melantrich, Praha 1958, s. 241, 290 a 325. Je třeba dodat, že Barák byl od léta 1868 až do podzimu 1869 coby odpovědný redaktor Svobody vězněn za prohrané tiskové pře. Podle podrobných údajů V. Žáčka byl nejprve odsouzen k desetiměsíčnímu trestu, který mu pak byl o dalších pět měsíců zvýšen, srov. Václav Žáček, *Josef Barák*, Melantrich 1983, s. 164-166; tamtéž viz široce k poměrům kolem Svobody. Pavel Vašák v *Lexikonu české literatury I* (Academia, Praha 1985, s. 133) uvádí, že Barákův trest zněl na osmnáct měsíců a trval až do ledna 1870, tento údaj však je patrně nesprávný.

/21/ *Bývalá cenzura*, c. d., s. 117.

/22/ Srov. rytíř Emanuel Trmal z Toušic, *Vzpomínky na český Repeal*, 2., doplněné vydání, E. Beaufort, Praha 1902. Trmal, podle vlastních slov pravidelný navštěvovatel schůzek Repealu a za revoluce student práv, se v 60. letech podobně jako jeho nevlastní bratr Karel Sladkovský věnoval advokacii a politice. Ve své knize se pokusil podat politický program Repealu, jakousi novou říšskou ústavu, založenou především na totálním zákazu katolicismu a zrovnoprávnění češtiny s němčinou (dvojazyčnost). Věrohodnost Trmalovy práce zpochybnil K. Slavíček, podle něhož „v Repealu nebyly takové hluboké státovědecké a ústavní diskuse, o nichž psal Trmal“, srov. Karel Slavíček, *Tajná politická společnost Český Repeal 1848*, Pragotisk, Praha 1947, s. 91.

/23/ Po O'Connellově smrti napsal o této postavě v červnu 1847 do Pražských novin zásadní článek Karel Havlíček, repealisté však bezpochyby o O'Connellově hnutí věděli dříve. Podle vzpomínek pamětníků se o repealu mezi budoucími radikálními demokraty začalo mluvit už počátkem roku 1845, kdy se začali scházet ve svatotomášské hospodě, srov. Wáclaw Wladiwoj Tomek, *Paměti z mého života*, díl I., F. Řivnáč, Praha 1904, s. 201-202. – Stojí za zmínku, že v původním vydání knihy *Naši mužové* (1862-63), na níž spolupracoval Sabina s Janem Erazimem Sojkou, je sabinovský medailon otištěn v rozsáhlém „doslovu“ spolu s textem o O'Connellovi. Cvejnova edice *Našich mužů* (1953) o'connellovskou pasáž vypouští a zmiňuje ji pouze v komentáři.

/24/ *Král Ferdinand...*, c. d., s. 1270.

/25/ Srov. Miroslava Tučková, *Beletristická próza Karla Sabiny*, FF UK, Praha 1946, netištěno.

/26/ [K. Sabina,] *Král Ferdinand...*, c. d., citáty ze stran 1444, 1453 a 1455.

/27/ Viz František Jílek, *Česká polytechnika a studentské hnutí v revoluci 1848-49*, in *Sborník Národního technického muzea* 1968, s. 404 a 423-425.

/28/ Všechny neoznačené citáty [Karel Sabina,] *Desátý máj r. 1849*, in Svoboda 1869, s. 257, 258, 299, 340, 375 a 377.

/29/ Podrobně viz F. Jílek, c. d., s. 480n. Palackého jednání je obecně velmi problematické, nicméně jeho snaha zamezit útoku na vlastní osobu je zcela pochopitelná a logická.

/30/ Snad k nim lze ještě řadit v Svobodě 1869 otištěnou stať *Povstání haličské roku 1846*. Krvavou vzpouru polských sedláků proti pánům, která předznamenala vlastní revoluci, totiž Sabina rozsáhle a detailně popsal v obou svých pozdních románových freskách *Král Ferdinand* a *Císař Ferdinand*. Konkrétní důkaz pro atribuci ale nenalézám. – Potvrdit ani vyvrátit zřejmě nelze ani domněnku E. Basse, že Sabina je též autorem anonymního článku *Upomínka na 11. březen 1848*, uveřejněného v Svobodě roku 1868.

16. KAREL SABINA

/1/ Všechny citáty Jakub Arbes, *Karel Sabina* [1895, 1908], v knize *Záhadné povahy*, ed. K. Krejčí, Melantrich, Praha 1941, s. 14, 56, 93, 13, 18, 50, 22, 20 a 130. O této Arbesově práci nově psal Zdeněk Vyhlídal, *Jakub Arbes jako literární vědec*, in *Českolipsko literární 2002*, zvláště s. 93-95.

/2/ Antonín Macek, *Karel Sabina*, in Akademie 1907, s. 297-303, a Jan Máchal, *Karel Sabina*, in *Literatura česká devatenáctého století III/2*, Jan Laichter, Praha 1907, s. 414-450. Předznamenáním

- tohoto dění je významná přednáška Jiřího Karáska ze Lvovic, otištěná pod názvem *Záhadní a dobrodružní II: Karel Sabina* in *Co měsíc dal* 1905, s. 53-56, 65-68 a 73-75. Bez vlivu v téže době nebyla ani zmínka Josefa Svatopluka Machara v článku *Moralistní bestie* [Čas 26. 11. 1905], nověji in *Vzpomíná se...*, Praha 1920, s. 8-13, kde byl případ Karla Sabiny (a O. Wilda) dán do souvislosti s tehdejšími nařčením redaktora Času Jana Herbena z defraudantství a s jeho vyloučením z České strany pokrokové. Roku 1911 též vyšly dva obsírnější Sabinovy životopisy: Vojtěch Kristian Blahník, *Karel Sabina*, Praha 1911 (úvodní studie se stručným výběrem ze Sabinova díla), a Tomáš Josef Jiroušek, *Karel Sabina, jeho působení a pád*, in *Vlast* 1911/1912, s. 30-36, 130-137 a 219-225.
- /3/ Jan Thon, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947, s. 7 a 16.
- /4/ *Ibid.*, s. 15-16. Dále viz např. Jan Thon, *Úvod*, in *Karel Sabina, Články literární II (Vybrané spisy III)*, Jan Laichter, Praha 1916, s. VII-XXXII, a též, *Neúspěch Jungmannova nástupce*, Praha 1947.
- /5/ Jan Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, Melantrich, Praha 1947, s. 25-26 a 91, text kurzívou tam.
- /6/ Jiří Hájek, *Průkopník realismu Karel Sabina*, in *Boje o realismus*, Čs. spisovatel, Praha 1979, s. 15. Nejmenovaného vydavatele *Rodinných listů* však už za jeho života napadl například Z. K. Slabý za „snášení různých klípků o finanční situaci Sabinovy rodiny“ a jiné „invektivy“, jež vznikly „z důvodů třídní nenávisti buržoazních historiků“, viz Z. K. Slabý, *Sabinovy Oživené hroby*, in *Karel Sabina, Oživené hroby*, SNKLHU, Praha 1953, s. 8-9.
- /7/ J. Hájek, c. d., s. 14.
- /8/ Srov. Zdeněk Nejedlý, *Karel Sabina*, in *K. Sabina, Prodaná nevěsta*, J. Otto, Praha 1908, s. 3-42, kde autor hovoří o Smetanovi jako o „spolutvůrci“ libreta. Tuto ideu však podstatně proměnil v novém přepracování své stati z roku 1922, kde je libreto opery zmiňováno už výhradně jako „Smetanovo“. Cituji z pásma úryvků z této Nejedlého stati, otištěného pod titulem *Několik myšlenek o Smetanových libretech* v knize *Tři smetanovská libreta*, ed. Rudolf Havel, Odeon, Praha 1975, s. 10.
- /9/ Srov. Zdeněk Nejedlý, *O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 295-298 [text z roku 1927].
- /10/ Zdeněk Nejedlý, *Karel Sabina*, in *K. Sabina, Duchovný komunismus*, Praha 1928, s. 7-19.
- /11/ Všechny citáty Julius Fučík, *O Sabinově zradě (Kapitola ze studie o Karlu Sabinovi)*, v knize *Tři studie*, 5. vyd., Čs. spisovatel, Praha 1973, s. 73, 84 a 76. Text kurzívou zvýraznil autor.
- /12/ Všechny citáty Karel Kosík, *Česká radikální demokracie*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1958, s. 5, 170-171, 308, 240-241 a 152-153. Kurzívou zvýrazněný text autor.
- /13/ Kromě Thonova známého výboru ze Sabiny *O literatuře* tehdy vyšel výbor *Sociální studie* s úvodní studií J. Vozky, Melantrich, Praha 1950, a ve Státním nakladatelství politické literatury dva výbory z radikálnědemokratické publicistiky *Čeští radikální demokraté*, uspoř. K. Kosík, Praha 1953, a *Čeští radikální demokraté o literatuře*, uspoř. R. Grebeníčková, Praha 1954. Zvláště Kosíkův soubor však bohužel není edičně spolehlivý. K Sabinovi se rovněž těsně vztahovala Cvejnova edice *Našich mužů* Jana Erazima Sojky, Melantrich, Praha 1953.
- /14/ Srov. doslovy Růženy Grebeníčkové v románech Karla Sabiny *Synové světla*, Mladá fronta, Praha 1953, s. 481-489, a *Jen tři léta*, Mladá fronta, Praha 1956, s. 205-210.
- /15/ Hana Hrzalová, *Jak vznikl a uskutečňoval se ideál demokratické literatury kolem roku 1848 (K problematice Sabinovy Demokratické literatury)*, in *Česká literatura 1959*, s. 40.
- /16/ Miloš Pohorský, *Sabinův „případ“ a česká literatura padesátých a šedesátých let*, in *Česká literatura 1960*, s. 120-122. Pohorského citát ze Sabinova listu je převzat z práce Jaroslava Purše *K případu Karla Sabiny*, Rozpravy ČSAV, Praha 1959, s. 27.
- /17/ Jedná se zejména o tyto práce: Zdeněk Tobolka, *Případ Karla Sabiny*, in *Sborník věnovaný dějinám dělnického hnutí a socialismu I*, Praha 1921, s. 47-59; Václav Žáček, *Ohlas polského povstání r. 1863 v Čechách*, Orbis, Praha 1935; též, *K případu Karla Sabiny*, in *Časopis Národního muzea* 1936, s. 73-93; Jan Thon, *Rodinné listy Karla Sabiny*, c. d.; František Roubík, *Ke stykům česko-jihoslovanským v XIX. století*, in *Slovanský přehled* 1931, s. 4-21, 96-121 a 185-197; Otakar Odložilík, *Alfons Šťastný na prahu veřejné činnosti*, in *Časopis pro dějiny venkova* 1931, s. 89-100. Tobolkův text vedl k ostrému odsudku Sabiny a jeho provokativní kontrastaci s Jakubem Malým Miloslava Hýska, *Případ Sabinův a Ještě případ Sabinův*, oboje in *Lumír* 1925, s. 237-249 a 390-392.
- /18/ Všechny citáty J. Purš, c. d., s. 52, 13 a 51. Text kurzívou zvýraznil autor. Zajímavý negativní ohlas Puršovy studie přinesla Eva Kantůrková, *Příspěvek k Sabinovým obranám* [1982], v knize *Valivý čas proměn*, Český spisovatel, Praha 1995, s. 87-107.

- /19/ Karel Kazbunda, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Nakladatelství Karolinum, Praha 2006. K této knižní studii viz moji recenzi *Dobrá věc se podařila? (Na okraj nově vydané monografie o Karlu Sabinovi)*, in *Česká literatura 2007*, v tisku.
- /20/ Srov. K. Kazbunda, c. d., s. 310-311.
- /21/ Oldřich Králík, *Demystifikovat Máchu*, Profil, Ostrava 1969. Relevanci jedné konkrétní pasáže Králíkovy knihy připomínám zde v kapitole *Hranice díla*. Rozsáhlou diskusí, která vlivem Králíkovy hypotézy vznikla, komentuji v práci *K textologickým sporům o Máchovo dílo*, otištěné in Karel Hynek Mácha, *Prózy*, NLN, Praha, v tisku.
- /22/ V tomto bodě s Králíkem nepřímo polemizovala i jeho zapřisáhlá stoupenkyně Růžena Grebeníčková ve stati *Mácha a Novalis*, in *Slavia* 46, 1977, s. 128-147.
- /23/ Všechny citáty O. Králík, c. d., s. 10, 80, 122, 92-96, 171 a 200.
- /24/ Všechny citáty Alexandr Stich, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásazích do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976, s. 5-8 a 108-112. Tuto Stichovu práci doplňují dva pozdější texty: *Dovětek o Valhale*, in *Slavia* 1979, s. 306-308, a *Jazykový program a ideál Karla Sabinovy* [1978], in *Slovo a slovesnost* 1994, s. 241-262. V jeho bibliografii jsou pak zmíněny dva další nepublikované texty.
- /25/ Nechávám stranou vysoce inspirativní práce J. Janáčkové, V. Macury a Z. Hrbaty, jež se striktně zaměřují na výklad Sabinových textů a konkrétní sabinovskou podobiznu záměrně nevytvářejí.
- /26/ Slavomír Ravik, *Karel Sabina (portrét konfidenta)*, Pražská imaginace, Praha 1992, s. 19 a 77. Nesouhlas s pojetím a zpracováním Ravikovy knihy vyjádřila recenze Alexandra Sticha *Případ Karla Sabinovy, aneb Nebuď fyzl!*, in *Literární noviny*, č. 13, 1. dubna 1993, s. 6; přetištěno v knize *Jazykověda – věc veřejná*, ed. Václav Petrbok, NLN, Praha 2004, s. 87-95.
- /27/ Helena Veličková, *Grafologie – cesta do hlubin duše*, Academia, Praha 2002. Jan Dobeš, *Sabina, zrádce národa českého*, in *Lidové noviny* 15. července 2004. Jiří Pokorný, *Karel Sabina neboli Roman*, in Petr Čornej a kol., *Záhady českých dějin, Reader's Digest Výběr*, Praha 2005, s. 164-168. Petr Placák, *Konfident Sabina jako lidský typ*, in *MF Dnes*, 25. listopadu 2006. – Nezdařilé práce záhado- a zrádcologů reprezentuje například stať Vladimíra Lišky *Zrádce národa*, v knize *Záhadné postavy českých dějin*, Fontána, Olomouc – Praha 2003, s. 195-203.
- /28/ Eduard Bass, *Čtení o roce osmačtyřicátém* [1938], Čs. spisovatel, Praha 1963, s. 426-429 a 442-443.
- /29/ Ivan Wernisch, *Lásku já nestojím*, BB art, Praha 2001, s. 94 (psáno 1984 – 2000).
- /30/ J. Arbes, c. d., s. 112.
- /31/ I. Wernisch, c. d., s. 85.
- /32/ Karel Sabina, *Obrana proti lhářům a utrhačům*, nákladem vlastním, Praha 1872, s. 39-40.
- /33/ *** [tj. Eduard Rüffer], *Zrádce národa. Historický původní román z nejnovější doby*, Alois Hynek, Praha, v sešitech svázaných do tří svazků 1872 – 1874, sv. 1, s. 3. Nelze přehlédnout, že výrok, který Rüffer přes jeho biblickou dikci podsouvá Havlíčkovi, je vzdálený ohlas Havlíčkovy dopisové kritiky Sabinova *Kata krále Václava*, jemuž přál, aby jej „co kacířskou knihu spálili“, srov. Karel Havlíček Borovský, *Korespondence*, Bursík & Kohout, Praha 1903, s. 145. O Rüfferovi i jeho románu psal Karel Krejčí v knize *Praha legend a skutečnosti*, Orbis, Praha 1967, s. 323n., a Zdeněk Pešat, *Eduard Rüffer*, in *Lexikon české literatury III/2*, Academia, Praha 2000. Též J. Purš, c. d., s. 14.
- /34/ E. Rüffer, c. d., sv. 3, s. 262.
- /35/ Ibid., sv. 1, s. 1-2.
- /36/ Emil Synek, *Dvojitá tvář (Historická hra národního zápasu a jeho zrady o 7 scénách)*, 2. vyd. A. Neubert, Praha 1948, s. 7-9 (autorova předmluva). Základní biografické údaje o Synkovi neuvádí žádná větší literárněhistorická příručka s výjimkou stručné informace Jaroslava Kuncce ve *Slovníku soudobých českých spisovatelů (Krásné písemnictví v letech 1918-45)*, sv. II, Orbis, Praha 1946, s. 788n. Emil Synek (* 1903) je autorem řady dramát a románů, z nichž některé jsou biografie osobností české kultury (Mácha, Němcová aj.). Rovněž Firt jej zmiňuje jako člena Kmene a syna šéfa Synkova nakladatelství, který „byl za první světové války ruským legionářem a jediný z kmenistů zahynul za druhé světové války v koncentračním táboře“ pro svůj židovský původ, srov. Julius Firt, *Knihy a osudy* [1972], Atlantis, Brno 1991, s. 35. Synkovou dcerou je známá propagátorka česky zpívané opery na západě Yveta Synek-Graff.
- /37/ Srov. nadšenou recenzi Maxe Broda, podle něhož se na „velkém úspěchu“ (starker Erfolg) hry podílel především Eduard Kohout coby „hrdina byronovského formátu“ (ein Held von byronestem

Format) a Olga Scheinpflugová v roli Terezy jako „jeho jímavě přesvědčivá partnerka“ (seine rührende Partnerin). Podle Broda „básník Sabina je jedna z nejproblematictějších postav nejen české, ale vůbec světové literatury. Geniální démonický člověk“ (Der Dichter Sabina ist eine der problematichsten Gestalten nicht nur den tschechischen Literatur, sondern der Weltliteratur überhaupt. Ein genialer dämonischer Mensch). Srov. M. B. (Max Brod), *Ein Sabina-Drama*, in Prager Tagblatt 28. 3. 1934, Nr. 73. Zde podané pojetí Sabiny už předjímá Brodův mnohem pozdější sabinovský román (viz dále v textu).

/38/ Vojtěch Martínek, *Zrádce národa*, 2. vydání, Alois Hynek, Praha 1946, s. 224.

/39/ Brod zde podobně jako už Synek zastává názor, který dříve formuloval jeho přítel Egon Erwin Kisch, *Prodaný libretista Prodané nevěsty*, v knize *Pražský pitaval* [1931], v edici ve Státním nakladatelství politické literatury, Praha 1964, s. 256-261. Jako první však tuto hypotézu vyslovil už Jakub Arbes, po něm Antal Stašek a mnozí další.

/40/ Všechny citáty Max Brod, *Die verkaufte Braut (Der abenteuerliche Lebesroman des Textdichters Karel Sabina)*, Bechtle Verlag, München und Esslingen 1962, s. 204, 206, 118 a 197.

/41/ František Neužil, *Milostný herbář*, MF, Praha 1976, s. 176n. a 257.

/42/ Vladimír Macura, *Ten, který bude*, Hynek, Praha 1999, s. 11-12.

/43/ Srov. Václav Žáček, *K případu Karla Sabiny*, c. d., s. 87.

PŘÍLOHY

Příloha A:

Zpomínka Čecha ze staré Vídně. In Svoboda, red. Josef Barák, 1869, č. 7 – 9, nepodepsáno (závěr článku, s. 274 – 275).

Sedlnickému bylo vykonávání cenzury pravou náruživostí, ba řekli bychom duševní nemocí. On sám byl strašlivým cenzorem, a pokud on sám časopisy proskoumával a je cenzorními čarami zohyzďoval, bývaly tyto až do jedné hodiny v noci zdržovány a nezřídka odshora až dolů nemilosrdně přeškrtnány, z kabinetu jeho čekajícímu tiskaři odevzdány, jenž list za šest hodin obecnstvu podatí měl.

Od několika výstředních a nanejvíc otrockých rádců zaveden, nenáviděl spisovatele den ode dne vždy víc a více a bývalí žurnalisté by o následcích této nenávisti celé svazky popsati mohli.

Nynější mladé literární pokolení o tom nemá už ani ponětí, kterak se rukopisům a tiskopisům za Sedlnického vedlo, v jaké pravé porobě tehdejší spisovatelstvo žilo a jakou nickou bylo veškeré knihkupectví a nakladatelství rakouské.

Ale na přestálé zlé jest dobře zpomínati, ano jakýsi sladký pocit nás naplňuje, když si připomínáme chvíle, kde nadutý tento autokrat konečně s hanbou a ostudou odstoupiti musel s dějiště vída, kterak budova, jíž střežil, a systém, jež pěstoval, před očima jeho se rozpadává.

Za mého pobývání ve Vídni byl ještě v plném květu a mocnost jeho zdála se, že každým dnem vzrůstá. Že by byl jakés slávy požíval, to jsem nepozoroval. Lidé měli před ním respekt as jako před tygrem, jenž za rohem čihá na lup.

Také málokdo o něm mluvil. Vídeňáci si hrubě nevšímali tenkrát literatury, cenzura pak a policie vůbec jim málo překážela. Mnohým byl Sedlnický osobou takořka mýtickou. Viděti ho bylo jenom málokdy, seděl jako v oblacích, odkud řídil své policajty.

Žil jsem už téměř rok ve Vídni a posud se mi nepoštětílo jej uzříti. Metrnicu jsem už několikrát byl spatřil, a činil na mne dojem ulízaného přihlouplého diplomata.

Konečně se mi poštětílo též Sedlnického shlídnouti, a ten zase na mne činil dojem zakrnělého duchožrouta, jenž zlostí jiných se živí, náramně se přeceňuje a co pravý autokrat ve věčné trvání moci své věří.

Pánbůh mi ale dopřál poznati toho barbara ještě blíže. Poslyšte tedy!

Každý ví, že němečtí žurnalisté měli odjakživa lepší časy nežli čeští. Taktéž asi každý ví, že před třiceti lety ještě nebylo nijaké české žurnalistiky ani žurnalistů v užším smyslu slova.

Ve Vídni ale se už tenkrát oboje jakžtakž ujímati počalo. Necítím v sobě povolání líčiti stav vídeňského časopisectví ku konci let třicátých, a podotýkám toliko, že mnoho českých studentů se v něm velmi horlivě účastnilo, z nichž někteří ovšem s nemalou bolestí v srdci, že stojí v službě němčiny. Ale který ze spisovatelů českých tenkrát nepsal též něco německy?

Z nás pak studentův českých ve Vídni, jižto jsme tenkrát ku krmení vídeňských beletristických listů něčím přispívali, nebylo ni jednoho tajno, že vídeňská žurnalistika našimi příspěvky nijakž neztuční, a sledovali jsme v ohledu tomto výhradně utilitární směry bez ublížení svému svědomí, tj. překládali jsme slovanské povídky do němčiny, podávali jsme někdy i články o české literatuře, ten onen spáchal snad i nějaký německý verš neb referát o divadle – což všecko ale nestálo za více než za ten skrovný honorár od rádků.

Mně ale bylo něco mnohem lepšího souzeno.

Vydavatel a redaktor jednoho listu se musí rozstomat, a že právě náhodou jsem byl v redakci přítomen a rychle stlučenými dvěma články z nesnáze jej vytrhl a vydání čísla umožnil, nabyl pan vydavatel takové důvěry ke mně, že mi vedení celého listu na čas svěřil, sám se do blízkých lázní odebrav.

To bylo konečně něco: žil jsem jako kavalír, přebývaje v krásném bytu a maje všechny služby i s lokajem páně redaktorovým pod svým komandem. Články posud se psaly velmi krotké, ale mladý, sangvinický a starostí všech sproštěný neopomine nikdy vyhoditi si z kopýtka.

Napsal jsem dva články pod firmou dopisů z Petrohradu, jež dopuštěním osudu prošly cenzurou a vyšly. Tuším, že zapáchaly jakýmsi panslavismem. Že mi proklouzly, nabyl jsem kuráže, vyrostly mi křídla a sepsal jsem ihned článek třetí, jenž příštím ránem vyjítí měl.

List byl vysázen a putoval s článkem mým v čele as o sedmé hodině navečer do policie k cenzuře.

Jsa potěšen, že robota jest odbyta, šel jsem do divadla, z divadla do hostince, z hostince do kavárny a okolo dvanácté domů. Tiskárna se nacházela v přízemí. Zastavil jsem se tam jak obyčejně, abych se přesvědčil, zdali všechno v pořádku. Sotva ale vstoupiv viděl jsem ihned, že je zle. Sběhli se na mne, ukázali mi skřížovaný list a sdělili mi, že přišel rozkaz z policie, abych se tam okamžitě odebral – k samému Sedlnickému.

Trhlo mnou nemálo, ale šel jsem.

Uvedli mne do malého kabinetu, tam seděl ten Ahriman tehdejšího Rakouska za psacím stolem. Ohromná lampa stála před ním a házela světlo své na bledou tvářnost, z níž dvě málo živých, ale bodavých očí vyhlédalo. Celé vzezření jevílo autokrata.

„Kdo jste? Co ve Vídni děláte? Proč se opovažujete takové články psát? Co tím zamýšlíte?“ Otázky tyto se mžikem mu vyhrnuly z úst, ale dříve, nežli jsem odpověděl, doložil on sám: „Spakujte své věci. Do zejtra večera ať jste z Vídně pryč. Jděte.“ –

To byl krátký proces, bez porot, návladního a zástupce. Odvolání nebylo žádného. Šel jsem nepromluviv ani slova a jako Adam z ráje vyhnáný rozloučil jsem se hned ráno s dobrým bydlem a večer s Vídní.

Viděl jsem tedy Sedlnického, což jsem si dávno přál; – ale není vždy dobře, když se člověku přání vyplní.

Příloha B:

Emanuel Arnold. In Svoboda, red. Jos. Barák, 1869, č. 1 – 2, nepodepsáno (pasáž o Sabinově spolupráci s Arnoldem, s. 2 – 3).

Arnold jsa již v proudu vyhledával prostředky, jimiž by věci národní prospěl. Podporování literatury české se mu jevílo za onoho času nejpřiměřenější. Vydal tedy brzo na to dva svazky Sabinových novel (povídky, pohádky, pověsti a novely) svým nákladem a dal též sepsati životopis Jana Husa, který pak, též nákladem jeho, v Lipsku vyšel.

Právě toho času se roznesla pověst, že se jezovité usídliti mají v Praze přispěním jisté české kněžny. Skutečně sem také přibyl p. Madlener s dvěma redemptoristy (sic!), aby si vyhlídnuli příhodného místa. Nebyli to vlastně jezovité, nýbrž liguriáné, jež (sic!) se zde umístiti hodlali.

Arnold, jsa rozhodný nepřítel všeho pobožnůstkářství a jezovitství, nemálo v kruzích národních proti onomu zámyslu horlil a všechny vlastence pobízel, aby nějakým rozhodným krokem provedení jeho zamezili. Všickni smýšleli jako on, ale nikdo nevěděl rady.

Tu Arnold osvědčil svou praktickou, činnou povahu, dal sepsati a potají v Praze i vytisknouti malý pamflet, na způsob plakátu: „Proti jezovitům“ – a po několika dnech se v staré předbřeznové Praze rozšířil tento bez cenzury tištěný článek v tisících exemplářích (!).

To ovšem vybouřilo všechny šosáky i ozývaly se hlasy o nebezpečnosti a tajných agitacích českých vlastencův. Policie pátrala po původci, jehož věru nebylo těžko vypátrati, jelikož při rozšiřování dotčeného pamfletu se nezachovávala největší opatrnost.

Arnold byl zatknut a vyšetřován. Kdyby v dotčeném pamfletu nadzminěná patronka liguriánů nebyla ve zvláštní poznámce „sprostou ženou“ nazvána bývala, byl by trest zajisté mírnější na Arnolda uvalen, takž ale hlavně pro urážku na cti tak vznešené dámy odsouzen byl na sedm měsíců do těžkého žaláře. Uvězněn byl v Novoměstské radnici, v druhém patře, naproti Hopfenstokově domě (sic!), páté okno od věže, od jara až do podzimku l. 1847. (...)

Jisté jest, že ve vězení svém neustále přemítal, co by bylo činiti, aby národní a politický ruch se též mezi venkovany rozšiřoval. Za nejvhodnější uznal krátké sepsání a vydání husitských válek pro lid. Nepomýšlel při tom na to, aby se snad historická věda spiskem tímto obohatila, nýbrž aby se lidu podalo živé vyličení doby, kde národ český pevnou vůlí a ráznými skutky se vyšinul na stupeň nejvyšší v Evropě, podniknuv nejslavnější boje své o svobodu. Spis tento taktéž jako „Hus“ vydat zamýšlel v Lipsku.

Z vězení propuštěn ihned o sepsání zamýšleného obrazu válek husitských se postaral. V lednu 1848 byla práce ukončena. Že však spis příliš velkého byl rozsahu, musil se poněkud zkrátiti, což se až do února protáhlo – ana tu jako s modra nebes vypukla únorová revoluce v Paříži. Spisování a opravování se položilo prozatím stranou, a nastaly práce jiné, mnohem působivější a bezprostřednější. Jednalo se o svolání velké schůze lidu v Praze, téže schůze, jež skutečně dne 11. března se odbyla.

Příloha C:

*Gedichte von Ignaz Mácha, von Karl Sabinský, in Ost und West 1839. 1) Nacht: č. 76 (den 21 September), s. 321; 2) Scheiden: č. 77 (den 25 September), s. 329 (Sabinovy překlady Máchových básní *Temná noci! jasná noci! a Dobrou noc, ó láske! zlatá číše z Marinky*).*

I. Nacht

*Du dunkle Nacht! – du helle Nacht! –
Ihr beide weckt mich nur zum Schmerz;
Zur Tiefe brückt mich Dunkelheit,
Zur Höh' die Helle lockt mein Herz.
Die Tiefen fürcht ich ohne Licht,
Und ach, zur Klarheit kann ich nicht!*

*Ihr hellen Sterne dort in grenzenlosen Höh'n,
Zu euch zieht Sehnsucht mich, im Licht zu ergeh'n –
Und doch ist nur die Erde mein!
Ich bin ein Mensch nur, sterblich – welch ein Loos!
Die Erde birgt mich einst in ihrem dunklen Schooss.
Verändert meine ird'sche Hülle bloss,
Ein andres Kind werd' ich der Mutter sein.*

*Ihr hellen Sterne dort in grenzenlosen Höh'n,
Zu euch zieht Sehnsucht mich, im Licht zu ergeh'n,*

*Und doch wird nur die Erde mein! –
Wird sie als Blume mich dem Leben wieder schenken?
Wird meine Blüt', mein Blatt, zum Licht sich immer lenken?
Doch leider, Nacht wird wieder mich umfassen,
Ins Reich des Lichtes werd' ich nie gelangen,
Nie mich in eurem Strahlenborn ergehen,
Ihr hellen Sterne dort in grenzenlosen Höhen!*

2. Scheiden

*O Liebe, gute Nacht! – du Goldpokal,
Mit süßem Gift gefüllt zu meiner Qual;
Dein Reich, das schönste, trügendste auf Erden,
Wird nimmer mir zum Vaterlande werden! –
Nacht ward's; ich liebte Welten, neu erstanden,
So hell, die doch am Morgen schon verblühten;
Die Blumen, die im Frühling mich umwanden,
Liebt' ich – doch weit verweht sind ihre Blüten.
Und so ist All, wodurch ich Lust erworben,
Von meiner Liebe angehaucht, gestorben.*

*Noch einmal zog die Sonne mich, den Matten,
Zurück in meiner Jugend Lustgefilde,
Ins Reich der Träume, in die heil'gen Schatten,
Wo ich, ein irrend Kind, im Rasen spielte;
Tod ist's ringsum und öd; – mir wird so bang;
Das Gras, die Blumen – alles ist verdorrt!
Kein Blümchen lebte ohne Sonne fort –
Die Sonne fiel, und ach – die Nacht war lang!*

*Ich klage laut: Wird jemals mir, o Sonne,
Die mir versank, des Wiedersehens Wonne?
Ist schon dein Strahl für immer mir verglommen?
Das Echo ruft mir traurig nach: – verglommen!
Ich sah ringsum die Nacht weit hin sich dehnen –
Ich suchte Blumen – und sie gab mir Thränen.*

*Jetzt werd' ich ruhig – in der Väter Grüste
Will ich die saitenlose Harfe hängen,
Still – wie sich ferne Welte schimmernd drängen,
Wie über gräbern mondhell – wehn die Lüfte.
Was träumt die Harfe wohl, die längst verklungen?
Wer kennt der Stummen tief geheime Klagen?
Und wer verräth, ja wer vermag zu sagen,
Wie viele Seufzer durch die Nacht gedrungen?*

Ein lauer Hauch die Harfe matt durchweht,

*Und sie, die längst schon keine Saiten trägt,
Tönt hohl; – ein Klang, der niemals ganz verweht –
Und wie der Sterne Strahl sich zitternd regt,
Nachtaugen glühn, da badet sich die Flur –
In Thränen wohl? – Thautropfen sind es nur!*

Příloha D:

Wechselgesang (aus dem Böhmischem des Ignaz Mácha von Karl Sabina) [aus Mácha's Roman: „Die Zigeuner“], in Ost und West 1841, č. 79 (den 1. Oktober), s. 317. 1) Die Zigeunerin; 2) Die Jüdin (Sabinovy překlady Máchových básní V dlouhém poli šumí větrů vání a Jeruzalém zpustla – ni místo neznáno z 2. kapitoly Cikánů):

1. Die Zigeunerin

*Durch's lange Feld hin bange Lüfte rauschen,
Wo Apfelblüten rosig weiss entpriessen,
Goldähren müd gesenkt dem Lispeln lauschen, –
Kings Gruss und Kuss – mich doch mag Nichts begrüßen!*

*Der Birkenhain erbebt im Windesspiele –
Am kanst die Eiche horcht auf Philomelen;
Was rauscht das Blatt in stiller Abendkühle?
Ich horch' – doch mir will Keines was erzählen.*

*Zur ferne eilt der Bach in Silberklängen,
Von seinem Well'n die Rose fortgetragen
Belauscht den Klang, voll zartem Liebesdrängen;
Ich geh' vorbei – mir hat er Nichts zu sagen.*

*Es jagd der Wind hoch durch die himmelsbläue
Die Wolken, spielend unterm Strahlenschimmer,
Nach West und Ost, weit durch die Sternenreihe
Nach Süd und Nord – in meine Heimath nimmer! –*

2. Die Jüdin

*Verachtet ist mein Volk, zerstreut auf allen Wegen;
Oed' ist Jerusalem, kaum siehst du, wo es stand;
Wohin ihr müdes Haupt soll Juda's tochter legen?
Fern von der Väter Staub! weit, weit vom Vaterland! –*

*Ihr Palmen, grün umspült vom kühler Jordanswelle,
Wo turteltauben – Girrn die Morgenruh durchtönt,
O, grüsst von mir die heil'ge, nie geschaute Stelle,
Sagt, ihr nach weint mein Aug, nach ihr mein Herz sich sehnt! –*

*Die Liebe ging mit mir, weit ragend ob den Höhen,
Die ich zum Tode müd, still weinend überschritt; –*

*Und über 's Meer ging ich, dess Boden nie zu sehen,
Und tiefer als dies Meer der Schmerz war, den ich litt!*

Příloha E:

*Die Bewegungen in Prag im März 1848, gedruckt und zu haben bei C. W. Medau und Comp.,
b. d. [Prag 1848], stran 20, podeps. K. S.; úryvek ze s. 7:*

*Nach vollendeter Wahl trat Herr Karl Sabina vor, um mit bündiger čechischer Rede
den wichtigen Akt würdig zu schliessen.*

*Er sprach: „Das Ihr Euch hier so zahlreich versammelt, und an dem, was hier
unternommen, so regen Theil nehmet, bürgt uns eine günstige Zukunft, und gibt uns den
Beweis, dass der Geist, der das alte Böhmen belebte, von dem neuen nicht gewichen sei. Wir
zerreißen heute den Schleier, der unsere Blicke seit Jahrhunderten umhüllte, wir begrüßen
mit trunkenem Herzen das Morgenroth der Freiheit! Niemand glaube, dass das, was wir
heute unternommen, das Werk Einiger für Einige sei. Wir wirken für alle Gauen der
böhmischen Krone, und erwartungsvoll blicken die sechszehn Kreise unseres Königreiches
nach uns herüber.*

*Eines aber glauben wir schon jetzt erreicht zu haben, die Ehre unserer Nation vor den
Augen des ganzen Europa!*

*Haltet fest an diesen Gedanken und bleibt eingedenk unseres Wahlspruchs:
Ununterbrochener Fortschritt.“*

*Ruhig, wie sie zusammen getreten, ging die Versammlung wieder auseinander, jedoch
mit Gefühlen und einem bewusstsein, wie es sich kaum früher kund gethan.*

SEZNAM LITERATURY

CITOVANÉ TEXTY KARLA SABINY

(Texty neuvedené názvem jsou obsaženy ve výběrech *O literatuře* nebo *Vybrané spisy* [I-III]).

- 1848 – *Předbřeznoví revoluční bouřliváci v Rakousku*, díly 1-2 (4 sv.), přel. Václav Vitinger, Praha 1927.
- Blouznění*, Melantrich, Praha 1931.
- Bývalá cenzura*, in Svoboda, red. Josef Barák, Praha 1869 (anonymně).
- Číšník*, bez titulního listu [F. E. Sandtner, Praha 1844].
- Čtenářům našim* [1848], in K. Kosík (red.), *Čeští radikální demokraté*, Státní nakladatelství polit. literatury, Praha 1953.
- Dějepis literatury československé staré a střední doby*, Alexandr Štorch, Praha 1866, stran 948 (nedokončeno).
- Desátý máj r. 1849*, in Svoboda, red. Josef Barák, Praha 1869 (anonymně).
- Die Bewegungen in Prag im März 1848*, gedruckt und zu haben bei C. W. Medau und Comp., b. d. [Prag 1848], stran 20, podeps. K. S.
- Duchovný komunismus*, Alois Štorch, Praha 1861.
- Emanuel Arnold*, in Svoboda, red. Josef Barák, Praha 1869 (anonymně).
- Hesperidky*, in *Květy* 1836 (knižně in *Povídky, pověsti, obrazy a novely*, sv. 2, Praha 1845, p. t. *Ervín*).
- Inzerát*, Jaroslav Pospíšil, Praha 1866.
- Ján Hus z Husince*, Lipsko 1846 (anonymně).
- Jan Zach*, in Dalibor 1859.
- Jsme svobodni!* [1848], in K. Kosík (red.), *Čeští radikální demokraté*, Státní nakladatelství polit. literatury, Praha 1953.
- Kat krále Václava (Obraz z času mládectví Jana Žižky)*, F. E. Sandtner, Praha 1844.
- Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba*, Alois Hynek, Praha, b. d. [1875], stran 1535 (anonymně).
- Květy cizokrajné* (stať s ukázkou z románu E. Souvestra *Člověk a peníze*), in *Vlastimil* 1840, s. 210-216.
- Maloměstské klepny*, Jaroslav Pospíšil, Praha 1868.
- Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. 1-2, F. Topič, Praha 1909 a 1910.
- Na poušti*, I. L. Kober, Praha 1863, sv. 1-4.
- O literatuře*, uspoř. Jan Thon, Čs. spisovatel, Praha 1953.
- Obrana proti lhářům a utrhačům*, nákladem vlastním, Praha 1872.
- Obrazy a květy snů*, in *Květy* 1835, nedokončeno.
- Obrazy ze XIV. a XV. věku (století) viz Kat krále Václava a Číšník*.
- Oživené hroby*, SNKLHU, Praha 1953.
- Počátky českého divadla*, ed. Julius Fučík, P. Prokop, Praha 1940.
- Povídky, pověsti, obrazy a novely*, sv. 2, Praha 1845.
- Poutník*, in *Květy* 1835.
- Prodaná nevěsta*, in *Tři smetanovská libreta*, red. Rudolf Havel, Odeon, Praha 1975.
- Procházky v oboru mystiky, romantiky a bájení*, in *Časopis Českého musea* 1847, sv. 1, s. 311n., 347n., 478n., 569n.
- Proslov*, in *Jasoň* 1. 4. 1859, bez podpisu.
- Předslov*, in Zygmunt Krasiński, *IridiÓN*, z polštiny přeložil Josef Václav Frič, I. L. Kober, Praha 1863, s. VII-XXIV.

Slova o politickém vzdělání [1848], in K. Kosík (red.), *Čeští radikální demokraté*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953.

Sociální studie, Melantrich, Praha 1950.

Stopy národní povahy [Týdeník 1848], in Růžena Grebeníčková (red.), *Čeští radikální demokraté o literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1954, s. 71-85.

Věčný ženich (humoristický román), Rohlíček a Sievers, Praha 1858/1863.

Vybrané spisy I (Básně), uspoř. Jan Thon, Jan Laichter, Praha 1911.

Vybrané spisy II (Články literárně dějepisné I), uspoř. Jan Thon, Jan Laichter, Praha 1912.

Vybrané spisy III (Články literárně dějepisné II), uspoř. Jan Thon, Jan Laichter, Praha 1916.

Vzpomínky, red. Miloslav Hýsek, F. Borový, Praha 1937.

Z našeho světa, in Lada 1861, č. 1, 2, 13, 14, 16 a 18.

Zpomínka Čecha ze staré Vídně, in Svoboda 1869 (anonymně).

OSTATNÍ LITERATURA UVEDENÁ V POZNÁMKÁCH

Arbes, Jakub, *Karel Sabina* [1895/1908], v knize *Záhadné povahy*, ed. K. Krejčí, Melantrich, Praha 1941.

Arnold, Emanuel, *Sebrané spisy*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1954.

Bachtin, Michail Michailovič, *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová, Odeon, Praha 1980.

Bakunin, Michail, *Zpověď caru Mikuláši I.*, Aurora, Praha 1996.

Barák, Josef, *Vzpomínky*, Nakladatelské družstvo Máje, Praha 1904.

Bass, Eduard, *Čtení o roce osmačtyřicátém* [1938], Čs. spisovatel, Praha 1963.

Beckovský, Jan František, *Poselkyně starých příběhů českých*, díl I, J. K. Jeřábek, Praha 1700.

Blahník, Vojtěch Kristián, *Karel Sabina*, Přemysl Plaček, Praha 1911.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973.

Bloom, Harold, *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* [1994], přel. L. Nagy a M. Pokorný, Prostor, Praha 2000.

Brod, Max, *Ein Sabina-Drama*, in Prager Tagblatt 28. 3. 1934, Nr. 73 (podepsáno M. B.).

Brod, Max, *Die verkaufte Braut (Der abenteuerliche Lebesroman des Textdichters Karel Sabina)*, Bechtle Verlag, München und Esslingen 1962.

Cvejn, Karel (red.), *Josef Václav Frič v dopisech a denících*, Čs. spisovatel, Praha 1955.

Čejchan, Václav, *Bakunin v Čechách (Příspěvek k revolučnímu hnutí českému v letech 1848 – 1849)*, Praha 1928.

Čejchan, Václav, *Bakuninova Provolání k Slovanům před tiskovým soudem pražským r. 1849*, in Slovanský přehled 1931, s. 664-684.

Čechura, Jaroslav, a kol., *Historie českých spiknutí*, Akropolis, Praha 2000.

Černý, Václav, *Tvorba a osobnost I*, red. Jan Šulc, Odeon, Praha 1992.

Červenka, Miroslav – Sedmidubský, Miloš – Vízdalová, Ivana (reds.), *Čtenář jako výzva (Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky)*, Host, Brno 2001.

Čornej, Petr, *Václav IV. v proměnách času (Příspěvek k české pověsti královské)*, in Česká literatura 1985, s. 408-424.

Dobeš, Jan, *Sabina, zrádce národa českého*, in Lidové noviny 15. července 2004.

Doležel, Lubomír, *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*, z angličtiny přeložil autor, Nakladatelství Karolinum, Praha 2003.

Fichte, Johann Gottlieb, *Pojem vzdělance* [1794], Svoboda, Praha 1971.

Firt, Julius, *Knihy a osudy* [1972], Atlantis, Brno 1991.

Frič, Josef Václav, *O katastrofě májové*, in Ruch 1881, s. 288-290, 302-304, 312-314 a 323-326.

- Frič, Josef Václav, *Paměti II a III*, ed. Karel Cvejn, SNKLHU, Praha 1960 a 1963.
- Fučík, Julius, *Tři studie*, 5. vyd., Čs. spisovatel, Praha 1973.
- Granjard, Henri, *Herloszsohn et Mácha*, in *Révue des études slaves* 1953, s. 48-57.
- Grebeníčková, Růžena, *Doslov*, in K. Sabina, *Synové světla*, MF, Praha 1953, s. 481-489.
- Grebeníčková, Růžena, *Doslov*, in K. Sabina, *Jen tři léta*, MF, Praha 1956, s. 205-210.
- Grebeníčková, Růžena, *Mácha a Novalis*, in *Slavia* 1977, s. 128-147.
- Grebeníčková, Růžena, *K Sabinově předbřeznové novelistice*, in strojopisný sborník *Sabina (Sborník ze symposia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978.^X
- Grebeníčková, Růžena, *Oldřich Králík a znovu: Mácha demystifikovaný*, in *Tvar* 1993, č. 14, s. 1 a 4-5.
- Grebeníčková, Růžena (red.), *Čeští radikální demokraté o literatuře*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1954.
- Hájek z Libočan, Václav, *Kronika česká*, výbor uspoř. Jaroslav Kolár, Odeon, Praha 1981.
- Hajniš, František, *Před čtvrt stoletím*, in sb. *Po desíti letech. Zpomínky na Františka Jaromíra Rubeše*, Praha 1863, s. 118-132.
- Hálek, Vítězslav, *Karel Sabina*, in *Květy* 1871, s. 350-351 (anonymně).
- Hálek, Vítězslav, *Spisy X, Články literární a výbor z feuilletonů*, ed. Karel Hikl, F. Borový, Praha 1925.
- Hanuška, Petr, *Jak to bylo s Foltýnem čili Na stopě plagiátorům?*, in *Tvar* 1998, č. 15, s. 6-7, a č. 16, s. 6-7.
- Hanzal, Josef, *Sabina a Havlíček, zvláště v letech 1848 – 1849*, in *Scientia nobilitat (Příspěvky k dějinám vzdělanosti v českých zemích I)*, red. Michal Svatoš, Karolinum 1999, s. 125-128.
- Havlíček Borovský, Karel, *Korespondence*, red. Ladislav Quis, Bursík & Kohout, Praha 1903.
- Havránek, Bohuslav, *K jazyku Karla Hynka Máchy*, in *Slovo a slovesnost* 1964, s. 247-253.
- Havránek, Bohuslav, *Ještě k poměru Máchova jazyka a obrozené češtiny*, in *Slovo a slovesnost* 1966, s. 326-333.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologie ducha* [1807], přeložil Jan Patočka, ČSAV, Praha 1960.
- Hodrová, Daniela, *Symbolika Máchovy Marinky*, *Slavia* 1977, s. 271 – 282.
- Hodrová, Daniela, *Obrozenský typ románu s vlasteneckým tajemstvím*, in strojopisný sborník *Sabina (Sborník ze symposia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěno.^X
- Hodrová, Daniela, *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*, Čs. spisovatel, Praha 1989.
- Holý, Jiří, *Poznámky ke koncepcím „kostnické školy“ a českého strukturalismu*, in Miloš Červenka – Miloš Sedmidubský – Ivana Vízdalová (reds.), *Čtenář jako výzva (Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky)*, Host, Brno 2001, s. 271-294.
- Homoláč, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, AUC – Philologica, Karolinum, Praha 1995.
- Homolová, Květa – Otruba, Mojmír – Pešat, Zdeněk, *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*, Čs. spisovatel, Praha 1982.
- Hostinský, Otakar, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Jan Laichter, Praha 1901.
- Hrbata, Zdeněk, *Romantismus a Čechy*, Jinočany 1999.
- Hroch, Miroslav, *Některé metodologické poznámky ke studiu úlohy historického vědomí v národním hnutí 19. století*, in *Uměnovědné studie III*, ČSAV, Praha 1981, s. 61-68.
- Hrzalová, Hana, *Jak vznikl a uskutečňoval se ideál demokratické literatury kolem roku 1848 (K problematice Sabinovy Demokratické literatury)*, Česká literatura 1959, s. 40-60.
- Hurban, Jozef Miloslav, *Básne Karla Sabinu* [1841], moderní slovenský převod in *Slovenská literárna kritika*, sv. 1, ed. Cyril Kraus, Slov. spisovateľ, Bratislava 1977, s. 63-72.

- Hýsek, Miloslav, *Sabina dramatik*, in *Jeviště 1921*, s. 162-165.
- Hýsek, Miloslav, *Případ Sabinův*, in *Lumír 1925*, s. 237-249.
- Hýsek, Miloslav, *Ještě případ Sabinův*, in *Lumír 1925*, s. 390-392.
- Charypar, Michal, *Budoucí vlast' v kontextu Máchovy symboliky*, in *Česká literatura 2002*, s. 174-185.
- Charypar, Michal, *Vlast, slunce a smrt u Máchy*, FF UK, Praha 2003, netištěno.
- Charypar, Michal, *K textologickým sporům o Máchovo dílo*, in K. H. Mácha, *Prózy*, NLN, Praha 2007, v tisku.
- Charypar, Michal, *Dobrá věc se podařila? (Na okraj nově vydané monografie o Karlu Sabinovi)*, in *Česká literatura 2007*, v tisku, s. 254-260.
- Ivanov, Miroslav, *Labyrint*, Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1971.
- Jakubec, Jan, *Dějiny české literatury II*, Jan Laichter, Praha 1934, s. 809-826.
- Janáčková, Jaroslava, *Funkce historického románu v české literatuře*, ve sborníku *Historické vědomí v českém umění 19. století. Uměnovědné studie III*, Praha 1981, s. 133-141.
- Janáčková, Jaroslava, *Stoletou alejí*, Čs. spisovatel, Praha 1985.
- Janáčková, Jaroslava – Macurová, Alena, *Prostor v díle, dílo v prostoru (Oživené hroby Karla Sabin)*, in AUC, Slavica Pragensia 1982, s. 207-216.
- Janský, Karel, *Karel Hynek Mácha (Život uchvatitele krásy)*, Melantrich, Praha 1953.
- Janský, Karel, *Případ Jana Erazima Sojky*, in sb. *Z doby Nerudovy*, red. Karel Krejčí, ČSAV, Praha 1959, s. 175-192.
- Janský, Karel (red.), *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, Svobodné slovo – Melantrich, Praha 1958.
- Jílek, František, *Pražská polytechnika a její studenti v revolučním roce 1848*, in *Sborník Národního technického muzea*, sv. IV, 1965, s. 268-366.
- Jílek, František, *Pražská polytechnika a studentské hnutí v revoluci 1848-49*, in *Sborník Národního technického muzea*, sv. V, 1968, s. 337-508.
- Jirásek, Alois (red.), *Z pamětí samotářových /výťah z netištěné Knihy vděčných upomínek F. E. Velce/*, in *Zvon 1907*.
- Jiroušek, Tomáš Josef, *Karel Sabina, jeho působení a pád*, in *Vlast 1911/12*, s. 30-36, 130-137 a 219-225.
- Kaliba, Jan, *Pokusy J. V. Friče o vydávání časopisů v době bachovské reakce 1854 – 1858*, in *J. V. Frič a demokratické proudy v české politice a kultuře (Sborník statí)*, red. Karel Krejčí, ČSAV, Praha 1956, s. 92-112.
- Karásek ze Lvovic, Jiří, *Záhadni a dobrodružní II: Karel Sabina*, in *Co měsíc dal 1905*, s. 53-56, 65-68 a 73-75.
- Karásek ze Lvovic, Jiří, *Renaissanční touhy v umění [1902]*, 2. vyd. Aventinum, Praha 1926.
- Kaška, Jan, *Kajetánské divadlo [1864]*, vyd. A. M. Píša, Praha 1937.
- Kazbunda, Karel, *Pout' Čechů do Moskvy 1867 a rakouská diplomacie*, Orbis, Praha 1924.
- Kazbunda, Karel, *Sabina (Neuzavřený případ policejního konfidenta)*, ed. Martin Kučera, Karolinum, Praha 2006.
- Kisch, Egon Erwin, *Prodaný libretista Prodané nevěsty*, v knize *Pražský pitaval [1931]*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1964, s. 256-261.
- Klíma, Arnošt, *Češi a Němci v revoluci 1848 – 1849*, Nebesa, Praha 1994.
- Klimeš, Lumír, *Slovník cizích slov*, SPN, Praha 1987.
- [Knedlhans-]Liblinský, Jan Slavibor, *Česká přísloví a pořekadla*, Václav Hess, Praha 1848.
- Kočí, Josef, *Emanuel Arnold*, Svobodné slovo, Praha 1964.
- Kolár, Jaroslav, *Studnice romantického historismu v českém obrození a její iniciátor*, in *Česká literatura 1978*, s. 527-540.
- Kolár, Josef Jiří, *Povídáčky veselého studenta s červenou karkulkou*, in *Včela 1850*, citovány s. 167-168 a 174, bez podpisu.

- Kosík, Karel, *Česká radikální demokracie*, Státní nakladatelství polit. literatury, Praha 1958.
- Kosík, Karel (red.), *Čeští radikální demokraté*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953.
- Kovařík, Petr, *Literární mýty, záhady a aféry*, NLN, Praha 2003.
- Králík, Oldřich, *Herloš, Máchu a Sabina (Z ech polského powstania w czeskiej literaturze)*, in *Pamiętnik Słowiański* 1961, s. 13-49.
- Králík, Oldřich, *Dvě kapitoly o Máchově jazyku*, in *Slovo a slovesnost* 1964, s. 174-188.
- Králík, Oldřich, *Máchův jazyk a obrozená čeština*, in *Slovo a slovesnost* 1966, s. 316-326.
- Králík, Oldřich, *Demystifikovat Máchu*, Profil, Ostrava 1969.
- Králík, Oldřich, *První řada v díle Karla Čapka*, Čs. spisovatel, Praha 1972.
- Králík, Oldřich, *Platnosti slova (Studie a kritiky)*, uspoř. Jiří Opelík a Jan Schneider, Periplum, Olomouc 2001.
- Kraus, Arnošt Vilém, *Husitství v literatuře, zejména německé III (Husitství v literatuře pátého svého století)*, ČSAVU, Praha 1924.
- Krejčí, Karel, *Klasická látka českého historického románu*, in *Slovesná věda* 1951, s. 103-113.
- Krejčí, Karel, *Praha legend a skutečnosti*, Orbis, Praha 1967.
- Krejčí, Karel, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Čs. spisovatel, Praha 1975.
- Krejčí, Karel, *Frenetický žánr v české literatuře*, in Karel Sabina, *Hrobník*, Odeon, Praha 1977, s. 167-177.
- Kropop, Kurt, *Putování za modrou květinou*, in Novalis, *Modrá květina*, Odeon, Praha 1971.
- Křivánek, Vladimír, *Několik poznámek k Sabinovu pojetí historie v jeho povídkách ze 40. let*, in *Sabina (Sborník ze sympozia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěno.^{IX}
- Kudělka, Milan, *Spor Gelasia Dobnera o Hájkovu Kroniku*, Rozpravy ČSAV, Praha 1964.
- Kunc, Jaroslav, *Slovník soudobých českých spisovatelů (Krásné písemnictví v letech 1918-45)*, sv. II, Orbis, Praha 1946.
- Kyloušek, Petr (red.), *Znak, struktura, vyprávění (Výbor z prací francouzského strukturalismu)*, Host, Brno 2002.
- Lexikon české literatury I-III*, Academia, Praha 1985, 1993 a 2000.
- Lehár, Jan – Stich, Alexandr – Janáčková, Jaroslava – Holý, Jiří, *Česká literatura od počátků k dnešku*, NLN, Praha 1998.
- Loužil, Jaromír, *Dva dopisy Karla Sabiny Josefu Václavu Fričovi*, Česká literatura 1962, s. 100-105.
- Lukeš, Milan, *Jonsonova teorie komedie*, in *Alžbětinské divadlo II (Shakespearovi současníci)*, Odeon, Praha 1980, s. 205-226.
- Macek, Antonín, *Karel Sabina*, in *Akademie* 1907, s. 297-303.
- Macek, Antonín, *Předmluva*, in K. Sabina, *Na poušti*, sv. 1, Praha 1908, s. 3-6.
- Macura, Vladimír, *Znamení zrodu*, Čs. spisovatel, Praha 1983.
- Macura, Vladimír, *Český sen*, NLN, Praha 1998.
- Macura, Vladimír, *Ten, který bude*, Hynek, Praha 1999.
- Máchu, Karel Hynek, *Spisy III (Literární zápisníky. Deníky. Dopisy)*, Odeon, Praha 1972.
- Máchu, Karel Hynek, *Daleká pouť*, uspoř. Mojmír Otruba, Čs. spisovatel, Praha 1976.
- Máchu, Karel Hynek, *Básně*, uspoř. Miroslav Červenka, 2. vyd., NLN, Praha 2002.
- Máchal, Jan, *Karel Sabina*, in *Literatura česká devatenáctého století III/2*, Jan Laichter, Praha 1907, s. 413-450.
- Malý, Jakub Budislav, *Básně Karla Sabiny*, in *Denice* 1840, s. 380-381, bez podpisu.
- Malý, Jakub [Budislav], *Naše znovuzrození (Přehled národního života českého za posledního půlstoletí)*, část IV., Praha 1884.
- Marten, Miloš, *Úvod*, in Karel Sabina, *Lyrika*, Ludvík Bradáč, Praha 1920, s. 9-15 (přepřacováno z: týž, *Básně Sabinovy*, in *Moderní revue* 1911, s. 437-444).

- Martínek, Vojtěch, *Zrádce národa* [1936], 2. vydání, Alois Hynek, Praha 1946.
- Masaryk, Tomáš Garrigue, *Rusko a Evropa II*, Ústav T. G. Masaryka, Praha 1996.
- Matuška, Alexander, *Človek proti skaze (Pokus o Karla Čapka)*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963.
- Meliš, Emanuel, *Karel Sabina*, in Lada 1865, s. 100 a 108.
- Mukařovský, Jan, *Dvě knihy paměti z doby českého obrození*, in Slovo a slovesnost 1939, s. 58-59.
- Mukařovský, Jan, *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966.
- Nebeský, Václav Bolemír, *O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953.
- Nejedlý, Zdeněk, *Karel Sabina*, in K. Sabina, *Prodaná nevěsta*, J. Otto, Praha 1908, s. 3-42 (reeditováno 1930 s pozměněným komentářem).
- Nejedlý, Zdeněk, *Předmluva*, in K. Sabina, *Duchovní komunismus*, Praha 1928, s. 7-19.
- Nejedlý, Zdeněk, *O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953.
- Nejedlý, Zdeněk, *Několik myšlenek o Smetanových libretech* [1908, 1922], v knize *Tři smetanovská libreta*, ed. Rudolf Havel, Odeon, Praha 1975, s. 7-12.
- Neruda, Jan, *České divadlo III*, SNKLHU, Praha 1954.
- Neruda, Jan, *Literatura I*, ed. Jan Thon, SNKLHU, Praha 1957.
- Neruda, Jan, *České divadlo IV*, SNKLHU, Praha 1958.
- Neužil, František, *Milostný herbář*, MF, Praha 1976.
- Novák, Arne, *Básnický odkaz Karla Sabiny*, in Národní listy 16. 4. 1911, č. 106.
- Novák, Arne – Novák, Jan V., *Přehledné dějiny literatury české*, 5. vyd. Atlantis, Brno 1995.
- Novotný, Jiří, *Podíl Karla Sabiny na utváření nové spisovné češtiny*, in Slovo a slovesnost 1969, s. 23-34.
- Očadlík, Mirko, *Karel Sabina libretista*, in Národní a Stavovské divadlo, 5. 11. 1927.
- Očadlík, Mirko, *Doslov*, in Jiří Heřman (red.), *Prodaná nevěsta*, Petrklíč, Praha 2001, s. 143-145.
- Odložilík, Otakar, *Alfons Šťastný na prahu veřejné činnosti*, in Časopis pro dějiny venkova 1931, s. 89-100.
- Otruba, Mojmír, *Souvislosti a smysl předbřeznového zápasu o Máchu a jeho dílo*, in Česká literatura 1957, s. 255-279.
- Otruba, Mojmír, *Polemika Karla Čapka s romantikou*, in Česká literatura 1965, s. 15-35.
- Otruba, Mojmír, *Ahistorický historismus českého obrození*, in *Uměnovědné studie III*, ČSAV, Praha 1981, s. 112-123.
- Otruba, Mojmír, *Časopis jako dialog*, in Josef Kajetán Tyl, *Národní zábavník*, Spisy sv. XI, Odeon, Praha 1981, s. 803-823.
- Otruba, Mojmír, *Znaky a hodnoty*, Český spisovatel, Praha 1994.
- Pávek, Milan, *Sen života a život ve snu*, in Česká literatura 1967, s. 143-152.
- Pešková, Jaroslava, *Utopický socialismus v Čechách v XIX. století*, Svob. slovo, Praha 1965.
- Placák, Petr, *Konfident Sabina jako lidský typ*, in MF Dnes, 25. listopadu 2006.
- Pohorský, Miloš, *Sabinův „případ“ a česká literatura padesátých a šedesátých let*, in Česká literatura 1960, s. 120-122.
- Pokorný, Jiří, *Karel Sabina neboli Roman*, in Petr Čornej a kol., *Záhady českých dějin*, Reader's Digest Výběr, Praha 2005, s. 164-168.
- Polák, Milota Zdirad, *Cesta do Itálie*, ed. Felicitas Wünschová (= A. Stich), Odeon, Praha 1979.
- Polák, Karel, *Překlady z K. H. Máchy do cizích jazyků*, ve sborníku *Věčný Mácha (Památník českého básníka)*, Čin, Praha 1940, s. 215-238.
- Pražák, Přemysl, *Smetanova Prodaná nevěsta (Vznik a osudy díla)*, Lidová demokracie, Praha 1962.
- Pražák, Richard, *Češi a Maďari v nerudovské Praze (K česko-maďarským kulturním vztahům*

- na sklonku padesátých let), ve sborníku *Z doby Nerudovy*, red. Karel Krejčí, ČSAV, Praha 1959, s. 45-70.
- Prelog, Milan, *Pouť Slovanů do Moskvy roku 1867*, z rukopisu přeložila Milada Paulová, Orbis, Praha 1931.
- Prokop, Dušan, *Několik poznámek a úvah o vzniku Máchova Máje*, in *Česká literatura 2006*, s. 204-217.
- Purš, Jaroslav, *K případu Karla Sabiny*, Rozpravy ČSAV, Praha 1959.
- Quis, Ladislav, *Kniha vzpomínek*, Praha 1902.
- Rak, Jiří, *Bývali Čechové... (České historické mýty a stereotypy)*, H&H, Jinočany 1994.
- Ravík, Slavomír, *Karel Sabina (portrét konfidenta)*, Pražská imaginace, Praha 1992.
- Riegrův slovník naučný*, 8. díl, Praha 1887.
- Roubík, František, *Ke stykům česko-jihoslovanským v XIX. století*, in *Slovanský přehled 1931*, s. 4-21, 96-121 a 185-197.
- Rüffer, Eduard, *Zrádce národa (Historický původní román z nejnovější doby)*, v sešitech vázaných do tří svazků, Alois Hynek, Praha 1872 – 1874, anonymně.
- Sekanina, František, *O Sabinově díle*, in *Karel Sabina, Morana čili Svět a jeho nicoty*, sv. 2, F. Topič, Praha 1910, s. I-XX.
- Scheinpflugová, Olga, *Český román [1946]*, Čs. spisovatel, Praha 1991.
- Slaviček, Karel, *Tajná politická společnost Český Repeal 1848*, Pragotisk, Praha 1947.
- Slavík, Ivan, *Tváře za zrcadlem*, Vyšehrad, Praha 1986.
- Slavík, Ivan, *Viděno jinak (Prokletí, zapomínání a přehlédnutí autoři české literatury)*, Vetus Via, Brno 1995.
- Sojka, Jan Erazim, *Naši mužové [1862-63]*, ed. Karel Cvejn, Melantrich, Praha 1953.
- Srb, Adolf, *Z půl století I*, F. Šimáček, Praha 1913.
- Stašek, Antal, *Vzpomínky*, F. Borový, Praha 1925.
- Stich, Alexandr, *Sabina – Němcová – Havlíček (Textologický a stylistický příspěvek k sporům o Sabinových zásadách do cizího díla)*, jako *Stylistické studie III*, ÚJČ ČSAV, Praha 1976.
- Stich, Alexandr, *Dovětek o Valhale*, in *Slavia 1979*, s. 306-308.
- Stich, Alexandr, *Případ Karla Sabiny, aneb Nebud' fízl!*, in *Literární noviny*, č. 13, 1. 4. 1993.
- Stich, Alexandr, *Jazykový program a ideál Karla Sabiny*, in *Slovo a slovesnost 1994*, s. 241-262. Původně jako *Jazykový ideál a program Karla Sabiny*, in *Sabina (Sborník ze symposia o Karlu Sabinovi)*, ÚČSL, Praha 1978, netištěný strojopis.^{IX}
- Stich, Alexandr, *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*, Torst, Praha 1996.
- Strejček, Ferdinand, *Poučení čtenářům i režisérům*, in *Karel Sabina, Inzerát*, J. Uher, Praha 1924, s. 101-104.
- Strejček, Ferdinand, *Spolutvůrce "Prodané" národ neprodal*, Mladá Boleslav 1936.
- Strejček, Ferdinand, *Neznámý Sabina*, in *Česká literatura 1954*, s. 379-383.
- Strohsová, Eva, *K výborům ze Sabiny a Nebeského*, in *Česká literatura 1954*, s. 156-163.
- Světlá, Karolina, *Upomínky [1888]*, J. Otto, Praha 1901.
- Synek, Emil, *Dvoji tvář (Historická hra národního zápasu a jeho zrady) [1934]*, 2. vyd. A. Neubert, Praha 1948.
- Švagrovský, Maxim, *Slovo k pokusu Sabinova omilostnění národem*, in *Vesmír*, roč. IX, Chicago 24. února 1918.
- Tax, Jaroslav, *Černá růže Karla Sabiny*, in *AUC – Slavica Pragensia I*, 1959, s. 237-252.
- Taylor, Charles, *Hegel and Modern Society*, C. U. P., Cambridge 1979.
- Thon, Jan, *Karel Sabina o Máchovi*, in *Lumír 1911*, s. 178-185.
- Thon, Jan, *Úvod*, in *K. Sabina, Články literární II (Vybrané spisy III)*, Jan Laichter, Praha 1916, s. VII-XXXII.

- Thon, Jan, *Zapomínaný román Karla Sabiny*, in *Český časopis filologický* 1943-44, s. 165–168.
- Thon, Jan, *Další knihopisný doplněk díla Karla Sabiny*, in *Český časopis filologický* 1943-44, s. 232-234.
- Thon, Jan, *Karel Sabina svědčí proti – Omladině*, in *Svobodný zítřek* 1946, č. 28.
- Thon, Jan, *O Karlu Sabinovi*, Aventinum, Praha 1947.
- Thon, Jan, *Rodinné listy Karla Sabiny*, Melantrich, Praha 1947.
- Thon, Jan, *Neúspěch Jungmannova nástupce*, Praha 1947.
- Tobolka, Zdeněk, *Případ Karla Sabiny*, in *Sborník věnovaný dějinám dělnického hnutí a socialismu I*, Praha 1921, s. 47-59.
- Tomek, Wacław Wladiwoj, *Paměti z mého života I*, F. Řivnáč, Praha 1904.
- Traub, Hugo, *Květnové spiknutí v Čechách roku 1849*, Šolc a Šimáček, Praha 1929.
- Trmal z Toušic, Emanuel, *Vzpomínky na český Repeal*, 2., doplněné vydání, E. Beaufort, Praha 1902.
- Tučková, Miroslava, *Beletristická próza Karla Sabiny (disertační práce)*. FF UK, Praha 1946, nepublikováno, stran 293.
- Tučková, Miroslava, *Nově objevené dílo Karla Sabiny*, in *Slovesná věda* 1951, s. 67-70.
- Tureček, Dalibor, *Anketa o básni K. H. Máchy Páže (Budoucí vlast)* (příspěvek do ankety), in *Česká literatura* 2002, s. 202-209.
- Tyl, Josef Kajetán, *Pražský posel 1848*, Spisy sv. XIII, ed. Alexandr Stich, Odeon, Praha 1966.
- Tyl, Josef Kajetán, *Národní zábavník*, Spisy sv. XI, ed. Mojmír Otruba, Odeon, Praha 1981.
- Urválková, Zuzana, *K obrazu českých dějin v české a německé historické próze první poloviny 19. století. Johannes Hus (1841) Karla Jiřího Herloše a Dekret kutnohorský (1841) Josefa Kajetána Tyla*, SPFFBU 2000, s. 27-39.
- Urválková, Zuzana, *Karel G. R. Herlossohn recte Herloš. K recepci Herlošova díla v českých zemích*, in *Estetika* 2001, s. 130-158.
- Urválková, Zuzana, *Česká minulost v almanachu Mephistopheles Karla Herlossohna-Herloše a v Pouti krkonošské K. H. Máchy*, in *Estetika* 2002, s. 68-75.
- Urválková, Zuzana, *Máchova Pout' krkonošská ve světle almanachu Mephistopheles Karla G. Herlossohna-Herloše*, in *Česká literatura* 2003, s. 129-138.
- Urválková, Zuzana, *Unser Herloš. Zur Rezeption von Karl Herlossohn in den böhmischen Ländern*, in *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*, München 2005, s. 211-218.
- Urválková, Zuzana, *Obrozená historická próza v německojazyčném kontextu*, in Dalibor Tureček a Z. Urválková (eds.), *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století*, Periplum, Olomouc 2006, s. 225-242.
- Vávra, Vincenc, *Zápisky starého osmačtyřicátníka*, Praha 1889.
- Vašíčková, Drahomíra, *Karel Sabina*, in *Rossica Olomucensia* 26 (za rok 1987), Olomouc 1988, s. 109-111.
- Velemínský, Karel (red.), *Z rukopisné pozůstalosti G. Pflegera Moravského*, in *Listy filologické* 1903, s. 120-127 a 239-250.
- Veličková, Helena, *Grafologie – cesta do hlubin duše*, Academia, Praha 2002.
- Vinařický, Karel Alois, *Posudek*, in *Časopis Českého musea* 1841, s. 234-238.
- Vlček, Jaroslav, *Několik kapitolek z dějin naší slovesnosti*, Bursík & Kohout, Praha 1912.
- Voborník, Jan, *Karel Hynek Mácha*, J. Otto, Praha 1907.
- Vodička, Felix, *Doslov*, in *K. Sabina, O literatuře*, Čs. spisovatel, Praha 1953, s. 291-301.
- Volf, Josef, *K případu Sabinovu*, in *Sborník věnovaný dějinám dělnického hnutí a socialismu III*, Praha, b. d. [1922], s. 28-34.
- Volf, Josef, *Arnoldův Žižka*, in *Národní listy* 5. 10. 1924, č. 275.

- Volf, Josef, *Výkřiky bídy*, in Kulturní zpravodaj (Panorama) 1926, s. 92-97.
- Vopravil, Jaroslav, *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*, SPN, Praha 1973.
- Vozka, Jaroslav, *Karel Sabina o vývoji společnosti k socialismu*, in K. Sabina, *Sociální studie*, Melantrich, Praha 1950, s. 7-54.
- Vyhlídal, Zdeněk, *Jakub Arbes jako literární vědec*, in Českolipsko literární XIV, Česká Lípa 2002, s. 7-129.
- Vyskočil, Albert, *První žák Máchův (Příspěvek k poznání básnické činnosti Sabinovy)*, in Přehled 1912, s. 774-776.
- Wernisch, Ivan, *Lásku já nestojím*, BB art, Praha 2001.
- Wurzbach, Constant von, *Bibliographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Achundzwanzigster Teil, Wien 1874, heslo Karl Sabina na s. 6-12.
- Zdziechowski, Maryan, *Karel Hynek Mácha a byronism český*, Jičín 1895.
- Zítko, Milan, *Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové*, in AUC, Philosophica et historica 5, Praha 1976, s. 15-43.
- Zmek, Bořivoj, *Sabina málo známý*, cyklostylovaný tisk vlastním nákladem, Praha 1971.
- Zmek, Bořivoj, *O Sabinovi jinak než dosud (Příspěvek k osvětlení života a díla bojovníka za pokrok)*, cyklostylovaný tisk vlastním nákladem, Praha 1971.
- Žáček, Václav, *Ohlas polského povstání r. 1864 v Čechách*, Orbis, Praha 1935.
- Žáček, Václav, *K případu Karla Sabiny*, in Časopis Národního muzea 1936, s. 73-93.
- Žáček, Václav, *Josef Václav Frič*, Melantrich, Praha 1979.
- Žáček, Václav, *Josef Barák*, Melantrich, Praha 1983.

NEPUBLIKOVANÁ KORESPONDENCE A TEXTY NEZJIŠTĚNÝCH AUTORŮ

- 1840 / 1841, dopis Karla Sabinského Karlu Boleslavu Štorchovi, b. d., rukopis in Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Karel Boleslav Štorch.
21. 1. 1844, dopis „studující mládeže české na univ. pražské“ Karlu Sabinovi, rukopis in Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Karel Sabina.
20. 3. 1866, dopis Karla Sabiny spolku Svatobor, rukopis in Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Svatobor.
- J., *Kterak Sabina obohatil nejnověji literaturu českou*, in Věstník bibliografický 1872, red. F. A. Urbánek, s. 247-249.
- Miloslav, *Básně Karla Sabiny*, in Česká včela 1841, č. 72 a 73, nestránkováno.
- Věčný ženich* (recenze Sabinova románu), in Kritická příloha Národních listů 1863, č. 1, s. 6, nepodepsáno.

^{/X} Jde o korektury nevydaného sborníku z pozůstalosti Vladimíra Macury, které vlastní Knihovna Ústavu pro českou literaturu v Praze.

Shrnutí

M. Charypar: Karel Sabina epigon a tvůrce (Textová příbuzenství jako zdroj smyslu a poznání o Sabinově díle a jeho vztazích k dílům jiných autorů, zvláště K. H. Máchy)

Text má charakter monografie o beletristickém díle Karla Sabiny, která má být doplňkem a protivahou dosavadní sabinovské literatury, zabývající se zejména Sabinovým „morálním profilem“. Jde o sérii interpretací propojených jednotným metodickým přístupem. Tím je koncepce intertextuality, založená hlavně na teoriích Harolda Blooma a Mojmíra Otruby. Hlavní cíl aplikace této metody je noetický, tj. jde o získání nových informací o Sabinově díle (na základě jeho vztahů s díly jiných autorů) a s jejich pomocí o pokus redefinovat Sabinovo místo v české literatuře a literární historii. Text ukazuje Sabinu z nového pohledu jako všestranně talentovaného pisatele, účastníka se zásadním způsobem na většině důležitých událostí formujících celkový kulturní vývoj jeho doby (od 2. pol. 30. let do počátku 70. let 19. století), a podává tak rovněž nový obraz českého romantismu.

Summary

M. Charypar: Karel Sabina as Imitator and Creative Artist

The text has the character of a monograph about the literary work of Karel Sabina, which should function as a supplement and a counterpart of the hitherto published „Sabinian“ texts focusing mainly on K. Sabina’s „moral profile“. It is a series of interpretations interconnected by a consistent methodical approach – the conception of intertextuality, based especially on Harold Bloom’s and Mojmír Otruba’s theories. The main goal of the application of this method is noetic, i.e. to gain new information about Sabina’s work (in relation to the works of other authors) and with the help of the information to attempt to redefine Sabina’s position in the Czech literature and literary history. The text shows Karel Sabina from a new perspective as an extraordinarily talented writer deeply involved in most of the important events forming the total cultural progress of his time (late 1830s to early 1870s), and gives thus also a new image about the Czech romanticism.