Erbenovy balady jako odraz hylozoistické podstaty romantického mytopoetismu

Žoržeta Čolakova — Univerzita Paisije Chilendarského, Plovdiv

OPEN ACCESS

Romantický návrat k mytologii svědčí o fungování určitého strukturního vývoje uměleckého myšlení zaměřeného na ontologické předpoklady existence. Otázka působení hylozoistické myšlenky na romantickou estetiku vyplývá z úsilí (pro novou generaci typického) o identifikaci umělecké představivosti s mytologickým pohledem, spojujícím lidský a božský svět, pozemskou přírodu a nadpřirozené síly ve společném ontologickém systému. Vzájemné duchovní prolínání krajiny se subjektem se uskutečňuje souběžně s romantickou introspekcí a autoreflexí, jejíž původ je v preromantickém konceptu života v přírodě (Goethe, Rousseau, Lamartine). Nejdůležitějším problémem uměleckého díla se nyní stává lidská duše ukřižovaná mezi zločinem a trestem, mezi hříchem a láskou, mezi životem a smrtí. Subjekt je odsouzen k trýzni a touží po lásce a štěstí, což odpovídá osobnímu modelu romantického hrdiny, s nímž se lze setkat i v Erbenových baladách. Jeho svět je tvořen senzuálními dotyky krutého dění a imaginárními bytostmi, které patří k folklórnímu a mytologickému obrazovému systému. Imanentní charakteristika mýtu jako symbolického vyjádření víry v plnost a celistvost nadčasového řádu je z romantického hlediska považována za klíčový přístup k výkladu osobnosti. Tím mytologická myšlenka o imanentní spiritualitě hmoty nabývá aktivní umělecké pozice vyhovující potřebě nové duchovní identity. Hlavní mytopoetické pojetí romantismu vyjadřuje substantivní jednotu světa a relevantnost axiologického systému absolutních hodnot a konstantních představ lidského bytí. Oživení hylozoistické ideje duchovní jednoty hmoty a jejího věčného pohybu imponuje nové mentalitě, která se už vymaňuje z ustálených teologických představ a obrací se k intencionální perspektivě noetiky, aby tím prosadila ideu neomezené síly lidské mysli a její schopnosti souznít s celým vesmírem.

Hylozoismus,[1] patrný už ve starořecké filozofii, vyjadřuje vitální jednotu světa chápanou jako imanentní spiritualitu hmoty, jejíž základní vlastnosti jsou *ruch* a *duše*. Ačkoliv se v nějakém smyslu překrývá s animismem a panteismem, hylozoismus se s nimi neztotožňuje. Spiritualita přírody obsažená ve všech těchto konceptech má jinou motivaci a výklad. Animismus je systémem náboženských představ charakteristických pro primitivní národy z různých částí světa a vyjadřuje víru v prvotní jednotu ducha a hmoty. Klíčová animistická idea se vyskytuje v přesvědčení, že každá jednotka přírody — kosmická nebo pozemská — může být identifikována

1 Ve starořečtině ὕλη — hmota a ζωή — život.

jako božstvo a zobrazena jako zosobněný obraz v mytologickém systému. Panteismus pak identifikuje vesmír s Bohem a vyznačuje sublimní estetický zážitek při vnímání přírody jako božského výtvoru. Patetická motivace panteistického nadšení vyvrcholí v romantickém kosmogonickém vidění člověka jako mikromodelu vesmíru. Na rozdíl od animismu a panteismu představuje hylozoismus filozofickou koncepci výstavby světa a povahy věcí, je názorem na prvotní spiritualitu a pohyb jako na přírodní a originální formy života. Naznačený rozdíl však neuvádí tyto tři pojmy do opozice, ale dává najevo jejich svérázný význam a funkci v rámci romantického mytopoetického pojetí přírody. Hylozoistická idea stejně jako animismus pokládá každou existenci za živou, její svéráz však spočívá v tom, že představu věčně se pohybující hmoty nevyjadřuje jen antropomorfními obrazy. Velebení přírody jako Božího stvoření a ztělesnění vesmíru vylučuje antropomorfní obraz božstev. Panteistická idea kosmogonické totality světa ztotožňuje Boha s vesmírem. Hylozoismus však odmítl transcendentní jinakost a teistický model světa, zříká se ortodoxní křesťanské maximy svrchovanosti Boha jako Velkého kreátora a proti transcendentalismu staví imanentismus: všechno existuje samostatně a simultánně jako prapůvodní komplex, který má přirozenou schopnost samoregulace a reprodukce, aniž by podléhal teologickým záměrům. Příčinná souvislost se projevuje pouze v případě, když nepředvídaná okolnost způsobí, že latentní stav se stává aktivním. Představa imanentní spirituality hmoty nepopírá její božskou podstatu, považuje ji však prvotní a neodmyslitelnou jsoucnost. V tomto smyslu je celý svět ve všech svých projevech vnímán ne jako boží stvoření, ale jako samoregulační životní materie, v níž každá věc duchovně souvisí se vším ostatním. A jelikož podle hylozoistické logiky člověk i příroda jsou projevy a priori animované substance, sdílejí citlivost, která může být aktivní, i když tlumená. Imanentní duchovní potenciál ontologicky existujícího světa, který je neustále v pohybu, vytváří univerzální prostor, zároveň reálný a imaginární, v němž se setkávají člověk a příroda.

Rehabilitace hylozoistické ideje v obrazovém systému romantismu odhaluje názorový syntetismus náboženského citu a racionalismu nové doby. Souvislosti vývoje filozofie a přírodních věd se promítají do tendence systematizovat veškeré poznatky a tím i do vytváření encyklopedického typu osobnosti, která by byla schopná obejmout globální problémy lidské jsoucnosti, aniž by popírala náboženství. Jde však o novou kosmopolitní koncepci, která si už uvědomuje nutnost spojovat teleologické argumenty pro existenci Boha s analytickým postupem a nárokem dokazatelnosti mravních zákonů bytí. Tím je zdůvodněno zrození epistemologické hermeneutiky křesťanství, stejně jako mytologické školy, podle níž je folklórní kultura projevem mýtotvorného myšlení, a „osobnosti jako Schelling a de Wette pátrají po tajemství mytologického jazyka, aniž by se nechali zavřít v ‚poušti racionální objektivity'" (Barthel 1967, s. 9). Mytologická škola, ke které se hlásil i Erben, pokládala mýtus za jazyk všech archaistických tradic, včetně starozákonní a novozákonní. Pozoruhodná myšlenka Augusta Wilhelma Schlegela, že mýtus stejně jako jazyk je výtvorem univerzálním a poetickým, platí zcela i pro máchovsko-erbenovskou generaci. Už v době českého romantismu se tedy ve středoevropském vědeckém a literárním prostředí prosadila idea, podle níž jsou mytologie, folklór a náboženství součástmi společného duchovního a myšlenkového systému ztotožňujícího člověka s vesmírem. Mýtus je chápán jako vyprávění o zásahu božstev do pozemského života; toto narativní schéma

se zdá být příbuzné pohádkovému draku. Mytologie a folklór jsou chápány jako rovnocenné projevy autentického obrazového myšlení a univerzálních hodnot, jejichž pojetí nevylučuje křesťanskou etiku. Postihnutí tohoto syntetismu záleží především na volbě námětu, v němž lze vyprávění o intervenci nadpřirozených postav (v mytologii spíš božstev, zatímco ve folklóru jsou to víly, vodníci, čarodějnice, duchové nebožtíků apod.) zapojit do prostého venkovského života, který je přece základní látkou tradiční kultury, v níž důležitá axiologická úloha patří soteriologické argumentaci křesťanské mravnosti. Tento trojnásobný obrazový systém — mytologie-folklór-křesťanství — se u Erbena promítá jako názorová a obrazová slitina, která dovoluje, aby se relace s mytologickým nebo folklórním námětem neuskutečnila jen na rovině jasně rozpoznatelných intertextuálních vztahů, ale třeba jako soustava vzájemně provázaných archetypů, které nabývají také mravně didaktické funkce. Mytopoetická imaginace se tím stává inspiračním zdrojem národní hrdosti a kulturní identity. Mytologie a folklór poté fungují jako projevy kolektivní tvůrčí energie a vyšší znalosti lidského jsoucna, roztrhaného rozpory a osudovými silami nezávislými na vůli jedince. Nicméně na rozdíl od monumentálně hrdinských nebo pastorálně idylických scenérií, které vyznívají didakticky a achronicky ve smyslu *in illo tempore*, Mácha i Erben si uvědomují nutnost vyjádřit nastávající duchovní proměny novým mytologickým jazykem. Romantický mytologismus je tedy moderním mytologismem, protože se obrací k mýtu nebo k pohádce nikoliv v duchu reflexivního tradicionalismu (dle Averincevova pojmu), nýbrž jako k východisku univerzálních hodnot a archetypálních modelů lidské povahy.

Tyto koncepční predispozice uměleckého myšlení si také vyžadují zvláštní pojetí přírody: ta už není jen pozadím či topografickým rámcem látky, nýbrž je utvářena jako prostor lidských tužeb, deziluzí a lkání. Prolínáním lyrické intimní zpovědi a dramatického příběhu se u Erbena krajina stává jevištěm, v němž se uskutečňuje střetnutí člověka s děsivými podobami osudu.

Subjektivně-objektivnímu vztahu člověk-příroda mohou odpovídat různé obrazové projekce, jež nemusí být determinovány idejemi hylozoismu, panteismu nebo animismu. Hylozoistická myšlenka byla rozvinuta až v 17. století a stala se populární v době osvícenství, zatímco krajinomalba se v malířství a v umělecké literatuře objevuje již v 15. století, byť po několik následujících století většinou zatlačena do pozadí jako scenérie biblických nebo mytologických výjevů. V malířství stejně jako v literatuře byla až do konce osmnáctého století umělecká koncepce krajiny určována především problematikou perspektivy a kompoziční harmonie barev, estétství a aristokratismus pastorálně-idylického vztahu k přírodě jsou přitom od hylozoistického vidění primární duchovní povahy hmotného světa diametrálně odlišné. Teprve když subjektivní sebereflexe souzní s myšlenkou vesmíru, odrazy přírody získávají filozoficky existenciální symboliku: Já se promítá do mohutné a vznešené vize přírody a odhaluje boží smysl světa, do této vize vložený. Tato panteistická idea, inspirující Goethea a Rousseaua, Chateaubrianda a Lamartina, nastaví nový horizont krajiny v souladu s koncepcí božského majestátu a posvátnosti přírody. V této koncepční perspektivě hylozoistická idea nefunguje jako alternativa, nýbrž nabízí možnost sladit panteistický monumentalismus se smyslovým zážitkem přírody. Senzualita hylozoistické představivosti vyplývá z pochopení, že každá věc je živým organismem s vlastní citlivostí, a tento názor není v rozporu s panteistickou sakralizací přírody ani s ani-

mistickou personifikací jejích primárních sil. Navíc hylozoismus byl schopný rozšířit spektrum obrazových projevů přírody a uznat nejen její kosmogonickou grandióznost a antropomorfní personifikaci, ale i její imanentní spiritualitu. Statické tvary se zdají být schopny působit jako živé a stát se ontologickým prostředím subjektu a spolu s tím i součástí všeobjímajícího a bezmezného systému pohybů a vzájemných interakcí projevujících se skrze každý prvek lidského vesmíru.

Hylozoistický názor pronikl do evropského intelektuálního prostředí poté, co jej Ralph Cudworth (1617–1688) vysvětlil ve své základní práci *The True Intellectual System of the Universe* (1678; Cudworth 1837, s. 157–165). V éře osvícenského racionalismu se k jeho názorům vyjádřila celá řada filozofů, včetně ateistů. V monografii *Les rapports de l'âme et du corps: Descartes, Diderot et Maine de Biran* Bernard Baertschi citoval Diderotovu definici hylozoismu, publikovanou v osmém svazku *Encyklopedie* (1765): „Druh filozofického ateismu, podle něhož všechny objekty mají svůj vlastní život jako nezbytné bytí" (Baertschi 1992, s. 107). Zájem o hylozoismus se výrazně rozšířil během osmnáctého století, zejména v souvislosti s jeho smířením s křesťanskou myšlenkou. Hylozoistická idea se dokonce stala argumentem božské podstaty všech věcí v rozsáhlé básnické skladbě Pierra Lamontagna *Le Hylozoïsme, ou la matière animée* (1824). V duchu klasicistní estetiky vznešena francouzský básník velebí Boží milosrdenství a tím maže hranici mezi hylozoismem a křesťanským pojetím světa. Lamontagnova báseň je zajímavá také tím, že poukazuje na to, jak mytologická a křesťanská představa spirituality existují vedle sebe a vytvářejí společný ideový systém.

Hylozoistickou koncepci duchovní podstaty všech věcí velmi jasně vyjádřil Jean-Baptiste Robinet:

> *V kameni i v rostlině jsou nastavené stejné základní principy života, jaké nalézáme v ústrojí lidském: rozdíl spočívá v kombinaci těchto principů, čísle, proporci, řádu a tvaru orgánů.* […] *Tento nový způsob prezentující přírodu a všechny její prvky jako celek, který připomíná, že na světě existuje jen jediná zrozující idea, je založen na principu kontinuity, jenž spojuje všechny části tohoto velkého celku.* […] *Všechna hmota je organická, živá, animální. Neorganická, mrtvá hmota je chiméra, není možná* (Robinet 1768, s. 7, 8).

Podle této logiky každá věc ztělesňuje primární vitální energii. Bůh není stvořitelem světa, není důvodem pro jeho existenci, nýbrž je jeho podstatou, která se projevuje v každém materiálním tvaru. Je zřejmé, že hlavní hylozoistická zásada trvá na podobenství živé a neživé hmoty. Vitalita věci je imanentní podmínkou a projevuje se jako animovaný pohyb, který lze považovat za podmínku vědomí a poznání; odtud vyplývá epistemologický charakter hylozoismu.

Hylozoistická koncepce hmoty pronikla i do německé filozofie, a tudíž i do německy mluvícího kulturního kontextu západních Slovanů. V *Über die Sprache und Weisheit der Indier: Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde* (Heidelberg 1808) definuje Friedrich Schlegel hylozoismus jako jeden z nejstarších systémů víry na světě, které se později stávají životním zdrojem poezie. „Všechno existující" — pokračuje Schlegel — „je tok božství, každý tvor je božstvem omezenějším a méně rozhodným než nejvyšší Bůh; vše je živé, žijící; vše je plné bohů. Je to hylozoismus, nejen polyteismus, můžu-li tak hovořit, je to systém, kde všechny lidské bytosti jsou bohové

(*allgotterei*[2]), jak je vidět v Indii, kde je dav božstev nespočetný" (Schlegel 1837, s. 111).[3] Podle Schlegela se mytologie, které jsou na takovémto náboženském systému založeny (jako např. řecká a indická), svým básnickým viděním světa odlišují a dosahují vyššího stupně kulturního a civilizačního vývoje. Oproti nim staví Schlegel „chudší" mytologie, založené na víře, že duše mrtvých jsou ve spojení s živými. Tato Schlegelova myšlenka však nezní přesvědčivě, protože hylozoismus, jak jsme již nastínili, neuznává rozdíl mezi živou a neživou přírodou, tedy neodděluje život od smrti, protože smrt neexistuje.

Mnozí filozofové počínaje 17. stoletím až do první poloviny 19. století projevili obzvláštní citlivost vůči hylozoistické vizi hmoty jako primárně životní a duchovní. Descartes (1596–1650), Spinoza (1632–1677), Diderot (1712–1784), Robinet (1735–1820), Gustav Theodor Fechner (1801–1887) a mnoho dalších filozofů se pokusilo odhalit tajemství hmoty a racionálně jej objasnit, což se promítlo v jejich zájmu o fyziku a přírodní vědy. Víra v encyklopedickou dosažitelnost a dostupnou univerzálnost znalostí motivovala naléhavé otázky ohledně vztahů živé a neživé hmoty, rozumu a iracionality, reality a imaginace. V tomto směru Jean-Baptiste Robinet dokonce rozvinul myšlenku přeměny živé hmoty, uskutečnitelné i v empirickém světě. V 85. kapitole svých *Considérations philosophiques* zmínil, že na veletrhu v Saint-Germain v Paříži v roce 1755 byly vystaveny dvě ryby s lidskými postavami — „mořský muž" a „mořská žena" a v následující kapitole popsal „mořskou ženu", která byla spatřena živá v roce 1758 v Paříži. Přítomnost báječných obrazů v reálném životě se mu zdála být příslibem jejich pravděpodobnosti, toho, že na mýtus i na pohádky lze nahlížet jako na skutečné obrazy.

Ve svém nejdůležitějším filozofickém pojednání *O přírodě* Robinet rozlišil čtyři třídy tvorů: tvory primitivní a neorganizované (les Êtres bruts ou inorganisés), tvory organizované a neživé (les Êtres organisés & in-animés), tvory organizované, živé a nerozumné (les Êtres organisés, animés & irraisonnables), tvory organizované, živé a rozumné (les Êtres organisés, animés & raisonnables). Spojitost mezi vším, co existuje — mezi organizovanými i neorganizovanými, živými i neživými, rozumnými a nerozumnými —, podmiňuje jednotu ontologického živlu. V plánu představivosti myšlenka jednoty všech viditelných věcí i přes jejich vizuální rozmanitosti odpovídá figurální proměnám lidí a předmětů, z čehož vyplývá koncepční soulad mezi hylozoistickou myšlenkou a mytologickým motivem metamorfózy. Kongruence folklórní a mytické přeměny člověka v květinu, zvíře nebo skálu vyjadřuje hylozoistickou představu hmoty jako živé a duchovní, výrazně zastoupenou v soudobé racionálně filozofické a vědecké mentalitě.

Mytologického rázu nabývají tedy zejména básně, které látkově čerpají z motivu metamorfózy člověka v rostlinu (*Vrba*, *Lilie*). Přeměna — přitom vždycky jen ženských postav — v Erbenových básních není však zdůvodněna božím zásahem, jak je tomu v antické mytologii. Je motivována spíš ve smyslu hylozoismu, který chápe životní princip jako prvotní a absolutní vlastnost jakékoliv matérie. Ideu všeobecné produševnělosti hmoty provází představa o tom, že každé místo má svůj genius loci:

2 *allgotterei* — „každá bytost je božská".

3 Cit. dle francouzského vydání (Schlegel, Frédéric: *Essai sur la langue et la philosophie des Indiens*. Parents-Debarres, Paris 1837 — ftp://ftp.bnf.fr/006/N0063074_PDF_1_-1DM.pdf; odpovídá s. 117 z prvního vydání originálu (1808).

v baladách Erbenových má různé podoby: rostlina (mateřídouška), pták (holoubek), antropomorfní podoba (stařeček, lesní muž). Přítomnost duše krajiny znamená také, že krajina má paměť, že je schopna vyjadřovat noetické kolektivní představy.

Nezávisle na tom, že křesťanské myšlení odmítá učení hylozoismu, a tím i přeměnu člověka v jinou formu života, tato představa zřejmě Erbena inspirovala. Avšak problém souvislosti mezi světem přírody a světem člověka zůstává jen v rovině námětu, nikoli obrazotvornosti. Ani v jedné z balad, kde se s motivem metamorfózy setkáváme, se neobjevuje krajinný obraz. Návrat ke kořenům pro Erbena tedy neznamená mytologizaci krajiny. Jediným případem, ve kterém krajina niterně rezonuje s lyrickým subjektem, je *Záhořovo lože*, snad proto, že báseň je odpovědí na Máchův *Máj*. Svět Erbenových postav je ohrožen nejen personifikovanými silami transcendentními, ale také zločiny lidskými. Třebaže jako básník projevuje citlivý vztah k přírodě a včleňuje popis přírodních scenerií do děje, nestačí to k vybudování samostatného obrazu krajiny pojatého jako výraz subjektivního optického a niterného zážitku. Podle hylozoistické ideje je hmota ve věčném pohybu. Příroda jako *φύσις* je tedy také hmotou, avšak hylozoismus chápe ruch přírody a v přírodě nejen jako důsledek fyzikálních zákonů hmoty, nýbrž jako samotnou esenci jsoucna, a tím poskytuje kosmogonické vidění světa a člověka. Myšlenka imanentní spirituality hmoty zahrnuje do jednoho obrazného systému člověka a přírodu, a tím podmiňuje jejich vzájemnou reflexi, která bude fungovat jako základní filozofický názor romantismu. Z tohoto hlediska lze vymezit nový hermeneutický přístup k problému znázorněnému v Máchově *Máji,* a jak brzy uvidíme, i v některých Erbenových baladách: vzájemná, přitom senzuálně vyjádřená korespondence všech obrazových prvků. Neexistuje objekt bez vztahu k ostatním objektům: v první pasáži *Máje* růže odpovídá slavíku svým dechem a tuto vizi duchovní jednoty doplňují hrdliččin hlas, šepot mechu, objímající se stromy a stíny dvorů, splývající nebeská a vodní světla. Motiv vzájemného odrazu a prolínání hvězdného svitu a třpytu jezerní hladiny má v romantické poetice klíčové postavení právě proto, že odráží mytopoetické pojetí homogenní duchovní substance světa, a tedy hylozoistický pohled na jeho bytí. Hylozoistická idea jednoty vesmíru se tedy vyskytuje také na metaforické rovině. Její polyvalentní charakter se projevuje jak v celistvém romantickém názoru na duchovní souvislosti všeho existujícího, tak i v jednotlivých námětových prvcích, jako jsou motiv metamorfózy nebo motiv návratu mrtvého. Pokud hylozoismus zpřítomňuje neviditelnou skutečnost, svět mrtvých se stává součástí totálního ontologického prostoru; motiv návratu nebožtíka má hylozoistickou podstatu. Tento návrat je vždycky osudový, a jak vidíme v Erbenových baladách, je buď příšerný (*Svatební košile*), nebo šťastný (*Zlatý kolovrat*). Svébytnou variací návratu z onoho světa můžeme odhalit i v dalších Erbenových baladách jako například v *Pokladu*, kde obraz přírody odpovídá představě Božího soudu. Prostřednictvím principu synekdochy se skála stává jeho mlčenlivým hlasatelem a vyplňuje Boží trest, Boží milost poté vrací dítě matce, jež se kála. Motiv imanentního pohybu hmoty — skála se sama pohybuje, košile se samy roztrhají, kolovrat zpívá — vyjadřuje hylozoistickou představu, že každá věc má vnitřní duchovní potenci soudit lidské činy. Pohádková a baladická obraznost tedy prostřednictvím mytopoetické představivosti typické pro romantismus vyjadřuje hylozoistickou ideu bytí chápaného jako symbióza ducha a hmoty. Baladický ráz citovaných obrazů (skály, košile, kolovratu) tedy sugeruje existenci vyššího přírodního a božského mravního řádu. Totální spiritualita tedy znamená emanaci ve

smyslu, vztahovaném Schlegelem v již citovaném textu k hylozoismu. Díky božské jednotě světa a duchovní existenci každé věci je znovu nastolena narušená duchovní rovnováha. Společná relevantnost tohoto duchovního principu existence a jeho platnost pro pohanské náboženské kulty, ať antické, východní nebo nordické, i pro křesťanský svět přisuzuje hylozoismu význam protínajícího koncepčního bodu, který umožňuje vzájemné prolínání pohanského náboženství a křesťanských hodnot. Důsledkem této symbiózy mohou hylozoistické představy sloužit křesťanskému pojetí dobra a zla, jako je tomu v baladách Goethových, Schillerových a Erbenových.

Rehabilitace lidové balady, návrat k mytologii, nové chápání přírody, zájem o záhadné stránky lidské existence — všechny tyto rysy Erbenovy tvorby umožňují sladění pohanské mytologie a báje s křesťanskou axiologií. Jako představitel mytologické školy ve folkloristice, která vycházela z názorů F. W. J. Schellinga a F. Schlegela, pro něž je mytologie základním materiálem všeho umění, spatřoval Erben v lidové slovesnosti včetně českých lidových bájí odraz náboženských mýtů. Jacob Grimm, považovaný za zakladatele této mytologické školy, udržoval korespondenci s Josefem Dobrovským a byl v Čechách známý nejen jako autor *Dětských a rodinných pohádek* (*Kinder- und Hausmärchen* 1812, druhý díl r. 1814), ale též jako významný jazykozpytec. Názorová a tvůrčí příbuznost mezi Grimmem a Erbenem se projevuje též v tom, že jejich báje nejsou příliš vhodné pro děti, jelikož vyprávějí o zlých ježibabách a vlcích, o zákeřných a krutých činech. K tomu lze přičíst i významný vliv Herderova názoru na folklor Slovanů jako na zdroj a model autentických uměleckých hodnot. Tento trend vyzdvihuje význam folklorních podnětů pro vývoj básnického jazyka a představivosti, což v kontextu české obrozenské literatury má dvojí účinek: působí na formování národní identity a zároveň na rozvoj kulturního regionalismu. Pro Erbena je tedy tradiční kultura projevem imanentní tvořivosti, v níž se promítá univerzální lidská niternost.

Erben se pokusil interpretovat svět a mezilidské vztahy z mytologického hlediska v souladu jak s dobovými tendencemi středoevropskými, tak s obrozenskými ideologickými požadavky rehabilitace lidové kultury národní i slovanské a jejího hodnocení jako následováníhodného příkladu umělecké tvořivosti. V korespondenci s mytickou představou o přísných a na lidech nezávislých zákonitostech vytvořil Erben svět, v němž se člověk stává nejen nevinnou obětí nezměnitelných osudových zákonů, ale ze svých chyb je schopen se poučit a jít správnou cestou, což už je v mytickém myšlení nepřípustné. Jeho postavy vyjadřují dva odlišné axiologické systémy — mytologický a křesťanský — které v rovině námětu fungují jako koherentní celek: první je argumentem konfliktu, druhý pak argumentem řešení konfliktu. Ve všech baladách námět sleduje lineární linii fabule, a proto didaktické poselství v závěru působí velmi jasně, jednoznačně a je zdůvodněno zobrazeným příběhem. V tomto kontextu shledáváme velmi přesvědčivým Jakobsonovo konstatování, že mýtus je „ústředním problémem studia erbenovského a základním prvkem romantické noetiky a poetiky vůbec“ (Jakobson 1995, s. 502). Jakobson velmi přesně uvádí, že Erbenova *Kytice* je „vzkříšeným *mýtem*“ (tamtéž, s. 503). Na souvislosti mezi folklórním žánrem balady a mýtem je principiálně založena nejen Erbenova folkloristická i básnická koncepce, ale také jeden ze základních trendů evropského romantismu, který navazuje na mytologickou školu a na její názor o neoddělitelnosti archaické a tradiční kultury.

Zájem o mýtus v českém prostředím se objevuje v kontextu filologických studií jazyka, náboženství a kulturu starých Slovanů. Český filozof a Erbenův současník

Ignác Jan Hanuš, autor německy psané studie *Die Wissenschaft des slawischen Mythus* (1842), pokračoval v linii výuky slovanské mytologie založené ještě Dobrovským a jako samostatný obor slavistiky prosazené Pavlem Josefem Šafaříkem.[4] Na základě historické a srovnávací metody Hanuš uplatňoval badatelské principy mytologické školy a vyžadoval, aby byly mýty nejen popisovány, ale i vysvětlovány. Důležité pro naše téma je zjištění, že „základem mytologických představ Slovanů bylo oživování přírody, v níž je podle Hanuše vše oduševněno božskou podstatou" (Černý 2009, s. 32). Erben se do tohoto kontextu vepisuje nejen svou sběratelskou a badatelskou činností, ale také jako jediný, kdo tuto koncepci básnicky přetvořil. Erbenovy balady jsou tedy samorostlým poetickým výrazem původních a věčně se opakujících duchovních kódů lidské podstaty. Básník interpretuje zásadní existenční problémy lásky a smrti z hlediska epistemologického pojetí lidského světa jako folklórně mytologického vesmíru. Proto se také Erbenova poezie nedá pochopit nezávisle na jeho folkloristické činnosti: formování básníka se uskutečňuje souběžně s formováním folkloristy a archiváře. Avšak Erben své balady nevytváří pro ilustraci bohatství národní kultury, jako to předtím dělal Čelakovský. Jeho třináct balad představuje celistvý jemně citlivý obrazový systém, který dosahuje smysluplné vnitřní korespondence a souladu s romantickým výkladem věčných otázek existence. Sjednocení dvou podob — osoby folkloristy a mytologa a osoby romantického básníka tesknot a úzkostí — krystalizuje v obrazovém systému *Kytice*, jehož mytopoetický ráz dovoluje, aby vyjádřené příběhy zněly jako ohlasy starověku a zároveň jako zjišťování univerzálních mravních hodnot. Na rozdíl od Máchova mytopoetického pojetí však Erbenův mytopoetismus není autoreflexivní, jeho protagonista se skrývá za anonymními kolektivními představami dobra a zla, zločinu a trestu. Důsledkem toho jeho básnický hlas vyznívá ne jako osobní zjevení a intimní odhalení duševních traumat, nýbrž jako moudré a rozumné poznání lidské duše.

Mytické myšlení je myšlením obrazným a rituálním. Proto se i v Erbenových baladách se idea vytváří v konkrétních situacích, hmotných tvarech a plasticky působivých postavách, které mají vyřešit existenciální problémy pomocí rituálních gest a chování. Na rituální charakter děje poukazuje nejen jejich náboženské jednání (modlitba, pokání atd.), ale i sakrální sémantika třikrát se opakujících gest (ve *Svatebních košilích* mrtvý milenec zahodil modlící knížky, růženec a křížek, ve *Zlatém kolovratu* zlá sestra koupila tři kouzelné předměty — kolovrat, přeslici a kužel — aniž věděla, že díky tomu se její manžel dozví o jejím zločinu). V básních, kde se vyskytují předměty nebo postavy, jež mají magickou sílu, se námět přesouvá do obraznosti národních bájí. Problém osudové nezvratnosti, který navazuje na mytologickou představu lidské existence, je tak v Erbenových baladách vyjadřován prostřednictvím obrazů (předmětů nebo postav) folklórní povahy.

Existenční závislost člověka na tajuplných silách je dokladem romantické koncepce Erbenovy, jak na to správně upozornil Arne Novák:

> *Balady a legendy Erbenovy* Kytice, *opřené o staroslovanskou tradici nejen českého, ale vůbec slovanského lidu, tkvějí hluboko v romantickém názoru mytologickém, podle něhož příroda obklopuje člověka živelnými démony a nadpřirozenými bytostmi.*

4 K Šafaříkově a Hanušově badatelském přínosu pro slovanskou mytologii srov. Černý 2009.

> *Zhoubné vášně a tajemné viny ženou lidský osud v náručí a v plen těchto temných sil, takže člověk se ocitá na samém pokraji tragiky; v tom Erbenovy balady těsně přiléhají k Bürgerovi, Herderovi a Goethovi, které český básník prostudoval a prožil* (Novák 1994, s. 145).

Romantický mytologismus, který Novák pokládá za podstatný rys Erbenovy koncepce, je plně v souladu s Máchovou mytopoetickou krajinou a s jeho chápáním lidského údělu jako existenční závislosti na absolutní platnosti krutých metafyzických sil. Se zřetelem k této koncepční blízkosti lze přirozeně očekávat srovnatelné zobrazovací reflexe. Stejně jako Erben i Mácha vytváří poezii v duchu lidové tradice, kterou jednoznačně nazývá *Ohlasy písní národních* (a jež nezaslouženě zůstává na okraji literární pozornosti), a mimo tento cyklus vytváří báseň *Balláda*, v níž lyrický hrdina zahodil harfu, vzal „pevný meč", avšak struny harfy dál znějí do krajiny spolu s hřmotem řek a lesů. Mohutnost duchovní povahy souzní s monumentální vizí přírody, což přidává písni harfy kosmický rozsah. Právě toto setkání člověka s jinými světy odhaluje imanentní schopnost bytí vytvářet univerzální duchovní prostor, kde člověk a příroda koexistují. Toto setkání obou světů — materiálního a duchovního, lidského a kosmického — vytváří kompletní systém, který je schopen uskutečnit symbiózu narativního gesta a intimního zážitku.

Hylozoistická povaha tohoto námětového modelu, který se postupně prosadil do umělecké koncepce balady, předpokládá spirituální dynamizaci krajiny, která se často projevuje její sonorizací. Narativní plán je lokalizován do určitého prostředí, které je ozvučené tajemnými hlasy. Sonorizace krajiny není odrazem nějakého externího zvukového pramenu, ale je její imanentní charakteristikou. Sonorní vize jezera je zobrazena například v baladě Roberta Southeyho *Donica*, vypravující o procházce dvou milenců podél jezera v předvečer jejich svatby. Jezero je tiché, klidné („*The air was hushed, no little wave / Dimpled the water's edge*"), náhle se však z jeho bezednosti ozývá podivná hudba a z jeho vod se pomalu zvedají slavnostní tóny Smrti. Sonorní vize jezera je přítomná i v Máchově *Máji* („*Jezero hladké v křovích stinných / zvučelo temně tajný bol*"), což poukazuje na to, že také lyrickoepická skladba může obsahovat obrazové prvky typické pro baladu. Baladizace krajiny tedy předpokládá umístění děje nejčastěji v lese nebo v jezeře, což aktivuje účinek jejich archetypálních významů. Samozřejmě toto řešení není obligatorní: jsou balady, které jsou situovány v zavřeném prostoru, například Goethova *Nevěsta z Korintu* (*Die Braut von Korinth*) a Hugova *Legenda o řeholnici* (*La légende de la nonne*). Nicméně většina námětů v *Kytici* se odehrává zcela nebo částečně v přírodě: *Kytice*, *Svatební košile*, *Holoubek* a *Lilie* u hrobu nebo hřbitova; *Poklad*, *Zlatý kolovrat*, *Záhořovo lože*, *Vrba* — v lese; *Štědrý den*, *Vodník* — poblíž jezera nebo přímo v něm. Naproti tomu ve třech baladách, *Polednici*, *Dceřině kletbě* a *Věštkyni*, je děj uzavřen v prostoru pokoje nebo je zbaven epické linie, a tím i své konkrétní lokalizace.

Když je příběh balady umístěn do krajiny, postavy patřící jinému světu fungují jako genius loci a naznačují spiritualizaci prostoru, který je vždy hmotný, předmětný. Tím se hylozoistická idea promítá do celistvého obrazového systému, taktéž i do systému postav. Mužskou postavou je většinou lesní král nebo vodník a ženskou — víla nebo jezerní panna. Mezi baladickými ženskými postavami převládají ty, které patří vodě, jejíž archetyp znamená současně věčně se opakující život a ne-

vyhnutelnou smrt a promítá se do důležité a v romantické poezii velmi populární figury: například jezerní panna[5] se ve Wordsworthově skladbě *Prelude* vynořuje z vod nočního jezera, mořská panna nebo rusalka je hlavní postavou ve stejnojmenné baladě Puškinově a také v Mickiewiczových baladách *Rybka*, *Świteź a Świtezianka,* s vodou jsou osudově spojené Jarmila v Máchově *Máji* a dívka z Erbenových balad *Vodník* a *Štědrý den*. Důležitou a intencionálně produktivní stránku jezerního obrazu sugeruje tragický osud vodních ženských postav, z toho vyplývá jeho infernálnost, která má četné antické, biblické a literární doklady (viz Čolakova 2010). Tato imanentní charakteristika jezera je pozoruhodná kupříkladu při posuzování hylozoistické ideje romantické krajiny. Baladizace jezera v tomto případě nemusí nutně vyžadovat účast folklorně mytologických postav, nýbrž se uskutečňuje pomocí jeho vlastností, určených k odhalení jeho duchovního života. Topocentrické baladické postavy mohou být vlastně chápány jako výraz animistické vize přírody a ztělesnění určitého archetypu, zároveň i jako znázornění hylozoistického názoru jednoty materiálního a duchovního světa. Hylozoistická myšlenka se projevuje nikoli jen v přítomnosti těchto fantaskních bytostí, přicházejících do literárního světa romantismu většinou z animistických mýtů a folklórních představ, nýbrž v jejich schopnostech problematizovat zdánlivou neprůhlednost a hustotu hmoty a dodávat zvláštní spirituálnost lidské tělesnosti a jejímu přidruženému prostoru. Baladická konvence spirituality hmoty uvádí do pohybu nejen živou, ale i neživou přírodu. Tato vnitřní síla, která patří předmětu, pohybuje hmotným světem a ruší hranici mezi skutečným a nereálným světem, aby zavedla do lidského světa vyšší etickou normu. Představa vesmíru jako bezbřehé přírody, jíž je vlastní tajemná vitalita a rozumovost, se stává zvláště inspirující pro básníky — romantiky.

Příroda zde získala nejen vysokou míru odpovědnosti v sémantické struktuře obrazového systému, ale zejména silnou symbolickou funkci, dávající „objektům zvláštní intenzivnost" (Clarke 2010, s. 11). Tato intenzita určuje dominanci prostorové sémantiky, která nutně vyjadřuje to, co je věčné a nezávislé na probíhajícím čase. Materiální hustota obrazů podmiňuje jejich rozmístění (*espacement*), „opakující se a trvalý výskyt prostorových metafor" (Collot 2005, s. 46). Tím obrazy získávají dynamickou figurálnost, která je předpokladem pro realizaci hylozoistické ideje imanentní spirituality a pohybu hmoty. Rozmístění romantické krajiny se nejčastěji projevuje jako funkční jednota lokalizace, mediálnosti a symbolizace. Tyto tři zásady vypadají poměrně jasně v baladě: lokalizace, která uskutečňuje setkání reálna a ireálna, se realizuje v narativním plánu, který je jasně vyjádřen v každém lyrickoepickém žánru včetně balady; mediálnost umožňuje setkání člověka a vesmíru a kosmogonickou srovnatelnost individuální zkušenosti a univerzální podstaty bytí; symbolizace otevírá mytologický horizont smyslu. Romantická krajina se proto zdá

5 První literární zpracování postavy jezerní panny nabízí epická báseň *The Lady of the Lake* (1810) Waltera Scotta, která inspirovala Rossiniho operu *La Donna del Lago* (1819). V anglickém romantismu bylo jezero poprvé spojeno s ženskou postavou patřící nereálnému světu. Tato obrazová perspektiva je vlastní i Keatsově baladě *La Belle dame sans merci*: lyrický subjekt dlí na břehu jezera a jeho výpověď o fatálním setkání s vílou intertextuálně připomíná příběh Merlina a Viviany, vyjadřujíc okouzlující sílu a bolestnou agonii lásky.

zvláště přizpůsobivá zásadám baladizace lidského mikrokosmu: podoby fantaskna se projevují v její konkrétní viditelnosti a měřitelnosti a vstupují do bezprostředního a dramaticky osudného kontaktu s člověkem. Jde však nejen o zrození nové senzuality projevující se do té doby neznámým lyrickým líčením přírody, ale hlavně o vybudování nového pojetí metafyzického poznání podstaty světa. Jak pro Máchu, tak i pro Erbena je příroda věčně živá hmota, což odpovídá hylozoistické myšlence imanentní vitality vesmíru, ve kterém v jednom nedílném celku existují vedle sebe reálné a imaginární obrazy, a to vždy ve stavu dynamické přeměny. Hylozoistická idea umožňuje jak dematerializaci přírodního světa, tak i inkorporace spirituality ve všech věcech. Tím krajina neztrácí svou předmětnost ani se nestává pouhým dekorem — je fyzicky skutečná, senzuálně nápadná a výkonná, ale za viditelným povrchem nebo hladinou má každá věc svůj tajemný život. Faktické skutečnosti spojují svět, duši a Boha do určitého noetického systému, v němž vládne mravní zákon boží, který je přirozený a všudypřítomný. Jde o zrození zcela nového, nejen estetického, nýbrž i filozofického pohledu na krajinu, jež v uměleckém slova smyslu vyžaduje, aby byla nejen „viděna", ale především prožita. Mytologizace krajiny je tedy pro romantiky způsobem, jak vyjádřit představu o duchovní neoddělitelnosti mikrokosmu a makrokosmu, ducha od hmoty. Tím se hylozoistická idea včleňuje do celkové mytopoetické koncepce romantismu, a zdá se, že balada se stává jejím žánrovým identifikátorem.

LITERATURA

Baertschi, Bernard: *Les rapports de l'âme et du corps: Descartes, Diderot et Maine de Biran*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1992.

Barthel, Pierre: *Interprétation du langage mythique et théologie biblique*. E. J. Brill, Lieden 1967.

Clarke, Kenneth: *L'Art du paysage* [1949], z angličtiny přel. André Ferrier a Françoise Falcou. Arléa, Paris 2010.

Collot, Michel: *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. José Corti, Paris 2005.

Cudworth, Ralph: *The True Intellectual System of the Universe* [1678]. Gould & Newman, New York 1837.

Černý, Marcel: Kontext Erbenova bájeslovného díla. In: Karel Jaromír Erben: *Slovanské bájesloví*, eds. Věnceslava Bechyňová, Marcel Černý a Petra Kaleta. Etnologický ústav AV ČR — Slovanský ústav AV ČR, Praha 2009, s. 25–43.

Čolakova, Žoržeta: Pokus o vymezení imanentní sémantiky jezera. In: *Bohemica litteraria*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 13, č. 1/2. Brno 2010, s. 47–60.

Erben, Karel Jaromír: *Kytice*. Práh, Praha 2011.

Jakobson Roman: Poznámky k dílu Erbenovi. In týž: *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka. H & H, Jinočany, 1995, s. 500–516.

Lamontagne, Pierre: *Le Hylozoïsme, ou la matière animée*. Chez l'auteur, Paris 1824.

Novák, Arne: *Dějiny českého písemnictví*. Brána, Praha 1994.

Robinet, Jean-Baptiste: *De la Nature*. Díl IV. E. van Harrevelt, Amsterdam 1766.

Robinet, Jean-Baptiste: *Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou Les essais de la nature qui apprend à faire l'Homme*. Charles Saillant, Paris 1768.

Schlegel, Frédéric: *Essai sur la langue et la philosophie des Indiens* [1808]. Parents-Debarres, Paris 1837.

RÉSUMÉ

Karel Jaromír Erben's Ballads as a Reflection of the Hylozoistic Nature of Romantic Mythopoetics

The hylozoistic idea of matter as the visible side of everything there is attractive for the Romanticism's mythopoetic concept of animated and dynamic nature of the universe and man as its projection. In this paper, the hylozoistic idea is interpreted in relation to Erben's ballads. Two main research directions are outlined: the depiction of the Romantic landscape and its anthropomorphic incarnation through metaphorical rhetorics, and the genre specifics of the literary ballad. Its dominant place in the poetry of the first half of the 19th century is a reflection of the return to folklore and the mythological perceptions of the spiritual constants of life, so typical for this time. In the context of Erben's poetry, the first aspect is visible most cleary in his ballad *Záhořovo lože*, while the latter one can be found in nearly all of his ballads where the real and the supernatural worlds meet. Instead of interpreting Erben's poetry in the specific national context of the Czech Renaissance (an aspect that has been studied in detail by Czech scholars), our aim is to situate Erben's poetic world and the genre model of his ballads within the European context. It is in this space that the hylozoistic idea proves very fruitful both for the Romantic writers' concept of landscape and for their genre preference of ballad.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEY WORDS

Karel Jaromír Erben; balada; romantická krajina; hylozoismus / Karel Jaromír Erben; ballad; romantic landscape; hylozoism