

ÚVOD

Albion

Pro anglickou imaginaci neexistuje žádná přesná definice. Obrazotvornost je podobně jako anglická poezie přirovnávaná k potoku či řece. Může být také nikdy nevysychajícím pramenem, o kterém se zpívá v mariánské duchovní písni z počátku 16. století: „Buď pozdraven, svěží prameni, jenž tryskáš nově...“ Na anglickou imaginaci lze rovněž hledět z úhlu spřízněnosti s poetickou kadencí:

Hexametr zdvihá stříbrný sloup pramene;
pentametr jej v melodii vrací zpět.

Imaginace může být přirovnána k eolské harfě, jejíž

... dlouhý, vláčný tón
v líbezných vlnách poklesá a stoupá...
(přeložil V. Renč)

Toto Coleridgeovo přirovnání následně poukazuje na táhlé melodie a rozsáhlé chromatické harmonie užívané v anglické hudební tradici. Chceme-li však obrazotvornost vyjádřit literární metaforou, pak za nejpůsobivější snad lze považovat slova Henryho Vaughana, který žil v 17. století: „Je jako velký kruh čírého a nekonečného světla.“ Anglická imaginace se podobá kruhu, je věčná, nemá začátek ani konec, pohybuje se zpět i vpřed.

Albion je starobylým označením Anglie, jeho keltská podoba zní *Albio* a gaelská *Alba*; tento název zmiňuje i římský Plinius a řecký Ptolemaios. Albion může znamenat „bílou zemi“, vztahující se k bílým útesům, jež vítají poutníky, a současně naznačující ryzí čistotu či nepopsanost. Útesy jsou však i strážci a prastarý obr, který se usídlil v Británii, se jmenoval Albion. Tohoto „živelného a symbolického obra“ G. K. Chesterton ve své studii o Chaucerovi popsal takto: „Naše rodné pahorky jsou jeho kostmi a lesy jeho plnovousem... Osamělá postava se rýsuje na pozadí moře a velký obličej upřeně hledí k nebi.“ Jeho stopy můžeme spatřit v obrovitých bílých koních obývajících prapůvodní krajinu, jejichž těla byla vyryta do křídových kopců. Dnes platí, že Albion podobně jako blednoucí vzpomínky je spíše již jen ozvěnou jména.

Je nesporné, že pojem anglickosti – vytvořený Anglosasy jako protiklad k britství Keltů – byl široce rozšířen v anglosaském světě. Beda Venerabilis sestavil svou kroniku *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (Církevní dějiny anglického lidu), v níž „Gens Anglorum“ byl považován za specifickou a identifikovatelnou rasu se saskými a staroanglickými kořeny. V jeho historii jsou „Angličané vnímáni jako Bohem nově vyvolený národ, který měl nahradit hříchem pošpiněné Břity v zaslíbené zemi Británii“.¹ (Toto přesvědčení o Boží prozřetelné volbě, jež nanejvýš obratně využil Milton v 17. století, se udrželo až do druhé poloviny 19. století.) Pojem anglickosti získal náboženský rozměr ve chvíli, kdy papež Řehoř I. Veliký vyslal do Anglie křesťanskou misií vedenou Augustinem a pověřil ji úkolem založit zde anglickou církev. Připomeňme si v této souvislosti jeho proslavenou, i když možná podvrženou poznámku „non Angli sed angeli“ (ne Anglové, ale andělé). Životopis z konce 7. století se zmiňuje o tom, že Řehoř povede „anglický lid“ před zrak Boží při Posledním soudu. Příčina úspěchu reformace a vytvoření anglikánské církve spočívá mimo jiné v tomto národním zanícení.

Král Alfréd je v listině z konce 9. století spojován s „rádci celého anglického kmene“ a on sám se prohlašuje za krále Anglů a Sasů. V předmluvě k vlastnímu překladu Řehořovy církevní příručky *Cura Pastoralis* (Pastýřská péče) Alfréd naráží na Angličany – „*Angelcynn*“ a „*Englisc*“. Texty „D“ a „E“ *Anglosaské kroniky* (Anglo-Saxon Chronicles) jasně vykazují duch anglického nacionalismu, viz jejich odkazy na „tento národ“, „všechn lid Anglie“ a na „rozkvět anglické rasy“.²

Nacionalismus anglosaského období po staletí podporovala skutečnost, že žádný jiný evropský národ si nedokázal tak dlouho udržet své hranice nedotčené. Stejně tak platí, že anglická literatura patří k nejstarším v Evropě. Anglická hrdinská poezie se po roce 900 nesla ve vlasteneckém tónu; toto datum lze považovat za významné.

Kázání Vlkovo Anglům (Sermon of the Wolf to the English, 1014) arcibiskupa Wulfstana trvale probouzí národ (*theodscipe*) účastnou, třebaže varovnou formou. Jeden historik v této souvislosti poznamenal: „Angličanství bylo výtvorem Anglosasů, to oni stvořili Anglii.“³ V tomto kontextu bylo mimořádně důležité, že velké množství listin a testamentů bylo psáno ve staré angličtině. Jazyk se tím proměňuje v obraz jednoty a identity. V eposu o Beowulfovi, nejdůležitějším staroanglickém díle, se hlasy vyznačují „výmluvností a záměrnou zdrženlivostí“ stejně jako „melancholií“ a „rozhodností“;⁴ tyto vlastnosti byly odkázány následně anglické literatuře. V malířství 9. a 10. století se anglickost neomylně projevuje ve využívání

světla a jemností kontur. Pro architekturu stejného období pak platí, že za projevy ducha anglickosti lze považovat nesouměrnost a pragmatické spojování částí.

Nicméně od samého počátku se vynořují dvojznačnosti a paradoxy. Tak například anglosaský malířský styl ovlivnily kontinentální modely dříve, než stačil vyžrát; ostrovní způsob vyjadřování se nejuplněji a nejzřetelněji rozvinul ve vztahu k umění Středomoří. Bez svého kontinentálního protějšku nemohl existovat. Síla anglosaské kultury je založená na schopnosti absorbovat a asimilovat, což zdůrazňuje obecnější stránku věci, která se týká „vnímavosti anglického umělce k cizím vlivům... a jeho ochoty tolerovat a přizpůsobit pro své vlastní účely jakékoli nové prvky, jež jsou akceptovatelné“.⁵ Tento model platil po celá staletí, a proto lze prohlásit, že anglické umění a literatura vznikají z brilantního přepracování; samotný jazyk i představitelé národa vyjadřují apoteózu smíšeného stylu.

Můžeme zde postřehnout smysl pro sounáležitost, která je spíše vázána na místo a teritorium než na jakékoli atavistické impulsy. V rámci teorie místa se objevila spousta úvah, jež mnohem závažnější roli přisuzují místu v porovnání s jazykovými a rasovými zájmy. Ford Madox Ford ve své práci *Duch národa: analýza anglické mysli* z roku 1912 říká: „Je absurdní používat téměř zastaralé slovo rasa.“ Především poukázal na to, že předky Angličanů jsou „Římané, Britové, Anglosasové, Poitevinové, Skotové a další“; tento fakt slouží jako nejučinnější protilátka k nesmyslné víře o nějakých „čistých“ Anglosasech. Ford místo toho podpořil ducha místa, když prohlásil, že „v anglosaské sféře nerozhoduje rasa, ale místo – místo a duch, který byl zrozen prostředím“. V jeho pojetí je tradice přenášena či předávána teritoriem. A toto stanovisko přispěje rovněž k objasnění některých představ v rámci dané studie.

Tímto se dostáváme k vlastnímu cíli studie. V centru mé pozornosti nestojí historie anglické obraznosti, nýbrž její kořeny. Z tohoto důvodu nebudu věnovat proporční pozornost každému období, autorovi či umělci. Počátky považuji za důležitější než konce. O jiných literaturách se zmíním pouze letmo, ačkoli pro to neexistuje žádná omluva. Předem se přihlašuji k odpovědnosti za vzniklou spoustu vynechávek a opomenutí. Plně si uvědomuji, že některé kvality, o nichž budu mluvit jako o výhradně anglických, ve skutečnosti nejsou jedinečnými. Platí to například o ruské melancholii či perských miniaturách. Na druhé straně vlastnosti jako melancholie a láska k miniaturním věcem se rozvíjejí v anglickém kontextu ojedinelým a osobitým způsobem a mou snahou bylo postihnout jejich

formování. V knize upozorním i na přestupky vůči domácímu zabarvení. Jestliže se tato práce vyznačuje rozmanitostí, odbočeními, různotvámostí, kumulativností, eklektičností, anekdotičností a pocitovostí, pak vnímavý čtenář jistě rozpozná, že za tyto vlastnosti nemusí být autor zcela zodpovědný.

Peter Ackroyd
Londýn,
květen 2002

Modely věčnosti

I. KAPITOLA

Stromy

Když William Wordsworth evokoval „přízračný jazyk starobylé země“, možná vyvolal více, než sám tušil. Symbol hlohového keře prorůstá runovou abecedou starých britských kmenů, jako kdyby jej krajina prostrkovala mluvou. Zbožnost druidů byla založená na klanění se lesu a lesním formám, v jejich rituálech byli uctíváni duchové dubu, buku a hlohu. Ze zpráv starověkých historiků plyne, že druidská kasta se soustřeďovala v Británii a od jejích břehů pak provozovatelé magie vyplouvali k evropské pevnině. Během pátého až sedmého století si Británii postupně podmanily skandinávské a germánské kmeny. Uctívání lesa, jež bylo pro ně typické, je možná odvozené od druidských duchovních. Nejspíš proto Hippolyte Taine, francouzský kritik a historik, který v 60. letech 19. století dokončil objemný přehled anglické literatury, slyší první hudbu Anglie jako jemný ťukot dešťových kapek na listí dubu.

Poezie Anglie střežená stínem, který vrhají starobylé stromy, je ukrytá pod baldachýnem ochrany a ústraní. John Lydgate v 15. století v *Nárku Černého rytíře* (Complaint of the Black Knight) říká:

Every braunche in other knet,
And ful of grene leves set,
That sonne myght there non discende

do sebe větve vpletené,
tkají si závoj zeleně,
stín slunce nepronikne skrze ně...

(přeložil T. Fürstenzeller)

Kouzlo tmy a tajemství se zde snáší na anglickou krajinu. V 19. století si Alfred Tennyson vzpomíná, jak

Enormous elm-tree boles did stoop and lean
Upon the dusky brushwood undermeath
Their broad curved branches...

Mohutné pny jilmů skláněly se
do chrastí ležícího ve stínu
širokých větví...

(přeložil T. Fürstenzeller)

V chvějivém soumraku se stromy proměňují v obrazy pokoje a ochrany.

V předposlední kapitole románu *Jane Eyreová*, než se hlavní hrdinka stačí zcela probudit, kráčí „jako lesní uličkou přitímím stromů rostoucích těsně vedle sebe“. „Povídka rytířova“ Geoffreyho Chaucera je sice zasazena do Athén, ale na Arcitově pohřební hranici neleží dřevo z řeckých stromů, nýbrž ze stromů, kterou rostou v Anglii, jako jsou dub, jedle, bříza, osika, olše a topol. V refrénu, který použil Spenser v první knize *Královny víl* (*The Fairie Queene*), se mezi „stromy rovnými a vysokými objevují majestátní dub, jedle sklánějící větve a bříza na topůrka“. Ve Spenserovi konce 16. století stromy vyvolávají mytické touhy, jako kdyby bylo stále možné, aby prorocký tón anglické epiky povolal jejich dávnověké ochránce. Hlohový keř byl přibytkem víl, zatímco líska nabízela ochranu proti čarům a velký dub se naklání do jiného světa. Takový byl i Miltonův „monumentální dub“. William Blake měl jako dítě vidinu stromu osypaného anděly; jeho žáka Samuela Palmera zase v dětství fascinoval stín jilmu, jež měsíc vrhal na protější zeď. Wordsworth stál za měsíčního svitu pod jasanem a byl prochnut vizemi

lidských forem s nadlidskými schopnostmi.

Tentýž básník viděl mezi tisí „stín času“ a věnoval verše „očarovanému stromu“.

Dětem v *Šotkových kouzlech* (*Puck of Pook's Hill*) Rudyarda Kiplinga kouzelné talismany z dubového listí, hlohového dřeva a popele sloužily k cestám do dřívějších časů. Římský básník Lucanus žijící v 1. století takto oslovil druidy z Anglického ostrova: „Jen vy jste nadáni znalostí či neznalostí bohů a nebeských sil; vaše obydlí se nacházejí v osamělém srdci lesa.“ Ve skladbě ze 14. století s názvem *Vidění o Petru Oráči* (*Piers the Plowman*) pozdější Bůh nařizuje, aby „břízy a široké duby byly pokáceny k zemi“.

Tyto prameny napojují vitalitou a energií pověsti o Robinu Hoodovi, jenž se sám ukrývá v Sherwoodském lese; možná je potomkem anglického skřítky Robina Goodfellowa, ale mnohem více je spřízněn s hrůzostrašným Zeleným mužičkem. Počátky legendy možná spadají do roku 1354, kdy jakýsi „Robin Hood“ byl uvězněn za pytláctví na zvěř v lese u Rockinghamu, nicméně žádný místní pramen neobjasňuje schopnosti, kterými byla tato zelená postava obdařena.

Do roku 1377 se „verše o Robinu Hoodovi“ stačily proměnit ve všeobecně známé balady a ještě v 16. století byly místní slavností v údolí řek Temže a Severn a v Devonu spojovány s hrami o Robinu Hoodovi. Nemusí se nutně jednat o nějakou starou, nebo zapomenutou úctu. Román

Ženy milující (*Women in Love*) D. H. Lawrence napsal v roce 1920 a jeho dvě postavy – Ursula a Birkin – projíždějí „rozlehlým, starým lesem“. „Kde to jsme?“ zašeptala. „V Sherwoodském lese.“ Bylo očividné, že to místo znal.“ Znal ho duchovně, atavisticky. „Zůstaneme tady,“ prohlásil, „a zhasneme světla.““

A pak v temnotě možná uviděli jasanový strom Existence, strom Kristova rodokmenu a Zlaté větve. Strom Kristova rodokmenu se stal „v Anglii prvním obrazem používaným jako výplň velkého okna“. Ke smuteční výzdobě anglických náhrobků patřily štíty zavěšené na stromech. Palmová klenba kapituly ve Wellsu, jež pochází asi z roku 1290, přetrvává jako zpráva o posvátném kameni, který unikl pustošení deště, větru a mrazu. V biblickém skladbě *Cursor Mundi*, která vznikla v Anglii na počátku 14. století, mají posvátné stromy mnohem blíže k anglickému folkloru než k biblické tradici; jsou ozářeny paprsky nebeského světla a v sobě ukrývají ctnost, která zahání zlo a uzdravuje nemoc. V jedné staroanglické písni Ježíš ještě dlící v matčině lůně rozmlouvá se stromem a anglický obraz kříže obecně připomíná osekáný kmen stromu. Ve *Snu o kříži* (*The Dream of the Rood*), jež je meditací o ukřižování Krista, strom promluví:

*ic waes abeaeren holtes on ende...
Rood waes ic araered...
eall ic waes mid blode bestemed*

I was cut down, roots on end...
I was raised up, as a rood...
I was all wet with blood.

V kořenu setnuli mě nejprve,
pak jako krucifix mě zvedli,
tu najednou jsem zvlhl od krve.

(přeložil T. Fürstzeller)

Několik veršů z této staroanglické básně bylo vytesáno runovými znaky do kamenného kříže, který byl nalezen u skotského Ruthwellu a který patří k duchovní topografii národa. Ruthwellský nápis lze datovat na konec 7. století, zatímco báseň ve své existující podobě je spojována s Northumbrií 8. století; tam, kde kámen hovoří, strom šeptá.

V listinách anglosaských králů se keř hlohu obecně využívá jako hraniční značka; stává se základem času a prostoru, měřítkem kontinuity a vlastnictví. Francis Spufford ve své práci *Dítě, které registruje postavené* (*The Child Books*

Built) uvádí, že „na počátku literatury byl rovněž les, který neměl konce“.² Strom ohraničuje společnou paměť – „za hranicemi paměti kohokoli živého“ – a z toho plyne ono vnímání místa, doslovná zakořeněnost, jež patří k největším tématům anglické imaginace.

George Eliotová v románu *Mlýn na řece Floss* (The Mill on the Floss) popisuje venkovské městečko, „na kterém jsou jako na tisíciletém stromu patrné stopy dlouhého růstu a historie“. John Clare, básník z 19. století, který sám hospodařil na půdě, v básni „Dutý strom“ oslavuje „vykotlaný úkryt“ starého posvátného jasanu:

But in our old tree-house rain as it might
Not one drop fell although it rained all night

Náš dům, ten strom, se dešti snadno brání,
ač přišlo by v noci bez ustání...

(přeložil T. Fürstenzeller)

Malíř John Constable prohlásil, že vidí Gainsborough „v každém živém plotu a dutém stromu“. V jeho konstatování se odráží ztotožnění se samotnou půdou, onen místní duch či boží podstata, s nimiž jsme svázáni a k nimž nevyhnutelně směřujeme. O krajině kolem Gainsborough, o jejích stromech a hlubokých lesích, si Constable poznamenal: „Když se na ně díváte, zjistíte, že máte v očích slzy, a nevíte proč.“ A dále pokračoval: „Nenašli byste zde jediný malebný shluk stromů, či dokonce osamělý strom..., které bych nechoval jako poklad ve své paměti od nejranějších let.“ A co se dá říct o jeho vlastních obrazech? „Stromy jako by mne vybízely, abych se pokusil stvořit něco, co se jim podobá.“ Našel se nadšenec, který nechal na ohrazeném pozemku vysadit všechny stromy vyskytující se v Shakespearových hrách.

Zkáza stromů v anglických básnících vyvolává úlek a úžas. Clare se přiznal, že když byly jeho milované jilmy odsouzeny k zániku, „několik dní se s nimi chodil rozloučit“. V jedné anglické legendě umírající jelen zavzlyká, když naposledy vstoupí na svou důvěrně známou světlinu v lese; i toto patří ke *geniu loci*. Gerard Manley Hopkins při pohledu na porážený jasan „ucítil velkou bodavou bolest a přál si zemřít, aby už dál neviděl, jak je ničena jedinečnost tohoto světa“. Slovo „jedinečnost“ (anglicky *inscape*) je anglosaského původu a odvozené od „*sceap*“, jež znamená výtvar s největší úctou k „*instaepe*“ (prahu). Pro Hopkinse v 19. století jasan představuje tentýž práh tvoření jako kdysi pro staré druidy. Tak vzniká kontinuita. Na jednom goblénu ze 16. století se paroží jelenů podobají stromům na

svahu kopce, jako by celá příroda byla oživilá jedním duchem; pro anglické mystiky 15. století stromy představovaly krácející lidi – tento obraz použil Tolkien ve své legendě o krácejících stromech čili entech v trilogii *Pán prstenů* (The Lord of the Rings). Slovo „ent“ pochází ze staroanglického výrazu znamenajícího „obr“. Tolkien o entech také mluví jako o „pastevcích stromů“, čímž uvádí na scénu pastýře, další oblíbenou postavu anglické literatury.

Poznámka z roku 1883 na adresu Thomase Hardyho konstatuje, že „nikdy nedosahuje větší uctivosti a přesnosti, než když mluví o stromech v lese“. Strom je ztělesněním samotného života a Hardyho hrdinové se s ním často ztotožňují, jako například Gabriel Oak z románu *Daleko od hlúčícího davu* (Far From the Madding Crowd). V románu *Lesáci* (The Woodlanders) se Hardy obšírně zaobírá „tajuplně záhadným“ jazykem stromů, i když „podle šepotu větru ve větvích stromu“ místní dokáží určit jeho druh. V *Daleko od hlúčícího davu* muži „zjišťují, jak stromy napravo i nalevo lkají, pějí, střídají se v antifonách katedrálního sboru“. Odtud je jen krok k pochopení, jak se stromy pradávnej krajiny staly obrazy britské svobody i prvotního křesťanství.

Když Tess z d'Urbervillů říká, že stromy mají „zvídavé oči“, má na mysli onen nadpřirozený vhled „stromu Pravdy“ z pantomim 19. století; kdykoli některá z postav zalže, spadne jí na hlavu velký žalud. Ve chvíli, kdy se Jane Eyreová podvoluje Rochesterovu fanatickému citu, „malá Adéla vběhne dovnitř, aby jí pověděla, že do velkého kaštanu na konci zahrady udeřil blesk“.

U anglického folkloru je možné vystopovat spoustu zajímavých důsledků. Když v roce 1922 D. H. Lawrence napsal, že „by se chtěl na chvíli stát stromem“, vyjádřil takto svou potřebu ponořit se hluboko a ještě hlouběji do země; tento sestup do vrstev minulého času se velmi podobá cestě do vlastního nitra, v němž jsou ukryté všechny nepřiznané fantazie a neznámé síly. To je důvod, proč byl les ve starých básních vnímán jako útočiště a svatyně. Když Will Brangwen, hrdina románu *Duba* (The Rainbow), vyřeže ze dřeva dva anděly, podobají se stromům. V Blakeově *Vidění Posledního soudu* se Jehova ztotožňuje s albionskými duby. Tímto způsobem stromy vrůstají do anglické literatury.

2. KAPITOLA

Paprsky minulosti

V *Dopise jednomu příteli o smrti jeho důvěrného přítele* ze 70. let 17. století se sir Thomas Browne zmiňuje o tom, že si povšiml změny ve výrazu mužovy tváře těsně před smrtí. Tento muž, který se právě chystal odejít na onen svět, se náhle začal podobat svému strýci a nabyl rysů, „jež byly předtím ukryty hluboko a neviditelně v mužově zdravém obličejí“. Jinými slovy, před svým smrtelným koncem si „díky nemocem a úporným změnám nasazujeme nové podoby. Při našem návratu do země tak můžeme nabýt podob ze společenství původních originálů, jež byly do té doby v nás latentně skryty.“ Ve chvíli smrti námi prozařují naši předci a my se podobáme jakémusi palimpsestu minulých časů.

Je toto podmínkou vlastního světa? Tuto otázku si v 18. století položil melancholický básník Edward Young ve svých *Úvahách o původní tvorbě* (*Conjectures on Original Composition*). „Když se narodíme jako originály, jak se stane, že umíráme jako kopie?“ Tento problém stojí v centru pozornosti těch, kteří přemítají o přetrvání v čase jistých modelů chování nebo vyjádření. Nejednou se poukazovalo na to, že obyvatelé Skotské vysočiny se po mnoho set let drželi způsobu života zakotveného v devátém století. Jednoznačnější důkaz však nabízí objev v Cheddar Gorge. V Goughské jeskyni byla nalezena kostra muže, který zemřel někdy během střední doby kamenné; vědci prozkoumali jeho DNA a následně identifikovali učitele historie žijícího na konci 20. století ve vesnici Cheddar jako jeho blízký protějšek. Toto genetické spojení překlenulo přibližně jedenáct tisíc let. Může toto souviset nejen s kmenem nebo rodem, ale také s místem? Může se obydlí stát formou vnitřního nebo imaginárního života? V tomto světle se pokusy o objasnění znaků anglické obrazotvornosti v časovém rozpětí dvou tisíc let nemusejí jevit jako zcela marný úkol.

Keltské kmeny obývaly Anglii více než tisíc let; jako samostatné britské kmeny a království zde existovaly od předřímské doby železné až po římské období a anglosaské nájezdy. Keltská prorocství a legendy se zachovaly pouze v irštině, velštině a cornwallštině. Dochované nápisy a symboly sice „dokládají, že předřímská [britská] gramotnost zahrnovala písemnictví a básnictví“¹, ale nic z toho se v Anglii nenašlo. Stejně jako téměř neexistují starosyrské rukopisy z období makedonské okupace Sýrie, tak se nedo-

chovaly žádné britské keltské texty z římského či anglosaského období. Přežil pouze jediný britský rukopis – *Vergilius Romanus* z počátku 6. století –, který je dnes považován za „nejstarší britskou literární památku“.² Je ovšem psaný latinsky, protože ti, kteří si osvojili psaní, přirozeně dávali přednost „prestížnímu“ jazyku. Nemáme ani žádné hudební nebo architektonické památky, protože první kostely se stavěly čistě ze dřeva.

Jedno tisíciletí přesto nemůže úplně zmizet; zůstává zachované v slovech, která nám plynou ze rtů a k nimž patří mimo jiné „kick“ (kopat), „hitch“ (trhat, škubat, kulhat) a „fudge“ (mluvit nesmysly). Keltská slova leží zakopaná v krajině, stejně jako jsou jejich někdejší nositelé ukryti v mohylových hrobech. Za všechny příklady uveďme Avon, Cotswold a Downs. Keltského původu jsou i názvy Londýna a ostrova Man.

Anglosaští nájezdníci se na ostrově usazovali s většími přestávkami a pozvolněji, než se doposud obecně uznávalo; dnešní odborníci spíše mluví o asimilaci než o dobývání; tak například keltské modely zemědělství byly objeveny ve středověkém prostředí.

Možná existovala nějaká dohoda nebo úmluva mezi tehdejším původním obyvatelstvem ostrova a anglosaskými kmeny, které sem začaly pronikat v 5. a 6. století. Názvy míst i osob svědčí o probíhajícím procesu míšení; anglosaské slovo *wealhstod* označovalo jedince, který mohl tlumočit domácí keltskou (britskou) řeč. V drsných, nehostinných severních oblastech Keltové (Britové) dál žili osaměle podle svého; britské osídlení se nejspíše rozkládalo severně od Temže a zasahovalo do západního Suffolku a Essexu. Britský jazyk se mohl používat ještě na konci 7. století v Somersetu a Dorsetu. Podle spousty lidí Keltové dodnes žijí v Northumbrii a od místních obyvatel se odlišují zevněškem, ba dokonce i chováním.

Skryté vzorce dědění a přenosu stále čekající na své odhalení jsou vytesány do kamene nebo vyryty do dochovaných keltských předmětů. Není třeba je nazývat „uměním“, protože tvořily texturu samotného života. Zastavme se u využití motivu spirály v keltské řemeslnické práci světského i duchovního charakteru; odborníci mluví o vířivém motivu, o rozvinutém spirálovém ornamentu a „vlasových“ spirálách, nebo také „kudrnatých“ spirálách. Možná vás nepřekvapí, že tytéž spirály či „kruhy“ se objevují na písčivcových skalách v období neolitu. Tytéž symboly nacházíme vyryté do kamene na žárových či skříňkových hrobech v lokalitách Broomridge, Goat's Crag a Hare Law. Někdy se o nich mluví jako o „sluncích“, a skutečně se zdá, jako by zářily z prehistorie do historických analů. Ty na kamenech vedle pohřebních pyramid nebyly nikdy určeny ke spatření, přesto se znovu

vynořují stejně jako spirálovité ornamenty z 12. století, které najdeme v kostele svatého Vavřince v Pittingtonu nedaleko Durhamu.

Nám však nejde o nějaké archeologické snění. Pohanství Anglosasů přeživalo mnoho století po roce 597, kdy svatý Augustin přinesl do Anglie křesťanství. Jeho stopy lze pak objevit v předchozích větvích. Část moci anglosaských model, démonů, kouzel a amuletů mohla být odvozena od neolitických vtělení. V budově kostela svatého Albana byly objeveny svitky s magickými zaříkávacími formulami a s detaily o pohanských obřadech.

Charakteristický styl a senzibilita, které byly po staletí vnímány jako čistě anglické, se dají vysledovat již v keltských počátcích. Tak například motiv spirály je dále rozvíjen v rámci abstraktních vzorů. Zálibě v používání důmyslného vzoru na plochem povrchu pak bude věnována rostoucí pozornost v tomto pojednání o anglické obrazotvornosti. Vidění Keltů se vyznačovalo intenzitou a živostí, hlubokým smyslem pro formu a majestátní, téměř magický styl. Jejich umění nebylo založené na zpodobnění přírody a naopak svými kořeny vrůstalo do základních pravd ukrytých za vnějším vzezřením. Zvířata jsou zachycována dlouhými, plynulými čarami; stávají se zoomorfními, proměňují se v obrazy života v rámci kaligrafie významné formy. Keltská schopnost vize je maximálně důležitou pro pochopení anglického ducha.

Existuje mnoho teorií o trvalé keltské přítomnosti v našem umění a literatuře; jejich nejvýmluvnější podobu představuje *Studie o keltské literatuře* Matthewa Arnolda z roku 1867. Podle Arnolda fakt, že o Keltech po římské a anglosaské invazi již neslyšíme, v žádném případě nedokazuje, že Keltové přestali existovat; zatímco dobyvatelé si budují své vlastní dějiny, poražení musejí přetrvat v tichosti. A protože neexistuje žádný záznam o vyhlazení nebo obecném exodu (navzdory sklonu starých Britů přesouvat se na západ), „může se předpokládat, že velké množství Keltů zůstalo v zemi... a jejich krev se smísila s krví nově přichozích“. Arnold si povšiml u starých Britů „malého nadání k plastickému umění“ stejně jako „sklonu k melancholii“ a „přírodní magii“ společně s „bouřlivou, nezkrotnou reakcí na despotismus faktů“. Tímto svým poněkud deterministickým slovníkem vymezuje přirozený temperament Keltů proti Anglosasům, kteří se vyznačují „kázni a poslušností v rámci daných hranic, třebaže si zachovávají nezcizitelnou část svobody a samostatnosti“; Anglosasové také mají tendenci „vynakládat úsilí v rámci pole vymezeného zdravým rozumem a praktickou užitečností“. Následující kapitoly této knihy se pokusí naznačit rozsah tohoto „praktického“ či empirického ducha. Rád bych ale ještě upozornil na Arnoldovo přesvědčení, že mísení keltských a anglosas-

kých prvků v národní povaze vedlo ke vzniku jisté neobratnosti či rozpaků – sklonu ke zdrženlivému vyjadřování. Tyto stopy lze pozorovat od Chaucera až po Audena a jejich první projevy nalezneme již v eposu o Beowulfovi.

Véra našich otců

V *Příběhu o svatém grálu* (The Tale of the Sankgreal) připisovaném Thomasi Malorymu je scéna, jak rytíř Galahad zažije při katolické mši zázrak transsubstanciace během přijímání svátosti oltářní. Biskup uchopil hostii „podobnou chlebu. Když ji zdvihl, objevila se dětská postava, rudá a jasná jako oheň, a vletěla do hostie, všichni viděli, jak se při srážce s ní proměnila v mužskou postavu. A pak biskup vložil hostii do svatého poháru.“ Tato scéna, kdy se hostie promění v dítě a muže a pak je ponořena do kalichu, je sice zvláštní, ale plně odpovídá víře Maloryho současníků, že prostřednictvím zázraku mše se Slovo doopravdy zhmotňuje. Najdeme spoustu příběhů nebo legend, v nichž se svátost oltářní proměňuje v hořící neviňátko; zázračné vlastnosti požehnané hostie byly neustále potvrzovány. Tyto snahy tvoří jádro katolické Anglie a coby projevy instinktivní praxe a přirozené víry stojí v centru kultury katolické Anglie. Materiální svět byl okořeněný stejnou měrou, s jakou byly uctívány duchovní pravdy. Na adresu londýnských zvyků 14. století bylo poznamenáno, že „pitky a nevybíravé hry patřily kdysi k náboženským obřadům a v lidové představitosti obě formy zůstaly propletené zakořeněné“.¹ Toto konstatování je mimořádně důležité pro pochopení středověké Anglie.

Ze zpráv cizích pozorovatelů vyplývá, že ve 14. a 15. století Angličané prosluli svou zbožností; konkurovali Římanům v případě obliby obřadu a Španělům, pokud jde o zbožnění Panny Marie. Londýnské zvony pak ohlušovaly neznalé. Jeden pozorovatel z kontinentu si zapsal, že „všichni lidé chodí každý den na mši, na veřejnosti odříkávají Otčenáše a ženy nosí v ruce velké růžence“. Taková byla Anglie do nástupu Jindřicha VIII. a zůstává otevřenou otázkou, zda dědictví posledních pěti set let převáží nad předchozí tradicí patnácti set let.

Vyjděme z konstatování, že Anglie tehdy stála ve středu katolické Evropy. Představovala civilizaci založenou na obřadu a podívané, na dramatu, rituálu a okázalosti. Život znamenal pouze počátek, ne konec existence, a z tohoto pohledu mohl být oslavován či vysmíván jako jedna zastávka na svaté pouti. Byl to svět, v němž se dařilo ironii a parodii všeho druhu, kde anální pravda a svatá vize byly vnímány jako zásadně kompatibilní, kde Tomáš Akvinský stoupal k nebesům se svou božskou dialektikou a Rabelais se

přibližoval k zemi se svou gargantuovskou tělesností. Byl to svět symbolických ceremonií, procesí na Květnou neděli, trhání chrámové opony o velikonočním týdnu či mytí nohou chudým na Zelený čtvrtek. O svatodušních svátcích v katedrále svatého Pavla vypouštěli holubice a v Lichfieldské katedrále na Boží hod velikonoční pořádali dramatizované vzkříšení. Byl to rovněž svět hluboko prostoupený symbolickou numerologií, směřující za hranice zájmu o formu a rituál nebo fascinace formálním celkem. Existuje pět ran Kristových, pět radostí Panny Marie, pět lidských smyslů a pět hlavních ctností – šlechtnost, bratrství, čistota, galantnost a milosrdenství. Ztělesněním zájmu o vzorec je i pentagram, známý též jako „Davidova šlěpěj“, který lidoví tanečníci vytvářeli svými dřevěnými meči a doprovázeli voláním „A Nut! A Nut!“, označujícím uzle:

...the English call it,
In all the land, I hear, the Endless Knot²

... v celé Anglii je územ
tu věc nazývat nekonečným uzlem

(přeložil T. Fürstenzeller)

Existuje sedm hříchů, sedm svátostí, sedm milosrdných skutků, a to všechno je součástí lidské pozemské pouti; význam alegorie prosvítá alegorickým „čtením“ textů a iluminací, které představuje nezbytnou podmínku pro chápání *Vidění o Petru Oráčovi*, *Perly* nebo „Hlavního prologu“ *Canterburských povídek*. Stejně tak bychom mohli prohlásit, že Shakespearovy historické hry a symbolické romány Charlese Dickense jsou čímsi provázány s touto dnes již zapomenutou a přehlíženou tradicí.

Den sám o sobě byl předmětem rituálu. V církevních hodinkách se „velké hodiny“ laud a nešpor mísily s „malými hodinami“ primy, tercié, sexty, nóny a večerní pobožnosti a takto významně formovaly čas ve středověké řeči. Hodinky byly spojené s příběhem Umučení Ježíše Krista, se sextou reprezentující ukřižování a uložení do hrobu, kromě toho existovala i další litanie času s hodinkami Panny Marie jako prosebnice a prostředníka lidstva. Pořadí hodiněk odráží plynutí svatých událostí, jež stojí mimo hranice času; lineární trvání je nahrazeno cyklickou mší, kdy současný prchavý okamžik je posvěcen přítomností duchovní pravdy. Středověké drama je tak věčné i přítomné zároveň, pastýři jsou místními lidmi i symboly putujícího lidstva. V jedné hře o narození Páně, v níž ukradnou na poli blízko Betléma ovci a zamaskují ji jako nemluvně do kolébky, může narážka na Krista jako Beránka božího někomu připadat hrubá a šokující; yorkshir-

ským divákům *Druhé pastevecké hry* v roce 1440 to ale mohlo připadat jako něco přirozeného a možná i výrazně komického. Vůči tělesným věcem neexistovala žádná averze, spíše byly vnímány jako doklady božího řádu. Modlitba na konci mše velebí fakt, že Bůh žehná „našemu chlebu a našemu pivu“; přijímání svátosti oltářní je považováno za ekvivalent chleba na stole v kuchyni nebo hostinci.

Ve hře o ukřižování výrobci hřebíků komicky předvádějí všechny fyzické detaily Kristova utrpení – „Je těžkej jako žok.“ V této studii nejednou upozorníme na fakt nápadného a důkladného prolínání tragického a komického v anglickém dramatu a literatuře; zde uvádíme jedno z možných vysvětlení. Když poustevnice z 15. století jménem Juliána z Norwiche uviděla ďáblovu tvář, „její barva byla rudá jako čerstvě vypálená taška... A jeho vlasy byly rudé jako rez.“ Ryšavá barva vlasů byla obvykle spojována s Herodesem a Jidášem. Platilo, že čím byl fyzický popis živější, tím se duchovní zážitek stával intenzivnějším. U Juliány najdeme také postřeh, že „modrá barva oblečení věští neochvějnost“.

Podobná rovnocennost mezi materiální a ideální stránkou může vést k ironii, patosu, parodii či melancholii; ve světě, v němž jsou jisté svaté pravdy přijímány bez námitek, se parodie a ironie stávají nezbytnými nástroji. Velký odborník na středověk Johan Huizinga upozornil na fakt, „že dělicí čára mezi opravdovostí a předstíráním nikdy nebyla tak nezřetelná jako ve středověku“;³ tento rys nikdy zcela nevymizel z toho, co bychom mohli nazvat katolickou obrazotvorností. Například fabliaux v Chaucerových *Canterburských povídkách* ukazuje na to, že „životy lidí jsou vnímány jako burleskní opakování svatých prototypů“.⁴ Uvedená rovnocennost mohla rovněž podporovat smysl pro úplnost či celistvost. Při svátku Božího těla, kdy Tělo Páně nosili hlavními ulicemi spolu s korouhvemi a kříži zahalenými v kouři, kdy v průvodu nechyběli předzpěváci, se fyzické společenství věřících duchovně spojilo v nebeskou komunitu. Obřad se proměnil ve společenské a kulturní představení, v jakousi formu pouličního divadla podobného mysteriím, kdy se ulicemi anglických měst místo svátosti oltářní nosil krucifix. Takové bylo poselství svatého Augustina: víra městských center stejně jako divadlo vyžadovala diváky se sdílením „tajného soucitu“.

Zmíňme se ještě o dalším spojení s anglickou obrazotvorností z pohledu „rétoriky představení a předvedení rétoriky“⁵ – viz Chaucerovy řečnické básně nebo deklamace tudorovského dramatu. Pro dané období totiž platí, že nelze od sebe oddělit anglickou a katolickou senzitivnost. V Shakespearových pozdních hrách je svět zázraků a divů ještě stále živý.

Co jiného bychom mohli očekávat od katolické senzitivnosti? Obliba nádhery nepochybně souvisí s opojením ze zázračnosti, avšak oslnivá pompéznost a okázalost rovněž sloužily jako prostředky oslavy hierarchie a řádu vesmíru. Když se lidé v Anglii podívali na noční oblohu plnou světla a harmonie, věřili, že se nedívají ven, nýbrž dovnitř; model nebes sloužil jako paradigma uspořádání na zemi, ať už se jednalo o postavení lidí, sny nebo vnímání. Toto bylo důležité pro spisovatele a umělce, protože pojetí osobnosti se zatím nerozvinulo; tak jako knězovy osobní hříchy nijak nezmenšily jeho moc před oltářem, tak jedinečné nebo individuální vnímání nemohlo soupeřit se souhrnem schváleného a získaného vědění. Jestliže autentičnost stála výše než individualnost nebo originalita, lze předpokládat, že umění a literatura se opíraly o věci již známé a pochopené. V tom je třeba vidět hlavní důvod, proč Pope překládal Homéra a William Morris *Beowulfa*, proč Tennyson modeloval svou epiku podle artušovských příběhů a proč král Alfréd překládal Boëthia a Augustina. Chápeme-li anglickou obrazotvornost jako instinktivně sběratelskou, živou láskou k minulosti, nesmíme přehlédnout, že převážně katolická kultura a senzitivnost v ní mohou stále přebývat.

Sluší se urovnat rivalské instinkty a nároky. Moc anglického katolicismu s jeho obřady a místními svatými po vyhlášení závěrů synodu ve Whitby a po příchodu normanských opatů se ustavičně zmenšovala; jména některých svatých se udržela v Cornwallu a Northumbrii, jejich svatyně a ostatky však již dávno zmizely. Nicméně církevní historikové dokázali zachytit přesnou formu anglické spirituality, jejímž prvotním rysem je praktičnost v kombinaci s jistým optimismem, a také se v ní jasně ukazuje zdravý rozum a instinkt pro kompromis. Poustevníci, kteří tvořili nedílnou součást středověkého života, ilustrují jak příklon k individualismu, tak nechuť k sešněrování nebo přehnané okázalosti. Počátky spirituálního pragmatismu je možné hledat již u Alcuina z Yorku, který na dvoře Karla I. Velikého sepsal návody praktického chování pro křesťanského laika; nejvýstižněji to pak vyjádřil Robert z Bridlingtonu, který prohlásil, že kněz by měl také „orat, sít, sklízet, žnout trávu srpem a skládat stohy sena“.⁶ Tento postoj byl označen za *via media* anglické duchovnosti. Nebo jak konstatoval William z Malmesbury: „Nejlepší je umírněnost ve všech věcech.“ Jeho prohlášení je rovněž uváděno jako „typicky anglická manifestace zachování zdravého rozumu a uvážlivosti“.⁷ V tom lze možná spatřovat i důvod relativního neúspěchu kartuziánů v Anglii, kteří hlásali přísné dodržování ticha a pokání. Došlo rovněž k odklonu od přehnaného klerikalismu a středověký anglic-

ký duchovní byl komickou postavou kritizovanou pro chamtivost, opilství a smilnění.

V Anglii se nikdy nevytvořila tradice teologických spekulací, vytváření zbožných pojmů odtržených od praxe, jak ji reprezentovali svatý Augustin nebo Tomáš Akvinský; za nejbližší ekvivalent pro *summu theologicu* evropského katolictví lze považovat stručné příručky pro nábožensky rozjímavé jedince nebo poustevníky. Je příznačné, že tato pojednání byla vždy směřována k jednotlivcům a zabývala se potřebami osamělého života; nejednalo se o klášterní produkci či autoritářské edikty. Jinými slovy, příručky představovaly nástroj osobního směřování a byly „typicky anglické svou kombinací stoprocentní ortodoxie a individualismu“.⁸ Zbožnost Angličanů nebyla v žádném případě patologická; v jejich dějinách se neobjevil žádný Savonarola nebo Luther, pouze Wycliff a Tyndale. Anglický heretik Pelagius odmítl ortodoxní věru, že lidstvo zdědilo prvotní hřích po Adamovi a že tento hřích odsuzuje svět ke zkáze bez zásahu boží milosti. Emoční zbožnost Angličanů rovněž postrádala plačtivost či přehnanou kajícnost; modlitební knihy se více zabývají vtělením Kristovým než jeho ukřižováním. Je to jedna stránka toho, co bylo nazváno anglickým optimismem, jehož tragicko-komická podoba žije vedle domácí melancholie. K jeho projevům patří i shovívavé výrazy soch v katedrále ve Wellsu a víra Juliány z Norwiche, že „každý způsob věci se ukáže jako dobrý“. Zatímco ve Španělsku a Itálii Pannu Marii vnímají jako postavu v slzách, v Anglii je zobrazována jak milující matka božského dítěte. V této souvislosti se mluví o rozdílu mezi „jasnými liniemi anglického perpendikulárního slohu a barokní, přikrašlující křivkou“.⁹

Nicméně by bylo chybou domnívat se, že anglický katolicismus představuje nezávislou formu v rámci evropského katolictví; fakt, že velké mnišské řády benediktinů a cisterciáků se rozšířily po celé Evropě, vyvrací jakékoli podobně zjednodušené tvrzení. Dominikánští a františkánští mniši se podíleli na vytváření jádra anglické poezie, církevní i světské, i na tvorbě různorodých anglických textů; za velkého františkána byl považován Roger Bacon ze 13. století a William z Ockhamu ze 14. století. Tito učenci psali latinsky pro celou evropskou komunitu. Na druhé straně se odborníci domnívají, že jejich senzibilita měla zřetelný a typicky anglický charakter. William z Ockhamu věřil, že „veškeré poznání je odvozeno od zkušenosti“,¹⁰ čímž předjímá anglický zájem o empirismus či logický pozitivismus, ať už tento principiální, pragmatický přístup ke všem metafyzickým spekulacím nazveme jakkoli. Také Roger Bacon byl často označován za předchůdce svého jmenovce Francise Bacona pro svůj důraz na vědeckou metodu v in-

telektuálním bádání. Stáváme se tak svědky paradoxu, kdy charakteristicky anglická senzitivita se rozvíjí uvnitř evropské a latinské tradice učenosti a čerpá z ní sílu. A když k tomu přičteme skutečnost, že ve 12. století anglická architektura a malířství ztělesňovaly „velkého, v některých chvílích dokonce rozhodujícího vykladače evropského stylu“,¹¹ otázka vlivu a identity se stává složitou.

Pokud skutečně existuje něco, co lze považovat za vlastní odstín myšlení, nedá se plně pochopit bez kontextu povšechné evropské senzibility. Když se například ve 12. století objevilo velké hnutí „humanismu“, Anglie k jeho rozvoji nejvíce přispěla na poli historickém a praktickém. Největší síla anglické učenosti se pochopitelně opírala o klášterní vzdělanost, ale z těchto církevních středisek vycházely desítky tisíc listin, letopisy a kroniky. Matthew Paris, který zemřel v polovině 13. století, sepsal vedle historie svého kláštera i obecnou historii s názvem *Chronica Majora*. Tomáše Akvinského, jehož scholastická teologie vystoupala až na empyreum, nahrazuje John ze Salisbury písíci o umění vlády. Angličtí spisovatelé byli dobře obeznámeni s patristickými texty a klasickou literaturou, své vědění však aplikovali na otázky správy a diplomacie. R. W. Southern ve své práci *Středověký humanismus* konstatuje, že tato „směsice filosofického zájmu a praktické obeznamenosti“¹² byla jedinečná pro Anglii 12. století. Vede paralelu s činností Jeremyho Benthama a Waltera Bagehota na konci 18. a v 19. století a v zaujetí pro umění vládnout nachází zřetelné stopy domácí senzibility. K obdobnému závěru můžeme dospět v případě životní dráhy Thomase Morea, humanisty a současníka Erasma Rotterdamského, který se místo filosofem či teologem stal dvořanem a politikem. Anglická obrazotvornost a senzibilita se vynořily z tajné domluvy i kolize s evropským příkladem.

Starý kámen

Noví vládci Anglie věděli, že v kameni se ukrývá síla. Katedrály ve Worcesteru, Canterbury, Winchesteru a Norwichi byly na konci 11. století již dokončeny nebo alespoň vysvěceny. Svatý Pavel, katedrála v Durhamu a Chichesteru se právě stavěly, a totéž platí i o Ely a Gloucesteru. Katedrála v Old Sarum byla dokončena v roce 1092. Ve 12. století se započalo se stavbou v Lincolnu a Wellsu; toto století je zároveň spjaté se zakládáním klášterů, kdy mnohé chrámy opatství se svou velikostí a majestátností vyrovnaly kterékoli katedrále. Počet podobných komunit se v Anglii odhaduje na šest set, z nichž šedesát devět se nacházelo na území Yorkshiru a padesát jedna v Lincolnshiru. Prostřednictvím těchto církevních nadání docházelo ke kolonizaci půdy, vytváření pastvin pro dobytek a ovce, jinými slovy k formování tváře anglické krajiny. Mnohé z tisíců farních kostelů byly opatřeny špičatými věžemi, aby sláva víry stoupala k nebesům. Ve 13. století byly katedrály v Salisbury a Westminsteru budovány v gotickém slohu, impozantní západní průčelí katedrály ve Wellsu pak zdobily malované scény a pozlacené skulptury zářící jako nebeská brána.

Ve chvíli, kdy Juliána z Norwiche cítila, že již opouští tento svět, farní kněz ji podržel před obličejem krucifix a řekl: „Přinesl jsem ti obraz tvého Stvořitele a Spasitele. Pohleď naň a nalezni v něm útěchu.“ Je to typická středověká scéna, ale chrámy v opatstvích a katedrály plnily stejnou úlohu jako krucifix před umírající ženou. Věřící je viděli a našli tak útěchu.

Během čtyř století se styly měnily v závislosti na formě vnímání, docházelo k rozsáhlému přechodu od románského ke gotickému slohu, na kterémžto základě se vytvořilo poněkud absolutistické dělení na ranou, vrcholnou (čili ornamentální) a pozdní (perpendikulární) anglickou gotiku; motiv síly a slávy však zůstal tentýž. Pozdní gotika je pak označována za čistě domácí architekturu, bez paralely v kontinentální Evropě; nicméně je pravdou, že hlavní charakteristické rysy anglických kostelů přežívají v čase. Zvláštní obliba ornamentu a plochého povrchu zdí byla již prohlášena za aspekt anglického vkusu; kombinace vynalézavé či důmyslné vnější deko-race a vyváženosti a pravidelnosti může poskytnout zajímavý materiál pro ty, kteří se zabývají studiem patologie národů. Anglické katedrály rovněž nápadně upřednostňují horizontální linii před vertikální; chrámové lodě jsou delší než jejich protějšky kdekoli jinde a jejich klenba je nižší, čímž

vzniká dojem „rozumné stability“,¹ kterou lze jinak interpretovat jako kompaktnost nebo důstojnost. Jako by je stavěli architekti ze Stonehenge, tak pevně přebývají na zemi. Jiný historik si povšiml, „že anglické gotice chybí elegance, zato je ale houževnatě důkladná a neafektovaná“.²

Pro své ucelené vyjádření tvůrčího záměru se anglická architektura využívá jako metafora pro hudbu a literaturu. Například hudba 15. století byla charakterizována jako „distribuce masy tónů sloužící vzniku efektních kontrastů, rozvoji harmonie a kultivaci vysoce dekorativní superstruktury“³ na způsob staveb pozdní gotiky. C. S. Lewis přirovnával model určitých středověkých knih ke „katedrálám, v nichž se mísí dílo mnoha různých období“.⁴ Jeho poznámka se týká především Chaucera a Maloryho, jejichž příběhy jako by přirůstaly, rozšiřovaly se podle organických principů, místo aby sledovaly dobře definovanou logiku výstavby. Nejednou se konstatovalo, že anglické katedrály jsou složené z oddělených částí, že presbytáře, kaple a transepty jsou přidávány ke stavbě bez jakékoli snahy o jednotu uspořádání. Obdobně stojí vedle sebe i různé styly a různá období. Základem katedrály v Lincolnu je například „řada průmětů pravouhle orientovaných k hlavní ose“. Plynulý a harmonický vývoj je „typický nejen pro katedrálu v Lincolnu, ale pro celou anglickou gotiku, která ostře kontrastuje s francouzskými gotickými katedrálami“.⁵ V daném případě se nejedná o prosazování logického nebo autoritářského předpisu, nýbrž o jistou formu nápadité praktičnosti, jakousi estetiku pragmatismu. Konzervatismus anglické architektury bývá častým námětem diskusí, v této souvislosti je ale třeba zdůraznit její organickou formu, potřebu konzervovat samu sebe, vyvíjet se podle vlastních zákonů bytí. To je rovněž důvod, proč přirozeně reflektuje místní vlohy a senzibilitu.

Jestliže jsou tyto chrámy naplněny duchem místa, pak mohou oživnout. Jeden básník ze 13. století viděl „hlavu a oči“ kostela a střechu vzpínající se vzhůru, „jako by hovořila s okřídlenými ptáky, rozpínala široká křídla, podobná tvorovi mířícímu do mraků“.⁶ Katedrála může nabýt podoby i jiných organických forem. Na začátku této knihy jsme hovořili o uctívání stromů u starých Britů, a dlouhé lodě anglických katedrál bychom mohli přirovnat ke stromořadím. Listy révy, břečtanu, dubu, divoké jabloně, hlohu a javoru jsou vytesány do kamene. V katedrálách v Southwellu, Canterbury a Oxfordu (Christ Church Cathedral), uvedeme-li jen některé, můžeme spatřit vyřezávané postavy Zeleného muže čili „Jacka v zeleném“, jemuž z úst a hlavy raší listoví; Jack je duch stromu vzývaný ve starobylém rituálu.

Zelení muži nejsou jedinými pohanskými figurami vytesanými v rozích a výklencích katedrál a vykázány podobně jako staří duchové do temnoty. Abyste je uviděli, musíte se odvážit až těsně k nim. Pak možná spatříte fau-

ny, satyry, kozly a draky na hlavicích sloupů, jak kypí divokým veselím, podle všeho neoddělitelným od středověkého ducha. Objevíme zde i scény s jedinečnými detaily; v katedrále ve Wellsu najdeme muže s bolavým zubem a s pusou bolestí otevřenou dokořán, nebo rolníka mlátícího vidlemi zloděje. V Beverley je zachycen muž, jak veze na trakaři svou láteřící manželku, lišák, kterého napálí husy, zatímco v Manchesterské katedrále si zajíc opéká lovce nad ohněm a v Blackburnu lišák káže shromáždění slepic. Tyto výjevy jsou koncipovány v duchu domácího smyslu pro posměch; stejně jako se snadno mísí humor a patos v anglickém dramatu a literatuře, tak i posvátný a světský prvek tvoří přirozené společníky. Hlavní zásadou je neosvojovat si žádnou emoci nebo způsob příliš vážně nebo na příliš dlouhou dobu.

Nejlépe je to patrné na groteskních drobnokresbách, které se vtírají na okraje svatých knih a jsou známy jako „opičky“; Nikolaus Pevsner ve své práci *Anglickost anglického umění* dospívá k závěru, že reprezentují čistě domácí zvyk – „pokud se někdo pokouší vystopovat jejich počátky, musí se obrátit k Anglii“.⁷ Tento fakt je možná nevšední, nikoli však neočekávaný. V roce 1383 Wycliff odsoudil „malůvky“, a Chaucer v *Domě Slávy* oslavoval „jemné vynalézavosti... Opičky a věžičky.“ Tak třeba na okrajích iluminovaných žaltářů laškují opice, na stránce o Umučení Ježíše Krista se utkávají dva středověcí zápasníci, hrají „přehazovanou“ mezi Kristovým rodokmenem, a v Gorlestonském žaltáři deset králiků vážně, s patričním dekorem vypravuje pohřeb a nese přitom svíce a kříž. Lišák krade kachnu, k jejímuž zobáku je připsáno slovo „kvák“; v oblíbené je i zobrazování lidí s dřevěnými nohama (tuto módu mnohem později využil Charles Dickens). Podobné „grotesky“, často označované za „ohavnosti“, se objevují na konci 12. století a rychle se rozšiřují v následujících dvou stoletích. Světsky uvažujícího člověka by to mohlo svádět k závěru hledat skutečné malířské zajímavosti spíše na okrajích rukopisných stránek než v samotných iluminacích. Vyznačují se bizarním středověkým humorem, jsou vizuálním ekvivalentem poznámek Thomase Morea o pšoukání a požívání exkrementů, ale jsou také charakterizovány neformálností a živostí, jež rozhodně odkazují na anglický původ; jsou živěny oblibou fantastického detailu i vášní pro jemné nastínění. Jeden historik umění tuto oslavu groteskního a komického spojuje s „podivným anglickým duchem, který vidí komickou útěchu dokonce i v tragédii“.⁸ Vysvětlení by ale bylo možné hledat i v odporu proti božímu řádu, který odsuzuje lidstvo k trápení na tomto světě a k možnému zatracení na onom světě. Jak jinak reagovat ve světě plném nemocí, bolesti a epidemií moru než šíleným smíchem?

Mnoho „opiček“ pochází z Londýna, což potvrzuje fakt, že iluminace se z klášterního umění přeměnila ve světskou práci; do řemeslnického cechu patřili i profesionální malíři, kteří svou živnost buď vykonávali v dílnách, nebo v kočovných skupinách objížděli zemi. Kdekoli po nich byla poptávka, tři nebo čtyři malíři se dali dohromady a podobně jako třeba kameníci si zřídili dílnu; je rovněž pravděpodobné, že každý ze „společníků“ se věnoval odlišným dovednostem a že iluminovaná stránka byla výsledkem práce několika rukou. To na druhé straně může částečně vysvětlovat světský počátek „opiček“, přinejmenším těch, které zachycují každodenní středověký život s důrazem na soukromé a běžné domácí detaily, které zaujmají tak důležité místo v anglické obrazotvornosti. Zmiňme se o výstižném vyjádření Henryho Fieldinga, který ve svých románech horoval pro „nejpřesnější napodobování Přírody“, nebo Johna Drydena, který projevoval zálibu pro „zkřivené tváře a antická gesta“. Hume poznamenal, „že při kopírování života naše tahe musejí být pevné a nápadné“.⁹ Ve středověkých miniaturách tak nacházíme řemeslníky lezoucí po žebřících, orající vesničany, skákající hochy a tančící ženy.

Velká pozornost věnovaná liškám a husám, slepicím a králíkům může souviset s dobře známou anglickou zálibou ve zvířatech (jako jistým prostředkem nahrazení vzájemné záliby), může mít ale i jiné důvody. Lidské pudy a známé hříchy často dostávaly zvířecí podobu, například když se svíně stává žravou a liška chamtivou, a tato forma karikatury po sobě zanechala trvalé dědictví. V satirických tiscích 18. století vévodu z Cumberlandu zobrazovali jako vola a vévoda z Newcastlu se proměnil v husu; Henry Fox byl nevyhnutelně portrétován jako lišák a James Boswell jako chlupatá opice. V maškarádách z prvních desetiletí téhož století se hosté oblékali do kostýmů opic, paviánů, medvědů, oslů, kormoránů a sov. Jako by zde fungovala jistá primitivní síla.

V pozdějších anglických dílech jsou implicitně obsaženy i další středověké modely. Jak konstatoval jeden historik, v rukopisných iluminacích nejdeme žádný podstatný zájem o „lidské prožitky, dramata a emoce“.¹⁰ Jsou snad velkou podívanou a nakupenou akcí, ale chybí jim niternost pocitu; spíše než o trojrozměrné postavě lze mluvit o náčrtu. Přesně za toto kritizovali současníci Fieldinga, Dickense, Smolletta a Sternea. Fakt, že pozornost je často věnována povrchu, se jeví jako národní chyba, pokud ovšem lze mluvit o chybě.

Miniaturní domácí scény sešikované na okrajích iluminací často fungují jako jakýsi rám svatého textu. Jeden odborník tak dospívá k závěru, že „rám“ *Canterburských povídek* „nám zprostředkovává silný pocit reálného života“.¹¹

Kniha hodinek z 15. století zachycuje Pannu Marii s dítětem a věřící prostřednictvím velkolepé, avšak nehybné, formální formy, zatímco okolní rám je vyplněn lidským životem a činností během pokračující pouti.

Transpozice mezi iluminacemi a textem jsou přirozenou a nevyhnutelnou věcí. Malíři, kteří v roce 1250 pracovali na nástěnných malbách v královčině „dolní místnosti“ ve Westminsteru, požádali o exemplář *Gest Antiocha*, aby podle nich vyobrazili jednotlivé scény. Tvůrci středověkého dramatu naopak kopírovali scény a postavy z nástěnných maleb, chrámových oken a reliéfů. Některé vizuální ikony jsou v katolické kultuře všeobecně uznávány a jako takové mohou formovat kterýkoli druh umění. Tak například ilustrace zachycující královský průvod z roku 1514 ukazuje důležité hosty v šatech a pózách převzatých ze scén „cyklického dramatu“ z Chesteru nebo Yorku. Součástí výjevu „Kristus mezi doktory“, jak je zachycen v rukopise a katedrální vitráži, je dítě usazené nad samotnými doktory; stejně tak v jednom mirakulu „přivedou Ježíše do svého středu a posadí ho na vyvýšené sedadlo“. Můžeme si docela dobře představit, že herci na okamžik znehybní, vytvoří mlčenlivý obraz, promění se ve vyřezané nebo malované postavy. Anglická katolická kultura byla nesena těmito obrazy. Reliéfy v anglických kostelech znázorňují Héróda „zkřiveného vztekem a s nohama groteskně překříženými“;¹² stejně pojatý je i v mystenjném cyklu z Coventry, kde jeho póza vyjadřuje „zkřivení“ neboli zmaření lidské energie. Mysteria předváděla divákům historii světa od jeho stvoření až po soudný den; církevní chronologii zachycovaly rovněž nástěnné malby a výjevy katedrálních oken. Jednalo se o sjednocující mýtus, o rozhodující kontext pro vznik uměleckých děl a literatury. A tento mýtus je stále živý. Pro obrazy *Vzkříšení na hřbitově v Cookhamu* a *Vzkříšení vojáků*, které Stanley Spencer namaloval ve 20. století, platí, že se v nich vše vynořuje za zvuku polnice Soudného dne; zdá se, že vycházejí ze středověkých vyobrazení Apokalypsy. Na obrazech *Kristus kázající lidu* a *Ukřižování Krista* od téhož autora se setkáváme s potměšilými tvářemi mužů, kteří kladivy buší do Kristových nehtů. Tato scéna jako by vypadla z jednoho středověkého mysteria. Spencer představoval anglického malíře s mystickým smyslem pro místo a s představivostí zahrnující středověkou i moderní senzitivitu. „Když něco vidím,“ poznamenal si jednou, „vidím všechno.“ V tomto kontextu je možná zajímavé zmínit se o jeho zásadě „soustředit se při malování na nejkrajnější popředí... Považoval za špatné nezačít v nejbližší rovině k linii vidění.“¹³ V tomto ohledu znovu ožívuje přístup středověkých malířů.

19. KAPITOLA

Část území

Walter Oakeshott ve své práci *Posloupnost středověkého umění* konstatoval, že „fakt, že se východní Anglie ve 14. století stala centrem umělecké produkce, není nijak překvapivý“.¹ Jiný historik upozornil na „převahu východní Anglie nad ostatními regionálními divadelními tradicemi na sklonku středověké Anglie“.² Unikátní forma „strofy s krátkým závěrem“ je spojována s tvorbou tohoto regionu. Dvě největší autorky 14. století, Juliána z Norwiche a Margery Kempeová, pocházely z východní Anglie. Můžeme mluvit o jistém vzorci činnosti, který se později projevil v norwichské malířské škole.

Dvě hlavní hrabství ležící na daném území – Norfolk a Suffolk – dostala jména podle Severních a Jižních Anglosasů. Topografické hranice těchto dvou kmenů jsou nicméně nejisté; mohli bychom k nim započítat i neúrodnější části Cambridgeshiru a Essexu s výjimkou Londýna jako nejhustěji obydlené oblasti země. Východní Anglie byla do jisté míry izolována od zbytku Anglie bažinami. Její obchod s Evropou však vzkvétal, protože měla přístup ke všem obchodním cestám ze severní Evropy a Nizozemí. V první řadě se rozvíjel obchod s vlnou, což potvrzují i velké „vlnařské kostely“ v Long Melfordu a Lavenhamu. Další topografický rys propůjčil této oblasti zvláštní tón. Bylo zde málo velkých „panských sídel“ a naopak spousta vesnic a městeček zaplněných zemědělci a obchodníky. Tento fakt napomohl vzniku „ekonomicky vyspělé a nábožensky radikální oblasti“.³ Její radikálnost se pak neprojevovala jen ve zmíněné sféře; na základě svého protimonarchistického sklonu východní Anglie tíhla spíše k parlamentu či baronům než ke králi. Její vzkvétající obchod „zahmoval kapitalistický systém prodeje zboží za hotové“⁴ a položil základy k výrazné lokálnímu umění a literatuře.

U iluminací, později označených za „východoanglickou školu“, se setkáváme s ojedinělou živostí provedení. Námět může pocházet z různých zdrojů – bestiářů, literárních romancí, Bible či životopisů svatých –, vždy se ale přizpůsobuje místnímu způsobu vyjadřování, v němž se mísí naturalismus s groteskností. V Luttrellském žaltáři narazíme na domácí scény, jež by mohly ilustrovat kterýkoli román Samuela Richardsona. Můžeme zde pozorovat asimilaci vlivů ze severní Evropy, které zároveň prošly zdrsňením a zjednodušením. Jinými slovy řečeno: zdomácněly zde.

Rašení náboženského divadla ve východní Anglii bylo v první řadě podmíněno obchodní prosperitou oblasti. Vedle spousty klášterů a velkých kostelů zde existovala více než stovka míst, kde byla provozována divadelní představení. Podobně jako v případě iluminací místní školy vyznačujících se různorodostí vlivů a zdrojů platilo pro drama východní Anglie, že „je svou bohatostí a rozmanitostí divadelních praktik nesouměřitelné s kteroukoli jinou oblastí země“.⁵ Díky použité slovní zásobě a nátečným prvkům můžeme u několika her vystopovat jejich původ ve východní Anglii, mimo jiné to platí o *Hradu vytrvalosti* (*The Castle of Perseverance*) a *Vražedění dětí* (*The Killing of the Children*). Tyto hry byly pevně propojené s místním životem, organizované jednotlivými farnostmi a hrané pro místní zisk. (Například ve Snettishamu se pořádaly takzvané „Rockefeste“, předzvěst pozdějších festivalů.) V literatuře z této oblasti je kladen velký důraz na groteskní a pokřivené postavy; místní drama je obdobně poznatelné díky svému využívání efektní podívané a obecného divadelního účinku; nechybějí v něm ani oplzlosti, groteskní prvek a „nestoudná manipulace s diváckým soucitem“.⁶ V tomto ohledu můžeme mluvit o lokálním umění v mezinárodním kontextu.

Do tohoto jedinečného prostoru patří i Juliána z Norwiche, známá jako „Poustevnice z Norwiche“. Juliána se narodila na sklonku roku 1342 a podle všeho žila v cele vedle kostela svatého Juliána, který stál ve středu města a patřil benediktinským jeptiškám z Carrow. Další informace o jejím životě můžeme čerpat pouze z jejích vlastních slov. Když jí bylo čtyřiatřicet, smrtelně onemocněla a ulehla v domě své matky. Po sedmi dnech agonie jí kněz přidržel před obličejem krucifix a Juliáně se během dvou následujících nocí dostalo šestnácti zjevení. Po této pouti nejspíše vstoupila do benediktinské komunity jako poustevnice nebo jako oddaná laická sestra. Svá zjevení vylíčila ve *Zjevení Boží lásky* (*Revelations of Divine Love*). Juliána používala východoanglické nářečí se stopami severních vlivů a styl jejího psaní nepostrádá říz. Živě líčí kapky krve na Kristově tváři, přirovnává je k „šupinám sledě rozprostřeným po čele“; jeho umírající tělo „bylo jako suché prkno“ a viselo „ve vzduchu, jako když lidé pověsí mokré prádlo“. Když se jí zjeví ďábel, „objeví se ve dveřích kouř s velkým žářem a strašným zápachem“. Tyto mocné obrazy mohly pocházet přímo z východoanglického dramatu; když Juliána vyhlašuje „budu tou dobou s Máří Magdalenou“ při Ukřižování, možná se jí přitom vybavily zážitky z dramatických a dráždivých pašijových her dávaných v jejím sousedství. Když popisuje, „jak polovina obličeje byla pokryta zaschlou krví“, mohla mít před očima divadelní scénu.

Měla vidění, v němž ji navštívil svatý Jan z Beverley, jako by byl „drahým sousedem“, přičemž platilo, že herci v liturgických hrách byli v doslovném smyslu slova sousedé a známí.

Duchovní dimenze života na zemi nemohla být doložena lepším příkladem. Když Juliána potvrzuje, že studovala Kristovy rány, jak byly zachyceny na obrazech nebo katedrálních oknech, lze vidět, jak jistá kvalita malířství nebo divadla formuje specifický druh zanícení, neboť platí, že umění a zanícení nemohou být odděleny. Toto rovněž tvoří součást katolického dědictví Anglie.

Stejně jako umění východní Anglie vychází z mnoha různých zdrojů, anglických i evropských, lze charakteristické rysy zbožnosti Juliány z Norwiche vystopovat k evropským duchovním rádcům, jakými byli svatý Bernard, svatá Kateřina ze Sieny, svatý Tomáš Akvinský a William ze St. Thierry. Nicméně bylo konstatováno, že „Juliána dokonale ztělesňuje anglickou duchovní tradici“, poněvadž „kombinací všech pramenů našeho patristického rodokmenu vytváří něco nového“.⁷ Jsme svědky charakteristicky anglického postupu asimilace a změny, jež se odrážejí v tom, co bylo označeno za Juliáninu přirozenou radostnost a zdravý rozum; její „optimismus a rozumnost neodmyslitelně patří k anglické spiritualitě“. Její metody se vyznačují praktičností a metafory pragmatičností; kajícíník musí pracovat jako zahradník, to znamená „rýt a kopat, namáhat se a potit, převracet půdu“. Juliána odmítá „tuhé právnícké kategorie scholastické teologie a přehnanou tvrdost projevů kajícínosti u františkánů“⁸ a naopak dospívá k výlučně anglickému a východoanglickému kompromisu.

Druhou rodačkou z této oblasti, která značně přispěla k anglické náboženské historii, byla Margery Kempeová. Pocházela z Bishop's Lynnu v Norfolkku a byla současnici Juliány z Norwiche, kterou jednou navštívila, protože potřebovala duchovní útěchu. Otec Margery se pětkrát stal starostou tohoto prosperujícího „vlnařského“ města a její manžel byl v roce 1394 zvolen za městského pokladníka. Margery patřila k bohatým a kvalifikovaným ženám východní Anglie, vyznala se ve vaření piva i mletí obilí. Její dílo s názvem *Knihy Margery Kempeové* (The Book of Margery Kempe) se přesto zabývá duchovními a vizionářskými zážitky, jak je prožila při setkání s Kristem a rozhovoru s ním. Prožitek umučení Ježíše Krista ji přemohl „někdy v kostele, někdy na ulici, někdy v pokoji, někdy na poli“; východní Anglie se tímto stává místem věčnosti. Zatímco Juliánu z Norwiche ovlivnila kontinentální teologie, na Margery zapůsobili evropsští cestovatelé. Lynn sloužil jako přístav, přes který poutníci ze Skandinávie a Evropy putovali na po-

svátná anglická místa. Její příběh je místní i univerzální. Margery Kempeová, realistická dcera východoanglického zanícení, byla svědkem forem kontinentální zbožnosti a v rámci jistých omezení je i přijala. Zнала lidi z „Deuchlondu“ (Německa) i Alana z Lynnu, který vytvořil rejstřík prací svaté Brigity Švédské. Margery Kempeová tak znovu v duchu domácí módy mísí ideální s reálným a sakrální se světským, přičemž její cit pro významný detail je téměř chaucerovský. Ve vaření piva se jí ale příliš nedařilo, „protože když pivo začalo pěkně kvasit, najednou pěna spadla“. Když se nabídla muži, ten jí odpověděl, že „by se raději nechal rozkrájet na malé kousičky jako maso, co se hází do hrnce“! Tento zemitý dialekt mohl být snadno obrácen k duchovním záležitostem. Když ji Ježíš navštívil při jejím vidění, sdělil jí, že ji budou „lidé světa jíst a znát stejně, jako kterákoli krysa zná sušenou rybu“. Někdy se ozvaly i hlasy těchto lidí světa. Nějaká Londýňanka řekla Margery Kempeové: „Přála bych si tě vidět na tržišti ve Smithfieldu, abych tě mohla upálit jako čarodějnici.“ Tentyž živý detail, jaký se objevuje na okrajích žaltářů nebo na jevišti liturgických her východní Anglie, oživuje i popis vidění Margery Kempeové.

Z domácí půdy vyrůstají i další spisovatelé a umělci, jako například John Skelton z Dissu, jehož nepravidelný verš s trhavým rytmem a plný drsné lidskosti (tzv. skeltonský verš, angl. „Skeltonics“) znovu nabyl na významu ve 20. století:

To wryte or to indyte,
Eyther for delyte
Or elles for despite

Ujme se psaní díla
jen duše rozpustilá,
či ta, jíž osud splá

(přeložil T. Fürstenzeller)

John Lydgate ze Suffolku patřil k nejpłodnějšímu a nejpłodárnějšímu básníkům 15. století; další autoři jako John Bale, Gabriel Harvey a Nicholas Udall jsou důkazem, že žádná jiná oblast se „nemohla pochlubit tolika nápadnými, rozeznatelnými, intelektuálními postavami“.⁹

Tak se stalo, že 14., 15. a počátek 16. století vtiskly pečeť bohatosti a různorodosti východní Anglie iluminacím, dramatu a literatuře. Někdo může za touto převahou vidět vliv bohatství; s obchodním ziskem se daří i umění. Jiní v tom naopak spatřují místní zanícení. Podle jednoho historika

umění „otevřené prostory, zvlněné obrysy a široké nebe východní Anglie měly překvapivě mocný vliv na anglický tvůrčí intelekt a mocně ho stimulovaly“. ¹⁰ Dokonce by se dalo říct, že „plochý“ povrch a ohraničující obrysy se zařadily mezi vymezující charakteristiky anglického umění; krajina si jako by přizpůsobila formu anglické obrazotvornosti.

Poezie Anglie

Esej o eseji

Umění fiktivního dialogu imituje praktickou konverzaci. V polovině 18. století, kdy plně vyzbrojený román vstoupil na jeviště světa, se v Londýně pořádala „konverzační shromáždění“ a soaré. „Konverzační kousky“ byly vnímány jako významně moderní záležitost; samotná konverzace se stala nejdůležitějším prostředkem porozumění. Myšlenka konverzace jako vhodné formy pro sdělování veřejných a společenských pravd se významně odrazila v kultuře kaváren, klubů a týdenních periodik.

Londýn byl vždy centrem politických a ekonomických debat. Nicméně nápad vést zdvořilou konverzaci, činit soudy a zaznamenávat názory se šířil stejnou rychlostí, jakou se prosazovaly nově nastupující „střední třídy“ londýnských obchodníků a příslušníků svobodných povolání. V těchto neformálních debatách hrály velkou roli diskuse o esejích, kteroužto formou se chválily nebo haněly nejnověji vydání časopisů *Spectator* a *Idler*. *Spectator* byl původně určen čtenářům „v klubech a na shromážděních, v čajovnách a kavárnách“. Vyjádřeno slovy hraběte ze Shaftesbury, panovalo přesvědčení, že „veškerou zdvořilost je možné připsat svobodě. Prostřednictvím přátelské kolize se uhlazujeme navzájem, odstraňujeme ostré hrany a hrubé plochy.“ Občanské ctnosti 17. století zahrnovaly skromnost a morální nezávislost, ty naopak podporovaly blahosklonnost a zdvořilost. Nepřívětivou přísnost Hobbesova *Leviathana* nahradila dobromyslnější benevolence. Bojovný duch přestal být moderní, novým klíčovým slovem se stala senzibilita s příděchem sentimentálnosti.

Úspěch eseje závisel na sdíleném souboru hodnot a předpokladů, což na druhé straně umožňovalo důvěrný nebo nenucený tón; jisté navázání přátelských vztahů mezi autorem a čtenářem bylo vítáno. Johnson se v jedné eseji otištěné v časopise *Rambler* ztotožnil s Francisem Baconem. „Baconovi podle všeho nejvíce vyhovovaly eseje zaměřené na lidské podnikání a nitro, které podle jeho očekávání budou trvat až do konce světa.“ Právě jeho touha dotknout se obou těchto sfér ukazuje na vazbu mezi esejem a románem; esej díky své jedinečné formě a impozantní síle nicméně zaujímá samostatné místo mezi rysy anglické obrazotvornosti.

První soubory esejů byly publikovány v 80. letech 18. století, dělo se tak především zásluhou Johnsona s Goldsmithem, kteří navázali na Addisona se Steelem; po nich přišli Hazlitt s Lambem a série s názvem „Angličtí ese-

Hogarthovský okamžik

jisté“, která vycházela mezi roky 1802 a 1810. Samuel Johnson byl velmi plodným esejistou, takže jeho poznámka, že spisovateli „stačí, aby své práce označil za eseje, a rázem získá právo navržit bez ladu a skladu sbírky poloviny života“, obsahuje více než jen nádech humorné sebekritiky. Znovu se setkáváme s anglickou náchylností k různorodosti, třebaže ironicky vyjádřenou. Nicméně eseje nebyly jen konverzační a rozmanité, byly i praktické a užitečné. Představovaly způsob instruování a nabádání; zatímco kdysi se učenost předávala prostřednictvím poutí do evropských knihoven nebo pracemi učených vykladačů, nyní se o požadované znalosti a jejich šíření staraly různé časopisy a periodika londýnských kavárenských společností. Otázky teologie, fyziky, lékařství a ekonomiky se staly předmětem „jednoduchého“ a „přirozeného“ stylu anglických esejistů. Přínos eseje k mravoučné a homiletické literatuře byl tudíž obrovský. Jak poznamenal Addison v desátém čísle *Spectatoru*, „byl bych rád, kdyby se o mně říkalo, že jsem vyvedl filosofii z přítmi skříní, knihoven a škol a vnesl ji do klubů, na shromáždění, do čajoven a kaváren“. Druhou předností eseje je jeho krátkost; jeden spisovatel z počátku 18. století poznamenal na adresu eseje, že se více hodí pro „rázný a prudký humor Angličanů, kteří si přirozeně nelíbují v rozvláčných projevech a kteří, sotva se pustí do knihy, již chtějí vidět její konec“. To je nejspíš důvod, proč si překlady esejí Michela de Montaigne, které na začátku 17. století pořídil Florio, tak rychle získaly oblibu u čtenářů. Forma, jejíž prvním popularizátorem v angličtině byl Francis Bacon, zanechala svůj otisk v civilizaci 18. století. Podle závěru odborníků esej znamenal „jedinou literární formu, kterou používali všichni hlavní autoři století“; jeho vliv lze vystopovat v plynulejším a neformálním tónu rozmluv, kázání, pojednání a básní. A pokud jde o krátkost, ta byla samozřejmě nade vším.

Samuel Johnson vedle psaní poezie a esejí věnoval pozornost i dramatické a románové tvorbě; Fielding se Smollettem začínali jako dramatici, a teprve pak přešli k románové tvorbě. Defoe ovládal všechny formy 18. století a několik nových jich sám vytvořil. Tuto rozmanitost je samozřejmě možné považovat za součást anglické obliby heterogenity, zároveň ale platí, že různorodost je stará londýnská specialita. Drydenova dramatizace *Ztraceného ráje* s názvem *Stav nevinnosti* (The State of Innocence) byla charakterizována jako hra, v níž se „londýnský občan a jeho manželka familiárně mísí s anděly a archanděly“, a jejíž dialogy byly spíše spojeny se středověkým mysteriem hraným v ulicích Clerkenwellu a Cheapside než s Londýnem 17. století. Tentýž vkus Dryden slavnostně oslovil v dedikaci *Lásky triumfující* (Love Triumphant), v níž konstatoval, že směsice tragédie a komedie je „v souladu s anglickým duchem. Milujeme rozmanitost více než kterýkoli jiný národ, a pokud publikum bez ní nemůže být spokojeno, je básníkovou povinností mu vyhovět.“ Podmínky londýnského života povzbuzují život protikladů. A bez protikladů, jak napsal jeden z cockneyovských vizionářů, není pokroku.

Nicméně při tak těsném kontaktu hrozí nebezpečí, že se setrou rozdíly, což vyjádřil za použití metafory moru v jednom eseji Fielding, když poznamenal, že pro londýnská veřejná shromáždění je „příklad stejně nakažlivý jako kontakt v době moru“. Podobně Charles Dickens byl přesvědčen, „že při východním větru se vzduch přenesl z Gin Lane na May Fair, a že pokud mor již řádí v Saint Giles, žádná prosba ke svatým patronkám jej nedrží před hranicemi Almacksu“. V Londýně se často stávalo, že živí museli být v těsném společenství s mrtvými; to zobrazuje Hogarthova *Gin Lane*. Tentýž pocit smrtelné nákazy prostupuje dramatickými a románovými vyobrazeními městského života, v nichž se vytrvale objevují „horečka“ a „horečnaté sny“.

Ve světě, v němž se všechna znamení hodnosti a postavení mohou rozostřit jako v maškarádě, existuje nebezpečí společenského sklouznutí. Z tohoto důvodu se dobové romány, hry a obrazy soustřeďují na dvojznačnost vyšších i kriminálních vrstev a zajímají se o aspirace postav vyšplhat se výše ve společenské hierarchii.

Náhodná setkání a nečekané události, k nimž obyčejně dochází na pozadí „davů“ nebo zástupu, představují integrální součást románů Fieldingových, Smollettových a Dickensových. Tak například ve Fieldingově *Amelii* (1752) „bezvýznamné dobrodružství“, procházka hrdinky a jejího manžela v „zeleňých londýnských polích, vyvolá ty nejprekvapivější a nejstrašnější události“. Takto funguje náhoda nebo osud v Londýně, v němž obyvatelstvo složené ze společensky proměnlivých osob vstupuje do událostí, nad nimiž nemá žádnou kontrolu; „události“ jsou „neočekávané“, protože se neřídí žádným rozpoznatelným plánem nebo modelem. Romány pak odrážejí tuto proměnlivost, když nečekaně přecházejí od alegorie k historii, od heroičnosti a vznešených citů k pantomimě a melodramatu. *Život v Londýně* (Life in London) od Pierce Egana je založen na dobrodružném příběhu prokládaném odbočkami ve formě veršů, filosofických úvah, topografických poznámek, romancí a písní. Egan se nezdřáhá do textu zařadit i operní partituru. Takovéto vidění světa je obsažné a objemné, nutně však nemusí být spleť nebo důmýslné.

Charles Dickens ze všech romanopisců nejlépe věděl, že město nemusí být nutně náhodné nebo nevyzpytatelné; chápal, že mysterium Londýna spočívá v jeho vzájemných propojeních. Dickensovy romány za použití obrazů a symbolů interpretují životy a osudy způsobem, z něhož vyplývá, že Londýn se utápí v černi protřpěné nebo sdílené zkušenosti. „Když nakreslíte malý kruh nad shlukem domovních střech,“ napsal Dickens ve svém časopise *Hodiny pana Humphreyho* (Master Humphrey's Clock), „uvnitř vzniklého prostoru budete mít všechno, těsně vedle sebe všechny protikladné extrémy.“ Zde platilo, že „život a smrt jdou ruku v ruce; bohatství a chudoba stojí vedle sebe; přesycenost a hlad spí vedle sebe“. Zde platilo, že „bohatství a žebrota, neřest a ctnost, vina a nevina... si vzájemně šlapaly na paty a shlukovaly se dohromady“. Dickens zachytil „neklid velkoměsta, které se převrací, hází sebou, než ulehne ke spánku“, pokud tedy mohlo někdy odpočívat s „proudy lidí, jež jsou očividně bez konce...“, narážejí do sebe v davu a pospíchají vpřed“. Efektní podívaná a melodrama patří k londýnskému vidění a v širším smyslu i k celé anglické obrazovosti. Tato vnímavost však není ani falešná, ani nepoctivá. Umožňuje patos a vznešenost na Turnerových plátnech stejně jako na stránkách Dickensových románů, kde „každý hlas podoben měsíčnímu svitu noci povolně přechází ve vzdálený zvonivý hukot, jako kdyby město bylo jednou velkou, vibrující sklenkou“.

▲

Hogarthovo dílo *Noc* z roku 1738 se velmi podobá scénickému nočnímu výjevu, v němž vysoké cihlové stavby představují jeho „kulisy“; na jevišti z dlážděného kamene se bezprizorné děti a opilci shlukují kolem převrženého kočáru. Zatímco přelévají gin do soudku, někdo z okna v prvním patře vylévá obsah nočníku. V popředí se rozrůstá oheň a vzadu jsou patrné známky většího požáru. Hogarth napsal, že „budeme tudíž porovnávat náměty pro kreslení s těmi na scéně“. Jeho grafické práce rozvíjejí akci a kontrast v dramatický šerosvit; odchody a nástupy jsou mnohotvárné. Zdravá „Beer Street“ a nechvalně proslulá „Gin Lane“ existují vedle sebe; povýšená kloboučnice míjí sešlou kurvu a baculaté dítě vážených rodičů si vykračuje vedle potulné dívky, která pojídá rozlámané kůrky vylovené ze škarpy. Panují zde neshoda a odlišnost, které se však ve světle a atmosféře Londýna na okamžik sjednotí. Možná není správné tvrdit, že londýnští malíři nejsou schopni hloubky.

Hogarth se v každém ohledu projevil jako zřetelný a vzdorný anglický malíř. Narodil se ve Smithfieldu roku 1698 a jeho tvorba se ztotožnila s divokými ulicemi velkoměsta. Původně pracoval jako zlatorytec, nicméně si rychle uvědomil komerční možnosti politické satiry. Byl skvělým malířem, zejména vynikajícím portrétistou, avšak zároveň dokázal příkladným způsobem propojit svůj talent s obchodem. Jeho zásluhou byl přijat zákon na ochranu copyrightu rytců známý jako „Hogarthův výnos“. Podobně jako Blake či Turner byl Hogarth bojovný a měl malou, podsaditou postavu. V dopise uveřejněném v červnu 1737 v *St James's Post* odsoudil obchodníky s uměním, kteří „každé anglické dílo znevažují jako škodlivé pro jejich obchod a neustále dovážejí lodě mrtvých Kristů, Svatých rodin, Panen Marií... a dělají z nás chudáků Angličanů *univerzální hlupáky*“. Dále Hogarth prohlásil, že raději zobrazí „anglickou kuchařku“ než Venuši; na jednom grafickém listu zachycuje dav sledující italskou operu, zatímco vyvolávači nabízejí díla Drydenova, Congreveova a Shakespearova jako „papír na balení do obchodů“. Hogarth se tak připojil k anglické dramatické tradici v téže době, kdy vyhlásil podporu domácímu umění. Zde nejspíše tkví důvod, proč některé jeho karikatury či grotesky jsou podobné „opičkám“ z okrajů středověkých žaltářů; tentýž duch barbarského a lidového umění existuje i v zahraničí. Patří k povaze anglického ducha, že zatímco zahraniční kompozice haní, zároveň je i vykrádá. Hogarth si půjčoval od evropských malířů tak rozdílných jako Raffael a Watteau. Tento rys se objevuje vždy, a dokonce i v tom nejzřetelněji „národním“ umění platí, že anglická obrazovost je povzbuzována a oživována kontakty s evropskými zdroji. Na

druhé straně scéna odpovídá současnému Londýnu a tradice, jíž se Hogarth dovolává, je tradicí Shakespearovou i Popeovou, Swiftovou i Defoeovou.

Jeho první obrazy zachycují scény z Gayovy *Žebrácké opery*, v níž se směšuje „vysoké“ a „nízké“; jeho talent pro vypoodobnění mravů však nejjasněji vynikne ve vazbě na Langlanda nebo Chaucera. Skutečné drama a alegorii je možné odhalit pouze ve velkém městě. „V těchto kompozicích,“ napsal Hogarth, „náměty, které baví i zdokonalují mysl, jsou pravděpodobně nejužitečnější, a tudíž přínaležejí do nejvyšší třídy.“ Již tento důraz na „užitečnost“ sám o sobě je dostatečně charakteristický pro jeho anglického ducha, ale totéž se týká jeho lidové a rovnostářské povahy. Hogarth věnoval velkou pozornost detailům „prostého života“ a své rytiny zaplnil slabými a bezmocnými. Částečně se v tom odrážejí jeho vzdor vůči „vysokému“ umění a rozpačitost z nápadně heroických nebo historických přístupů; v praxi se spíše než o impozantní, expresivní malířské gesto opírá o znázornění domácích či známých detailů. Deflace pompy vždy tvořila součást anglické obrazotvornosti.

Hogarth také zachycuje pantomimu a maškarádu předváděné na londýnských ulicích; jedná se o jakousi skrytou poctu divadelní realitě, kterou jsou obklopeny. Rytina *Maškarády a opery*, dokončená na počátku roku 1724, zobrazuje zástup Londýňanů při sledování pantomimy o nekromantovi; v téže ulici Haymarket visí oznámení o půlnoční maškarádě. Hogarth rovněž nakreslil Kašpara, kterého v *Analýze krásy* označil za „komického svou protikladností k veškeré eleganci pohybu a postavy“. Totéž lze říci o Londýňanech na Hogarthových rytinách, kteří jsou často zobrazováni jako karikatury nebo figurky.

Hogarth je jako pravý Londýňan rovněž lhostejný ke konvenční zbožnosti křesťanství. Turner si před smrtí mumlal, že slunce je bůh a že tento pohanský duch patří k instinktivnímu a činnému životu města. V pátém grafickém listu cyklu *Manželství podle módy* Hogarth v póze umírajícího šlechtice paroduje snímání z kříže, a ve *Spícím shromáždění* se parodicky vypořádává s účinky kázání; k tomuto výčtu můžeme připojit i jeho karikaturu oltářního obrazu Williama Kenta v kostele St. Clement Danes. Zastavme se ještě u jednoho zajímavého detailu. Do *Spícího shromáždění* Hogarth zakomponoval přesýpací hodiny, které patří k celé řadě dalších chronometrů začleněných do jeho londýnských scén. Například *Ráno* zachycuje hodiny z kostela svatého Pavla, nad nimiž je umístěn obraz praotce Času a nápis „*Sic Transit Gloria Mundi*“. Kouř z komínového nástavce stoupající vzhůru k těmto symbolům času jako by vyjadřoval pomíjivost a zapomnětlivost v toku londýnského života. Na obrazech *Grahamovy děti* a *Sázka na poslední*

kartu (The Lady's Last Stake) se hodiny objevují jako symboly ženoucího se nebo rozpadajícího se světa. Hogarthovo poslední dokončené dílo, *Závěrečná část* (Tailpiece) nebo *Antiklimax* (The Bathos), znovu pracuje s postavou praotce Času, kterého zasazuje i s jeho kosou do polorozpadlé taverny v Chelsea známé jako „Konec světa“; zde na kraji Londýna stojí rozbitý portál věčnosti. Hogarth tedy dokázal intuitivně vnímat londýnskou existenci v kontextu času a prchavosti. A platí, že čím více je senzibilita zakotvená v místě, tím více může aspirovat na univerzálnost. Hogarth „byl první britský malíř, který dosáhl mezinárodního věhlasu“.² Můžeme pokračovat ještě dále a prohlásit, že patřil k oněm cockneyovským umělcům, kteří viděli reálné vize v ulicích města.

Hogarthův vliv by velký, zároveň ale velmi specifický. Tři hlavní angličtí karikaturisté – Rowlandson, Gillray a Cruikshank – se hlásili k hogarthovské tradici vypoodobnění Londýna, která spojovala magii čary s talentem pro groteskní nebo komické pozorování. Gillrayovy a Rowlandsonovy karikatury hýčly aktivitou a činorodostí, jsou plné života a různorodosti města, jsou výhrůžně odsuzující nebo gargantuovské a divoké. Jako právě londýnské mistry je uchvátily kulisy a podívaná; ve městě postaveném na nenasytosti a obchodu se Gillray věnoval právě stínům peněz a moci. V jeho velkých dílech se střídají světlo a temnota, jako by je namaloval heroický umělec ulice. Gillray nebyl sentimentální ani introspektivní; jeho síla vycházela z karikatury a divadelní podívané, i když některým jeho vášnivějším pracím nechybí příděch zatuchlé poezie. Jeho kompozice mají různá ladění, vážnost střídá veselost, nechybějí pohotovými vtipy a rychlá asociace, jež také patří k městskému životu. Jeden historik zkoumající národní charakter poznamenal, že obyvatelé velkého města „neustále dostávají svěží dojmy, a může se jim proto stát, že začnou toužit po trvalé obnově svých pocitů“.³

Cruikshankovy knižní ilustrace byly přesným ekvivalentem městských vizí Charlese Dickense, vyznačovaly se stejně naléhavým pocitem sevření a uvěznění. O slavné ilustraci zachycující Fagina v cele odsouzců ve vězení Newgate Chesterton poznamenal, že „nevypadá pouze jako obraz Fagina; vypadá jako obraz namalovaný Faginem“. V Cruikshankově tvorbě je něco horečnatého, korespondujícího s městem, jež je samo často popisováno jako zimničné. Cruikshank později často tvrdil, že to byl on, kdo zplodil Olivera Twista s jeho smutnou historií. Není opravdu vyloučené, že byl skutečně hybatelem hogarthovského „vývoje“ sirotka od chudoby a utrpení k bohatství a štěstí.

Jeden kritik v roce 1844 napsal, že každý, kdo chce „hodnotit talent pana Dickense, nechť si přečte eseje Charlese Lamba a Hazlitta věnované Hogarthovu mistrovství“. Mezi oběma muži skutečně existuje velmi silná spřízněnost. Dickens byl často označován za „hogarthovce“; romanopisec i malíř se vyznačovali stejně průraznou městskou vnímavostí. Jejich podobnost není čistě náhodná. Dickens velmi obdivoval Hogarthovo malířské umění a Hogarthovy rytiny se podílely na formování romanopisecovy obrazotvornosti. Bez Hogarthovy *Gin Lane* by nevznikly Rowlandsonova *Kořalna* (*The Dram Shop*) a Cruikshankův *Obchod s ginem*, ale inspirovala také Dickensův esej *Obchody s ginem*; mladý romanopisec v něm sugestivně popisuje totéž místo, které Hogarth zachytil o osmdesát sedm let dříve. Stejně jako se Hogarth důkladně věnoval láskyplnému detailu v mase davu – viz jeho *Pochod do Finchley* a *Southwarský trh* –, tak Dickens volal, že „se bavíme v kterémkoli davu – pouliční ‚hádka‘ je naše potěšení“. Hogartha i Dickense zajímaly vězení a sirotčince, jako by představovaly pravý obraz Londýna; třetí grafický list z cyklu *Hejskův vzestup* (*A Rake's Progress*) může být nejuplněji interpretován ve spojení s uvržením pana Pickwicka do vězení pro dlužníky. Oba muže fascinovaly trhy a pouliční karnevaly natolik, že Hogarthův *Southwarský trh* je rozveden Dickensovým esejem *Trh v Greenwichi*. V jejich dílech se velkoměsto stává vězením i divadlem, lunaparkem i blázincem. Podtitul *Olivera Twista* zní „Vzestup farního chlapce“ a je přímou poctou Hogarthovi, zatímco patetičtější scény z románu *Mikuláš Nickleby* označil Forster za „hogarthovský kus, absurdní a strašný zároveň“. Oba autoři věnovali pozornost nepatrným detailům. Například třetí grafický list z cyklu *Svatba podle módy* zobrazuje felčarovu ordinaci s rybí kostrou, trojnožkou, jednou botou, mečem, modelem lidské hlavy, cylindrem, kulatými krabičkami na pilulky a spoustou dalších věcí. Když Dickens popisuje starožitníkův krámk, nezapomene na „drátěné košile stojící jako duchové v bmnění..., neskutečné řezbářské práce dovezené z mnišských klášterů, zrezivělé zbraně nejrůznějšího druhu; zdeformované figurky z porcelánu, dřeva, železa a slonoviny; tapiserie a zvláštní nábytek“. Hogarth i Dickens plnili svá díla nápadnými detaily, jako by se pokoušeli sdělit veškerou roztržštěnost a nahodilý chaos městského světa. Možná by se dokonce dalo říct, že část Dickensova úspěchu a popularity pramenila z toho, že Hogarthovy rytiny učinil čitelnými; malířovu vidění vdechl literární život.

Příklad Charlese Dickense každopádně potvrzuje, že Hogarthův vliv se neomezoval pouze na malíře. Hogarth, který něco ze své satiry čerpal u Popea – především z *Hlupičky*, jeho vizionářského eposu o Londýně –, sám na oplátku ovlivnil Samuela Johnsona. Jeden z Johnsonových esejů pro ča-

sopis *The Idler* (Zahaleč) představuje přímý komentář Hogarthova grafického listu *Večer ve městě*. Přesto malířův hlavní odkaz směřoval k těm romanopiscům 18. století, kteří sdíleli jeho vnímání městského světa. Například Hogarth a Samuel Richardson se znali, a Richardsonova *Pamela* si přímo vypůjčuje z Hogarthových cyklů *Vzestup hamejznice* a *Hejskův vzestup*. Richardsonův *Učedníkův průvodce* (*Apprentice's Vade Mecum*) si přeje, aby „geniální pan Hogarth dokončil ten portrét“. Henry Fielding Hogartha nazval jedním z „nejužitečnějších satiriků, kterého kdy nějaký věk zplodil“; v předmluvě k románu *Josef Andrews* pak chválil „geniálního malíře“ za jeho schopnost „vyjádřit na plátně lidské vlastnosti...“ V románu *Tom Jones* Fielding přerušuje své vyprávění zvoláním: „Ach Hogarthe! Mít tak tvou tužku!“ Hogarth sám se nebránil vypůjčkám od Fieldinga; jeho *Píle a zahálka* o osudech pilných a lenivých učňů zcela jasně vychází z romanopisecova líčení kriminality v *Jonathanu Wildovi*, který vyšel o čtyři roky dříve. Jsme zde svědky souznění v přístupu a stylu, které nepochybně patří k širší historii anglické obrazotvornosti.

Platí, že Laurence Sterne byl silně ovlivněn Hogarthovým *Rozborem krásy* – rozmáchlá gesta kaprála Trima s jeho holí přesně kopírují malířovu „klikatou linii krásy“ – a že Sterneovo kázání o „Felixově chování vůči Paulovi“ je komentářem k Hogarthovu dílu *Pavel před Felixem*. Tobias Smollett vyvolává Hogartha prostřednictvím svých románů. V *Rodericku Randomovi* například poznamenává, že „by bylo zapotřebí Hogarthovy tužky pro zachycení Strapova zděšení a obav“; v románu *Humphry Clinker* pak podotýká, že „by to nebyl špatný námět pro tužku jedinečného Hogartha v případě, že by se někdo takový znovu vynořil v dnešních časech hlouposti a degenerace“. V souvislosti s tímto obdivem by bylo příhodné román považovat za specificky londýnskou formu.

Někteří význační romanopisci

Próza, jež svými kořeny sahá do řeckořímských staletí před naším letopočtem, je starobylá a všudypřítomná. Anglosaský překlad *Apollónia z Tyru* do staré angličtiny je oprávněně považován za první román v našem domácím jazyce. Pokud ale budeme tvrdit, že široká tradice románové literatury je vystavěna na jménech Defoe, Richardson, Smollett a Fielding, pak jsou její zdroje s největší pravděpodobností ukryty v poměrech Londýna 18. století. Velkoměsto bylo centrem novosti a změny, sociální mobility a společenského ruchu; většina románů 18. století se odehrává v Londýně, nebo jejich postavy k němu inklinují, jako by byly neúprosně přitahovány „vírem“ nebo „přirozeným magnetem“. Vnější podmínky ve Smollettových nebo Fieldingových románech se vyznačují zalidněností a rozmanitostí; náhoda či nutnost přivádějí hrdiny do společnosti někoho jiného. Symbolická síla velkoměsta byla nesmírná. Londýn sám představoval jeden obrovitý román.

Román 18. století je hybridem, který je realistický i alegorický, kombinuje heroismus s fraškou, sjednocuje epiku s romantikou, a dokonce nepohrdne ani kritickou teorií. Tón se neustále proměňuje a nestabilita příběhu kopíruje plynulost jednání. V době, kdy Londýn zažívá největší expanzi, je román nekonečně plodný. Nemá žádné formální nebo žánrové hranice, nevybíravě mísí fakta a fikci; v tomto ohledu rovněž odráží charakter velkoměsta. Maškarády najdeme v Richardsonově *Pameli* i ve Fieldingových románech *Amelia* a *Tom Jones*, totéž platí o *Cecilii* Fanny Burneyové, o Smollettově románu *Peregrine Pickle*, o Defoeově *Roxaně* a spoustě dalších děl.¹ V předvádění „podivné směsice“ postav v převlecích se odráží povaha města i románu. Masky reprezentují proměnlivý zástup, v každém smyslu nepřirozené shromáždění, které v *Cecilii* zahrnuje lidi v kostýmech „Španělů, kominíků, Turků, hlídačů, kejklířů a starých bab“; ti všichni obývají město, jež je zde vykresleno v karikatuře, v jakési počtě *geniu loci*. Strach z vynuceného dotyku a náklady prosvítá popisy neúhledných či nepřirozených dvojic: „dávla a kvakera, Turka a provazochodkyně, soudce a indiánské královny, žebravých mnichů z několika řádů s fanatickými kazateli“. Podle některých badatelů se pod nesoudržností, libovolností chování může ukrývat sexuální svoboda; město je v románech 18. století zobrazeno jako přístav přirozených i nepřirozených

choutek. Jak poznamenal Addison, „tajná historie karnevalu by vydala za celou řadu velmi zábavných románů“.

Mnoho děl zachycuje cestu do velkoměsta jako barevnou pouť, nejproslulejším příkladem je příběh Toma Jonese. A romanopisci jako Fielding a Defoe v podobném duchu ochucují zmatek a proměnlivost. Stejně jako „nizké“ může být v maškarádě maskováno jako lepší, tak i v románech 18. století platí, že role sluhů a pánů jsou často obráceny; Pamela se proměňuje z panské v dámu, i když její urozenost je poněkud strojená. Patří to ale k městu, které pamflety a traktáty káralo služebnictvo, že se parádí jako jejich páni a napodobují i jejich chování. Román byl často vystaven nepřímé kritice kvůli rozsahu a povaze svého čtenářstva. Obliba románové literatury nepochybně pomáhala vytvářet „čtoucí publikum“, moralisté si však všimli, že román přinášel speciální potěšení ženám, obchodnictvu a služebnictvu. Jeho přitažlivosti pro ženy možná ještě napomohl nadbytek titulů, v nichž se objevilo jméno hrdinky – Pamely, Amelie, Cecilie. Můžeme to chápat jako pokračování anglosaské a středověké tradice životopisů světic v jiném převleku.

Navzdory stížnostem moralistů měl román daleko k pouhé prosté zábavě, rozptýlení služebnictva a obchodnictva; naopak fungoval jako jakási instruktážní příručka či „vzorkovnice“. Součástí románů 18. století byl „popis chování, vykreslení charakterů a pokus o nápravu veřejnosti“. Například *Pamela* byla „vydána za účelem kultivovat zásady čistoty a zbožnosti v myslích mladých lidí oběho pohlaví; bylo ohlášeno, že se jedná o příběh, který má svůj základ v pravdě“. Vedle principů se romány zabývaly i praktickými věcmi. Sloužily jako manuály etikety a průvodci po salonní společnosti. Není tudíž pouhou shodou náhod, že „více než často zachycují pokus dobrat se postavení (nebo bohatství a moci) prostřednictvím jednotlivé ctnosti a individuálního jednání a že téměř nepracují s dědictvím nebo celospolečenským zapojením“.² V prvcích pantomimy a maškarády se rovněž skrývají střípky a odlesky individualismu; stejně jako město představuje skutečnou arénu pro lidské soutěžení o zisk nebo moc, tak román oslavuje individuální a reálné úsilí.

Považujeme za nápadné a příznačné, že například Daniel Defoe si vybral za hrdiny svých románů osamělé a většinou bázlivé jedince. Robinson Crusoe coby reprezentant „dělného člověka“ s protestantským vyznáním se stal klíčovou postavou anglické obrazotvornosti. V tomto ohledu jeho soustředěná praktičnost a vážavá duchovnost stejně jako přináležení k „prostřednímu stavu, nebo k tomu, co by mohlo být označeno za vyšší patro nízkého života“, jsou stejně důležité jako rozmanitost jeho „zvláštních překvapivých

dobrodružství“. Na svém opuštěném ostrově byl stejně izolován jako v kterékoli londýnské mansardě.

Daniel Defoe se narodil roku 1660 v Cripplegate v rodině svíčkáře; tento „kramářský“ původ sdílel s Williamem Blakem, jehož otec prodával punčochářské zboží. Defoea je nejlépe nazírat ve světle široké tradice londýnského nonkonformismu. Tato vážená a stará tradice se udržela až dodnes. Defoe chodil do nonkonformistické školy v Newington Green a pak se stal prodávatelem stávkového zboží. Jako obchodník nebyl nikdy úspěšný. Zanedlouho se jako novinář a pisatel pamfletů zapletl do případu Viléma III. Oranžského a whigů; nový král se vylodil v Anglii roku 1688, usedl na trůn místo katolického Jakuba II. a obnovil vládu protestantismu. Defoeovi se nedařilo ani na poli vytváření stranické politiky; neustále mu hrozilo nebezpečí bankrotu a vězení. Jak konstatoval jeden z jeho současných životopisců, Defoe se proměnil „z tradičního městského obchodníka v osamělého, pronásledovaného a tajnůstkářského outsidera“.³ Jinými slovy, zakusil všechnu lesk a hrůzy města a z této hmoty uhnětl rychlé a hrabivé kariéry Roxany a Moll Flandersové. Nicméně románu se začal věnovat až poté, co zcela vyčerpal svůj vliv jako novinář; své romány nepovažoval za jakousi náhradu, nýbrž za rozšíření vlastní reportážní a polemické činnosti. Defoe psal statě o rodinném životě a obchodu; psal příběhy o pirátech, zlodějích a vrahách; skládal politická i ekonomická pojednání; napsal životopisy Petra Velikého a švédského krále Karla XII., dokončil historii skotské církve a historii ďábelství; publikoval velké množství pamfletů a sepsal četná líčení londýnských „zázraků“ na poli duchařství a léčitelství. Jako spousta londýnských spisovatelů si vyzkoušel úplně všechno.

Je důležité povšimnout si, že jeho romány vyvěraly z tohoto rozmařilého bohatství a byly počaty na základě autorova zmatení faktu a fikce. *Robinson Crusoe* byl ohlášen jako skutečný příběh, který „hrdina sepsal sám“; Defoeovo jméno chybělo na titulním listě. *Deník morového roku* (*A Journal of the Plague Year*) je ovšem zcela odlišný, představuje opulentní směsici reportáže a fiktivního zobrazení, zatímco *Cesta ostrovem Velké Británie* (*A Tour of the Whole Island of Great Britain*) byla sepsána v Newington Green, aniž je autor opustil. A jestliže se někdy Defoeův fakt ukáže být smyšlenkou, pak jeho románová fikce má často status faktičnosti. Dobrodružství Robinsona Crusoea byla považována za čistou pravdu a Moll Flandersová byla ztožňována s Moll Kingovou nebo Mary Godstoneovou. Nic z těchto charakterizací a přisuzování však není podstatné. Daniel Defoe ve velkoměstě 18. století objevil poezii faktu a v kombinování zázračného a reálného našel své opravdové téma. Opět jsme svědky onoho hybridního umění, kte-

ré jako by Londýn vyživoval; v proměnlivé a nepevné společnosti, kde všechno může být maskováno převleky, v druhové identitě a stabilitě nemůžeme vidět žádnou hodnotu. Dalo by se říct, že Defoeova románová činnost napodobuje jeho novinářství, ale ve skutečnosti mezi nimi nemusí být žádný rozdíl. Toto konstatování silně rozčiluje ony kritiky, kteří chtějí nalézt v „anglickém románu“ nějakou vnitřní hodnotu či spolehlivý úhelný kámen dokonalosti, nicméně je pravdivé v případě smíšeného a různorodého charakteru anglické obrazotvornosti.

Defoe miloval vzrušení a dobrodružství, přemíru požitku a charakteru ve vášnivých činech. Energie a pohyb Londýna naplňují jeho věty rychlým a neosobním rytmem, odbočeními a odchylkami; například veškerá horečnatost a strašlivost života Roxany se odráží v neklidné, opakující se kadenci jejího autobiografického vyprávění. Spěch na londýnských ulicích je patrný v rychlém vyjadřování Moll Flandersové – „Příště to zkusím u *White-Chappel*, hned na rohu *Petty-Coat-Lane*, kde staví dostavníky, co jedou do *Stratfordu* a *Bow*; a pak půjdu k *Flying Horse*, před *Bishops-gate*, kde stojí dostavníky do *Chesteru*.“ Jazyk ulice se odráží i v jejím hutném vyjadřování. „To jí uřálo zobák.“ Mezi Moll a jistou odsouzenkyní se ve věznicích Newgate odehraje skvělá scéna. „Jářku, *povídám*, tobě je to vážně jedno? A ona *opáčí*, na co ronit slzy? Až mě pověsej, tak spadne klec. Otočí se a poskočí si...“ Toto další stvrzení názoru panujícího mezi cizinci, že Angličané přezírají smrt jako podvod nebo jako něco, co má čas, zároveň napomáhá autorově pozoruhodné plynulosti. V pozdějších letech se jeho tón stal předmětem diskusí. Dopouští se Defoe ironie na účet svých hrdinů, nebo očekává, že čtenář projeví plný soucit s jejich individuálními osudy? Stejná otázka byla vznesena i v případě jeho stylu, který jedni vychvalovali jako triumf literární vynalézavosti a druzí odsuzovali jako nekultivovaný a rozvláčný. Tyto úvahy se nicméně nedají aplikovat na novou prozaickou formu, která mísí rozdíly všeho druhu. Defoe jako pudevý a plodný autor nenuceně kombinoval veškeré materiály, které se mu nabízely, aniž by se pokoušel mezi nimi jakkoli rozlišovat. V tomto kontextu stojí za povšimnutí fakt, že „jeho próza obsahuje vyšší procento slov anglosaského původu, než je tomu u kteréhokoli jiného známého anglického autora, s výjimkou Bunyana“.⁴ Starý jazyk se u Defoea vynořil přirozeně, téměř instinktivně.

I metafora Londýna jako jeviště napadla Defoea spontánně, takže Moll Flandersová může prohlásit, „že obecně používala převleky a vydávala se za jiné osoby při každé cestě do zahraničí; proměnila se v žebračku za pomoci těch nejhrubších a nejohavnějších hadrů, jaké mohla sehnat“. Defoe sám

využíval převleky a dlouhou dobu byl placeným politickým zvědem ve službách Roberta Harleyho; stejně jako Moll se octl ve věznici Newgate, která byla „symbolem pekla i jistým vstupem do něho“. Defoe se vždy zajímal o podmínky vězňů a zoufalců, a zrození individuální postavy v anglické literatuře lze připsat podmínkám samotného Londýna. Moll Flandersová o chudinské oblasti Southwarku říká: „Neviděla jsem nic jiného než bídu a nečekalo mě nic jiného než umírání hladem.“ Tyto rány pronásledují Robinsona Crusoea a Roxanu, i když v různých převlecích. Obecná zápletka Defoeových románů zahrnujících „opravdové“ příběhy zločinců Jacka Shepparda a Jonathana Wilda je založena na cestě venkovana do Londýna; znamená rovněž pouť za sexualitou a zločinem, s bezprostřední hrozbou vězení a šibenice.

Defoeův *Deník morového roku* (Journal of the Plague Year), který vyšel v roce 1722, je soupisem pramenů strachu. Londýn „jako by se ztrácel v slzách“, a autorem často používaný obraz Londýna jako lidského těla nabývá úpěnlivé podoby. Město vylučuje „páry a plyny“ a jeho ulice napodobují „dech..., pot..., zápach ran nemocných lidí“. V tomto světě par a utrpení někteří obyvatelé velkoměsta propadají šílenství, běsnění a nepřičetnosti, kdežto jiní „podléhají idiotství a bláznovskému šílenství“, jiní zase „zoufalství spojenému se šílenstvím a další melancholickému bláznovství“. *Deník* de facto představuje příběh melancholického šílenství, ke kterému byli Angličané nejvíce náchylní. Pokud byl Londýn vnímán jako blázelec, mohl být přirovnán i k vězení, v němž je každý dům žalářem, protože „jejich počet se rovnal počtu zamčených domů“. Spousta nahých, blouznících lidí utíkala ulicemi, křičela nebo se vrhala do Temže, zatímco jiní podléhali stále větší „otupělosti pod tíhou nesnesitelného utrpení“.

Defoeovo líčení představuje rovným dílem důkaz anglické obrazotvornosti stejně jako londýnského moru. *Deník* vyvolává dojem, že jej zaznamenal „občan, který celou tu dobu prožil v Londýně“, ve skutečnosti však byl Defoe v době nákazy malé děcko. Jeho líčení je fikce založená na detailech dobových kronik a memoárů. Je to dílo vnímání v nejprůraznějším městském stylu, opírající se o historiky a dobrodružství, naplněné krátkými charakterovými studii trpících a spoustou faktických podrobností. Defoe vždy vyhledával extrémy, senzualismus se stává účinným literárním prostředkem. Zde můžeme vidět propojení s Hogarthem nebo Gillrayem, jejichž živé a oživlé obrazy přebývají ve sféře mocné deformace. Tak jako malíři pracovali se „silnou, expresivní čarou“,⁵ i Defoerazil působivý, plynulý styl silně ovlivněný krátkými anglosaskými odvozeninami; všechny vzešly z lidové tradice tiskařství nebo novinářství a byly určené různorodé-

mu a městskému trhu. Byla to sice londýnská vize, opírala se ale také o národního ducha a tradici.

O využití teatrálnosti a přepjatosti v románech Henryho Fieldinga není žádných pochyb; než se stal romanopiscem, byl velmi úspěšným dramatikem. Na počátku své londýnské kariéry psal komedie a frašky pro lidovou scénu a za necelé tři roky jich vytvořil třináct, mezi jinými například *Palečka* (Tom Thumb), *Autorovu frašku* (The Author's Farce) a *Únos uloupení* (Rape Upon Rape). Podobně jako Defoe si nejdříve vyzkoušel žurnalistiku, a teprve pak přešel k psaní románů; byl zástupcem redaktora časopisu *Champion: or, The British Mercury*, pro který napsal většinu úvodníkových článků. Fielding si podle Addisonova „Pana Diváka“ vymyslel postavu jménem Hercules Vinegar, která společně se svými rodinnými příslušníky komentovala události dne. Fielding se žurnalistice věnoval až do konce života, byl redaktorem dvou politických novin, *True Patriot* a *Jacobite's Journal*; dokonce i potom, co slavil úspěch se svými romány *Josef Andrews* a *Tom Jones*, vydával týdeník s názvem *Covent-Garden Journal*. V tomto ohledu se Fielding podobá Dickensovi, který se vedle své rozsáhlé romanopisné činnosti věnoval i vydávání *Household Words* a *All the Year Round*.

Vztah těchto tří londýnských romanopisců je charakterizován celou spleť vazeb a podobností. Dickens byl rovněž dramatikem a po většinu svého života slavil velké úspěchy jako amatérský herec. Na celou trojici pak dopadl stín vězení. Defoe poznal vězení Newgate, Marshalsea a King's Bench, zatímco Dickensovo mladistvé seznámení se s Londýnem zahrnovalo i etapu, kdy byl jeho otec poslán do vězení pro dlužníky Marshalsea. Také Fieldinga uvěznili kvůli dluhům; unikl sice Newgate, ale nevyhnul se takzvanému „domu soudního sluhu“, který sloužil jako dočasné vězení pro dlužníky, než se dohodnou se svými věřiteli. Defoeova próza je plná obrazů a scén z uvěznění; Dickensovy romány věnují zvláštní pozornost vězení a uvězněným; úvodní kapitoly Fieldingova románu *Amelia* se odehrávají v londýnském vězení a Tom Jones s Moll Flandersovou seděli v Newgate. Na tomto místě bychom mohli připomenout, že také otec Williama Hogartha strávil pět let ve vězení pro dlužníky.

Fielding stejně jako Defoe s Dickensem psal eseje o sociálních a politických otázkách. Jmenujme alespoň *Pokus o přírodopis hannoverské krysy* (An Attempt Towards a Natural History of the Hanover Rat) a *Rozhovor mezi ďáblem, papežem a pretendentem* (A Dialogue Between the Devil, the Pope and the Pretender). Podobně jako Defoe i Fielding skládal básnické satiry a sepisoval „faktická“ líčení slavných zločinců. Jeho román *Jonathan Wild*

(Life of Mr Jonathan Wild the Great) jako klasický případ dokonce překonává Defoeovo *Opravdové a pravdivé líčení života a činů zesnulého Jonathana Wilda* (True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild). Tito londýnští autoři hýřili žánry stejně jako slovy, z psaní o městě se vytváří stavební materiál románů, novin a pamfletů. Fielding román vnímal jako „noviny obsahující stejný počet slov bez ohledu na to, zda obsahují či neobsahují nějaké zprávy“; zároveň ale o románu *Tom Jones* prohlásil, že je to „heroická, historická, prozaická báseň“. Podobně jako se termín 18. století „cartoon“ hodí pro karikaturu i historickou kresbu, lze slovo „historie“ aplikovat na román *Josef Andrews* i střízlivější příběhy. Anglický román, tato beztvářá směsice, vzešel z mnoha forem.

Nejpravdivější Fieldingovou metaforou nicméně zůstává ta, která je spojena s divadlem. Mistr burlesky a frašky, nazývaný anglický Molière, svůj talent pro jevištní komedii transponoval do jiné sféry. Při obraně své heterogenní zábavy naplněné duchem „kontrastu“ oživuje obraz „tvůrce té nejskvělejší zábavy, která je označována jako anglická pantomima a v níž se mísí vážné s komickým“. Na Hogarthově titulním listu k Fieldingovým sebraným spisům je obraz romanopisce umístěn nad maskami komedie a tragédie a jako takový věrně vystihuje jeho ducha. V *Jonathanu Wildovi* Fielding přirovnává politický život národa k pouličnímu divadlu – k „oněm maňáskovým představením, která se tak často odehrávají na VELKÉM jevišti“. Právě z tohoto důvodu bylo jeho vlastní dílo často vnímáno jako „nízke“. Jeho pověst autora frašky a burlesky pracovala proti němu, obviňovali ho, že tyto kvality přenáší i do své prózy. Jeho charakteristiky jsou nepravděpodobné, zápletky nemožné a postavy odporné. „Prdím na obecnou lásku,“ volá paní Tow-Wouseová v románu *Josef Andrews*. V *Tomu Jonesovi* statkář Western prohlašuje, že na názory své sestry „může klidně prdět“. A to slovo „doprovodil a vyšperkoval oním skutkem, který byl ze všech možných ten nejprůhodnější“. Načež časopis *Old England* označil *Toma Jonese* za „knihu naprosto zhýralou, ďábelskou a urážlivou pro každého slušného čtenáře, zhoubnou pro ctnost a škodlivou pro zbožnost“.

Dickens se sice vyhnul jakémukoli náznaku obscennosti a neslušnosti – v 19. století nemohl existovat žádný Hogarth nebo Fielding –, jeho próze se však vysmívali kvůli rozporuplnosti a nepravděpodobnosti. Zápletky jeho pozdějších románů byly označovány jako nerealistické „kecy“. Takto reaguje seriózní chápání na městskou vnímavost, která slučuje pantomimické a jevištní prvky, je nabita energií a dobrodružstvím a příliš se nezajímá o psychologické či morální složitosti. Není jen čirou náhodou, že Fielding i Dickens obhajovali použití náhodnosti jako přirozeného nástroje vytvá-

ření zápletky; jejich zkušenost s městem je přesvědčila, že shoda okolností představuje mocnou sílu v lidském životě a že se v ní odráží větší síť vztahů ukrytá pod povrchem. Takové bylo jejich vidění Londýna.

Podíváme-li se na odlišné vlastnosti Tobiasa Smolletta a Samuela Richard-sona, můžeme porozumět tomu, co vše skutečně zahrnuje výše zmíněné vidění. Smollett se narodil ve Skotsku, tam i studoval. Do Londýna se přestěhoval proto, aby se mohl věnovat práci chirurga. Nicméně velmi brzy přijal roli londýnského spisovatele a v rychlém sledu se stal novinářem, dramatikem a autorem pamfletů i románů. Smollett pomáhal při vydávání *Critical Review*, sestavil výběr *Autentických a zábavných plaveb* (Authentic and Entertaining Voyages) a napsal dějiny Anglie; své síly zkoušel rovněž na poli frašky a tragédie. Opět jsme svědky onoho rozpoznatelného modelu hýřivého talentu.

Charles Dickens znal Smollettovy romány nazpaměť, setkal se s nimi jako dítě v době, kdy žil v podnájmu vedle vězení Marshalsea. Smollett sám se octl za zdmi vězení King's Bench, ležícího jižně od Marshalsea; svým vlastním životem potvrzoval vazbu mezi městskou literaturou a londýnskými žaláři. Možná díky tomu se jeho umění vyznačuje krajností a intenzitou. Když se Roderick Random, hrdina románu *Dobrodružství Rodericka Randoma*, setká se svým laskavým strýcem, jenž ho zbaví dluhů a vězení, řekne: „Byl jsem zcela ohromený touto náhlou změnou... Dav nesouvislých myšlenek zaplavoval mou mysl s takovou dravostí, že rozum je nedokázal ani oddělit, ani spojit.“ Tento výstižný příklad náhlých, rychle se měnících pocitů, jimiž procházejí Smolletovi hrdinové, vedl Waltera Scotta k závěru, že „Smollett s oblibou kreslil postavy ve stavu prudkého vzrušení a bouřlivých vášní“. Použitá metafora o davu myšlenek ukazuje na to, že Smollettova senzibilita je svázána s horečnatým životem města. Právě takový život Smollett zachycuje v románu *Výprava Humphryho Clinkera*, v němž Matt Bramble říká o Londýňanech, že „jsou všichni nepokojní, uspěchaní; člověka by mohlo napadnout, že trpí nějakým poškozením mozku, že nedokáže zůstat v klidu... Je možné ubránit se myšlence, že je ve skutečnosti ovládá nějaký duch, absurdnější a zhoubnější než cokoli, s čím se setkáváme v blázinci?“

Smollett vnímal násilí a zoufalství patřící k podmínkám velkého města a Londýn označoval za „obrovskou divočinu“. Rodericka Randoma v něm zmlátí, okradou, násilně naverbují, podvedou, až se nakonec octne ve vězení Marshalsea „pronásledován představou tak ponurých strašidel, že div nepropadl zoufalství“. Podle jednoho kritika ve Smollettových románech

„není žádný jiný vývoj než od jednoho extrému ke druhému, od jednoho šoku ke druhému, od hrůzy k hysterickému smíchu“.⁶ Život románu je jako replika života ulice naplněn rychle se měnícími scénami a prostoupen jistou živelností a nesoudržností tónu. Všechno je v pohybu a zmatku. Tentýž kritik dále konstatuje, že ve Smollettových románech „každá věta soutěží se všemi ostatními; bitva o pozornost se odehrává bez odechu“.⁷ Takový je opravdový svět Londýna s jeho pronikavými „typy“, které se hlasitě dovolávají pozornosti. „Byl zde také mylord Straddle, sir John Shrug a mladý pán Billy Chatter, který je mimochodem velmi bodrý mladý gentleman.“ I oni musejí bojovat, aby byli viděni a slyšeni mezi „módními překvapeními a městskými kratochvilemi města, k nimž patří hry, opery, maškarády, shromáždění, loutková představení...“

Vězení a pantomima, smrt a výkalová fraška, to všechno se přátelí dohromady. Město se proměňuje v sen či halucinaci míchající dohromady nesmiřitelné stavy. „Nemohl jsem uvěřit důkazu svých smyslů,“ vyhláší Roderick Random, „a na to všechno, co se předtím stalo, jsem hleděl jako na výmysly snu!“ Pro Henryho Fieldinga život není ničím více než „pouhým, nicotným, horečnatým snem“. „Bylo to všechno jen neklidný sen?“ ptá se Richard Carstone z *Ponurého domu* na konci svého nešťastného života. Je to velký sen Londýna.

Za podstatný aspekt Smollettova umění považujeme to, jak dokázal vytvořit a zkrášlit výstřední postavu. Všeobecná obliba výstřednosti ve všech jejích formách oživuje anglického ducha. Je svázána s individualismem a obranou soukromí, které si Angličané osvojili; touto cestou se výstřednost stává přirozenou, i když nepřiznanou složkou národní povahy. Smollett uvádí na scénu některé repertoárové postavy, například hrůzostrašnou paní Trunnionovou, která „s použitím pýchy, zbožnosti a koňaku zavedla tu nejstrašnější hrůzovládu v domě“. Její nešťastný manžel, komodor Trunnion, představuje zcela jiný typ. Nejspíše je první excentrikem v anglické próze. Se svými společníky Pipem a Hatchwayem žije v námořním snu. „Tvrdě jsem pracoval a vykonával všechny služební povinnosti od lodního kuchyňka až po kapitána. Na to, Tunleyi, ty starý pse, dávám svou ruku námořníka.“ Trunnion je bezprostředním předchůdcem nespočetné řady dickensovských postav počínaje kapitánem Cuttlem a konče majorem Bagstockem. Tento komický, přívětivý bývalý námořník vešel do seznamu anglických nesmrtelných. Svůj dům nazývá „gamizónou“, přes příkop má postaven padací most a spí v houpací síti; „kleje jako pohan, ale je neškodný jako nemluvně“. Žije v anglickém hrabství „z jedné strany ohraničeném mořem“ a lze ho považovat za parodii na uzavřenou anglickou povahu.

Z tohoto důvodu dosáhl zmíněného vzorového statusu. Jeho neustálé vzpomínky na moře a námořní bitvy ho proměňují v anglosaského ducha; jeho strach ze žen a podivínskou sentimentálnost lze rovněž považovat za význačné charakteristiky anglické povahy. Jako zdráhavý a pod pantoflem držený manžel nachází útěchu v hospodských kamarádech, jeho smrt však nepostrádá důstojnost. Na smrtelné posteli prohlásí: „Nechci na náhrobní kámen žádný řecký nebo latinský nápis, natožpak francouzským jazykem, který se mi hnusí. Chci jediné nápis v prosté angličtině, aby anděl, až nechá ve velký den nastoupit celou posádku na palubu, věděl, že jsem Angličan, a mluvil tedy se mnou mou mateřštinou. Více nemám co říci, ale Bůh na nebesích nechť je milostiv mé duši a sešle vám všem příznivý vítr, ať už každý z vás směřuje kamkoli.“ Je známo, že Smollett tuto scénu vystavěl podle Shakespearova Falstaffa; vidíme tutéž klidnou důstojnost a odchod na onen svět. Zároveň je ale spravedlivé podotknout, že svou rezervovaností a odporem k nářku je to velmi anglická smrt. Útloucnost trvá až do samého konce.

Důraz na excentrické chování nebo vystupování tvoří součást širšího anglického zájmu o takzvaný „román postavy“. Jeho prvním a nejlepším průkopníkem byl další městský spisovatel, řemeslník a autor pamfletů, který si obdobně jako jeho londýnští současníci z 18. století románovou formu osvojil takřka náhodou. Samuel Richardson se jednou přiznal, „že do psaní *Pamely* sklouzl téměř náhodou“. Tak se zrodil román věnující hlavní pozornost rozvoji postavy pod tlakem okolností a krajností; tímto způsobem se barvitě představení individuality formovalo na kovářině protivenství. Richardsonovy romány prozrazují své londýnské kořeny.

Richardson se jako typický Londýňan předtím, než se pustil do psaní románů, věnoval podnikání a psaní pamfletů. Vyučil se tiskařem a založil si živnost na horním konci Fleet Street. Vybudoval si úspěšnou kariéru vydavatele politické literatury a magazínů typu *True Briton* vévody z Whartonu; dále měl licenci na tištění parlamentních rozprav a zajímal se o učené zkoumání anglické diplomacie 17. století. Jeho schopnost psát beletrii vzešla z pragmatického zájmu, který tak dobře posloužil anglické obrazotvornosti. Richardsona požádali, aby sestavil příručku o umění psát dopisy v „běžném stylu“, kterou by mohli využívat „venkovští čtenáři“. Na základě těchto vzorů ho napadla zápleтка románu *Pamela*, který má rovněž epistolární formu. Richardson příběh o únosu a uvěznění nešťastné hrdinky sepsal za dva měsíce; londýnští romanopisci 18. století obecně psali velmi rychle a urputně, jako by jednali v dohodě s životem kolem sebe. V době,

kdy byl pamflet napsán za dopoledne a vytištěn během odpoledne (Richardsonem či jinými tiskaři), kdy hra včetně prologu vyšla v tištěné formě hned druhý den po premiéře, se rychlost cenila velmi vysoko. *Pamela* napsaná v tak rychlém tempu instinktivně a nenuceně používá známé formy jako melodrama a jevištní karikaturu. V portrétu Pameliny neoficiální záložnice paní Jewkesové bývá shledávána podobnost s Hogarthem a Dickensem, ale rodinná podoba je zcela zřejmá. „Obličej má plochý a široký; jeho barva připomíná měsíc naložený v sanytru. Určitě pije. Její hlas zní hrubě mužsky a její postava je stejně široká jako vysoká...“ Mohla být kuplířkou z *Cesty hampejznic* nebo paní Gampovou z *Martina Chuzzlewita*. Jinými slovy, je to londýnský typ. Je „ohavně pyskatá“, Pamele říká „jehňátko“ a vypráví dvojsmyslné vtipy. „Hejsa! Proč tak zhurta a kam ten spěch?“ vykřikuje. „Cože? Vy se chcete vsadit?“ Hlavní důraz je nicméně kladen na intenzivní a zesílené pocity samotné Pamelý, které celou dobu hrozí znásilnění jejím „pánem“, což na stránky textu vnáší obavy a vášnivé výčitky. Román je psán formou nevyumělkovaných, spontánních dopisů, vše se odehrává ve zkráceném rozpětí jednoho dne nebo uplynulých hodin a intenzita děje se proporčně zvyšuje. Proto není obtížné vstoupit do toku pocitů; čtenář jakoby udržuje krok s vědomím hlavních postav.

Minimálně v tomto ohledu Samuel Richardson ovlivnil anglický román. Přímo zapůsobil na tvorbu Jane Austenové, která v nedokončeném románu *Sanditon* odkrývá postavu velmi podobnou samotné autorce, jejíž „představitelství upoutaly všechny ty vzrušené a naprosto výjimečné části z Richardsona; a autoři krácející v Richardsonových šlépějích tak daleko jako muž rozhodnutý pronásledovat ženu navzdory každé opozici pocitů a potřeb“. Stejně tak bylo řečeno, že Richardsonovy romány věnující pozornost sérii prchavých dojmů ovlivnily Virginii Woolfovou a Jamese Joyce; nebo i tak odlišné evropské autory, jakými byli Rousseau a Goethe. Diderot na jeho počest složil báseň – „Richardsone, Richardsone, v mých očích první z mužů, mé čtení za všech časů!“ Tímto způsobem úspěšný a poněkud škrobený řemeslník vstoupil do historie evropského romantismu.

Je možné tvrdit, že Richardson k této historii přispěl ryze anglickým přispěvkem, neboť Paul Langford v práci *Identifikovaná angličtost* (*Englishness Identified*) dospívá k závěru, že „anglický román, nejmocnější agent anglické kultury na kontinentě, v případě postavy a mravů dosahuje mistrovství par excellence“. Ve druhé polovině 18. století tím, co „formovalo evropské domněnky, byla spíše senzibilita anglického románu než brutalita anglické historie“. ⁸ Jeden francouzský kritik v souvislosti s postavami hospodských řekl, že „angličtí romanopisci je zobrazují s velkou oblibou a ko-

pírují je podle daného modelu, který, i když ponechává malý prostor pro různorodost, věrně odpovídá přirozenosti“. Mravoličné romány Fanny Burneyové byly vynášeny pro „formování historie této tradice“, ⁹ a o románech Fieldingových a Smollettových jeden italský kritik prohlásil, že představují rozsáhlou encyklopedii „anglických způsobů a zvláštností“. Langford na jiném místě podotýká, že „evropské pozorovatele fascinovala anglická záliba v originalitě postav“. ¹⁰ Ta se stejnou měrou projevuje v portrétování, satirické karikatuře, anglickém dramatu i anglické próze.

42. KAPITOLA

Studie postavy

Podle všeho se nenajde větší anglická osobnost, než byl Samuel Johnson. Jeho šourající se, uhrančivá a melancholická postava zosobňovala stejnou měrou Londýn i literaturu; procházel oběma světy doprovázen ostrovtipným Skotem. Johnson je nezaměnitelný svými špatnými náladami i znepokojením kvůli druhým, svou hlubokou vzdělaností a úsilím, svou pospolitostí i melancholií. Vyzkoušel si všechny formy literární činnosti a ve všech exceloval. V esejích pro časopisy *Rambler* a *Idler* či v komentářích k Shakespearově tvorbě vykazuje jistý pozoruhodně zdravý rozum – do slova *communis sensus* –, díky němuž jsou jeho poezie a próza obtěžkány obecnou zdrženlivostí vkusu a úsudku. Ty se rovněž projevují ve váze jazyka obsahujícího všechna klasická určení. Když se Johnson obracel k francouzským učencům a duchovním, používal latinu; podobně jako More a Milton před ním byl přesvědčen o působivosti evropského humanismu a toho, co bylo označováno jako „anglickolatinická tradice“. Johnsonovy dvě největší básně – *Londýn* (London: A Poem) a *Marnivost lidských přání* (The Vanity of Human Wishes) – napodobují Iuvenalovu satiru; překládal Horatia a poezii skládal latinsky. Svým tónem důstojné melancholie se stavěl spíše do role „učence“ než „autora“:

There mark what Ills the Scholar's Life assail,
Toil, Envy, Want, the Patron, and the Jail

Škála všech strastí učence je celá,
mecenáš, dřina, závist, nouze, cela

(přeložil T. Fürstzeller)

Johnson považoval překlad za hlavní sílu anglického písemnictví. Ve druhém svazku *Životů básníků* (Lives of the Poets) píše, že „bohatství a šíře našeho jazyka jsou význačně demonstrovány v našich básnických překladech klasických autorů; od této činnosti Francouzi podle všeho v zoufalství upustili“. V uvedené poznámce je možné pozorovat jistý nacionalismus, třebaže zahalený do učeného kontextu; anglický duch se tak opět vynořuje při setkání s evropskými či řeckořímskými vlivy. Právě toto měl Johnson na mysli, když o raném překladu Íliady, který pořídil Pope, prohlásil, že „se nepochybně jedná o nejvznešenější verzi poezie, jaká kdy byla spatřena;

a její uveřejnění je třeba považovat za jednu z největších událostí v letopisech učenosti; byl to výkon, jehož výše nedosáhl žádný jiný věk či národ“. Tato velká chvála se týká především anglického překladu, nikoli řeckého originálu.

O tom, že Johnson chápal dimenze národní kultury, není žádných pochyb. K návrhu založit společnost pro reformu a standardizaci jazyka podle francouzského modelu poznamenal, že „takovou společnost lze snad bez velkých problémů ustavit; pochybnosti však vzniknou ohledně toho, co má vyprodukovat a co se od ní má očekávat“. V Anglii by si její návrhy „přečetli mnozí, zcela určité by se jimi ale neřídili“. Johnson příliš dobře rozuměl domácí vnímavosti, než aby si dokázal představit její renovaci v galském nebo neoklasickém duchu. Na jeho vlastní *Slovník* lze ovšem nahlížet jako na příklad díla autonitářské lingvistiky, a totéž platí o jeho studiích o Shakespearovi a o jeho *Životech básníků*, nicméně mnohem užitečnější je vnímat je jako pokus o restaurování domácí tradice. V předmluvě ke svému velkému počínu Johnson zdůraznil, že si přeje navrátit angličtině její „původní teutonský charakter“ a že pociťuje nutnost opírat se o „příklady a autoritu spisovatelů před restaurací [1660], neboť jejich díla představují studnice ryzí angličtiny, čisté zdroje opravdového stylu“. Z tohoto úhlu pohledu je Johnsonův *Slovník* možné chápat jako projekt naplněný duchem anglického historismu, Johnson sám mluvil o „zápalu pro starobylé“. Jeho úcta k „duchu našeho jazyka“ plně souzní s hlubokou úctou k historii a historickému procesu, kterou jeden z Johnsonových životopisců označil za „jeho celoživotní zájem o historičnost“. ¹ *Slovník* je „poctou mé zemi“, jejíž „hlavní sláva... povstává z jejich autorů“.

Johnsonovo prohlášení, že „pouze hlupák mohl kdy psát pro něco jiného než pro peníze“, bylo široce vnímáno jako „typicky“ anglická rezignace na teoretické aspirace. Zde se setkáváme s jedním aspektem jeho pragmatismu, nebo přinejmenším praktičnosti. Ve stejném tónu se nese i jeho odpověď na dotaz Jamese Boswella o významu lidské činnosti – „Pane (řekl vášnivým tónem), právě ona pohání systém života.“ Této otázce se věnoval i v jednom esejí pro časopis *Rambler*. „Pokračujeme, protože jsme začali; dokončíme svůj úkol, aby naše námaha nepřišla vniveč.“ Zde můžeme rovněž zahlédnout typicky anglickou kombinaci fatalismu a melancholie, jak jsme ji zdědili po anglosaských básnících a která v nás přežívá dodnes.

Snad nejslavnějším Johnsonovým gestem je vyjádření nesouhlasu s teorií biskupa Berkeleyho o nejsoucnu. „Takto dokazují nesprávnost onoho“ jako typicky anglická replika se stala součástí toho, co lze nazvat kánodem domácí senzibility. Dotýká se i nejsložitějšího aspektu Johnsonovy anglic-

kosti, respektive jeho anglické pověsti. Samuel Johnson je známější svým charakterem než svým psaním. I to patří k domácí tradici.

Angličané se soustředili na charakter jako na rozhodující sílu lidských vztahů a činitele společenské změny. Například byla vyslovena domněnka, že „angličtí vychovatelé byli posedlí rozvojem charakteru, kterému se věnovali místo vštěpování znalostí“.² Stopy tohoto postoje můžeme objevit ve stavbě anglického zvykového práva a náboženství. V obou případech je důraz kladen na individuální práva a povinnosti; podle jednoho historika kořeny tohoto pohledu je třeba hledat v anglickém jazyce a jeho „individuálním stylu potvrzujícím sklon k individualitě“.³ Nepochybně to souvisí s přenosem „jistě obecné myšlenkové substance z nejasné a zapomenuté minulosti“.⁴ Anglický jazyk nepodléhá svodům akademické disciplíny a anglická literatura vykazuje „zaujetí pro charakter a jeho vývoj“.⁵ Tento zájem je patrný v alžbětinském dramatu i v komediích „temperamentů“, v historických postavách, které zalidnily *Historii rebelie* (History of the Rebellion) hraběte Clarendona nebo Burnetovu *Historii mých vlastních časů* (History of my Own Times), i v Lockeově filosofii hlásající přirozená práva jednotlivce. Krátce řečeno, jeho stopy lze najít všude.

V tomto kontextu se tvrzení, že v oblasti malířství se umění portrétu stalo národní činností, jeví jako zcela samozřejmé. Hogarth jednou prohlásil, že „portrétu se v této zemi vždy dařilo a bude dařit lépe než v kterékoli jiné zemi“. Jeden historik umění tento postřeh potvrdil poznámkou, že „portrétování vytyčilo program pro ostatní formy malování“.⁶ Toto umění se vyznačuje praktičností, užitečností a komerčností, které můžeme považovat za anglické ctnosti. Posedlost postavou můžeme vystopovat ve středověkých „opičkách“, v Rowlandsonových karikaturách a Frithových zaplněných obrazech. Angličané jsou jediným národem v Evropě, který má Národní galerii portrétů.

V souvislosti s Holbeinovým portrétním uměním bylo řečeno, že „malířův smysl pro charakter dodává jeho dílu anglický vzhled“,⁷ což naznačuje, že v anglické půdě nebo vzduchu musí být něco, co dokáže proniknout i do neanglického ducha. Roy Strong o Holbeinovi rovněž napsal, že „čím déle zůstával v Anglii, tím více se jeho malba vzdalovala od původní trojrozměrnosti a stále více nabývala dvourozměrného charakteru“,⁸ což také patří k zásadám domácí estetiky. Za příklad kontinuity můžeme považovat rukopisy ze 13. století dosvědčující „čistě anglickou dovednost portrétování“⁹ a zdobené hlavice používané v raně anglické architektuře. „V žádné jiné zemi se tyto hlavice nenalézají v takovém množství, což je důkazem

anglického zájmu o fyziognomii, jenž později vedl k výsadnímu postavení portrétu v malířství.“¹⁰

Období anglické renesance bylo nazváno „věkem portrétu“.¹¹ V 16. století platilo, že „portrét již téměř dosáhl monopolu“.¹² Spřízněné ideály renesance a reformace podporovaly názor, že náboženství je doménou jednotlivce a historie arénou hrdiny. Svůj význam má i fakt, že „přes všechny různorodé aspekty [portrétu] je možné nalézt v Anglii jediné formalizovaný liniiový portrét“,¹³ přičemž zaujetí pro složitou či jednoduchou siluetu tvoří součást zájmu o charakter. Anglické miniatury této doby jsou rovněž postaveny na individuálním modelu, s „důrazem na obličejovou podobnost, povolání či postavení modelu, nebo vzpomínkovou povahu práce“.¹⁴ O praktičnosti podobného konání neexistuje sebemenší pochybnost. V případě miniaturních portrétů vytrženou individualitu doplňovaly bohaté barvy a zdobnost, čímž se dosahovalo přesné ekvivalence mezi obličejem a plochou.

V 17. století „převažovaly rodinné portréty a portréty přátel a politických kolegů“,¹⁵ zatímco nejzajímavější sochařské práce je třeba hledat mezi náhrobními figurami a bustami; hlava Christophera Wrena od Edwarda Pierce si právem zaslouží obdiv. Součástí anglického malířství té doby byl „nový přístup k postavě“. Anglickým pobytem malířů, jako byli Anthony Van Dyck nebo Daniel Mytens, se často vysvětluje jejich prohlubující se smysl pro individuální, nebo přinejmenším dvorskou osobnost. Práce domácích malířů, například Williama Dobsona, byla na druhé straně charakterizována poznámkou, že jeho „smysl pro charakter je čistě anglický“.¹⁶ Zobrazení hlavy místo celé postavy, jak se prosadilo na počátku 17. století, lze chápat jako počátky toho, „co může být nazváno domácí britskou tradicí“.¹⁷ Například Cornelius Johnson se jako „první zmocnil (protože jediné Angličan tak mohl učinit) onoho plachého, tlumeného rysu v anglickém charakteru, jehož přítomnost v portrétu jasně signalizuje domácí anglické umění“.¹⁸ Tento zajímavý postřeh může napomoci při vysvětlení pocitu váhavosti a formálnosti obsaženém v portrétu. Pro mnoho Gainsboroughových portrétů jako by platilo, že jejich modely si vůbec nepřály, aby byly portrétovány. Tento projev anglické rozpačitosti pak nachází odraz v malířově jemné, záhadné čáře.

Rodinné portréty 17. století představují jistou výjimku, protože nad individuální vnímavostí v nich vítězí klanové nebo společenské imperativy. Steele napsal do časopisu *Spectator*, že „žádný jiný národ na světě si tolik nelibuje v pořizování portrétů, ať už vlastních nebo přátel a příbuzných... Máme největší počet portrétů od nejlepších mistrů.“ K tomu pak připojil

Vytříbené umění životopisu

pochvalu, že „nikde na světě nedosahuje portrétování takové úrovně jako v Anglii“.

V jeho vlastním portrétu, jež namaloval Godfrey Kneller, se odráží společenskost anglického portrétu jako takového. Steele byl zachycen jako jeden ze čtyřiceti osmi členů klubu whigů, který se jmenoval „Kit-Cat Club“ a byl v Shire Lane. Portréty tohoto typu neprezentují izolovaného či sebe-pozorujícího jednotlivce, naopak mají blízko ke kolektivní identitě. Když se Jonathan Richardson zamýšlel nad teorií portrétování, položil důraz na „krásu, zdravý rozum, vychování a další dobré osobní vlastnosti“, jako by sestavoval rasový či národní model, k němuž by se zachycení portrétovaných mělo přibližovat; spíše než o osobní vlastnosti se jedná o společenské kvality.

Když se jednoho sběratele současného anglického malířství zeptal jeho syn, proč nekoupil klasickou kompozici Benjamina Westa, odpověděl mu: „Přece bys po mně nechtěl, abych si v domě pověsil moderní anglický obraz, když to není portrét.“ Do této kategorie mohl ještě zařadit herecké portréty z představení či herců v kostýmech, které tvoří důležitou součást anglického kánonu. Jsou odrazem národní záliby v divadelní iluzi; malíři jako Zoffany a Wright uměli zachytit děj s předechem jevištního osvětlení, jako kdyby se odehrával na forbině. K této tradici patří i Hogarthovo zpodobnění *Zebrácké opery* a Highmoreovo zachycení dramatických momentů z *Pamely*.

Hogarth se ve stejné míře věnoval i malování individuálních portrétů, jež se vyznačují jistou neafektovaností a intimitou. Portréty jeho služebnictva jsou dostatečně známy; způsob, jakým zpodobnil na stejnojmenných obrazech kapitána Thomase Corama nebo Grahamovy děti, jeho soustředění na výrazy a gesta portrétovaného, je dokladem umělcovy mimořádné vnímavosti, pokud jde o kořeny lidského charakteru. Hogarth byl vždy považován za specialistu na anglickou tvář, a jeho *Prodavačka garnátů* (*The Shrimp Girl*) je uváděna jako jeden z nejlepších příkladů. Jeho trvalý zájem byl však ještě spojen s něčím, co je označováno rovným dílem za Hogarthův „drsný individualismus“ ve stylu a způsobu¹⁹ a za „domáckou jednoduchost“,²⁰ na niž byli Angličané hrdí. Hogarth je pohlcen trajektorií postavy a praktickým vyjádřením života za hranicemi autority a teorie. Angličané jsou životopisným národem.

Z dochovaných portrétů Samuela Johnsona, z nichž nejméně pět pořídil sir Joshua Reynolds, se složil známý obraz učence s intenzivním a vážným pohledem, který je hluboce ponořen do nějaké vnitřní vize nebo je jí silně znepokojen. Díky Johnsonovým současníkům známe i zevrubnější detaily, například „člověka udeřila do očí jeho vysoká kostnatá postava a viditelné jizvy po skrofulóze na tváři“. Pozdějšího data je vzpomínka, jak „kolem poledne sešla z ložnice v patře obrovská, nemotorná postava, malá tmavá paruka jí sotva zakrývala hlavu a šaty na ní visely“. Jeho oděv býval často špinavý, límeček a rukávy košile zůstávaly nezapnuté a punčochy míval sklouzlé ke kotníkům. James Boswell si povšiml, že „je velmi nepořádný v oblékání a mluví obhroublým hlasem“. Fanny Burneyová nám zanechala mimořádně zajímavý popis, když si poznamenala: „Má vysokou, robustní postavu, při chůzi se ale hrozně hrbí, je téměř zlomený v pase. Skoro bez přestání otevírá a zavírá pusou, jako by něco žvýkal. Neustále si zvláštním způsobem proplétá prsty a kroutí rukama. Vytrvale komíhá tělem, kýve jím dopředu a dozadu; jeho nohy nezůstanou ani na okamžik v klidu; zkrátka je celý v nepřetržitém pohybu.“ Kvůli své zvláštní chůzi se stal věčným předmětem zábavy pro děti nebo pro „dav“. Johnson chodil po londýnských ulicích cikcak, často nevědomky vrážel do lidí a svou hůlkou musel klepnout do každé lampy; pokud nějakou minul, vrátil se zpátky a zkusil to znovu. Často náhle zůstal stát uprostřed dopravního ruchu a ruce v křečovitém gestu zdvihl nad hlavu; před každým prahem se nejdříve zatočil a pak se přes něj přenesl dlouhým krokem nebo skokem. K jeho oblíbeným zábavám patřilo kutálet se z kopce a lézt po stromech.

Zmíněné detaily neuvádíme pro pobavení, ale jako ilustraci životopisného popisu v anglickém duchu. Takto Samuel Johnson zachytil život Jonathana Swifta:

Cvičení považoval za velkou nutnost a každé dvě hodiny vybíhal na asi kilometr dlouhý kopec... Na peníze byl vždy opatrný, nebyl nijak štedrým hostitelem. Co se týče vína, byl přece jen méně šetrný než v případě jídla. Když ho přátelé, muži i ženy, navštívili a očekávali, že je pozve na večeři, dal každému šilink, aby se najedli. Nakonec jeho lakota zvítězila nad laskavostí; láhev vína se mu zdála příliš, zatímco v Irsku nikdo nechodí na návštěvu někam, kde se nemůže napít.

Johnson považoval životopis, historii člověka ve světě, za ušlechtilé, prospěšné zkoumání. „Často mě napadlo,“ poznamenal si, „že zřídka kdy život uplynul tak, aby o něm nebylo užitečné uvážlivé a věrně vyprávět.“ Zůstává otázkou, zda tím Johnson nemyslel chválu Boswellova *Života* na svou adresu, přesto jeho vlastní *Životy anglických básníků* bohatě naplňují jeho principy. „Životopis,“ napsal Johnson, „je tím typem narativní literatury, který se nejdychtivěji čte a nejsnadněji aplikuje na smysl života.“ Skupince přátel v hostinci prozradil, že „nejvíce miluje životopisnou část literatury“,¹ a Boswellovi pak vysvětlil, že „životopis klade tak vysoko proto, že nám umožňuje přiblížit se k sobě samým, což můžeme proměnit v užitek“. Důraz na užitečnost patří k anglickému duchu. Johnsonovo zaujetí individuálním životem a charakterem je rovněž anglického původu.

V eseji pro časopis *Rambler* Johnson dospívá k závěru, že biografie představuje rozšíření imaginativní literatury, protože „všechny radosti nebo smutky ze štěstí či neštěstí jiných jsou výsledkem obrazotvorného aktu, který zachycuje událost, ať jakkoli fiktivní, nebo nám ji, ať jakkoli vzdálenou, přibližuje tím, že nás načas umísťuje do podmínek té osoby, jejíž osud pozorujeme“. Životopisec „počte bolesti a radosti jiných myslí“, musí je ale rovněž „oživit“ obrazotvorným aktem opětovného stvoření. Tento výrok významně ovlivnil kurs anglické obrazotvornosti, jakkoli přirozeně z ní povstává. Román a biografie představují aspekty téhož tvůrčího procesu. Dalo by se říct, že největšími autory jsou ti, kteří podobně jako Johnson trvale překračují omezení žánru; jejich psaní, ať už nabývá jakékoli dočasné formy, představuje dílo. Jestliže se jeho poezie stává „věrným vypočteným obecné povahy“, pak to platí i o jeho životopisech Miltona nebo Drydena.

V Johnsonově umění je obsažena ještě jedna stránka, najdeme ji v pasážích, v nichž své psaní tvaruje v duchu básnických obrazů svých subjektů. Když do líčení Miltonova života vnáší „ony výbuchy světla a spletitosti temnoty, prchavé a bezděčné výpravy a návraty invence“, nedělá nic jiného, než že do svého vlastního stylu vnáší jazyk a kadenci Miltonova verše. Méně vzrušeným tónem poznamenává, že „podle některých Popeových přátel jeho smrt zavinil stříbrný rendlík, z něhož Pope s oblibou jedl nakládané mihule“. V tomto případě Johnson pro vlastní vyjádření využívá známý obraz z Popeových satir. Stylové srozumění je rovněž dokladem další intimity, jelikož Johnson je pod tlakem biografie vtahován do autobiografie. Opětovně tvoří sebe samého v pasážích předstíraně věnovaných jiným. Ztotožňuje se s Richardem Savagem; s tímto mladým, strádajícím dramatikem a básníkem prochodil noci v londýnských ulicích a vedl ne-

konečné rozhovory. Když Johnson o nespoutaném a chudém Savageovi napíše, že „jeho mysl byla neobvykle činorodá a aktivní, jeho úsudek přesný, jeho chápání rychlé a paměť tak spolehlivá, že často to, co se v krátké době naučil od jiných, znal lépe než jeho učitelé“, vytváří zároveň i svůj autportrét. Když se zabývá vědcem jménem Boerhaave, definuje i sebe samého. „V jeho pohybech byla jakási hrubost a humpoláctví, ale zároveň taková majestátnost, že všichni na něho vždy hleděli s úctou.“ Došlo však i na méně šťastné podobnosti, a Johnsonovo líčení duševní choroby Williama Collinse by mohlo naznačovat jeho vlastní počáteční šílenství. Collins „strádal několik let depresemi, které jako řetězy spoutávaly jeho schopnosti, aniž by je zničily, ponechávaly rozumu vědomí správnosti, ale bez možnosti ji sledovat“; tato slova ukazují na někoho, kdo si přeje být svázán a zbičován a kdo trpí depresemi ducha většími, než by dokázalo unést mnoho jiných lidí.

Všechna jeho lítost a soucit se tudíž navenek projevily vůči Savageovi. Johnsonův popis mladého vyvrhele, neobvyklého spisovatele strádajícího v bídě Londýna, představuje obraz Johnsona, jakým by se jednoho dne mohl stát. Popsal život svého přítele v době, kdy on sám byl zbídačelým literátem přispívajícím do *Gentleman's Magazine* a kdy často nuceně chodil nočními ulicemi, protože neměl na nocleh. Když Johnson o Savageovi napíše, „že po odchodu z firmy často trávil zbytek noci na ulici, nebo byl přinejmenším ponechán chmurným úvahám“, výmluvně vypovídá o sobě samém. A když prohlásí, že Savage „zapřela vlastní matka a že odsouzen k chudobě a neznámosti byl hosen do oceánu života, kde ho mohl pohltnout plovoucí písek či vlny vrhnout na skály“, načrtává zápletku Smollettova románu *Dobrodružství Peregrina Picklea* s více než jen pouhou příchutí *Toma Jonese*. Společný jazyk vytváří společné vidění světa; takové je primární a základní působení anglické obrazotvornosti.

Richard Holmes ve své poutavé studii *Doktor Johnson a pan Savage* vyjádřil názor, že literární biografie je hybridním uměním, a své tvrzení podpořil domněnkou, že tato smíšená forma – čistě anglická forma – napomáhala při vzniku romantické senzibility. Podle Holmese Johnsonův naivní romantismus² vnímal Savage jako vyvrženého básníka a „v pokoutních uličkách zahlédl první pohyby nového romantického věku“.³ Odtud je to pak jen jeden krok k prohlášení, jak to učinil Holmes, že biografie je „zásadně romantickou formou“,⁴ která v 18. století „začala soupeřit s románem“. Možná by bylo příhodnější říct, že biografie do sebe vtělila román, tak jak projevoval jisté tendence zahrnované pod kategorií „romantismus“. Podobně jako u jazyka a kultury je možné mluvit o působení asimilační síly.

V typicky anglické biografii od začátku nechyběla řada fiktivních nebo dramatických epizod doprovázená komentářem didaktického či homiletického charakteru. Středověké příběhy vzývaly spřízněná božstva „Štěstí“ a „Osud“, a Northova předmluva k překladu Plútarchových *Životů*, jenž měl klíčový vliv na vývoj domácí tradice, odhaluje morální stránku biografie, když charakteristicky anglickým způsobem konstatuje, že je „lepší sledovat učenost v životech urozených lidí než o ní číst v dílech filosofů“. Stejnou myšlenku rozvinul Fielding v románu *Josef Andrews*, když prohlásil: „Příklady působí na mysl mnohem silněji než předpisy.“ Z tohoto je zcela jasně patrný pragmatický rozměr životopisné studie, a za touto praktičností je třeba hledat vysvětlení, proč měli angličtí čtenáři v porovnání s francouzskými či italskými biografiemi v mnohem větší oblibě. Díky své blízkosti k faktu je považována za poučné a užitečné umění, nesporně protichůdné smyšleným a neužitečným, třebaže zábavným lákadlům fikce.

Mezi „fikcí“ a „faktem“ nicméně nikdy neexistovala ostrá hranice. Podobně jako se první životopisy držely tragického modelu dramatu coby „kola štěstěny“, tak první romanopisci stavěli své fikce na skutečných pramenech a autentických zprávách. Není nijak překvapivé, že dramatik Thomas Heywood navrhol psát „životopisy všech básníků, cizích a moderních“, a *Dějiny anglických celebrit* (Worthies of England) Thomase Fullera z roku 1662 zase slibovaly vyprávění „prokládaná mnohými rozkošnými příběhy“. *Životopisy* Izaaka Waltona zachovávají hagiografickou tradici středověké biografie; jeho popisy Donnea, Herberta, Hookera a Wottona se podobají žalozpěvům, jejichž autor si neváhá vymyslet rozvláčné konverzace, aby mohl vyjádřit vznešenost či svatost popisovaných subjektů. Moreův *Richard III.* převrací rovnici vytvořením nepřesné zprávy o tomto panovníkovi jako o zrádném a zlovolném muži. Když Moreův zeť William Roper sestavuje životopis svého tchána, vylíčí ho jako profánního světce a mučedníka. Cavendishův životopis *Život a smrt kardinála Wolseyho* je protkán zvoláními proklínajícími Osud – „Ó, šílenství! Ó, hloupá touho! Ó, bláhová nadějí!“, zatímco Foxeova *Kniha mučedníků* založená na kombinaci svérázných historek a jasné melodramatičnosti bohatě dokládá anglickou tradici.

18. století bylo svědkem prvního rozkvětu románu, nepochybně ale bylo i živnou půdou pro rozvoj prozaické biografie. Obě formy rostly společně v jakési symbióze. Tak vznikly tituly jako *Historie životů nejslavnějších lapků, berků, domovních lupičů, zlodějů a švindlířů* (The History of the lives of the most noted highway-men, footpads, house-breakers, shop-lifts and cheats) nebo *Životopisy nejvýznamnějších osob, které zemřely v roce 17-*. V témže století

se započalo s dílem *Biographica Britannica* a bylo uveřejněno sedmáct svazků *Literárních historek 17. století* (Literary Anecdotes of the Seventeenth Century) Johna Nicholse. Do tohoto obrazu zcela zapadá poznámka, že příští generace znaly Samuela Johnsona spíše zásluhou jeho životopisu, jehož autorem byl Boswell, než na základě jeho vlastních knih a esejů.

Dříve než překročíme práh tohoto významného díla a pustíme se do zkoumání Boswellovy zásady směřovat dohromady fakta a selektivní fikci, musíme se ještě na chvíli zastavit. Boswell podpořil druhé vydání *Johnsonova života* (Life of Johnson) přirovnáním svého vyprávění k Homérově *Odysseji*: „Během tisíce zábavných a poučných epizod se HRDINA nikdy neztrácí z dohledu; všechny epizody jsou s ním v určité míře spojené; a ON je autorem zachycen v celém průběhu historie, a to s největším prospěchem pro čtenáře.“ Boswell však méně připomíná autora epických veršů než romanopisce. Svou pozornost soustřeďuje na hrdinovy důležité kroky, ale i na to, „co soukromě napsal, řekl a myslel si“; jeho cílem je zachytit „rozvoj hrdinovy mysli a osudů“ jako u kterékoli fiktivní postavy, v první řadě využitím „nespočetných, objektivních podrobností“. Boswell, který po této stránce obdivoval Rembrandta a Vermeera, na jejich adresu zvolal: „Jak malíř dokáže oživit oko pomocí malé tečky!“ Boswell cituje Johnsonovu zásadu, že životopisec musí zkoumat „domácí soukromí a zachycovat drobné detaily denního života“. A pak blahopřeje sám sobě, že obraz Samuela Johnsona „získá v tomto díle celistvost, jaké se doposud nedočkal žádný smrtelník“. Při čtení prohlášení, že „nešetřil žádnou námahou, aby zjistil s pečlivou autentičností“ fakta k dané záležitosti, a že „někdy musel běžet přes půlku Londýna, aby přesně zaznamenal datum“, se nám však mohou vybavit podobná tvrzení Daniela Defoea v předmluvách k jeho fiktivním líčením. Někteří odborníci skutečně Boswellovu práci *Johnsonův život* zamítli jako pouhé dílo obrazotvornosti, ačkoli právě v imaginaci je ukryto tajemství Boswellova umění.

Jednomu známému se Boswell svěčil, že zamýšlel Johnsonův životopis rozdělit na „scény“, jako by ho teatrálnost londýnského života podněcovala k použití dramatického modelu; Johnson by tak mohl hrát hlavní roli obklopen ostatními herci. Pokud chce životopisec stvořit drama, musí do různých konfliktních situací vnést tempo a nazkoušet významné okamžiky, jako například Johnsonovo zavržení teorie biskupa Berkeleyho. Především ale musí vystavět paměťhodné dialogy. A protože Boswell byl do mnoha z nich osobně zapojen, nezbylo mu nic jiného než vstoupit do vlastního vyprávění a smířit se s doprovodnými problémy, spjatými s vytěsňením a korigováním.

V práci Adama Sismana *Boswellova troufalá úloha* najdeme velmi zajímavý postřeh o tom, že Boswell své vyprávění podrobil „všem možným typům revize: souhrnu, parafrázi, rozšíření, zhuštění, sjednocení, interpolaci a mnoha dalším“.⁵ Příběhy prošly zkrácením a historiky přeskupením; krátké poznámky byly rozvedeny, především ale „details, které nezapadaly, byly změněny nebo vyškrtuty“.⁶ Fakt, že se jedná o obvyklou metodu většiny ostatních životopisců, zdůrazňuje podnětnost uvedené poznámky. Radikální přemodelování života je imperativem pro umělce, který formuje vyprávění v souladu s osobní vizí; musí rovněž změnit nebo vyloučit fakta a details, aby stvořil koherentní postavu ze syrového materiálu ležícího všude kolem. Když Sisman naznačuje, že Boswell byl do jisté míry „nucen spoléhat se na vlastní imaginaci při skládání příběhů z Johnsonova dětství a mládí“,⁷ říká tím, že všechny formální hranice promluvy mizí. V centru zájmu stojí stvoření postavy.

Boswellovi nečinilo potíže vymýšlet si fakty nebo naopak škrtnout ty, které se nehodily. O večeri v květnu roku 1776, při níž se Johnson seznámil s radikálním londýnským politikem Wilkesem, si udělal jen stručné poznámky; o dvanáct let později na základě těchto náhodných, rychlých poznámek vznikla propracovaná scéna o téměř čtyřech tisících slov. Boswell rovněž prováděl něco, co nazýval „vhodnou opravou“; při ní vyškrtával postavy či scény, nebo je zlepšoval ve jménu vyprávěného děje.

K jeho postupům patřilo i nahrazování krátkých anglosaských slov anglo-latinskými ekvivalenty, chtěl tak přidat na zvučnosti Johnsonovým názorům. Zároveň se jednalo o prostředek, který používal i Johnson. Když se slyšel, jak říká o dramatu: „Nemá to dost šťávy, aby to nevyschlo,“ opravil se a prohlásil: „Nemá to dost životnosti, aby se to uchránilo před hnilobou.“ Tato scéna mohla samozřejmě obsahovat i prvek ironie nebo parodie sebe samého, mohla ale také vyjadřovat Johnsonovu opravdovou snahu zachovat si úctyhodnou tvář kvůli svému životopisci; oba muži byli součástí procesu umělecké koluze.

Boswell byl rovněž přesvědčen, že z Johnsonovy korespondence je nutné odstranit všechna závadná místa, aby v ní nezůstala ani stopa po hrubosti či vulgárnosti. Boswellova touha zachovat Johnsonovi trvalou identitu byla ale vedena snahou vrátit sebedůvěru sobě i čtenářům. Podle jednoho kritika „autorovo nutkání stvořit Johnsona tak, aby odpovídal jeho soukromým potřebám, je naprosto zřetelné“.⁸ Mezi životopiscem a popisovanou osobou často existuje jistý soulad, jako by životopisec nevyhnutelně přitahovaly určité osudy. Akt pozorování či zkoumání v sobě nese i prvek se-

beanalýzy. To by mohlo vysvětlovat životopisný zájem Elizabeth Gaskellové o Charlotte Brontëovou nebo Thomase Carlylea o Fridricha Velikého.

Existuje ještě jeden způsob, jak tajným či buňčským způsobem vyjádřit životopisnou totožnost. Boswell se přiznal, že při psaní příběhu na základě svých poznámek nebo roztroušených scének „některá Johnsonova vyjádření přeformuloval ve stylu, který pro Johnsona považoval za autentický“.⁹ Je to opět otázka umění, která nijak nesouvisí s faktickými či historickými záležitostmi. Z tohoto důvodu „johnsonovský“ styl, jak jej vymyslel nebo přikrášlil Boswell, měl tak silný vliv. Životopisec popisuje, jak po uveřejnění *Johnsonova života* jeden známý mluvil o jeho úspěchu „v módních a elegantních kruzích“. Sdělil Boswellovi, že „je všechny přinutil mluvit jako Johnson“. K této poznámce Boswell připojil větu „johnsonizoval jsem zemi“. Konverzace vymyšlené Boswellem vycházely v antologiích s označením „Johnsoniana“ a v následujících letech se jeho životopis stal jediným oficiálním či existujícím zdrojem o Johnsonově životě. Boswell dosáhl úspěchu jako umělec – stvořil postavu, která se v průběhu času stala stejně poznatelnou a známou jako pánové Pickwick a Micawber. V roce 1835 Francis Jeffrey napsal do *Edinburgh Review*, že Boswell „pozdvihl úroveň [Johnsonovy] intelektuální postavy a zasloužil se o to, že v jeho chápání byly objeveny velké oblasti, k nimž bychom v jeho psaní sotva našli nějaké náznaky“. Jeffrey se však už nezamyslel nad otázkou, zda tyto oblasti mají být považovány za oprávněné teritorium Johnsona nebo samotného Boswella. Tato vymyšlená biografie nicméně vynalezla prvního „romantického“ hrdinu. Z umělého materiálu se zrodila velká pravda; romance, epika, fikce a drama se spojily dohromady, aby vytvořily biografii.

Život Charlotte Brontëové z pera Elizabeth Gaskellové patřil k nejpobulárnějším a nejkontroverznějším životopisům 19. století. Jeden současný editor v této souvislosti poznamenal, že „Gaskellová pravděpodobně zapomněla, že nepíše román“.¹⁰ Mezi touto biografií Elizabeth Gaskellové a její literární tvorbou skutečně existují jisté překvapivé podobnosti. Charlotte Brontëová se spíše stává hlavní hrdinkou románu než vlastního života.

Když se Gaskellová poprvé setkala s Charlotte Brontëovou, poznamenala si: „Je pro mě záhadou, jak dokáže neztratit odvalu a sílu v takové bezútěšnosti.“ Tento pocit nemá daleko k tématům ženských muk a soběstačnosti, které se objevují v jejích románech *Ruth* a *Mary Bartonová*. Úvodní část jejího *Života* sleduje totožnou dráhu jako romány *Ruth* a *Sylvii milenci*; vypravěčka kráčí krajinou a dějištěm svého příběhu. Fara v Haworthu je „vystavěná ze šedivého kamene, je dvoupatrová a zakončená střechou

z těžkých kamenných dlaždic, aby je nemohl odnést vítr“. V románu *Sylvii milenci* je Hope Farm popsána jako „nízká a dlouhá budova vzdorující hrubému násilí větrů, které dují nad tímto nechráněným místem“. V *Ruth* zase najdeme popis „šedivě stříbřitých skal, jež se svažují dolů k hnědé mokřině“, a v *Sylviiých milencích* se „propadliny blat a nachového vřesu táhnou do dálky“, zatímco v *Životě Charlotte Brontëové* se objevují „husté prohlubeniny slatin“. První kapitola *Ruth* se otevírá líčením městečka „ležícího v jednom z východních hrabství“, jehož ulice jsou „tmavé a hrbolaté, nerovně dlážděné velkými, kulatými oblázky a nemají pás pro chodce chráněný obrubníky“. První kapitola *Života* začíná popisem Keighley, na jehož „dlažebních kamenech člověku jako by hrozilo neustálé nebezpečí, že sklouzne dozadu“. Jsme svědky pozoruhodného souzvuku tónu a tématu. Krajina ve všech případech tvoří stálou hrdinku; Gaskellová ji nazývá „divokým, smutným životem“ Charlotte Brontëové. Virginia Woolfová prohlásila, že „životopis Gaskellové jako by vytvářel dojem, že Haworth a sestry Brontëovy jsou promíchány jakýmsi nerozpletitelným způsobem. Haworth ztělesňuje sestry; sestry vyjadřují Haworth, patří k sobě jako hlemýžď ke své uliti.“ Toto vyjádření samo o sobě perfektně přizpůsobené anglické obrazotvornosti slouží jako úvod; promísení postavy a krajiny vyjadřuje velkou pravdu, a z této čisté románové intuice Elizabeth Gaskellové vzešly myriády knih a literárních putí.

Je tudíž přiměřené, že haworthská fara představuje hlavní objekt obecné náklonnosti. Gaskellová nebyla první, kdo přišel se ztotožněním spisovatele a místa – shakespearovské oslavy roku 1769 ve Stratfordu mají jistý nárok na tuto poctu –, nicméně autorčino umístění sester Brontëových na samý okraj blat silně ovlivnilo anglické literární dědictví. Jsme svědky kombinace zvláštní úcty k místu a zaujetí pro formování postavy. Podobně jako malíři nalézají inspiraci na Salisburské planině nebo v Malvernských kopcích, tak jiní nacházejí útěchu v oblastech, které se staly posvátnými či očarovány skrze své sepětí se spisovatelem. Počínaje 70. lety 19. století se objevila obliba topografií či itinerářů založených na životech slavných autorů. Uveďme Tennysonovu *Domovinu*, *V šlépějích Charlese Dickense*, *Bozland*, *Dickensova místa a lidé* a *Domov a oblíbená místa Roberta Louise Stevensona* jako příklady nespočetných svazků, které byly publikovány. Stala se z toho natolik celonárodní záliba, že se Tennyson musel přestěhovat, aby unikl pozornosti a nájezdům těchto literárních turistů. Existuje spousta titulů věnovaných krajině jezerní oblasti a napůl fiktivnímu „Wessexu“ Thomase Hardyho, a knih typu *Spisovatelova Británie* nebo *Oxfordský literární průvodce po Britských ostrovech*. Anglický *genius loci* má mnoho ohnišť.

Elizabeth Gaskellová inspirovaná imaginativními obrazy svých románů tak znovu stvořila Charlotte Brontëovou. Jako autorka románů kladla důraz na detaily, a podobným způsobem pátrala po „zvláštních zvycích a charakteru obyvatel poblíž Keighley“. Jeden ze životopisců paní Gaskellové konstatoval, „že Charlottin život lehce zapadl do modelů, které Gaskellová vytvořila ve svých románech a jež zaplnila trpícími dcerami, prostopášnými syny a přísnými otci, stejně jako kladla důraz na výchovu, prostředí, ženskou výdrž a odvahu.“¹¹ Gaskellová propůjčuje své biografii nápadnou imaginativní formu rovněž díky tomu, že využívá dopisů a drobných příhod k zesílení tempa a důrazu vyprávění. O manželovi Charlotte Brontëové se vyjádřila jako o „precizním, nekompromisním a panovačném muži“; v téže době pracovala na postavě Johna Thorntona v románu *Sever a jih*. V *Životě* Gaskellová rovněž podotýká, že měřítka chování a morálky „v takovém manufakturním místě, jako bylo Keighley na severu země“, se velmi lišila od zásad, které platily v kterémkoli „nehybně ospalém, malebném jižním městečku s katedrálou uprostřed“, což je ovšem hlavní námět jejího románu *Sever a jih*. Po vydání *Života* napsal jeho autorce Patrick Brontë, Charlottin otec, a sdělil jí, že „se v jistých ohledech opravdu velmi podobám otci Margaret Haleové v románu *Sever a jih* – mírumilovností, citlivostí a občasnou zamyšleností“. Kruh „fakt“ a „fikce“ se tak uzavírá.

Je zcela očividné, že Gaskellová podobně jako před ní Boswell vynechávala, upravovala a zkracovala detaily tak, aby přesněji odrážely její autorské zájmy. Pro její účely bylo například důležitější zdůraznit Charlottin soukromý a domácí život než detailně prozkoumat její profesionální dráhu. Když Charles Kingsley blahopřál Gaskellové k vymodelování „obrazu statečné ženy proměněné utrpením v dokonalost“, dotkl se velmi důležité pravdy; „obraz“ spíše náleží autorce než definované, určité realitě. Gaskellová vypustila taková politováníhodná fakta jako hrdinčinu posedlost belgickým učitelem a často vyškrtla významné detaily ze Charlottiny korespondence. Aby mohla zdůraznit výdrž a statečnost tří sester, přistoupila na podcenění jejich nešťastného bratra Branwella. Jinými slovy, stvořila mýtus o třech sestřích, který může stále přetrvávat mezi čtenáři románů *Jane Eyreová* a *Na Větrné hůrce*.

Dvojnásobný úspěch Elizabeth Gaskellové byl časem rozpoznán. George Eliotová ji pochválila za vytvoření „nitra tak zvláštního, originálního ve svých jednotlivostech a malebného ve svých vnějších znacích...“, že fikce nemá nic dojemnějšího a srdce povzbuzujícího, co by nad to mohla postavit“. Jeden anonymní pisatel v *Edinburgh Review* podotkl, že „paní Gaskellová si zřejmě umění psát romány osvojila tak dobře, že nemůže ze své

palety vyloučit barvy, které použila na stránkách *Mary Bartonové* a *Ruth*. Biografii zahajuje přesně jako román.“ A toto vyjádření je výstižné, protože ono „jako román“ zanechalo trvalý dojem v příštích generacích čtenářů. Reprezentuje skutečné anglické umění.

Ženy a hněv

Tajná zahrada

Většina anglických domů má malou zahradu; patří k jejich přirozené podobě, nebo dokonce k národnímu dědictví po prehistorických obyvatelích Anglie, jejichž malé kousky obdělávané půdy „lze považovat za první britské zahrady“,¹ v nichž se dařilo blínu černému a opiovému máku.

Díky rekonstrukci středověkého osídlení máme poznatky o existenci rolnických příbytků s malými zahradami vzadu i ulic domů s doškovými střechami a zahradními pásy, představujícími „soukromý prostor oddělený plotem od sousedů“.² Malé alžbětinské zahrady mají stejný rodokmen a záznamy místních soudů zachycují mnoho případů, kdy někdo bez dovolení vstoupil na sousední zahradu; tak se vytváří obraz obranného soukromí, tolik ladící s anglickou myslí. Nejstarší mapy Londýna prozrazují, že to bylo město zahrad, přičemž každá byla pečlivě zakreslena. O „malé zahradě 17. století“ bylo řečeno, že vyjadřovala „houževnatě nezávislou slávu“.³ Zahradník Lancelot Brown přezdívaný „Capability“ Brown, prototyp muže přirozeně vynalézavého a praktického, na přání svých zákazníků vytvářel krajiny „soukromí a ústraní“.⁴ Princip ohrazení se opakuje ve velkém i malém měřítku. Z tohoto důvodu zahrada obehnaná zdí ztělesňovala model ústraní a očarování; anglická obrazotvornost mohla růst pouze v uzavřeném prostoru. Podle Jane Brownové, odbornice na historii zahrad, „se malá zahrada stává klíčem ke světu zázraků a radostí, pohádkového bohatství a majetku“,⁵ jak jej lze zahlédnout na stránkách dětské literatury i v anglických mýtech a legendách. Zahrady jsou místem bezpečí, potěšení, záštity, soukromí i radosti. V očích jednoho zahradníka je „zahrada svatyní svého druhu, pokojem s nebeskou střechou..., malým libosadem, jehož branka vám dovolí zavřít se před světem“. Odloučený a nepozorovaný kousek země tak stráží *genius loci*. Je ztělesněním soběstačnosti. V této souvislosti je zajímavý fakt, že slovo „garden“ (jinak „garth“, „yerd“ nebo „yard“) má své kořeny ve výrazu spojeném s ohrazením a ochranou.

Podle jiného odborníka na historii zahrad platí, že ve středověké zahradě s alejemi a živými ploty se „v nemalé míře odrážel pocit bezpečí města obehnaného zdmi“.⁶ Řčení „Můj dům, můj hrad“ bylo vždy považováno za součást národní senzibility, tuto otřepanou pravdu lze ale vztáhnout i na přilehlý pozemek. Jane Brownová se domnívá, že „britská obliba zahradničení ve velké míře souvisí s bojovnou minulostí“⁷ a že „mnoho zahradnic-

kých termínů má vazbu na válečnické umění“; odtud výkop, okop, palisády (ploty z kůlů), kordony čili tvarované ovocné stromky. Inzulární zahrady ostrovního národa se neobejdou bez obranných zpevnění, zdí a vnějších příkopů. Nemluvě pak o strýci Tobym v *Tristramu Shandym* s jeho opevněnými francouzskými městečky rozloženými na trávníku určeném pro hru bowls, nebo o panu Wemmickovi z *Nadějných vyhlídek*, na jehož walworthské zahradě se tyčí cimbuří hradeb. Kensingtonské zahrady byly navrženy tak, aby připomínaly „linie, rohy, bašty, eskarpní stěny a přední náspy opevnění“.⁸ Mnoho rostlin dostalo vojenská jména, jako například „Modrá vlajka“ nebo „Starý krvavý válečník“; všudypřítomné zeleninové zahrady připomínají „miniaturní cvičiště s dokonalými řádkami“.⁹ Je to výsledek působení několika sil. Obliba malého měřítka, miniaturny, se spojuje s potřebou ústraní a soukromí; ta se ale může proměnit v nelitostnou ochranu, v níž je tak či onak modifikována anglická láska k válečnictví. Na druhé straně v této imitaci bitevních podmínek mezi trávníky a záhony nelze přehlédnout stopu ironie a náznak sebevýměchu.

Na konci 18. století Gilbert White poznamenal, že „každý slušný dělník má svou zahrádku“; u cihlových domků na počátku 19. století pak nemohlo chybět políčko široké asi 14 metrů a dlouhé 70 metrů. Ve stejném období se objevily „vilové zahrady“ či „zahrady rodinných domků“, zvěstovatelé všudypřítomných předměstských zahrad. V *Novinkách odnikud* (News from Nowhere) William Morris oslavuje budoucí stát s „přemírou malých, dobře udržovaných zahrad“ a podobně jako Thomas More v *Utopii* se domnívá, že obyvatelé jeho idealizované komunity „své zahrady považují za nejdůležitější“ a „pořádají soutěže mezi ulicemi o nejlépe vedenou zahradu“. Za zmínku stojí i fakt, že Moreův rozhovor se odehrává v udržované zahradě. Je to očarované místo anglické obrazotvornosti.

Hnutí „zahradních měst“ vzdávající nepřímý hold *Utopii* mělo čistě anglickou inspiraci a pod poručenstvím Ebenezera Howarda rozvinulo étos, v němž „malé zahrady, nyní tak cenné a téměř posvátné, dosahují svého zbožnění“.¹⁰ Jeden komentátor v roce 1913 poznamenal, že „ačkoli se můžeme velmi lišit v případě svého vkusu a názorů, v otázce zahrady jsme jednotni“. Obliba zahradničení výrazně vzrostla s příchodem dvojdomku, v rámci jehož relativně izolovaných hranic se projevila anglická „šťastná střední cesta“¹¹ mít zahrádku před domem a velkou zahradu za ním. Stěhování se na předměstí bylo vykládáno jako odpověď na „národní potřebu vrátit se k půdě“,¹² kterou dále sytily atavistické vzpomínky na tudorovskou vilovou zahradu. Zájem o zahradu na parcele může souviset se „zeleným“

hnutím, stejně tak je ale součástí většího probuzení. Beda vlastnil opis Pliniova spisu *Historiae Naturalis*.

Můžeme uvést další příklady této dlouhé tradice. Současné obrození bylinných zahrad má své „kořeny“ v Baldově spise *Laebook* (Leechbook, Felčarská kniha), který pochází z 10. století, a ve staroanglickém překladu *Herbaria Apuleii* s popisem 132 různých rostlin. Jedna z nejstarších zahradních legend se vztahuje ke svatému Mauriliovu, který ve 4. století pečoval o zahradu anglického prince. Rytíři, kteří přijeli zavraždit Thomase Becketa v Canterburské katedrále, „své pláště odhodili pod velký fíkovník v zahradě“. A pak jsou tu ještě květiny. V prvním století po Kristu Plinius váhal, zda Anglie nezískala jméno Albion „od bílých růží, jimiž oplývá“. Báseň z 15. století oslavuje „svěží, nevadnoucí bílé růže Anglie“. Prozaický text z počátku 17. století *Paradisus* velebí bílé a červené růže jako „pradávné a neznámější růže naší země“. Starodávné je i zahradnické náčiní. Mezi hráběmi a rýči používanými keltskými osadníky a zahradnickou lopatou ze 17. století je jen velmi malý rozdíl. Ve středověku byli Kain s Ábelem zachycováni s rýči, krumpáči a motykami v rukou, jak kypří či ryjí půdu po prvním hříchu; na vyřezávané miserikordii v Lincolnské katedrále nechybí postava zahradníka s rýčem.

Zahradničení představuje jasnou národní zálibu s typickými rysy. Jane Brownová vyzdvihuje fakt, že „jako národ dáváme před okázalými zahradami přednost jejich domácí variantám“,¹³ a připomíná, že Angličané, ať se ocitnou kdekoli, „všude založí zahradu stejného typu, jakou zanechali ve staré vlasti“.¹⁴ Svět samotný je někdy vnímán v tomto kontextu. John Winthrop si zapsal do deníku předtím, než vstoupil na půdu Massachusetts, že „ucítil vůni pobřeží, která mu připomněla vůni zahrady“. Indiáni z této oblasti banánovník překlátili na „Anglickou nohu“, jako by mezi rasou a zahradničením existovalo nezcizitelné spojení. Svou nechuť k velkoleposti a téměř domácí podobou se „anglická zahrada stala národní ikonou“.¹⁵ Angličané odmítli „mrazivou majestátnost Versailles“¹⁶ a vyhýbali se „jakémukoli náznaku středomořského dramatu nebo francouzské extravagance“.¹⁷ Země spíše rodila nadšené amatéry než botanické teoretiky. Praktici jako Capability Brown, Joseph Paxton a Gertrude Jekyllová znamenají prototyp anglického zahradníka. Capability Brown byl selfmade-man, který se ze zahradnického pomocníka vypracoval na společníka princů a státníků. Joseph Paxton vytvořil svůj proslavený návrh Křišťálové haly pro Světovou výstavu podle skleníků, které předtím nechal postavit pro věvodou z Devonshiru. Gertrude Jekyllová původně studovala malířství, sláb-

noucí zrak ji ale nasměroval k zahradám, kde uplatnila svou zálibu v širokých plochách a barevných páslech.

Zahrada nabízí veškeré ovoce anglické obrazotvornosti včetně vášně pro spletitost a lásky k miniaturám. Do tohoto kontextu pak zapadá přirovnání anglických zahrad k „miniaturám posázeným drahokamy“. ¹⁸ Zahrada se po mnoho století podobala „ručnímu vyšívání, na němž je vždy patrná individuální ruka a kterému chybí pravidelnost“. ¹⁹ Považujeme to za velmi zajímavé setkání zálib. Anglosaská výšivka, ceněná pro svou spletitou různorodost, byla rovněž uznávána za vzor prokládaného řádkování, kteroužto domácí tendencí by se dala ozřejmit existence takzvaných „uzlíkovitých zahrad“ 16. století, které prosluly svou rozmanitostí a bylo do nich „vetkáno“ tolik květin, že „připomínaly různobarevné tapiserie pro potěchu oka“. Různé rostliny se vzájemně proplétaly a prostupovaly, tentýž princip byl napodoben v „marcipánových pralínkách“. ²⁰ Za zmínku stojí i fakt, že zmíněný typ zahrad pracoval s „abstraktními a geometrickými vzory“, ²¹ tudíž si v tomto ohledu může klást nárok na anglosaské dědictví. Anglická náklonnost ke směsici a heterogenosti je patrná i u zahrad, jež nabízejí spletitost a rozmanitost v uzavřeném nebo intimním prostoru. John Aubrey o anglické zahradě napsal, že je „plná různosti a rozdílnosti“. *Teorie a praxe zahradnictví* z roku 1712 hlásala, že „největší krása zahrad spočívá v rozmanitosti“. V románu *Humphry Clinker* zahrada nabízí „skvělou assembláž nejmalebnějších a nejnápaditějších objektů, pavilonů, chat, hájků, jeskyň, trávníků, svatyň a kaskád“; vyjádřeno Popeovými slovy, „všechno je jeden harmonický zmatek“. Ve Stourheadu ležícím v hrabství Wiltshire můžeme obdivovat „eklektičnost anglické zahradní architektury: klasický styl objevíme hned vedle anglické pseudogotiky“. ²² Je třeba také poznamenat, že mnohé anglické zahrady „rostly kousek po kousku“, ²³ v procesu organického růstu, na který upozorňujeme na mnoha místech této studie.

Součástí tohoto zkoumání je i zakřivená či vlnitá linie; v Coleridgeově *Kublaj-čánovi* najdeme obraz „zahrad s klikatými pramínky“. Ve studii *Hledání Ráje* Jane Brownová konstatuje, že anglická zahradní architektura byla „posedlá využitím vlnité linie“ způsobem, proti kterému by Hogarth nic nenamítal. Horace Walpole poznamenal o krajinách Williama Kenta, že „mírný proud je naučen, aby se beze spěchu klikatil“. „Křivky a zvlnění“ Capability Browna „se vyznačovaly hladkostí a dokonalostí“. ²⁴ O georgiánské zahradní architektuře bylo řečeno, že „slouží jako schránka pro ducha Anglie, vyhýbá se rovným liniím a nahrazuje je amorfní serpentinou trávníků, stezek a jezer“. ²⁵ Odráží se v ní nechuť k rozškátulkování a láska k „anglické svobodě – té svobodě, jejímž symbolem se nové zahrady 18. sto-

letí staly“. ²⁶ Horace Walpole považoval zahradní umění za „zcela nové, originální a nepopíratelně anglické“, a zároveň je spojoval s „anglickými politickými svobodami“. ²⁷ Na druhé straně Lamanšského průlivu „svírající geometrie a pravidelnost francouzských alejí a lesíků zadržovaly tlak, dokud Francie nevybuchla“. ²⁸ V roce 1753 si Francis Coventry v listu *The World* položil otázku, zda „by současný zahradník vstoupil do nebe, kdyby tam všechny stezky neměly tvar serpentín“. ²⁹ O třicet let později si v *Tajném sňatku* (*The Clandestine Marriage*) autorů Garricka a Colmana jedna z postav libuje, že „ani jedna čára není rovná a že tu jsou všechny možné klikatiny, spleteniny, sem i tam, doprava a doleva, kroucí se a točící se jako červ“.

Věnování se zahradnictví podporuje přirozený individualismus; nabízí samotářské potěšení. Skutečně platí, že „v Anglii jsme vždy dávali přednost vysokým živým plotům zaručujícím soukromí“. ³⁰ Francouzský šlechtic si na počátku 19. století povšiml, že „Angličané nemají rádi, když na ně někdo vidí, a kvůli tomu se ochotně vzdají jakéhokoli výhledu za vlastními vymezenými hranicemi“. Ze stejného důvodu byly v dobových kavárnách jednotlivé „boxy“ odděleny dřevěnými zástěnami. Bylo rovněž konstatováno, že „fascinaci tajnými zahradami podporoval i fakt, že byly vnímány jako pozůstatky staré katolické Anglie a Skotska, jež pokračují v nehmotných formách“, ³¹ jako by ohraničený a provoněný vzduch byl prosycen časem minulosti.

Ke starobylým prvkům zahrad patří i trávničky a šterkem sypané cestičky, a zahradnictví se doslovně dotýká *genia loci*; neboť zahradník se dostává do styku s půdou, která je základem našeho bytí a vzniku.

Zahrada je také projevem užitečnosti a praktičnosti; nejstarší knihy o zahradnictví byly „čistě praktické“ ³² a zahradnictví samo o sobě bylo „funkčním“ ³³ díky pěstování bylin a zeleniny. Použijme slova Williama Lawsons, autora pojednání *Nový sad a zahrada* (*A New Orchard and Garden*) publikovaného v roce 1618, abychom si na tomto místě připomenuli anglickou filosofickou tradici – „Za nejpevnější je třeba považovat to umění, které stojí na experimentálních pravidlech shromážděných podle zákona rozumu“, pod vedením „čisté a výhradní zkušenosti“. Pokud jde o anglickou rezervovanost či rozpačitost, zůstávají platnými i v současnosti, kdy zahradnictví může fungovat jako náhrada vášně, a dokonce i samotné sexuality. Jane Brownová ve své studii rozebírá skutečnost, že zahrady „vyžadují neustálé úsilí plné potu i jemného dotyku a současně nabízejí smyslové probuzení“. ³⁴ Dětská nevinnost bývá často zobrazována v prostředí anglické zahrady, nejnápadnějším příkladem jsou zvířata a ptáci Beatrix Potterové. A. A. Milne, James Barrie, Kenneth Grahame a Lewis Carroll v rámci svých

příběhů pro děti také prodlévají v anglických zahradách, jako by zde našli útočiště nebo svatyni.

Jane Brownová ve zmíněné studii řadí k formám úniku také cestování. Anglický zahradník mohl být i cestovatelem, který se toulal od Japonska po Střední Ameriku, od Číny po Austrálii, od Bornea po Jižní Afriku a všude hledal nové nebo vzácné druhy rostlin. Hvězdice novoanglická pochází z Virginie, svlačec z Berberska, tulipán z Turecka. To, že se tyto druhy v Anglii plně aklimatizovaly a jsou považovány za domácí rostliny, je další doklad asimilační síly anglického ducha. Mohlo by se říct, že květomluva má svůj vzor právě v angličtině. Například ve Fulhamském paláci, rezidenci londýnského biskupa, je „více než tisícovka cizokrajných rostlin“,³⁵ které podobně jako převzatá slova v jazyce vzkvétají v mírném a vsřícném klimatu. Vhled Jane Brownové do botanické praxe málem zázračně obráží většinu dalších komentářů o anglické obrazotvornosti. „Všechny rostliny a myšlenky, které se k nám dostaly, se okamžitě staly anglickými, jako by neměly vůbec žádné přirozené kořeny. Zpětně *le jardin anglais* se stala vývozním artiklem a předmětem velké módy.“³⁶ Sotva bychom našli lepší nebo významnější příklad jednoty anglické kulturní praxe. V zahradách konce 17. a počátku 18. století „jsme si přizpůsobili nový francouzský styl... Podle našeho tradičního zvyku jsme jej přizpůsobili našemu ostrovnímu vkusu.“³⁷ Důraz je kladen na model imigrace a adopce s jeho věčně obnovovanou různorodostí. Alžbětinský kronikář William Harrison si zapsal: „Každý den jsou k nám ze všech koutů světa přiváženy zvláštní byliny, rostliny a ovoce.“ Současnější komentátor Miles Hadfield ve své práci *Zahradničení v Británii* konstatuje, že „naš ostrov rychle a ochotně absorboval teorii i praxi, stejně jako rostlinný materiál ze zámoří. Tak se stalo, že naše zahrady, jež rádi považujeme za čistě britské, jsou ve skutečnosti nejkosmopolitnějšími ve Starém světě.“³⁸ Záliba v různorodosti a rozmanitosti je velmi silná. V jednom historickém pojednání o anglických zahradách se objevuje názor, že „nikde jinde na zemském povrchu se nenajde svou rozlohou tak malá oblast, která se může pochlubit tak pestrým rostlinstvem“.³⁹ Zmíněná studie si rovněž všímá takových „ozdob“ jako drobnost, heterogenost a umírněná přizpůsobivost.

Je tudíž přirozené, že by literatura o zahradách a zahrady literatury měly být v harmonické jednotě. Některé příklady nejlepší anglické prózy se zachovaly v knihách o zahradničení, kde kontakt s duchem místa probouzí tóny přirozeného lyrismu. William Kent zase prohlásil, že „když si přečetl malebné Spenserovy popisy, probudil se v něm zájem o zahradničení“. Spenser naopak čerpal názvy rostlin z *Nového herbáře čili Historie rostlin*, který v roce 1578 přeložil Henry Lyte. O důležitosti překládání jako aspektu

anglické obrazotvornosti jsme v této studii již pojednali; přidejme pouze poznámku, že autorem první anglické knihy o zahradničení z roku 1563 je Thomas Hyll, který ji nazval *A Most Briefe and pleasant treatyse teachyng how to dress, sowe and set a Garden*. Šlo o překlad a kompilaci klasických či evropských zdrojů.

Legendu z 12. století „Rosamondin letohrádek“ (Rosamond's Bower) Addison přirovnal k posvátnému místu, kde „laskavec a šípková růže společně se sladkými vůněmi utkaly pestrobarevný altánek“; samotná legenda evokuje kouzlo, do něhož anglickou zahradu halí poezie i próza. Jeden z nejdelších esejů Francise Bacona – „O zahradách“ – obsahuje nadšenou litanii rostlin a vůní v „zahradách všech měsíců roku“. Bacon velebí i krásu anglického trávníku, protože „nic není tak libé oku jako zelená tráva stále krátce zastřižená“. Pepys zase prohlašuje, že „takovou zeleň, jakou mají naše kuželkářské dráhy, se nenajde nikde jinde“. Národní pýchu, zde vymezovanou proti Francouzům a Italům, doplňuje návod *Osamělého zahradníka* (The Solitary Gardener), aby „trávník, na kterém se hrají kuželky, lemovaly velké stromy“ kvůli zajištění soukromí a ústraní. Anglické sporty jako kuželky, kriket a kulečnick se odehrávají v „zeleni“, kde ony důmyslné hry probíhají ve vymezeném prostoru.

Je to *hortus inclusus* Chaucerovy poezie – „Zahradu jsem viděl plnou rozkvetlých oblouků“ – , zatímco v *Legendě o dobrých ženách* velebí ctnosti obyčejné sedmikrásky. Shakespearovu poezii provoňují fialky a bylo spočítáno, že přibližně šedesátkrát se dramatik zaobírá čestností růží. Alžbětinští básníci si kladli otázku, ve které jiné literatuře je možné nalézt takové náruče květin?⁴⁰ Počínaje prvosenkou jamí ve hře *Sen noci svatojánské* a spenserovskými narcisy konče. Sedmnácté století přineslo tolik titulů o zahradničení, že by se z toho dalo usuzovat, že Anglie se stala jednou velkou zahradou. Abraham Cowley ve své „Zahradě“ oslavuje „pozehnané stíny“ a „chladivé útočiště“ v ústraní. Velká část Marvellovy poezie je zasazena mezi květiny a zahrady:

Annihilating all that's made
To a green Thought in a green Shade

Co bylo stvořené, ať pohltí
zelená myšlenka, zelený stín

(přeložil T. Fürstzenzeller)

Anglická obrazotvornost zůstává tedy věčně zelená.

Padělání jazyka

Umění padělků svůj rozkvět zažilo teprve v 18. století. Bylo spojováno zejména s objevením se relativně nového jevu, jímž bylo profesionální spisovatelství, a s úpravami pravidel tiskařství a obchodního trhu. Nejdůležitější faktor však zůstal z velké části opominut. Hlavní souvislost je třeba hledat mezi paděláním a rozvojem hnutí, které je známo jako „romantismus“. Padělaný dokument a „romantická“ osobnost reprezentují tutéž změnu vkusu. Připomeňme si Boswellův *Život Samuela Johnsona*, v němž se vynořuje první „romantický“ hrdina z imitovaných rozhovorů a dramaticky jevištních setkání.

Najde se i mnoho dalších význačných paralel. Na adresu dvou největších literárních padělatelů 18. století, kterými byli James Macpherson čili Ossian a Thomas Chatterton čili Rowley, bylo vyřčeno, že ohlásili nebo inspirovali nové romantické hnutí v literatuře. Svým opisováním keltské a středověké minulosti (ve druhém případě) vytvořili očarovanou krajinu, jež měla dominantní vliv na romantické básníky.

James Macpherson, skotský básník a učitel, jako dvaadvacetiletý v roce 1758 uveřejnil dlouhou báseň *Skotský horal* (*The Highlander*), kterou reagoval na intenzivní zájem o keltskou literaturu a mytologii. K tomuto rašícímu hnutí označovanému jako „keltská obroda“ lze přiřadit ódu „Bard“ Thomase Graye, Masonovo dílo *Caractacus* a Evansovy *Příklady poezie starých velšských bardů*. Podle odhadu vycházel po čtyřicet let počínaje rokem 1760 jeden svazek o keltských mýtech ročně. Takový je kontext doby, v níž se James Macpherson dopouštěl svých padělků. Byl to jakobita s hlubokým cítěním a láskou k národní kultuře. Nadšení dalšího literárního nacionalisty Johna Homea pak v Macphersonovi uvolnilo síly historické obrazotvornosti a tvůrčího znovuvynalézání. Svůj první padělek s názvem „Oscarova smrt“ vydával za překlad rukopisu gaelského původu, který měl ve svém držení. „Oscarova smrt“ byla okamžitě přijata jako dílo původního autora. O rok později Macpherson uveřejnil *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language*, z nichž většina pocházela z jeho pera. Zájem o keltský folklor a poezii již existoval; jeho naplnění bylo tedy naprosto přirozené. Za další dva

roky přišel Macpherson se šesti knihami epické skladby *Fingal*, kterou složil bard „Ossian“ v dávných dobách skotských dějin. Ossian například prohlašuje: „Naše mládí je podobno snu lovce na kopci porostlém vřesem... Její kroky zněly jako píseň. Byl jako ukradený vzdech její duše... Fingalův roh se rozezněl; synové lesnatého Albionu se vrátili.“ Taková zvuková a vemlouvavá slova měla okamžitý a mocný účinek; Goethe hojně citoval Ossiana v *Utrpení mladého Werthera*. Kult se probudil i blíže k domovu a různí vynikající literární turisté prozkoumávali Ossianovo území. Thomas Pennant objevil různé ossianovské body ve skotské krajině a průvodce sira Josepha Bankse po hebridském ostrově Staffa se zmiňuje o „Finnově jeskyni“ čili jeskyni „Finna MacCoola, jemuž překladatel Ossianova díla říká Fingal“. Stáří lastur ústříc bylo určováno s odkazem na Ossianovy fragmenty. Macphersonova padělaná poezie zplodila jeskyně, skály a koryšy. Pennant rovněž připomíná místní písně, jejichž „vokální tradice jsou základem Ossianova díla“. Obratný padělatel vytvořil živou místní tradici. Ta je důkazem důvěřivosti učenců i čtenářské obce, ale zároveň je holdem tvůrčí síle Macphersonovy obrazotvornosti. Jeho vymyšlená slova ukula novou realitu.

Wordsworth v předmluvě k *Lyrickým baladám*, která nese název „Esej, dodatek k předmluvě“, říká: „Jelikož jsem se řízením osudu narodil a vyrůstal v horaté krajině, již od raného dětství jsem cítil falešnost postupující svazky, které byly vnuceny světu pod Ossianovým jménem. Z toho, co jsem viděl na vlastní oči, jsem věděl, že je to falešné zobrazení“ plynoucí ze rtů „přizraku... zplozeného z tajného objetí jednoho nestoudného hora-la s mrakem tradice“. Nicméně se zdá, že v jistém okamžiku po uplynutí dětství Wordsworth změnil názor. Jeho báseň nazvaná „Glen-Almain neboli Úzká rokle“ začíná těmito verši:

In this still place, remote from men,
Sleeps Ossian, in the NARROW GLEN;

Tam ticho je a lidé neruší,
kde Ossian spí v rokli nejužší

(přeložil T. Fürstenzeller)

A báseň končí:

And, therefore, was it rightly said
That Ossian, last of all his race!
Lies buried in the lonely place

A proto pravdu dí, kdo říká,
že poslední bard Ossian
v pustině pohřben leží sám

(přeložil T. Fürstenzeller)

V samotné básni vzniká jistá nejasnost, zda „Fantazie“ vytváří přítomnost smrti, nicméně Wordsworthova celková rozpolcenost či zmatení ohledně Ossiana odráží obecnou romantickou senzibilitu. James Macpherson stvořil divokou a úžasnou krajinu vizí, z níž povstal starý bard naplněný veškerou prapůvodní jednoduchostí vášně, tedy máme co do činění s romantickými prototypy. Pokud ale byly samy padělané, co pak? Mohly by produkty romantické vnímavosti být samy podvodnými? Nebo, nahlédnu-to z jiného úhlu, to, co se zdá nejryzejší, může být nejmělejší.

Ve stejném desetiletí, kdy James Macpherson padělal „fragmenty staré poezie... přeložené ze skotské či irské gaelštiny“, Thomas Gray shromáždil vlastní autentické překlady z norské a velšské poezie, aby je připojil ke svým *Básním* z roku 1768; za těchto okolností nikoho asi nepřekvapí, že Gray Ossianovy skladby přijal nadšeně jako pravé původní práce. Tím se připojil k Williamu Blakeovi a Goethemu a k jejich oslavě proslulého podvodu, který uspokojoval volání po vizionářské vznešenosti. William Collins, jiný význačný lyrický básník té doby, složil „Ódu na lidové pověry Skotské vysočiny“ (Ode on the Popular Superstitions of the Highlands) deset let předtím, než „Ossian“ poskytl tyto pověry obdivnému publiku. Samuel Johnson na adresu Collinse napsal, že „měl vždy v oblíbě velkolepost divokosti a novotu extravagance“; totéž ovšem platí i pro dvě generace romantických básníků, kteří se hlásili ke svému dluhu vůči Grayovi a Collinsovi, „Ossianovi“ a Chattertonovu Rowleymu. Padělatelství jakoby endemicky zasáhlo všechny, objevíme je také u Collinse, jehož „Perská ekloga“ (Persian Eclogue) je maskovaná jako „překlad z perštiny“. Na adresu Collinsovy „Písně od Cymbelína“ (Song from Cymbelyne) jeho vydavatel pronesl, že se jedná o „obratnou napodobeninu“. Horace Walpole, bývalý přítel a obdivovatel Thomase Graye, publikoval román *Otrantský zámek* (The Castle of Otranto) jako literární pozůstatek ze 16. století o čtyři roky dříve, než se mladý Chatterton pustil do vlastních padělků.

Je třeba připomenout, že na počátku 18. století bylo padělatelství vítáno jako forma maškarády nebo karnevalu, jako součást nekonečně se proměňující hry identit. Defoe se Swiftem zašli ještě mnohem dál, když zfalšovali postavy „autorů“ v *Robinsonu Crusoeovi* a *Gulliverových cestách*; v tomto zdánlivě stabilním a jistém světě pojetí identity nebylo ani vratké, ani nejasné. Daniel Defoe se může zcela uvěřitelně stát „Robinsonem Crusoeem“ v roce

1714 a „Moll Flandersovou“ v roce 1722; na konci století se trik spojený s podobnými ztělesněními začne používat jako forma kamufláže nebo rozhořčeného zapření.

Druhá polovina 18. století představující ohnisko, ze kterého se zrodilo romantické hnutí anglické obrazotvornosti, byla nazvána „věkem padělatelství“.³ Zločin padělání vyvrcholil mezi léty 1750 a 1780; z literárního hlediska bylo ale mnohem důležitější přijetí autorského zákona v roce 1709, kterým se potvrzovalo individuální vlastnictví textu jako „duševního majetku“. Vzhledem k tomu, že ponětí o individuálním vlastnictví vedlo zase k rozvoji literární osobnosti a k potvrzení romantické individualnosti, můžeme říct, že tento legislativní akt měl estetické i ekonomické důsledky. Často se setkáme s názorem, že „nedůtklivost“ romantického ducha částečně pramení z ponoření se do literárního trhu a z komerčního prostitování, nicméně stopy zmíněného neklidu vedou zpět k uznání individuálního „majetku“ jako takového. Paul Baines, všímavý odborník na historii padělatelství, se domnívá, že nové monetární zásady 18. století „ohrozily základní myšlenky hodnot a bezpečnost lidské výměny a interakce“.⁴ Neohrozilo toto nové legislativní pojetí jedince, vlastnického určitá slova a soubory slov jako svůj soukromý majetek, staré a zavedenější pojetí individualnosti založené na shodě vyjádření a vnímání? Pokud romantické „já“ bylo poprvé vnímáno jako právní a finanční jednotka, její původ mohl vyvolat hluboké znepokojení a nejednoznačnost u těch, kteří se k ní hlásili. Budeme se tím zabývat v následující části. Jestliže se anonymní projev tohoto období uvádí v souvislost s „oním chimérickým, nepodloženým prostředkem, papírovými penězi“, pak by mohlo také platit, že individualita zachycená psaním na papír má svou „proměnlivou, abstraktní a prchavou hodnotu“.⁵ Podle jednoho historika platí, že „jakmile se začalo na vlastnictví nazírat jako na něco, co má symbolickou hodnotu, která se dá vyjádřit v mincích nebo kreditu, samotné základy osobnosti se začaly jevit jako imaginární nebo v lepším případě jako konsenzuální: jedinec může existovat, dokonce ze svého vlastního pohledu, pouze v proměnlivé hodnotě, kterou mu vnutí jeho okolí“.⁶ Z tohoto hlediska je zajímavé sledovat prosazování se osobnosti ve Wordsworthově poezii, která se rodí jen proto, aby byla přepadávána pochybnostmi a úzkostmi o vlastní skutečné povaze. Pokud skutečně existuje „potřeba dokonalého, nezdolatelného úhelného kamene lidské identity, jímž lze poměřovat veškeré falšování“,⁷ pak romantické „já“ nabízelo pouze nejisté řešení. Ve chvíli, kdy slova stejně jako majetek mají pouze „symbolickou hodnotu“ vyjádřenou v „mincích nebo kreditu“, kterou získávají pro svého majitele, pak mají také pouze „pro-

měnlivou hodnotu“ závislou na způsobu, jakým jsou vnímány nebo přijímány jako reálná mince pocitu či obrazotvornosti.

Je samozřejmě pravda, že objevení se „individuálního autora“ daleko předchází Wordswortha a jeho současníky. Langland i Chaucer sami vědomě vstupují do svých příběhů. Nicméně pohled na individuální autorství teprve v této pozdější době překročil hranice textových záležitostí. Byl rovněž obsažen v relativně originálním pojetí původnosti, jak je osvětluje Edward Young ve svých *Úvahách o původní tvorbě* (Conjectures on Original Composition). Publikoval je v roce 1759, dva roky po uveřejnění *Filosofického zkoumání o vznešenu a krásnu* (A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful) Edmunda Burkea; oba spisy představují přirozené a věrné společníky. Zájem o vznešený výraz, o ono mistrovství za hranicemi běžného dosahu umění, „sehrál nemalou úlohu v posunu směrem k subjektivismu... a nástupu romantismu v poezii“.⁸ Temné a nejasné, strašné a záhadné bylo legitimizováno díky Burkeovu zkoumání, nicméně se tak stalo způsoby, které on nepředvídal ani neschvaloval. Například silně ovlivnil Youngovo potvrzení „originální“ kompozice. „Naše duše se probouzí v *Originálu*; je to naprostý cizinec, dychtivý zjistit novinky z cizí země... Veškerá proslulost a pověst jsou vzdáleny prošlapané cestě.“ V podobném duchu se přidává ke spisovateli, „dávajícímu přednost přirozenému růstu vlastní mysli před nejbohatším dovozem ze zahraničí“. Youngův zájem je zcela očividně spojen s materiálními a finančními imperativy jeho kultury, s chvalořečením originálního autora, jehož slova „zůstanou význačnými a jeho vlastnictvím; toto vlastnictví samo o sobě může propůjčit vznešený titul Autora“. Jeho postoj má neméně jasnou vazbu na rašící romantický směr, který před strojeným imitováním dává přednost spontánnosti a originalitě.

Přibližně tři roky předtím, než Wordsworth složil svůj chvalo zpěv na Ossiana, dokončil báseň „Odhodlanost a nezávislost“ (Resolution and Independence), která vzdávala poklonu onomu vzoru romantického hnutí:

I thought of Chatterton, the marvellous Boy,
The sleepless Soul that perish'd in his pride

Myslel jsem na skvělého Chattertona,
bezesnou duši, rozpuštěnou v pyše

(přeložil T. Fürstzeller)

Thomas Chatterton byl nejoslavovanějším falšovatelem 18. století a společně s Jamesem Macphersonem patřil také k nejuspěšnějším. Chatterton se

narodil v Bristolu v zimě roku 1752; jeho otec, starožitník a sběratel starých pušek, zemřel ještě před jeho narozením. Otcova smrt Chattertona, který celý život pátral po svém dědictví, ovlivnila rozhodujícím způsobem. Bylo by snadné říct, že vášeň pro starožitnictví zdědil po svém otci, nebo že ji ztotožnil s neviditelnou přítomností svého otce. Mnohem důležitější byl fakt, že Chatterton nahlížel na minulost jako na svého opravdového otce. Číst se naučil z listů starých rukopisů, které byly rozesety po jeho domku v Pyle Street naproti kostelu svaté Marie Redcliffské. Jeho vášeň pro dávno minulost byla tak silná, že již na chudinské škole začal skládat „středověkou“ poezii. Částečně ho mohly inspirovat *Památky staré anglické poezie* (Reliques of Ancient English Poetry) Thomase Percyho, které vyšly, když mu bylo třináct. Je rovněž ironií, že při bližším prozkoumání se některé Percyovy vlastní balady ukázaly jako sporné z hlediska původnosti. Podstatné je ale to, že Chattertona inspirovala minulost; vrhal se na texty jako knižní otesánek, a pokud se zrovna nevěnoval čtení nebo psaní, vymýšlel genealogie a navrhoval emblémy. Vymyslel si postavu mnicha z 15. století jménem Thomas Rowley, který byl z kostela svaté Marie Redcliffské a napsal velké množství poezie, již mladý Chatterton řádně přepsal. Když se ho zeptali, kde našel mnichovy básně, Chatterton odpověděl, že je objevil ve staré truhle v listinném archivu kostela; na důkaz svého tvrzení dokonce předložil několik starobylých dokumentů se skvrnami. Jeho případ působil tak věrohodně, že ještě v 19. století se našli lidé, kteří byli přesvědčeni, že takové mistrné kusy by nedokázal sepsat žádný jinoch. On je však skutečně stvořil, jazyk minulosti mluvil skrze něho, opravdového mistra asimilace a adaptace.

Jako sedmnáctiletý se Chatterton vydal hledat štěstí do Londýna; jeho eseje a satirické básně na dobová témata měly značný úspěch. Nicméně o pět měsíců později jej našli mrtvého na půdě domu v Holbornu, na jeho zubech byly patrné stopy otravy arzénem. Bylo nutné a nevyhnutelné, aby jeho smrt byla považována za sebevraždu, jako poslední gesto k záhubě odsouzeného básníka vůči společnosti; novější komentátoři se ale přiklánějí k názoru, že se mohlo jednat o nepodařený pokus vyléčit si syfilidu.

Nicméně jeho zdánlivá sebevražda nesmírně přispěla k jeho velikosti, a jeho proslulost udržovalo odhalení, že „Rowleyho“ poezie je podvodem. Objevila se záplava pamfletů, esejů a traktátů vydávaných zainteresovanými stranami. Téměř bezprostředně po Chattertonově smrti jeho plodnost přirovnávali k samotnému Shakespeareovi; Horace Walpole ho nazval „mistrovským duchem“ a Joseph Warton „géníem“. V roce 1780, deset let po jeho smrti, vyšel román v dopisech o jeho životě s názvem *Laska a šílenství*;

o rok později následovaly dvousvazkové *Postřehy o básních Thomase Rowleyho, v nichž autentičnost těchto básní je zjištěna* od Jacoba Bryanta. Šest set stran vědeckého pojednání a svědectví vedlo k nevyhnutelnému závěru, že básně byly „napsány přespříliš od srdce, aby mohly být padělky“. Tento závěr může platit stále, pokud považujeme srdce za orgán, který zahrnuje inspiraci, invenci a historickou paměť. Chatterton napsal tolik dobrých veršů středověké poezie, jako jich vzešlo ze samotného středověkého období; jazyk ho instinktivně vedl a starobylá slova a obrazy vyplouvaly přirozeně, i když neočekávaně k povrchu vědomí.

Jeho kariéra padělatele, jehož práce byla nakonec srovnávána s „padělaným úpisem“ předloženým bankéři, určitě není zřejmá z přívlastků, kterými ho štědře zahrnují jeho romantičtí následovníci. Coleridge svou báseň „Monodie na Chattertonovu smrt“ přepisoval až do konce svých dnů; první verzi složil jako třináctiletý a poslední uveřejnil rok před svým úmrtím. Nejdříve použil pindarovskou formu s nepravidelnými verši a nakonec skončil u pentametru, ale po celou dobu ve vypůjčených metrech skandoval osud „božského génia“. Coleridge se explicitně srovnával s mladým básníkem, zemřelým v podkroví ve věku osmnácti let; očividně nevídaný a neuctíváný Coleridge lamentuje „spřízněnými nářky“. Jeho agonie jsou ovládnány „duchy Otwaye a Chattertona“ (Otway byl další chudý a neúspěšný autor), jako by měli potvrdit Coleridgeův vlastní pocit neuznaného génia. Může však „géníus“ být živ z padělatelství?

Shelley v elegii na smrt Keatse *Adónis* (Adonais) složil majestátní poctu „vážným mukám“ Chattertona, který je jedním z „dědiců nenaplněného uznání“, jenž v nevyhlášené diskusi dojde splnění nadějí pomocí Shelleyova tvořivého ducha. Onslow Ford, autor Shelleyova pomníku z pozdější doby, koncipoval své dílo v duchu *Chattertonovy smrti* Henryho Wallise. Ať už byly okolnosti Chattertonových skladeb jakékoli, ona barvitá nebo teatrální póza přežívá jako symbol samotné romantické poezie. Právě z tohoto důvodu Keats projevil tu nejvášnivější reakci na Chattertonův nešťastný osud. V roce 1815 složil sonet „Věnováno Chattertonovi“, v němž se objevují slova nářku „drahé dítě bolesti – syn strasti!“, jehož „géníus se slabě zableskl“. O tři roky později Keats skladbu *Endymion* věnuje „památku Thomase Chattertona“, ale mnohem podstatnější je to, že v dopise z následujícího roku říká: „Podle mého názoru nejčistší angličtina je Chattertonova... Chattertonův jazyk je výhradně ze severu a zcela zbaven chaucerovských galicismů.“ A Keats pokračuje: „Její přirozené hudbě dávám přednost před miltonovským osekáváním.“ Keats věděl o pochybnostech kolem Chattertonovy „středověké“ poezie, nepovažoval je však za podstatné v porovnání

s básníkovou asimilací „přirozeného“, tedy „severního“ dialektu, jímž mluvil – v souvislosti s Chaucerem a Miltonem – anglosaskou kadenci a slovník. V dopise ze stejného období píše o tom, že opustil *Hyperion*, protože ve skladbě „bylo příliš mnoho miltonovských zvrátů“; v tomtéž odstavci znovu potvrzuje, že Chatterton je „tím nejčistším básníkem v anglickém jazyce...“, s opravdovým anglickým způsobem vyjadřování“. Fakt, že Keats přerušil práci na *Hyperionu*, naznačuje, že chápal nebezpečí napodobování a plagiátorství, jak ale máme rozumět jeho velebení Chattertonových veršů jako „opravdového anglického způsobu vyjadřování“? Zde narážíme na záhadu, která zatím zůstává nevyřešena. Možná je v tomto kontextu zajímavý fakt, že Wordsworth pro svou oslavu Chattertonovy památky v básni „Odhodlanost a nezávislost“ použil totéž metrum, jakým je psaná Chattertonova nepravá středověká báseň „Vznešená balada o štědrosti“ (An Excelente Balade of Charitie). Wordsworth rovněž vlastnil portrét mrtvého básníka, který sám byl falzem.

K posmrtnému srovnání Chattertona se Shakespearem podněcuje vše, co v sobě zahrnuje důkazní materiál: 687 stran dochované poezie a prózy vydává udivující svědectví o jeho předčasné vyspělosti i o tom, že to byl skrz-naskrz anglický básník. V opačném případě by jeho sláva a osud nemohly tak konvenovat anglické obrazotvornosti. Zastavme se například u Chattertonovy úcty k minulosti. O vlivu Percyových *Památek* na rašící poetickou obrazotvornost mladého básníka jsme se již zmínili, nicméně Percyova díkce a metrum možná nebyly tak důležité jako jeho přesvědčení o existenci „osobitě anglické charakteristiky kulturní historie a národní identity odvozené od starobyklých Gótů...; anglický minstrel byl dědicem národní poezie“.⁹ Ve stejném duchu Chatterton v dopise Walpoleovi, který ovšem neodeslal, píše, že „ať naši moderní učenci považují Anglosasy za jakkoli barbarské, je zcela jisté, že právě Alfrédovi a dalším anglosaským králům vděčíme za naše nejmoudřejší zákony a částečně i za britskou konstituci“. Chatterton vzývá veškerý historismus anglické obrazotvornosti, aby na jejím základě stvořil geniální práci; nejde mu ani tak o záchranu minulosti jako o její opětovné vytvoření. Podobně jako Edmund Spenser si vymyslí jazyk, jímž obnovuje pokrevní příbuzenství a mysterium minulosti. Nebo snad lze říci, že jazyk si vymyslel jeho?

Chatterton přebýval v jiném životě. Spousta starožitníků ochotně falšovala středověké mince, prsteny a nočníky, zatímco Chatterton utrácel peníze, nosil takový prsten a používal takový nočník. Restauroval minulost, protože věřil v její autoritu a účinnost. Jako šestnáctiletý jinoch složil dlouhou báseň s názvem „Tragédie v Bristowe aneb Smrt sira Charlese Bawdina“

(Bristowe Tragedie or the Dethe of Syr Charles Bawdin), ke které připojil poznámku: „Následující krátkou básně sepsanou knězem Thomasem Rowleym uvádím jako ukázkou poezie oněch dní, jež daleko přesahuje to, čemu nás učili věřit.“ Balada zní opravdu rázně:

How oft ynne battaile have I stooode
When thousands dy'd arounde;
Whan smokyng streemes of crimson bloode
Imbrew'd the fatten'd grounde;

How dydd I knowe thatt ev'ry darte
Thatt cutte the airie waie
Myghte notte fynde passage toe my harte
And close myne eyes for aie

Jak často stál jsem na bojišti,
kde umírali muži,
a díval se, jak krev z ran prýští
a stéká do kaluží.

Jak věděl jsem, že žádná ze střel,
dopadajících k zemi,
tmou moje srdce neobestře
a víčka nezavře mi.

(přeložil T. Fürstenzeller)

Tato díkce silně ovlivnila Coleridge i Keatse, uvedeme-li jen dva nejproslulejší příklady. Pouze hlupák by básně přešel jako nějakou napodobeninu. Představuje skutečně nový výtvor, a je-li možné génia definovat jako někoho, kdo mění podstatu výrazu, pak má Chatterton jisté právo ucházet se o takový čestný titul.

Otázka plagiátorství se nicméně nastoluje sama. Chatterton si jako intelektuálský spisovatel půjčoval z partitury jiných autorů, především k nim patřili Spenser, Pope, Dryden, Gay, Churchill a Collins. Občas jako by parodoval svou vlastní literární vzdělanost, když si liboval v nadsazené díkce a přehnaném zdůrazňování. Jak ale konstatoval jeden literární kritik: „Pod povrchem padělatelství vždy dřímala hnací síla plagiátorství.“¹⁰ V jednom ohledu Chatterton dělal pouze to, co všichni dobří angličtí básníci před ním: kradl nebo vybíral z význačných originálů materiál pro své vlastní verše. Rozvíjel polyfonickou osobnost. Ale jelikož byl velkým tvůrcem romantického mýtu, ne-li rovnou romantické senzibility, obvinění z plagiátorství se

stalo zvláště citlivým. Podívejme se například, nakolik byli Coleridge a Keats zaměstnání tímto obviněním.

V Chattertonově historismu lze pozorovat i jiné aspekty spojené s vývojem anglické obrazotvornosti. „Chatterton využívá v poezii, próze a dopisech legendy o Artušovi“,¹¹ díky čemuž se anglická historie mohla stát „mystickou a reálnou zároveň“. ¹² V tomto kontextu je zajímavé, že „mezi kanonizacemi Chattertona a krále Artuše lze spatřit nápadné podobnosti“. ¹³ Oba existují v mezerách vymyšleného a autentického a oba ztělesňují vzkypaní či přítomnost minulosti. Mohlo by se říct, že podobně jako Artuš, který není mrtvý a vrátí se, i Chatterton žije dál v dílech následujících básníků a romanopisců.

„Rowleyho“ básně samotné jsou zasazeny spíše do středověkého než artušovského rámce a nabízejí zajímavou paralelu s „gotickým“ oživením v 19. století. V 18. století se objevil gotizující styl, ten ale byl dílem znalců a odborníků. Středověké práce Chattertona se vyznačovaly mnohem větší živostí a stimuly, předznamenávaly silnou a mocnou gotiku viktoriánců. Chatterton věřil v přítomnost minulosti částečně proto, že to byl i prostředek definování jeho vlastního ducha. A jsme opět u trvalého anglického zájmu. Analogie s A. W. N. Puginem, mistrem gotiky z počátku 19. století, je naprosto nepopiratelná. Pugin byl charakterizován jako autor s „tak hlubokými znalostmi středověkých děl, že mohl instinktivně stvořit svá vlastní... s využitím živého gotického detailu, plného bohatosti a různorodosti“.¹⁴

Pugin je Chattertonovým dítětem ve více než jednom ohledu. Mladý básník napsal: „Motiv, který mě pohání, abych tak činil, je přesvědčit svět, že mniši (o nichž mají někteří mrzké mínění) nebyli takoví hlupáci, jak se má obecně za to, a že dobrá poezie mohla vznikat v oněch časech pověr stejně jako v těchto osvícenějších dobách.“ Dopis z 15. února 1769 byl napsán v téměř měsíci, kdy složil středověkou chválu na kostely v Bristolu. Zdá se, že měl pořád hlavu plnou staré víry, což je i Puginův případ. Chattertonovo uchýlení se k „pověrám“ a nadpřirozenu v jeho poezii naznačuje, že si necenil příliš vysoko „osvícenou“ vzdělanost své doby. Jeho hlavní postavou je katolický mnich a bard, a „náboženská atmosféra Rowleyho světa“,¹⁵ jak dodal jeden kritik. To umožnilo Chattertonovi znovu stvořit svět vizí a snů, s využitím materiálu minulosti vyjádřit svůj smysl pro posvátné; stoupenci historismu byli vizionáři 18. století. Není nijak překvapivé, že se zjevil ve vidění, které měl básník 19. století Francis Thompson, a odradil ho od spáchání sebevraždy. „Poznal jsem ho podle jeho obrazů,“ prohlásil Thompson později. „Kromě toho jsem věděl, že je to on, protože jsem ho viděl.“ Chatterton povýšil jistý druh psychické ne-

bo psychologické reality na symbol všeho, co 18. století ztratilo nebo opustilo; byl přízrakem víry.

Chatterton měl nepochybně velmi silně vyvinutý smysl pro místo a *genia loci*. Některá místa nepřestala být posvátná. Existuje záznam, který popisuje, jak se upřeně díval na kostel svaté Marie Redcliffské, památník dřívějších časů, a řekl: „Tuhle kostelní věž jednou zapálil blesk; kdysi se na tomhle místě hrály hry;“ v jeho představitosti se tak úzce spojuje melodramatičnost s dotykem nadpřirozena. Otázka intuitivního vnímání území patří k tématům, nad nimiž se zamýšlíme v této studii. V „Rowleyho“ básních se výhradní záležitostí stává Bristol – toto středověké město se vypíná jako obraz všude kolem něho. Patří k jeho dědictví. Chattertonův otec býval učitelem zpěvu u Svaté Marie; jeho syn ho nikdy neviděl, když ale vstoupil do kostela, vstupoval zároveň do domu svého otce. Colstonova škola, kterou Chatterton navštěvoval jako dítě, byla postavena na místě starého karmelitánského kláštera. Tak se spojily dohromady všechny síly jeho vlastní minulosti a jeho teritoria. Zde je třeba hledat základ jeho historického poslání. Jeho snahou je restaurovat ztracenou minulost a současně i ztracený svéráz. Opět můžeme vidět, jak se dotýkal romantismu, kterému toho tolik odkázal.

Jestliže spojíme dohromady Chattertona a Macphersona a budeme je vnímat jako jednu složenou postavu, spatříme, jak se kouzelné mísí s nereálným; starobylé a středověké krajiny jejich obrazotvornosti nedají spát jejich následovníkům. Macpherson stvořil „Ossiana“, bohem nadaného barda, který o své zvláštní zemi zpíval vemlouvavými, zvuknými tóny; Chatterton ztělesňoval „zázračného hochu“, jehož zřejmá sebevražda povzbudila vznik úvahy o osamělém géniovi přehlíženém a opomíjeném soudobou společností. Tito dva básníci více než kdokoli jiný stvořili romantický obraz. Pro jejich literární následovníky měl pak rozhodující význam fakt, že tento obraz byl hluboce prostoupen falzem, napodobeninou a plagiátorstvím.

Mohlo by se dokonce říct, že rozpoznávání plagiátorství a napodobování započalo samotným romantismem. V předchozích stoletích, jak upozornil Walter Ong ve své práci *Umění logiky*, „nikdo neváhal použít myšlenku, nebo dokonce specifické formulace někoho jiného, přičemž se nezmínil o této osobě, protože výše uvedené věci byly většinou považovány za součást společné tradice“. Ve chvíli, kdy soukromý a osobní hlas tuto tradici zničil nebo přerušil, jasná originalnost vyjádření začala hrát obrovskou roli. Jakožto důsledek toho, že náhlé světlo vytvořilo ostré stíny, se nebezpečí plagiátorství a imitování stalo zřejmé v první generaci romanti-

ků. Milton v jedné epištole sloužící jako předmluva píše: „Pokoušel jsem se až k prasknutí naplnit své stránky citáty sebranými ze všech částí Bible a ponechat co nejméně prostoru pro vlastní slova.“¹⁶ Wordsworth nebo Coleridge by však nikdy nemohli něco takového připustit, i když v Coleridgeově případě by podobné přiznání bylo příhodné. V úvodu k významnému souboru esejů o anglickém romantismu nazvanému *Romantismus a jazyk* je položena zajímavá otázka: „Je to jen pouhá náhoda, že několik zde zařazených esejů se zabývá metaforou krádeže?“¹⁷ Romantismus a plagiátorství okupují stejnou oblast anglické obrazotvornosti.

Romantický klam

Anglický romantismus nemá žádný snadno identifikovatelný původ. Jeho stopy byly samozřejmě sledovány až ke starobylým zdrojům domácí imaginace. Melancholii anonymních anglosaských básníků lze nepochybně nepřimo propojit s básníky konce 18. a počátku 19. století. Zájem o starou národní poezii, v Anglii o nic méně než v Německu či Rusku, se vyvíjel na úkor klasické tradice z dob Řecka a Říma. Odtud pramení rozlišení mezi klasickým a romantickým. Romantici se na rozdíl od svých předchůdců, jako byli Pope a Dryden, údajně vraceli k přirozenému zdroji výmluvnosti. Někteří kulturní historikové se snaží najít jejich vazbu na národní církev vzniklou po reformaci. Podle nich důraz na individuální vědomí a osobní morální povinnost zásadně ovlivnily vývoj romantického „já“; Wordsworth je pak přímým dědicem oněch náboženských fantastů poháněných „vnitřním duchem“. Romantismus v katolické Evropě získal velmi odlišnou podobu. Hlavní pozornost se věnovala důmyslnosti a symbolismu, zahaleným do hávu alegorie a zaplaveným náznaky podivných hříchů; jinými slovy romantismus se stal silně katolickým. Obraz Wordswortha rázujícího krajinou Jezerní oblasti je něčím zcela jiným. Wordsworth ztělesňuje onu morální upřímnost, správné myšlení a cítění, jež charakterizují nonkonformistickou protestantskou tradici.

Nicméně, pokud budeme pátrat po dřívějších a snad méně ortodoxních náznacích romantické senzibility, nepochybně je najdeme. Situaci osamělého básníka, jehož duch jeví sklony k šílenství, si můžeme demonstrovat na nešťastných zkušenostech se šílenstvím, kterými procházeli John Clare, Christopher Smart a William Cowper; jejich příklady nabízejí zneklidňující dodatek k historii literatury 18. století. Kult sentimentu, vášeň pro dávnověk, pozornost ke „gotizujícím“ a nadpřirozeným účinkům, oblíbenost balad – tohle vše má kořeny v tomto století, ačkoli oslavy se to dočká až v dílech Williama Wordswortha a jeho následovníků. Neměnnou tvorbu veršů podle klasických modelů nahradil přirozený proces lidského přenosu a vnímání; poetická dikce se stala „méně přesnou a více obecně naznačující“.¹

Ústup od prohlášení a pregnantnosti a posun 18. století směrem k romantické senzibilitě byly ovlivněny módou sentimentálního cítění, jak ji například odráží román Henryho Mackenzieho *Muž citu* (*The Man of Feeling*); přecitlivělá sentimentalita se stala známou jako „anglický neduh“.

Muž citu umírá, protože je příliš dobrý pro tento krutý svět; Mackenzieův román vyšel jen rok po Chattertonově smrti. Drsný smích Congreva s Wycherleym vystřídá jemnější veselost Sheridana s Goldsmithem.

Charakteristické rysy romantického obrazu byly nicméně nejrozhodněji naplněny v 19. století. Umělce obklopovaly neviditelné síly, které s pomocí napjaté pozornosti mohly být transformovány v trvalé obrazy nebo symboly. Básník je ten, kdo se odlišuje, kdo funguje jako svědomí a neuznaný zákonodárce lidské společnosti a kdo je v důsledku své osamělosti odsouzen k tomu, aby byl mylně chápán a bylo s ním špatně zacházeno. Básník jen nepřetržuvá ve světě, naopak si ho ve své fantazii znovu vytváří a do jeho středu klade vlastní senzibilitu, protože žádný jiný jistý základ poznání neexistuje. Romantický básník je spíše lampou než zrcadlem, když použijeme slavný protiklad, zdrojem světla uvnitř své hrudi. Pokud toto s sebou nese znovustvoření sebe i světa, pak boží inspiraci barda lze považovat za způsob osobní transformace. Lidská bytost může být proměněna Bohu podobnými silami obrazotvornosti. „Jakýkoli lidský život je trvalou alegorií,“ napsal Keats. „Shakespeare vedl život alegorie; jeho dílo je komentářem k ní.“

Zastavme se ještě u Coleridgeovy poznámky, kterou věnoval herci Edmundovi Keanovi. „Dívat se na něho na jevišti je jako číst Shakespeara v záblescích blesku.“ V tomto kontextu je nepochybně zajímavé, že romantický obraz, nebo přinejmenším obraz romantického hrdiny, byl z velké části ztělesněn herci nebo jejich portréty. Zdá se, že právě oni více než samotní básníci splňovali nezbytné podmínky pro tento úkol. Kemble, kterého v rolích Coriolana a Hamleta zachytil Thomas Lawrence na plátnech z roku 1798 a 1801, udal tón „těmto heroickým postavám zahaleným do tmavého pláště na pozadí temné oblohy, jež odhalují Hamletův zvrat a Coriolanovu pokořenou hrdost“.² Spojení romantických básníků s divadlem se neomezuje na pouhé portrétování. Všichni romantičtí básníci psali veršovaná dramata a většina z nich se zamýšlela nad podstatou divadelních vášní a dramatického vystoupení. Své umění spojovali s technikami zosobnění. Coleridge například vymezil scénu dramatického jednání svou poznámkou o Shakespeareovi, že „pouze stačilo, aby napodobil jisté části svého charakteru nebo zesílil ty, které přicházely v úvahu, a ty hned odpovídaly přirozenosti a fragmentům boží mysli, která je narýsovala“. V dané pasáži pojetí napodobení a zesílení splývá s vlastním tvořením.

Díky proslulosti herců a hereček, jako byli Kean, Kemble, Macready a paní Siddonsová, byla dramatická poezie nazírána v kontextu jejich umění. Charles Lamb například o relativně méně významném Robertu Bensleyovi napsal, že „jeho duše kypěla, vynikala ve ztvárnění heroických představ,

emocí vyplývajících z vyjádření velké myšlenky. Byl hercem se skutečným poetickým entuziasmem.“ Stejných výrazů chvály se dostávalo i básníkům, tudíž se zdá, že mezi básnickým a divadelním „zprostředkováním“ pocitů neexistoval žádný rozdíl. Nejspíše z tohoto důvodu se Shelley a Coleridge ztotožnili s postavou Hamleta, jako by jejich nejvybranější či nejprchavější pocity mohl nejimpozantnějším způsobem vyjádřit právě dramatický hrdina. Coleridge o Hamletovi řekl, že „je věčně zaneprázdněn světem uvnitř sebe a nepřihlíží k vnějším věcem; jeho slova živí stíny a jeho samotného neuspokojují běžné skutečnosti“. Totéž by se dalo konstatovat o samotném Coleridgeovi. Poezii samé se tak dostává výkladu prostřednictvím divadelní obrazotvornosti. Co je skutečné a co je smyšlené? Coleridge to v *Rozhovorech* (Table Talk) vyjádřil takto: „Sám mám trochu přichuť Hamleta, smím-li to tak vyjádřit.“

Vrátíme-li se k hercům, najdeme důkazy dalšího zmatení nebo smísení. Hazlitt Kembleův výkon prohlásil za „intenzivní“; Kemble se dokázal zmocnit pocitu či myšlenky, „zpracovat je s elegantní důsledností a vědomou vznešeností pojetí a dovést je k vysokému stupni patosu nebo majestátnosti“. Kemble „znať všechny obvyklosti umění“ a věnoval „trvalý a nehlubší zájem otázce vývoje individuálních pocitů“. Běžný čtenář by mohl nabýt dojmu, že Hazlitt spíše mluví o obrazotvorných pochodech v básnickově myslí než o hercově životě na jevišti. Identifikace byla v té době tak obvyklá, že často prochází bez povšimnutí, ačkoli je více než podnětná. Když Keats oslavuje „smyslovou velkolepost“, kterou Kean vnáší do „duchovní vášně“ Shakespeareových veršů, možná se dotýká vlastního přístupu; básník svou poznámku rozvádí tvrzením, že „Kean se okamžitému pocitu odevzdává bez jediného stínu myšlenky na cokoli jiného. Vnímá své bytí se stejnou hloubkou jako Wordsworth... Více se nedá již říct.“ Nicméně to stačilo k tomu, aby badatelé zabývající se Wordsworthem nebo Keatsem byli vyprovokováni ke spekulacím o divadelnickém ztvárnění vášně.

Jazyk divadelní kritiky se podobá jazyku literární kritiky. Keana v roli Jaga chválili za to, že jeho ztvárnění se vyznačuje „uvolněností, nenuceností a přirozeností“; jeho Timon Athénský byl naopak kritizován za nedostatek „různorodosti a proměnlivosti vášně“. Stejným slovníkem a přístupem byly posuzovány i výtvořiny poezie oné doby. Romantické hraní a romantická poezie byly ztotožňovány, což mimo jiné vrhá zajímavé světlo na Keatsovo pojetí „básnické postavy“, jež „není sama o sobě – nemá žádné vlastní já – je to všechno a nic..., básník-chameleon“. K této definici Keats připojuje poznámku: „Básník je ze všeho, co existuje, nejméně poetický, protože nemá žádnou identitu; neustále... naplňuje nějaké jiné tělo.“ Dané konstatování

by mohlo platit i jako definice herce, pokud básník a herec sdílejí tutéž identitu – nebo přesněji řečeno tutéž nepřítomnost identity.

Tato rovnocennost může pomoci objasnit premisu moderní kritiky, že v romantické poezii počátku 19. století, zejména ve Wordsworthovi, existuje „vynalézavost za požadavkem přirozenosti“.³ Stejně jako je za zdánlivě nepromyšleným uměním Keana nebo Siddonsově ukryt celý dramatický systém, tak přebývají „tradice, pravidla a žánr za zdáním romantické spontánnosti“.⁴

Prohlášení romantických básníků přesto nebyla nijak skromná. Ve své *Obraně poezie* (Defence of Poetry) Shelley oslavuje básníky jako bytosti, jež jsou „nejšťastnější, nejlepší, nejrozumnější a nejproslulejší z lidí..., lidé nejzávažnějších ctností, nejsvrchovanější moudrosti“. Bohužel není jasné, zda tato poznámka náhodou nebyla míněna veskrze ironicky. Wordsworth chápal básníka jako člověka, který je „obdařen živější vnímavostí, větším nadšením a citlivostí..., jako člověka s chápavější duší“, neboť „básník vášní a věděním svazuje dohromady celou rozlehlou říši lidské společnosti“. Přirozené básníkovy vlastnosti jsou zde potvrzeny tím, co Keats nazýval „wordsworthovskou čili egotistickou vznešeností“; celý obsah tohoto označení doposud nebyl plně pochopen. Co vlastně znamená egotismus v oblasti představivosti?

Výraz sám označuje jistou slabost nebo nedostatečnost ukrytou pod očiividnou silou. Implikuje důvěru v hlubokou a mocnou subjektivnost, která se zároveň vyznačuje utkvělostí a obranou. Johnson definuje egotistu jako „toho, kdo mluví o sobě“; Coleridge ve svých *Přednáškách* o Shakespearovi egotismus nazval „intenzivním egoismem“. Podle jednoho kritika o romantických básnících platí obecně, že „jsou vrženi zpátky k sobě, svému postavení a podstatě“. U Wordsworthe „v centru zájmu stojí otázka básníkovy funkce, jeho role, moci a povinnosti“.⁵ Naopak póza, nebo pózy, které zaujímal Byron, byly „logickým pokračováním role básníka, kterou se zabýval Wordsworth“.⁶ Nevyhnutelně se tak vracíme ke slovníku a způsobům jeviště.

V nejobecnějším smyslu je romantická literatura literaturou osobnosti, v níž spisovatel do neměnní se krajiny nebo pomíjivé scény vkládá kontury vlastního zaujetí; svět se stává dozvukovou komorou osamělého hlasu. Toto ale také otevírá cestu k podvodu, pokud by romantický básník byl hercem, který se snaží oslovit obecnost na „galerii“ stejně jako v „parteru“. Již jsme upozornili na to, jak křehkým se může stát romantický obraz dotčený náznaky plagiátorství i teatrálnosti; v tomto případě se ale jedná o prchavější křehkost. Kult „egotistické vznešenosti“ (tedy individualismu

ve filosofickém kontextu) účinně zničil, vyjádřeno slovy jednoho odborníka na historii kultury 18. století, „organickou metafyziku předchozích století a archaickou víru v jednotu a celistvost zkušenosti“.⁷ Místo toho hlásal doktrínu „osamělého, stále více odcizenějšího jednotlivce“.⁸ Stejně jako reformace oddělila národní církev od vyznání tisíce let, tak její přirozené dítě romantismus přerušilo spojenectví mezi umělcem a větší komunitou. Zde se dostáváme k příčině tvrzení, že „ústřední pravdou romantismu není radost a plnost bytí, ale to, co Hegel... nazývá ‚nešťastným vědomím...‘, vědomím sebe jako rozštěpené podstaty, zdvojeného a protikladného bytí“.⁹ které s pomocí umělého jazyka a jeho konstruktů vyjadřuje svůj nejasný status. V tomto ohledu stojí za zmínku fakt, že Robert Browning parodoval romantické citění hlasem „pana Sludge“, falešného spiritistického média. Jeden kritik objevil v britském romantismu „problematické vědomí vlastního ‚já‘“, které se „dále dělí“;¹⁰ hlavní tematické a obrazotvorné úsilí není zaměřeno na potvrzení konkrétní a prosté individuálnosti, nýbrž na vyjádření nostalgie vyplývající ze ztráty jejího spojení s větším světem. Osamělí poutníci, jak je ztvárnili Coleridge, Wordsworth nebo Byron, představují formy sebeprojekce a sebeodcizení.

Čist Wordsworthe znamená setkávat se se zvláštními příběhy zármutku a ztráty, smrti a zapomnětlivosti, izolace a selhání, rozkladu a zoufalství. V jednom vydání jeho poezie po „Fragmentu gotické legendy“ (Fragment of a Gothic Tale) následují *Hraničáři – tragédie* (The Borderers – A Tragedy) a o několik stran dále se objevují „Tři hroby“ (The Three Graves), „Řeč k tichu“ (Address to Silence) a „Počáteční šílenství“ (Incipient Madness).¹¹ V *Preludiu* Wordsworth evokuje tíhu a tajemství „Obrazotvornosti“; vize se objeví ve chvíli, kdy se se svým společníkem doví, že překročili Alpy, aniž by si uvědomili, že tak učinili. V této chvíli zmatku a chaosu se „Obrazotvornost“ obtáčí kolem básníka

Like an unfather'd vapour; here that Power,
In all the might of its endowments, came
Athwart me; I was lost as in a cloud,
Halted, without a struggle to break through

jak pára bez příčiny; pak ta Síla
veškerou mocí svých schopností se mě
zmocnila; jako kdybych tonul v mraku,
znehyněn, bez snahy se vymanit

(přeložil T. Fürstzeller)

„Obrazotvornost“ ho uvězní, chytí do sítí svých mlžných nejasností. Je to síla, která poutníka izoluje od světa a ponechává mu pouze vnímavost k jeho „možným obdařením“. Obrazotvorná moc nemá „známého původce“; není to přirozená síla a působí proti zkušenostem přírodního světa, jež jsou poněkud irelevantní pro její záležitosti. To, co Wordsworth pociťuje, jsou stoupající proudy jeho nejvyššího „já“, které na druhé straně vyvolávají úzkost a závrať. Ve chvíli, kdy se pokusí uprchnout z dosahu svého nehlubšího mentálního vědomí, je konfrontován s obrazy smrti, ztráty a ticha. Romantický obraz – obraz romantické individuálnosti – byl křehčí, než byli jeho vykladači ochotni pochopit.

Je snad příznačné, že největším vtělením romantických básníků se stal Kain. Shelley ho evokuje v *Adónisovi*, Byron v *Džaurovi* (Giaour) a v *Kainovi* (Cain: A Mystery), Coleridge mu věnoval *Putování Kaina*. Biblický bratrovrah byl jedním z těch, jejichž „egotistický charakter“ se odvážil vzepít Bohu. Poté, co se Kain proměnil v „běžence a kočovníka na zemi“, vykročil stezkou, po níž ho v jeho šlépějích následovali takoví velcí romantičtí vyvrženci jako Manfred a Melmoth. Zároveň byl postižen rozhodnutím, nechť „tvé umění je kletbou vyhnáno ze země“. Romantickou postavu lze skutečně vnímat jako ztracenou, vnímavou ke „kulturní diskontinuitě, nezakotvenou v průběhu historie, jako neúčinnou, ignorovanou, nepochopenou“.¹² Jak napsal Schopenhauer, „jsme ztraceni v bezedné prázdnotě; podobni dutému skleněnému glóbu, z něhož promlouvá hlas, jehož příčinu nelze hledat v něm“. Podle jednoho odborníka na období romantismu se zde vynořují „nekonečné série vytěšňování významu doprovázené neúplností, rozpadnutím a zkázou“.¹³ Nicméně pod nimi se trvale pohybuje proud anglické hudby, podpírá je a posouvá vpřed.

Anglická hudba

Nepochybně platí, že anglická hudba 20. století našla inspiraci v hudbě 16. a 17. století; stará hudba probudila novou a ta opětovně oživila starou. Arthur Bliss, když komponoval své *Meditace*, vyšel z Johna Blowa a Vaughan Williams se při skládání *Fantazie* inspiroval Thomasem Tallisem. Dcera Gustava Holsta se zmiňuje o tom, jak byl její otec „nadšením bez sebe, když znovu objevil anglické madrigalové skladatele, které považoval za opravdové hudební ztělesnění anglických skladatelů“.¹ Tippettovu polyfonní hudbu přímo ovlivnily madrigalové skladby Johna Wilbye. Eric Fenby, který byl tajemníkem a pravou rukou Deliusa, upozornil na jeho sepestí s Williamem Byrdem.

Jeden kritik při rozboru *Fantazie* Ralpa Vaughana Williamse na motivy Thomase Tallise došel k závěru, že „člověk je jakoby přenášen do jakési neznámé sféry, kde si nemůže být zcela jist, zda poslouchá něco velmi starého nebo naopak nového“.² Z prolnutí přítomnosti s minulostí, v němž anglický historismus dosahuje jisté formy alchymie, se rodí zvláštní nadčasovost. Je to kvalita, kterou Eliot vnímal v anglické krajině a kterou pozoruhodně zachytil ve *Čtyřech kvartetech*. Zdá se, že ptáček, který proletěl hodovní síní v Bedových *Církevních dějinách anglického lidu*, se proměnil ve skřivan v orchestrálním aranžmá Vaughana Williamse. Je to tentýž skřivan ze Shelleyovy básně, jehož „tóny se nesou křišťálovým vzduchem“. Williamsův skřivan je tentýž ptáček ze skladby George Meredith:

rises and begins to round,
He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break

zvedne se a kreslí kruh,
stříbrný řetěz zvuku protne vzduch,
ten řetěz dlouhý je a nepřerušovaný

(přeložil T. Fürstzeller)

Stejným nepřerušovaným řetězem je i sama anglická hudba.

Vášnivý zájem Vaughana Williamse o folklorní hudbu je v anglické hudební historii dostatečně znám. Vše se začalo v zimě roku 1903 v Brentwoodu v Essexu, tehdy to bylo rostoucí obchodní město. Poté, co zde Wil-

liams přednesl přednášku, dcera místního vikáře jej pozvala na čaj. Mezi pozvanými byl i sedmdesátiletý rolník Charles Pottipher, který začal zpívat písně ze zdejšího regionu. Hned první z nich, v níž se zpívalo o tmrých keřích a planých růžích, okamžitě a hluboce zapůsobila na mladého Williamse svou silou zobrazení. Williams se přiznal, že když onu píseň prvně uslyšel, zaplavil ho „pocit známosti... něčeho, co ke mně jako Angličanovi neodmyslitelně patřilo“. Podle vydavatele jeho lidových písní Williams „prožil intenzivní pocit poznání, které v něm bylo ukryto po celý život“.³ Možná se jedná o něco zvláštního. Jako kdyby ho země a krajina připravily pro tuto hudbu; jako kdyby ji už předtím slyšel. Píseň je vystavěna z hlasů předků. Dobová poznámka říká: „Každá anglická vesnice je jako hnízdo zpívajících ptáků.“ Jejich melodie nemusely ale nutně být starobylé. „V jednom směru,“ poznamenal si Vaughan Williams, „je lidová píseň tak stará jako čas sám, v jiném ohledu ale není starší než zpěvák, který ji zpívá.“ Zde narážíme na další aspekt anglické obrazotvornosti, která prochází nekonečným obnovováním a je skutečně „nová“ s každou další nastupující generací. Lidová píseň zůstává ve Williamsově hudbě, nalezla v ní nový život a inspiraci, když na polích a lukách sama umlkla. Vaughan Williams na adresu anglické lidové písně jako takové poznamenal: „Cítili jsme, že právě tak zní v našich představách naše národní melodie.“

Povšimněme si důrazu na slově „melodie“. Williams veškerou autenticitou lidovou hudbu považoval za „ryze melodickou“. Zároveň znamenala nápadnou intuici, pokud jde o povahu anglické hudby. Na anglickém chorálu 13. století si můžeme demonstrovat, že „nejstarší období plně čitelné notace se shoduje s rozkvětem intenzivní melodické krásy, z níž se rodí dojem nového a zcela domácího umění“.⁴ Dočteme se o „vyvážených melodických linkách a rytmické zřetelnosti“⁵ anglické hudby 15. století, které můžeme porovnat s domácím důrazem na užití hladkých obrysů a jemné lineární kompozice u rukopisných iluminací. Dunstableova hudba z té doby vyniká „harmonii a melodickou elegancí“,⁶ plně srovnatelnými s popisem hudby Vaughana Williamse. Etonský zpěvník chrámové hudby vydvihuje „proměnlivou, avšak silnou melodickou linku, tak typickou pro tuto hudbu“.⁷ Obdobně Tavernerovy skladby ze 16. století jsou chváleny za „pružnost... melodických linií“. Písně Johna Dowlanda, „realizované“ mnohem později Benjaminem Brittenem, se vyznačují „takovou vybraností a jemností, že jejich melodická složka je trvale povýšena a změněna v cosi vzácného“.⁸ Čistou linii melodie nejlépe vyjadřuje sólová píseň, proto není žádným překvapením, že „prosté písně či balady“ – zpívané v divadle i na ulici – nabývají „domácí“ formy.⁹ V kontextu hudby 18. století se ho-

vořilo o „čistě anglickém směru melodie“.¹⁰ K domácím plodům patří rovněž viktoriánské sborové písně připomínající starší polyfonní skladby.

Kompozice Vaughana Williamse se obecně vyznačují „hýřivou melodií“¹¹ – jako by se do nich slétli všichni ptačí pěvci. O jeho *Londýnské symfonii* pak platí, že „melodie se v ní rozrůstají takovým způsobem, že jejich symfonické ukáznění se stává trvalým skladatelovým problémem“.¹² Skladatel zcela očividně „reagoval mimořádně vnímavým a určitým způsobem na expresivní kvalitu melodie“.¹³ Právě touto formou se projevuje jeho anglickost, a mimořádná pozornost věnovaná melodii tvoří součást jeho vnímavosti k lidové písni. Díky tomu se jeho *Pastorální symfonie* zakládá na „volném rozvíjení jedné melodie do druhé..., které se jako pramínky slévají do sebe“,¹⁴ zatímco lidová píseň představuje skrytý proud.

„Melancholického lyrismu“, jenž je typický pro některé z nejvybranějších Williamsových skladeb, si odborníci již povšimli. Komentář v *Musical Times* přirovnal Williamsovu *Pastorální symfonii* ke „snu smutného štěstí“, a na adresu *Koncertu pro hoboj* jeden muzikolog pronesl, že „autor jako by toužil po nějaké ztracené a vzácné věci“.¹⁵ Ale co je onou ztracenou věcí vzbuzující takový nářek? Je jí snad idea samotné Anglie? Taková odpověď by sice byla jednoduchá, nikoli však zcela přesvědčivá. Lidové písně, které Vaughan Williams sbíral a upravoval, také mají hluboce melancholické kadenice, které jsou vztahovány k linii starobylé krajiny. Je to národní pocit srovnatelný s „věčným zpěvem smutku“, jež Matthew Arnold slyšel na Doverské pláži. Je to melodie tiše a naléhavě „pulsující melancholie“,¹⁶ která prostupuje téměř všechny orchestrální skladby Vaughana Williamse; ozvěnou opakuje jemnou melancholii Dowlandovu a kvílivý smutek Purcellův. Tato melodie se ozývá i u Elgara v „jeho nádherně poetickém výrazu s nádechem zádumčivosti“.¹⁷

V roce 1932 Vaughan Williams uspořádal cyklus přednášek s názvem „Národní hudba“, v nichž vystavěl variace na téma anglické hudby. V první přednášce si položil otázku, zda „není rozumné předpokládat, že ti, kteří sdílejí náš život, naši historii, naše zvyky, dokonce naše jídlo, nám mohou sdělit jisté tajemství, jež nám zahraniční skladatel, bez ohledu na svou větší představitost a lepší technickou vybavenost, nedokáže předat? Zde se ukrývá tajemství národního skladatele, tajemství, k němuž má klíč pouze on... a které jen on může sdělit svým krajanům.“ Vaughan Williams nebyl žádný omezený nacionalista; studoval u Ravela v Paříži a jeho čistě anglická hudba nezapře vliv Debussyho a Sibelia. Podobně jako u Purcella a Elgara i v jeho případě platí, že jeho „národní“ hudba byla částečně inspirována

kontinentálními modely. Elgar se nejdříve dočkal uznání od Kreislera a Strausse, teprve pak se mu dostalo vstřícného přijetí od domácího publika. Vaughan Williams se odvolává na život a kariéru Bacha, Beethovena, Palestriny a Verdiho, když tvrdí, že jedině „místní“, nebo dokonce „úzce lokální“ umělec se může stát „univerzálním hudebníkem“. Williams byl přesvědčen, že „jestliže kořeny našeho umění jsou pevně zakořeněny v naší vlastní půdě a tato půda má cokoli, co nám může dát, pak požádáme získat celý svět a zároveň neztratit vlastní duši“. Toto zvláštní a významné pojetí je vymodelováno skladatelovým citem pro krajinu a tradiční anglickou píseň.

Například v přednášce o významu lidové písně Williams prohlásil, že „lidové písně obsahují jádro veškerého budoucího vývoje v hudbě a že národní hudba je jasným ukazatelem národní povahy“. Právě toto měl na mysli Elgar svou větou „Skládám lidové písně této země“. Potvrzoval sílu a přítomnost těchto často starobylých písní v hudebním životě národa. O tuto otázku se zajímal i Vaughan Williams. „Je mimořádně zajímavé vidět, jak se národní charakter odráží v každé formě národního umění – národní život a umění rostou společně.“ Ve svých přednáškách o národní hudbě Williams toto vnímání obrazotvornosti doplnil popisem „komunity lidí, kteří jsou duchovně spojeni jazykem, prostředím, historií, ideály a především kontinuitou s minulostí“. Zdůraznění „kontinuity s minulostí“ je opět čistě anglickou záležitostí. Pro Williamse minulost žije, což dokládá svěžestí a spontánnost starých lidových písní a Byrdovými, Purcellovými, Tallisovými a Wilbyeovými tradicemi, které probudil ve své vlastní hudbě. Je třeba ale také zdůraznit, že tato víra a důvěra v národní „komunitu“ Williamsovi neznemožnily věřit ve větší možnosti lidské civilizace; například hlásal oddanost „sjednocené Evropě a světové federaci“; toto globální zřízení by však muselo být vystavěno na místním základě, protože „všechno hodnotné v našem duchovním a kulturním životě pramení z naší vlastní půdy“. Angličtí středověcí skladatelé patřili k větší katolické a evropské civilizaci, ale jejich umění bylo stále identifikovatelné jako národní. V tom se odrážejí komplikovanost a záhada národního vědomí.

Poslední Williamsův životopisec došel k závěru, že skladatel „instinktivně věděl o existenci anglických atavistických hudebních způsobů, ať už šlo o tudorovskou polyfonii nebo lidovou píseň, které nesly kulturní pečť vlastní jeho domoviny“.18 Jeden muzikolog na adresu „národního ducha v hudbě“ poznamenal, že „skladatel vyjadřuje určitou hluboce zakotvenou národní charakteristiku, jejíž kořeny vedou zpět k sociální a kulturní evoluci“.19 Možná to nejsou moderní představy, nicméně jim nechybí obsaž-

nost. Jak daleko se vrací *Norfolkská rapsodie*? O jaké atavistické touze promlouvá *Mořská symfonie*? A evokuje zdrženlivá a vyrovnaná *Sinfonia Antarctica* anglosaskou statečnost tváří v tvář pustotě přírody? Vědomí místa, které stojí v centru této studie, se rovněž zcela očividně hlásí o slovo. „Stará píseň“ Petera Warlocka přesně odrážela „cornwallskou planinu porostlou vřesem, na které žijí“.20 Jeden hudební historik odhalil spjatost s krajinou Norfolk v „Písni Vysočiny“ Ernesta Moerana a ve „Vrbě nakloněné šikmo nad potokem“ Franka Bridge. *Genius loci* stále zpívá. V předběžných skicách k *Deváté symfonii* Vaughan Williams použil vzpomínky spojené se Stonehenge a Salisburskou planinou; když prvně uviděl starobylé kameny, zaplavil ho „pocit, že tady již někdy byl“. Jeho hudba je naplněna tímto pocitem sounáležitosti a při jejím poslechu má člověk pocit, že se vrací domů.

Ke skladbám Deliusa a jeho současníků se vztahuje poznámka, že „jimi jako závan silného větru proletěla vlna přírodního mysticismu“.21 Tato vlna je vztahována k pohanskému uctívání přírody a ke keltské mytologii; možnosti anglické hudby prýští z daleké minulosti a mohou ji vyjadřovat. Pokud je ale materiál inherentní a instinktivní, je třeba jej neustále přetvářet nebo dále rozvíjet. Tak například ve své *Třetí symfonii*, známé jako *Pastorální*, se Vaughan Williams snažil dotknout „nervu anglického mysticismu“, protože doufal, že tímto způsobem „je možné vyjádřit anglického ducha jako celek“.22 Jeho poslední symfonie, kterou dokončil krátce po zhudebnění deseti básní Williama Blakea, je plná „vnitřního světla a zvuku, jenž je zároveň nadpozemský i záhadný“.23 Ono vnitřní světlo představují anglická tradice a obrazotvornost.

Williamsovo chápání tradice bylo ovlivněno jeho vášní pro lidovou píseň a tudorovskou hudbu. Madrigaly miloval stejně jako lidovou píseň o planých růžích, v obou žánrech nacházel autentickou, i když neanalyzovatelnou anglickou melodii. Jeho nejhlubší instinkt mu velel spojit je dohromady v harmonicky bohaté hudbě. Williams byl přesvědčen, že formální, chrámová hudba tudorovského období čerpala svou energii a sílu z „nepšaného a nezaznamenaného umění vlastní země“, a jeho cílem bylo obnovit tuto velkolepou symbiózu. „Byly doby,“ poznamenal si Williams, „kdy Angličané byli považováni za nejhudebnější národ na světě.“ Jeho přáním bylo doplnit domácí kulturu svěžími melodiemi.

Již ne jeden odborník se zajímal o to, jak v Deliusově hudbě dojmavé harmonie předávají intenzivní pocit ztráty a pomíjivosti, který tvoří integrální součást anglické obrazotvornosti a je poprvé ztvárněn v *Beowulfovi* a artušovských legendách. Warlockova skladba „Corpus Christi Carol“ vychází ze staré anglické písně a obsahuje „tklivou chromatickou harmonii nevy-

slovitelné opuštěnosti“.²⁴ Skladba o svátku Božího těla je spojována se ztraceným dětstvím a prchavá vzpomínka na dětskou krajinu je vázána s představou nevinnosti, nejistoty a křehkosti. Právě melancholie „odlišovala Williamsovu hudbu od evropských mistrů“,²⁵ a možná že sám ostrov vyjadřuje smutek dlouhotrvajícího lidského zápasení se všemi starostmi a strastmi, které přináší. Deliusova hudba se vyznačuje charakteristicky anglickým tónem, jímž se odlišuje například od Mahlera nebo Strausse a jenž je „často plný otupující nostalgie..., frustrované tužby a snové melancholie“.²⁶ Tato hudba stojí v jedné řadě s některými anglickými písněmi ze 13. století vyjadřujícími „pocit vyčerpané opuštěnosti“;²⁷ tentýž „spodní tón intenzivního smutku“ podbarvuje Williamsovu instrumentaci písní A. E. Housmana.²⁸ Radost a melancholie, lyrická krása a stísněnost se tak unikátním způsobem spojují v opravdové anglické syntéze.

Vaughan Williams pokračoval ještě v další linii národní hudby, když přijal funkci hudebního vydavatele *Anglických hymnů* jako alternativy ke *Chvalozpěvům starým a moderním*. Williams si velmi dobře uvědomoval, že duchovní hudba patří k vrcholům anglické skladby a že Tallis, Byrd, Dunstable prosluli jako skuteční mistři své doby. Williams vyšel ze svého přesvědčení, že tudorovská polyfonie a lidová hudba znamenají opravdové domácí umění, a vystavěl hymnář právě z těchto prvků. Znovu se soustředil na otázku tradice. Chránová hudba poskytovala jediné trvalé a pokračující hudební dědictví, bez ohledu na to, jak byla osekána a omezena, a Williams ji chtěl znovu oživit tím, že do ní vedle „nápěvů“ Lawese a Tallise včlenil i písně a tradiční lidové melodie. Svou *Fantazií na motiv Thomase Tallise* zároveň stvořil „základní vyjádření anglické duše v hudbě“.²⁹

Duchovní hudbu minulosti lze oživit více formami. Například Vaughan Williams inspiraci pro masku „Jób“ našel v Blakeových ilustracích ke *Knize Jóbově*. Po celý život ho provázela hluboká úcta k Blakeovi a k tradici anglických vizionářských děl, do které řadil Bunyana i Herberta, Shelleyho i *Bibli krále Jakuba*. Jeho vlastní vizionářské síly naznačené ve velkých symfoniích čerpaly z četby anglických vizionářů; celých patnáct let přemítal o Bunyanově poutníkově, než dokončil skladbu *Pastýři utěšených hor*; tímto způsobem se propojil s tradicí starobylého náboženského nonkonformismu a radikalismu, ačkoli ve skutečnosti zůstal ateistou. Svému národnímu dědictví však nemohl uniknout a jeho náboženská hudba patří k tomu nejlepšímu, co bylo kdy vytvořeno.

Williamsovo mistrovství obsahuje další prvky, které stojí za zmínku a které si zaslouží vysvětlení. Například se jedná o skladatelovu zdrženlivost a odstup. „Nevím, jestli se mi to líbí,“ poznamenal o své *Čtvrté symfonii*,

„nicméně jsem to tak zamýšlel.“ O další orchestrální skladbě řekl: „Dělejte si s ní, co chcete. Třeba si ji přehrajte pozpátku.“ Tyto věty souvisejí s autorovým svrchovaným mistrovstvím a profesionalismem. Pevsner si povšiml onoho prvku odtažitosti a zařadil ho mezi vnitřní vlastnosti anglické obrazotvornosti. Nesouvisí to s falešnou skromností, nýbrž s opravdovou averzí vůči přehnaným tvrzením. Když jeden skladatel přiznal, že složil skladbu „na koleně“, Vaughan Williams na to reagoval slovy: „Já jsem při psaní *Sancta Civitas* seděl na zadku.“ Na tuto poznámku lze nahlížet jako na „typický“ anglický přístup, který se brání jakémukoli vyjádření hluboké emoce. Máme před sebou všechny zmíněné prvky praktičnosti a zdravého rozumu společně s náznakem zemitého či košilatého humoru, který je spojen (téměř doslovně) s daným místem.

Plumočník Michael Kennedy, který byl Williamsovým přítelem, upozornil na jinou stránku jeho povahy. „Při zkouškách i vystoupeních se jeho zájem vždy soustředil na technické záležitosti..., a nikdy neupřednostňoval emociální obsah hudby.“³⁰ Tento důraz na praktičnost a pragmatismus je zcela pochopitelný v anglickém kontextu, stejně jako Williamsova nemluvnost či rezervovanost v případě „emočního obsahu“. Necítil potřebu „prozkoumávat sebe sama, své myšlenky nebo vlastní hudbu“.³¹ I jiní angličtí umělci se pyšlili technickými dovednostmi a odmítali probírat „význam“ vlastní tvorby. Podle Kennedyho například *Šestá symfonie* musela reprezentovat „hluboce procítěnou, osobní a vzrušenou výpověď“, a to právě proto, že programová koncepce Vaughana Williamse se „úzkostlivě vyhýbá jakémukoli náznaku emoční angažovanosti“.³² Znovu se tak dostáváme k otázce anglické rozpačitosti.

Ve Williamsově hudbě můžeme najít i „zálibu ve zvučných tónech“,³³ kterou zase můžeme vztáhnout k tomu, co jeden muzikolog nazval „anglickou láskou k plnosti zvuku“,³⁴ jež o sobě prvně dala vědět ve 12. století. Obliba plného zvuku s příděchem melodické krásy je typická nejen pro Williamse, ale i pro Purcella nebo Tallise. Pro mnoho dochovaných manuskriptů platí, že „Angličané přidávali svůj charakteristicky pronikavý smysl pro vokální zvučnost“, z čehož se mohl vyvinout „speciální zájem o libozvučnost (jíz se později proslavili)“.³⁵ Odrazilo se to i ve využití několika harmonických linek, které se protínaly a rozcházely jako prokládaný řádkovaný vzor na nějaké látce.

Mimořádnou úctou k harmonii lze různě interpretovat na estetické nebo sociální rovině; koneckonců zvláštní anglická záliba v kompromisu a umírněnosti patří k aspektům „zlaté střední cesty“. Bohatou harmonickou texturu Williamsovy hudby můžeme tedy spojit s „harmonickými silami“ Pur-

cellových skladeb a se „zpomalenými harmoniemi a instrumentální plností“ Edwarda Elgara,³⁶ či ji vztáhnout k původnější potřebě harmonického řádu, který vzejde z různých konkurujících si prvků. Každopádně je to opravdová hudba Anglie. V roce 1994 Thomas Adès, současný nejuznávanější anglický skladatel, dokončil smyčcový kvartet *Arcadiana*. Jeho nejdojímavější a nejlyričtější, šestá věta nese název „Ach, Albione“.

Územní imperativ

Anglická obrazotvornost má formu nekonečného začarovaného kruhu či zářícího prstenu, jenž se pohybuje dopředu i dozadu. Znovu se vrátím k Fordu Madoxu Fordovi – návrat představuje jeden z ústředních obrazů této knihy –, který napsal, že „moje osobní a osobitá představa anglické historie, pokud jde o tyto otázky, se podobá vlnícím se liniím. Vidím, jak tendence vystupují na povrch lidí. Vidím, jak klesají a opětovně se zase zdvihají.“ Tyto „linie“ síly nebo vlivu spojují přítomnost s minulostí. Polovinu naší síly a inspirace jsme čerpali od autorů minulosti. Na jejich příkladu jsme pochopili, že historie anglické obrazotvornosti je historií přizpůsobení a asimilace. Sama anglickost stojí na principu různorodosti. V anglické literatuře, hudbě a malířství se heterogenost stává formou a typem umění. Tato podmínka odráží jednak smíšený charakter jazyka vytvořeného z mnoha různých prvků a jednak smíšenou kulturu z mnoho různých ras. To je také důvod, proč se ve všech výtvořech anglické obrazotvornosti objevuje charakterické míšení nebo překrývání forem; na těchto stránkách jsme sledovali prolínání biografie nebo historie s románem.

Angličané vždy představovali praktický a pragmatický národ; například dějiny anglické filosofie jsou dějinami empirismu a vědeckého experimentu. Nenajdeme zde díla spekulativní teologie, zato mnoho svazků náboženských návodů. Tento národní sklon zase vedl k nespokojenosti s veškerou abstraktní spekulací. Skutečný důraz leží na individuálních zkušenostech, což se odráží v anglickém umění portrétování nebo vykreslení románové postavy. Anglická obrazotvornost se vyznačuje spíše synkretismem a aditivností – jedna epizoda ústí do druhé – než sklonem k formálnosti a teorii.

V anglické kultuře je možné sledovat mnoho nápadných souvislostí, počínaje přítomností aliterace v anglické poezii posledních dvou tisíc let a konče tvarem a velikostí běžného anglického domu. Nicméně nejsilnějším impulsem se stává to, co jsem nazval územním imperativem, který ovlivňuje nebo vede ty, kteří obývají dané území. Jako častý příklad se uvádí Londýn. Územní imperativ je ale možné transponovat i na národ jako takový. Angličtí spisovatelé a malíři, angličtí skladatelé a lidoví zpěváci se vyznačovali porozuměním místu, tomu, že stará zvukomalebnost a minulé tradice posvěcují jistou výseč země. Tyto síly se nepochybně dají nalézt

i v jiných oblastech a zemích; nicméně v Anglii se záliba v minulosti a spřízněnost s přirozenou krajinou vzájemně objaly. Půdě, na které přebýváme, tak vděčíme za mnohé. Je to krajina a říše snů. Posiluje v nás pocit touhy a přináležitosti. Je to Albion.

Poznámky

Úvod: Albion

1. S. B. Greenfield, D. G. Calder, *A New Critical History of Old English Literature*, s. 58.
2. Tamtéž, s. 61.
3. Michael Wood, *In Search of England*, s. 100.
4. Tamtéž.
5. Tamtéž, s. 16.

1. Stromy

1. Joan Evans, *English Art 1307–1461*, s. 54.
2. Francis Spufford, *The Child that Books Built*, s. 24.

2. Paprsky minulosti

1. K. R. Dark, *Civitas to Kingdom*, s. 184.
2. Tamtéž, s. 191.

3. Slyšte!

1. E. M. W. Tillyard, *The English Epic and Its Background*, s. 171.
2. Kenneth Sisam, *Studies in the History of Old English Literature*, s. 28.

4. Proč je havran jako psací stůl?

1. *The Exeter Book Riddles*, ed. a překlad Kevin Crossley-Holland, s. 68.
2. Tamtéž, s. 24.
3. Tamtéž, s. 28.
4. John Stephens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, s. 17.
5. John Leyerle, „The Interlace Structure of *Beowulf*“, *University of Toronto Quarterly*, říjen 1967, s. 81.
6. *The Owl and the Nightingale*, přel. Brian Stone, s. 162.
7. John Caldwell, *The Oxford History of English Music*, sv. 2, s. 226.
8. Tamtéž, sv. 1, s. 162.
9. A. R. Braunmuller, „The Arts of the Dramatist“, in: *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, ed. A. R. Braunmuller a Michael Hattaway, s. 73.
10. Graham Hough, *A Preface to the Fairie Queen*, s. 93.
11. Margaret Rickertová, *Painting in Britain: The Middle Ages*, s. 47.
12. Joan Evans, *English Art, 1307–1461*, s. 5.