

5. Praha

Ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století se v české literatuře – a příznačně především v publicistice a v próze ze současnosti – rodí obraz Prahy; je to obraz Prahy jako města a v tomto smyslu je proces jeho utváření analogický procesům, jimiž se utvářel obraz městského života také v jiných, v té době již prestižních literaturách: zhruba tak vznikal Božův-Dickensův Londýn, Sueova Paříž. Sociální organismus města je pojednou odrážen dobovými texty mnohem plněji a v konkrétnějších detailech, než tomu bylo dříve. Rodí se současně povědomí o estetice města, které už nestojí v protikladu ke krajině, ale jeví se jako její součást. Zatímco na konci minulého a počátku nového, 19. století je město vnímáno jako neestetické a buď je literaturou v zásadě opomíjeno, anebo do ní vstupuje jen negativně jako východisko úniku do jediné autentické přírody („V městě člověk život levý vleče“, PUCHMAJER 1, 78; „Již mne vpravdě omrzely / města, krásní domové“, THÁM 1, 37), třicátá a čtyřicátá léta už nacházejí a vlastně kodifikují jeho pitoreskní půvab: „města co bílá znamínka vyhlížela z šerých stínů; nad nimi se kroužil lehký kouř“ (MÁCHA 2. 110).

Přesto obraz Prahy, jak se tehdy utváří, není tak zcela jednoznačně prvý. Nevzniká sice obdobně plynule jako v západních kulturách, ale přesto rozhodně nevzniká z ničeho. Nepříliš četné stopy zájmu o městskou skutečnost lze tu a tam objevit od počátku století v publicistice a především v lokální frašce, jakkoliv dokládají spíše obtížnost, jíž se tento zájem mohl v podmínkách vrcholné obrozenské kultury prosadit. Lokální fraška a vlastně divadlo samo stálo ostatně na okraji jungmannovské kultury a častokrát již za jejími předěly – vykazovalo, jak ještě uvidíme, svou potřebou skutečného lidového publika zcela jiné parametry. Pronikaly-li momenty z reálného městského, a zvláště pražského života do obrozenské kultury tudy, pronikaly tak vlastně spíše zadem, opovrhovanou či alespoň málo prestižní periferií. A také tam byly vlastně protlačovány z velké části zvnějšku, především tlakem vídeňské frašky. I v nevýraznější české hře s pražskými motivy v letech dvacátých, ve Štěpánkově hře Alina aneb Praha v jiném dílu

světa, jež vznikla volně upraveným a lokalizovaným překladem hry Adolfa Bäuerleho *Alina oder Wien in einem anderen Weltteile*,¹ mají pražské reálie jen ojediněle samostatnější povahu.

Vystupují tu především jako prostý ekvivalent reálií vídeňských (stejně jako v jiné, moravské adaptaci Karla Rubera nazvané *Alina* aneb *Brno* v jiném dílu světa sloužily jako jejich ekvivalent reálie brněnské), byly mnohdy pouhou transpozicí, kromě lokalizačního posunu někdy téměř doslovnou. Vznikají vlastně překladem, zčeštěním reálií původních, ať již jen v rovině pojmenování (*Prater – Hvězda, Bubeneč, Kohlmarkt – Uhelný trh, Wasserkunstbastei – Vodičkova ulice, Dunaj – Moldava, tj. Vltava* apod.), či ve vyšších rovinách tematických („*Man sieht eine freie Gegend. Es stellt die Donau vor, links der Kahlen und Leopoldsberg. Im Hintergrunde die weite Aussicht auf den „üppigen Strom“*“, s. 95 – „...vidí se most Pražský přes Moldavu, celá Malá Strana s Hradem a kostelem“, s. 12). Dokonce i písně, jejichž vazba k Bäuerlovu syžetu nemusela být tak těsná, se svou tematikou k originálním písním často dosti těsně přimykaly:

Když ty krásné české háje,
když vlast ještě spatřím svou;
rozkošné ty české ráje
protýkané Moldavou.
Všude z hájů, lučin, strání
rozléhá se prozpěvání
Taj ty dla! tu ty dli.
(s. 9)

Noch einmal die schöne Gegend
meiner Heimat möcht' ich sehn,
noch einmal, am heitern Ufer
unsrer Donau möcht' ich stehn!
Kommt ein Schiff mit frischen Leuten,
hört man s'jubeln schon vom weiten:
Jaheiha, ja ih he!
Östreich Vivat und Juhe! (s. 90)

Ach v Praze je krásně, ach,
Praha je má!
Prahu, ach! celý svět Prahu nemá!
(s. 22)

Das muss ja prächtig sein,
dort möcht ich bin!
Ja, nur ein Kaiserstadt,
ja, nur ein Wien!
(s. 105)

Přestože tak byly v Alině pražské reálie prosazovány především zvnějšku, skutečností zůstává, že prosazovány byly, ojediněle se v daném rámci dokonce mohly rozvíjet i vlastní logikou mimo prostor, jenž jim vymezoval originál (zvláště v 14. výstupu druhého jednání, ve scéně ve Hvězdě). A že tak v této oblasti vznikalo – i když chudičké – podloží, na které třicátá a čtyřicátá léta mohla navázat. Z tohoto hlediska je konečně příznačné, že Tylova fraška (především pak *Fidlovačka*) se k Alině také bezprostředně hlásila a že podobným adaptačním postupem jako Štěpánkova *Alina* vznikal i Tylův překlad *Lembertovy hry*

Fortunats Abenteuer zu Wasser und zu Lande nazvaný Václavík Outrata a podivné jeho příběhy na zemi a pod vodou (1834).²

V zásadě však obraz reálné Prahy (pro jednoduchost můžeme vystačit s tímto označením), tak jak ho rozvíjela zvláště léta třicátá a čtyřicátá, nebyl pro kulturní typ vrcholného českého obrození ničím samozřejmým a konečně ani „pravým“ – v takové podobě obrozená kultura ve svém klasickém tvaru byla odlišná, podřizovala se potřebám obrozené ideologie, a nikoli tlaku vlastní reality – agresivní, životaschopné a rychle se vyvíjející městské skutečnosti. Tato představa však přesto vytvářela další zdroj, z něhož v třicátých letech obraz Prahy zhruba řešeno „tylovské“ vyrůstal, a ani potom zcela nezanikla. Prosazovala se v třetím a čtvrtém desetiletí minulého století s takovou silou, až to mělo za následek, že tehdejší obraz Prahy je proti – kupříkladu – Paříži sueovské nebo Dickensovu Londýnu či Gogolovu Petrohradu mnohem méně jednolitý.

Na jedné straně je v něm patrná vrstva dobových reálií, reflexí každodenní přítomnosti města, středisek soudobého společenského života (Kanálka, Krenovy sady, Barvířský ostrov, Nové sady), sociální periferie (Uhelný trh, František), žánrových výjevů ze života obyvatel (dělňictvo, pouliční obchodníci, prostitutky), na druhé straně vrstva zcela jiná, odlišná svou stavbou i souborem motivů. Zatímco „reálná“ vrstva usiluje postihnout Prahu jako celek v jediném spojitém pásu jakožto soubor konkrétních detailů a fakt, ta druhá – v níž přežívá klasické obrozené myšlení – je z hlediska místopisu a sociografie okázale nespojitá, pracuje vlastně s několika emblémy, pevnými hodnotovými znaky často nápadně ornamentálně uspořádanými. Jestliže mezi jednotlivými prvky „reálné“ vrstvy obrazu Prahy převažuje vztah přiřazování, kombinace, druhá vrstva, podřizující se ještě plně klasickému hodnotovému systému, jak ho charakterizuje kulturní projekt jungmannovské generace, je organizována se zřetelným důrazem na vazby analogií, na základě podobnosti. Její struktura – byť je samozřejmě v textech syntaktizována, rozložena do lineární roviny, a tedy do posloupnosti – je nápadně paradigmatická.

Sám rejstřík emblémů jungmannovské Prahy byl poměrně chudý. Z konkrétních pražských lokalit do něj vstupovaly především Vyšehrad a Vltava, pak Karlův most a Bílá hora, ale i ty jsou postihovány jen kuse, nikoliv ve svodu dokreslujících detailů, ale naopak až okázale beze stopy po jakémkoliv lokálním koloritu, nikoliv jako „obrazy“, ale spíše jako „příznaky“. Jejich charakteristika se omezovala na několikaprvkovou množinu tematických atributů ani slovně příliš

neobměňovaných, které sice někdy odrážely určitý reálný, smyslově ověřitelný rys (Vyšehrad – „skála“), jindy však odkazovaly zjevně jinam než k reálu (Vltava – „mutná“, „velevážná“, „stříbrotoká“, „zlato-tonosná“).

Také okruh dalších atributů Prahy v klasické obrozené soustavě není nijak zvlášť velký. Na jedné straně je Praha personifikována v ženskou bytost („matka“, „mamička“, „panna“, „nevěsta“ – „královna“, „vdova“, tj. po králich) – podobné individualizaci vychází ostatně vstříc již sama nerozdobenost představy Prahy do množství pitoreskních a samostatných motivů v první čtvrtině 19. století. Tato personifikace, jakkoliv vycházející z celkem obvyklých alegorizačních postupů, není pro nás tak zcela významově prázdná. Příznačné je, že základní atributy sbližují alegorii Prahy s alegorií vlasti, obdobně vpjatou do obrozené symboliky rodinných vztahů „matky“ – „otce“ – „děti“, což zřetelně dokládá – až v zdánlivém rozporu s nepodrobností obrazu – význam Prahy v obrozené axiologii. Sám městský charakter Prahy nebyl vztahován k přítomnosti města („město Libušino“, „tisícileté sídlo věstkyně“), redukoval se v stálý emblém „věží“, „hradu“ – např. obrat „stověžatá Praha“ se prakticky ustálil již ve dvacátých letech (první doklad podle lexikálního archivu Ústavu pro jazyk český je u Miloty Zdirada Poláka), „hradeb“, z nichž zvláště atribut „hrad“ navazoval novou sérii emblémů: „hrad“ (tj. královský) – „trůn“ – „hrob“ (královský), těsně spojenou s řadou další: „hrob“ – „oltář“ – „chrám“ – „Mekka Čechů“.

Právě tam, kde i v rámci této emblematické vrstvy dochází k propojování na základě přilehlosti, souvislosti, prostorové návaznosti (a ostatně i k těmto procesům dochází v podobě nejreprezentativnější – jak se podle našich dokladů jeví – až v letech třicátých–čtyřicátých), je zřetelně vidět rozdíl mezi oběma vrstvami, které se tehdy na reflexi Prahy skládají, nejvýrazněji. Základem propojení jednotlivých obrozených pražských emblémů se stává jeden z nich: alegorická ženská postava. Na ni se pak promítají jednotlivé emblémy další: Vyšehrad, ale i obecně „hrad“, „věže“, „hradby“ v podobě „koruny“, „diadému“ jako ozdoby ženiny („královniny“) hlavy, „Vltava“ s „Karlovy mostem“ jako stříbrný drahý pás s „přezkou“ (srov. TYL 1, 385), „trůn“ apod. Souvislost je tak budována na osnově podobnosti, analogie k ženské postavě tu určuje seskupení jednotlivých motivů a nahrazuje tak jejich syntaktickou nevázanost. Podobnost, která na první pohled spojuje emblémy „matky“, „ženy“, „královny“, „(královské) vdovy“ jakožto prvky jediného paradigmatu, „hradu“, „věží“, „hradeb“, „koruny“, „diadému“, „chrámu“, „hrobu“, „Mekky“ jako prvky paradigmatu

jiného (případně několika paradigmat do sebe těsně zakleslých) se tak prosazuje jako určující síla i v procesech usilujících o plynulé, návazné zřetězení.

Vystoupíme-li na okamžik z vymezení vnucovaných lingvistickým nebo obecně sémiotickým aparátém, můžeme shrnout, že zatímco „reálná“ vrstva obrazu Prahy míří k nekonečnému zachycování nej-různějších stránek pražské reality, je programově a okázale otevřená, druhá, jungmannovská je naopak přísně uzavřena, rozvíjí se dovnitř obměňováním několika analogických atributů, jejich posunem, jenž aktivizuje několikeré (ale nijak četné) významové okruhy. Zatímco první vrstva je vnějšně nenormovaná a nenormativní, ve vrstvě jungmannovské se petrifikuje jen omezený počet kanonických motivů a určitou volnost skýtá teprve jejich skladba.

Není proto nijak zvláštním překvapením, že tehdy jediný pražský lokální emblém, který je rozvinut v celé pásmo motivů, totiž Vyšehrad, nevnaší v zásadě do pražské ikonografie atributy nové, ale představuje z ní spíš jen určitou výseč s motivy pouze jinak hierarchicky uspořádanými. Jestliže v celkové ikonografii Prahy převažuje ženský prvek – což přirozeně nevylučuje včleňování mužských atributů chrabrosti, síly („meč“) a „moci“ („berla“, „trůn“, „hrad“) –, v ikonografii Vyšehradu je postaven do popředí prvek mužský, právě svými okruhy „vlády“ (soudu) a „boje“. Příznačné je proto, že jakkoliv se Praha jednoznačně přiřazuje k mytické postavě Libuše, v okruhu Vyšehradu vystupuje (alespoň v podtextu) současně velice silný odkaz ke Krokovi a Přemyslovi; důraz na mužský prvek se konečně promítá i ve volbě konkrétního vyšehradského motivu – věčně „skály“, která vzdoruje přivalům vod. Nápadná mužská stylizace si místy podrobuje i ty tradiční legendární motivy, které by se na první pohled zdály vůči ní imunní – i pověstný vyšehradský sloup je v dobové stylizaci „sloup Římu vzatý“ (KOLLAR 1, 237), tedy Římu silou vyrvaný. Vyšehrad současně není alegorizován – již to označuje jeho nesamostatnost vůči Praze –, ale ostatní jeho emblémy jsou v zásadě totožné: „trůn“ („zlatý stolec“) – „koruna“ – „hrad“ (sídlo králů), „hradby“ (zdi), „hrob“ (urna). Zcela uzoučkou výseč z celkové ikonografie Prahy představuje motiv Bílé hory, vázané především k emblému „hrobu“.

Ale ještě jiný rys odlišuje obě vrstvy obrazu Prahy, jak se ve třicátých-čtyřicátých letech konstituuje, totiž časová orientace. Zatímco první se zaměřuje na přítomnost, jungmannovská vrstva přijímá současnost jen jako reflexi minulosti, jinými slovy vnímá přítomnost jen v té míře, v jaké je reflexí minulosti. Všechny emblémy klasické obrozenské ikonografie Prahy jsou přímo nebo nepřímo touto orientací poznamenány. Už volba adjektiv je z daného hlediska příznačná. Emblémy „starožitná“ („stará“), „staroslavná“ („veleslavná“,

emblém = symbol?

„slavná“), „chrabrá“, „královská“ přímo k minulosti odkazují a další, zdánlivě z tohoto hlediska neutrální („krásný“, „slovanský“, „stověžatý“ aj.), k ní odkazují zprostředkovaně. Také ostatní motivy nesou více či méně výrazný minulostní příznak, někdy nevyjádřený, ale vždy vyjádřitelný: „věže“ (v minulosti postavené), „hrad“ (v minulosti postavený, někdejší královský hrad), „trůn“ (někdejší královský trůn), „meč“ (kdysi proslavený v bitvách), „královna“ (pozůstalá po králi), „královna vдова“, „koruna“ (někdejší královská koruna) atd.

Praha je tak v klasické obrozenské podobě pojata jako „minulá sláva“, ať již je představována jmény slavných historických a mytologických postav (Čech, Záboj, Krok, Sámo, Lumír, Žižka, Tycho de Brahe aj.), nebo ve vnější tvářnosti města materializována (historické stavby), či konečně vnější tvářností města pouze označovaná: přítomná Praha jako konvenční, zcela arbitrární, tj. toliko o konvence dobového úzu se opírající znak minulosti (třeba i historicky nedoložené, historicky sporné či historicky nemožné). Tato orientace obrozenského pojetí Prahy zvláště zdůrazňuje v pražské ikonografii emblém „hrobu“, vždyť vlastně každý její emblém s potenciálním a vesměs také aktivizovaným minulostním příznakem byl sám o sobě metaforou „hrobu“, hrobu minulé slávy. Vnímání přítomné Prahy jako pouhého znaku minulých a ztracených hodnot s sebou od počátku neslo – v souladu s celoevropskou sentimentalisticko-romantickou vlnou,³ ale rozhodně se specifickým obrozenským smyslem – nostalgický podtón. Ten mohl být bezpochyby podle okamžité potřeby neutralizován (nutně musel být zrušen v konvenční ceremoniální lyrice, např. ke korunovaci, k návštěvě panovníka apod.), kdy symbol dávného krále bylo třeba vytlačit králem oficiálním – „tys ještě králů se sídlem stala!“ (HANKA 4, 191). Ale vstupoval do hry velice často: památky velké české minulosti jsou od počátku vnímány v této melancholické perspektivě, a to i tam, kde to vlastně neodpovídá logice. Už v historickém dramate Turinského, jehož přítomný čas je právě onou vzývanou slavnou minulostí, zůstává obrozenská zvláštnost pohledu na minulost zachována – „v hradě – vlasti koruně, / ... kde české struny libě hlaholily, / tu prázdno jest, jako by národ umřel!“ (TURINSKÝ 1, 372), obdobně i v historické próze Lindové: „...vůkol Vyšehradu prázdno a smutno ve Vyšehradě; – Ve Vyšehradě slavném, hrdém... Kde jsou bohové ti, které ctí národ? kde jest Perůn hromomocný? ... kde jest národnost Slovanů, kde jsou Slovanů bývalé časy!“ (LINDA 1, 73).

Současně a především je však Praha – jakožto soubor emblémů s minulostním příznakem a skrze ně i hodnot minulých – „svaté místo“, „sanktum“, prostor, kde se tento svět stýká s „druhým světem“,

realita s posvátným světem vlasteneckých idejí. Způsob, jímž je Praha začleněna do obrozenské ideologické soustavy, je oživením dávného mytologického myšlení a jeho forem. Úloha Prahy v klasické obrozenské soustavě v mnohém upomíná na funkce „kosmického stromu“ - arbor mundi - a jeho ekvivalentu, mytému „hory“ jakožto spojnice mezi světem lidí a světem bohů.⁴ Z tohoto hlediska (kosmický strom, posvátná hora jsou v mýtech umístovány ve „středu světa“) je příznačné, že je umístována ve „středu“ - „na srdci Evropy spanilý ouval“, „středíště“ (TYL 1, 382). Obdobně její předmětná stránka je (a napovídala tomu už ona krajní emblematické reálných detailů do několika málo typů) především nositelem poukazu k vysokým hodnotám a zpětně pak jejich pouhým odleskem, nemajícím o sobě žádné ceny, a proto nevyžadujícím - odtrženě od těchto hodnot - vlastně žádné pozornosti jako mrtvá realita, „hora kamení“. Opět analogicky k funkci mytické hory je tento poukaz prostorově zorientován: je vektorem směřujícím zdola - od předmětného - vzhůru k ideálnímu, v němž jedině je z hlediska obrozenské logiky hledána tehdy záruka smyslnosti celého českého světa. „Hrad“, „věže“, „hradby“, „chrám“, „trůn“, „oltář“ jsou z toho hlediska zobecnění funkčně - a také základní siluetou - hoře analogické.⁵

Dostali-li jsme se v našem výkladu již tak daleko, nebude možná na škodu povšimnout si - v kontextu české obrozenské kultury méně četných případů - kdy se v národní sanktum přetváří hora: Říp nebo Radhošť, Tatry, Blaník, Krkonoše.

NA HORU RADOŠŤ, V MORAVĚ

Tak světovládná Slávie stojí!
oceánové se pění pode trůnem
panujícím věčně, a nízcí hrdé
družky se koří před vládkyňi:

tak vysoký pne vzhůru se Radošť!
kryje v oblacích hlavu svou starožitnou,
kryje ve střevách země základy své:
tak panuje důstojným horám...

Jasně, Radošti, vznes korunu svou!
Slovanů oltáři a Slávie věrná
ty památko! Pohled tvůj veselý
aj! v duši radosti čilé budí.

Přestali valných kouřit obětí
rodové hostinští; více ni zvučné
„Radogosti!“ háj svěcený nevolá;
věčně oněměl i chrám i kněz;

Předce tajemství věrné ti chová
starožitný dub; a do srdce potomkům
při utichlém slavněji kůru lesů
sílu věje otců zesnulých.

Díka ti, outlých mého jara snů
ty dověrný tvorče: plnou k tobě chvátá
duše má radostí: dej, Vznešený,
žítí mi ve stínu svatosti tvé;

Tu z pramenů já čerpáti živých
chci slovanskou sílu; a skály olympské
ožijíc roznášeti divně budou
hláholy slovanské lýry mé.

(PALACKÝ 4, 45)

Na první pohled je v celém souboru materiálu patrné to, co prozrazuje i tato ukázka. Hora, která se stává součástí národně obrozenského mýtu má obdobnou ikonografii jako Praha, metaforika hory je stejně „architektonická“ (chrám, hradba), jako je metaforika města „horská“, objevuje se zde obdobný řetěz atributů - „koruna“, „trůn“, „oltář“, hora je výslovně označena jako sanktum, vypíná se vzhůru („kryje ve střevách země základy své“ - „kryje v oblacích hlavu“), je „starožitná“, je místem styku s minulostí - a to především s minulostí mytologickou („posvátné háje“, „oběti“, „starožitný dub“), v každém případě je místem hovoru se sanktem („skály olympské“), s „otci zesnulými“, znakem slavné minulosti a její ideální nadčasové projekce - „světovládné Slávie“. Lze vlastně bez nadsázky tvrdit, že obraz Prahy a obraz Radhoště z ukázky, obraz města a hory je z hlediska potřeb obrozenské ideologie na určité úrovni zobecnění zcela zaměnitelný, jinými slovy, že úloha „města“ i „hory“ jako národního sankta je ve svém jádru stejná, je stejně hodnotově orientována.

Neznamená to ovšem, že skutečnost, jestli v tom nebo onom národněobrozenském hnutí převládne proces „posvěcení“ města⁶ nebo hory, bude prostou náhodou či výsledkem svobodné volby vlastenecké skupiny. Přestože je u obou národních sanktů v zásadě totožná jejich

emblematika a ve svých důsledcích i nejobecnější funkce, zvýznamnění jednoho z nich zřetelně odráží nejen určité zeměpisné a zvláště pak dějinné předpoklady, a tedy zcela jinou přítomnou situaci národněobrozenského hnutí, ale nabízí konečně také jiná východiska pro budoucnost. Už konfrontace s našimi nejbližšími sousedy, s obrozením slovenským, je z toho hlediska mimořádně zajímavá. Stává-li se u nás ústřední složkou národního mýtu Praha, na Slovensku je mytizace měst (Nitra, Bratislava) okrajová: základní národní svátostí se stávají Tatry.

Už před nástupem generace štúrovců se Tatry stávají symbolem Slovenska u Jána Hollého (v jeho Svätoplukovi je Slovensko přímo nazýváno Tatransko a Slováci pak Tatranci), ještě v rámci společné českojazyčné kultury je jako kolébku Slovanstva opěvuje Kollár. Štúrovci se však zmocňují Tater a přetvářejí je v úhelný kámen své ideologie s takovou vervou, že v polemice s nimi sám Kollár zaútočí se zvláštním výsměchem i proti tatranskému mýtu. Pro přeměnu Tater v národní slovenské sanktum hovořila už jejich středová zeměpisná poloha – v Polsku nikdy, ani v dobách zvýšeného zájmu o tatranské motivy v letech sedmdesátých a osmdesátých, k podobnému zbožnění Tater nedošlo, pro Poláky zůstaly pomezními horami, spíše exotikou a zeměpisnou periferií než neodmyslitelnou součástí představy vlasti.⁷

Posvěcení města se však stavěla do cesty na Slovensku nejen jako u nás přítomnost – tedy přítomný stav odcizení města jako celku národnímu životu a jazyku, ale i malá vhodnost využití města jako znaku pro soubor svrchovaných hodnot „velké národní minulosti“. Slovenské město – na rozdíl od českého – neupomínalo totiž na někdejší národní samostatnou dějinnou existenci, stávalo se tedy pro potřeby obrozené ideologie málo prestižním.

Naopak posvěcení Tater se takovým znakem stát mohlo, už před štúrovci vlastně Tatry tuto úlohu okrajově naplňovaly jako „střed a kolébka“ Slovanstva. Štúrovci tuto znakovou funkci Tater pouze pevně kodifikovali a absolutizovali. Stejně jako se Praha stala pro českou vlasteneckou společnost zhmotněním někdejší slavné dějinné existence českého národa, jsou i Tatry pro štúrovskou buditelskou generaci „skamenelá, v tvrdej hmote vtelená idea Slovenska; lebo ta velebnosť, moc, sila, to ozornuo, to veličiznuo zrutno, ktoruo hľadá na Teba, kriese v duchu slovenskom temný akýsi cit veľikého povolania“ (HURBAN 2, 19).

Rozdílné možnosti otevírají mýtus Prahy a mýtus Tater i pokud jde o budoucnost. Mytizace Prahy povznesla do roviny sankta přece jen dílo

lidských rukou, „národní výtvar“, produkt lidské kultury, zatímco mytizace Tater přeměnila v národní svátost útvar přírodní, „dílo boží“. Slovenské národní hnutí se tak ještě bezprostředněji spojuje s představou božského vyvolení, než tomu bylo u nás, kde vedle argumentu božského poslání hrál důležitou, ba důležitější roli argument národní historicity, která se stala předběžným důkazem, že národ je schopen tomuto Prozřetelností danému úkolu dostat. Důležitým činitelem byl navíc sám fakt, že Praha jako sanktum byla sanktem obývaným, že totiž právě v ní bylo skutečné středisko všednodenní vlastenecké aktivity. Nic na tom nemění skutečnost, jak málo její reálnost vstupovala do povědomí obrozenců, kteří v ní vidí především jednoduchou soustavu hodnotově uspořádaných emblémů. Pro slovenské národní obrození byly Tatry prostorem vytržení ze všednosti, místem národně vlasteneckých obřadů (zasvěcování, přísahy, vatry⁸), nikoliv všední vlastenecké práce. Literární ovládnutí obrazu Prahy, které u nás v letech třicátých a čtyřicátých bylo již zápasem o ovládnutí reálu a tvořilo součást celkového zrealňování vlasteneckého hnutí a počátečního rozpadu vlastní obrozené ideologie, bylo tak vlastně současně lehkou dostupností sankta usnadněno. Na druhé straně se zdá, že sám způsob, jakým byla představa Tater vtažena do štúrovské ideologie, měl výrazný apelativní ráz, sepětí s božím posláním se stalo nositelem důležitého mravního imperativu: buďme připraveni k budoucímu činu, zatímco posvěcení Prahy mělo samo o sobě především povahu důkazu v čase ukazujícího nazpět: takoví jsme byli.

Nelze z toho přirozeně vyvozovat, že by historicky, zeměpisně a sociálně podmíněná volba toho či onoho národního symbolu pak nadále ovlivňovala chování národního kolektiva, poskytovala mu však rozhodně určitý okruh výrazových prostředků, který se v budoucnu pro jednotlivé národní úkoly někdy více, ale někdy také méně hodil: buď jim přímo vycházel vstříc, nebo k nim zůstával neutrální, případně jim třeba vzdoroval a musel být přebudován. Rozhodně se však v konkrétní volbě symbolů a v dalším zacházení s nimi vedle historických a zeměpisných podmínek, které jsou nasnadě, mohly odrážet – jinak spíš skryté – příznačné rysy těch či oněch společenských proudů a jejich ideologií.

Tento okruh otázek stojí přirozeně mimo obzor úkolů, které jsme si tu stanovili. Pro nás je důležité, že jsme se snad o něco přiblížili poznání, v čem spočívá zvláštnost české reflexe Prahy v třicátých a čtyřicátých letech 19. století. Spočívala v její dvojdmosti, v které se prostupuje Praha jako centrum národního mýtu s Prahou jakožto městským organismem.⁹ Dobrali jsme se přesvědčení, že jde o důsle-

dek napojení novodobého smyslu pro skutečnost moderního města na obrozenskou, tedy v našem – proti běžnému názoru zúženém – pojetí spíše jungmannovskou ideologii (odmýšlíme si pro tuto chvíli přetrvávající zvláštní „obrozenský smysl“, který tento akt sám o sobě má). Původem obrozenský obraz Prahy jako sankta tím splynutím s reálem ostatně nijak neutrpěl, celý jungmannovský soubor emblémů a jejich atributů zůstal důležitou složkou nazírání Prahy po celé 19. století – jakkoli již její vlastní reálnost nezastupoval. Jeho krajně obecný ráz dovoľoval poměrně snadné spojování s novými prvky – dokonce ani mytické zpřizračnění velkoměsta na sklonku 19. století¹⁰ ještě nepřerušilo zcela styk s touto vrstvou představy Prahy. Dlouho tak naplňoval sociálně stále ještě plně nevyžilou obrozenskou funkci, jejím prostřednictvím se až příliš mnohotvárná skutečnost vpojovala do posvěcené, apriori ideologické, v každém případě přehledné skutečnosti národních hodnot.

