Pavel Novotný: K modernitě rané německé romantiky

V jednom z fragmentů publikovaných v časopise Athenäum (1798-1800) označuje Friedrich Schlegel Francouze za „chemický národ“ (S II, 248). Především v souvislosti s Francouzskou revolucí tak Schlegel charakterizuje vznětlivou povahu Francouzů, jejich sklon ke společenskému *experimentování*. Autor takto vnímá celou dějinnou epochu: Chápe ji jako chemickou, tedy jako období spočívající v mísení a slučování různorodých vlivů, a tím i v nečekaných reakcích. Analogicky k dějinnému vývoji má podle Schlegela fungovat i umělecká tvorba: Má být „zrcadlem světa“ či také „obrazem doby“ (S II, 182), a jako taková má mít charakter chemického pokusu, řetězce proměn a vnitřních revolucí. Schlegel tak nejenže trefně vystihuje ducha doby, který skutečně spočívá v krajní nevypočitatelnosti a politickém pokusnictví, ale zároveň se zřetelně vymezuje vůči tradiční představě o umění: Oproti formální sevřenosti je prosazován požadavek na rozbití formální jednoty díla a její nahrazení tvorbou dynamickou, tvorbou, která spočívá v neukončenosti a otevřených relacích svých stavebních prvků. Jinými slovy: Povaha romantické tvorby nemá být syntagmatická (souvislostní, ucelená) ale paradigmatická (založena na viditelné struktuře).

Tato „negace syntézy“ (viz Adorno) je také jedním z hlavních důvodů, proč řada literárních vědců (například Silvio Vietta, Reinhard Döhl, Käte Hamburger, Michel Chaouli aj.) řadí ranou německou romantiku na počátek moderních literárních směrů. Raní romantici jsou jedni z prvních, kdo programově chápou umělecké dílo jako otevřený tvůrčí proces, jako otevřenou skládačku či mozaiku, řečeno suše technicky: jako *paradigmatickou strukturu* složenou z jazykového *materiálu*. Takový tvůrčí princip se jak známo plně projevuje především ve dvacátém resp. jednadvacátém století, zejména ve směrech spojených s jazykovým experimentem a technikou koláže a montáže – tvoří východisko pro abstraktní textové kompozice typu Schwittersovy „Ursonate“ nebo například hláskových básní Ernsta Jandla, je základním těžištěm konkrétní poezie, projevuje se i v próze, například u Alfreda Döblina.

Jistě bychom mohli namítnout, že takové paralely mezi romantismem a moderními tvůrčími technikami jsou dost odvážné, ahistorické, že ignorují dobově specifické faktory. Avšak už právě onen zmíněný Schlegelův fragment týkající se Francouzské revoluce dokazuje, že samotný „duch doby“, onen nevypočitatelný historický pohyb, není v období romantismu nepodobný tomu dnešnímu, a především, že od doby Francouzské revoluce dynamika doby nepoklesla, ale naopak – neustále se prohlubuje. Podobná tvrzení jako Schlegelovo, podobný důraz na proměnlivost a nevypočitatelnost doby, najdeme u mnoha

autorů pozdního 18. a 19. století, například u Novalise, Hölderlina, později ve zcela nihilistické podobě u Grabbeho nebo Büchnera. Současný německý germanista Silvio Vietta v tomto smyslu vytváří jasnou „problémově historickou“ osu, která mnohé starší texty (nejen romantické) s těmi moderními spojuje jak formálně tak příčinně: Stručně řečeno reflektují raní romantici klíčový dějinný moment, kdy se definitivně hroutí představa o světě jako o uzavřené, Bohem či rozumem zastřešené jednotě; od období krachu osvícenských ideálů získává svět ráz mozaiky, která jen velice těžko hledá sjednocující instanci. Absence harmonizačního principu, roztříštěnost, chaotičnost (chceme-li: vzrůstající bezbožnost či odbožštění) se v průběhu následujících staletí, především vlivem technického pokroku, moderně vedených válek, průmyslové revoluce, informačních médií a sítí apod. stále zvyšuje, a pochopitelně se i přímo promítá do struktury uměleckých děl.

Abychom si takovou osu blíže osvětlili, uveďme zde několik úryvků z různých literárních období. Odhlédneme-li od dobově specifických pojmů (Dada, Merz...) , zjistíme, že tyto texty vykazují z hlediska výpovědi značnou myšlenkovou spřízněnost, a vlastně bychom je mohli chápat jako mnohostranný náhled na v zásadě *společný* dobový fenomén:

> Dada je chaos, z něhož povstává tisíc pořádků, které se opět splétají v chaos Dada. Dada je průběh a současně i obsah celkového dění světa. (Johannes Baader, Erklärung des Club Dada, 84)

> Svět je chaos. Nicota je plodícím Bohem světa. (Georg Büchner, Dantons Tod, 78)

> Před abstrakcí je vše jedním, ale jedním jako chaos; po abstrakci je vše opět sjednocené, ale toto sjednocení je svobodným spojením samostatných, sebeurčených bytostí. Z množství se stala společnost, chaos je proměněn v rozmanitý svět. (Novalis, Blüthenstaub, N II, 455f)

> Vědomí, že nejsi ničím než fragmenty, že krátká a delší období nejsou ničím něž fragmenty...že trvání měst a zemí není ničím než fragmenty...a Země je fragmentem...že celý vývoj je fragment....že dokonalost neexistuje, že fragmenty vznikly a vznikají. (Thomas Bernhard, Amras, 78)

> Opravdu, bylo by vám úzko, kdyby se celý svět, tak jak jej požadujete, jednou opravdu stal srozumitelným. A není snad sám tento nekonečný svět z rozumného důvodu založen na nesrozumitelnosti a chaosu? (Friedrich Schlegel, O nesrozumitelnosti, S II, 270)

> Merz je náhled na svět (...), Merz je důsledek. Merz znamená vytvářet vztahy, nejlépe mezi všemi věcmi na světě. (Kurt Schwitters, Merz, 187)

> Když sledujeme tuto bezúčelnost a absenci zákonů moderní poezie jako celku, a opravdovou kvalitu jednotlivých částí, a věnujeme jim přitom stejnou pozornost: Tak se jejich masa jeví jako moře hádajících se sil, kde se v mlhavé změti pohybují dílky rozpuštěné krásy, zlomky roztříštěného umění. Daly by se nazvat chaosem všeho vznešeného, krásného a vzrušujícího, který je roven starému chaosu, ze kterého se, jak praví pověst, uspořádal svět, a který očekává lásku i nenávist, aby různorodé součásti rozdělil, stejnorodé ale sjednotil. (Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, S I, 224)

> Nekonečnost! Ale tato nekonečnost spojená z malinkatých konečností, to je svět. Naše tělo, naše postava, to, o čem si myslíme, že jsme to my, to jsou jen samé tečky, malilinkaté tečky, ale ty tečky to mají v sobě: Jsou to energetické stanice, malinkaté energetické stanice obrovské síly. Všechno může explodovat! Ale ty miliardy energetických stanic jsou na ten nejmenší okamžik, náš život,

> zaváté jako písek do této formy, kterou nazýváme naším Já. Mohl bych vám načrtnout vzorec. (Wolfgang Koeppen, Tauben im Gras, 206)

> Umění psát knihy ještě není vynalezeno. Ale je ve fázi vynalézání. Fragmenty tohoto druhu jsou literárními semeništěmi. Může mezi nimi být sem tam nějaké hluché jadérko: avšak stačí, když jich vzejde jen několik! (Novalis, Blüthenstaub, N II, 462)

> Všechno je zase otevřené / budoucnost / následek, následnictví / výsledek / dveře, brána, víno, kalhoty, bůza, košile a chlup / fontanela / rokle / budoucnost a bar / runda / bolest (hra) / otevřené tržní hospodářství / nůž / Jaques Offenbach / Všechno je zase otevřené (Einstürzende Neubauten, Alles wieder offen)

> Nic už není psychologicky svázáno, všechno je navrstveno, nic není dokončeno.Všechno zůstává otevřeno. Antisyntetika. Setrvávání na neslučitelnosti. Potřeba nejvyššího ducha, nejvyšší dovednosti, vše ostatní je dětinská hra. Potřeba nejvyššího tragického smyslu, jinak to není přesvědčivé. Ale když se to tak vezme, první verš může být z učebnice a druhý strofa ze zpěvníku a třetí Mikoschova anekdota. a celek je přece básní. (Gottfried Benn, Doppelleben, 2030)

Pokud bychom zde neuvedli jména autorů, jistě by nebylo jednoduché texty chronologizovat, popř. vůbec uvěřit tomu, že některé z nich vznikly už v 18. a 19. století. Přes všechny epochy a dějinné proměny, které je od sebe dělí, přes různé specifické okolnosti jejich vzniku lze sledovat, že všechny uvedené ukázky se pohybují na společné myšlenkové ose: Nepočítají se světem popř. jeho ztvárňováním jako s uzavřeným celkem, ale jako s otevřenou *strukturou* složenou z jednotlivostí. Novalisova „semeniště“ fragmentů mají v principu velice blízko ke Koeppenovým „energetickým stanicím“, Schwitters vzývá zákon relace podobně jako Schlegel, který mluví o „moři hádajících se sil“, dadaistický podivín Johannes Baader a Novalis chápou chaos vlastně velmi podobně – jako cestu k přirozenému řádu či harmonii, zcela temně a bezbožně se k nim přidružuje i autor doby předbřeznové, Georg Büchner; Thomas Bernhard mluví o světu jako o souboru fragmentů, a – ač s notnou dávkou pesimismu, rezignace na jakýkoli sjednocující princip – tak vlastně vytváří oblouk k fragmentární tvorbě romantiků: Právě oni považovali fragment za ústřední stavební prvek své tvorby, chápali jej jako účinný prostředek k tomu, jak učinit dílo objektivním, pravdivým.

Vedení takovýchto paralel samozřejmě svádí k povrchnosti a zkratkovitosti, ovšem právě aktivní pohyb mezi epochami, vytváření společného kontextu, umožňuje odbourávat strnulá učebnicová klišé, poukázat na nadčasovost a myšlenkovou živost mnohých starších textů. Vycházejme tedy z výše zmíněné problémově historické osy a věnujme pozornost dvěma hlavním představitelům rané, tzv. Jenské romantiky, Friedrichu Schlegelovi a Novalisovi. Zabývejme se blíže jejich teoretickým dílem, které je formulováno především ve Fragmentech a pokusme se je průběžně nahlížet v souvislosti s moderní literaturou dvacátého, popř. jednadvacátého století. Je možné, že pojednání o Fragmentech bude samo působit fragmentárně – částečně je to proto, že souvislostí s moderními proudy je zde překvapivě

mnoho a je škoda je nezmínit, částečně snad i proto, že při četbě raných romantiků se nelze nenakazit jejich rozbíhavým (a zároveň velice poutavým) způsobem uvažování.

Friedricha Schlegela a Novalise lze chápat jako úzce provázaný tvůrčí tandem, pomineme-li menší tvůrčí podíl A. W. Schlegela a F. Schleiermachera, nepřímo i celého tvůrčího, všestranně vzdělaného „týmu“ jenských romantiků. Novalisovy a Schlegelovy Fragmenty bychom na první pohled mohli chápat jako jakousi sbírku filozoficko-literárních skic a těžko bychom jim chtěli přisoudit nějakou systematičnost, naopak: myšlenkově jsou značně neposedné – tak to vnímal například Friedrich Schiller, když psal Goethovi, že Fragmenty mu svou manýrou a prostořekostí způsobují fyzickou bolest (20.7. 1798). Lze však sledovat, že autoři Fragmentů sledovali svým počínáním jasný a promyšlený cíl. Své Fragmenty tvořili sice velice svobodně a jaksi nahodile, jejich „prostořekost“ však probíhala v rámci vyššího tvůrčího řádu nebo, chceme-li, paradigmatu – a v tom smyslu také toho, co Schiller vnímal jako manýru.

Užijeme-li chemické popř. alchymistické terminologie, kterou nejen Schlegel ale i Novalis zhusta užívají, můžeme říct, že „slučují“ a „mísí“ všemožné oblasti – a sledují, co se takovým postupem vyvine, tedy doslova experimentují. Takový postup má mít ráz opravdového vědeckého pokusu, zároveň má však zůstávat zcela svobodnou poezií, Schlegel píše: „Veškeré umění má být vědou a veškerá věda má být uměním“ (S II, 161), nebo také „Čím více je umění vědou, tím více se také stává uměním“ (S II, 208). Taková dvojdomost, tento balanc mezi vědeckým a básnickým pojetím tvorby, vede k tomu, že Fragmenty se ve svých teoretických formulacích chovají velice nedisciplinovaně, mísí pojmy a terminologie, kolísají mezi vážností a metaforou, a především: Žádné ze svých teoretických východisek nedomýšlejí do konce. Ukončenost je ovšem to poslední, co by rané romantiky zajímalo. Klíčovým výrazem, a to zvláště u Schlegela, je naopak nekonečnost, neukončenost a především všobsáhlost – univerzalita. Romantický *všežravec* se vlastně nemá vyhýbat vůbec ničemu, co lze v poezii použít; ve slavném 116. fragmentu věnovanému „progresivně univerzální poezii“ Schlegel píše:

> Romantická poezie je progresivně univerzální poezií. Jejím cílem není pouze znovu sjednotit všechny oddělené žánry poezie, a dostat poezii do kontaktu s filozofií a rétorikou. Chce a má tu mísit, tu slučovat poezii a prózu, genialitu a kritiku, umělou poezii a přírodní poezii (...). Zahrnuje vše, co je poetické, od velkého uměleckého systému, zahrnujícího menší systémy, až po povzdech, polibek, promlouvající v neumělé dětské písni. (S II, 182)

Jak Schlegel tak Novalis mají samozřejmě velice daleko k šíři záběru, kterou ve 20. a 21. století vytváří ve své tvorbě například Hans Magnus Enzensberger (který do své poezie přijímá mimo jiné i technické popisy elektrických či optických zařízení, statistické údaje apod.), nebo například někdejší člen „Wiener Gruppe“ Gerhard Rühm, jehož krajně všestranná a multimediální tvorba byla v osmdesátých letech označena právě schlegelovským pojmem „progresivně univerzální poezie“ (viz Adler). Romantici se své době se však snaží pojmout do tvorby maximum dostupného materiálu a zároveň přitom usilují o něco podobného, k čemu dochází i u moderních montáží, do jisté míry ovšem i u jiných zcizujících postupů jako např. ironie nebo parodie – je to proces *recyklace,* využití tvůrčího materiálu novým způsobem. Ve 116. Schlegelově Fragmentu se mimo jiné dočteme: „Jiné [než romantické] druhy poezie jsou hotové, a mnohdy je lze zcela rozložit.“ (S II, 182)

V rámci ozdravného poetického experimentu, který oba básníci prosazují, usilují o to, aby byl užitému materiálu vdechnut nový život, aby byl omlazen: „Básník a umělec (...) bude ztvárnění nově ztvárňovat, již vytvořené chtít ještě jednou vytvořit; bude dílo doplňovat, omlazovat, nově utvářet.“ (S II, 140) Podobně i Novalis: „Vyšší umělec komponuje z jednot nižších umělců variační řadu vyšších jednot a tak dále.“ (NW 490) Romantika se tedy snaží vytvořit z původního materálu něco lepšího, vyššího a v neustálé reflexi tak dílo zdokonalovat. Konkrétní pojítko k takovému romantickému postupu formulují, v mnohem techničtější a chladnější podobě, autoři Wiener Gruppe, Oswald Wiener a H. C. Artmann. V letech 1962-1967 napsal Wiener „román“, tradičním způsobem zcela nečitelný, jenž nese titul „Vylepšení střední Evropy“; toto „vylepšení“ se přitom děje prostřednictvím literární montáže, sestříháním mrtvé a všestranně znečištěné jazykové matérie do nových překvapivých kombinací (přičemž jde o ironicky míněné vylepšení pošramocené evropské minulosti), tedy způsobem jakési ozdravné recyklace. H. C. Artmann ve své sbírce montáží a sekvencí „Pod ochranou klobouku“ zmiňuje stejný princip vylepšení, svou knihu chápe pouze jako náčrt či výčet heterogenního obsahu, sbírku montovaných skic, které mají být čtenářem domýšleny dál. Autor přitom výslovně (ač zjevně ironicky) odkazuje na propojenost své tvůrčí techniky s romantismem.

Podobně jako v literární montáži, lze i romantickou tvorbu chápat jako technickou, syntetickou záležitost. V jednom z Fragmentů mluví Schlegel o „technické pravdě, která je zákonem krásné poezie“ (S I, 211), jinde také o „kombinatorickém umění“ (S II, 201) nebo o „kombinatorickém vtipu“ (S I, 268). Různorodost a jiskřivost nečekaných kombinací přitom vládne nejen mezi jednotlivými fragmenty, ale i v nich samotných – výpovědi se tak často

stávají nesrozumitelnými, zdánlivě nesmyslnými, protimluvnými. Že jsou romantické experimenty i na dnešní dobu podnětné a v adornovském smyslu šokující (Adorno chápal šok jako jeden ze základních znaků avantgardy), dokládají například následující úryvky z Fragmentů. Sledujme především způsob, jak se v daných výpovědích mísí různorodé složky a vytvářejí tak překvapivé významové spleti:

> Vojáci mají pestré šaty, protože jsou to květy státu, světští entuziasté. Oxidy. (NW 764). Duchovní jsou čistým uhlíkem – veskrze hořlavé, světelně koncentrované, svazující povahy – hřející a planoucí – velká příbuznost s kyselinou. (NW 765). Elektricita nahlížena jako dualismus vzduchu. (NW 767) Hra strojů. Elektrický tanec (NW 758). Magnet duše (NW 767) Poetická satyra a anihilace poezie (NW 785)

podobně i Schlegel:

> Formální logika a empirická psychologie jsou filozofickými groteskami. Neboť to zajímavé na aritmetice čtyř základních početních úkonů nebo experimentální fyziky ducha může spočívat pouze v kontrastu formy a látky. (S II, 176) To, co je obyčejně označováno jako rozum, je pouze jeho druhem; totiž řídký a vodnatý. Je také hustý ohnivý rozum, který vlastně dělá vtip vtipem, a řádnému stylu dodává elasticictu a elektricitu. (S II, 159)

Takové kombinace jsou vlastně řízenými asociacemi, hádankovými paralelismy a metaforami, často těžce dešifrovatelnými, mlhavými, nesrozumitelnými. Schlegel v tomto směru dokonce zachází tak daleko, že v Atheneu zveřejňuje studii „O nesrozumitelnosti“, která není ničím jiným než pastí na čtenáře: Text se vůbec nesnaží působit srozumitelně, naopak, zaplétá se sám do sebe, sám sebe ironizuje. Nesrozumitelnost je také jedním z důvodů, proč se při četbě mnohých Fragmentů nabízí otázka, zda chtějí autoři vůbec něco sdělit, nebo spíš propadli bezbřehé hře s mícháním různých ingrediencí. Nebo také jinak: mohli bychom se ptát, vytvářejí-li vůbec nějakou teorii, nebo pouze vtipkují, provokují, zkoušejí trpělivost čtenáře – autoři ostatně mnohdy připomínají, že počítají se čtenářovou aktivitou, či dokonce mluví o ideálním stavu, kdy autor splývá se čtenářem. Přistoupíme-li na tento nevyjasněný ironický balanc mezi vážností a hrou, mezi autorstvím a autonomním textem, dojdeme shodně s oběma básníky k základnímu vtipu jejich tvorby: Fragmenty popisují, jak má romantická poezie fungovat a samy to na sobě demonstrují.

S technickým (nebo dokonce hravým) přístupem k tvorbě se, jak bylo naznačeno, logicky pojí i reflexivní přístup k jazyku a literatuře, tedy tendence k tomu, chápat literární

tvorbu jako práci s *živým materiálem*. Slovo živý je v případě raných romantiků skutečně třeba zdůraznit, neboť oba tvůrci se v redukci jazyka na materiál samozřejmě nedostávají tak daleko jako experimentátoři dvacátého a jednadvacátého století. Jak Novalis tak Schlegel jsou zřetelně vzdáleni tomu, pojímat jazyk jako pouhou věc nebo jako mrtvý skelet, významově vyprázdněnou matérii, jako to ve dvacátém století dělají autoři Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, mnohdy i Peter Handke; ani v nejmenším neprosazují chladnou, „robotickou" montáž slov jako Gottfried Benn. Oba romantičtí básníci chápou jazyk jako objekt a nástroj, zároveň však jako organismus, neztrácejí víru v jeho životaschopnost a výpovědní sílu: „Čtyři písmena mi označují Boha (Gott); několik čar milion věcí. (...) Věda o jazyku je dynamikou říše ducha. Rozkaz pohybuje armádami; slovo *svoboda* národy." (N II, 413). Oba básníci zdůrazňují, že jazyk si žije vlastním životem, nezávisle na lidském rozumu. Novalis na mnoha místech upozorňuje na to, že v momentě, kdy jazyk přestaneme ovládat rozumem, nezřídka vyslovíme „ty nejskvělejší a nejoriginálnější pravdy", při snaze o racionální sdělení nás jazyk naopak neustále zrazuje (srov. N II, 672). Podobně i Schlegel: „Chtěl jsem ukázat, že slova si často rozumějí lépe než ti, kteří jich užívají." (S II, 364) Ještě lépe tuto vlastnost jazyka formuluje Novalisův a Schlegelův současník Ludwig Tieck, když ve svém pozoruhodném dramatu „Svět naruby" nechá takto promlouvat postavu blázna: „Protřepávám slova mezi zuby a vyhazuji je nestydatě a lhostejně ven jako hrací kostky. Věřte mi, jen zřídkakdy se člověku podaří hodit samé šestky." (Tieck, 317) Právě tato vlastnost jazyka, tato „náladovost" (N II, 672) vede k tomu, že se romantici staví k jazyku reflexivně a odmítají básnický subjekt plně ztotožňovat s tím, co vyslovuje – zároveň, v dialektickém protikladu s tímto odstupem, je právě subjekt ohniskem básnické tvorby.

Podle takto stanovených tvůrčích pravidel má jazykový výraz tedy fungovat ve dvojí rovině – jako něco, co je úzce spojené s autorským Já, zároveň se však od něj osvobozuje a funguje jako „výraz sám o sobě" (N II, 588). Literární vědec Wilfried Steiner připomíná, že takový balanc mezi tvůrčím Já a autonomně fungujícím jazykem není ničím jiným než přípravou k odtržení obou instancí, k jejich vzájemnému odcizení, typickému pro moderní tvůrčí techniky 20. století, vycházející z myšlenky jazykové krize či skepse – a tím i redukce jazyka na zcela chladný a významově vyprázdněný stavební materiál (srov. Steiner, 138). Reflexivní přístup romantiků k tvorbě, ač je veskrze optimistický, lze tedy chápat jako přípravnou fázi jazykového odcizení resp. zcizujících technik moderních textů.

Bylo řečeno, že romantická tvorba má mít paradigmatickou povahu, což znamená, že zaokrouhlenost díla má být nahrazena otevřenou strukturou. Ve Fragmentech a poznámkách

obou básníků nalezneme řadu postupů, jak jednotu díla rozbít, jak je dynamizovat, rozpohybovat v hustou síť relací. Ve všech navzájem se prolínajících, neucelených, a proto i těžko uchopitelných koncepcích romantické tvorby je patrná centrální snaha o to, dosáhnout samostatného fungovaní jazyka, a tím i zcela čisté, objektivní poezie. Poměrně známá je skutečnost, že romantici v rámci této jazykové autonomie prosazovali v tvorbě asociaci a náhodu (a tím i snovost), čímž také vytvářejí zřetelné pojítko s tvorbou surrealistů: „Básník potřebuje věci a slova jako klávesy, a celá poezie spočívá v činné asociaci idejí, v automatické, úmyslné, ideální náhodné tvorbě“, píše Novalis (N III, 451). Další výraznou tendencí je přenos abstraktních hudebních principů na literární dílo, v době rané romantiky prosazovaný i Tieckem a Wackenroderem.

Další paradigmata tvorby otevírá i zmíněné propojení poezie s vědou, u Novalise a Schlegela především s matematikou a chemií. Z fragmentů, poznámek a teoretických pojednání Novalise lze vysledovat básníkův častý sklon k tomu, pojmout literární tvorbu jako matematickou operaci: „Systém čísel je vzorem pravého systému jazykových znaků – Naše písmena se mají stát čísly, náš jazyk aritmetikou.“ (N III, 199), To koneckonců koresponduje se snahou o hudební pojetí díla, neboť jak známo, jak hudební intervaly tak i rytmus mají matematický základ, Novalis v souladu s tím píše: „Každá metoda je rytmus: když jsme ztratili rytmus světa, ztratili jsme i svět. Každý člověk má svůj individuální rytmus. – Algebra je poezie. Rytmická mysl je génius.“ (N III, 203) Tímto tvrzením Novalis sleduje jasný a z hlediska tvorby velmi radikální cíl: Stejně jako matematika (a zároveň také hudba) má poezie rozvíjet autonomní herní prostor, má být zcela abstraktní a zároveň zcela objektivní. Takový princip je v matematice obsažen beze zbytku, neboť jako „syntetická věda obsahuje zákony, které samy sebe vysvětlují, samy sebe legitimizují“ (N III, 690). Rozklad jednoty díla na základě kombinatorických pravidel Novalis sice ještě neuskutečňuje naplno, ale teoreticky otvírá cestu k tvorbě, která – má-li být brána do důsledku a vztažena na všechny roviny jazykového materiálu – dovoluje naprostou jazykovou abstrakci, tvorbu založenou na čisté jazykové hře, tak jak ji známe u Morgensterna, Balla, Schwitterse, nebo Ernsta Jandla. Vztaženo přímo na uplatnění matematických postupů v literatuře nelze nezmínit, jistě značně příkrou, leč zjevnou analogii s permutační poezií (např. Eugen Gomringer) nebo s experimenty stuttgarstkého profesora Maxe Benseho, který v padesátých a šedesátých letech na základě různých matematických algorytmů hledal nové poetické možnosti jazyka, a to prostřednictvím počítače, zcela distancován od procesu tvorby. Zajímavou příkladem z druhé poloviny dvacátého století je i číslicová poezie Gerharda Rühma, v níž autor využívá pouze číselných konstelací – jejich rytmu, zvuku, obrazu.

I Schlegel často vztahuje matematiku na poezii, ještě výraznější je u něj však princip chemický, který byl již zmíněn na začátku. Francouzský germanista Michel Chaouli zdůrazňuje ve své knize „Laboratoř poezie“, že na tomto základě lze dokonce oba básníky odlišit. K tomu je však třeba podotknout, že takové odlišení nemůže být nijak ostré – jako skutečně univerzální, všestranně vzdělaní duchové se oba romantičtí tvůrci nevyhýbají žádnému myslitelnému vlivu a dochází u nich k četným názorovým prolnutím. Pojmeme-li Schelgela jako chemický typ, pak lze tvrdit, že postupuje podobně jako Novalis, neboť i on hledá abstraktní zákon tvorby, který je zároveň výrazem nejvyšší objektivity. Zatímco je však Novalisova teorie (ač fragmentární, poznámkovitá, neohraničená) poměrně srozumitelná a snadno přehlédnutelná, pohybuje se Schlegelova koncepce na nejisté hranici mezi teorií a pouhou metaforou, a spíše než na chemii odkazuje na mnohem nevyzpytatelnější středověkou alchymii: Krásno a nejvyšší objektivitu Schlegel ztotožňuje s hledáním zlata. (srov. S I, 365)

Stejně jako Novalis matematicky, pojímá Schlegel uměleckou činnost pomocí (samozřejmě nejen) chemické terminologie: Mluví o mísení, slučování, dělení, substancích, látkách apod. Poezie má podnikat doslova chemické pokusy, má směšovat heterogenní materiál a tím vyvolávat nečekané, náhodné *reakce.* Romantická poezie by se podle Schlegela dala chápat jako neustálý pohyb na ose „pokus-reakce“, v čemž také spočívá jedna z definic jeho progresivně univerzální poezie – vlastně se má jednat o nekonečnou řadu pokusů: „Život univerzálního ducha je nepřetržitým řetězcem vnitřních revolucí.“ (S II, 255) Způsob tvůrčího odstupu je podobný jako u Novalise - i zde působí autorské já jako roznětka autonomních jazykových dějů: Všechny elementy (dle Schlegelových poznámek má jít skutečně o písmena, morfémy, slova, slovní skupiny) jsou stejně jako v chemii podřízeny silám a principům, nad kterými má ten, kdo experiment provádí, pouze částečnou kontrolu.

Romantici jsou ve své tvorbě jednoznační optimisté, entusiasté: Útěkem do svobodné, formálně tříštivé tvorby se snaží nalézt cestu k přirozenému přírodnímu řádu, k prvopočátku všeho a zároveň k Bohu. Není přitom bez zajímavosti, že Friedrich Schlegel dokonce usiloval o vytvoření nové Bible, „absolutní knihy“ v podobě nekonečného fragmentárního románu. (srov. S II, 265). Německý experimentální básník a literární teoretik Reinhard Döhl, který mimo jiné zkoumá i paralely mezi romantikou a moderním jazykovým experimentem, mluví o „tvůrčím rauši“, opojení, ve kterém oba romantičtí básníci vystupují jako novodobí proroci, poslové nové víry (srov. Döhl). Novalis například píše:

> Básník je skutečně okraden o smysly – zato se vše vyskytuje v jeho nitru. Představuje opravdový subjekt a objekt, duši světa. Smysl pro poezii má velice blízko ke smyslu věštby a k religiositě, k proroctví. Básník uspořádává, slučuje, volí, vynalézá – a i jemu samotnému připadá nepochopitelné, proč právě tak ne jinak. (N III, 686)

Oba básníci chápou tuto víru jako novou, protestantsky založenou formu křesťanství (v té době byli oba protestanti). Z hlediska křesťanského myšlení je však taková víra přinejmenším podezřelá, neboť se pohybuje mimo jakákoli náboženská dogmata a vzývá naprostou svobodu. Za jedinou zcela svobodnou oblast přitom považuje právě umění, a tomto směru není ničím jiným než čistou vírou v umění – „Kunstreligion“ (N III, 560), či dokonce jakýmsi učením o experimentální víře – „Experimentalreligionslehre“ (N III, 565).

Hledat náboženský rys i v moderním experimentu se na první pohled jeví jako nepatřičné, ale není tomu tak. Je koneckonců stěží představitelné, že by se umění, chce-li člověku něco přinášet, mělo rezignovat otázku po přesahu, absolutnu, transcendentnu. A že i takový směr jako dadaismus je ve své nejhlubší podstatě výrazem víry, dokládá Reinhard Döhl zřetelně na tvorbě Hanse Arpa, který svou tvorbu charakterizoval jako „hledání mystické skutečnosti“ (viz Döhl), Döhl také uvádí poezii Hugo Balla, který, jak známo, přednášel své abstraktní hláskové básně v liturgickém tónu; Ballova performance na první pohled působí jako čirá provokace, její výpověď je však překvapivě čistá a hluboká: Podle Balla představují hláskové básně poslední možnost, jak svobodně pracovat s jazykem, který je zcela znemožněn žurnalistickými automatismy, Ballovým cílem je „uchýlit se do nejvnitřnější *alchymie* slova, rezignovat dokonce i na slovo, a ponechat tak poezii její poslední nejsvatější oblast.“ (Ball, 60) Na mnoha dalších příkladech lze doložit, že dadaistická „Antikunst“ je sice formálně destruktivním směrem, ale v konečném důsledku přece jen směrem uměleckým, či přesněji: voláním poučených umělců a básníků po tvůrčí nespoutanosti, opravdovosti a svobodě, po pravém absolutnu uprostřed nicoty moderní civilizace. Zcela programově chápe i Kurt Schwitters své umění jako bohoslužbu – a ne náhodou se Schwittersova ústřední hlásková kompozice jmenuje právě Ursonate – *Pra*sonáta, neboť i ona je pokusem naleznout čistotu a původnost, zcela abstraktní a pravdivý jazyk, a tím i kontakt nevyslovitelnem, absolutnem (Schwitters tak zároveň zcela vědomě navazuje na dávnou myšlenku hledání prafenoménů, původu, kořenů – po kterém pátral v 18. století Herder a která zajímala i rané romantiky). Samotný závěr Ursonate, abecedu, jež je čtyřikrát odříkána pozpátku, si lze jistě vyložit jako rytmický vtípek, – ale logicky i jako temný kabalistický obřad směřující k prvopočátku.

I zdánlivě studený jazykový experiment druhé poloviny dvacátého století, jemuž dal jeden z rozhodujících impulzů Gottfried Benn, nerezignuje na transcendentní úlohu umění. Benn hovoří v návaznosti na Nietzsche o zcela bezbožné „transcedenci tvůrčí nálady“, která má fungovat uvnitř „obecného hodnotového nihilismu“. Benn (shodou okolností syn protestantského pastora) rozvíjí koncepci čistě estetické podstaty poezie: „Poezie je tedy absolutní, namířena v Nic.“ (Vortrag in Knokke, 1112) Takové pojetí tvorby lze chápat v historicky problémové souvislosti s romantickým způsobem tvorby a její čistou Kunstreligion; Bennův postup je jen podstatně radikálnější, stran víry zcela mrazivý, temnější, definitivně zbavený božské instance, nároku na utopii, prostý jakýchkoli křesťanských atributů.

V této krátké studii rozhodně nešlo o to, pokoušet se raný romantismus násilně modernizovat a aktualizovat, stavět na úroveň dadaistických montáží nebo třeba konkrétní poezie. Cílem bylo poukázat na skutečnost, že romantický způsob tvorby lze chápat ve společném kontextu s experimentálními tendencemi v literatuře, a to jako přípravnou fázi moderních, jazykově reflexivních směrů. Raná romantika je v mnoha směrech přelomovým obdobím, které navazuje na starší tradice, ale současně formuluje myšlenky, které se později uplatnily v mnohem radikálnější podobě: Romantičtí tvůrci bezmezně věří v harmonii skrytou v poezii, ale zároveň přiznávají, že harmonie lze dosáhnout pouze rozbitím formy, negací syntézy, abstrakcí. Romantika také věří ve výpovědní sílu jazyka, ale zároveň říká, že jazyk jako nástroj nefunguje zcela spolehlivě, a v zájmu objektivity je třeba nechat jej působit samostatně, distancovat se od něj. Romantika se též snaží úzce propojit umění s křesťanskou vírou, ale současně takové spojení vyvrací tím, že harmonizační instanci nespatřuje v evangeliu, ale v tvůrčím procesu. Není divu, že koncepce raných romantiků ve své době zapůsobila jako estetický převrat, jako opravdové „vosí hnízdo“ (Goethe Schillerovi, 28.7. 1798).

Vžitý školský model, že romantik je jakýsi levitující snílek, melancholik pohybující se mimo realitu, paradoxně romantickou tvorbu uzemňuje a s původním posláním romantiky nemá společného takřka nic. Romantik totiž z reality přímo vychází, vnímá ji jako nevyčerpatelný zdroj materiálu pro svobodnou tvorbu, která (ač abstrakní, fantazijní, pohádková) má přesně vystihovat dynamiku doby. Pokud by romantika byla schopna převést do praxe to, co její tvůrci teoreticky formulovali, vlastně by neměla šanci ustrnout a stát se jakkoli uchopitelnou. Jen těžko by šlo ohraničit všeobjímající tvůrčí proces, který „na křídlech poetické reflexe“ (KFSA II, 182) nepřetržitě pohlcuje sám sebe, a řítí se tak směrem

k božskému nekonečnu. V tak nezřízeně vysokém nároku na tvorbu ovšem spočívá i její úskalí – je velice těžké, ba nemožné v onom progresivním pohybu vytrvat a držet jej pod kontrolou, nepropadnout bezbřehosti a rozbíhavosti, manýře. To je také jedním z důvodů (odhlédneme-li od skutečnosti, že Novalis předčasně zemřel a Schlegel se oženil a konvertoval ke katolicismu), proč romantika poměrně rychle dosáhla mezí svých reálných možností a časem se proměnila v mnohem srozumitelnější, dějově orientovanou pohádkovost a fantastičnost, získala ráz literární šablony, značně slevila ze svých revolučních ideálů. V období Biedermeieru už romantismus zkrotl natolik, že se stal běžnou součástí měšťácké knihovničky. Tak ostatně přežívá o obecném povědomí dodnes: Původně ryze avantgardní počin, vycházející z ideálů Francouzské revoluce, se v průběhu času proměnil něco zcela opačného – v klišé příležitostného snílka v mezích konzumní normy.

Citované zdroje (v citacích jsou jednotlivé svazky značeny římskými číslicemi, ukázky přeložil PN):

N

Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Historisch-kritische Ausgabe in 4 Bd., Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960ff.

NW

Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2. Das philosophisch-theoretische Werk. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl. Wien 1978.

S

Schlegel, F: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean- Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: 1958 ff.

Adler, J.: *Progressive Universalpoesie: Die Kunst Gerhard Rühms.* In: *Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst*. 83/2 (1987). S. 105-119.

Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1970. Bd. 7.

Artmann, H. C.: *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen*. Salzburg 1974.

Baader, J.: *Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*. Hrsg. von Hanne Bergius. Lahn-Gießen 1977.

Ball, H.: *Die Flucht aus der Zeit.* Hrsg. von Bernhard Echte. Zürich 1992.

Bernhard, T.: *Amras.* Frankfurt a. M. 1964.

Büchner, G.: *Dantons Tod.* In: *Werke und Briefe*. Hrsg. von Fritz Bergemann. Frankfurt a. M. 1979. S. 78

Benn, G.: *Gesammelte Werke in acht Bänden.* Hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden 1960ff.

Döhl, R.: *Collage und Realität. Historische Aspekte zum Thema Collage*, http://www.netzliteratur.net/experiment/collreal.htm (poslední přístup 20.7.2011)

Einstürzende Neubauten: *Alles wieder offen* (CD, 2007)

Chaouli, M.: *Das Laboratorium der Poesie: Chemie und Poetik bei Friedrich Schlegel.* Paderborn 2004.

Koeppen, W.: *Tauben im Gras*. Franfurt am Main 1980.

Schwitters, K.: *Das Literarische Werk.* 5 Bde. Hrsg. von Friedhelm Lach. Köln 1980.

Steiner, W.: *Rausch - Revolte - Resignation. Eine Vorgeschichte der poetischen Moderne von Novalis bis Georg Heym.* Wien 1993.

Tieck, L.: Die *verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Karl Pestalozzi. Berlin 1964.

Vietta, S.: *Die Literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard.* Stuttgart 1992.

Wiener, O.: *Die Verbesserung von Mitteleuropa.* Reinbek 1985.

(nekorigovaná verze článku pro Souvislosti 3/2011)