

PALACKÉHO DĚJINY A HISTORICKÁ PAMĚŤ NÁRODA

Kamil Činátl

Palacký's History and the Historical Memory of the Nation

This article analyzes the role that František Palacký's multi-volume History of the Czech Nation in Bohemia and Moravia had in constituting the modern historical memory of the Czech nation. It starts from the concept of collective memory as defined by the sociologist Maurice Halbwachs, and focuses chiefly on the description and interpretation of collectively shared images of the past. The article examines the relationship between historiography and historical painting in the late nineteenth and early twentieth centuries, mainly in the works of Mikoláš Aleš, Luděk Marold, and Václav Brožík. Using specific examples, such as battle fields and symbolic architecture, the article considers the ability of the landscape and places on it to become media of historical memory.

Kamil Činátl (*1975), působí Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kamil.cinatl@centrum.cz

Tato studie je součástí širšího výzkumu, primárně zaměřeného na naratologickou analýzu Palackého *Dějin národu českého v Čechách a na Moravě* a dalších (historiografických, literárních, výtvarných i filmových) reprezentací minulosti, jež vznikaly v návaznosti na Palackého dílo (Alois Jirásek, Václav Brožík a další). Představuje jen dílčí část analýz Palackého dějepisného vyprávění, zaměřenou především na obraznost jeho historiografického stylu a na schopnost vytvářet kolektivně sdílené obrazy minulosti.

Palacký ve svých *Dějínách národu českého v Čechách a na Moravě* opakovaně zdůrazňuje, že bytí národa po staletí ohrožovalo zapomnění. Právě Palackého historiografické dílo mělo zachránit minulé události před utonutím v moři zapomnění. Vzpomínky českého národa byly dle dějepisce úmyslně a dlouhodobě ničeny: „Co nepodlehlo litému fanatismu, zmařeno namnoze nerozumem a ne-

tečností potomkův.⁴¹ Před historikem se tak tyčí heroický úkol: rekonstruovat paměť národního společenství. Takový obraz minulosti se měl dle Palackého stát zrcadlem, v němž by národ „poznal sebe sám a spamatoval se v tom, čeho mu potřebí jest“.² *Dějiny* měly národu posloužit „ku poznání sebe samého a k uvědomění se v tom, čím jest a čím býti má“.³

Každá živá kultura sdílí jistou kolektivní paměť, řečeno s Janem Assmannem „konektivní strukturu sdíleného vědění a sebezobrazení, která se opírá jednak o vazbu na společná pravidla a hodnoty, jednak o vzpomínku na společně obývanou minulost“.⁴ Palackého *Dějiny* díky své komplexnosti, šíří vypravěčského záberu a také nebyvalému rozsahu nabídly národnímu společenství vnitřně konzistentní a velmi bohatou škálu obrazů minulosti, čímž nepochybně výraznou měrou přispěly ke konstituování identitotvorné mnemotechniky moderního českého národa. Historiografická narace prezentuje formativní zkušenosti a vzpomínky sdílených dějin sice v návaznosti na dobové stereotypy historické imaginace (oblíbené kroniky, lidová historická próza a divadlo), ale s výraznějším nárokem na pravdivost, neboť se opírá o skutečné, znovuobjevené prameny. Palacký (a shodně s ním i jeho následovníci) rád zdůrazňoval rozsah vlastní heuristické práce, kterou musel vykonat při zajišťování pramenů.⁵ Navíc *Dějínám* vtiskl sugestivní a sjednocující vykladovou koncepci, čímž vytvořil vnitřně uspořádaný celek, jemuž mohlo jiné dílo jen stěží konkurovat. Kanonický význam Palackého díla netkví

1 FRANTIŠEK PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, Praha 1930–1931, Předmluva ke druhé části V. dílu, s. 10.

2 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, Předmluva prvního vydání, s. 3.

3 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, s. 6. Obdobně charakterizuje situaci „národa bez paměti“ Palacký též ve svých projevech: „Dějiny národu považovány bývají všude za nejdražší dědictví; jsouť pokladem zkušenosti, které nabyli na dráze života svého, zrcadlem ctností a nectností jeho, a učitelem i výstrahou, čeho se chápati a čeho nechati má; jsou konečně paměti rodinné, podávané od otcův k synům i vnukům. Národ, odloučený od dějin předků svých, podobá se nalezcenci, jenž nadarmo touží a poptává se po rodičích i rodině; nejen hojný pramen slastí nežných vyschl jemu hned u porodu, ale i blahotinný podnět ke ctnostem občanským, k lásce a k obětí vlasteneckým, bez nichž obecné dobré prospívati nemůže. ... kdo je zná, ptej a dovíš se, jak mnohem tíže jim bývá zápasiti, aby neutonuli v kalu podlého sobectví a všeho, co dále z tohoto se rodí.“ – FRANTIŠEK PALACKÝ, *Spisy drobné I. Spisy a řeči z oboru politiky*, (ed.) Bohuš Rieger, Praha 1898, s. 125.

4 JÁN ASSMANN, *Kultura a paměť*, Praha 2001, s. 20.

5 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, Praha 1930–1931, Předmluva ke druhé části V. dílu, s. 11: „Mne tedy nejvíce času stálo hledání a sbírání pozůstalých ještě tu a tam starých pramenův, zvláště když na počátku po dlouhá léta práce takové všechny předsobrati a konati sem musel sám jediný osobně. Mohu s dobrým svědomím říci, že sem svou pilností nic scházeti nedal.“

v jeho originalitě, ale především v komplexnosti podání. Většina dílčích příběhů, obrazů, metafor a emblémů, jež Palacký zapojuje do svého rozsáhlého díla, se objevila již dříve. Celou řadu působivých a později konvencionalizovaných obrazů *Dějiny* Palacký poměrně věrně převzal ze starší dějepisné či kronikářské tradice. Fundující význam Palackého díla nespočívá v tom, že tyto představy přímo vytvořil, nýbrž v jeho schopnosti podat je v jednotném a vnitřně sevěřeném celku. Palacký dokázal ze všech těchto dílčích střípků složit vyšší celek, historie mu posloužila jako základní osnova, do níž vetkal dílčí kulturotvornou materii. V této komplexní mozaice získaly jednotlivé zlomky vyšší smysl, podřídily se diskurzivní autoritě celku a většina čtenářů díky tomu ani nemusela cítit potřebu původ jednotlivých motivů blíže dohledávat. Právě tento řád diskurzu, specifická filozofie národních dějin, určuje středovou pozici Palackého díla ve vztahu k historické paměti moderního českého národa. Česká historiografie 19. století ostatně nenabídla ucelenou alternativu k Palackého výkladu českých dějin, *Dějiny* se staly závaznou autoritou nejen na poli historické vědy, ale zejména v dějepisných popularizacích, politické ideologii, literatuře a historické malbě.⁶

Kolektivní paměť patří nejen proto, že se ocitá na rozhraní celé řady společensko-vědních disciplín, k složitým a problematickým pojmům.⁷ V této studii se zaměřím pouze na dílčí aspekty tohoto komplikovaného fenoménu: především na konkrétní obrazy minulosti, symbolická místa paměti a jednotlivé figury vzpomínání, s jejichž pomocí právě Palackého *Dějiny* spoluutvářely konektivní struktury národní paměti. Řečeno s Janem Assmannem: „Myšlení může probíhat abstraktně, ale vzpomínání postupuje konkrétně. Ideje se musí nejdříve stát názornými, a teprve pak si mohou zjednat přístup do paměti jako předměty.“⁸

6 Příkladem autoritativní pozice Palackého *Dějiny* může být kupříkladu třídílná *Česko-moravská kronika* Karla Vladislava Zapa z let 1862–1872. Zap Palackého *Dějiny* pouze převedl do jednoduššího jazyka a doplnil text ilustracemi. Tato popularizace Palackého se dočkala celé řady vydání.

7 Mé pojetí pojmu vychází především z prací francouzského sociologa MAURICE HALB-WACHSE, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main 1985, jež dále rozvinul Jan Assmann ve výše zmiňované práci. Další inspirací byla spíše syntetizující práce JACQUESE LE GOFFA, *Dějiny a paměť*, Praha 2007, kniha ZDENKA VAŠÍČKA, *Obrazy minulosti*, Praha 1996, práce anglické historičky FRANCES YATES, *Gedächtnis und Erinnerung*, Weinheim 1990, London 1968, či studie editora rozsáhlého cyklu *Les lieux de mémoire*, francouzského historika PIERRA NORÝ, *Mezi pamětí a historií*, Cahiers de CeFREs 13/1998. Inspirovala mě též práce amerického historika BENEDICTA ANDERSONA, *Představy společnosti*, Praha 2008, v níž autor analyzuje proces, v němž se texty stávají prostorem obrazotvornosti, jejich kolektivně kontextualizovaná recepce utváří představy, v nichž se společenství národa může stát žitou skutečností.

8 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 38.

Konkrétní místa a s nimi související předměty a výjevy, vnímané v určitém čase, se tak stávají významnými prostředníky substancializace vzpomínky. Tato místa jsou schopna národní historii emblematicky reprezentovat a promítat do přirozeného světa. Minulé tak lze uchopit přímo skrze materiální stopy minulosti v přítomném. Vzdálená historická událost tak získává podstatnou referenci k realitě, a ačkoli ji nelze vnímat jako právě přítomnou, dokáže pomocí materiálních stop minulosti vládnout historické intencionalitě. Propůjčuje přítom historiografické naraci realističnost, s níž se i seberealističtější literatura může jen stěží srovnávat. Kulturotvorný význam Palackého historiografické syntézy podtrhuje skutečnost, že si při heuristické solidnosti uchovala i vysokou míru literárnosti.

Kdybychom ještě obývali svou paměť, nepotřebovali bychom jí zasvětit určitá místa. Taková místa potřebuje až paměť utvářená velkou historií. Paměť zapouští kořeny v konkrétnu, v prostoru, gestu, obrazu a předmětu, tvrdí francouzský historik Pierre Nora.⁹ Tato poznámka připomíná, nakolik problematika kolektivní paměti souvisí s identitou. Kdo se na kolektivní vzpomínce podílí, dosvědčuje svou příslušnost k společenství paměti. Tradiční (předmoderní) paměť přitom byla více partikulární a odkazovala k identitě menších či paralelně existujících skupin: rodina, vesnice, konfesijní společenství, stavovská příslušnost či regionální původ. Až moderní sekularizace, plošné zavedení gramotnosti, tištěných médií a kulturní konstrukt homogenního prázdného času otevřely prostor pro konstruování umělé paměti velké historie, jež přesahovala a pohlcovala tyto tradiční rámce předmoderních identit. Na místo tradiční konfesijní, stavovské či místní identity tak v průběhu 19. století zvolna nastupovala identita národní, jež svou autoritu opírala mimo jiné právě o (re)konstrukci lineární historické paměti národa. Bez ohledu na faktografickou objektivitu zde historie plnila funkci zakládajícího mýtu: „Pro kulturní paměť je podstatná historie vzpomínky, nikoli historie faktická. Lze také říci, že v kulturní paměti se faktická historie mění v historii vzpomínanou, tedy v mýtus. Mýtus je fundující historie, je to historie, která

9 P. NORA, *Mezi pamětí a historií*. V českém prostředí se vztahem historické paměti a místa (procesem fixace slavné historické události k symbolickému objektu) zabýval EDUARD MAUR, *Paměť bor*, Praha 2006, s. 19: „Právě spojením s konkrétním místem či objektem se historická paměť upevňovala, bez ohledu, zda zmíněný objekt skutečně měl nějakou souvislost s dějem, který k němu byl lokalizován, nebo nikoli. Nalezením, případně vybudováním konkrétního objektu, jenž se mohl stát předmětem kultu, získávala národní agitace do rukou významný nástroj formování historické paměti, která nikdy nevznikala jen spontánně, ale byla z velké části konstruována.“

se vypráví, aby se současnost projasnila z hlediska počátku.¹⁰ Palackého *Dějiny* lze v tomto smyslu považovat za historický mýtus, neboť (re)konstruují (zakládají) umělou historickou paměť národa. Tři sta let Palackého mlčení (od nástupu Habsburků roku 1526) znamená tři sta let řízené kulturní amnézie. *Dějiny* objevují zapomenutou minulost, a přitom zbavují tradiční paměť legitimacy. Diverzifikovanou a mnoha partikularismy prostoupenou konektivní strukturu tradiční společnosti nahrazují závazným monolitem nové národní paměti. V tomto smyslu jsou Palackého *Dějiny* kontraprézentní vzpomínkou: zpochybňují přítomnost, ve jménu původního stavu věcí volají po změně, po převratu ve smyslu návratu k historickým kořenům.¹¹ Tento specificky vyvinutý a kolektivně sdílený smysl pro zakládající funkci národní minulosti vtiskl středoevropským národům specifické kulturní rysy. Modernizační změny nejsou v rámci procesu konstituování moderních národů prezentovány jako něco nového, ale povětšinou jako návrat k tradici. Dichotomie starého a nového tak v kontextu těchto národních obrození připomíná spíše pojmovou osnovu renesance než programově pokrokové, od minulosti se distancující myšlení francouzského osvícenství. Habsburská historie Čech a Moravy po roce 1526 je diskvalifikována jako to nové, k modernizační transformaci společnosti dochází bez vlastního vědomí modernity skrze návrat ke starému. Dalo by se v těchto souvislostech hovořit o specificky středoevropském typu modernizace skrze (re)konstrukci historické paměti?

Palacký ve svých *Dějínách* nabízí specifickou dialektiku starého a nového: národ nahlíží do zrcadla minulosti, aby v něm zahlédl svou budoucí tvář. Pohled dozadu však zároveň anticipuje věci budoucí. Obrazy minulosti totiž často plní funkci vzpomínek na lepší časy, které by se v budoucnu mohly opět naplnit. Představa minulého je přes neuspokojivou přítomnost spojena s budoucností, která by měla kolektivně sdílená očekávání naplnit. Obrazy minulosti se tak mohou odpoutat od historicky ukotvené fakticity a mohou primárně plnit funkci symbolického řádu, v němž se argumentuje aktuální politický program

10 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 50. Obdobně: „Minulost, která se ustálí jakožto fundující dějiny a dojde tak niterného osvojení, je mýtem – zcela nezávisle na tom, zda je fiktivní nebo faktická.“ (s. 70).

11 Michel Foucault v této souvislosti hovoří o tzv. antihistorii. Tradiční historický diskurz dle Foucaulta ospravedlňoval a posiloval panovnickou moc, skrze vyprávění dějin jí poskytoval historické oprávnění. Antihistorie nabízí alternativní verzi dějin, jinou historii, jež má odkrýt něco, co bylo úmyslně skryto. Má ukázat „skutečnou“ tvářnost světa, odhalit klam doposud vládnoucí historie a neoprávněnost stávající moci, jež se o ni opírá – MICHEL FOUCAULT, *Je třeba bránit společnost*, Praha 2005, s. 72–76.

národa.¹² Nabízí se možnost číst Palackého *Dějiny* v modu jakési retrospektivní utopie, jež do obrazů až myticky vzdálené historie projektuje představy o budoucím, vzorovém uspořádání společnosti.¹³ Utopická funkce vystupuje zřetelně na povrch nejvíce v případě obrazů ze života starých Slovanů (*Obraz obecného života českého v pohanství*). Palacký prezentuje staroslovanskou demokracii jako model ideální společnosti se vším všudy. Tento báječný svět se v mnoha ohledech neliší od klasické utopie. Představuje model společenského řádu, jenž je zcela odlišný od toho stávajícího, ale přitom dobře srozumitelný a použitelný jako utopický vzor pro úpravy stávajících nedostatků v budoucnosti. Národ tak vzpomíná na své mytické počátky, s téměř biedermeierskou nostalgií se před přítomností skrývá v obraznosti bezstarostného dětství.

Staroslovanský chronotop vlasti má sice reálný základ v skutečně existujícím místě – v Čechách a Moravě, což by utopický modus vzpomínání na dávnou minulost národa mohlo zdánlivě omezovat. Palacký však při popisu „historického divadla národu našeho“ zdůrazňuje významné okolnosti, jež chronotopu vlasti propůjčují symbolický význam mikrokosmu světových dějin. Díky těmto charakteristikám Palackého Čechy přejímají konvenční habitus utopického ne-místa (imaginárního ostrova, vzdáleného města či země vysoko v horách). To, že v případě dávných obrazů vlasti nejde jen o místo v běžném slova smyslu, nýbrž o symbolicky zatížený prostor, který nese výrazné rysy mytizace a sakralizace, dokládá mimo jiné idylická scenerie původní nezkažené přírody či bukolické bezčasí, jež odkazuje mýtům zlatého věku, ale též motiv země zaslíbené, jež je předurčena za historické jeviště právě českému národu. Palacký zdůrazňuje středovou polohu v srdci Evropy, prezentuje Čechy jako jakousi univerzální středozem a klade důraz též na symbolický podtext přirozených hranic, jimiž sama příroda předurčila tvářnost dějin, které se jednou odehrají na této výjimečné scéně. Utopický prostor tak nemusí být vzdálen vždy též v prostoru, jak je to v tradici tohoto žánru povětšinou běžné, ale pouze v čase.

Utopickou funkci obrazů ze zlatých časů pohanských Čech doplňuje též snadná srozumitelnost staroslovanských řádů, potenciální čtenář se v zrcadle minulosti skutečně poznává. Palackého *Dějiny* ho nekonfrontují s kulturní jinakostí či nečitelností cizího, s nimiž by se musel složitě vyrovnávat. Nabízejí spíše idylizující pohled do nevinných časů dětství. Z takové perspektivy je minulost vždy

12 Obdobně v souvislosti s Rukopisy MOJMÍR OTRUBA, *Abistorický historismus českého obrození*, in: Uměnovědné studie III. Historické vědomí v českém umění 19. století, Praha 1981, s. 112–123.

13 FERNANDO AÍNSA, *Vzkříšení utopie*, Brno 2007, s. 33.

snadno srozumitelná, jeví se co původní jádro, z něž jako ze semene strom přirozeně vyrůstá veškeré historické dění.¹⁴ Retrospektivní, do minulosti projektovaná utopie se neomezuje na to, že by byla pouhou imaginativní představou heuristiky obtížně rekonstruovatelného světa báječných Slovanů, ale konstituuje důležitou antinomií reálného a ideálního, utváří diskurzivní rámec pro reflexi přítomné skutečnosti.¹⁵ Vzpomínat pak v takovém kontextu znamená utéci se do útěšného světa slavné a neproblematické minulosti a zároveň těšit se naději, že se v budoucnu zlaté časy minulosti zase vrátí. Utopický obraz moderního českství tak lze zahlédnout v obrazech minulosti, jež vyjadřují naděje a touhy projektované do lepší budoucnosti: vlast zažije rozkvet jako za časů Otce vlasti, společenské řády budou demokratické a harmonické jako za starých Slovanů, Češi budou silným a v Evropě uznávaným národem jako za husitů atd.

Utopický modus vzpomínání na národní historii se v případě Palackého *Dějiny* odráží i v možnosti domyslet alternativní scénáře historického dění. Otevírá se tak prostor pro konstrukce imaginárních světů s výrazně utopickým podtextem. Tyto významy váže Palacký především na dvě dle něj snad nejvýznamnější postavy národní historie: Jana Husa a Jiřího z Poděbrad. Kam se mohly dějiny ubírat, kdyby Evropa reagovala na výzvy těchto dvou velkých novověkých myslitelů a reformátorů? Potencialitu Palackého českých dějin silně podvazuje nepřátelství vnějšího světa, nic nám však nebrání v tom, abychom nostalgicky vzpomínali i na tyto zmařené naděje. Navíc v situaci, kdy ideje reprezentované oběma historickými figurami (idea laického státu a společenství evropských národů v případě Poděbradově, idea svobodné autority rozumu a svědomí u Husa) pozoruhodně odpovídají politickým problémům dneška. Palacký tak nenápadně usmířuje mýtizovanou minulost s moderním mýtem o pokroku. Útěk do minulosti pak nemusí generovat jen konzervativní konotace, právě naopak: historická obraznost může v utopickém modu poskytnout referenční rámec vysloveně modernímu konstruktů identity. Samotní hrdinní mučedníci národních dějin, Hus i Poděbrad, emblematicky tento utopický modus reflexe skutečnosti. Ve jménu

14 Palackého dějepisné dílo v tomto kontextu odpovídá charakteristikám, jež Friedrich Nietzsche v *Nečasových úvahách* (1876) a *Genealogii morálky* (1887) spojoval s kritikou tzv. antikvární historie, jež zastírá diskontinuitu a stává se naukou o původu věcí.

15 V obdobném smyslu definuje antinomií ideologie a utopie Karl Mannheim v knize *Ideologie a utopie* (1929). Utopické myšlení se oproti statické ideologii snaží skutečnost transcendovat směrem k ideálním hodnotám. Utopie kritizuje stávající situaci a navrhuje řešení. K obdobným cílům užívala česká politická reprezentace přelomu století historické vědění, jež konstituovaly Palackého *Dějiny*.

nových idejí odmítají přítomnost, stojí si pevně za svými utopickými představami o uspořádání církve a státu a tento ideální řád ostře konfrontují s přítomnou realitou. Jejich tragické příběhy dosvědčují, že naplnění tak vizionářských cílů mohla přinést až budoucnost, neboť právě ona dosvědčuje velikost obou, ve své době neúspěšných reformátorů. Vzpomínat na ně znamená vzpomínat na naši budoucnost. Taková vzpomínková figura zdůrazňuje obrovskou mravní hodnotu utopických ideálů, jimž krutá přítomnost a nepochopení druhých národů znemožnily, aby se otiskly do skutečnosti dějin. Ideální potencialita dějin má z této perspektivy vyšší hodnotu než reálná přítomnost, mravní hodnota utopických ideálů je postavena nad historický čin.

Minulost lze zkoncentrovat do klíčových vzpomínkových figur, na něž se vážou působivé obrazy minulosti, jež lze poskládat do jednoduché metahistorické zápletky národních dějin: původní staroslovanská demokracie, opakované střety s germánskými řády a pronikání Němců, tragické důsledky národní nesvornosti či zrady, zadostiučinění slavných husitských vítězství, tragické porážky Lipan a Bílé hory, nové obrození národa atd. Jan Assmann zdůrazňuje význam zhmotnění obrazů minulosti: „Figury vzpomínání si žádají substancionalizaci v určitém prostoru a aktualizaci v určitém čase. Jsou tedy vždy prostorově a časově konkrétní, i když ne vždy v geografickém nebo historickém smyslu.“¹⁶ První potřebu uspokojí historické sémiotizace krajiny v společně sdíleném prostorovém rámci vlasti, historická paměť však konstituuje i specifickou strukturu společně prožívaného času, jež se odráží například v kalendáři významných národních svátků (výročí slavných bitev či slavných osobností).

Každé společenství se snaží svou paměť nějak místně lokalizovat, nalézt či vytvořit symbolické prostory (ať už imaginární či reálné) vlastní identity a záchytné body vzpomínání: „Paměť potřebuje místa. Má tendenci přejít do prostoru.“¹⁷ Palackého *Dějiny* vstupují do prostoru obzvláště snadno, odehrávají se v jasně a symbolicky ohraničeném chronotopu, v zaslíbené zemi českého národa, v Čechách a na Moravě. Vlast patří ke klíčovým figurám participace (vedle národa), skrze pojem vlasti se čtenář ztotožňuje s vlastními dějinami, vlast plní roli jednoho z hlavních subjektů *Dějin* a Palacký jí v proudu dějepisného vyprávění věnuje náležitou pozornost. Ne nadarmo se v rámci přípravných studií intenzivně zabíral historickou topografií, díky níž odkryl pod nánosem pozdějšího poněmčení původní staročeské místní názvy: „Hlavní doba poněmčení krajín těchto bylat

16 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 38.

17 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 39.

arci válka třicetiletá, v kteréžto vlast celá naše popleněna i více než dvě třetiny národu Českého zahynuly.¹⁸ Oživení paměti a obnova původního pojmenování se tak stává prostředkem přivlastnění místa a dokladem toho, že „všickni nyní v Čechách bydlící Němci jsou pozdější příchozí, osadníci a hosté v zemi této“.¹⁹ Rozpomínání se na původní názvy míst též úzce souvisí s národním jazykem. Ten se může stát další smyslově uchopitelnou platformou, jež aktualizuje vzpomínku. Nazývat místa jejich pravými jmény, k čemuž Palacký ve svých topografických pracích přímo nabádá, znamená aktivně se rozpomínat. Použitím příznakového českého názvu Karlovy Vary oproti nepříznakovému Karlsbad si příslušníci národního společenství připomínají původně český charakter dnes německých oblastí Čech. Palacký ve svých místopisných studiích dokládá, že většina německých místních názvů jsou jen němčině foneticky přizpůsobená a zkomolená prvotní jména česká. Krajina se tedy stává českou i díky odpovídajícímu aktu pojmenování, jenž může nabýt funkci specifické vzpomínkové figury. Symbolická topografie české národní krajiny se tak ocitá v ostře konfrontační diglosii s topografií českých Němců. Dochází tak k vzájemnému překrývání jednotlivých krajin paměti.

Česká historiografie se krajinou jako médiem historické paměti zabývá spíše okrajově. Detailní analýzu paměťových struktur Šumavy provedl Eduard Maur v knize *Paměť hor* (2006). Mimo jiné v ní popisuje, jak do vzájemného prolínání české a německé historické paměti v prostoru pohraničních hor zasáhl František Palacký. Autor *Dějiny* se podílel na konstruování Domažlicka jako „hrdinské krajiny“ už tím, že v prvním díle *Dějiny* ztotožnil Domažlice s Wogastisburgem. Krajina v okolí Domažlic se tak stala symbolickým prostorem, v němž se koncentroval historický příběh česko-německého střetávání (na střet Sába s franským Dagobertem roku 631 navazovala bitva u Brůdku z roku 1040 a Domažlice roku 1431).²⁰ Domažlicko se stalo krajinou historických vítězství Čechů nad Němci, prezentovalo Němce jako pyšné dobyvatele, jež se do pokojných českých zemí derou pohraničními průsmyky. Palacký se o ukotvení historické paměti národa v krajině Domažlic zasloužil též tím, že lokalizoval další heroizované ví-

18 F. PALACKÝ, *Oblídka v staročeském místopisu, zvláště krajův již poněmčených*, in: Týž, *Spisy drobné II. Články z oboru dějin*, (ed.) Vojtěch J. Nováček, Praha 1901, s. 280. K dalším obdobným textům patří stati vydané v druhém svazku *Spisů drobných: Zlomky staročeského místopisu*, s. 295–324; *Rozbor etymologický místních jmen československých*, s. 248–260; *Nesnáze starého místopisu a Kostelcové v Čechách*, s. 284–295.

19 F. PALACKÝ, *Oblídka v staročeském místopisu, zvláště krajův již poněmčených*, s. 264.

20 E. MAUR, *Paměť hor*, s. 61–68.

těžství Čechů nad dobovačnými Němci. Spojil střet knížete Břetislava s vojsky římského krále Jindřicha III. roku 1040 se svatováclavským kostelem v Brůdku. Ačkoli neměl pro takovou lokalizaci žádné věcné podklady, přežívá v historické paměti dodnes.²¹ V případě páté křuciáty z roku 1431 Palacký též slevil ze svého jinak kritického přístupu k pramenům a přejal nadnesené údaje o počtu křížáků, aby zvýraznil historický význam domažlického vítězství, jímž „ocly se Čechy na vrcholu světodějně moci a působnosti své“.²² V okolí Domažlic tak mohl čtenář *Dějin* přímo nahlížet do zrcadla velké minulosti a nechat se utopickými obrazy vítězství unášet do obdobně slavné budoucnosti národa.

Nová, Palackého dílem utvářená historická paměť krajiny zvolna vytlačuje též tradiční barokní koncept dramatické krajiny náboženské. Ještě Bohuslav Balbín svá historická vyprávění vrstvil v soustředných kruzích okolo významných zázračných soch a poutních chrámů (*Diva Montis Sancti, Diva Turzanensis, Diva Vartensis* či příběhy staroboleslavského paládia z *Epitome rerum Bohemiarum*) a v krajině sledoval především stopy zázračného působení významných zemských světců. S památkou světců souvisel i časový cyklus křesťanských svátků, jenž v souladu s přirozeným cyklem přírodního času konstituoval specifickou liturgickou paměť. Tento cyklický čas křesťanské liturgie se prolomoval do linearity dějin pouze v souvislosti s eschatologickou perspektivou, čímž situoval paměť mimo historický čas a zabránil zbudování lineární architektury času, vzniku primárně historické paměti.²³

Palackého *Dějiny* přepisují tuto tradiční liturgickou paměť, konfrontují ji s lineární historicitou a nesmlouvavou řečí faktografie, případně ji vylučují prostým mlčením jako v případě populárního barokního světce Jana Nepomuckého. Stará Boleslav ani slavná barokní poutní místa nehrají v Palackého národním dějepise žádnou roli. Pokud se nějaká tradiční místa barokní paměti objeví, spojuje je Palacký s jinými obrazy: Kutnou Horu Kořínkových *Starých pamětí kutnohorských* překrývá expresivním obrazem šachet, do nichž krutí horníci vhažovali husity.²⁴ Není divu, že kutnohorští horníci byli hlavními protivníky husitů, byli totiž vesměs Němci a záviděli husitské Praze její dominantní postavení v království. Jednu z bezedných šachet ironicky pojmenovali Tábor, „těšivajíce tím jménem táboruchtivé Husity, jež tam metali“.²⁵ Příkladem likvidace lokálního světecké-

21 E. MAUR, *Paměť hor*, s. 135–137.

22 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XIII/1, s. 455.

23 J. LE GOFF, *Dějiny a paměť*, s. 80.

24 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XII/1, s. 188n.; díl XII/3, s. 284.

25 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XII/1, s. 189.

ho kultu, jenž zakládal specifickou paměť místa a konstituoval i lokální identitu kraje kolem šumavské Dobré Vody, může být příběh šumavského poustevníka Vintíře. Palacký tohoto blahoslaveného benediktina, jehož dle legendistického podání pojily přátelské vazby s českým knížetem Břetislavem I. a pražským biskupem Šebířem, prezentoval jako zrádce. Je to pro něj německý poustevník, který do Čech zrádně uvedl nepřátelské vojsko a poustevničil snad jen proto, aby v šumavském pohraničním hvozdu budoval stezky, po nichž by Němci pronikali do země.²⁶ Palacký využil postavu zrádného poustevníka k tomu, aby vysvětlil porážku Břetislavova vojska, k níž došlo hned rok po slavném vítězství u Brůdku. To Vintíř převedl roku 1041 Jindřichova vojska zákeřně do Čech. Němci zvítězili jen díky zradě. Přestože byl Vintířovy ostatky uloženy u pražských benediktinů na Břevnově a jeho kult kvetl nejen mezi českými Němci, vyloučil jej Palacký z paměti národa. Z košaté barokní legendy o kajícím se poustevníkově (vintířovskou látku zpracovali kupříkladu Albert Chanovský, Jiří Plachý, Bohuslav Balbín, Jan Beckovský či Bonaventura Piter), učinil pouhou dílčí epizodu velkého historického příběhu o výbojném pronikání Němců do Čech. Liturgická památka na svěťce se proměnila v historickou vzpomínku na zrádce.²⁷

Historickou paměť konstituuje především spojení místa a obrazu. V případě Palackého *Dějiny* tomu napomáhá i výrazná obraznost a expresivita historiografického stylu. Čechy a Morava se stávají historickým divadlem,²⁸ na jehož jevišti²⁹ se vyjevují obrazy dějin. Toto divadlo má téměř ideální parametry: „prostírá se uprostřed pevniny Europejské“ a má podobu „nepravdělného čtverohranu, jehožto hrany čelí právě k severu a jihu, k východu a západu“. Příroda sama si ho vyvolila tím, jej ohraničila „vřencem hor co hradbami přirozenými“.³⁰ Sama historická scéna determinuje příběhy, jež se na ní budou odehrávat: „Příroda sama, ukončivši a uzpůsobivši Čechy co zvláštní celek, předustanovila tím hlavní ráz

26 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl III/5, s. 173n.

27 Eduard Maur dokládá polaritu Vintíře svěťce a Vintíře zrádce i ve vývoji ikonografického typu šumavského poustevníka. Petr Brandl zachytil na oltářním obraze *Smrt poustevníka Vintíře* (1718) v břevnovském chrámu sv. Markéty ušlechtilého starce, jenž za přítomnosti knížete Břetislava zbožně umírá. Adolf Liebscher doplnil *Šumavu*, vydanou v rámci Ottovy prestižní edice Čechy, ilustrací *Poustevník Vintíř ukazuje cestu zbloudilým německým bojovníkům* (1883). Potemnělým houštím se v čele ozbrojeného zástupu prodírá obtloustlý mnich s potměšilým výrazem zrádce – E. MAUR, *Paměť hor*, s. 124.

28 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl I/1, s. 11.

29 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl I/1, s. 18.

30 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl I/1, s. 11.

historie české.³¹ Univerzalitu českých dějin podtrhuje i skutečnost, že jejich scéna se nachází na „rozhraní vod Europejských“, voda zde pramenící se slévá „téměř uprostřed země v jediný proud“ a odtéká „jediným ouzlabím, prorvavším se skrze hornaté ty valy“.³² Čechy jsou středem, srdcem a pramenem evropského dění, chronotop vlasti tak utváří ideální mikrokosmos světových dějin. Palackého *Dějiny národu* mají obrovský faktografický rozsah – takovou látku si čtenář nedovede běžně zapamatovat, a nutně proto dochází k exteriorizaci paměti. A to nejen ve formě textů, díky chronotopu vlasti získává čtenář pro identitotvornou mnemotechniku nosnou materiální platformu.

Využití metafory divadla může připomínat hermetickou teorii divadla paměti, jež se rozvíjela zejména v italské renesanci a promítlá se též do architektury. V ideálně definovaném a pomyslném prostoru vlasti se divákovi/čtenáři vyjeví obrazy ze všech významných epoch národních dějin a spojí se s konkrétními místy. Odhalí se mu prvotní příčiny historického dění, dostane se až k jádru, z něž se jako ze semene rodí jeho vlastní dějiny.³³ Dějiny tak mají výrazně iniciační podtext, nastavují zrcadlo a nabízejí to jediné pravé poznání. Skrze znovobjeveného národního ducha nalézá čtenář harmonii se sebou samým. Formálními paralelám s renesanční teorií paměti a jejími projekcemi do ideálních architektur nahrává i podobnost Palackého pojetí božného člověčenství (jak jej definoval ve své *Krásovědě*) s hermetickými naukami (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola či Giordano Bruno), dle nichž je lidská mysl potenciálně božská a dokáže vesmír na principu mikrokosmu odrážet a zároveň mu vládnout.³⁴ I Palacký věřil, že se v člověku skrývá božská jiskra a že smyslem jeho existence je směřovat k boholidství. Nebyl mu cizí ani renesanční model princip mikrokosmu a makrokosmu (Josef Fischer v této souvislosti zdůrazňuje leibnizovské inspirace,³⁵ Jan Patočka spíše schellingovské),³⁶ sám v *Krásovědě* rozvinul obraz člověka, jenž v sobě nese malý svět, který se jako v zrcadle odráží v lidském duchu.³⁷ Samozřejmě není nutné tyto inspirace spojovat přímo s renesanční filozofií, Palackému je mohl zprostředkovat též Herder, který myšlenku o uspořádání

31 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl I/1, s. 12.

32 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl I/1, s. 12.

33 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, II/6, s. 102.

34 J. LE GOFF, *Dějiny a paměť*, s. 96n.

35 JOSEF FISCHER, *Myšlenka a dílo Františka Palackého I.–III.*, Praha 1927, s. 74.

36 JAN PATOČKA, *Češi*, Praha 2006, díl 2, s. 137.

37 FRANTIŠEK PALACKÝ, *Spisy drobné III. Spisy estetické a literární*, (ed.) Leander Čech, Praha 1903, s. 152.

světa na principu analogie prosazoval. Virtuální prostor národní paměti se ostatně později zhmotnil v symbolické architektuře Národního divadla, Národního muzea či Vyšehradu. Složitá symbolika těchto mikrokosmů by bez znalosti národních dějin byla v podstatě nesrozumitelná.

Zdá se, že Palacký, možná ne zcela vědomě, kombinoval velmi tradiční nauky o memorování, založené na prostorové architektuře obrazů a míst paměti, s novověkými teoriemi, jež spočívaly spíše na racionálním řádu a metodě (Francis Bacon, René Descartes). Mínilost může čtenář oživit v paměti tak, že si vybaví pomyslný prostor vlasti a klíčová symbolická místa národní historie, jež mu evokují obrazy *Dějin*, které se následně spojí s konkrétními historickými událostmi. Nebo může postupovat systematicky, orientovat se po chronologické ose, či pracovat s abstrahovanou dějinností, jíž Palacký ve výkladových pasážích *Dějin* z historie extrahuje. Oba dva postupy jsou v případě *Dějin národu českého v Čechách a na Moravě* možné. Nás však bude zajímat spíše ten první, jež se odvozuje již od antických a středověkých teorií paměti.³⁸ Jedním z výrazných teoretiků prostorově koncipované paměti byl i sv. Augustin, jež patřil k oblíbeným autorům Palackého.³⁹ Augustin hovoří o paměti jako o prostorné síni, „kde jsou poklady téměř nespočetných představ získaných smysly o těchto věcech“.⁴⁰ Palacký v *Krásovědě* v obdobném smyslu hovoří o nejnitternější svatyni života,⁴¹ do níž lidská obraznost poté, co je zpředmětnila, ukládá jednotlivé vzpomínky. Konceptuální rámec a vnitřní řád takové prostorné síni historické paměti národního společenství poskytují pomyslný mnemotop vlasti, jež skrze symbolická mís-

38 Mnemotechnika systému míst vychází především z antické tradice (anonymní *Rétorika pro Herennia*, Ciceronův spis *De oratore* a Quintilianovo *Institutio oratoria*), ve filozofických koncepcích obrazové paměti však přes středověkou tradici pronikla do renesančního myšlení a též britského empirismu, kde se s ní (například v díle Humově) mohl setkat i Palacký. Jiným inspiračním zdrojem však mohla být platónská teorie paměti, založená na mentálních obrazech. O mnemotechnice systému míst blíže RICHARD SORABJI, *Aristoteles o paměti*, Praha 1995, s. 45–61.

39 JOSEF KALOUSEK *O vůdčích myšlénkách v historickém díle Palackého*, in: *Památník na oslavu stých narozenin Františka Palackého*, Praha 1898, s. 212.

40 AURELIUS AUGUSTINUS, *Vyznání*, Praha 1999, s. 311–314: „Tam jest uloženo i to, co myslíme, když zvětšujeme, neb zmenšujeme, neb jakýmkoli způsobem měníme, cokoli se dotklo našich smyslů a cokoli jiného tam uloženo jest a dosud neupadlo ve hrob zapomenutí. [...] Tam jest vše, na co se pamatují, buď že jsem to sám zakusil, neb tomu uvěřil. Z téže plnosti paměti si vybírám různé představy věcí, jež jsem poznal z vlastní zkušenosti, nebo jim uvěřil, spoléhaje na autoritu jiných, a spojuji je s předešlými představami a dle toho uvažují o budoucích skutcích, událostech a nadějích, jako by byly již přítomny.“

41 F. PALACKÝ, *Spisy drobné III. Spisy estetické a literární*, s. 153.

ta odkazuje k obrazům minulosti. U této symbolické topografie můžeme odlišit dvě základní funkce: architektura pomyslného prostoru vlasti paměť strukturuje, poskytují jí řád a zvyšuje tak její výkon. Zároveň jako skutečná, historií sémantizovaná krajina poskytuje vzpomínání referenční rámec, jenž národním dějinám dodává jedinečnou autenticitu: „Umění paměti pracuje s imaginárními prostory, kultura vzpomínání s umisťováním znaků do přirozeného prostoru. Jako médium kulturní paměti mohou dokonce – a především – posloužit celé krajiny.“⁴² Mímoděk Palacký tuto funkci míst v *Dějínách* vyjevuje, když v kontextu báječných dějin českých vypráví o Krokově dceři Tetě: „Tetín, hrad nade Mží nedaleko Berouna vystavený, přivodí podnes jméno její v paměť.“⁴³ Představa Tetina na jedné straně evokuje Tetin příběh v rámci imaginárního mnemotopu vlasti, ale zároveň díky své reálné existenci promítá staroslovanskou pověst do konkrétní krajiny, a dodává jí tak přesvědčivost.

Významnými symbolickými místy paměti se v Palackého *Dějínách* stávají bitevní pole, často spojená s velmi expresivní imaginací a výraznými obrazy, jež dané bitvy emblematicky redukuje na zkratkovité vyjevy. Palacký se soustředil zejména na fascinující vítězství husitských vojsk proti mnohonásobně přesile. Do popředí vystupuje hned několik místopisných bodů: Sudoměř, Vítkov a Domažlice. U Sudoměře je Palacký spojuje nejen s obrovskou převahou a pýchou železných pánů, ale především s vojenskou genialitou Žižkovou, jenž „sezřev ostrým okem zjiště k boji místo, u rybníka jednoho, ač tehdáž bez vody, otočil se vozy svými tak, že jezdci královští, majíce k němu hnáti outokem s koní slezti musili“.⁴⁴ Tento vědoucí pohled jednookého vůdce Žižky, jenž dokáže k obraně využít přirozený charakter domovské krajiny, konstituuje onen obraz paměti, který odkazuje k dalším dílčím významům působivé bitvy. Vítkovská bitva měla v kontextu husitských válek daleko větší význam a nabízí také komplexnější obraznost. Maličká hora, jejíž význam Žižka předvídal, obehnaná zdí s malým příkopem a obklopená mořem cizáckých křižáků, může představovat emblematickou redukcí pomyslného prostoru vlasti. Jen dvacet devět husitů, včetně Žižky, hájilo horu, jíž se dle Palackého hned po bitvě zaslouženě dostalo názvu Žižkov. K dalším expresivním obrazům, jež *Dějiny* v této souvislosti nabízejí, patří motiv ženy, jež „za neslušné prý ohlašujíc, aby křesťan antikristovi ustupoval, na tom místě zabita duši vypustila“. Nebo bezprostřední ohrožení Žižkova života:

42 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 56.

43 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl II/2, s. 69.

44 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XII/1, s. 196.

„I Žižka chvíle té octnul se v takovém nebezpečí, že bojovníci jeho jen stíží vybili ho cepami z rukou nepřátelských.“⁴⁵ Vítězná bitva u Domažlic se pojí především s obrazem nespočetného křižáckého vojska, které obrací na útěk pouhý zpěv chorálu *Kdož jste boží bojovníci*. Bezhlavě prchající Němci zanechali na místě většinu zásob. Se zadostiučiněním vykresluje Palacký hrůzu, již husité šířili. Norimberští Němci byli tak vyděšení, že „přichvátavše prý až do města svého ouprkem, hledali sobě tam hospody, jakoby v cizině byli“.⁴⁶ Působivý emblém bitvy však představují především kápě, roucho a krucifix kardinála Juliana, jež husité ukořistili. Kardinál se musel při potupném útěku přestrojit za prostého vojáka a ztratil přitom insigne svého důstojství.⁴⁷

Obraznost bitvy u Domažlic nabízela působivou vzpomínkovou figuru, v jejímž rámci se český národ rád sebezprezentoval. Dokládají to i Palackého politické texty a projevy. V *Ideji státu rakouského* (1865) používá husitská vítězství jako protiargument údajné německé kulturní nadřazenosti. Domažlice charakterizuje jako Němcům velmi nepřijemnou vzpomínku: „Věřím, že Němcům dnešním zmínka o tom není hrubě vděk a že neradi na to se pamatují: ale my dovolíme si přece, připomenouti jim to i sobě také, kdykoli oni neslušně vypínati se a nás urážlivě za plémě podlejší vydávati budou, nežli jsou sami.“⁴⁸

Bitvenní pole patří k velmi vhodným místům lokalizace paměti, spojuje reálně existující místo s často dramatickou zápletkou a prolitou krví národa, která jen zvýrazňuje materiálně konkrétní prožitek dějin. Bitvenní pole může být pouhou představou v imaginárním prostoru paměti, ale též místem, jež někdo na památku historické události národních dějin fyzicky navštíví. Konkrétní prožitek specifického genia loci bitevního pole promítá historiografickou naraci se zcela jedinečnou referenční autoritou do přirozeného světa. Struktury umělé kolektivní paměti mohou v takové situaci získat jedinečnou autenticitu, historický obraz skutečně prochází smysly vnímatele do jeho mysli, doslova se materializuje. Není divu, že se všechna výše zmíněná místa stala součástí symbolických rituálů národní vzpomínkové festivity a dříve či později na nich vyrostly památníky.

45 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XII/2, s. 223.

46 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XII/7, s. 450. Některé z těchto motivů převzal Palacký z dobových kronik, nejsou tedy jeho originálním výtvozem, v tom ostatně vliv *Dějin* na (re)konstrukci paměti národa nespočívá. Palacký dokázal řadu nesořodých obrazů, jež se mnohdy tradovaly již po staletí (Zikmundovo uzardění při Husově soudu v Kostnici) zapojit do rozsáhlého a vnitřně sourodého celku, vtiskl paměti pevnou architekturu.

47 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XII/7, s. 450n.

48 F. PALACKÝ, *Spisy drobné III. Spisy aesthetické a literární*, s. 138.

Palackého obrazy bitevních polí se dočkaly rychlé popularizace, kupříkladu díky časopisu *Květy*, v němž roku 1868 vycházel na pokračování obrázkový seriál *Slavná bojiště česká*.

Zajímavým příkladem místa paměti je slavná porážka, bitva u Lipan. Její obraznost utváří především představa krvavého bratrovražedného boje, v němž se s krutou bezcitností upalovali zajatci a jenž trval „přes celý den a noc až do rána následujícího“.⁴⁹ Zemřelo v něm dle Palackého na 13 000 táborů a sirotků. K působivým emblémům patří v krvavé povodni ztracené tělo tábořského vůdce Prokopa Holého a tragický obraz dvou vozových hradeb, stojících proti sobě. Tragická vzpomínka Lipan se stane zároveň mementem národní katastrofy. Již Palacký hovoří o druhých či nových Lipanech.

Působivost obraznosti lipanské tragédie se v intencích Palackého *Dějiny* promítla i do české historické malby, a to zcela jedinečným dílem: panoramatickým obrazem *Bitva u Lipan* Ludka Marolda (1898). Závislost na Palackém je v tomto případě více než zřejmá, v doprovodném textu k monumentální historické malbě se sám malíř autority *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě* opakovaně dovolával.⁵⁰ V souladu s Palackého popisem bitvy umístil Marold na scénu i mladého Jiřího z Poděbrad, přestože novější bádání přítomnost budoucího krále na lipanském bojišti několik let před realizací panoramatu vyvrátila. Nakolik se Palackého interpretace Lipan stala součástí obecného historického povědomí, dokládá též text *Průvodce po Maroldově panoramatu*, ačkoli vznikl až po roce 1918: „Bílá hora pohřbila na celých téměř 300 roků naši státní samostatnost, Lipany zahubily naši českou demokracii, která dne 28. října 1918 slavně povstala z mrtvých. Obě události, bělohorská i lipanská, jsou stěžejními body našich dějin, a obě nás poučují o tom, kam vede nesjednocenost a nesvornost.“⁵¹ Jak pojetí Lipan jako porážky demokracie, tak důraz na tragické důsledky národní nesvornosti prozrazují, že určující inspirací zůstávají Palackého *Dějiny*. Maroldovo panorama není jen běžným příkladem symbolické reprodukce místa národní paměti, jakými byly pohlednice či jiné upomínkové předměty. Lze jej vnímat přímo jako zhmotnění imaginárního místa paměti. Národ doslova vidí vlastní dějiny, jakoby se ocitl v oné výše zmiňované augustinovské síni paměti. Karel Zitko, autor opakovaně vydávaného *Průvodce po Maroldově panoramatu*, imaginativní sílu panoramatu vyjádřil následovně: „zapomínáme, kde stojíme, a pohnutí, jemuž se

49 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XIII/3, s. 542.

50 LUDEK MAROLD, *Bitva u Lipan*, Praha 1898, s. 7, 11.

51 KAREL ZITKO, *Průvodce po Maroldově panoramatu*, Praha 1923, s. 12.

neubráníme, dostává křídla, a my zalétáme duchem v dálnou minulost, sta a sta let nazpět, a všechno (...) náhle ožívuje, a nám se zdá, že slyšíme křik, zmatečné volání a úpěnlivé výkřiky“.⁵² Divák se nachází uprostřed kruhového prostoru o obvodu téměř 95 metrů. Dívá se na 11 metrů vysoké obvodové plátno, jež iluzivně přechází do scénické makety krajiny, která směřuje dovnitř kruhu. Nezvykle koncentrická struktura nabízí divákovi zvláštní perspektivu. Zachovává odstup a zároveň iluzivně zpřítomňuje okamžik osudové bitvy. Divák shlíží na jeviště dějin, na němž se mu vyjevuje působivý obraz minulosti. Průvodce panoramatem přesně identifikuje významné postavy, osvětluje divákovi význam jednotlivých výjevů a doplňuje detailní topografický popis bojiště. Ze vzdáleného horizontu krajiny vystupují obrysy dalšího významného místa paměti české národní historie – Řípu. Motiv Řípu evokuje staroslovanskou obraznost a připomíná, oč na bitevním poli vlastně běží: o zánik husitské demokracie: „Děj panoramatu nám stále uvádí na paměť, kam vede nesjednocenost a nesvornost.“⁵³ Všechny cesty, slavná Prokopova či čertova brázda i potok, který se již brzy napojí bratrskou krví, směřují k divákovi, do středu iluzivního prostoru, staví diváka přímo do průsečíku prostorových os obrazu. Divák z tohoto umělého středu pozoruje obraz a zároveň jakoby byl sám obrazem pozorován.⁵⁴ Dramatický výjev je zachycen v kruhovém pohybu podle centrální osy, jehož iluzivní živost může podpořit i splývání divákova zraku po obvodu panoramatu. Jednotlivé postavy či celé shluky vojsk odkazují jako oběžnice ke středu, kolem nějž takto obíhají. V Maroldově panoramatu jakoby se přímo materializovalo sémantické těžiště historického výjevu: perspektiva zdánlivě nepřítomného vypravěče historického dění, tedy dějepisce.

Ve srovnání se symbolickou architekturou Národního divadla či Muzea představuje Maroldovo panorama odlišný model „síně paměti“. V těchto souvislostech se zřetelně vyjevuje, že historickou paměť lze inscenovat dvojím typem reprezentace. Maroldovo panorama a jiné (výtvarné, literární, ale i dramatické) obrazy dějin usilují o to, aby recipienta vtáhly do atmosféry okamžiku, aby ho učinily součástí historické chvíle. Obraz vyzývá k překročení hranice mezi přítomností a minulostí, chce, aby divák/čtenář naplno podlehl iluzi a prožil atmosféru situace. Obdobně jako tyto obrazné výjevy významných historických událostí působí v modu reprezentace i návštěvy významných míst národní mi-

52 K. ZITKO, *Průvodce po Maroldově panoramatu*, s. 9.

53 K. ZITKO, *Průvodce po Maroldově panoramatu*, s. 6.

54 ZDENĚK VAŠÍČEK *Obrazy minulosti*, Praha 1996, s. 67.

nulosti. I na slavném bitevním poli, náměstí či uvnitř významného hradu nebo chrámu může vzpomínka ožít sugestivní silou genia loci a vyvolat pocit splynutí s historickým okamžikem. Druhý typ reprezentace spíše než o iluzi historického okamžiku usiluje o komplexnost na principu mikrokosmu a makrokosmu. Snaží se paměť představit jako celek. Zobrazuje tak diskurzivní řád paměti, snaží se ji zachytit komplexně, jako symbolickou architekturu, jež obsahuje všechna podstatná loci communes. V tomto případě se klade důraz na komplexnost motivů, závaznou ikonografii a jasné hierarchické vztahy. Namísto iluzivní mimesis zde vládne symbolická geometrie, jež normativně vyjadřuje systém diskurzivních opozic a hierarchii hodnot.

Vhodným příkladem druhého typu reprezentace paměti národa může být symbolická architektura Národního divadla. Mařákovy cykly krajín (Hradčany, Velehrad, Říp, Vyšehrad, Blaník, Domažlice, Tábor, Hostýn a Radhošť) či Brožíkovy *Tři doby země české* rozhodně neusilují o to, aby vtáhly diváka do konkrétního historického okamžiku, ale pokoušejí se alegoricky a komplexně zachytit významná místa a epochy české národní historie. Tento způsob reprezentace dějin však není nutně výsadou symbolické architektury, historiografie a vysokého umění, ale může se objevit i v triviálních žánrech lidové kultury. V roce 1893 se stala komerčním trhákem karetní hra s výjevy z národních dějin, význam jednotlivých obrazů minulosti (Žižka, Komenský, Hus, Bílá hora aj.) určovala jejich hierarchická pozice v rámci pravidel karetní hry. Jako celek hra v poněkud pokleslé formě reprezentovala uspořádaný kosmos českých dějin. V koncentrované podobě tento komplexní typ reprezentace paměti představuje Alšův a Ženíškův cyklus *Vlast* (návrh byl podán roku 1878) z foyeru divadla.⁵⁵ Jednotlivými lunetami *Vlasti* (čtrnáctidílný cyklus příznačně začíná výjevem *Stráž na pomezí*, jenž evokuje konvenční narativní schéma Palackého *Dějín – obranu vlasti*) prolíná cesta staroslovansky stylizovaného reka.⁵⁶ Soulad s narativní syntaxí *Dějín* jen podtrhují alegorické Ženíškovy nástrovní malby *Zlatý věk*, *Úpadek* a *Vzkříšení*, jež odrážejí základní rytmus Palackého pojetí národní historie. V lunetě *Pověsti a osudy* je mladík zasvěcen do příběhů své země, aby se posléze vydal na heroickou pouť,

55 MIKOLÁŠ ALEŠ, *Vlast*, Praha 1954.

56 I ve svých pozdějších kresbách (zejména v Jiráskových *Starých pověstech českých*) se v případě staroslovanských stylizací Aleš inspiroval především nedokončeným cyklem ilustrací, jež pro *Rukopisy* vytvořil Josef Mánes. Mánes tak konstituoval tradiční výtvarné emblémy starých Slovanů, jež se posléze dále recyklovaly, například Myslbekovy sochy na motivy *Rukopisů* pro Palackého most v Praze aj. – MIROSLAV MÍČKO *Alšova Vlast*, in: Mikoláš Aleš, *Vlast*, s. 35.

jež se odvíjí po spirále, od hranic země se posléze stáčí do jejího středu. Na závěrečné lunetě *Žalov* vede Morana hrdinu k mohylám pod Levým Hradcem, aby spočinul v srdci vlasti, již svým životem posloužil. Na lunetách *Domažlice* a *Severní průsmyky* alegoricky zachycují věčný boj, jenž od počátku provází národní dějiny. V lunetě *Táborsko* malíří s prorockým patosem předjímají vrcholný zápas české minulosti, putující bohatýr potkává předky budoucích husitů, jež jednou povstanou k obraně vlasti. Cyklus nabízí ve formě emblematických redukcí typizované národní krajiny (lesní mýtina, močál, horský průsmyk, říční niva aj.), působivě zasazené do konvenčních rámců ročních dob. Stačí si připomenout, že tyto ikonografické typy mají materiálně-konkrétní konsekvenci v symbolických kamenech, uložených v základech budovy,⁵⁷ a mikrokosmos Národního divadla jako by se skutečně změnil v Palackého velké jeviště dějin (nechybí kámen z domažlického Čerchova, na znamení prolité krve byl symbolicky obarven na rudo). Specifickou paralelu k takto „klasicky dovršenému“⁵⁸ dílu představuje Smetanova symfonická báseň *Má Vlast* (1882), jež je též schopna komplexně zrcadlit divadlo českých národních dějin. Nezbyvá než dodat, že právě Palackého *Dějiny* v sobě dvojí reprezentaci paměti ideálním způsobem propojují, neboť fascinují čtenáře jak působivou obrazností, s níž dokáží evokovat atmosféru historické chvíle, tak krásou a komplexností diskurzivního řádu, tedy architektonikou textu.

Další výrazný příklad prolnutí obraznosti Palackého *Dějin* do struktur kolektivní paměti národa představují dva slavné obrazy Václava Brožíka, umístěné na Staroměstské radnici v Praze. Když se Václav Brožík, příznačně inspirovan obrazem Mihály Munkácsyho *Kristus před Pilátem*,⁵⁹ pustil do práce na rozsáhlém historickém obraze *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém* (1883), historické reálie čerpal především z *Česko-moravské kroniky* popularizátora Palackého díla K. V. Zapa a také přímo z *Dějin*, v nichž našel rozsáhlé parafráze zprávy Petra z Mladoňovic.⁶⁰ Význam obraznosti kostnického koncilu Palacký v *Dějinách*

57 M. MÍČKO *Alšova Vlast*, s. 40: „Bohatýrova pouť, jež vede v kruhu kolem Čech a stáčí se spirálou do středu země, rozevírá před námi široké panorama jejich typických krajin. Je to nejprve jakýsi zeměpisný přehled, v němž Aleš nezapomněl ani na kraje, okouzlující svou přírodní krásou, ani na kraje, slynoucí svým nerostným bohatstvím, průmyslem a pěstitelstvím, ani na kraje obestřené šerosvitem pohádek a bájí či posvěcené historií. Tak tu ožívá mluva kamenů přivezených ze všech končin české země a uložených v nejhlubších základech budovy Národního divadla.“

58 M. MÍČKO *Alšova Vlast*, s. 27.

59 NADĚŽDA BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.), *Václav Brožík*, Praha 2003, s. 51.

60 JIŘÍ RAK, VÍT VLNAS, *Umění ke cti, národu ku slávě. Programní historické malby Václava Brožíka v dobovém kontextu*, in: Václav Brožík, (ed.) *Naděžda Blažíčková-Horová*, s. 141–170.

opakovaně zdůrazňoval. Vnímal kostnické drama téměř jako miniaturní kosmos, v němž se zrcadlily všechny významné historické vlivy a proudy doby: „Obraz ouplný, jadrný a živý všech jednání tohoto sboru, též i poměrův, do kterých se vkládal, naskytovalby nejen věrně zrcadlo veškerého života onoho věku, ale i důležité přezvědy o duchu a povaze, o vznešenosti i podlosti, o sporu božství a zvířectví v přírodě lidské vůbec.“⁶¹ České publikum reagovalo na obraz nadšeně, neboť zcela odpovídal Palackého interpretaci Husa a vyšel plně vstříc i kolektivně sdílené historické imaginaci. Dílo bylo mimořádně srozumitelné a diváky bavila hra na rozpoznávanou: identifikace jednotlivých postav v rozsáhlém prostoru historického výjevu. V tvářnosti jednotlivých figur obrazu Brožík často až s karikатурním populismem emblematicky redukoval povahové rysy postav historické události: třeba v případě zrádných a mstivých českých žalobců Michala de Causis, Štěpána Páleče a litoměřického biskupa Jana Železného nebo ve výrazu tváří jednotlivých kardinálů, v nichž Brožík zdůraznil jak netečný flegmatismus, tak krutou náruživost soudců. Husův pohled přitom jako jediný směřuje vzhůru, ke světlu, jehož paprsky shora vstupují do příšeří kostnické katedrály. Všechny ostatní postavy hledí na sebe navzájem, třesť oči na Husa, či upírají zrak do země. Zcela v intencích Palackého filozofické antropologie dějin jsou všichni v zajetí hmoty a zvířecích pudů těla, Husův pohled vzhůru vyděluje jeho postavu z figur na obraze, odhmotňuje ji a spojuje se světlem a duchem. V této dramatické vertikále Brožíkův obraz přímo vizualizuje Palackého pojetí zápasu mezi germánstvím a slovanstvím. Jen Husův průvodce Jan z Chlumu z této polaritý jaksí vystupuje, a to nejen díky tomu, že stojí v popředí a zcela na kraji rozsáhlého výjevu. Jeho pohled stejně jako Husův již nevnímá okolí, nehledí však vzhůru, nýbrž je zahleděn sám do sebe, jakoby již viděl husitské bouře, jež z kostnické setby zanedlouho vzejdou.

V článku *Dějiny* věnovaném koncilu (*M. Jan Hus a sbor Konstantský*) vytvořil Palacký celou řadu dalších působivých obrazů, jež emblematicky redukovaly jádro Husova příběhu do drobných výjevů, které snadno utkvěly v paměti čtenáře. Patří k nim například scéna, v níž se generál minoritského řádu vydává za prostého a nevzdělaného řeholníka, aby lstí odhalil Husovy kacírské názory.⁶² Obdobně suggestivní je moment, kdy: „Čech jeden, který se byl vloudil za lektora, spatřil mezi přichystanými kusy ke čtení také hotový již odsudek na M. Husa.“⁶³ Mravní síla

61 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/4, s. 95.

62 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/4, s. 103.

63 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/4, s. 115.

Husova charakteru se zrcadlí ve výjevch, v nichž za ním do cely přicházejí kající se zrádci (Štěpán Pálec), aby jim nenáviděný mistr odpustil.⁶⁴ Obdobně scéna, v níž Hus při posledním slyšení připomíná průvodní glejt, upře přitom oči na krále a vidí, že „Sigmundovy líce zřejmě zarděly se“.⁶⁵ Ze soudců se stávají sami viníci. Obrazy rozvinuté v tomto článku *Dějín*, povětšinou již Palackým přejaté ze starší kronikářské literatury, bohatě ve svých historických prózách a dramatech využil a v Palackého intencích dále rozvedl Alois Jirásek a odráží se též ve filmovém zpracování husovského příběhu Otakara Vávry *Jan Hus* (1954). Brožík se soustředil na poslední Husův výstup před valným shromážděním koncilu v kostnické katedrále, po němž bezprostředně následovalo vykonání rozsudku.⁶⁶

Recenzenti se shodovali v tom, že pro národ natolik významný obraz by se neměl vrátit k majiteli (Brožíkovu tchánovi) do Francie. Pražská radnice plátno zakoupila, část ceny zaplatil sám autor, částí se podílela veřejná sbírka. V symbolicky zatíženém prostoru zasedací síně si však Brožíkovo rozlehlé plátno časem vyžádalo sémantický kontrast, zcela v intencích Palackého pojetí národních dějin. Brožík byl požádán, aby husovský výjev doplnil obrazem královské volby Jiřího z Poděbrad, jež se odehrála právě na Staroměstské radnici. *Zvolení Jiřího z Poděbrad českým králem* (1897) koncipoval Brožík již zcela dle Palackého popisu události, s přihlédnutím k Jiráskově historické próze *Maryla* (1887), jež však též vycházela z obraznosti *Dějín národu českého v Čechách a na Moravě*.⁶⁷ Zasedací síň radnice se tak stala dalším příkladem zhmotnění pomyslné architektury národní paměti. Budova radnice byla s životními osudy obou národních hrdinů úzce spojena, obrazy (Hus měl být původně instalován v umělém prostoru zamýšlené národní galerie) se tak ocitly na tom pravém místě. Zejména v případě Jiříkovy volby představoval obraz iluzivní pohled do minulosti téhož místa. Dvojice ztvrdila i Palackým postulovanou komplementaritu postav Husa a Jiřího z Poděbrad. Na protilehlých zdech zasedací síně radnice jsou zobrazení dva čeští národní mučedníci: „I jakož někdy M. Jan Hus utrpěl za osobené právo svobodného skoumání a osobního přesvědčení ve věcech víry, kteréhož za našeho věku požívá již celý svět, tak i Jiří z Poděbrad, podnikav tolíkerá protivenství hlavně za příčinou vymanění se z poručenství hierarchického, stal se mučenníkem idey státu moderního.“⁶⁸

64 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/4, s. 122.

65 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/4, s. 124.

66 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/4, s. 123–125.

67 N. BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.), *Václav Brožík*, s. 81.

68 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XV/10, s. 615.

Pod vlivem Palackého interpretace národních dějin koncipoval své obrazy s historickou tematikou i Jaroslav Čermák. Byl vůbec první z českých malířů, kdo se pokusil vyjádřit tragiku lipanské porážky, když ještě za studií (pod vlivem romantismu) vytvořil obraz *Lipanská bitva* (1849). Jeho litografie *Přemysl Otakar II. před bitvou na Moravském poli* (1851) dramaticky zobrazuje okamžik králova tragického prožení (král pochopil, že v jeho vlastním vojsku jsou zrádci) zcela v intencích Palackého interpretace.⁶⁹ Obdobně s Palackého pojetím národní tragédie ladí i další Čermákovy historické plátno *Protireformace čili Po bitvě na Bílé hoře* (1854).⁷⁰ Jiný Čermákov obraz *Husité před Naumburkem* (1875) dokonce sám Palacký pochválil a ocenil autorovu kompozici. Čermák zachytil husitské válečníky při jedné z jejich „spanilých jízd“ ve chvíli poklidného odpočinku, kdy k nim mezerou ve vozové hradbě přichází deputace dětí. Palacký tento *biedermeiersky idylický výjev* ocenil: „deputace dětí, aniž by byla konstatována, odpovídá výborně myšlence, s jakou jezdily husitské armády po Německu“.⁷¹ Nevadila mu tedy faktografická nepodloženost konkrétního motivu, kladl spíše důraz na to, nakolik malířova fikce vystihuje podstatu husitství.

Vedle Čermáka, Marolda a Brožíka sehrál v procesu vizuální konkretizace historické paměti významnou roli též populární malíř a ilustrátor Jiráskových práz a Rukopisů, Mikoláš Aleš. Spíše než velkým plátnům se Aleš věnoval kresbám, sgrafitům a freskám, kvalitu zpracování často vyvažoval kvantitou produkce: jen obrazů husitských hejtmánů vytvořil téměř na dvě desítky.⁷² Na rozdíl od Marol-

69 VĚRA SOUKUPOVÁ, *Jaroslav Čermák*, Praha 1981, s. 20 – srov. F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl VI/2, s. 81.

70 Obraz zachycuje vnitřně dramatický výjev se silným narativním potenciálem, jenž věrně odpovídá Palackého pojetí národních dějin jako zápasu slovanství a germánství. Staroslovansky stylizovaná rodina je vystavena tlaku rekatolizace. Otevřenými dveřmi, v nichž stojí katolický kněz, vstupuje z otevřené krajiny do interiéru světlo (poněkud ironicky pojaté „světlo víry“). Zamračená, vnitřně zlomená rodina Slovanů se ocitá v přízračném příšeří, právě „obrácení“ Češi hledí do země, zpoza jasně osvětlené postavy kněze vystupuje silueta vojáka. V popředí obrazu je odhalená skryš nekatolických knih, na jedné z nich se nachází drobný rudý kalich – připomínka někdejší slávy Čechů. Kněz nekatolické knihy odnáší, naivní děti Slovanů spěchají k rodičům s obrázky svatých, které dostaly náhradou za nalezené knihy. Jedno z dětí drží přísně hledícího kněze za ruku a stává se tak průhledným symbolem naivity národa, jenž přijme vnucenou víru v budoucnu za svou. Obraz v sobě skrývá silný a bohatý příběh, jenž působivě emblematicky Palackého pojetí bělohorské porážky a jejich dlouhodobých důsledků.

71 V. SOUKUPOVÁ, *Jaroslav Čermák*, s. 74.

72 VÁCLAV VILÉM ŠTECH, *České dějiny v díle Mikoláše Aleše*, Praha 1952, obrázky 60.–65., VIII.–X. aj.

dova panoramatu a Brožíkových pláten na Staroměstské radnici se tak, s výjimkou cyklu lunet *Vlast* pro Národní divadlo, Alšovy obrázky z dějin nevázaly ke konkrétnímu místu a jejich vliv spočíval spíše v snadné dostupnosti a masovosti produkce. Alšův význam tkví též v tom, že ustálil a popularizoval ikonografickou normu zobrazování Jana Žižky a husitských bojovníků vůbec (vedle Palackého se inspiroval především Tomkovým zpracováním).⁷³ Na Alšovo pojetí husitského hejtmána věrně navázal autor Žižkova jezdeckého pomníku na Vítkově Bohumil Kafka⁷⁴ a též tvůrci historického velko filmu *Jan Žižka z 50. let*. Český historický film ostatně přejímal a respektoval i širší normu historické obraznosti, jak ji v rozličných žánrech výtvarného umění konstituovali právě Brožík, Marold a Aleš.⁷⁵ Palackého interpretaci Husa doplnil Aleš maximálně zjednodušeným ikonografickým emblémem národního světce,⁷⁶ jenž díky snadno identifikovatelným atributům (splývavý talár, biret, sepjaté ruce s knihou, oduševnělá tvář s bradkou a „orlím nosem“ či vzhůru upřený, nepřítomný pohled) příznakově kontrastoval s tradičními ikonografickými redukcemi českých zemských světců. Aleš transformoval obraz Husa do podoby populárních „svatých obrázků“, a využil tak velmi tradiční formy lidového umění, aby husovskou obraznost ukotvil v co nejširších vrstvách národního společenství. Po roce 1918 se ostatně Čechy i Morava zaplnily množstvím drobných Husových pomníků, koncipovaných po většinou na základě Alšova ikonografického vzoru.

Nakolik Alšovy historické obrazy a kresby splynuly s kolektivně sdílenou obrazností národní historie a nakolik představy o dějinách vůbec utvářely, dobře vysvitne při konfrontaci Alšových husitů s obrazy jeho předchůdce Jaroslava Čermáka. Čermákovi husité jsou často zasazeni do romantizujících kulis, jež neodpovídají tradičním emblémům české krajiny. Pro obraz *Husité průsmyk bráncí* (1857) studoval malíř dramatickou krajinu v okolí francouzského Barbizonu. Krajinný kontext výjevu tak neodkazuje k referenčnímu rámci dějin (k vlasti), ale primárně plní důležitou funkci v rámci kompozice obrazu; a stejně tak romantizující oděv Čermákových husitů. I zde jsou barvy voleny především s ohledem na kompoziční vyznění, navíc se objevuje celá řada ahistorickým motivů (luk,

73 V. V. ŠTECH, *České dějiny v díle Mikoláše Alše*, VI. *Jménem Páně*, kolorovaná kresba (1908).

74 Složitou historii hledání adekvátní Žižkovy sochy pro Památník osvobození popisují ZDENĚK HOJDA, JIŘÍ POKORNÝ, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1996, s. 150–163.

75 Jiří Rak obecně zdůrazňuje zakládající význam Brožíkovy, Alšovy a Maroldovy tvorby pro imaginaci českého historického filmu – JIŘÍ RAK, *Film v proměnách moderního českého historismu*, in: *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 17–29.

76 V. V. ŠTECH, *České dějiny v díle Mikoláše Alše*, s. 48, *Mistr Jan Hus* (1899).

špičatá helmice, zahnutá šavle, čapka s péry aj.), jež odkazují k dobově oblíbenému ikonografickému typu romantických zbojníků, povstalců, bojovníků za svobodu. Dnešní divák by bez doprovodných informací v Čermákových postavách rozpoznal husity jen stěží, vůbec totiž neodpovídají ikonografické normě Alšově. Čermák se na rozdíl od Alše nesnažil nabídnou komplexní obraznost národních dějin, historie pro něj byla především romantizující kulisou, na jejímž pozadí koncipoval vlastní téma obrazů. Jeho obrazy tak nebylo možné jednoduše vnímat jako iluzi minulosti již z toho důvodu, že malíř do historických výjevů několikrát zakomponoval autoportrét či tváře svých blízkých, zachytil se například v postavě Prokopa Velikého na litografii *Žižka a Prokop Holý čtoucí Písmo na válečném voze* (1851).⁷⁷ Na rozdíl od Alše tak Čermákovy obrazy neodkazují přímo k dějinám, jejich tématem není pouhá reprezentace minulosti, ale vyžadují další sémantické doplnění.

Charakteristická Alšova malířská technika, tedy používání výrazné obrysové linie a upozadění prostoru na úkor postav, navozuje dojem jednoduché realistické mimesis, jakoby malíř bez jakéhokoli zkreslení jen nezaujatě zprostředkoval obraz minulosti. Alšovská mimetičnost však v sobě skrývá výrazný mytizační potenciál, reprezentuje české dějiny jako silně idealizovaný svět ustálených obrazů, což platí především právě pro husitství. Ušlechtilé (buď dětsky, či naopak stařecky „krásné“) tváře husitských bojovníků, na nichž lze jen stěží najít individualizující rysy, emblematické duševní krásu husitských idejí.⁷⁸ Alšovi husitští hejtmáni se podobají jeden druhému jako vejce vejci. Základními atributy, jež jejich obraz konstituují, jsou přítom: patriarchální knír (moudrost), zachmuřený pohled (starost), palcát (autorita a rozhodnost), beranice (idealizované slovanství) a robustní kůň (klidná, pasivní síla). Alšovy české dějiny tak přes svůj povrchně deklarovaný realismus představují především idylický svět, jenž v mnohém připomíná idealizovanou redukci české vesnice v podání Josefa Lady, na rozdíl od ladovského venkova však Aleš do svých obrazů dějin nevnesl sebemenší náznak ironie. V širokém tematickém záběru (od obraznosti Rukopisů přes husitství, Bílou horu až k sedláckým bouřím 18. století) i v kvantitě produkce uchopil Aleš

77 Hnědá postava v beranici na obraze *Husité bránící průsmyk* věrně zachycuje podobu Jana Evangelisty Purkyně, v *Husitech před Naumburkem* Čermák opět zachytil sám sebe co Prokopa Holého, v podobě řadového husitského bojovníka zachytil přítele Soběslava Pinkase a v dalších figurách celou řadu svých příbuzných, a zejména jejich dětí – V. SOUKUPOVÁ, *Jaroslav Čermák*, s. 32, 74.

78 V. ŠTECH, *České dějiny v díle Mikoláše Alše*, například obrázky 81 a 82, *Z husitského tábora* (1893).

české dějiny jako celek a svou výraznou výtvarnou technikou jim vtiskl jednotný ikonografický řád. Alšův styl tak v řádu výtvarné reprezentace představoval významnou paralelu k Palackého sjednocující filozofii národních dějin. Populární malíř tím výrazně podpořil Palackého úsilí představit historii národa jako vnitřní jednotu a kontinuitu.

V rámci procesu vizualizace konvenčních emblémů historické paměti českého národa nelze přehlédnout též význam populárních edic barvotiskových pohlednic s tematikou z národních dějin, jež se začaly objevovat v souvislosti s rozvojem fenoménu korespondenčních lístků od 70. let 19. století. Česká vydavatelství vyprodukovala během několika desetiletí celou řadu populárních edic historických pohlednic od průměrných autorů (z mnoha například Josef Otakar Štěrba), kteří pouze kopírovali závazné vzory a v trivializované podobě dále šířili konvenční historickou obraznost. Takové pohlednice byly finančně dostupné, staly se zbožím běžné spotřeby, jejich popularita a průnik do všední každodennosti výrazně napomohly hlubšímu zažití emblematicky národních dějin.⁷⁹

Historická paměť nabízí příslušníkům národa obrazy minulosti, jež se mohou v odpovídajícím politickém kontextu aktualizovat a promítnout do jednání národního společenství jako závazné vzory. Takovou možnost pro reaktivaci historické paměti nabídly dramatické události roku 1867. Již 8. listopadu se sešlo shromáždění na bělohorském bojišti, 10. října 1868 se za masové účasti lidu na Řípu lámal základní kámen pro Národní divadlo, organizovala se manifestační pouť do Kostnice⁸⁰ a paralelně probíhalo táborové hnutí. V rámci vyprávění o počátcích husitských bouří věnuje Palacký pozornost poutím na horu Tábor u Bechyně, jež v létě 1419 konali věřící, kterým jejich faráři odpírali přijímání pod obojí. Ve výjevu, který Palacký v *Dějínách* vykresluje, představuje se jedno z takových shromáždění „co veliká národní slavnost nábožno-idylická, ducha i srdce dojmající a slavená v nejkrásnějším pokoji a pořádku (...) kdokoli přišel, byl bratrem a sestrou; rozdílů stavův neznámo ani nešetřeno“.⁸¹ Tábory lidu z let 1868–1871 tuto vzpomínku oživily a až v jejím historizujícím rámci argumentovaly aktuální politické požadavky. Příznačně to byl historik, mladý Jaroslav Goll, který u příležitosti prvního masového shromáždění na Řípu v květnu 1868 navrhl, aby se pro manifestace použil na místo výrazu meeting historickými

79 Výběr z těchto barvotiskových pohlednic tvoří ilustrativní doplněk knihy JIŘÍHO RAKA, *Bývalí Čechové*, Praha 1994. Objevují se mezi nimi konvenční motivy: praotec Čech na Řípu, bitva u Chlumce, Karel IV. zakládá vinice, upálení Jana Husa, Komenský se loučí z vlasti atd.

80 J. RAK, *Bývalí Čechové*, s. 60.

81 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/5, s. 158.

odkazy naplněný název tábor lidu.⁸² Celkem 143 táborů se konalo většinou na památných místech (na lipanském bojišti tato tradice vydržela téměř sedmdesát let), která hnutí dodala symbolické konotace: kromě Řípu to byly třeba Lipany, Vítkov, Blaník, Oreb, Žižkovo pole u Přibyslavi či Karlštejn. Sám Palacký zaujal jako politik k táborovému hnutí spíše pasivní postoj, v *Dějínách* však paradoxně politický potenciál husitských poutí předznamenal, když nechal Mikuláše z Husi, aby bystromyslně zpozoroval, „jak výborně shromáždění takováto, ačkoli v původu a počátku svém cele nevinná, hodila se k demonstracem politickým“.⁸³

Obraznost husitských válek se však nepromítla jen do mimořádných událostí táborového hnutí, paralelně a dlouhodobě inspirovala též sokolské hnutí. Například na V. všesokolském sletu v roce 1905 byla prezentována scénická skladba *Vítězství Jana Žižky nad Zikmundem 1422*. K působivé emblematizaci národnostně uvědomělé masy sokolů byla v tomto případě využita konvenční husitská obraznost (vozová hradba, kalichy, pavězy aj.),⁸⁴ a cvičiště se tak proměnilo v bitevní pole. Koordinované pohyby vozové hradby nejenže upomínaly na slavnou Žižkovu bitvu u Německého Brodu, ale zároveň divákům nabídly mimořádně sugestivní obraz: metaforu svorného a vnitřně semknutého národa. Jako groteskní verzi obdobného pokusu „přehrát“ slavnou bitvu v podobě živého obrazu připomeňme poněkud nevydařenou, Jaroslavem Haškem a Frantou Sauerem organizovanou bitvu na Vítkově, v níž opilí „křížáci“ u příležitosti pětistého výročí bitvy Žižkův srub bez problémů dobyli. Tato „nehoda“ měla svou dohru až u soudu. Anarchistická bohéma dobře vycítila, že velká národní minulost představuje dostatečně citlivé místo, vhodné k provokacím. Hašek patřil (vedle Emanuela Arnolda)⁸⁵ k prvním z českých autorů, kteří cíleně pracovali s mystifikací. Haškovy mystifikační projekty (především tzv. Strana mírného pokroku v mezích zákona) se sice přímo nedotýkaly národní minulosti, samotná inscenační technika mystifikace však národní společenství nepříjemně konfrontovala s jeho

82 OTTO URBAN, *Česká společnost 1848–1918*, Praha 1982, s. 232, 236, 240; PETR ČORNEJ, *Lipanské ozvěny*, Praha 1995, s. 50n.; J. RAK, *Bývali Čechové*, s. 59n.

83 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl XI/5, s. 158.

84 JAN NOVOTNÝ, *Sokol v životě národa*, Praha 1990, s. 28.

85 Roku 1847 člen spolku Repeal, Emanuel Arnold, rozšířil 1500 výtisků letáku *Držená řeč od generála jezuitů v tajném sněmu v Římě*. Tento „tajný“ dokument měl potvrdit fámy o návratu jezuitů do Prahy. Arnold touto mystifikací hodlal na podkladě historických stereotypů o jezuitském spiknutí a pobělohorském útisku politicky aktivizovat Pražany. Ve fňgovaném projevu generál řádu instruoval jezuitu, jak se mají chovat mezi českým obyvatelstvem, otevřeně přiznával, že rád chce národ uvalit do tmy atd. Za tento čin byl Arnold odsouzen do vězení – JIRÍ ŠTAIF, *Obezřetná elita. Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851*, Praha 2005, s. 172–174.

vlastní „konstruovanosti“. Že však ani anarchistická bohéma nebyla vůči stereotypům národní historické paměti zcela odolná, dokládá jen o pár let starší, opět Frantou Sauerem organizovaný happening: spektakulární bourání mariánského sloupu na Staroměstském náměstí 3. listopadu 1918. Stržení představovalo symbolický útok na monolit oficiální habsburské paměti: Bendlův mariánský sloup, původně postavený na oslavu vítězství Pražanů nad Švédy roku 1648, se v intencích Palackého interpretace národních dějin proměnil v symbol pobělohorského útlaku. Traumatizující vzpomínka se musela odstranit. Krátce po destrukci nežádoucího obrazu minulosti se rozšířil mýtus o spontánním vzplanutí lidu, jenž sám stržením sloupu vyjádřil svou vůli.⁸⁶

Jak vidno, historická paměť využívá prostor jako referenční rámec, do něž se promítá. Symbolický význam jednotlivých objektů i míst je předmětem interpretací, jež si navzájem konkurují, překrývají se a soupeří spolu. Mariánský sloup tak může být výrazem ochrany, již Panna Maria poskytuje městu a království, či symbolem hrdinské obrany Prahy, nebo dokonce potupnou připomínkou bělohorské porážky. Obdobně Palacký kontaminuje historickými příběhy celou vlast národa, včetně oblastí již obývaných Němci. Čtenář si vždy může ověřit, že dané místo existuje, což jen utvrzuje jeho primární důvěru ve věrohodnost *Dějin*. Místa mohou fungovat jako spouštěcí mechanismy historické paměti, odkazují k událostem a postavám, které konstituují vlastní smysl těchto zhmotnělých vzpomínek v rámci pomyslné krajiny národní paměti. Reálnou krajinu tak lze číst obdobně jako text. Lze skrze ni putovat na symbolická místa, podobně jako v případě krajiny barokní. Pro národně uvědomělého poutníka, jenž z údolí Beřounky vzhlíží k monumentální mase Karlštejna, tak hrad představuje především odkaz k velké národní historii, stopu paměti. Právě na tomto místě a v tomto čase se do materiální reality promítá příběh krále Karla. Rozumět tomuto místu lze pouze se znalostí národních dějin. V jejich diskurzivním rámci pak Karlštejn není jen ledajakým hradem, ale vzpomínkovou figurou, skrze niž se hmota hradu stává symbolem významu a velikosti Karlovy osoby a jeho doby. Kontakt s pevnou materií kamenného hradu, jenž je trvalým otiskem Karlovy existence v plynoucím čase národa, potvrzuje skutečnost historického příběhu. Stává se čtenáři bezpečným znakem pravdivosti historického vyprávění. Právě zde se před pěti sty léty procházel Otec vlasti, zde se odehrály významné epizody z příběhu jeho života. Jsme na správném místě, jen v jiném čase a můžeme si skrze konkrétní, předmětnou realitu evokovat již umělý, historiografem konstruovaný obraz Kar-

lovy doby. Obdobně mohou v případě Karla IV. fungovat i jiná místa: Karolinum, Karlov, Karlův most, Hladová zeď, katedrála sv. Víta s Karlovým hrobem a ostatky, Karlovy Vary, Křížová kaple s korunovačními klenoty – to jsou další stopy národní paměti, jež spoluutvářejí historiografický konstrukt Otce vlasti. Ke konkrétním místům se díky imaginaci Palackého *Dějiny* pojí i imaginární obrazy, působivé emblematické redukce Karlova příběhu a jeho historického významu pro dějiny národa. Rozkvět Čech pod Karlovou vládou dokládá obraz krále, zakládajícího vinice: „Zakládaje u Prahy a na jiných místech hojné sady a viniče, dal přivezti z Rakous, a jakož se praví také z Burgundie, ušlechtilé révy do země.“⁸⁷ Návrat mladého krále do vlasti emblematicky Palacký sugestivním obrazem: „Mladý panovník, přišed do Čech, putoval především ku hrobu matky své do Zbraslavi.“⁸⁸ Mrtvá matka, vydrancovaná země a zapomenutá mateřština: to je výchozí situace budoucího Otce vlasti. Útěšná vzpomínka na bídu, z níž se Čechy během několika let pozvedly k nebývalému rozkvětu. Vzpomínka na pobělohorské národní temno má svůj obdobně útěšný ekvivalent v temnotě, v níž byl mladičský Karel vlastním otcem uvězněn na hradě Lokti: „Chován co nějaký vězeň s dvěma služkami v jakési temné komůrce, kdežto po dva měsíce nebylo mu světla spatřiti, leda malou dírou ve zdi.“⁸⁹

Význam místa jako referenčního rámce historiografické narace dosvědčuje též Palackého snaha promítnout i pramenně obtížně doložitelné epizody národní historie do konkrétního prostoru. V tomto ohledu hraje v *Dějínách* klíčovou roli Vyšehrad. Sídlem bájného Sáma byl dle Palackého „bezpochyby Vyšehrad“.⁹⁰ I báječné dějiny české (název druhého článku druhé knihy *Dějiny*) vyžadují konkrétní prostorový rámec, jenž by skrze časoprostorovou kontinuitu místa usnadnil recepci nejstarších kapitol z *Dějiny*. Krok tak dle Palackého „byl jeden z potomků Samových, snad vlastní jeho syn nebo vnuk, a tudíž i nástupce“⁹¹ a sídlil na Vyšehradě. Pozdější Libušin prorocký podnět k založení Prahy také vzešel z tohoto mytického místa. Tato bájná staroslovanská topografie přitom představuje čistou fikci, Vyšehrad sám žádnými nálezy ani dokumenty svou souvislost s příběhy Kroka, Libuše či Přemysla nedokládá. Poskytuje pouze prostorový rámec těmto obtížně historicky doložitelným postavám a potažmo i hodnotám, jež Palacký

87 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl IX/1, s. 326.

88 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl VIII/2, s. 271.

89 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl VIII/1, s. 236.

90 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl II/1, s. 65.

91 F. PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, díl II/2, s. 69.

ze staroslovanské historie pro přítomný život národa vyvozuje. Tento symbolický význam Vyšehradu pro paměť národa se zhmotnil v architektonických úpravách celého areálu, které proběhly na přelomu 19. a 20. století. Palacký sám tyto aktivity jako předseda spolku Svatobor inicioval a stál též na počátku myšlenky (1862) vybudovat na Vyšehradě pohřebiště pro národní velikány. Na místě nejstarší bájně historie národa se tak měla prolnout dávná minulost s přítomností. Vyšehrad tak posléze získal podobu koncentrovaného komemorativního prostoru, inspirovanou architekturou italských Campo Santo. V symbolickými významy zatíženém a přehledně koncipovaném pantheonu národních výtečníků se na malé ploše doslova zhmotnily dějiny národa. Palackým založený spolek Svatobor si ostatně imperativ paměti zvolil přímo za jeden ze svých vůdčích cílů. Vedle „Pomáhej!“ a „Osvěcuj!“ to bylo právě heslo „Pamatuj!“, v němž se měl naplnit smysl spolkové činnosti. Z obavy před zapomněním usiloval spolek o kodifikaci míst paměti. Vzpomínky měly národu vrátit či jen připomenout umělé stopy minulosti: náhrobky, pomníky a především méně nákladné pamětní desky, jež hovořily jasnou a srozumitelnou řečí k národnímu společenství paměti.