

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta

## **Disertační práce**

2020

Mgr. Štěpán Sirovátka

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky  
Dějiny české literatury a teorie literatury

**Disertační práce**

Mgr. Štěpán Sirovátka

***Pravda potřebuje tělo. Rozbité zrcadlo moderny v díle Jiřího  
Karáska ze Lvovic.***

***The Truth Needs a Body. The Broken Mirror of Modernity in the  
Work of Jiří Karásek ze Lvovic.***

Vedoucí práce Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

2020

## **Poděkování**

Poděkování za pomoc při vzniku této práce patří především školiteli Prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M. A. Jeho cenné rady a připomínky byly inspirativní a adresné. Za materiální pomoc se vznikem disertace patří díky zejména Mgr. Monice Pokorné.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 11. 2020

Štěpán Sirovátka

## Abstrakt

Disertace se zabývá dekadentní poetikou z hlediska tzv. makromoderny (inspirací tu je zejména sborník Silvia Vietty a Dirka Kempera *Ästhetische Moderne in Europa*, vycházející z dějinné koncepce francouzského historika Fernarda Braudela „*longue durée*“), kdy jsou fenomény modernismu či moderní poetiky sledovány z hlediska kontinuity s veškerým novověkým modernizačním procesem a osvícenským projektem. V rámci toho je modernizační proces rozdělen na „racionální modernu“ (osvícenskou vědu, pozitivismus) a „estetickou modernu“ (moderní umění počínající německým romantismem kolem roku 1800 a sahající až do postmodernity), přičemž estetická moderna tu tvoří korektiv a kritické vědomí vůči moderně racionální, a stává se tak „rozbitým zrcadlem“ modernity. Podkladem je zde zejména Theodor Adorno a jeho koncepce dialektiky osvícenství a negativní dialektiky, ale i další filosofové tvořící proud post-kantovského myšlení, jako jsou Husserl, Bergson, Deleuze či Patočka.

Disertace se zabývá souborným dílem Jiřího Karáska ze Lvovic z hlediska konkrétní, dílčí „mikromoderní“ realizace tohoto procesu, tedy české dekadence. V této souvislosti je zkoumána zvláště jeho recepce „protiosvícenských“ látek, jako je fenomén tělesnosti a afektivnosti, barokní mystika (Terezie z Ávily či Jana od Kříže) a filozofie (Leibniz), manýrismus, katolicismus, okultismus a samozřejmě esteticismus a dandysmus. V této souvislosti jsou také zkoumány fenomény jako synestézie, ornament či arabeska. Práce se snaží ukázat, že Karásek provádí syntézu moderního estetického vědomí (vůči osvícenskému projektu kritického) s recepcí před-moderních či obecně transhistorických (neklasických) látek. Leibnizova monadičnost je zkoumána na Karáskově metafoře „zazděných oken“ stejnojmenné sbírky, mystika na Karáskově legendistice, dandysmus na *Románech tří mágů*. Sledován je i náboženský rozměr dekadence, zejména pak vazba na katolicismus jako kritický korektiv vůči osvícenskému protestantismu, např. systému Kantovy morálky či vůči masarykovské ideologii v českých zemích. V celé práci je soustavně přihlíženo také ke Karáskovým teoretickým a kritickým textům a korespondenci. Ke Karáskovu dílu jsou také soustavně uváděny paralely ze soudobé moderní evropské literatury.

## Abstract

The dissertation deals with decadent poetics from the point of view of the so-called “macromodern” (inspired by the collection of Silvio Vietta and Dirk Kemper *Ästhetische Moderne in Europa*, based on the historical concept of “*longue durée*” by the French historian Fernando Braudel). The phenomena of modernism or modern poetics are treated with regard to continuity with the whole modernization process and the Enlightenment project. The modernization process is divided into “rational modernity” (Enlightenment science, positivism) and “aesthetic modernity” (modern art from German Romanticism around 1800 and dating back to postmodernism), where the latter one creates a critical corrective to the rational modernity, and thus creates the “broken mirror” of modernity. The work is based on Adorno’s conception of the dialectic of the Enlightenment and negative dialectics, but also on other post-Kantian philosophers, such as Husserl, Bergson, Deleuze or Patočka.

The dissertation deals with the whole work of Jiří Karásek ze Lvovic in terms of a specific, partial “micromodern” implementation of this process, i.e. the Czech decadence. In this context, his reception of “anti-enlightenment” phenomena is examined, such as the phenomenon of corporeality and affectivity, Baroque mysticism (Theresa of Avila or John of the Cross) and philosophy (Leibniz), Mannerism, Catholicism, occultism and, of course, aestheticism and dandyism. In this context, phenomena such as synesthesia, ornament or arabesque are also examined. The work tries to show that Karásek performs a synthesis of modern aesthetic consciousness (critical of the Enlightenment project) with the reception of pre-modern or generally transhistorical (non-classical) phenomena. Leibniz’s monadicity is examined in Karásek’s metaphor of the “walled windows” (the collection *Zazděná okna*), mysticism is examined in Karásek’s legends and dandyism in the novels *Romány tři mágů*. The religious dimension of decadence is also monitored, especially the connection to Catholicism as a critical corrective to Enlightenment Protestantism, such as the system of Kant’s morality or Masaryk’s ideology. In the whole work, Karásek’s theoretical and critical texts and correspondence are also systematically taken into account. Parallels from contemporary modern European literature are also systematically added to Karásek’s work.

## **Klíčová slova**

Moderna, dekadence, symbolismus, diabolismus, manýrismus, baroko, osvícenství, negativní dialektika, mortalismus, esteticismus, metafyzika, dandysmus, mysticismus, katolicismus

## **Keywords**

Modernity, decadence, symbolism, diabolism, mannerism, baroque, enlightenment, negative dialectics, mortalism, estheticism, metaphysics, dandysm, mysticism, catholicism

## Obsah

<b>1. Úvod</b>	<b>10</b>
1.1 Modernismus	14
1.1.1 Pojem revoluce – od <i>revolutio</i> k <i>la révolution</i>	15
1.1.2 Zrození modernity z ducha eschatonu	17
1.1.3 Sekulární čas	24
1.1.4 Dějinnost jako sekulární eschatologie	28
1.1.5 Konec velké jednoty	34
1.2 Osvícenství	40
1.3 Dekadence – moderna, postmoderna, nebo nový konzervativismus?	55
1.3.1 Případ Karásek	61
<b>2. Za svitu luny – negace a indexikalita</b>	<b>66</b>
<b>3. Baroko a nový manýrismus</b>	<b>76</b>
3.1 Zkoumání baroka v českých zemích	82
3.2 Dekadence jako neomanýrismus a concettismus	86
<b>4. Šerý smutek oken zadržných – hermetičnost</b>	<b>91</b>
4.1 Vnitřní spontaneita duše bez oken (antinaturalismus)	95
4.2 Strnulost a irealizace jako negativní leibniziánství	100
4.3 Metafyzika fikce – narcistická monáda	104
<b>5. Černé slunce – mortalismus</b>	<b>116</b>
5.1 <i>Vita non activa</i> – diabolizace osvícenství	119
5.2 <i>Vita passiva</i> – chimérická devaluace skutečnosti	142
<b>6. Barvy jenseits</b>	<b>153</b>
6.1 Mezi askézí a senzualismem – legendy a apokryfy	153
6.2 Katolicismus a dekadence	161
6.3 Diabolismus a autodiabolismus katolické melancholie	166
6.4 Ultrafialové záření synestézie – dekadentní a barokní kontinuum	176



6.5 Ornamet a arabeska jako sublimace touhy	185
<b>7. Závěr</b>	<b>198</b>
7.1 Syntéza: Mystik a dandy	198
7.2 Rozbité zrcadlo moderny – noetická funkce prázdnoty	226
7.3 Pravda potřebuje tělo	237
<b>Literatura</b>	<b>249</b>

## 1. Úvod

U kolébky zrodu moderního umění ve vlastním slova smyslu, konkrétně v teoretických a programatických textech raného německého romantismu, nalezneme následující Schlegelův předpoklad: „Nebot' to je počátek vši poezie, zrušit chod a zákony rozumně myslícího rozumu a znovu nás uvést do krásného zmatení fantazie, do původního chaosu lidské přirozenosti.“<sup>1</sup> A na jiném místě je položena otázka: „A není sám tento nekonečný svět tvořen skrze porozumění z nesrozumitelnosti či chaosu?“<sup>2</sup> Žijeme s temnotou v nekonečném světě, kde světlna rozumného pochopení je vždy jen omezenou výsečí. Svět zůstane vždy do jisté míry nesrozumitelný, a jisté síly by byly ztraceny, kdyby byly rozpuštěny ve sféře rozumu.<sup>3</sup> Zdá se, že německá romantika tvoří epochální přelom: jako by spolu s ní evropská kultura vstoupila po osvícenské éře do epochy ne-rozumu, kde rozum sice zůstane karteziánsky pevným bodem, jeho předpoklady však budou stále více dotazovány a „zkapalňovány“. Tento proces bude v průběhu moderní doby potencován postupným objevováním „hlubin“ – vnějších (rozvoj astrofyziky či kvantové mechaniky) i vnitřních (hlubinná psychologie nebo celá moderní estetika zla). Teilhard de Chardin ve 30. letech 20. století konstatuje: „Pod určitou hranicí hloubky ztrácejí smysl ty nejobyčejnější vlastnosti našich těl (světlo, barva, teplo, neprostupnost). Naše smyslová zkušenost ve skutečnosti kondenzuje a plove na povrchu nedefinovatelných mas. Substrát hmatatelného vesmíru, závratný svým množstvím i nepatrnými rozměry, se směrem dolů bezmezně rozpadává.“<sup>4</sup>

Zároveň je moderní pocit definován pocitem ztráty: k němu odkazuje už samotná etymologie slova (*modernus* – od latinského slova *modo*, „právě teď“, „nedávno“). Moderní tedy můžeme vyložit jako „právě teď vzniknuvší“, „současný“, jde o *nostra tempora, nostra saecula*, jak byly formulovány po pádu západořímské říše Cassiodorem.<sup>5</sup> To, co bylo

---

<sup>1</sup> Schlegel, Friedrich: Gespräch über Poesie. In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Ed. Ernst Behler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958, s. 319. Cit. dle Petersen, Jürgen H.: Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten in Romantik und Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 1998, s. 183. [Překl. Š. S.]

<sup>2</sup> Schlegel, Friedrich: Über die Unverständlichkeit. In *KFSA 2*, s. 370. Cit. dle ibid. [Překl. Š. S.]

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Teilhard de Chardin, Pierre: *Vesmír a lidstvo*. Praha: Vyšehrad, 1990, s. 36.

<sup>5</sup> Kemper, Dirk: Ästhetische Moderne als Makroepoche. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 102nn. K historickým souvislostem a etymologii slova *modernus* dále např. Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s.

ztraceno, je *antiquitatis auctoritas*,<sup>6</sup> přímý kontakt s rameny obrů, na kterých moderní trpaslíci stojí.<sup>7</sup> Pojem moderní epochy tedy „vzniká na pozadí pocitu historické diskontinuity, vědomí kulturní ztráty [...] O ‚moderní‘ nebo ‚tempora moderna‘ lze hovořit jen tam, kde bylo ztraceno vědomí nepřerušného, tradicí zaručeného časového kontinua.“<sup>8</sup> Pocit uprázdněného místa pak vede k analýze moderního vnímání času, sebereflexi, sentimentu vůči nenávratně ztracenému, „naivnímu“ stavu, a tato nenávratnost zas k orientaci na budoucí vývoj, resp. k naději na návrat nikoli skrze historismus, nýbrž regeneraci, ústup vpřed. Takto formulována je tato nostalgická naděje opět přítomna v raném německém romantismu – v eseji *Über naive und sentimentalsiche Dichtung* Schiller připisuje přírodním fenoménům naivitu, která představuje jakési „*Anderes*“ umění, které již bylo ztraceno a které je právě proto jako takové milováno v přírodních objektech. Tuto naivitu lze však spatřit i v „přírodních“ elementech lidství, např. u dětí, v mravech venkovského lidu nebo právě v řecké antice, tedy mezi *antiqui*. I o nich můžeme říci: „*Jsou*, čím jsme *byli*; jsou, čím se znovu *máme stát*. Byli jsme přírodou jako ony, a naše kultura nás má, na cestě rozumu a svobody, přivést zpět k přírodě. Jsou tedy zároveň znázorněním našeho ztraceného dětství, které nám navěky zůstává tím nejvzácnějším; proto nás naplňují jistým steskem. Zároveň jsou znázorněním našeho nejvyššího naplnění v ideálu, proto nás přivádějí k vznešenému pohnutí.“<sup>9</sup> To, co je postrádáno, je vnímáno právě v přímé konfrontaci s nenávratně minulým („přírodním“), a i když ho nikdy znovu nedosáhneme, máme za úkol se k němu usilovně blížit v myšlence „nekonečného pokroku“.<sup>10</sup>

---

273nn.; Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press: Durham, 1987, s. 13nn.

<sup>6</sup> Za Cassiodorových dob samozřejmě ještě nikoliv, anebo ne bezprostředně. Cassiodorus se na jedné straně snaží antickou tradici nové době zprostředkovat, na druhou stranu je příznačné, že zatímco jeho současník a taktéž držitel úřadu římského konzula Boëthius platí za „posledního Římana“, Cassiodorus je již zcela zakládací figurou dalších tisíc let, když se – i s celou svou antickou knihovnou – uchyluje do kláštera Vivarium. Antická kultura tak symbolicky vstupuje „do těsné cely středověku“. Pieper, Josef: *Scholastika. Osobnosti a náměty středověké filosofie*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 35.

<sup>7</sup> Metaforu poprvé použil Bernard z Chartres ve 12. století. Viz Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 135

<sup>8</sup> Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 104. [Překl. Š. S.]

<sup>9</sup> Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1. část: *Über das Naive*]. In *Die Horen I*, 1795, č. 11, VIII, s. 45. [Překl. Š. S.]

<sup>10</sup> Romantický pojem antiky byl samozřejmě po-osvícensky prefigurován: mytologie je jednak zbavena původní archaické hrůzy a pojímána již jen jako estetický fenomén svobodné hry fantazie, jednak je mytologie kontrastní vůči epoše, která považovala „mytické“ období právě za sebou samotnou definitivně překonané, a funguje jako „potenciální anamnézis“ toho, co rozum „domněle zapomněl“. Blumenberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. In

V zárodečné formě tu jsou tedy formulovány dva specificky moderní momenty či paradoxy: na jedné straně sentiment a melancholie nad zánikem starých kulturních i životních forem navzdory vši „tranzitornosti“, akceleraci času a orientaci do budoucna a na straně druhé s ním související hledání a glorifikace arkadického evropského dávnověku,<sup>11</sup> onoho „původního chaosu lidské přirozenosti“, tedy perspektiva „nazpět obrácené utopie“.<sup>12</sup> Ačkoliv jsou modernisté *neoteri* a na závaznost *antiquitatis* neberou ohled, resp. si svou vazbu na tradici libovolně volí bez ohledu na jakoukoli externí autoritu (srov. Baudelairovu polemiku s parnasistní kritikou, že Poe je „zábavnější než Iliada“)<sup>13</sup>, jsou to paradoxně oni, kdo je ve skutečnosti starý, pozdě přichodí, „*Spätgeboren*“.<sup>14</sup> Pocit ztráty a nedostatečnosti vede k bilancování dosavadního evropského procesu racionalizace. Vrátit se nelze – ostatně osvícenství je vlastní nevratnost učebních procesů, založená na tom, že „náhledy nemohou být libovolně zapomenuty, nýbrž pouze vytěsněny či korigovány náhledy lepšími. Proto může osvícenství své deficity vyrovnat jen radikalizovaným osvícenstvím.“<sup>15</sup> S tím souvisí i osvícenská dějinná logika a lineárně-dynamická kategorie perfektibility. Zároveň však rozum, překonávající svá omezení, překonává (reflektuje) i sám sebe. Analytická a instrumentalizující činnost rozumu vztahena od přírody k sobě samé naráží na nedisponibilní a nepředmětnitelné. Rozum a jeho „*Anderes*“ (ne-rozumové složky) nestojí k sobě v dialektickém vztahu, nýbrž ve vztahu vzájemné exkluze a vytvářejí propast, kterou subjektivita nedokáže ze svých vlastních sil anamnézy a analýzy překlenout. Dialektika osvícenství je pak opouštěna ve prospěch totalizované kritiky rozumu.<sup>16</sup>

---

Fuhrmann, Manfred (ed.): *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 1971, s. 14nn.

<sup>11</sup> Vietta, Silvio; Kemper, Dirk: Einleitung. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 2.

<sup>13</sup> Baudelaire, Charles: Nové poznámky o Edgaru Poeovi. In *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 277.

<sup>14</sup> Srov. Hofmannsthalovu – schillerovsky laděnou – paralelu moderní situace se starým Římem: „V určitém, napůl zralém věku plném touhy a rafinovanosti se kdysi veškerá naše fantazie lačně přisála k Římu doby úpadku, k této půvabné epoše, kde se velká silná slova staré latiny stávají honosnými sonorními tituly, kde se před pozdě narozenými z modrého moře snivě vynořují nahé postavy staré poezie s naivními rukama a dětskými čely...“ Hofmannsthal, Hugo von: Walter Pater. In *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I*. Ed. Herbert Steiner. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer, 1950, s. 239. [Překl. Š. S.] Viz také Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*. Mnichov: C. H. Beck, 1986, s. 121.

<sup>15</sup> Habermas, Jürgen: Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1986, s. 104. [Překl. Š. S.]

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 126n.

Historie moderny tedy začíná tam, kde se pevný základ absolutizovaného rozumu rozpadá. Z hlediska dějin filozofie je to situace po Kantovi: „Teprve zde začíná konkrétní dialektika specificky moderních dějin subjektivity, která na jednu stranu v planetárním stylu přestaví veškerou skutečnost podle modelu technicko-ekonomického pokroku, na druhé straně ale rostoucí měrou musí také do hloubky probádat to nezajištěné a bezedné v moderní zkušenosti já.“<sup>17</sup> Foucault toto dilema komentuje: „Jelikož je člověk empiricko-transcendentální dubletou, je také místem zapření – onoho zapření, které vždy vystavuje myšlení nebezpečí, že ho vlastní bytí zahltí, a které mu zároveň umožní se samo sobě připomenout na základě toho, co mu uniká. Z toho důvodu transcendentální reflexe ve své moderní podobě nenachází bod ve své nutnosti jako u Kanta v existenci vědy o přírodě (proti níž se staví věčný souboj nejistoty filosofů), nýbrž v němé existenci, jež je však přesto připravena mluvit a jež je jakoby celá tajně protínaná virtuálním diskursem onoho neznámého, na jehož základě je člověk neustále volán k sebepoznání.“<sup>18</sup>

V tom je však základní moderní aporie i výzva zároveň: jestliže estetická revoluce romantismu konstatuje nenávratnou ztrátu dětství, je to definitivní příležitost získat dospělost, vytvořit nové umění moderny, které svou dokonalost musí hledat v progresi do otevřené budoucnosti.<sup>19</sup> Tato myšlenka leží i v základu Schlegelova estetického programu „progresivní univerzální poezie“, ve kterém je jakýkoli „objektivní“, klasický ideál obětován ve prospěch inovace a procesuálnosti. Nedokončenost a nedotvořenost jsou tak vlastně samy programovým cílem. Umění se tak neustále „stává“, do přítomnosti je vždy vloženo už její budoucí překonání.<sup>20</sup> U Schlegela tento cíl nabývá až eschatologických rysů: „Revoluční přání realizovat království Boží je elastický bod progresivního vývoje a začátek moderních dějin. Co nestojí v žádném vztahu ke království Božím, je v něm pouze vedlejší věcí.“<sup>21</sup> Proces moderny se tedy jeví jako „progresivní radikalizace“ nové časové struktury. Moderní čas se realizuje jako stále rychlejší a hektičtější forma sebepřekonání, což je dále posilováno technizací a akcelerací komunikace samotné.<sup>22</sup> Součástí tohoto širokého pohybu moderního

---

<sup>17</sup> Vietta, Silvio; Kemper, Dirk: Einleitung. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 40. [Překl. Š. S.]

<sup>18</sup> Foucault, Michel: *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007, s. 248.

<sup>19</sup> Jauß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1990, s. 86.

<sup>20</sup> Oesterle, Ingrid: Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 159n.

<sup>21</sup> Schlegel, Friedrich: Athenäum-Fragment 222. In *KFSA 2*, s. 201. Cit. dle ibid, s. 160. [Překl. Š. S.]

<sup>22</sup> Luhmann, Niklas: Weltzeit und Systemgeschichte. In Baumgartner, Hans Michael; Rösen, Jörn (eds.): *Seminar: Geschichte und Theorie. Umrisse einer Historik*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp,

myšlení a umění je i dekadence, která je jednou z mikromoderen v dlouhém, „makromoderním“ procesu,<sup>23</sup> jehož začátky můžeme sledovat právě v estetickém obratu německé romantiky.

## 1.1 Modernismus

Dříve než postoupíme k estetické moderně samotné (makromoderně či „epistémé“, jejíž součástí jsme ještě i my samotní) a jejím konkrétním aktualizacím v daném dějinném úseku, zaměříme se nejprve na podstatu modernity v nejobecnějším slova smyslu. Dějiny západní moderní kultury jsou souvislou osou, na kterou lze jistě zanášet cézúry a body zlomu, avšak právě komplikovanost a komplexnost tohoto procesu nás pobízí myslet jej spíše v jeho kontinuitě a transhistoričnosti. Badatel jistě může zvolit foucaultovské řešení, tedy spokojit se s deskripcí jednotlivých epoch a rezignovat na konstatování vnitřních vývojových souvislostí či jakoukoli dějinnou teleologii (Foucault zdůrazňuje diskontinuitu mezi epistémami a jeho „nominalistická“ historie vědění je v rozporu s principy klasického historismu),<sup>24</sup> ale v této práci bychom rádi zvolili přístup opačný: načrtnout jistou logiku přechodů a hlubinnou souvislost mezi jednotlivými fázemi modernizačního procesu, které lze stopovat hluboko do minulosti evropské kultury. Estetická mikromoderna „dekadence“ je pak uzemněným bodem s pevnými dobovými souřadnicemi, který je však nemyslitelný bez své osy a bez oněch „obrů“ s moderními trpaslíky na ramenou.

---

1976, s. 370. Cit. dle S. Vietta, D. Kemper: Einleitung. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 25.

<sup>23</sup> Autory představy estetické moderny jako „makroepochy“, sahající cca od r. 1800 v podstatě do současnosti, jsou Silvio Vietta a Dirk Kemper (námi vícekrát citovaný sborník *Ästhetische Moderne in Europa*). Jde o přístup zaměřený na zkoumání dějinných souvislostí delšího období, inspirovaný francouzským historikem Fernardem Braudem a jeho konceptem „*longue durée*“.

<sup>24</sup> Marcelli, Miroslav: Michel Foucault. In Gál, Egon; Marcelli, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991, s. 31. Srov. také Sartrovu výtku Foucaultově „geologickému“ řezu dějinných vrstev: „Každá z těchto vrstev definuje podmínky možnosti určitého typu myšlení, který triumfoval v daném období. Ale Foucault nám neříká to, co by nás zajímalo nejvíce, totiž jak každé myšlení z těchto podmínek vzhází, ani to, jakým způsobem lidé přecházejí od jednoho myšlení k druhému. Zde by Foucault musel nechat místo pro zasahování praxe, tj. dějin, což právě odmítá. Zajisté, jeho perspektiva je historická ... Ale kino nahrazuje laternou magikou a pohyb sukcesí nehybných výjevů.“ Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005, s. 136.

### 1.1.1 Pojem revoluce – od *revolutio* k *la révolution*

Modernizační proces má tedy různé fáze a stejně tak můžeme myslet různé modernity – rozhodující zlom k té naší je třeba dle badatelského konsensu hledat někde mezi lety 1750 až 1850, v tzv. *Sattelzeit*. Dle autora termínu, historika Reinharta Kosellecka, „stará slova dostala nové významy, které s přiblížením k naší současnosti už nepotřebují překlad“<sup>25</sup> – v dané době tedy došlo k rozhodující změně horizontu, který je od té doby více či méně i naším horizontem, pro který nepotřebujeme tlumočníka. Rozhodující mezník je v daném období různými badateli nuancován rozdílně: Jauß klade počátek moderny k Rousseauovým *Rozpravám* někde kolem roku 1750,<sup>26</sup> Vietta s Kemperem tento bod kladou „z hlediska dějin filozofie“ po Kantovi a „historicky“ po teroru francouzské revoluce,<sup>27</sup> Foucault na začátek 19. století,<sup>28</sup> Schulz na konec 18. století,<sup>29</sup> Adorno vidí začátek moderny v Baudelairovi kolem roku 1850<sup>30</sup> atd. Událostí epochálního významu tu je nepochybně francouzská revoluce, o čemž svědčí i Koselleckova datace *Sattelzeit* coby doby předcházející a následující tuto revoluci.

Koselleck se zabývá historickými konotacemi samotného pojmu „revoluce“ – ten je pro naši modernitu typický, ale jeho význam se v novověku proměnil. Koncept revoluce, jak mu rozumíme dnes, je lingvistickým produktem naší éry. V moderním světě může být vše „revolucionizováno“, a vše je otevřeno revolučním účinkům.<sup>31</sup> Latinské *revolutio* ale původně znamenalo cirkulaci, návrat pohybu do výchozího bodu. Také řecký filozofický objev bytí coby nekonečného, nezrozeného a nesmrtelného zakládal cyklické pojetí času, zatímco jedinečný „historický okamžik“ je spojený s lineárním pojetím času, které zůstalo Řekům

---

<sup>25</sup> Koselleck, Reinhart: Einleitung. In *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland I*. Eds. O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1972, s. XV. Cit. dle Jauß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, 1990, s. 77. [Překl. Š. S.]

<sup>26</sup> Jauß, Hans Robert: Vorwort. In *ibid.*, s. 9.

<sup>27</sup> Vietta, Silvio; Kemper, Dirk: Einleitung. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 40.

<sup>28</sup> Foucault, Michel: *Slova a věci*, s. 6

<sup>29</sup> Schulz, Gerhard: *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha a Litomyšl: Paseka, 1999, s. 19.

<sup>30</sup> Habermas, Jürgen: Moderna – nedokončený projekt. In Gál, Egon; Marcelli, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*, s. 300.

<sup>31</sup> Koselleck, Reinhart: *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004, s. 53. Následující pasáž vychází z *ibid.*, s. 54–57.

cizí.<sup>32</sup> Pro mytologické, tedy antické myšlení je příznačná kruhová struktura, „oklika“, nikoli „nedourčenost racionální formy ‚a tak dále‘“, otevřené pro pokrok.<sup>33</sup> V politickém smyslu slovo *revolutio* znamenalo cirkulaci aristotelských politických zřízení, kterých byl ovšem omezený počet a postupně – cyklicky a sukcesivně, nikoli souběžně – jedno nahrazovalo druhé a naopak. Z tohoto hlediska jde o přírodní cyklus (nadto později odvozený z astronomického objevu oběhu planet, Koperníkových *revolutiones orbium caelestium*), do nějž nelze vnést z politického hlediska něco radikálně nového a cizorodého – vzpoury proti stávajícímu řádu jsou tak pouhými „povstáními“, nikoli útokem na systém. Toto „přírodní“ chápání revoluce (podobné např. střídání ročních období) bylo vlastní ještě 17. století.

Historický čas byl tedy uniformní a opakovatelný (srov. *re-volutio*), sociální řád (na rozdíl od nahraditelných forem vlády) byl zachovávan nehledě na sebeničivější občanské či konfesní války. Změna přichází s osvícenstvím. Koncept revoluce se vymaňuje z naturalistického chápání a proniká do každodenního života a všech jeho institucí pod znamením transformace a sociální emancipace. Oproti „fanatickým“ občanským válkám a krvavým „rebeliím“ minulosti je možná noblesní „revoluce“ nastolující nový řád. Tím byl učiněn krok od politického rigorismu k utopickému optimismu. Revoluce se však zároveň stává nepředvídatelnou a otevírající neznámou budoucnost. Ve francouzské revoluci je starý pojem „revoluce“ definitivně přepólován: jako rozchod se vši minulostí (Robespierre upomíná Francouze dělat pravý opak všeho dosavadního), z cyklické kvazipřírodní re-voluce se stává jedinečná událost, dějinná výhybka mířící k budoucnosti, kterou bude třeba teprve vytvořit.<sup>34</sup> Očekávání nového začátku nabylo mytických podob, jejichž vrcholem byl nový francouzský revoluční kalendář nahrazující tradiční názvosloví, zavádějící dekadický systém a stanovující nový počátek dějinného času – datum založení republiky 22. září 1792 – a mající dle jednoho z výnosů direktoria dát „beze stopy a úplně zapomenout na vládu kralování, šlechty a kněží“.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Arendt, Hannah: *The Life of the Mind. Willing*. Ed. Mary McCarthy. San Diego/New York/Londýn: Harvest/Harcourt, 1981, s. 17.

<sup>33</sup> Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In Fuhrmann, Manfred (ed.): *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, s. 48. Otevřený kontext novověké dějinnosti umožňuje nečekané a nové – v „uzavřeném horizontu momentální evidence“ mýtu však vždy už víme, co může přijít. Když se Odysseus vrací na Ithaku, není v tom žádná nahodilost, kruh jeho dobrodružství a osudů se tak osudově uzavírá. Ibid., s. 51n.

<sup>34</sup> Jauß, Hans Robert: Mythen des Anfangs: Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, s. 54.

<sup>35</sup> Ke kalendáři srov. ibid., s. 59nn.; citace s. 60 [Překl. Š. S.].



Francouzská revoluce tak tvoří cézuru, jakou jinde v dějinách střetů *modernitas* s *antiquitas* co do rozsahu a dopadu sotva nalezneme. Konkrétní historické události však předcházely dlouhý vývoj tohoto sporu – ostatně i dobový teoretik francouzské revoluce Jean Delormel traktuje revoluci jako „kosmický“, eschatologický bod završující dobrých 40 až 50 století lidské historie,<sup>36</sup> podobně Condorcet dělí světové dějiny na deset epoch, přičemž revoluční dění tvoří předposlední epochu, po níž budou dějiny lidstva završeny.<sup>37</sup> Odkud tedy vést počátky modernismu? Představíme-li si modernitu ne jako úzce vymezenou éru klasické „moderny“, ale transhistoricky, bude potřeba se vrátit na samý začátek dlouhého modernizačního procesu.

### 1.1.2 Zrození modernity z ducha eschatonu

Jak již bylo řečeno výše, první užití slova *modernus* pochází z doby těsně následující po pádu římské říše na Západě. Jeho obdobu najdeme už dříve ve starověku ve slově *neoteros* (lat. *neotericus*), užitém původně gramatikem Aristarchem pro alexandrijské básníky Kallimachova typu, později ale ve starověku volně používaném zkrátka pro novou básnickou školu. Ve středověku jsou pak za neoteriky označováni i autoři jako církevní otcové či Tomáš Akvinský.<sup>38</sup> Jde tedy o prosté vymezení vůči „starým“ (*palaioi*, *archaioi*, *antiqui*, *veteres*, *prisci* apod.) bez hodnotícího příznaku, přičemž však chápání toho, kdo je „starý“, v antice samé značně kolísá. Starověk navíc neměl moderní historické vědomí jednotlivých epoch, a tak pod „dřívější doby“ spadala široká, nestratifikovaná škála autorů i stylů. V tomto smyslu bychom mohli chápat i slovo „moderní“ jako prosté a přirozené střídání a střetávání starého a nového, tvořící konstantní dějinný fenomén.<sup>39</sup>

*Modernitas* má ale ještě další vrstvu, kterou toto jednoduché chápání nevyčerpává a která souvisí s nástupem křesťanství. V tomto smyslu je *modernus* skutečně až křesťanský pojem, nikoli antický. Jak bylo řečeno výše, antické chápání nezná historické vědomí, dějiny v moderním slova smyslu vlastně neexistují.<sup>40</sup> Již zmíněný Blumenberg klade do protikladu

---

<sup>36</sup> V traktátu *La Grande Période ou Le Retour de l'Age d'or* z roku 1790. Lidstvo se tu díky revoluci ocitá na prahu „zlatého věku“, tzv. velké periody, která je obratem v kosmickém čase, nastolí věčné jaro a mravní harmonii. Ibid., s. 55.

<sup>37</sup> Ibid., s. 61.

<sup>38</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 271.

<sup>39</sup> Ibid, s. 270n.

<sup>40</sup> Ibid.

dějiny, které vždy už samy v sobě tvoří jednotu z plurality událostí, otevřený „kontext“, kdežto protikladná „mytologická figura“ je cyklická a uzavřená, tvořící pouze „rámec“ – proto např. utopie není jakýmsi futurickým korelátém mýtu.<sup>41</sup> Minulost je vrstvou v přítomnosti, ale není ve vědomí ostře odlišena, chybí celkový obraz dějin, historická idea, pohyb – tento statický obraz překonává v latinské oblasti až Augustin.<sup>42</sup> Starověku ostatně chybí taková idea i v politické rovině – Řekové jednotnou Helladu nikdy nevytvořili a římský *orbis terrarum* je motivován především pragmaticky a chybí mu jakékoli teoretické či metafyzické zdůvodnění.<sup>43</sup> Odlišná byla situace u Židů, u nichž existuje historie. Doby praotců, Mojžíše, soudců či královské se od sebe liší coby epochy a plynutí času je dějinami spásy otevřenými pro příchod Mesiáše.<sup>44</sup> Výraz *modernus* je tak zatížen myšlenkou dějinného pokroku, tedy neantickou, židovsko-křesťanskou myšlenkou.<sup>45</sup> Křesťanství se svou eschatologií přineslo smysl pro radikálně nové, jedinečný obrat, který Jauß nazývá pavlovsko-křesťanskou *conversio* („Co je staré, pominulo, hle, je tu nové!“).<sup>46</sup> Důslednou formulací učení o Vzkříšení Pavel zcela změnil metafyzická i psychologická kritéria řeckého myšlení i židovské tradice, zmrtvýchvstalé blahoslavené tělo překoná „živočišné“, pozemské tělo a dějiny se nakonec zruší ve věčnosti.<sup>47</sup> Pavlovská *conversio* hraje jistou roli i v novověku: „toto paradigma preformovalo a legitimizovalo v pokročujícím novověku zkušenost začátku nové doby v ‚estetických revolucích‘“.<sup>48</sup> Je to jakási *estetická* zkušenost nového, která předchází *historické* zkušenosti tohoto nového, schopnost „emfaticky dramatizovat ještě téměř neznatelnou změnu horizontu jako nový začátek“.<sup>49</sup> Estetická zkušenost je tak historickým avantgardismem, umění je jakýmsi „předjezdcem“ epochy, a epochální zlomy jsou v umění pocíťovány a intuitivně tušeny dříve, než jsou historizovány a historiograficky definovány. K tomu je však potřeba mít odpovídající rámcem specifického vědomí času, které pomohlo nastolit právě židovsko-křesťanské paradigma „epochy“.

---

<sup>41</sup> Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In Fuhrmann, Manfred (ed.): *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, s. 51nn.

<sup>42</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 272.

<sup>43</sup> Guardini, Romano: *Konec novověku. Pokus o orientaci*. Praha: Vyšehrad, 1992, s. 12n.

<sup>44</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 272.

<sup>45</sup> „Jak ‚Novus ordo seclorum‘, tak francouzský revoluční kalendář jsou hluboce zavázány židovsko-křesťanským apokalyptickým představám.“ Taylor, Charles: *Sekulární věk. Dilemata moderní společnosti*. Praha: Filosofia, 2013, s. 97.

<sup>46</sup> 2. Korintským 5,17 (Český ekumenický překlad).

<sup>47</sup> Schmitt, Jean-Claude: Tělo a duše. In Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (eds.): *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 813n.

<sup>48</sup> Jauß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, s. 75. [Překl. Š. S.]

<sup>49</sup> Ibid. [Překl. Š. S.]

Antika tedy nemá zájem o diachronní vztahy, což se projevuje i tím, že primárním protikladem slova *classicus* v antice není *novus*, ale v první řadě *proletarius*, *vulgaris* či *humilis* (srov. označení nízkého stylu jako *sermo vulgaris*, *sermo humilis*), jak ukazuje i etymologie slova „klasický“ související s výrazem *classis*, odkazujícím na římský volební census, kde „klasický“ souvisí s první, nejvyšší a aristokratickou třídou římských občanů.<sup>50</sup> Ještě zajímavější však jsou dějiny tohoto slova: objevuje se relativně pozdě, až v druhé polovině 2. století po Kr. u Aulaa Gellia. Gellius používá rozdělení do majetkových tříd jako metaforu pro spisovatele jazykově vzorové a nesprávné.<sup>51</sup> I to ukazuje, jak potřeba pojmu klasičnosti v dnešním slova smyslu nebyla v antice zvláště pocítována. Každopádně platí, že kritérium vzorového, „klasického“ spisovatele starověku bylo gramatické – jazyková správnost,<sup>52</sup> případně vytržbenost (*urbanitas*). Klasičnost – pokud o ní můžeme hovořit – tak v antice spíše než k diachronii odkazuje ke stylové stratifikaci. Idea modernity tedy bytostně souvisí s novým chápáním času, totiž času historického, lineárního a nevratného. Toto pojetí nedává smysl ve společnostech, které nepoužívají časově-sekvenční model historie a pořádají své časové kategorie podle mytického a rekurenčního modelu, ale naopak je naprosto slučitelné s dějinným pojetím židovsko-křesťanským.<sup>53</sup>

Když tedy Cassiodorus hovoří o moderních časech, vymezuje je už epochálně: antické dědictví už není v současném vědomí přítomno, ale jde o nenávratně ztracenou minulost, kterou je třeba rekonstruovat v gestu *imitatio*. Kontinuita byla přerušena cézúrou pádu západořímské říše, a moderní tak od této doby bude mít relační charakter a hledat svůj vztah ke zmizelému (vedle *imitatio* je možný i postoj *aemulatio*, tedy sebevědomé soupeření různých středověkých renesancí s klasickou antikou).<sup>54</sup> Takto kontrastní a dialektické antické vymezení *neoteros–archaios* kvůli nepřítomnosti historického vědomí nebylo. *Querelle des Anciens et des Modernes* je tak na jedné straně stejně stará jako dějiny literatury samotné,<sup>55</sup> na

---

<sup>50</sup> Viz Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, s. 14.

<sup>51</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 269. Gelliův citát zní: *Id est classicus adsiduosque aliquis scriptor, non proletarius*. Doslova: To je nějaký spisovatel první třídy a usedlý, nikoli proletářský. [Překl. Š. S.] Gellius, Aulus: *Noctes Atticae XIX*, 8, 15. *Classicus* vlastní půdu (ono *adsiduos*) a odvádí daně, na rozdíl od proletáře, který žádný (nemovitý) majetek nevlastní.

<sup>52</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 269.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>54</sup> K této fázi dějin pojmu moderního srov. Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 102–107.

<sup>55</sup> Už ve starověku jsou např. helénističtí alexandrijští neoterici kontrastováni proti Homérovi nebo jejich římské obdoby proti Enniovi. Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 271.

druhou stranu až od středověku implikuje principiální konflikt.<sup>56</sup> Současne platí, že čím dále od antiky, tím je tato dichotomie a potřeba pojmu „moderního“ silnější. Jeden ze zlomů nastává ve 12. století – „moderní“ básníci píšou latinsky jako jejich humanisticky orientovaní antipodi, ale věří, že svoji novou poetikou překonali „staré“ (srov. též onu metaforu Bernarda z Chartres – modernisté jsou sice trpaslíci, ale vidí dál).<sup>57</sup> K nové poetice jsou paralelní změny v právnictví, logice, metafyzice či etice. Nastupuje nová doba, „ve srovnání s níž je ‚staré‘ všechno, co jí předcházelo: horatiovská poetika, digesta i filosofie – a je to staré v témž smyslu jako Starý zákon“.<sup>58</sup> Jedním z důvodů je nepochybně i západní objev Aristotela prostřednictvím překladů z arabštiny, což právě v této době radikálně proměňuje dosud platónsko-augustinovské prostředí a otevírá dveře empirickému přirozenému poznání a budoucímu přírodovědnému zkoumání.<sup>59</sup> Přes toto vymezení však tradice ve středověku nadále zůstává spolehlivým zdrojem hodnot a v Bernardově metafoře je jí přiznána pozice obra.<sup>60</sup> Středověký způsob myšlení byl na autoritě založen, a antická tradice tuto autoritu rozhodně měla. Touha po individuální autonomii a revoluce jako permanence přicházejí až s novověkem.<sup>61</sup>

Druhá fáze tohoto vývoje pak nastává v osvícenství. Striktně relační charakter k antice mizí, modernita získává měřítko ze sebe samotné, na základě vlastní kvality bez vztahu k *antiquitas*.<sup>62</sup> Důležitou roli zde hraje tzv. *Querelle des Anciens et des Modernes*, celoevropský spor o hodnotový poměr mezi antikou a modernou. Klasická antika ztrácí autoritu, současnost (vláda Ludvíka XIV.) je kladena na roveň augustovskému období. V dalších polemikách pak Charles Perrault sepsal programový spis *Parallele des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, ve kterém konstatuje nadřazenost své doby antice na poli vědy, a to díky novému, racionalisticky a přírodovědně orientovanému obrazu světa spojenému s Pascalem, Koperníkem či Descartem. Věří se, že moderní přírodní vědy používající experiment a racionální analýzu jsou schopny neustálého zdokonalování. Perrault konstatuje nadřazenost francouzského klasicismu antice i na poli umění – antika je tedy poměřována soudobými měřítky a nikoli současnost měřítky antickými.<sup>63</sup> Pro modernitu

---

<sup>56</sup> Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, s. 14.

<sup>57</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 135.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 275.

<sup>59</sup> Pieper, Josef: *Scholastika*, s. 79n.

<sup>60</sup> Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, s. 15n.

<sup>61</sup> Guardini, Romano: *Konec novověku*, s. 25.

<sup>62</sup> Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 107nn.

<sup>63</sup> *Ibid.*

je typický historický relativismus, kde minulost či tradice ztrácí svou normativní sílu a autoritu. Hlavním zdrojem inspirace je sama bezprostřední přítomnost: Spíše než přítomnost minulost paradoxně napodobuje minulost přítomnost samotnou.<sup>64</sup> Se ztrátou středověké symboliky byla ztracena také hierarchie: „Mezi nekonečně mnohým je stejně důležité jedno jako druhé, poněvadž absolutně důležité není nic.“<sup>65</sup> Absolutní závaznost klasičnosti tak byla zpochybněna, ale je otázka, nakolik raní *moderni* např. v 18. století nahrazují pouze jeden klasicismus druhým – sice moderním, ale stále stejně nadčasovým a univerzálním.<sup>66</sup> Osvícenská myšlenka, že každá kultura má své místo i čas, každopádně připravila modernímu umění půdu. Osvícenský ideál pokroku a dějinné dynamiky přispěl k dalšímu erodování normativního vlivu uplatňovaného dosud v evropském myšlení antickou kulturou.<sup>67</sup>

Definitivní obrat k moderně tak přichází až po francouzské revoluci s romantismem. Slovo „romantický“ (abychom dali ještě jednou slovo etymologii) má sice více vrstev, tvoří každopádně v mnohém ohledu protipól klasické kultury. Prapůvodní substrát slova, výraz „romance“, odkazuje k románské lidové mluvě tak, jak se vyvinula (z hlediska klasické latinské stylistiky: jak degenerovala) z kultivované latiny, a ke středověkým básním s rytířskou tematikou v ní psaným. Dalším vývojem vzniká slovo „román“, nejprve rytířský, později hrůzostrašný, gotický či sentimentální, milostný. Romantická kultura tak znamená křesťanskou kulturu moderních států od středověku.<sup>68</sup> Její dějiny vymezuje proti dějinám klasické kultury August Wilhelm Schlegel ve svých *Přednáškách o romantické literatuře*: romantická poezie je „osobitě moderní, nikoli utvořená podle starověkých vzorů, a přesto ji je třeba považovat za platnou podle nejvyšších principů, neobjevila se jen jako divoké bujení přírody, nýbrž byla dovršena ve skutečné umění, nikoli pouze nacionální a dočasně zajímavá, nýbrž univerzální a nepomíjivá“.<sup>69</sup> Tato romantická koncepce sice stále ještě částečně tkví v klasicismu (univerzálnost a nepomíjivost), nicméně zásadní tu je, že jde o kulturu novější, křesťanské Evropy v protikladu k antickému kánonu.

Romantický kánon je konkurenční ke klasickému, pozornost je upírána k neantickým umělcům, je tu zájem o neantické formy, jako je sonet, zájem o antiku je vzbuzován z jiných

---

<sup>64</sup> Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, s. 3.

<sup>65</sup> Guardini, Romano: *Konec novověku*, s. 30.

<sup>66</sup> Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, s. 3.

<sup>67</sup> Schulz, Gerhard: *Romantika*, s. 21.

<sup>68</sup> K dějinám pojmu *ibid.* s. 8–15.

<sup>69</sup> Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über die romantische Poesie [1803–1804]*. In *Kritische Ausgabe der Vorlesungen II/1. Vorlesungen über Ästhetik 1803–1827*. Ed. Ernst Behler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2007, s. 4. [Překl. Š. S.]

než klasických hledisek, recipováno je i staré předkřesťanské básnictví národních kultur, Orient, exotické kultury, lidová slovesnost, každé kultuře je tedy přiznána její svrchovanost a konstatována přinejmenším rovnocennost s antickou – např. *Píseň o Nibelunzích* je postavena na roveň homérským eposům.<sup>70</sup> Zcela je tak opuštěno statické antické hledisko dokonalého, „klasického“ (a tedy neměnného) stylu ve prospěch nového a moderního, byť neuhlazeného – ať už jde o starofrancouzskou *romanitas* (namísto klasické *urbanitas*), zpěvy pohanského Severu, gotickou architekturu či středověké romány – vesměs žánry a styly z klasického hlediska nevkusné, abstruzní, hrubé. Neuhlazenost (*modernorum ruditas*) je s modernisty spojována už v polemikách středověku.<sup>71</sup>

Romantismus v pojetí německého okruhu jde pak ještě dál: romantická poezie nejen že zahrnuje neklasickou tradici, ale její koncepce je především nekanonická, nefixovaná, otevřená (srov. uměleckou formu fragmentu a roli fragmentárnosti v romantické teorii i umění). Bezforemnost zaručuje univerzálnost – princip úplnosti a jednoty je tu naplněn pomocí rozdílných a inkoherentních elementů a netvoří uspořádané univerzum, kontinuum, vnitřní systém.<sup>72</sup> Schlegelova „univerzální progresivní poezie“ zahrnuje vše, co je poetické – ať vysoké či nízké: „Jiné básnické druhy jsou hotové a lze je tedy kompletně rozčlenit. Romantický básnický druh je ještě v procesu; ba dokonce je to jeho vlastní podstata, že se může věčně jen dít, nikdy nebýt dovršen. [...] On jediný je nekonečný, jako je jediný svobodný a za svůj první zákon uznává to, že libovůle básníka nad sebou nestrpí žádný zákon. Romantický básnický druh je jediný, který je více než druh a je takřka básnickým uměním samotným: neboť v jistém smyslu je nebo má být všechna poezie romantická.“<sup>73</sup> Sledujeme zde tedy posun od estetické celistvosti coby jednoty a uzavřenosti k estetické totalitě coby všezahrnujícímu (obsahujícímu tedy i nekoherenci a difuznost) konglomerátu a do budoucna otevřenému procesu.<sup>74</sup>

Romantické umění jako první moderní umění v našem slova smyslu je tedy schránkou na nové koncepty a umělecké formy jakožto způsoby vidění světa.<sup>75</sup> S tímto moderním

---

<sup>70</sup> Schulz, Gerhard: *Romantika*, s. 16n. Srov. známé Baudelairovo konstatování, že Poe je zábavnější než Íliada, či Perraultovo upřednostnění architekta Louvru před stavitelem Artemidina chrámu v Efezu, Pascala před Platónem apod.

<sup>71</sup> Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 135.

<sup>72</sup> Petersen, Jürgen H.: Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten in Romantik und Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 181n.

<sup>73</sup> Schlegel, Friedrich: Athenäum-Fragment 116. In *KFSA 2*, s. 182n. Cit. dle ibid., s. 181. [Překl. Š. S.]

<sup>74</sup> Ibid., s. 182.

<sup>75</sup> Schulz, Gerhard: *Romantika*, s. 9

viděním ztotožňuje romantismus už Baudelaire: je to „nejsoučasnější a nejmodernější výraz pro krásu“, zároveň nejde o pevné vymezení, ale postoj, jak naznačuje augustinovská parafráze o dichotomii objektivního venku/ proteovského uvnitř: „Romantismus vlastně nespočívá ani ve výběru námětů, ani v holé pravdě, ale v uměleckém pocitu. Hledali jej venku, a zatím ho bylo možno najít jen uvnitř. Podle mého názoru je romantismus nejnovější a nejaktuálnější vyjádření krásna. Existuje tolik krás, kolika obvyklými způsoby lze hledat štěstí.“<sup>76</sup> Baudelaire zároveň na témže místě ironicky poznamenává, že romantiků zbylo tak málo proto, že málokdo z nich romantismus skutečně našel, ač ho mnozí upřímně hledali. Podobně to v další augustinovské parafrázi konstatuje kritik Camille Mauclair: absolutní Krása i umělecký pokrok k ní je předsudek, zůstává tedy pouze „cesta k ideálu“, provázená „neklidem“ a neustáleností forem“. Syntetismus, který je potom v moderně hledán, není dle Teiga materiální jednota umění jako spíš jeho vnitřní identita, ztotožnění všeho umění s poezií.<sup>77</sup>

Umělec je natolik autonomní, že má svobodu i ve vztahu k tradici odkouzlené od veškeré závaznosti či kanoničnosti – může ji sám vynalézat, minulost je modifikovatelná, je jakýmsi „imaginárním muzeem“. Jde o epochální přelom: od estetiky permanence spojené s transcendentním ideálem krásy k estetice tranzitornosti, jejímiž ústředními hodnotami jsou změna a novost.<sup>78</sup> Zrušení kanonické tradice antiky bylo cenou za osvobození autonomní estetické zkušenosti, osvobozená recepce minulého umění našla svůj protipól v osvobozené produkci soudobého umění.<sup>79</sup> Historická zkušenost tu je nahrazována estetickou – historismus je vnímán jako rigidní, dosahující jen mrtvou minulost, kdežto esteticismus dobývá z minulého (z nestrukturovaného prostoru imaginárního muzea) historickou (už ne univerzální) krásu a osvobozuje ji z vazby na tradici v podobě *art pur*.<sup>80</sup> O tomto moderním ahistorismu svědčí i to, že se vytrácí vědomí epochální jednoty a vnitřní koherence epochy, a moderna je vnímána především ve své fluidnosti, resp. právě to by mohlo být jejím univerzálním principem.

---

<sup>76</sup> Baudelaire, Charles: Salón 1846. In *Úvahy o některých současnících*, s. 97.

<sup>77</sup> Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008, s. 100. K dané problematice Vojtěch odkazuje k: Mauclair, Camille: *Žijící ideje*. Praha: Moderní bibliotéka, 1907, s. 12; Teige, Karel: F. X. Šalda a devadesátá léta. In *Osvobozování života a poezie. Výbor z díla III*. Eds. J. Brabec a V. Effenberger. Praha: Aurora, 1994, s. 312.

<sup>78</sup> Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, s. 3.

<sup>79</sup> Jauß, Hans Robert: Vorwort. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, s. 7.

<sup>80</sup> Jauß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In *ibid.*, s. 95n.

### 1.1.3 Sekulární čas

Pro modernismus v širokém slova smyslu je tedy typické zcela nové pojetí času. Dříve než však pokročíme v jeho hlubším rozboru, je třeba opět dát moderním trpaslíkům navzdory slovo „obrům“ a učinit krátký exkurs do dějin modernizačního procesu. Ten byl v dějinách připravován už od novověku a moderna v užším slova smyslu je až jeho vrcholem. Je přitom paradoxní, že byť původně vzešlo z křesťanské tradice, jde o pojetí sekulární. Sekulární zde ovšem neznamená „laický“ či „světský“, nýbrž právě spojený s jiným, moderním chápáním času. Sekularismus především znamená způsob, jakým lidská společnost „obývá čas“.<sup>81</sup> Sekulární tak neznamená jen nenáboženskost, ale původ „z tohoto věku“ (*saeculum*), příslušnost k profánnímu času. Moderní sekularizace znamená „odvrhnutí vyšších časů a postavení času jako čistě profánního“.<sup>82</sup> Proti dnešnímu, profánnímu času stojí ještě principiálně jiný druh času: hrdinská éra, čas „exemplární“, *illud tempus*, typický pro antiku nebo středověk.<sup>83</sup> Tento starší morální řád však nakonec bere postupně za své: nejprve tváří v tvář reformaci, potom krvavým konfesním válkám raného novověku, po nichž Locke a Grotius začínají rozvíjet teorie přirozeného práva<sup>84</sup> a definitivním zlomem jsou pak francouzská a americká revoluce s prosazením osvícenské koncepce lidských práv. Na konci tohoto procesu stojí nový morální, sekulární řád, zcela nová představa společnosti a založení času. Součástí tohoto moderního založení je i naše současnost.

V předmoderních časech je společnost božsky, transcendentně založena, jejím základem je zákon platící „od nepaměti“ nebo zakladatelský čin. Tento zákon tvoří rámec našeho jednání a zároveň je přesahuje a existuje nezávisle na něm: to platí jak pro kmenová společenství, tak pro antické polis i římskou říši (ve starověku společnosti existují jako společnosti jen díky svému politickému ustavení a svou identitu striktně čerpají pouze ze zákonů, kdežto v moderní představě existuje společnost už před jakoukoli politikou, jako suverénní lid) a také pro středověkou společnost, která sebe sama chápe jako mystické tělo.<sup>85</sup> Metatopické prostory a instituce jako stát nebo církve byly založeny ve sféře vyššího, nikoli profánního nebo běžného času: „Stát, který ztělesňoval Velký řetězec Bytí, byl spojen s věčnou říší idejí; lid, definovaný svým zákonem, komunikoval se zakladatelským časem, ve

---

<sup>81</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 69. Tento exkurs se do značné míry opírá právě o úvahy Charlese Taylora.

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 70.

<sup>83</sup> *Ibid.*, s. 73n.

<sup>84</sup> *Ibid.*, s. 11nn.

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 70nn.



kterém byl zákon ustanoven atd.“<sup>86</sup> Středověký svět byl „vybudovaný z myšlenek“ podobně jako katedrála nebo summa – ta je pro novověk nesrozumitelná proto, že jejím cílem není empiricky zkoumat jevy, ale budovat svět na základě biblického zjevení a antické filozofie.<sup>87</sup> Profánní čas je mnohorozměrný: vedle přítomnosti vždy také zaujímá vztah k vyššímu času, je transcendentně přesažen věčností – ať už v Bohu nebo skrze činné platónské ideje.<sup>88</sup> Typickým příkladem je středověká mystická představa dvojího králova těla: konkrétního a pomíjivého a vedle toho těla dynastického a nesmrtelného, do kterého je vtělena abstraktní myšlenka státu.<sup>89</sup>

V předmoderním morálním řádu tedy hraje velkou úlohu tradiční autorita (která je sakrálně, metafyzicky založena skrze průlom vyššího času – věčnosti – do času profánního a jejich vzájemnou součinnost) a s tím souvisí, že je hierarchicky, vertikálně uspořádána. Čas „od nepaměti“, pračas nebo metafyzický čas tvoří vyšší body, a v těchto vyšších místech je založena autorita privilegovaných osob či stavů. Pro jednotlivé členy společnosti je jejich identita zprostředkována touto autoritou, skrze příslušnost k vrcholu, pojetí moci a podřízenosti je tu osobní – poddaný slouží svému pánovi, pán coby leník svému králi, který je spojen s vyšším časem a samotným řádem věcí. Přináležitost ke společnosti se děje stupňovitě, nepřímou, skrze skupiny a organizace (příslušnost k cechu nebo stavu).<sup>90</sup> Předmoderní morální řád je tedy mnohorozměrný, heterogenní, hierarchický, vertikální a zprostředkovaně přístupný.<sup>91</sup>

Jak už bylo řečeno, v moderním řádu zcela chybí vyšší čas: čas je homogenní, jednodimenzionální, bez vyšších bodů. Tato homogenost a prázdnota profánního času umožnila vznik moderní představy simultaneity – ve vertikálním časovém řezu se nalézají bezpočet událostí, které spolu nemusí nijak kauzálně souviset, ale patří k sobě skrze

---

<sup>86</sup> Ibid., s. 75.

<sup>87</sup> Guardini, Romano: *Konec novověku*, s. 18.

<sup>88</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 74.

<sup>89</sup> Schmitt, Jean-Claude: Tělo a duše. In Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (eds.): *Encyklopedie středověku*, s. 820.

<sup>90</sup> „Zatímco jednotlivec ve starších, stratifikačních společenských systémech nalézal své sociální místo především skrze svou příslušnost k vrstvám, třídám nebo stavům a tato inkluze do právě jednoho částečného systému stratifikované společnosti umožňovala také jeho sebenalézání a sebepopis, definuje se individuum v moderně především skrze svou principiální jinakost a získává tím svobodu plnit rozdílné funkce v různých společenských částečných systémech.“ In Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 125. [Překl. Š. S.]

<sup>91</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 99.

příslušnost ke stejnému bodu (nyní už jediného) profánního času.<sup>92</sup> Toto uvažování o čase jako sledu těchto řezů slučujících nesouvislé události čistě na základě jejich časového zařazení je typicky moderní a pro dřívější doby nesrozumitelné. Čas a prostor jsou „nahlíženy jako ‚nádoby‘ naplněné náhodně věcmi a událostmi, spíše než jako utvářené tím, co je naplňuje [...] Krok k prázdnotě je součástí objektivizace času, která je zásadní součástí perspektivy instrumentálního rozumu.“<sup>93</sup> Zatímco v předmoderních dobách by jakákoli změna řádu znamenala zrušit přirozenost věcí, vyvrátit kosmický řád nebo platónské formy činné ve světě, moderní založení řádu počítá s kontingencí, společenský systém nemá vnitřní, ale instrumentální hodnotu, je arbitrární a zaměnitelný, hierarchie nemá ontologický status a žádná konkrétní „struktura diferenciac“ není privilegována.<sup>94</sup> Zatímco předmoderní řády jsou spíše hermeneutické (to, jak věci jsou, není nahodilé uspořádání, ale má niternou hodnotu samo o sobě a je klíčem ke skutečnosti)<sup>95</sup> a cílem je pak jejich udržení a růst ve ctnosti, kterou řád jako celek svým členům propůjčuje,<sup>96</sup> moderní řád je preskriptivní: je dosud neuskutečněný, vyžaduje „celistvou realizaci“ a jeho cílem je zajištění svobody jednotlivců.<sup>97</sup> Jednotlivé složky jsou hodnoceny jen z hlediska své funkce a služebnosti cíli. Pouze v moderním řádu je zakotvena možnost revoluční změny, která je ospravedlnitelná, pokud přinese větší rovnost, svobodu a prosperitu. Ve středověké společnosti ideál nastane až v nebi, a do té doby ho uskuteční jen úzká skupina vyvolených, pomazaných a svatých, „koukol roste

---

<sup>92</sup> Ibid., s. 75.

<sup>93</sup> Ibid., s. 76. Taylor se tu opírá o práci Benedicta Andersona *Imagined Communities*. Londýn: Verso, 1991.

<sup>94</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 21.

<sup>95</sup> Guardini dodává, že předmoderní konečnost a omezenost světa byla kompenzována jeho hermeneutickou hloubkou, intenzitou symbolů a jejich řádem, „extenzivní konečnost“ byla tedy vyvážena „intenzivní nekonečností“ – v novověku byly hranice dosud známého světa prolomeny, avšak pojem celku se ztratil. Guardini, Romano: *Konec novověku*, s. 29n.

<sup>96</sup> Vedle Platónovy *Ústavy* můžeme jako typický příklad ctnosti distribuované zachováváním normativního rozdělení funkcí uvést pasáž u sv. Pavla: „Děti, poslouvejte své rodiče, protože to je spravedlivé před Bohem ‚Cti otce svého i matku svou‘ je přece jediné přikázání, které má zaslíbení: ‚aby se ti dobře vedlo a abys byl dlouho živ na zemi.‘ Otcové, nedrážděte své děti ke vzdoru, ale vychovávejte je v kázni a napomenutích našeho Pána. Otroci, poslouvejte své pozemské pány s uctívou pokorou a z upřímného přesvědčení jako Krista. Nejen naoko, abyste se zalíbili lidem, ale jako služebníci Kristovi, kteří rádi plní Boží vůli a lidem slouží ochotně, jako by sloužili Pánu. Víte, že Pán odmění každého, kdo něco dobrého učiní, ať je to otrok nebo svobodný. Vy páni, jednejte s otroky také tak a zanechte vyhrůžek. Víte přece, že jejich i váš Pán je v nebesích, a ten nikomu nestraní.“ List Efezským 6,1–9 (Český ekumenický překlad).

<sup>97</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 15.

spolu s pšenicí“.<sup>98</sup> Revoluce si oproti tomu klade za cíl nastolit ideál „ted' a tady“, a to pokud možná co nejrychleji a extenzivně.<sup>99</sup>

Moderní společnost tak není založena transcendentně, ale ustavuje sama sebe bez jakéhokoli předcházejícího metafyzického rámce, který by musela následovat, vzniká zkrátka společným jednáním. V předmoderní době existuje neměnný zákon, který je dán, ať už někdo zrovna jedná nebo ne; v té moderní je společnost konstituována aktivitou svých členů, kolektivní aktér vzniká společnou akcí, společný prostor a struktura jednání jsou založeny samy sebou.<sup>100</sup> Díky tomu je moderní společnost horizontální, jakoby „vyložená na plátně, bez privilegovaných bodů“.<sup>101</sup> Je založena nikoli hierarchicky a skrze zprostředkování autoritou, ale ekonomicky (vzájemným prospěchem svých členů) a je přímo přístupná (všichni občané jsou coby jednotlivci stejně vzdáleni od společenského středu). Vytváří veřejnou sféru, nezávislou na politice, sloužící k celospolečenské diskusi a výměně informací (v předmoderní éře je společenské směřování svěřeno úzké skupině elit a váha a důstojnost nejsou mezi jednotlivé stavy rovnoměrně rozděleny).<sup>102</sup>

Tento modernizační proces (přechod od předmoderních morálních řádů k moderním) se děje postupně. V novověku se nejdříve mění představa toho, co je přirozeným uspořádáním společnosti. Pojetí kosmu proniknutého činnými formami, idejemi či Prozřetelností (které se následně projevují ve společenské organizaci) je vystřídáno pojetím kosmu jako harmonie „vzájemně propojených záměrů“, „vzájemné směny výhod“.<sup>103</sup> Z této představy se rodí tržní ekonomika, mající ukončit temné období náboženských válek souvisejících se starými koncepty ctnosti či cti. Zatímco aristokratická snaha o vojenskou slávu působí ničivě, „*le doux commerce*“ je cestou k zachování trvalého míru.<sup>104</sup> Dalším důležitým mezníkem byla reformace a posvěcení obyčejného života – katolická představa vyšších povolání k řeholnímu životu stavěla laiky do jisté míry na druhou kolej, zatímco reformované křesťanství povyšuje „život výroby a rodiny, práce i sexu“ na stejně posvátný jako jakýkoli jiný.<sup>105</sup> Stará etika stavějící kontemplaci nad činný život je tím nahrazena občanskými ctnostmi činnosti a disciplíny, což mělo na moderní západní civilizaci dalekosáhlý vliv.<sup>106</sup>

---

<sup>98</sup> Srov. Mt 13,30.

<sup>99</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 16.

<sup>100</sup> Ibid., s. 97n.

<sup>101</sup> Ibid., s. 99.

<sup>102</sup> Ibid., s. 99n.

<sup>103</sup> Ibid., s. 42n.

<sup>104</sup> Ibid., s. 48.

<sup>105</sup> Ibid., s. 47.

<sup>106</sup> Ibid.

Moc už není legitimizována konkretizací mystické idey (srov. představy dvojího králova těla nebo krále jako orla, lva nebo hlavy mystického těla),<sup>107</sup> ale garancí vzájemného prokazování výhodných služeb: král zaručuje svým poddaným bezpečnost a spravedlnost, na oplátku vyžaduje úctu a loajalitu. Díky tomuto kompromisu s nastupujícím moderním řádem byly staré režimy drženy při životě i při zachování archaických relikvů dřívějšího založení moci (srov. např. vystupování Ludvíka XIV. coby „*Roi-Soleil*“).<sup>108</sup> Poslední všezahrnující syntézou lidského jednání a rámce světa, v němž se odehrává, je baroko: jedinec vtiskuje světu řád, zároveň je ale sám stupňovitě vertikálně napojen na božský zdroj, dvojí centrum je tak mezistupněm mezi ryze vertikálním středověkým pojetím a ryze horizontálním moderním.<sup>109</sup> Definitivní obrat k ryzí modernitě pak představují francouzská a americká revoluce: jejich cílem je konečné založení vlády v suverénním lidu a zcela sekulárním čase, na horizontálním základě v přímo přístupné – občanské – společnosti založené na rovnosti. Univerzální lidská práva revolucemi deklarovaná mají zajistit maximální možnou svobodu pro seberealizaci jednotlivců, kterou tito současně přispívají k obecnému blahu. V Americe přicházela deklarace do připravené půdy, v Evropě se musela prosazovat mnohem komplikovaněji.<sup>110</sup> Trvalo také ještě dlouhou dobu, než se změnila představa společnosti i v obecném povědomí (zatímco v Paříži padala Bastila, francouzský venkov se nadále ubíral pevně v barokních kolejích).<sup>111</sup> Na konci této přeměny je občanská měšťanská společnost, jak ji známe dnes, jejíž hlavní ctností je ekonomická zdatnost a disciplína.

#### 1.1.4 Dějinnost jako sekulární eschatologie

Shrneme-li, co bylo zatím o modernizačním procesu řečeno: Prvním významným faktorem bylo židovsko-křesťanské historické vědomí, které s sebou přineslo stratifikaci dějin, která nahradila statický antický obraz historie jako mnohvrstevnatého podloží

---

<sup>107</sup> Metafora těla postupně přešla z církve také do světské oblasti: podle organické metafory království vyjádřené Janem ze Salisburie je král hlavou, dvořané, kněží, rytíři a obchodníci orgány a údy a rolníci pak nohama. Schmitt, Jean-Claude: *Tělo a duše*. In Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (eds.): *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 820.

<sup>108</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 43n.

<sup>109</sup> Taylor zde cituje práci Louise Duprého (*Passage to Modernity*. New Haven: Yale University Press, 1993, s. 237). Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 45.

<sup>110</sup> *Ibid.*, s. 38n.

<sup>111</sup> Dawson, Christopher: *The Gods of Revolution*. Washington: The Catholic University of America Press, 2015, s. 30.

přítomnosti, kde jsou minulé doby neproblematicky přítomné pod prostým souhrnným označením „dřívější doby“. Křesťanské vědomí přináší smysl pro radikálně nové, „moderní“, vymezené dialekticky a polemicky vůči předchozímu, principiálně odlišnému a nenávratně zmizelému. Antický i raně křesťanský morální řád však mají společné to, že jsou založeny metafyzicky, předmoderně, skrze mytický prvopočátek či kosmický řád skutečnosti, který jednání veškerých aktérů přesahuje a existuje nezávisle na nich. Tento řád je neměnný, což je vidět i na předmoderní představě „revoluce“ jako věčného koloběhu a návratu téhož. Dějiny spějí lineárně ke svému naplnění jako dějiny spásy, avšak tento pokrok je uzemněn metafyzickou představou pevného řádu a jeho hermeneutickým pojetím. Ctnost spočívá v pokorném zachovávání *statutu quo*. S postupující sekularizací a opuštěním hrdinského či vyššího času však dochází k zajímavému paradoxu: křesťanská eschatologie, dosud spojená s přibližováním Božího království skrze růst ve ctnosti či *imitatio Christi* v kontemplativních, vyšších povoláních, se sekularizuje a mění v myšlenku společenského pokroku „ted’ a tady“, v horizontální společnosti a profánním čase.

Koselleck v souvislosti s francouzskou revolucí hovoří o „nevědomé sekularizaci eschatologického očekávání“ spojené s akcelerací dějin: Robespierre zapřísahá své spoluobčany, aby revoluce byla akcelerována a svoboda získána rychle, časové zkracování je vzato jako známka blížící se destrukce historického času obecně. Uniformní a přirozený horizont historie byl každopádně od revoluce opuštěn.<sup>112</sup> Akcelerace, původně vnímaná jako přibližování času očekávanému Poslednímu soudu, se od poloviny 18. století proměňuje v koncept dějinné naděje, subjektivní anticipaci vytoužené i urychlované budoucnosti.<sup>113</sup> Chateaubriand v emigraci srovnává staré revoluce s novou a snaží se z obvyklého průběhu revolucí minulosti (můžeme-li ovšem o revolucích v pravém slova smyslu hovořit) predikovat budoucí průběh aktuálního dění – s odstupem času však dochází k závěru, že francouzská revoluce otevřela budoucnost, která k sobě nemá paralelu v minulosti.<sup>114</sup> Bezprecedentní zrychlení dějin takřka apokalypticky vnímá i Friedrich Schlegel, když vyjadřuje údiv nad

---

<sup>112</sup> Koselleck, Reinhart: *Futures Past*, s. 58.

<sup>113</sup> *Ibid.*, s. 50.

<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 37. Chateaubriandův výrok z nové předmluvy k jeho staršímu eseji o francouzské revoluci zní: „Často bylo třeba vymazat v noci obraz, který jsem načrtnul ve dne: události běžely rychleji než můj brk: nastávala revoluce, která obracela všechna má srovnání v omyl; psal jsem na korábu uprostřed bouře, a předstíral jsem, že maluji jako nehybné předměty plovoucí břehy, které plynou a propadají se podél okraje!“ Chateaubriand, François-René: *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la révolution française*. In *Œuvres complètes de Chateaubriand I. Essai sur les révolutions anciennes et modernes*. Paříž: Garnier frères, 1861, s. 249. [Překl. Š. S.]

„*průběhem* zrychleným v nejvyšší *chvat*“ událostí od bitvy na Berezíně do Napoleonova vjezdu do Paříže.<sup>115</sup>

Sekularizována je i představa křesťanských ctností: Reformace vidí nejvyšší naplnění křesťanského života v životě ve světě, čímž se ruší vyšší, „privilegované“ způsoby existence. Moderní ctností je utilitarita, ideálem se stane triáda *bourgeois–citoyen–homme*.<sup>116</sup> Svoboda je v moderní době nejvyšším dobrem natolik, že Rousseau reinterpretuje protiklad ctnosti a hříchu jako protiklad svobody a otroctví: cílem zákona je dobro všech a tento zákon není překážkou svobody, protože sebeláska a láska k celku, osobní dobro a dobro obecné, splývají.<sup>117</sup> Je to přechod z „přírodního“, zvířecího stavu do stavu „občanského“ a dává lidským činům „morální posvěcení“.<sup>118</sup> Svoboda je tedy novou sakralitou. Podobně lidská práva se v moderních revolucích stávají sekulárním dogmatem, které svůj nárok na univerzální platnost převzalo od dogmatu křesťanského.<sup>119</sup> Tato lidská práva jsou francouzskou revolucí vyhlášena doslova jako posvátná: „*les droits [...] sacrés de l'homme*“,<sup>120</sup> „*ces droits sacrés et inaliénables*“.<sup>121</sup> Také *Deklarace nezávislosti Spojených států amerických* se odvolává na přirozené právo a božský zákon, dle něhož jsou všichni lidé stvoření stejně a od svého Stvořitele mají nezcizitelná práva, jako je svoboda či úsilí o štěstí – pojetí zcela odlišné od středověké představy komplementárních, ale sobě nerovných stavů. Koncept lidských práv má dokonce tendenci bránit se historizaci svého obsahu a podle své vlastní představy platí odedávna.<sup>122</sup> V tomto ohledu na sebe berou podobu předmoderního založení řádu (mytický čas „od nepaměti“), vytvářejí novou dogmaticnost a nabývají kvazireligiózního charakteru.

Dva důležité rysy moderní doby – její sekularizace a její „zčasovění“ (jak bychom mohli doslova slovo „sekularizace“ přeložit) – spolu geneticky souvisí a vytvořily tak v širokém

---

<sup>115</sup> *KFSA 22. Fragmente zur Geschichte und Politik III (1820–1828)*. Ed. Ursula Behler. Paderborn, Schöningh, 1980, s. 209. Cit. dle Oesterle, Ingrid: Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 159.

<sup>116</sup> Habermas, Jürgen: Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne*, s. 104.

<sup>117</sup> Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 88. [Překl. Š. S.]

<sup>118</sup> Rousseau, Jean-Jacques: *O společenské smlouvě neboli o zásadách státního práva*. Dobrá Voda: Aleš Čeněk, 2002, s. 29. Cit. dle Taylor, Charles: *Sekulární věk*, 89.

<sup>119</sup> Isensee, Josef: *Die heikle Weltherrschaft der Menschenrechte. Zur Dialektik ihrer Universalität*. In Breuer, Martin; Epiney, Astrid; Haratsch, Andreas; Schmahl, Stefanie; Weiß, Norman (eds.): *Der Staat im Recht. Festschrift für Eckart Klein zum 70. Geburtstag*. Berlín: Duncker & Humblot, 2013, s. 1085n.

<sup>120</sup> Preamble *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* z 26. srpna 1789. Cit. dle ibid., s. 1086.

<sup>121</sup> Preamble ústavy z roku 1793. Cit. dle ibid.

<sup>122</sup> Ibid.

smyslu předpoklad jak pro racionalistickou, tak estetickou modernu. Jak již bylo naznačeno, došlo k sekularizaci a zespolečenštění (taylorovsky řečeno „horizontalizaci“) křesťanské eschatologie.<sup>123</sup> Tradiční eschatologie, jak byla pěstována i ve středověku, počítá s možností brzkého i vzdáleného konce světa, ale neurčuje ho konkrétně jako bod v časové lineární struktuře. Jednotlivé krizové jevy je možno interpretovat apokalypticky, ale vždy jen jako neurčitou předzvěst – příliš konkrétní představy mimo obecnou rovinu, mezi které patří např. milenarismus, hlásající příchod zlatého věku, byly přes původní rozšíření zhruba od Augustina potírány jako hereze: *regnum Christi* je už zde díky existenci církve, navzdory nedokonalému stávajícímu řádu, a poslední věk lidstva nastal už samotným Kristovým narozením.<sup>124</sup> Svět je sice nedokonalý a spěje k zániku, zároveň však platí status quo (hermeneutický model) a čekat lepší pozemskou budoucnost, která výrazně překoná přítomnost, je omyl. Eschatologie představovala integrační moment právě v tom smyslu, že byla neurčitá, naopak její politická a historická konkretizace měla dezintegrační efekt. Garantem zachování řádu a oddálení konce byla jednota církve a existence Svaté říše římské, která tím plnila svůj eschatologický úkol.<sup>125</sup>

Změna opět přišla s reformací: dosavadní řád se ocitá v krizi, která je interpretována jako apokalyptická, ať už má být Antikristem Řím, nebo Luther. Sektářské násilí a náboženské bouře doplněné o obléhání Vídne Turky, to vše přispívá k hledání konce časů v politické současnosti. Svatá říše římská ve svém úkolu selhala, a tak na konci bojů stojí nové uspořádání politiky a náboženství a nové pochopení času. Základnou míru se odteď stane náboženská indiference a politický systém evropských států. To přinese trvalý mír a novou, neortodoxní budoucnost (zachování míru je nyní „úlohou státu, nikoli posláním říše“).<sup>126</sup> Sakrální, lidská a přírodní historie se oddělují, problém konce světa se přesouvá do oblasti přírodovědné kalkulace a stává se „datem v kosmu“.<sup>127</sup> To vše vede k legitimizaci moderního státu a ke zrodu „politiky“. Konec světa, astronomicky či astrologicky odsunutý do daleké budoucnosti, už nemá na lidské záležitosti vliv, milenaristická očekávání jsou eliminována novým konceptem futurity, založeným na racionální politické prognóze a

---

<sup>123</sup> Genezi tohoto procesu se podrobně věnuje Koselleck, Reinhart: *Futures Past*, s. 24–37.

<sup>124</sup> Töpfer, Bernhard: Eschatologie a milenarismus. In Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (eds.): *Encyklopedie středověku*, s. 146.

<sup>125</sup> Koselleck, Reinhart: *Futures Past*, s. 26n.

<sup>126</sup> *Ibid.*, s. 29. [Překl. Š. S.]

<sup>127</sup> *Ibid.*

filozofii dějin. Středověk byl tak definitivně odsunut a klasifikován právě jako „střední věk“, *medium aevum* mezi antikou a novověkem.<sup>128</sup>

Budoucnost tak už není přístupná prorokovi či církevní autoritě, ale je více či méně předvídatelná na základě daných možností a pravděpodobností. Umění politické kalkulace, rodící se v 15. a 16. století v Itálii, dává vzniknout moderní politice. Prognóza kromě reálné politiky vytváří také samotný čas: budoucí čas lze odhadovat a kalkulovat, ale nelze ho zcela postihnout, je neustále nový a může být i překvapivý. Apokalyptická proroctví oproti tomu čas ničí skrze fixaci na konec, události jsou pak spíš jen „symboly“ toho, co se už ví.<sup>129</sup> Spočitatelnost a opakovatelnost minulosti ale zároveň činí dějiny podobně statickými jako středověké pojetí, jen jsou dimenze historického času nyní měřeny lidskými, přirozenými kvalitami. Tím, co ranou modernitu ale poprvé uvedlo do skutečně nového, dynamického pojetí budoucnosti, je až filozofie dějin. V 18. století je utvořena směs racionální predikce a spásných očekávání, která má naplnit pokrok, spojený s určitými „soteriologickými požadavky“.<sup>130</sup> Milenarismus tak byl eliminován, ale vrátil se sekularizovaný v podobě očekávání budoucnosti spojených s pokrokem dějin. Myšlenka pokroku opustila cyklický charakter historie a „transcendovala dosud predikovatelný, přirozený prostor času a zkušenosti a tudíž – poháněná svou vlastní dynamikou – vyvolávala nové, transnaturální, dlouhodobé prognózy“.<sup>131</sup>

Dochází tedy k temporalizaci historie (*Verzeitlichung*), na jejímž konci je specifická forma akcelerace, typická pro naši modernitu. Krátká historická doba novověku je daleko víc „nabitá“ časem než dlouhá staletí předtím.<sup>132</sup> Tento zrychlený čas zkrátil prostor naší zkušenosti, připravil ji o její stálost.<sup>133</sup> Časová akcelerace byla ještě za reformace vnímána jako znamení času a konec dějin (náležela tedy do eschatologie), zatímco nyní je lidským úkolem: Budoucnost má být uspišena nositeli dějin. Robespierre vyzývá: „Pokrok lidského Rozumu položil základ této velké Revoluci, a vám nyní připadla mimořádná povinnost urychlení jejího chodu.“<sup>134</sup> Temporalita akceleruje samu sebe, přítomnost je díky myšlence pokroku už nyní zatížena budoucností, ve které se přítomnost rozplývá – přichází tak o svoji

---

<sup>128</sup> Ibid., s. 31.

<sup>129</sup> Ibid., s. 32.

<sup>130</sup> Ibid., s. 35.

<sup>131</sup> Ibid. [Překl. Š. S.]

<sup>132</sup> Ibid., s. 25.

<sup>133</sup> Ibid., s. 35.

<sup>134</sup> *Œuvres complètes du Maximilien Robespierre 9. Discours (4e partie). Septembre 1792–27 Juillet 1793.* Eds. Marc Bouloiseau; Georges Lefebvre; Jean Dautry; Albert Soboul. Paříž: E. Leroux, 1958, s. 495. Cit. dle ibid., s. 7. [Překl. Š. S.]



materialitu a aktualitu. Revoluce chce nastolit vytouženou budoucnost, ale ta se vzápětí opět rozpadá v dosud nedosažené. Moderní modus existence je neustálé „ještě ne“, neustálá preskripce toho, co „má“ být a ještě není beze zbytku nastoleno.<sup>135</sup> Fixace na konec není nepodobná eschatologickému (resp. chiliastickému) očekávání, nyní ale na zcela sekulárním a pozemském základě. Tolik proklamovaná tranzitornost moderního umění má tedy svůj filozofický předpoklad v novověkém zrodu filozofie dějin, v jejich temporalizaci a dynamizaci a v sekularizaci eschatologických očekávání. Niklas Luhmann charakterizuje epochální zlom kolem roku 1800 jako „*Führungswechsel der Zeithorizonte*“: stále více mizí zkušenost času jako trvání, moderní doba má tím méně času, čím rychleji kráčí vpřed, jde o přítomnost neustále přeskakující do budoucnosti a „stálé vytváření jinakosti“.<sup>136</sup>

Francouzská revoluce tedy dovršuje přerod k makroepoše moderny na „dlouhém pochodu“ evropského modernizačního procesu. V souvislosti s osvícenskými mýty počátku byla slavena jako naplnění touhy po novém začátku dějin, zakladatelský akt nové, zcela horizontální a přímo přístupné společnosti založené na svobodě a rovnosti. Jde o definitivní konec cyklického pojetí dějin (astronomické re-revoluce nepřekvapivého, protože stále dokola opakovaného politického dění), které nyní nabírají nevratný lineární směr – „odteď [revoluce] vzdoruje vši přirozené zkušenosti času coby návratu téhož a vstupuje do své dějinami nabitě moderní role“.<sup>137</sup> V moderně uvedené francouzskou revolucí se radikálně posouvá vztah zkušenosti a očekávání směrem k otevřenému očekávání budoucnosti, která je v principu nekonečně formovatelná a akceleruje. Z empirických věd je odvozena kategorie perfektibility a lineárně-dynamická, osvícenská dějinná logika.<sup>138</sup> Revoluce se také stává metahistorickým konceptem – získává „kolektivní singulár“, zahrnuje všechny individuální revoluce, aby se nakonec stala revolucí světovou, permanentní – v tomto totalizujícím konceptu může být celý svět postupně revolucionizován.<sup>139</sup> Transformace sociální struktury má zajistit lidská práva, která jsou platná univerzálně a transhistoricky. Tento cíl, revolucí vytčený, je zároveň spásným očekáváním, naplněním, kterého se má dějinami dojit.

---

<sup>135</sup> Ibid., s. 36.

<sup>136</sup> Niklas Luhmann: *Weltzeit und Systemgeschichte*. In Baumgartner, Hans Michael; Rösen, Jörn (eds.): *Seminar: Geschichte und Theorie. Umrisse einer Historik*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1976, s. 370. Cit. dle Vietta, Silvio; Kemper, Dirk: *Einleitung*. In Vietta, Silvio, Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 25. [Překl. Š. S.]

<sup>137</sup> Jauß, Hans Robert: *Mythen des Anfangs: Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung*. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, s. 52. [Překl. Š. S.]

<sup>138</sup> Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 117n.

<sup>139</sup> Koselleck, Reinhart: *Futures Past*, s. 57–61.

### 1.1.5 Konec velké jednoty

Sto let rozkládajících se přibližně mezi lety 1750 a 1850 bychom tedy mohli souhrnně nazvat „konec velké jednoty“. Sledujeme definitivní konec feudalismu a nástup mnoha tendencí, které v jisté míře trvají dodnes a jejichž završení a vývoj ještě nebyly reflektovány s potřebným odstupem, který přináší teprve odchod jedné epochy a její nahrazení jinou. Mohli bychom hovořit o pojmech občanské společnosti, osvícenství, sekularizace či moderny, aniž bychom však ztráceli ze zřetele, že tyto konstrukty nejsou ani tak empirické nálezy, jako spíše pozorovací kategorie, jimiž skutečnost hodnotíme a v jistém smyslu teprve utváříme.

Během francouzské revoluce zaniká *ancien régime* a vzniká moderní občanská společnost, založená na rovnoprávných individuích. Politická moc je participována a rozdělena mezi tato individua, bohatství je nově distribuováno skrze tržní mechanismy. Zatímco dosud byla sociální struktura určena principem hierarchie, nyní je určena funkcí. Společnost se stává „polykontextuální, bez identifikovatelného centra“.<sup>140</sup> Dochází k proměnám institucionálního uspořádání, symbióza je vystřídána konkurencí. Hierarchie středověkých stavů, která zaručovala dlouhodobou a stabilní vládu, ustupuje mnohem dynamičtějšímu střídání celých hodnotových vzorců, racionalit či diskursů. Dochází k oddělení státu a společnosti, z vlády se stává „politika“. Ocitáme se ve světě zodpovědného individua, které je schopné používat svůj intelekt bez vedení jiného.<sup>141</sup>

Rozpad jednoty můžeme konstatovat téměř na všech myslitelných úrovních a z různých hledisek. Sociologicky je moderní, „měšťanská“ společnost daleko dynamičtější než stavovská, avšak za cenu velké ztráty celkové soudržnosti. V horizontální a egalitářské společnosti „bez vyšších bodů“ je jedinci na základě občanských ctností umožněn individuální vzestup, který nebyl ve staré stavovské společnosti pokládán za legitimní – ctností bylo chovat se přiměřeně stavu a setrvat v něm. V moderní společnosti chápané jako „ekonomika“ jsou i společenské třídy rozděleny ekonomicky, kdežto ve stavovské společnosti je místo vymezeno právně (např. skrze rodová privilegia) a je založeno natrvalo. Stará společnost je založena na stabilitě a korporativních vazbách, nová na růstu, výkonu,

---

<sup>140</sup> Schlögl, Rudolf: *Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750–1850*. S. Fischer: Frankfurt nad Mohanem 2013, s. 17. [Překl. Š. S.]

<sup>141</sup> Kant, Immanuel: *Zodpovězení otázky: Co je osvícenství?* In *Studie k dějinám a politice*. Eds. Milan Sobotka a Karel Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 148.

konkurenci a individualismu.<sup>142</sup> Jako metaforu konce hierarchické společnosti je pak možné spatřovat rozpad tzv. „celého domu“, tedy předindustriální velkorodiny, zahrnující nejširší rodinu i personál a sjednocující produkci, spotřebu i život tohoto domu. Tato tradiční jednota ustoupila moderní nukleární rodině – soukromé domácnosti, intimnímu světu oddělenému od pracoviště.<sup>143</sup> I v tom se projevuje horizontalizace, a tedy atomizace společnosti. Dochází tak k radikální proměně každodenní zkušenosti životního světa, která se projevuje rozpadem či omezením zkušenosti (Marx by řekl, že se producenti odcizují produktům pracovního procesu, ve kterých se zpředměťuje jejich bytost)<sup>144</sup> a posunem ke specializaci, kultuře expertů. Tato sociologická změna měla na modernitu zřejmě větší vliv, než se může na první pohled zdát.

Díky specializaci tedy zmizely ze společnosti určité okruhy zkušenosti, ale mizí i zkušenost v hlubším smyslu – jakožto zakoušení trvání. S tímto všestranným dějinným úbytkem zkušenosti jde ruku v ruce nové pojetí „přítomnosti“ jako dějinného časového pojmu, historické kategorie reflexe: dochází k její delokaci a k temporalizaci času.<sup>145</sup> Až do *Sattelzeit* měla přítomnost spíše prostorový význam coby *preasentia*, přítomnost (nalézání se, působení) na určitém místě, vyjadřovala vztah k místům a osobám, nejde ještě tolik o historickou dimenzi vymezitelnou vůči minulosti a budoucnosti. Francouzskou revolucí se však toto pojetí razantně mění, z přítomnosti se stává historický časový pojem, kategorie času a vědomí. Přítomnost tak získává svou vlastní váhu a sílu, přestává být „trváním“, odvozovaným z původu a zaručujícím daný stav věcí, a stává se diskontinuitní a otevřenou pro budoucnost: „Linie konzistence už neběží z minulosti do přítomnosti, nýbrž z budoucnosti do minulosti.“<sup>146</sup> Luhmannovo „*Führungswechsel der Zeithorizonte*“ tedy znamená přesunutí těžiště přítomnosti od dominance minulosti k orientaci do budoucnosti. Mezi zkušeností a

---

<sup>142</sup> Demel, Walter: Der Prozeß der Modernisierung der Gesellschaft: Französische Revolution, Industrialisierung und sozialer Wandel. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 72.

<sup>143</sup> Ibid., s. 74n.

<sup>144</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 152.

<sup>145</sup> Celá tato úvaha se opírá o expozé ve stati Ingrid Oesterle: Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 151–157.

<sup>146</sup> Luhmann, Niklas: Weltzeit und Systemgeschichte. In Baumgartner, Hans Michael; Rösen, Jörn (eds.): *Seminar: Geschichte und Theorie. Umrisse einer Historik*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1976, s. 370. Cit. dle Oesterle, Ingrid: Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 155. [Překl. Š. S.]

očekáváním je stále menší a menší koincidence.<sup>147</sup> Dochází k posunu od „prostoru zkušenosti“ k „horizontu očekávání“: zkušenost je „přítomná minulost“, jejíž události se staly součástí paměti. Tato zkušenost může být racionálně zpracovávána, ale také působí na vzorce chování, aniž by byla uvědomována. „Prostor zkušenosti“ také zahrnuje zkušenost cizí – generací i institucí; „historie“ je pak „znaností cizí zkušenosti“.<sup>148</sup> Oproti tomu „horizont očekávání“ je „zpřítomněná budoucnost“, míří na dosud nezakoušené, co má být teprve odhaleno. Patří sem tužby a přání, strach, zvědavost i racionální analýza.<sup>149</sup> Otevřená budoucnost nahrává imaginaci a obrazotvornosti: možné, fiktivní a hypotetické má „coby budoucí přítomnost latentní charakter skutečnosti“.<sup>150</sup> Opět narážíme na skutečnost, že pro předmoderní dobu je typické místní určení, hierarchické a statické vztahy, kdežto pro moderní éru určení časové – vývoj, procesualnost a neustálé přeskupování vztahů na horizontální rovině.

Tradiční sociální vazby životního světa jsou tak modernizačním procesem erodovány. Vyvázání z tradičního založení společnosti umožnilo překotný ekonomický rozvoj, zároveň ji však uvolnilo pro sociální experimenty a pro instrumentalizaci společenských vazeb (stavy a cechy např. nahradily společenské třídy, definované na základě ekonomického hlediska – společenský smír se v konkurenční společnosti musí hledat zcela jinak než dosud). Habermas dokonce hovoří o „kolonizaci životního světa“ systémem, kdy do sociálních vztahů tohoto světa pronikají byrokratické struktury, dochází k formalizaci těchto vztahů a životní svět je tak ochuzen, systémová integrace společnosti překrývá její integraci sociální.<sup>151</sup> Rizikem racionality tak je, že může být účelová, zaměřená pouze na efektivitu. Racionalizační proces je do jisté míry jednostranný, a tato jednostrannost má být dle Habermase vyvážena vytvořením komunikačních struktur životního světa, navozením dialogické, „ideální řečové“ situace mezi jednotlivými aspekty racionality. Habermas staví na myšlenku Maxe Webera, že substanciální rozum se v moderně rozpadá na tři momenty, jejichž soudržnost je pouze formální: dosavadní a tradiční obraz světa se štěpí „ze specifických hledisek pravdy, normativní správnosti, autenticity anebo krásy“, čemuž odpovídá novověká diferenciac

---

<sup>147</sup> Koselleck, Reinhart: *Futures Past*, s. 82.

<sup>148</sup> *Ibid.*, s. 233.

<sup>149</sup> *Ibid.*, s. 234.

<sup>150</sup> Oesterle, Ingrid: Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 157. [Překl. Š. S.]

<sup>151</sup> Habermas, Jürgen: Moderna – nedokončený projekt. In Gál, Egon; Marcelli, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*, s. 277.

hodnotových sfér vědy, morálky a umění.<sup>152</sup> Ty se institucionalizují a stávají se záležitostmi odborníků s interními dějinami. Umění se tak může stát definitivně autonomním, zároveň mu – jako ostatním izolovaným vývojovým řadám – hrozí, že ztratí vztah k celku a především k životní praxi (jinde Habermas zmiňuje, že emancipace různých sfér života vede k tomu, že jsou pak zakoušeny jako abstrakce, a tedy odcizení životnímu celku).<sup>153</sup> Avantgarda se pak tento problém pokusí řešit „zrušením kultury“, aby se deficit mezi uměním a kulturou vyrovnal.<sup>154</sup> Ve vyhrocené podobě se pak tento problém pokusí řešit postmoderna úplnou rezignací na modernistický projekt a únikem k archaickému a iracionálnímu. Habermas naopak navrhuje projekt moderny „dokončit“, avšak k tomu bude třeba osvojit si kulturu expertů „ze zorného úhlu životního světa“<sup>155</sup> a pojmut rozum opět v celku všech jeho složek.

Habermas tedy vidí široký myšlenkový pohyb, který pokládá moderní osvícenský projekt za diskreditovaný a snaží se aporie moderny řešit z konzervativních pozic: jednak je to postmoderna, celá plejáda „iracionalistických“ myslitelů navazujících na Nietzscheho (např. Bataille, Foucault, Derrida) s programem radikálního antimodernismu, jednak „starokonzervativci“, snažící se vrátit na pozice před modernou (Hans Jonas či Spaemann), a neokonzervativci, afirmující rozpad substanciálního rozumu a uzavírající jeho jednotlivé momenty definitivně do autonomních, expertních sfér, což je ale dle Habermase opačný cíl, než jaký by moderna měla sledovat.<sup>156</sup> Habermasovy pozice jsou možná z hlediska nadějí do moderny vkládaných příliš optimistické, avšak je patrné, že o aporiích osvícenství otevřeně mluví i myslitelé, kteří osvícenství obhajují (vedle Habermase je to rozhodně i Adorno). Zdá se, že moderní vědomí je vždy zároveň i kulturokritické,<sup>157</sup> že moderna se obrací proti sobě samé,<sup>158</sup> provádí radikální sebereflexi.<sup>159</sup> Moderna a krize jsou často pojímány jako jedno a to

---

<sup>152</sup> Ibid., s. 307. [Překl. Š. S.]

<sup>153</sup> Habermas, Jürgen: Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne*, s. 104.

<sup>154</sup> Habermas, Jürgen: Moderna – nedokončený projekt. In Gál, Egon; Marcelli, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*, s. 311.

<sup>155</sup> Ibid., 315.

<sup>156</sup> Ibid., s. 316.

<sup>157</sup> Srov. právě v souvislosti s dekadencí, že dekadentní vědomí je často zároveň vědomím kritickým, jde o vědomí *Spätzeit*, příliš často odkázaného na – hegelovsky řečeno – „sféru relativního“ a vnímaného jako čas nastavší „po epochách pevně daných životních forem, úzkých náboženských vazeb a těsnějších sociálních struktur“. Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 123. [Překl. Š. S.]

<sup>158</sup> „V zhodnocení tranzitního, prchajícího, efemérního, v oslavě dynamismu se vyslovuje i touha po neposkvřené, trvající přítomnosti. Jako sebenegující hnutí je modernismus ‘touhou po pravé přítomnosti’.“ Habermas, Jürgen: Moderna – nedokončený projekt. In Gál, Egon, Marcelli; Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*, s. 302. [Překl. Š. S.]

samé.<sup>160</sup> Případně – a tato teze bude pro naši práci klíčová – můžeme hovořit o dvou odlišných modernách: racionalistické a kulturní (i to dokládá weberovský rozpad substanciálního rozumu).

Racionalistická moderna začíná raným novověkem, tedy humanismem a renesancí, a k vrcholům jejího rozkvětu patří i osvícenství 18. a pozitivismus 19. století. Jde o „vítězné tažení instrumentálního rozumu“,<sup>161</sup> tato moderna je „nesená ideou ovládnutí přírody, vírou v pokrok lidstva, v absolutní produktivitu já, v emancipaci a rostoucí blahobyť“. <sup>162</sup> V estetické moderně je naopak postupně artikulována krize vědomí, která „bere emancipační nárok racionalistické moderny za slovo“ a „dává slovo jejím degenerativním jevům, redukcím, scestím a stagnací“. <sup>163</sup> Je to tedy kritický diskurs osvícenství o sobě samém. Krize vědomí moderny začíná francouzskou revolucí, estetický diskurs postupně měří vzdálenost mezi navenek proklamovaným emancipačním nárokem a jeho uskutečněním. <sup>164</sup> Estetická moderna „reflektuje oblohu hodnot racionalistické moderny, zaznamenanou objektivem její krize“. <sup>165</sup> Rozum a ideologie pokroku jsou čím dál víc zpochybňovány a konfrontovány s východisky, z nichž původně vzešly, až nakonec ve 20. století (tedy stále v rámci téže epistémé, téže makromoderny) tváří v tvář tragickému selhání osvícenského procesu v souvislosti s nacismem Adorno konstatuje: „Dokonale osvícená země však září ve znamení triumfálního neštěstí.“ <sup>166</sup> Obě moderny – instrumentální racionalita i její kritická reflexe – ale patří k sobě, různě se mísí a navzájem se potřebují. Izolovat je od sebe a vykládat je samostatně by znamenalo upadnout do jednostrannosti.

Právě proto není důvod se modernizačního procesu zříkat, ale je otázka, jak ho revitalizovat. O Habermasově návrhu komunikativní racionality už byla řeč. Podobně uvažuje i Sanna: „prasklé zrcadlo šílenství“ nastavené revolučním bouřím a následnému akcelerovanému pokroku je integrální součástí procesu sebepoznávání rozumu, který ostatně

---

<sup>159</sup> Pro Adorna to znamená, aby rozum reflektoval své limity a aporie a tím došlo k „osvícení osvícenství“. Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 55.

<sup>160</sup> Sanna, Simonetta: Im gesprungenen Spiegel des Wahnsinns: Die Moderne und ihre Bewußtseinkrise. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 289.

<sup>161</sup> Ibid. [Překl. Š. S.]

<sup>162</sup> Vietta, Silvio; Kemper, Dirk: Einleitung. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 41. [Překl. Š. S.]

<sup>163</sup> Ibid. [Překl. Š. S.]

<sup>164</sup> Sanna, Simonetta: Im gesprungenen Spiegel des Wahnsinns: Die Moderne und ihre Bewußtseinkrise. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 292.

<sup>165</sup> Ibid., s. 289. [Překl. Š. S.]

<sup>166</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 17.

jediný sám dokáže poškozený diskurs dešifrovat.<sup>167</sup> Šílenství tu totiž není degradovaným obrazem rozumu (jako v racionalistické moderně), ale jeho „*Anderes*“, kterým ho lze měřit. Je to podobná myšlenka jako v Adornově *Negativní dialektice*: osvícenství není třeba zrušit či opustit, jak by tvrdila např. postmoderna nebo různé konzervativismy chtějící návrat před modernismus, ale je třeba pomocí negativní dialektiky (tedy ne pomocí pozitivní filozofické stavby, ale jakéhosi zrcadla) rozkrýt rozpory racionalistické moderny a tím instrumentální rozum korigovat, „dialektizovat“ a rozpochybovat.<sup>168</sup> V moderní době tak probíhá boj o osvícenství – jeho zachování, či odmítnutí. To bohužel vedlo k mnohým nedorozuměním a nepochopením buď jedné, nebo druhé moderny. Podobně jako postmoderní kritika nedokáže ocenit výdobytky osvícenského rozumu, jehož je ostatně sama projevem a produktem, je Habermasovou slabinou zase to, že díky svému idealistickému východisku nedokáže skutečně ocenit kritický diskurs u filozofů jako Nietzsche, Bataille, Heidegger, Horkheimer, Adorno a Foucault, jejichž zpochybňování novověkého rozumu v moderní filozofii vidí jako „antihumanismus“.<sup>169</sup>

Modernitu bychom tedy mohli v kostce shrnout jako ztrátu organičnosti životní zkušenosti, která je způsobena na mnoha úrovních, od způsobu každodenního života a praxe přes podobu společenských, politických a hospodářských forem až po vzájemný vztah jednotlivých „momentů“ rozumu, jako jsou věda, morálka či umění. Zdá se, že ohledně ztráty této jednoty panuje mezi moderními mysliteli konsensus, ať už se moderny zastávají nebo ji kritizují. Osvícenství akcelerovalo vývoj v mnoha oblastech včetně umělecké a zcela proměnilo chápání času, avšak za cenu autonomizace a izolace jednotlivých struktur, které se stávají do jisté míry imanentními a autoreferenčními. Základem a předpokladem tohoto velkého dějinného převratu se jeví být postupná sekularizace a horizontalizace společnosti (ztráta hierarchie). Zdá se také, že se všechny dosud zmíněné procesy a aspekty modernizačního pohybu v nejširším slova smyslu akcelerují a potencují. Umělecká moderna je tedy pouze jedním z těchto momentů a téměř po celé období modernity v užším slova smyslu (cca od r. 1800) bude – přes sebevětší „vyhlášení nezávislosti“ – plnit také reflexivní a kritickou funkci vůči racionalistické moderně, představovat její „puklé zrcadlo“. Estetická modernita by nebyla bez osvícenství možná (podobně jako je produktem moderní,

---

<sup>167</sup> Sanna, Simonetta: Im gesprungenen Spiegel des Wahnsinns: Die Moderne und ihre Bewußtseinkrise. In Vietta, Silvio, Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 288.

<sup>168</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 108n.

<sup>169</sup> Vietta, Silvio; Kemper, Dirk: Einleitung. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 41.

protestantské buržoazní společnosti Nietzscheho filozofie) a esteticismus se jeví jako jeho přímý důsledek, konsekventní domyšlení osvícenství tak, jak se samo postulovalo. Jeho radikální imanence je sama – paradoxně, protože všechny vnější vazby a teleologie byly prohlášeny za nepodstatné – „politickým“ gestem a „negativní dialektikou“ vůči jednostrannostem osvícenského idealismu. Pro lepší pochopení geneze této krize a možného zdroje aporie se tedy nyní zaměříme na problém osvícenství samotný.

## 1.2 Osvícenství

V programovém osvícenském textu, Kantově spisku *Zodpovězení otázky: Co je osvícenství?*, je osvícenství definováno jako „vykročení člověka z jím samým zaviněné nevědomosti“.<sup>170</sup> Ta je dána nesprávným a především nesamostatným užíváním rozumu, základní osvícenskou maximou je proto *sapere aude*, tedy měj odvahu použít svůj vlastní rozum.<sup>171</sup> Ve světle toho, co bylo řečeno o modernitě výše, je to typicky moderní duktus – mizí váha vnější autority, externí založení v tradici, autorita se naopak rozpouští do horizontální roviny veřejné sféry, ve které si diskutující vyměňují svá stanoviska. Svoboda myslet totiž znamená především užívat svého rozumu veřejně.<sup>172</sup> S tím souvisí zrušení archaického modelu trvání „od nepaměti“, předmoderní neměnnost je beze zbytku zrušena ve prospěch moderní perfektibility: možnost „neměnného“ a „všeobecně závazného“ kréda (Kant svou otázku traktuje na problému náboženství, ale jeho závěr má univerzální platnost) je nepřípustná, zcela v rozporu s „osvětou“ lidského rodu: „To by byl zločin proti lidské přirozenosti, jejíž původní určení spočívá právě v tomto pokroku; a potomci jsou tedy naprosto oprávněni, aby ona usnesení, přijatá bez zplnomocnění a hříšným způsobem, zavrhli.“<sup>173</sup> Zřící se osvícení dokonce znamená „zranit a pošlapat svatá práva lidstva“<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Kant, Immanuel: *Zodpovězení otázky: Co je osvícenství?* In *Studie k dějinám a politice*. OIKOYMENH: Praha, 2013, s. 148.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid., s. 150. Taylor v této souvislosti podotýká, že „vzestup veřejné sféry obnáší rozchod se starým ideálem společenského řádu nerozděleného konfliktem a odlišností. [...] Stará jednota je navždy ztracena. Má však být nahrazena novým druhem jednoty. Neboť stálá kontroverze nemá znamenat výkon moci, kvaziobčanskou válku vedenou dialektickými prostředky.“ Tradiční autorita je nahrazena rozpravou vycházející z rozumu (zásada *veritas, non auctoritas facit legem*), což však může mít potenciálně destruktivní účinky, nebude-li veřejná debata striktně racionální a prostá mocenských pozic. Taylor, Charles: *Sekulární věk*, s. 66n.

<sup>173</sup> Kant, Immanuel: *Zodpovězení otázky: Co je osvícenství*. In *Studie k dějinám a politice*, s. 152.

<sup>174</sup> Ibid.



(sekularizace tak opět vede k nové sakralitě, jak bylo možné vidět u „svatých“ lidských práv vzešlých z moderních revolucí). Kant si tedy osvícení lidstva slibuje od racionalismu a od vytvoření podmínek pro jeho působení v podobě jeho autonomizace a emancipace. Sebeurčení člověka se neděje skrze předmoderní zprostředkování, ale od nynějška skrze jeho vlastní rozum, panovník v tom případě už jen zaštiťuje soubor individuálních vůlí a má reprezentační roli.

Po náboženských zmatcích a „pověřích“ středověku je tu osvícenství, tedy *lumière*, mající dokonale prosvětlit životní lidskou zkušenost na jediném pevném a nezpochybnitelném, empirickém základě – lidské perfektibilní vědě. Metafyzika byla definitivně (jako věda) zrušena a vykázána zcela do oblasti víry.<sup>175</sup> Místo abstraktní spekulace a intelektuálních metafyzických konstrukcí scholastiky a dlouhé tradice středověké mystiky nyní náboženství ve velké části západního světa získá podobu protestantismu, svou účelností a rezignací na hierarchickou strukturu moci dobře odpovídajícího „ekonomickým“ cílům nového společenského uspořádání (kapitalistický model „soukromé dobro – dobro všech“). Kantovo vymezení hranic apriorního rozumu a předpokladů myšlení vůbec a zároveň jeho nové založení morálky patří k osvícenským vrcholům, zároveň se však – minimálně od Nietzscheho – stanou předmětem korekcí a zpochybňování.

Problémem vědeckých – a obecně racionalistických – systémů je to, že nedokážou odůvodnit samy sebe ze svých hledisek. Modernizační proces byl velmi optimistický, co se možností vysvětlujících schopností vědy týče – srov. např. Leibnizovu představu o vypočitatelnosti a matematické odvoditelnosti pravdivých tvrzení.<sup>176</sup> Metodologií evropské vědy se charakteristicky stala axiomaticko-deduktivní metoda a prosadilo se přesvědčení, že „lidské poznání libovolné vědní oblasti lze uspořádat do systému s relativně malým počtem výchozích tvrzení (axiomů), která se přijímají za pravdivá a nedokazují se, ale ze kterých se naopak dokazují všechna ostatní tvrzení pomocí opět malého počtu pravidel odvození“.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Tento proces byl samozřejmě komplexní a začal daleko dříve – Pieper ukazuje, jak jeho základy byly položeny už v pozdní scholastice, např. v díle Dunse Scota či Viléma z Ockhamu. Pieper, Josef: *Scholastika*, s.112–117.

<sup>176</sup> „Kdybychom ji [metodu rozumového kalkulu] měli k dispozici, byli bychom schopni uvažovat v metafyzice a morálce právě tak stejným způsobem jako v geometrii a analýze. Kdyby došlo ke kontroverzím, nebylo by již třeba disputace mezi dvěma filosofy, než je tomu mezi dvěma počtáři. Neboť by stačilo, aby do svých rukou vzali svá pera, sedli si ke svým stolům a navzájem si řekli (s nějakým přítelem jako svědkem, kdyby chtěli): ‘Počítejme.’“ Leibniz, Gottfried Wilhelm: *O reformě věd*. Cit. dle Dostálová, Ludmila: Hilbertův program: proměna matematické praxe před a po Gödelových větách o neúplnosti. In Bečvář, Jindřich; Bečvářová, Martina (eds.): *Matematika v proměnách věků VI*. Praha: Matfyzpress, 2010, s. 175.

<sup>177</sup> *Ibid.*, s. 177.

V 19. století se však díky objevu neeukleidovské geometrie matematika ocitla v krizi a axiomy dosud neproblematicky přijímané jako nutné či evidentní začaly být dotazovány stejně jako v empirických vědách. Pokus tyto axiomy ověřit (co do správnosti, úplnosti a pravdivosti) vyvrcholil počátkem 20. století v tzv. Hilbertově programu, který byl však vyvrácen tzv. Gödelovými větami o neúplnosti a nezúplnitelnosti matematiky.<sup>178</sup> Naděje na získání skutečně univerzálního a zároveň kompletního logického jazyka tak selhaly.

Problémem vědeckého systému tedy je, že nedokáže být zároveň koherentní i kompletní. Buď je vystaven koherentně a logicky (z axiomů je deduktivně generována logická stavba), ale pak nemůže být kompletní (resp. koherence tohoto systému by byla zajištěna formulí, která do téhož racionálního systému nepatří). A naopak, kompletní systém zase nedokáže být koherentní. Tento paradox či spíše dialektiku bychom mohli coby matematickou metaforu použít pro racionalistickou a estetickou modernu: racionalistická moderna (osvícenství a následný pozitivismus) je založena na přehledném pojmovém systému, empiricky, tedy vědecky a nemetafyzicky – nedokáže být ale kompletní a vyčerpá skutečnost sama ze sebe. Estetická moderna se naopak snaží tuto redukci korigovat a všechny složky skutečnosti znovu integrovat (charakteristickým příkladem je Schlegelova „univerzální progresivní poezie“, nevytvářející žádný vnitřní systém ani kontinuitu, a jak bylo řečeno výše, představující přechod od uzavřené jednotné celistvosti k estetické všeobsahující totalitě), ale pak nedokáže být koherentní a tato jednota je do značné míry „ezoterická“, založená na „*Anderes*“ rozumu, na jeho nekognitivních složkách, na imaginaci: Taková je Baudelairova teorie souvztažností (*correspondances*), inspirovaná Charlesem Fourierem a jeho „teorií univerzální jednoty“, Lavaterem (učení o souvislosti fyziognomie a charakteru) a Swedenborgem: „nebe je *veliký člověk*, že všechno, tvar, pohyb, počet, barva, vůně, se jak v *duchovním*, tak v *přírodním* vyznačuje významem, vzájemností, zvratností, souvztažností.“<sup>179</sup> Analogicky můžeme chápat Schellingovo spekulativní pátrání (s pomocí chemie a fyziky) po „světové duši“ a výroky fyzika Johanna Wilhelma Rittera o „organickém Všem“ a velkém „Vše-zvířeti, přírodě“.<sup>180</sup> Zdá se tedy, že rozpad substanciálního rozumu byl způsoben ztrátou metafyziky, tedy ztrátou celku, který se kulturní moderna vydává opět hledat.

Filozofie po Nietzsche přemýšlí podobným směrem jako tato estetická moderna. Některé myslitelské linie již byly naznačeny výše. Jednu z takových kritik představuje Husserlova *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Podobně jako Hilbertův

---

<sup>178</sup> Ibid., s. 177–181.

<sup>179</sup> Baudelaire, Charles: Úvahy o některých současnících. In *Úvahy o některých současnících*, s. 489.

<sup>180</sup> Schulz, Gerhard: *Romantika*, s. 31.

program dotázání základních matematických axiomů a jeho následná redukce ukázaly, že předpoklady novověké logiky byly příliš optimistické, i Husserl konstatuje, že galileovská, matematicko-fyzikální příroda neexistuje objektivně tak, jak si myslí: nejenže nijak nezpochybnila platnost svých axiomů, ale také zavedla svou matematickou metodu i do oblastí, které jí nepřísluší. Už od Descarta totiž se duše mají zkoumat dle stejné metodologie (tedy dle „metodického ideálu fyzikalismu“) jako tělesa, vše je tedy „příroda“ v rozšířeném slova smyslu. Dualismus duševních a fyzických skutečností je sice zachován, ale chápán zcela mechanicky a přírodovědné metody jsou *more geometrico* aplikovány na duševní svět, který existuje stejně a podléhá týmž kauzálním zákonům jako *res extensae*.<sup>181</sup> Duševní a tělesné skutečnosti jsou tak dle tohoto pohledu formálně rovnocenné, což je dle Husserla v rozporu se zkušeností předvědeckého přirozeného světa. Z toho Husserl vyvozuje:

Nyní je nutno vykonat to, co ještě nikdy po obou stránkách nebylo ani vážně, ani radikálně, ani konsekventně vykonáno: od základních vědeckých pojmů se vrátit k obsahům „čisté zkušenosti“ a radikálně odsunout stranou všechny presumpce exaktní vědy a všechna jí vlastní předvrstvení – a tedy zkoumat svět tak, jako by tyto vědy tu ještě nebyly, zkoumat ho právě jako přirozený svět našeho života, jak si v našem každodenním žití při veškeré relativitě udržuje jednotnou konkrétní existenci a stále se v něm svou platností předznamenává.<sup>182</sup>

Stejnou myšlenku najdeme u Heideggera v souvislosti s původním pojetí pravdy u Řeků (*alétheia*) jako „neskrytosti jsoucího“, ještě před poznamenáním skutečnosti vztahem subjektu a objektu.<sup>183</sup> Husserl to formuluje: co ukazuje reálná zkušenost „nezávisle na všech teoretických vrstvách, které přináší teoretické zvědeckění jako originální a výlučný určovatel smyslu“ a co je v předvědeckém světě „prostě dáno“.<sup>184</sup> Opět tu je napětí mezi koherencí vědeckého systému a kompletností a organickou – nikoli logicky strukturovanou – jednotou žitého světa.

---

<sup>181</sup> Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie. Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha: Academia, 1972, s. 238.

<sup>182</sup> *Ibid.*, s. 239.

<sup>183</sup> „Skrytá historie řecké filozofie spočívá od jejího počátku v tom, že nezůstává přiměřená bytí pravdy, zářícímu ve slově *alétheia*, a její vědění a tvrzení se musí od bytí pravdy stále více přesouvat k přetřásání odvozeného bytí pravdy. Bytí pravdy jako *alétheia* zůstává v myšlení Řeků a později, a tím spíše v následující filozofii nemyšleno. Neskrytost je pro myšlení tím nejskrytějším v řecké existenci, avšak zároveň od počátku přítomná.“ Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt nad Mohanem: Vittorio Klostermann, 1963, s. 39n. [Překl. Š. S.] Srov. Wildovu repliku ze hry *Salome*: „Bůh se nikdy neskrývá. Zjevuje se stále ve všech věcech.“ Wilde, Oscar: *Salome. Drama o jednom dějství*. Král. Vinohrady [Praha]: Ludvík Bradáč, 1921, s. 46.

<sup>184</sup> Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, s. 239.

Vlastnosti symetricky promítnuté z přírodovědy do duševní oblasti nefungují – Husserl uvádí příklad kategorie kauzality a problému já: tělo je mi sice dáno jako těleso a jako takové podléhá kauzalitě, ale zároveň na sobě originálně prožívám ztělesnění duše – svou vládu nad věcmi, svou zkušenost s vlastní tělesností – pro já tedy neplatí přírodní kauzalita, protože má svou jedinečnost v sobě samém (tedy ne z kauzality) a prostor a čas nejsou – na rozdíl od těles – pro já principem individuace. Naturalistická kauzální interpretace duševní reality se tedy nemůže zdařit a duševno nelze zkoumat přírodovědnými metodami.<sup>185</sup> K těmto omylům došlo na základě karteziánského pojmání člověka jako svazku dvou rovnocenných entit se stejně založeným smyslem a také na základě následného falešného paralelismu „vnější“ a „vnitřní“ (psychologické) zkušenosti. Dle Husserla se však už v nejzákladnějším a naivním vnímání projevuje reflexe, relativita jevu oproti jsovcu samému, a proto není rozdíl mezi vnější a vnitřní zkušeností, nýbrž veškerá zkušenost je psychologická: vše je „subjektivno“, nedílná totalita. Příroda exaktní přírodovědy tedy není reálně zakoušenou přírodou (přírodou předvědeckého světa), ale je to „idea vzniklá idealizací a hypoteticky“.<sup>186</sup> Přírodovědná metoda a exaktnost jsou tedy metodou idealizujícího myšlení.<sup>187</sup>

Psychické bytí tak bylo v novověku politováníhodným způsobem naturalizováno a geometrické myšlení zároveň zapomnělo na fakt, že vzniklo idealizací, tudíž nebylo psychické oblasti dostatečně právo. Duševno ve své podstatě nemá žádnou přirozenost, žádné „myslitelné bytí o sobě v přírodním smyslu“ ani „idealizovatelné a matematizovatelné bytí o sobě“.<sup>188</sup> Exaktní psychologie jako jakási obdoba fyziky, jak byla pěstována v 19. století, je nonsens. Pro psychologii je potřeba čerpat „z evidence, tedy zde z prvotní zkušenosti získané v předvědeckém světě našeho života čili ze svépodstaty psychična a jen z něho“.<sup>189</sup> Tento nerozlišený, předvědecký svět je něco, co dle Husserla dosud nebylo filozoficky zcela uchopeno. Husserl oceňuje Kanta, že tímto směrem začal přemýšlet, když přestal brát empirickou vědu za samozřejmou a začal dotazovat její předpoklady a podmínky objektivní zkušenosti a exaktnosti (objev subjektivní struktury našeho vědění) – zároveň však toto úsilí nedovedl do konce a určitou „půdu předpokladů“ nechal nedotázanou.<sup>190</sup>

Husserl tu vychází ze skutečnosti, že před veškerým teoretickým věděním a veškerou praxí (jejíž je teorie vlastně také součástí) existuje daný, předvědecký svět, který existuje jako

---

<sup>185</sup> Ibid., s. 241n.

<sup>186</sup> Ibid., s. 244.

<sup>187</sup> Ibid., s. 243nn.

<sup>188</sup> Ibid., s. 246.

<sup>189</sup> Ibid., s. 247.

<sup>190</sup> Ibid., s. 125.

jednotný celek, jehož součástí jsme ostatně i my sami. Vnímání světa je velice komplexní, protože vědomí o světě je neustále v pohybu a podléhá různým modům platnosti, způsobeným tím, že jsme objekty i subjekty vnímání zároveň – vnímáme pohyb těles, ale zároveň i „tělovost“ – ve vjemovém poli je vždy spolupřítomno i naše vlastní tělo, smyslové vnímání, nazírání, vědomí, které nelze od reflexe oddělit; jsou tu procesy identifikace, hodnocení, projektování záměrů a cílů, zájem.<sup>191</sup> Všude promlouvá subjektivno, a toto vše se děje ještě před teoretickým uchopením světa. O smyslovém světě (jevů), smyslovém názoru lze tedy hovořit jen podmíněně. Filozofie však subjekt v jeho skutečně psychologické dimenzi dosud nevzala na vědomí. Teoretická praxe je jen jednou z mnoha praxí, je osobitá a historicky pozdní. Věda je tedy „umění teorií, umění vyhledávat a zajišťovat pravdy v určitém novém a ideálním smyslu, ve smyslu určité ‘neodvolatelnosti’ a obecné platnosti, což je předvědeckému životu cizí“.<sup>192</sup> Teilhardovské rozpadávání „směrem dolů“ do hlubin tak probíhá i zde: při zkoumání zdánlivě samozřejmých předpokladů se objevuje další a další nekonečno. Tam, kde Kant vidí transcendentální subjektivitu a apriorní časoprostorové kategorie vnímání, vidí Husserl duchovní materiál a intencionalitu. Pro všechny duchovní výkony platí „nezlomná jednota v souvislosti smyslu a platnosti“.<sup>193</sup> Zkoumat svět objektivně znamená pohlížet na něj zvenčí, postihnout jen „vnějšek“. Radikální zkoumání světa je však „čistě vnitřní studium subjektivity, jež se sama ‘vyjadřuje’ ve vnějšku“.<sup>194</sup> Skutečnost je živoucí organismus, který lze sice zvenčí pozorovat a analyzovat, ale k jeho pochopení je třeba „sestoupit k jeho skrytým kořenům“.<sup>195</sup> Kant tedy i přes svůj důležitý objev zůstal dítětem své doby a také duševno příliš naturalizoval, když je spojil s transcendentální subjektivitou (z níž se utváří „objektivní“ vědecký svět) a funkcí temporalizace: tato transcendentální subjektivita není skutečnou duší, ale duší pouze naturalizovanou, chápanou jako „komponenta psychofyzického člověka v čase přírody, v prostoročasovosti“, pouhou „tabulkou na psaní“.<sup>196</sup>

Další velkou kritikou Kanta je vitalismus Henri Bergsona, který se však zaměřuje spíše na Kantovo pojetí morálky a na racionalistická zdůvodnění morálky vůbec. Ta totiž coby základ veškeré morálky a zdůvodnění morálního jednání kladou rozum – pro Bergsona se

---

<sup>191</sup> Ibid., s. 125nn.

<sup>192</sup> Ibid., s. 132.

<sup>193</sup> Ibid., s. 134.

<sup>194</sup> Ibid., s. 135.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid., s. 136.

však jedná o záměnu ne nepodobnou záměně motoru a volantu.<sup>197</sup> Naše já je totiž zespolečňováno, a tak svou roli v morálním jednání hraje společenský tlak a společenský závazek, a především zvyk. Často jednáme morálně, aniž bychom své jednání reflektovali, tzn. jednáme automaticky, a k reflexi dochází až v příznakových okamžicích, např. při váhání.<sup>198</sup> Povinnost tedy není neustálá kontrakce a násilí na sobě. Intelekt má pouze regulativní funkci, a Kant tedy roli rozumu v morálním závazku přecenil, resp. dal mu primární význam. Daleko větší roli než logika a rozum tu hraje vášeň a zájem. Dle Bergsona je morální chování (a kategorický imperativ) záležitostí především instinktu – téhož, který nutí např. včelstvo pracovat v úlu.<sup>199</sup> Intelekt naopak nikoho k morálnímu chování nepřinutí, pouze vůle a emoce. Západní racionalistické myšlení tu tedy podcenilo význam přírody a přecenilo logickou soudržnost a spekulaci. Ryze intelektualistické morálky jsou odsouzeny k neúspěchu, protože intelekt neodolá jemu protikladným vlivům:

Úmysl založit morálku na účtě k logice se mohl zrodit u filosofů a vědců zvyklých sklánět se před logikou v oblasti spekulace, čímž byli vedeni k víře, že ve všech oblastech a pro celé lidstvo se logika prosazuje se suverénní autoritou. Avšak ze skutečnosti, že věda musí uznávat logiku vůbec, pokud chce ve svých zkoumáních uspět, z toho, že takový je zájem vědce jakožto vědce, nelze vyvozovat, že my jsme zavázáni vnášet vždy logiku do svého chování, jako by takový byl zájem člověka vůbec, i vědce jakožto člověka.<sup>200</sup>

Tato instinktivní morálka je však jen nižším stupněm morálky (tzv. statickou morálkou): pro lidský druh je přirozená, zvyková a má sociální funkci – vyznačuje se tím, že vytváří uzavřené společnosti, tedy např. společnosti vnitřně sjednocené proti vnějšímu nepříteli. Je založena na instinktu, tedy infraintelektuální rovině.<sup>201</sup> Existuje však i vyšší morálka – dynamická, založená na zanícení, tedy rovině supraintelektuální. Vytváří společnosti otevřené, resp. působí spíše ve výjimečných jedincích, kteří svým příkladem strhávají ostatní. Není tedy systémová, ale spojená s integritou konkrétní osoby.<sup>202</sup> Obě tyto morálky tedy nejsou racionalistické, a odpovídají základnímu Bergsonově hledisku, že lidská společnost i lidský druh jsou pouze projevy života, jehož princip („životní vzmach“) je za všemi jeho projevy – veškerá morálka je tedy biologické podstaty.<sup>203</sup> Podobně jako Husserl

---

<sup>197</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007, s. 20.

<sup>198</sup> Ibid., s. 68.

<sup>199</sup> Ibid., s. 21.

<sup>200</sup> Ibid., s. 64.

<sup>201</sup> Ibid., s. 62.

<sup>202</sup> Ibid., s. 26n.

<sup>203</sup> Ibid., s. 73n.

dotazoval základy novověkého racionalismu zkoumáním základních předpokladů nekonečné říše „subjektivna“, z jehož podloží teprve teoretické myšlení a vědění vyrůstá a proto zdaleka není konečné a dokonalé, jak proklamuje, i Bergson zkoumá samotný základ, kořen morálky a nachází biologické skutečnosti, hlubší než povrchová vrstva rozumu. Osvícenství má tedy díky svému idealismu neustále tendenci podléhat jednostrannosti a příliš spolehlo na apriornost a bezespornost svých axiomů. Metoda analýzy a reflexe navíc díky idealizaci vede k absurdním paradoxům, které ovšem existují pouze virtuálně, v reflexi samé – Zénónovy teze o letícím šípu a nekonečné přetržitosti pohybu lze snadno vyvrátit prostým činem, totiž reálným pohybem – „v oblasti života je to, co se analýze jeví nekonečně složité, dáno intuicí jako jednoduchý akt“.<sup>204</sup> Zénónův problém (Zénón tu ale synekdochicky zastupuje západní myšlení) je, že jednoduchý pohyb utopil v nekonečné reflexi: „Tak nedílný pohyb šípu překonává naráz tisíce a tisíce překážek, o nichž se naše vnímání, posílené Zénónovým úsudkem, domnívá, že je uchopuje v řadě nehybných bodů proběhnuté dráhy.“<sup>205</sup> Reflexivní myšlení není než „statickými momentkami sejmutými z pohybu“,<sup>206</sup> které nejsou právy životní organičnosti a nerozlišenosti. Osvícenství nevzalo dostatečně v potaz zkušenost.

Bergson o racionalitě uvažuje jiným způsobem než Kant – pro Kanta je např. pověra iracionální, je v rozporu s maximou o samostatném užívání myšlení. Pro Bergsona je však samotná existence pověry vysoce racionální, protože slouží zachování života. Je produktem fabulační funkce, která intelektu staví do cesty imaginaci, aby intelekt ochránila. Náboženství obecně je pro Bergsona „obrannou reakcí přírody proti rozkladné síle intelektu“.<sup>207</sup> Organičnost tedy nelze vysvětlovat mechanicky a teorii je třeba přizpůsobit zkušenosti, ne naopak.

Pro kontext naší práce je také velmi zajímavé prozkoumat Bergsonovu koncepci génia-mystika a srovnat ji s dandysmem. Mystik totiž překračuje pouze statickou, uzavřenou, instinktivní, „měšťanskou“ morálku ve jménu morálky vyšší, dynamické, která vykračuje směrem ven k celému lidstvu (Nietzsche svou dichotomií „morálky stáda“ a vyšší „morálky silných“ činí totéž rozdělení, ale s opačným, „diabolickým“ znaménkem). Ta není člověku na pudové úrovni vlastní a přirozená, ale je výdobytkem kreativity génia-objevitele, resp. je výsledkem činnosti životního vzmachu v jedinci. Našli bychom mnoho podobných rysů

---

<sup>204</sup> Ibid., s. 141.

<sup>205</sup> Ibid., s. 142.

<sup>206</sup> Ibid., s. 175.

<sup>207</sup> Ibid., s. 90. Srov. ostatně v Nietzscheho rozboru klasické tragédie roli apollinského krásného „zdání“ jako korektivu příliš saturnského (dionýského) poznání. Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 17nn.

s dandysmem, k němuž se v dalším postupu práce ještě vrátíme. Paradoxní pro Bergsona také je, že tuto vyšší morálku (křesťanskou, mystickou) moderní společnost vyžaduje od celé společnosti (koncept lidských práv vyhlášený osvícenskými revolucemi je jednoznačně jejím projevem – z tohoto hlediska jejich sakralizace není náhodná). Lidé se však většinou chovají spíše staticky, jako druh, chrání se svou uzavřeností proti druhům jiným. Demokratické uspořádání je tak dle Bergsona „nejvzdálenější přírodě“, jeho podstata je původně evangelní, dynamická;<sup>208</sup> avšak osvícenská vyhlášení nakonec pervertovala v industrialismus – nerezonuje tato skepse vůči demokracii a ideálu obecné lidské šlechtnosti (srov. např. Bergsonova slova „uniformita výroby, urážející umělecký cit“)<sup>209</sup> právě také v dekadenci? Opět tak narážíme na to, že předpoklady osvícenství jsou především velkou idealizací povýšenou na praxi.

Dalším z post-kantovských myslitelů je Patočka. Ve spise *Negativní platonismus* je položena otázka, jak po Kantovi založit metafyziku, avšak nikoli metafyzickým – idealistickým – způsobem. Tradiční metafyzika totiž byla učením o celku, který se nepodařilo uspokojivým způsobem nahradit – pozitivistická věda celek pouští ze zřetele, marxismus na druhou stranu celek příliš uchvacuje bez objektivní záruky. Základní problém zní: věda pouze konstatuje a její schémata nemohou být imperativní, neboť to by byla „odvaha, která se chápe celku.“<sup>210</sup> Výsledky konečné empirické vědy platí v pozitivismu za jediné měřítko jednání. Zásadní rozdíl je však mezi „vždycky částečným konstatováním a rozhodováním, které má vždycky posléze celkový ráz“ – pak ovšem nezbyvá buď „vykročit do metafyziky“, nebo se pozitivista „musí odhodlat k rezignaci na celkové zvládnutí života a připustit, že mimo to, čemu sám říká ‘smysl’ a ‘význam’, je ještě jiný význam, který nemůže být kontrolován ‘vědecky’, tj. konečným kladným, obsahovým věděním.“<sup>211</sup>

Opět totéž dilema: požadavek celistvosti se nekryje s požadavkem objektivní – buď je systém koherentní a objektivní (vědecký), ale částečný, nebo úplný, pak ale bude metafyzický. Pozitivismus by sice rád získal návod k životní orientaci na základě empirického hlediska, taková ambice však náleží pouze vědě celkové, a tedy filozofické: „Chtít vědecký rigor, vědeckou objektivitu ve všem, znamená obětovat autonomii života a jeho vztah k celku: držet se naopak celku znamená projektovat jej jen v podstatných rysech a obětovat všechn

---

<sup>208</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 202.

<sup>209</sup> *Ibid.*, s. 220.

<sup>210</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 12.

<sup>211</sup> *Ibid.*



vědecký detail.“<sup>212</sup> Domněle nemetafyzická věda si přesto klade – metafyzické – ambice na „kladné a obsahové vědění celkového dosahu“.<sup>213</sup> Problémem však zůstává, že tradiční metafyzický celek byl příliš idealistický (proto byl ostatně zavržen), metafyzika jako věda možná není – jak ale potom znovu získat pojem celkovosti, nutný pro životní orientaci a rozhodovací procesy?

Patočka při hledání odpovědi nejprve „dekonstruuje“ dějiny vzniku metafyziky ve starověkém Řecku. Z tak nemetafyzického myslitele, jako je Sókratés, učinila úzkoprsá interpretace založená na aristotelské logice intelektualistu, který otázku života převádí na „logickou bezespornost a umění správných definic“.<sup>214</sup> Sókratovská postava je však mnohem svobodnější – je filozofem „nevědění“, dialektickým, a podniká „skok do prostoru“ bez reálných opor.<sup>215</sup> Formuluje základní lidský rozpor mezi neodmyslitelným vztahem člověka k celku a zároveň nemožností jej vyjádřit ve formě běžného konečného vědění. Na určité rovině tedy již nelze formulovat předmětné, obsahové a kladné teze (tedy pravý opak pozitivismu), a Sókratés tuto pravdu formuluje zcela v duchu tohoto přístupu – tedy pouze negativně, pomocí otázky, ve formě „skeptické analýzy, negace všech konečných tezí“.<sup>216</sup> Dějiny filozofie jsou však konstruovány z hlediska metafyziky, proto vůči tomuto momentu u Sókrata zůstaly slepé, když konstatovaly presokratismus jako pouhé spění k metafyzice a Platónovi<sup>217</sup> – tento omyl zpětné rekonstrukce dějinného vývoje z hlediska vlastních pozic kritizuje také Bergson (vývoj jde podle něj ve skutečnosti v kontingentních a přetržitých skocích, ne lineárně; nespěje automaticky a exponenciálně k závěru, který jsme učinili my jako poslední příchozí – to je idealistická iluze, která se vždy vytvoří až při zpětném pohledu a interpretaci).<sup>218</sup>

Omyl metafyziky už od Platóna a Aristotela, který zrušil až Kant, spočíval v tom, že skutečnost i univerzální celek byly sice transcendovány, ale toto nové vědění o celku mělo být opět předmětné, obsahové a kladné, tedy v důsledku vědecké. Z této abstraktní stavby se pak navíc vyvozují principy, které mají opět vysvětlit a objasnit předmětný svět (Platónovy ideje). Tento krok byl umožněn skrze *logos*, který měl přitom původně mimosvětské bytí – nyní se

---

<sup>212</sup> Ibid., s. 13.

<sup>213</sup> Ibid., s. 14.

<sup>214</sup> Ibid., s. 16. Sókrata (někdy zprostředkovaně přes jeho uměleckého „epigona“ Eurípida) jako umrtvujícího myslitele zavírajícího životní rozmanitost do sevřeného kruhu interpretuje i Nietzsche: Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 38n., 42nn.

<sup>215</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 17.

<sup>216</sup> Ibid., s. 18.

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 53.

z něj stala logika, se sjednocující a transcendingující funkcí, idea je pochopena jako „jednota nad mnohým“ a „hierarchický pořádek, kterým je umožněna přísná demonstrativní metoda“.<sup>219</sup> Idea se stává základem interpretace univerza a základem fyziky – tedy přibírá ambici, kterou v původním pojetí vůbec – jakožto nepředemětná – neměla mít. Opět se dostáváme k „zénónovskému“ efektu, kdy racionalizace narušuje organičnost života:

Konečně však také lidské chování, „smysl“ lidského života dostává svou formaci z ideového jsoučna: jednota lidského života je zlomena, člověk se stává jedním ze jsoučen ideově regulovaných, etika a politika jako veliká jednota si kladou úkol najít vnitřní ideový zákon života lidsky dokonalého.<sup>220</sup>

V základu metafyziky od jejího vzniku tak spočívá „fundamentální záměna transcendentního a nejsoucího bytí za věčné jsoučno“.<sup>221</sup> Absolutnost pravdy je od té doby podložena pojmovou systematikou, která se zdá být nepřemožitelná a univerzální. Idea v sobě totiž spojuje, že garantuje pravdu, a tedy reguluje život, a zároveň je zdrojem tohoto života.<sup>222</sup>

Patočka tedy navrhuje toto pojetí očistit a vrátit se k původní sókratovsko-platónské koncepci ještě před tímto metafyzickým skokem a pozitivováním ideje: platonismus by měl zůstat negativní a nepředemětný – tento moment byl v platónském myšlení přítomný také, ale nebyl dostatečně zohledněn. Jde o tzv. *chórismos*, radikální transcendenci ideje. U Platóna znamená *chórismos* radikální oddělení ideje od všeho skutečného, je to zkušenost absolutní transcendence.<sup>223</sup> Patočka tento *chórismos* ztotožňuje se zkušeností svobody:<sup>224</sup> díky tomu je zachována distance od věcí, které nemají moc člověka determinovat (člověk tak není otrokem jazykových struktur jako např. v logickém pozitivismu), je zachován smysl pro celek skutečnosti, ale zároveň se eliminuje pokušení stavět nad ideou rigorózní metafyzickou stavbu. Jde spíše o negativní konstatování skutečnosti, návrat k sókratovskému nevědění, ale tím i svobodě a suverenitě. Jde tedy o myšlenkový pohyb, kde spíše než na to, co se transcenduje, je pozornost zaměřena na samotnou skutečnost transcendence jako takovou.

Posledním myslitelem z této – k osvícenským předpokladům kritické – linie, o kterého bychom se zároveň chtěli v této práci opřít nejvíce, je Adorno,<sup>225</sup> a to o více momentů jeho

---

<sup>219</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 19.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Ibid., s. 20.

<sup>222</sup> Ibid.

<sup>223</sup> Ibid., s. 45nn.

<sup>224</sup> Ibid., s. 47.

<sup>225</sup> Při interpretaci Adorna tu nevycházíme pouze z primární četby, ale také z interpretace Michaela Hausera, především v jeho monografii *Adorno: Moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005.

myšlení: jednak o jeho „archeologii osvícenství“, jakousi dekonstrukci osvícenské racionality sahající až do starověku, jednak o jeho radikální sebereflexi rozumu v podobě negativní dialektiky, která v lecčems připomíná Patočkovu kritiku pojmových systémů a přílišné moci, která byla v dějinách ideji připsána, a sókratovské „nevědoucí“, striktně negativní myšlení. Jde o problém identifikačních systémů, pro evropské osvícenství typických, a odhalení tzv. „přírodního momentu“, materialistické stránky lidských dějin, kterou idealistické systémy nevzaly v potaz a tím si zároveň připravily svá omezení. Na tomto místě se zastavíme především u negativní dialektiky, kterou bychom také chtěli použít jako nosný koncept této práce a ztotožnit ji s oním „puklým zrcadlem“ estetické moderny, jak ji představuje i dekadence jako jedna z jejích mikromoderen.

Adorno vychází z předpokladu, že hybným momentem osvícenství je pud sebezáchovy, tedy prastará snaha člověka podmanit si přírodu a ovládnout ji.<sup>226</sup> Jde o nutný krok, má-li člověk ve světě přežít. Osvícenství však jako by šlo o krok dál a po dokonaném „panství“ nad přírodou vytvořilo panství člověka nad člověkem – technické možnosti dosáhly fascinujících rozměrů, a přesto nenastolily sociální smír a spravedlnost. Osvícenství se tedy v něčem vymklo původnímu určení emancipovat lidský subjekt, pervertovalo, rozum má tendenci se zvrhávat v iracionalitu a instrumentalizovat se.<sup>227</sup> Adorno je přesvědčený, že příčinou tohoto procesu (dialektiky osvícenství) je nerozpoznání nepojmových a přírodních momentů v osvícenských pojmových systémech identifikace. Proto provádí jejich radikální kritiku, kterou můžeme chápat jako kritiku ideologie. Úkolem osvícenství je pak být „osvíceno“, to znamená zapracovat do racionalismu také rozpory, tj. nepojmové a přírodní elementy.<sup>228</sup> To se totiž v osvícenství nestalo.

Je to právě princip sebezáchovy, který odcizení od přírody způsobil, a spolu s ním i jisté „zaslepení“.<sup>229</sup> Tento princip si lidský rozum vykládá jako „volbu mezi přežitím a zánikem“ – a k podobnému procesu pak dochází v rovině myšlení v podobě logického zákona

---

<sup>226</sup> Např. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 40n.

<sup>227</sup> *Ibid.*, s. 45nn.

<sup>228</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 78n.

<sup>229</sup> „Osvícenství je víc než osvícenství – je to příroda pojatá ve svém odcizení. V sebepoznání ducha jako přírody, která je sama se sebou, se příroda jako v prehistorii dovolává sebe samé, ale již ne bezprostředně, tedy svým domnělým jménem, jež znamená všemohoucnost, jako *mana*, nýbrž jako to slepé, zmrzačené. Úpadek a rozklad přírody se odvíjí od jejího ovládnání, bez něhož duch neexistuje.“ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 49.

„vyloučení třetího“.<sup>230</sup> Logickou disjunkcí „buď – anebo“ se myšlení emancipovalo od přírody, pojem má charakter materiálního nástroje.<sup>231</sup> Hauser shrnuje:

Sebezáchovná racionalita promítla jménem principu sebezáchovy tento popis na půdu myšlení a vyložila jej jako myšlenkový zákon. V dějinách myšlení došlo ke ztotožnění přírodního a logického zákona. V tomto ztotožnění lze spatřovat zárodek pozitivismu, který pojmové myšlení podrobil existující skutečnosti. Logický formalismus je podle Adorna odlitkem alternativy panství, ne výsledkem autonomního pohybu myšlení. Myšlení totiž není zcela odpojeno od mocenských požadavků osvícenství.<sup>232</sup>

Konstituci rozumu skrze sjednocení dvou nesouvisejících momentů ideje (pramen bytí a zároveň klíč k jeho interpretaci a objasnění) jsme sledovali i u Patočky. Také jsme již zmínili kritiku příliš matematického pojetí duševna v novověku, jak o ní píše Husserl.

Dalším problematickým místem logických systémů je i sama skutečnost, že jsou pojmové (opět srov. původní roli *logu* ne jako pojmu, ale v jeho transcendentním rozměru u Patočky).<sup>233</sup> Myšlení pojmový systém samozřejmě potřebuje, ale podle Adorna bychom měli mít na zřeteli, že pojmové systémy díky své logické koherenci nebudou úplné a nevystihnou zcela životní totalitu (myšlenka už mnohokrát v této práci konstatovaná).<sup>234</sup> Pojem totiž úzce souvisí s identifikací, a identifikace (činit něco identickým) s sebou automaticky přináší i vyčlenění neidentického, to, co se do pojmu nevyšlo, nepojmové složky skutečnosti.<sup>235</sup> Myšlení totiž pochopitelně neuchopuje předměty samotné, ale předměty pojaté jako pojem. Neidentické v pojmovém systému vlastně vůbec nepřichází v úvahu, protože identifikace už ze své podstaty předpokládá naprostou identifikaci, prosvětlení. Rozum tedy stojí před výzvou tuto svou jednostrannost reflektovat a pokusit se momenty, které opomněl, nějak vtáhnout do své identifikace. Jedná se o podobnou výtku jako Husserlova námitka Kantovi, že transcendentní subjektivita není totéž co skutečná duše. Díky rozpoznání neidentických

---

<sup>230</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 28n. Srov. Nietzscheho myšlenku, že „za veškerou logikou a zdánlivou suverénností jejího pohybu stojí určitá hodnocení, či jasněji řečeno: fyziologické požadavky k uchování určitého druhu života.“ Nietzsche, Friedrich: *Mimo dobro a zlo*. Praha: Aurora, 1996, s. 11. Cit. dle Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 29.

<sup>231</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 49.

<sup>232</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 29.

<sup>233</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 19.

<sup>234</sup> „Pojem, který je s oblibou definován jako jednotné označení všeho toho, co se jím pojímá, byl od počátku spíše produktem dialektického myšlení, v němž je každá věc tím, čím je, vždy jen tím, že se stává, čím není. To byla praforma objektivizujícího určení, na jehož základě se oddělil pojem a věc, toho určení, které se značně rozvinulo již v homérském eposu a v moderní pozitivní vědě dospělo do extrémní podoby.“ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 28.

<sup>235</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 75n.

momentů totiž rozum uniká svému „zaslepení“;<sup>236</sup> a je pak schopen myslet neideologicky a pojímat skutečnost, jaká je, v její úplnosti a rozpornosti, a nevnucovat jí idealistickou představu o ní. Tento idealismus totiž způsobuje, že rozum příliš podléhá danosti „jednou pro vždy“, stává se rigidním, takže osvícenství se svým původním emancipačním gestem a ideou svobody ztuhlo v pozitivismus a v instrumentalizovaný kapitalismus.

Pojmový systém nikdy zkušenost v jejím celku nepostihne proto, že vytváří síť či rastr poznání na logických principech – tuto konfiguraci vztahů neustále přehodnocuje tak, aby byla stále jednotná a logicky soudržná, koherentní.<sup>237</sup> Vyskytne-li se neidentické, je možné, že ho pojmový systém nebude schopen identifikovat a rozpoznat, případně ho identifikuje mylně (je např. možné se ptát, zda novověká empirická věda je schopna dostatečně ocenit nekognitivní složky rozumu, případně zda jsou teoretické racionalistické morálky s to rozpoznat síly intuice, instinktu či zvyku v morálním jednání, jak ukazuje Bergson). Jisté zkušenosti tak mohou být vylučovány už předem. Je to opět idealizovaná síť reflexe přiložená na rozpornost, kontingentnost a diskontinuitu skutečnosti. Adorno proto navrhuje – zvláště v momentech dějinných otřesů a katastrof, rozpadu velkých dějinných koncepcí, kdy se neidentické vyjevuje nejlépe<sup>238</sup> – nebudovat pozitivní filozofický systém, ale postupovat pomocí negativní dialektiky, nacházení a domýšlení rozporů v již vládnoucích pojmových systémech.<sup>239</sup> Tyto statické systémy mají být uvedeny v pohyb („dialektika“), zároveň se tak děje bez pozitivní teoretické stavby („negativní“).<sup>240</sup> Jde o to, aby byla odhalena nepravda filozofických systémů a pak provedena korekce a sebereflexe.<sup>241</sup> V tom nachází osvícenství svůj smysl a účel.

Pro Adorna tento proces začal již v antice (příklad s Odysseem), kdy homérské eposy vystoupily z mytické nerozlišenosti – skrze pud sebezáchovy – k osvícenství, tedy

---

<sup>236</sup> Ibid., s. 80.

<sup>237</sup> Ibid., s. 68.

<sup>238</sup> Ibid., s. 85.

<sup>239</sup> Ibid., s. 55.

<sup>240</sup> Pozoruhodná je v této souvislosti následující pasáž u Kanta, pojednávající o umírání, tedy přechodu z času do věčnosti: „Toto vyjádření by ve skutečnosti neříkalo nic, kdybychom zde měli *věčnost* rozumět do nekonečna pokračující čas, neboť pak by člověk přece nikdy nevyšel z času ven, ale vždy jen z jednoho času do druhého. Musí tím tedy být míněn *konec všech časů* při neustálém trvání člověka, toto trvání však (jeho existence zkoumaná jako veličina) musí být přece míněno i jako nějaká s časem zcela nesrovnatelná veličina (*duratio noumenon*), o níž si však nejsme s to udělat žádný pojem (leđa snad negativní). Tato myšlenka má v sobě něco děsivého, poněvadž nás vede takřka na okraj propasti, z níž pro toho, kdo do ní spadne, není cesty zpátky [...]; a přece i něco přitažlivého, neboť člověk nemůže přestat obracet na to neustále svůj zděšený zrak (*nequeunt expleri corda tuendo*, Vergilius). Ta je děsivě vznešená, zčásti kvůli své temnotě, v níž představivost působí často mocněji než za jasného světla.“ Kant, Immanuel: Konec všech věcí. In *Studie k dějinám a politice*, s. 155.

<sup>241</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 66.

vykonávání panství nad přírodou pomocí logiky, vědy, techniky.<sup>242</sup> Mýtus je od té doby popírán (symbol Sirén, před nimiž se Odysseus brání spoutáním sama sebe).<sup>243</sup> Zajímavé v naší souvislosti je, jak Adorno tento mytický stav (Adorno ho nazývá animismem) pojímá. Animismus je mytický stupeň předcházející pojmovému stupni osvícenství a jeho negací je odkouzlení vykonané instrumentálním rozumem, po němž se svět stává „chaosem“ a „syntéza záchranou“.<sup>244</sup> Přírodní mnohost je postupně zduchovněna, z konkrétních přírodních božstev se v presokratické filozofii stávají živly a hylozoistické principy, „bující mnohost mytických démonů“ se redukuje na „čistou formu ontologických podstat.“<sup>245</sup> Osvícenství uznává jen to, co je pochopitelné prostřednictvím jednoty, a pomocí principu směny a ekvivalence převádí nestejnomyšlné na stejné (např. konkrétní lidé jednající podle svých vášní a vůle jsou pro osvícenství všichni „racionálními subjekty“).<sup>246</sup> Pro animismus je tedy charakteristická organická nerozlišenost a totalita na úkor koherence, a zvláštní roli tu hraje symbol, u nějž je dosud uchována jednota znaku a obrazu – právě toto spojení slova a obrazu dává dle Adorna symbolům jejich magickou moc, připisovanou jim šamany v archaických rituálech. Symbol opakuje stále totéž jako příroda;<sup>247</sup> „Moc symbolu stojí a padá s všeobecnou mocí přírody, která zaručuje, že při použití symbolu nastane opakování příslušného děje. Vlastnosti připisované přírodě, jako je ‘nevyčerpatelnost, nekonečné obnovování, permanence významů’, tvoří podle Adorna vlastní obsah symbolů.“<sup>248</sup> Zajímavé by tu bylo prozkoumat tímto směrem Baudelairovu teorii korespondencí.

V této souvislosti bude zajímavé srovnat zájem estetické moderny o mystické zkušenosti (včetně dekadence – srov. např. Karáskovu recepci velkých mystických postav baroka Terezie z Ávily či Marie Elekty). Mystika by také mohla být podobným negativním diskursem, konfrontujícím novověký racionalismus (je schopné např. Kantovo časoprostorové – naturalizované – pojetí vnitřní zkušenosti identifikovat mystickou zkušenost a je taková

---

<sup>242</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 23nn.

<sup>243</sup> *Ibid.*, s. 43nn.

<sup>244</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>245</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 143.

<sup>246</sup> *Ibid.*, s. 144.

<sup>247</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 29n. A jinde: „Na magickém stupni nebyly sen a obraz pouhými znaky věci, nýbrž něčím, co je s ní podobností nebo jménem spojeno. Vztah není vztahem intence, nýbrž příbuznosti.“ *Ibid.*, s. 24.

<sup>248</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 185.

zkušenost dle Kantova „identifikačního systému“ vůbec možná?). Bez zajímavosti nejsou ani mystické momenty v myšlení Heideggera či „negativní teologie“ u Lyotarda či Derridy.<sup>249</sup> Mystická zkušenost by mohla být pokusem o onu patočkovskou „metafyziku bez metafyziky“, založenou nikoli už na idealismu, ale na zkušenosti radikální transcendence (*chórismos*) a takové zkušenosti, která je z hlediska osvícenského empirického modelu – adornovsky řečeno – neidentická, avšak organická a skutečná.

### 1.3 Dekadence – moderna, postmoderna, nebo nový konzervativismus?

V souvislosti s dosud zmíněným fungováním moderní společnosti a všemi zmíněnými aspekty modernity vzniká nakonec otázka, na čem by měla být založena praktická socializace jednotlivce. Tuto roli dlouhou dobu plnilo náboženství, v případě Evropy křesťanství. Aktivně se podílelo na výstavbě společenského uspořádání a jeho komplexnosti. Na základě toho pak dochází ke společenské inkluzi či exkluzi jednotlivce. Na jedné straně existuje individuální náboženské prožívání, na straně druhé společenská funkce náboženství. Schlögl konstatuje, že „jednotlivci se mohou obejít bez náboženského vytváření smyslu, zatímco pro společnosti se vytváření smyslu v horizontu rozlišení transcendence a imanence a především na tom vystavěné diferenciaci vzorců jednání a institucí v historických obdobích zdá být nepostradatelné“.<sup>250</sup> Byť bylo křesťanství mnohdy instrumentalizováno k sekulárním a mocenským účelům, zdá se, že místo uvolněné po rozluce církve a státu nebylo uspokojujícím způsobem zaplněno. V evropském myšlení od té doby nastává snaha tento chybějící jednotící prvek nahradit. Jak ironicky shrnují Adorno a Horkheimer: „Morální nauky osvícenství svědčí o zoufalé snaze najít místo oslabeného náboženství nějaký intelektuální důvod k tomu, aby člověk vydržel ve společnosti, když selhává zájem.“<sup>251</sup>

V podobné souvislosti interpretuje vývoj západního myšlení Habermas.<sup>252</sup> Decentralizované moderní vědomí není schopno vytvořit kritéria ze sebe samého, jednotící

---

<sup>249</sup> K této souvislosti Halík, Tomáš: *Zájem o mystiku jako znamení doby*. In Underhill, Evelyn: *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí*. Praha: Dybbuk, 2004, s. 10.

<sup>250</sup> Schlögl, Rudolf: *Alter Glaube und moderne Welt*, s. 15. [Překl. Š. S.]

<sup>251</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 90.

<sup>252</sup> „Na jednu stranu historické osvícenství jen posiluje rozštěpení, patrná ve výdobytcích moderny; rozum vystupující v podobě ‚Bildungsreligion‘ už nevyvíjí žádnou syntetickou sílu, která by dokázala obnovit jednotící moc tradičního náboženství. Na druhé straně je cesta zpět k restauraci pro modernu zatarasena.“ Habermas, Jürgen: *Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe*. In *Der philosophische Diskurs der Moderne*, s. 107. [Překl. Š. S.]

roli náboženství rozum nebyl schopen naplnit. Osvícenský projekt zcela emancipoval rozumný subjekt, ten však v konkurenční společnosti přesto nezaručil sociální integraci, jednotu společnosti. Optimismus osvícenství byl založen na univerzalistickém předpokladu, že subjektivní rozum poznává objektivně, karteziánsky *clare et distincte*, tedy vlastně nutně a všeobecně (jak o „čistém“ rozumu prohlašuje Kant). Výrazem tohoto přístupu je osvícenská věda. Osvícenská filozofie klade rovnítko mezi pravdu a vědecký systém.<sup>253</sup> Rozumu však chybí transcendentní opora (resp. naráží na své konečné meze, rovněž stanovené Kantem), a tak se opět z vytoužené jednohlasnosti (pevného systému identifikace) rozpadá do nepřehledného vícehlasí.

Tento stav je charakterizován jako „postmoderní“. Lyotard o postmoderním hovoří jako o něčem, co „zjemňuje naši vnímavost pro různosti a stupňuje naši schopnost snášet nesouměřitelné“, přičemž homologie je vystřídána paralogií.<sup>254</sup> Otázkou však je, do jaké míry se moderní liší od postmoderního: nemohlo by být moderní i postmoderní pouze dvojitým výrazem téže makromoderny, tedy racionalistickou modernou a „kritickým vědomím“, nyní již nikoli estetickým, ale i filozofickým? Nebyla osvícenská jednohlasnost pouze laboratorní utopií, která měla zakrýt disonance, vzniklé sekularizací? Postmoderna by pak byla pouze přiznanou reflexí tohoto stavu. Jak již bylo naznačeno výše, vznik sekulárního pluralismu bychom mohli datovat již hlouběji do novověku. Norman Davies navrhuje, abychom Kantovu metaforu o osvícenství jako období „dospělosti“ lidstva rozvedli způsobem, kdy budeme chápat „středověké křesťanství coby rodiče a evropskou světskou kulturu jako dorůstající dítě počaté v renesanci“.<sup>255</sup>

Postmodernu tedy můžeme chápat jako reflexi osvícenství a jeho kritiku. Habermas spatřuje prvního průkopníka postmoderní filozofie v Nietzsche,<sup>256</sup> protože radikálně reviduje na subjekt orientovaný rozum. Osvícenství je potom ale třeba vymanit ze striktně historického pojetí a interpretovat ho jako dějiny evropské racionality samotné (přičemž osvícenská moderna je jejím vrcholem). Ve 20. století vůbec nacházíme tendenci pokusit se reflektovat veškeré dosavadní dějiny západního myšlení a interpretovat je transhistoricky, pomocí vracejících se konstant (nejprve na přelomu století Nietzsche, později postupně

---

<sup>253</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 90.

<sup>254</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderní situace. In *O postmodernismu*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993, s. 98n.

<sup>255</sup> Davies, Norman: Evropa. *Dějiny jednoho kontinentu*. Praha: Prostor & Academia, 2005, s. 615.

<sup>256</sup> Habermas, Jürgen: Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche ale Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne*, s. 129.



Worringer, Spengler, Berďajev, Curtius a Hocke).<sup>257</sup> Programem osvícenství je pak „rozložit mýty a obrazotvornost nahradit věděním“. <sup>258</sup> Programem postmoderny je vrátit se do archaického stavu, před „osvícení“ mytické nerozlišenosti rozumem, ke kognitivně neuchopené přírodě. Při svém soudu nestojím jako v osvícenství na pevném, karteziánském bodě, ale spíše na plovoucím ostrově. Můj soud není „objektivní“, ale hodnotící, už kategorie, kterými hodnotím svět, jsou subjektivní a dané dobovým kontextem. Kantova teze o apriorně daných kategoriích, platících nutně a všeobecně, kterými vnímám skutečnost, formuji ji a zpětně opět tyto rozumové formy v empirické skutečnosti rozeznávám, měla sloužit pouze k obecnému vymezení teoretického rozumu – existuje však riziko, že tuto myšlenku zneužijí k vytvoření ideologie. Rozum pak své kategorie (resp. nikoli kategorie ve smyslu Kantově, ale rovnou ideje) projektuje do skutečnosti, nutně ji zkresluje a zužuje. Stává se nástrojem vyloučení oponentů, prostředkem moci. Osvícenství je pak možné kritizovat coby účelové a instrumentální.

Dostáváme se zde k důvodu, proč Nietzsche navrhuje jako nový jednotící prvek umění: estetický soud je totiž bezpojmový a samoúčelný. Účelnost a instrumentálnost je neutralizována účelem směřujícím k sobě samému, chtěnému pro věc samu a pro nic jiného. Tuto nuanci formuluje již Mukařovský ve svém konceptu estetické funkce: u jiných funkcí než estetické jsou věci „*nástroji*, hodnotnými jen potud, do jaké míry vyhovují účelu, k jehož dosažení slouží. Jen pro funkci estetickou je nositel hodnotou sám o sobě, je hodnotou pro způsob, jakým je vytvářen a utvářen“. <sup>259</sup> Z tohoto důvodu Nietzsche odmítá monoteismus ve prospěch polyteismu. Křesťanství je odmítnuto jako příliš osvícenské, sókratovské. Jak již bylo řečeno, křesťanství plnilo také integrační společenskou funkci – coby monoteistické a univerzalistické náboženství však tvoří konkurenci monoteismům jiným. Integrační pokus

---

<sup>257</sup> Nietzsche dělí vývoj umění na živel apolinský a dionýský (Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 12–15); Worringer dělí dějiny umění mezi dvě formy „estetického zakoušení“ – potřebu vcítění, tedy zkušenost sebeobjektivace, a potřebu abstrakce, „zbýt se sebe sama“ (Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda, 2001, s. 39nn.); dle Spenglera je antická, na „smyslově přítomném“ tělese založená kultura apolinská, naopak středověká severská kultura je faustovská a pracuje s „bezmezným prostorem“ (Spengler, Oswald: *Zánik Západu. Obrysy morfologie světových dějin*. Praha: Academia, 2010, s. 154); Berďajev hovoří o epochách organických a kritických (Berďajev, Nikolaj: *Nový středověk. Úvahy o osudu Ruska a Evropy*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 11); Curtius a jeho žák Hocke periodizovali evropské kulturní dějiny na doby klasicismu a manýrismu (Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 292n.; Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda/H&H 2001, s. 285n.).

<sup>258</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 17.

<sup>259</sup> Mukařovský, Jan: Význam estetiky. In *Studie z estetiky*. Ed. Květoslav Chvatík. Praha, Odeon, 1971, s. 69.

v postmoderním myšlení je tak veden skrze rezignaci na vše rozumové, pojmové, účelové. Podobně jako presokratická *arché* je hledáno „*das Andere der Vernunft*“,<sup>260</sup> fenomény mimo rozumovou sféru. Postmoderna je tak znovu potvrzena jako rozchod s osvícenstvím.

Zároveň zde narážíme na slabiny tohoto pokusu. Odmítnutí Kantových kategorií vede k radikálním aporiím: jestliže neexistuje čistý rozum, jak mohu vůbec něco myslet? Kategorie měly pořadající funkci, rozvažování nebylo možné bez smyslovosti a naopak. Ryzí smyslovosti lidský rozum není schopen, protože není schopen vnímat bez intelektu. Orientace mimo rozum může vést v krajním případě k tomu, že chybí základní logické pojmy (spadající do sféry čistého rozumu) jako identita, kauzalita, čas, prostor. Radikální rozchod s osvícenským rozumem by tak vedl k jiným neřešitelným rozporům. Nejde však možná ani tak o to, aby si rozum sám podřízl větev, na které sedí, jako spíše o to, vyvážit perspektivu a opravit některá příliš jednostranná či naivní stanoviska osvícenství.

Dekadence konce devatenáctého století nese řadu „postmoderních“ rysů (v takovém významu, jak jsme definovali výše). Postoj dekadence k vědě(ní) vynikne, srovnáme-li ho s naivitou pozitivismu: „Přírodní vědy nás osvobodily od kletby hrozných věkův.“<sup>261</sup> Radikální kritika kapitalismu v *Moderní revue* coby „amerického kramářství“<sup>262</sup> připomíná pozdější kritiku osvícenství frankfurtské školy. Srov. Adornovu a Horkheimerovu kritiku Hollywoodu v souvislosti se zvrhnutím původní „filozofické“ Kantovy myšlenky v kapitalistický princip:

Kant intuitivně předvídal to, co teprve Hollywood uskutečnil vědomě: obrazy jsou již při vlastní produkci předem cenzurovány podle standardu chápavosti, podle něhož pak mají být nahlíženy. Vnímání, které slouží k potvrzení veřejného soudu, bylo již tímto soudem upraveno dříve, než vůbec vzniklo.<sup>263</sup>

Důležitým rysem dekadentní poetiky je vyrovnávání se s buržoazním dědictvím. Občanská a společenská angažovanost (ve smyslu užitečnosti pro kolektiv) jistě patří mezi zakládající prvky osvícenství. Když Thomas Mann hovoří o svém severoněmeckém rodišti Lübecku, mluví přímo o celé duchovní formě života, o měšťanství coby „života vážném

---

<sup>260</sup> Habermas, Jürgen: Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne*, s. 107.

<sup>261</sup> Výrok českého přírodovědce 19. století Josefa Durdíka in *O pokroku přírodních věd*, citováno dle Stibral, Karel; Dadejík, Ondřej; Zuska, Vlastimil (eds.): *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2009, s. 211.

<sup>262</sup> *Moderní revue* 2, 1895/96, sv. 4, s. 107, článek o R. de Gourmont. Cit. dle Hrbata, Zdeněk: Konec století v *Moderní revui*. In Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha: Torst, 1995, s. 73.

<sup>263</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 90.

vedení“, „důstojnosti a chytrosti, ctižádosti a pílí“. Tento etický étos je protikladný pouhému estetickému: „Tento etický rozměr je to pravé životní měšťanství, smysl pro životní povinnosti, bez něž bychom vůbec nebyli puzeni k výkonům, k produktivnímu příspěvku k životu a rozvoji.“<sup>264</sup> Mann ovšem rozlišuje mezi „měšťanem“ a „filistrem“.<sup>265</sup> Není bez zajímavosti, že i sám život Kanta či Schopenhauera tento základní osvícenský, produktivní postoj připomíná (překonání tělesné slabosti či nedostatečnosti železnou disciplínou a vůlí). Tento rozpor je umělecky reflektován ve *Smrti v Benátkách* (a vůbec i v dalších Mannových dílech), kde hrdina Gustav von Aschenbach na jedné straně vyrůstá z tohoto měšťanského podloží, na druhé straně je tento postoj již shledáván jako nedostatečný a nelze uniknout dekadenci. Lyotardovský „hrdina vědění“ osvícenství, přispívající „k dobrému eticko-politickému účelu, k univerzálnímu míru“,<sup>266</sup> je v dekadenci nahrazen dandym, který striktně vzato žádný účel pro společnost nemá kromě toho, že pouze je. Tomuto procesu však dle Manna předcházelo „odlidštění a odduševnění“ německého měšťanství a během bismarckovské realpolitik jeho zatvrzení v kapitalismus a imperialismus německé říše – duchovní měšťanství tak mizí a zbývá utilitární buržoazie.<sup>267</sup>

V dekadenci však nenalezneme pouze kritiku osvícenské, buržoazní účelnosti, ale také kritiku noetických východisek samotných. Aristotelské (či kantovské) kategorie a logika jsou demontovány rozkládáním jednoty intelektu, rezignací na pojmy a individuaci. Místo toho nalézáme pouze kontury, skvrny, indexikální znaky. Konec jednoty se neodehrává jen na společenské rovině, ale také na rovině kognitivní. Lord Chandos v Hofmannsthalově próze konstatuje: „všechno se mi rozpadlo v části, části zase v části, nic se nedalo obsáhnout jedním pojmem.“<sup>268</sup> Podobně „abstraktní slova [...] rozpadala se mi v ústech jako trouchnivé houby.“<sup>269</sup> Něčeho podobného si Nietzsche všímá v souvislosti s Wagnerem, v jehož hudbě

---

<sup>264</sup> Mann, Thomas: Lübeck jako duchovní forma života. In *Konec měšťanské epochy*. Praha: Dauphin, 2008, s. 21.

<sup>265</sup> Mann protestuje proti tomu, aby internacionalizované francouzské slovo „bourgeois“ bylo překládáno do němčiny jako „Bürger“, tedy měšťan. Správně by mělo být přeloženo coby protiklad skutečného měšťana slovem „filistr“. Filistr je „bytostně neromantický člověk“, zatímco měšťan je „romantickou individualitou“. Mann, Thomas: Bürgerlichkeit. In *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlín: S. Fischer, 1920, s. 106.

<sup>266</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderní situace. In *O postmodernismu*, s. 97.

<sup>267</sup> Mann, Thomas: Bürgerlichkeit. In *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlín: S. Fischer, 1920, s. 108.

<sup>268</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Dopis lorda Chandose. In *Lucidor a jiné prózy*. Praha: Sloart, 1998, s. 46.

<sup>269</sup> *Ibid.*, s. 45.

„je část pánem nad celkem“, což je pro Nietzscheho znakem dekadence.<sup>270</sup> V *Případu Wagner* to pak Nietzsche převádí také na literární dekadenci:

Čím se vyznačuje každá *literární décadence*? Tím, že život již nepřebývá v celku. Slovo se stává suverénem a vyskakuje z věty, věta vyčnívá a zatemňuje smysl strany, strana získává život na úkor celku – celek už není celkem. Avšak metaforou pro veškerý styl *décadence* je: pokaždé anarchie atomů, desagregace vůle, „svoboda individua“, morálně řečeno – rozšířeno do politické teorie „rovná práva pro všechny“.<sup>271</sup>

I tuto pozici bychom mohli označit již za postmoderní. Harmonie vymezených a spořádaných pojmů (logocentrismus) je ta tam, je zde jen ona „paralogie vynalézajících“.

Narušení logických principů (resp. jejich postupné zpochybňování) vede ke krizi identity subjektu a řeči, které bude možná potřeba založit znovu. Velká řada myslitelů zmíněných výše se snaží vrátit před metafyziku, před ustavení vědy, k světu dosud nerozlišenému, nedílnému, kompletnímu. Východiskem z tohoto problému může být radikální smyslovost, příklon k nepojmovému vnímání (které ale není pro člověka beze zbytku možné). Pomůckou může být otupení vědomí, buď pomocí narkotik, nebo výletem do nevědomí, extáze či snu. V osvícenství se identita vytvářela na základě sebepotvrzování, disciplíny, sebeovládání (potlačování pudu, oběť dílčího ve prospěch vyššího cíle), subjekt si svou identitu musel vydobýt na přírodě kolem (součástí identity je ostatně vždy také ne-identičnost s jiným). Pád do pudu tedy naopak přibližuje subjekt zpět zvířeti. Nejde však jen o pud, ale i o smysly vůbec, zvláště pak čich. Zdůrazňování vůní v dekadentní poetice bychom mohli interpretovat právě takto: „Omámení a excitace jsou spojeny s čicháním, se stále více potlačovaným a vytlačovaným smyslem, který je nejbližší jak pohlaví, tak vzpomínce na prehistorii.“<sup>272</sup>

Tragédií dekadence však je, že se vrátit nelze. Jakmile vědomí jednou „poznalo“, bylo „osvíceno“, nemůže již předstírat nevědomý, primární stav.<sup>273</sup> Hranou naivnosti 19. století v tomto ohledu demaskuje Théophile Gautier ve svém portrétu Charlese Baudelaira.<sup>274</sup> Cesta

---

<sup>270</sup> Dopis C. Fuchsovi z roku 1886. Cit. dle Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 36. [Překl. Š. S.]

<sup>271</sup> Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. In *Der Fall Wagner – Götzen-Dämmerung – Der Antichrist – Ecce homo – Dionysos-Dithyramben – Nietzsche contra Wagner*. KSA 6. Eds. Giorgio Colli aazzino Montinari. Mnichov: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, s. 27. [Překl. Š. S.]

<sup>272</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 78.

<sup>273</sup> Nenaivností podle Hegela umění již nemůže uniknout. Adorno, Theodor W: *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 9.

<sup>274</sup> „Jako je pravá nevinnost plna půvabu, tak vás uráží a nechutí se vám darebáctví, které chce působiti dojem nevinnosti. Vlastností 19. století není, přesně řečeno, naivnost, a proto, aby podalo své myšlení,

vede pouze dopředu, ale zároveň jsou bolestně postrádány právě ty síly, které byly v moderně obětovány pokroku a autonomizaci momentů rozumu včetně umění.<sup>275</sup> Podle dekadentního názoru tento pohyb vpřed vede pouze po spirále dolů. Pojem „*décadence*“, původně označující poslední fázi politické existence římského impéria, se stává metaforou pro celou západní kulturu (srov. Baudelairův katalog dekadentní poetiky shrnutý metaforou *soleil agonisant*).<sup>276</sup> Zapadající slunce může označovat buď západ osvícenství (osvícenství jako *lumière, enlightenment*), nebo západ celé dlouhé západní tradice (kterou ale volně můžeme interpretovat také jako široce osvícenskou).

### 1.3.1 Příklad Karásek

Ve světle výše řečeného můžeme dílo Jiřího Karáska ze Lvovic interpretovat jako dekadentní i „postmoderní“ (samozřejmě ne ve striktně historickém smyslu, ale spíše co do směru uvažování). Námitku, nepojímají-li se zde tyto pojmy příliš volně a široce, by bylo možné vyřešit odkazem na to, že ani dekadence samotná netvoří nějaké ucelené a ohraničené období (na rozdíl třeba od romantismu), ale platí spíše relativně – jako určitá fáze či katalyzátor v tvorbě jednotlivých autorů nebo nálada pociťovaná intelektuálními vrstvami druhé poloviny 19. století. Dekadenci tak můžeme podobně jako postmodernu přiřadit do širokého proudu reflexe celého západního projektu (viz výše) a v tomto smyslu by opravdu byla v evropské tradici onou „výhybkou“,<sup>277</sup> která se ve filozofii projevila v díle Friedricha Nietzscheho.

---

své sny a požadavky, má zapotřebí idiomu poněkud složitějšího nežli takzvaný jazyk klasický.“ Gautier, Théophile: *Charles Baudelaire*. Praha: Nakl. Aloise Srdce, 1919, s. 21.

<sup>275</sup> „Tím, že se umění nevyhnutelně zřeklo teologie, neomezeného nároku na pravdivost spásy, že přistoupilo na sekularizaci, bez níž by se nikdy nerozvinulo, odsoudilo se k tomu, že dodalo danému a existujícímu stavu světa útěchy, jež, zbavena naděje na něco jiného, posílila pouto, ze kterého se autonomie umění chtěla osvobodit. Z takové útěchy je podezřelý sám princip autonomie: tím, že se odvažuje klást totalitu ze sebe, klást něco okrouhlého, do sebe uzavřeného, přenáší se tento obraz na svět, v němž umění je a který je jeho zdrojem. Zřídka se empirie – a není to v pojmu umění pouhý *escape*, je to jeho imanentní zákon –, a tím sankcionuje její převahu.“ Adorno, Theodor W: *Estetická teorie*, s. 10.

<sup>276</sup> Ke genezi pojmu dekadence srov. Rasch, Wolfdietrich. *Die literarische Décadence um 1900*, s. 23nn.; Voldřichová Beránková, Eva: „Rytíři zapadajícího slunce.“ Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře. In Housková, Anna; Svatoň, Vladimír (eds.): *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*. Praha: Univerzita Karlova, 2012, s. 9nn.

<sup>277</sup> Srov. Habermas, Jürgen: Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne*, s. 104nn.

Klíčem ke Karáskově poetice by mohlo být tělo. Na pomoc přiberme ještě jednou osvícenství: když Descartes formuloval svůj princip *cogito ergo sum*, stanovil jako jediný pevný bod vědomí. „Tělové jáství“ – Husserlův termín<sup>278</sup> – bylo Descartem výslovně odmítnuto v polemice s Gassendim, který navrhoval, zda by takovým postulátem nemohl být také výrok *ambulo ergo sum* (procházím se, tedy jsem), tedy vědomí těla, tělesný akt chůze. Smyslové počítky jsou tak vlastně vykázány do sféry pochybnosti, mohu pouze konstatovat *puto me ambulare ergo sum* (myslím, že se procházím, tedy jsem).<sup>279</sup> Tělo je pouze instrumentem ve službách rozumu, karteziánsky bychom mohli říci, že je pouze jedním z mnoha „rozprostraněných“ těles a jedním z mnoha předmětů vědomí (jak ale ukázal Husserl, to je pouze jedna dimenze vnímání těla – druhá je právě ta skutečnost, že mé tělo je mi dáno zcela jinak než jako všechna ostatní tělesa).<sup>280</sup> Člověk je tak rozpojen na ducha a tělo, vzniká dualismus, rozštěp, „konec jednoty“ vlastně nastává i zde. Je však zaset už v jádru osvícenství samotného, jednota proklamovaná osvícenstvím je tedy spíše jen proklamovaná, resp. je to pouze jednota rozumu či vědeckého systému. Jde o akt idealizace, o „momentku sejmutou z pohybu“. V tomto světle je třeba chápat návrat filozofie k Hérakleitovi, tedy filozofovi dynamického, nedílného pohybu a plynutí.<sup>281</sup>

Ve středověku dualismus duše a těla také nalzáme (viz slavné spory mezi duší a tělem), avšak jiného typu – středověký člověk podle všeho žádné problémy se svou identitou neměl.<sup>282</sup> Jde o dualismus mystický, založený na zcela jiných předpokladech než u Descarta. Od dob Kanta je však mystika coby nadsmyslová vykázána z říše – smyslové – zkušenosti do oblasti víry. Na rozdíl od scholastiky nelze v osvícenství metafyziku provozovat jako vědu, protože pro ni nemáme oporu v naší časoprostorové zkušenosti. Karteziánský dualismus vede k absolutizaci vědomí na úkor všech ostatních oblastí. Problém však je, že například mystická zkušenost nemůže být kantovským systémem identifikována už jen proto, že se děje pomocí

---

<sup>278</sup> Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, s. 127nn.

<sup>279</sup> Tretera, Ivo: *Nástin dějin evropského myšlení. Od Thaléta k Rousseauovi*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002, s. 299.

<sup>280</sup> „Z hlediska čistě vjemového jsou těleso a tělo podstatně rozdílné, neboť tělo je jediným vskutku vjemově daným tělem, mým tělem.“ Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, s. 128.

<sup>281</sup> Underhillová pokládá Hérakleita za otce evropského vitalismu: „jeho ‘logos’ nebo ‘praoheň’ je pouze jiný symbol pro onoho svobodného a živého ducha dění, onu vnitřní tvůrčí sílu, kterou vitalismus uznává jako samu duši nebo imanentní skutečnost věcí. Vitalismus je v podstatě helénský i křesťanský systém myšlení zároveň. V tom, jak se dívá na specifickou funkci intelektu, vykazuje nečekanou spřízněnost s Aristotelem a pak se sv. Tomášem Akvinským – intelekt totiž pokládá za omezený, ne za zdroj definitivního vědění. Jeho teorie poznání má blízko k teorii mystiků...“ Underhill, Evelyn: *Mystika*, s. 58n.

<sup>282</sup> Pynsent, Robert B.: *Pátrání po identitě*. Praha: H&H, 1996, s. 129.

zcela jiného orgánu než časoprostorového apriorního rozumu.<sup>283</sup> Opět se potvrzuje Husserlova teze, že život a dějiny duše jsou něco jiného než kantovská transcendentální subjektivita. Zdůrazňování jiných než rozumových oblastí ve 20. století pak můžeme chápat jako vyrovnávání tohoto dualismu.

Karáskův vztah k tělu je však velmi dvojznačný. Na jedné straně u Karáska nalézáme všechny „postmoderní“ fenomény zmíněné výše (neexistující identita, fluidní a proteovské já, indexikální svět „pozdě k ránu“), na druhé straně pevně vězí v dualismu těla a vědomí, a dokonce ho ještě stupňuje. Tento dualismus není nijak vyrovnáván ani neutralizován (jako například u Neumanna „archaickým“ senzualismem), ale hnán do absurdních poloh. Oprávněně můžeme hovořit o novém manicheismu. Tělo se stává objektem nahlíženým zvenčí, což je paradoxně karteziánská pozice: „Jako by někdo vyňal duši z jeho těla. Jeho tělesnost živořila úplně strojově.“<sup>284</sup> Nemůžeme ale hovořit právě o negativní dialektice, domýšlení osvícenských pozic ad absurdum a o jejich chytání za slovo? Tělo se stává chimérou s nejasnou existencí (opět docházíme k vědomí těla jako pouhému zdání: *puto me ambulare*). Ukazuje se, že „postmoderní“ pozice tak může být vlastně jen radikalizovaná pozice moderní, osvícenská. Je to nastavené („puklé“) zrcadlo, v němž se osvícené vědomí prohlíží a s hrůzou zjišťuje, co se s ním mezitím stalo. Jednota je demaskována jako pouze iluzorní, rozštěp nastal již mnohem dříve a byl pouze zakryt železnou „buržoazní“ vůlí. Podobně jako na sebe von Aschenbach v Mannově *Smrti v Benátkách* nechá nanášet líčidla, která zdánlivě zakrývají jeho starobu,<sup>285</sup> upínal se subjekt ke svému vědomí, ale své síly přecenil. Dekadence však nakonec triumfuje, nelze jí uniknout. Není to však ani tak hodnotící pozice, jako konstatování stavu.

Tělo je jakousi obraznou kotvou, která poutala vědomí a svou individuální funkci ho chránila před rozpuštěním. Aby byly moderní rozpory vyřešeny, bylo by potřeba vrátit ducha do jeho těla. Tělo je však na druhé straně zároveň odmítáno: jako monolit je symbolem monoteismu (všechna monoteistická náboženství ostatně s Bohem počítají jako s osobou, individuací). Lidská osoba je pak obrazem božské osoby. Jestliže však osvícenský člověk metafyzickou oporu postupně ztrácí, pozbývá tělo v určitém smyslu na důležitosti a stává se pouhým materiálem. Tělo jako jedinečná výseč v čase a prostoru, těleso, konkuruje jiným

---

<sup>283</sup> Řada mystiků hovoří o skutečnosti, že duše je schopna vnímat i mimosmyslově, pomocí jiskry či vrcholu duše, „*Funklein*“. Aparát lidské zkušenosti je tak jemnější, podvojný – nižší a vyšší, přirozené a transcendentní já (podobně dle Bergsona ani morálka není jedna, ale je statická, nebo dynamická). Underhill, Evelyn: *Mystika*, s. 28.

<sup>284</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*. Praha: Vyšehrad, 1991, s. 26.

<sup>285</sup> Mann, Thomas: *Smrt v Benátkách*. Praha: Odeon, 1973, s. 157n.

tělesům: mé subjektivní vědomí (bez objektivní opory) se může stát opět nástrojem vyloučení těch subjektivit, které se se mnou neshodují, které neodpovídají mému systému identifikace a jsou tak vůči němu neidentické. Subjekt vstupuje do mocenských vztahů, které ho do jisté míry diskreditují. Řešením by bylo, kdyby všechny subjektivity poznávaly a myslely „objektivně“, stejně, univerzálně. To však pouze ze sil rozumu samého není možné, objektivně mohu určit jen podmínky a předpoklady, axiomy (tj. apriorní „čistý rozum“), v nichž rozum tvoří. Pro objektivní a univerzální poznání by byl potřeba společný vzorec, jednotící prvek. Ten však může vzniknout jen idealisticky a vůči skutečnosti „násilně“, a tak nikdy nebude nerozlišenému životnímu světu práv.<sup>286</sup>

Tento konflikt je možné ilustrovat na Karáskově přístupu k mystice. Na jednu stranu je Karásek mystikou fascinován, jeho poetika nabývá barokních rysů. Na druhé straně má jeho mystika z křesťanského hlediska heterodoxní ráz, je spíše gnostická či manichejská. Karáskova mystika je platónsky sublimovaná, je to ryzí spiritualita bez těla. Křesťanská mystika se však nikdy neobešla bez vztahu k pozemskosti, časnosti. Katolický filozof Jean Guitton pro tento vztah navrhuje pojem „enstáze“ jako protiklad extáze.<sup>287</sup> Mystik zapomíná na mysticismus, „sestupuje z hory“, proměňuje extázi na enstázi. Tím se dle Bergsona liší mystici křesťanští od mystiků nekřesťanských (indických, řeckých apod.).<sup>288</sup> V tomto smyslu by byl Karásek mystikem orientálním. Je mu vlastní skepse, že mezi naším poznáním a tím, co je, leží nepřemožitelná hráz absolutní transcendence (*chórisimos*). Tento náhled pak opět vede k návratu k presokratikům, do archaických dob, kdy *alétheia*, tedy pravda, znamenala „neskrytost jsoucího“, k bytí nepoznamenanému ještě vztahem mezi subjektem a objektem.<sup>289</sup> Guitton uzavírá:

Kolik dnešních vzdělaných myslitelů oprašuje hledačské pokusy prvních Řeků počínaje Parmenidem nebo Herakleitem, aby znovu našlo Bytí, aby nás přimělo uvažovat o bytí a nebytí, aby nám zprostředkovalo kontakt, aby nás postavilo – jako Husserl – před „věci samé“!<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> Možné řešení je tu opět mystické: ideologická představa božství podléhá stejným problémům jako racionalistická věda a filozofie – avšak Bůh jako Trojice, jak ji pojmají mystici, přináší sjednocení skutečnosti na vyšší rovině: spojuje v sobě totiž dialekticky jak transcendenci, tak imanenci. Underhill, Evelyn: *Mystika*, s. 145nn.

<sup>287</sup> Guitton, Jean: *Portrét Marty Robinové*. Praha: Signum unitatis, 1991, s. 87.

<sup>288</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 162nn.

<sup>289</sup> Heidegger, Martin: *Holzwege*, s. 39n.

<sup>290</sup> *Ibid.*, s. 90. [Překl. Š. S.]



Karásek tak představuje variantu nového dionýství (které nebylo Řekům vlastní, ale bylo spíše spodní vrstvou olympského solárního náboženství a mělo svůj původ v Malé Asii),<sup>291</sup> orientální nerozlišenost. Ta však staví západního člověka před další rozpory, je spíše negativní teologií (jedním z podstatných Dionýsových znaků je, že je nepřítomný, je to „přicházející bůh“, jehož symbolem je prázdná maska).<sup>292</sup> Pozitivní symboly Boha jsou nepřiměřené, moderní vědomí akcentuje nedostupnost a nezpodobitelnost.<sup>293</sup> Pro západní rozum však není možné se vrátit. Je-li ponechán sám sobě, zbývá pouze nostalgie po osvícenské naivitě či po archaickém nevědomí civilizačního úsvitu, na které lze však v době *décadence* již jen vzpomínat.

---

<sup>291</sup> Hošek, Radislav: *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 67.

<sup>292</sup> Otto, Walter F.: *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt nad Mohanem: Vittorio Klostermann, 1996, s. 80nn.

<sup>293</sup> Srov. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1966, s. 395.

## 2. Za svitu lunny – negace a indexikalita

Ve svých *Vzpomínkách* uvádí Karásek velice pozoruhodný výrok. Jedná se o jeho apologii vůči dobovým kritickým invektivám, podle nichž má být básníkem smrti, marnosti a nemoci. Karásek píše:

Oslavuje smrt, volaje ji a vzýváje, neopovrhoval jsem životem, naopak, toužil jsem po něm, opojoval jsem se jeho magnetností, byl jsem v nejméně významnějších chvílích své tvorby *hymníkem života*. Pravda, byl mi život jako Marcelu Proustovi něčím krutým, co příliš tiskne a ustavičně duši rozbolestňuje. Ale – miloval jsem to. Co lásky k životu je v Scarabeovi! Na prohnívající, pozlacené, potápějící se benátské galérie vyzpíval jsem své úzkosti ze zmaru a svou lásku k bytí.

I první má kniha, *Zazděná okna*, zdánlivě nejmorbidnější, je plná lásky k životu, prolamuje heroicky zazděná okna, aby vpustila v šerou komnatu vzduch a hořící sluneční zlato. Ostatně i kdybych byl vězeň oloupený o vzduch a slunce, myslíte, že bych neměl možnost zpívat o kouzlu toho, co mi je odeřeno? Myslím, že intenzivněji cítíme právě to, co nemáme, a že prožívající propadáme jistému mechanismu a že jsme pak čistě pasivní. To jsem vyjadřoval v své poezii, ten smysl mělo mé velebení toho, co prožíváme *v snu a ne v realitě...*<sup>294</sup>

Život je znázorňován skrze svou nepřítomnost; to, co chybí, vlastně na svou existenci upozorňuje tím více, skrze svou absenci, skrze otisk po zmizelém, skrze sen. Foucaultovsky řečeno – to, co na první pohled vypadá jako mortalismus, je ve skutečnosti jakýsi negativní vitalismus, ona „zkušenost, v níž byla smrt pouhou možností dát životu pozitivní pravdu“.<sup>295</sup> Toto napětí mezi vitalismem a mortalismem „ani tak nedopřává slovo zdraví a rozumu, jako spíš literárně oslavuje exces a mrhání v jejich ‚protipřirozenosti‘“.<sup>296</sup> Ve zmíněném Karáskově úryvku je přitom důležitá jak negativita, tak indexikalnost.<sup>297</sup> Oba tyto rysy pokládáme za základní rysy dekadentní i karáskovské poetiky vůbec.

---

<sup>294</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Vzpomínky*. Praha: Thyrus, 1994, s. 40n.

<sup>295</sup> Foucault, Michel: *Zrození kliniky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 172. A Foucault pokračuje: „Neredukovatelnost živého na mechanické nebo chemické je jen sekundární ve vztahu k tomuto fundamentálnímu spojení života a smrti. Vitalismus se objevil na základě tohoto ‚mortalismu‘.“

<sup>296</sup> Leopold, Stephan: Die messianische Überwindung des mortalistischen Abgrundes: Zolas *Le docteur Pascal* und *Les Quatre Évangiles*. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*. Mnichov: Wilhelm Fink, 2010, s. 142. [Překl. Š. S.]

<sup>297</sup> Ve smyslu klasického Peircova dělení znaků na ikóny, indexy a symboly. Viz Peirce, Charles Sanders: *Grammatica speculativa*. In Palek, Bohumil: *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997, s. 57–73.

Výroky jako tento najdeme v karáskovských esejích a kritikách na mnoha místech.<sup>298</sup>  
Život je popírán, ale jen proto, aby se intenzifikoval, afirmace se děje skrze negaci:

Schlaf vychází ze života, ne aby jej popíral, ale aby jej lépe mohl proniknouti. Chce jej oddělit od všeho náhodného, vedlejšího, aby viděl jeho smysl a mohl podati jeho esenci, typ a symbol.<sup>299</sup>

Aby se mohl studovati mechanismus stroje, je třeba, aby byl porouchán, tu metodu Tainovu lze vhodně aplikovati na dílo Zolovo. Nemožno jasně si představit složení stroje, dokud je v činnosti, a jeho kolečka a páky se pohybují. Celek se zdá oživenou záhadou strojnické důvtipnosti. Proto rozrušuje Zola mechanismus rodiny, již studuje. A tehdy, kdy se umrtvují znenáhla jednotlivá kolečka, páky se nezdvihají, prudkost stroje ochabuje, je čas „viděti přesně“.<sup>300</sup>

Jest filosofem „negujících“, on, duch tak prudce afirmující, jest duchem „zrůdným a konfusním“, on, jenž miloval zdraví a jasnost, jenž bouří proti Wagnerovi, že se schovává pod nejasné symboly, a že aby zakryl svou nemyslivost, dává hřměti nekonečným crescendům.<sup>301</sup>

Budou hledati všeho, v čem se jeví touha a žízeň obnoviti skleslé síly, osvěžiti jejich ochablost, v čem se jeví touha renaissance. A tuto touhu budou studovati i tam, kde zlomena klesla a pohasla, uvědomivši si bolestný, nezvykle živý pocit osamocení od celku, vyloučenosti z něho, kde snaha obnoviti sen a proměnit ilusi v skutečnost nepřinesla než dokonalý rozvrat všeho psychického ústroje.<sup>302</sup>

Není umění absolutního, beze vztahu k životu. I tehdy, chce-li se umělec odvracet od skutečnosti, není v jeho úsilí nic, než kritika života. Právě duše, jež nejdůsledněji popírají život, vytvořily jeho nejgrandiosnější kritiku. Není-li Ibsen, nepřítel reálného, v tom vzhledě vysoko nad Whitmanem, oslavovatelem života? Není-li Przybyszewski v šílenství svých vnitřních extází blíže životu než vnější Liliencron flirtující „smyslem skutečného“? Neřekl-li Andrian pasivní a oklamanou pohádkou života více o něm než prudký a aktivní Holz, jenž ze života nevylovil než několik figur a typů? A není-li J. P. Jacobsen, básník hluboké marnosti všeho života, její elegik, ostřejším hodnotitelem života než útočný, prudký, otrávený bojovník August Strindberg?<sup>303</sup>

---

<sup>298</sup> V této práci budeme vycházet nejen z primárních poetických textů, ale i z textů teoretických a kritických. Ty mají ostatně v symbolismu zvláštní význam a teoretické termíny hrají také roli poetických symbolů (Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus*. Vídeň: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989, s. 11n.).

<sup>299</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Johannes Schlaf. In *Umění jako kritika života. Kritické studie*. Praha: Aventinum 1927, s. 44.

<sup>300</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Émile Zola, básník-moralista. In *Chimérické výpravy. Kritické studie*. Praha: Aventinum, 1927, s. 85.

<sup>301</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Friedrich Nietzsche. In *Renaissanční touhy v umění. Kritické studie*. Praha: Aventinum 1926, s. 20.

<sup>302</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: K renaissanci kritiky. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 9.

<sup>303</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Umění jako kritika života. In *Umění jako kritika života*, s. 6.

Dekadentní svět je dezintegrovaný, „osamocený od celku“, avšak tato dezintegrace a „zošklivění umění znamená pouze etapu na cestě k nové kráse, která světu vrátí jeho ztracený střed“.<sup>304</sup> Nejčastějším prostředkem k zobrazení něčeho je tedy v lunárním světě dekadentní poetiky jeho radikální nepřítomnost.

Princip mortalismu a vitalismu ale může fungovat i opačně: hypertrofie života může naopak odkazovat na smrt a rozklad. V lunárním dekadentním světě se slunce příliš nevyskytuje, avšak vyskytne-li se už, buď je dysfunkční,<sup>305</sup> anebo naopak nesnesitelně pálí a život ničí, nekontrolované bujení přírody může paradoxně přinášet boj o přežití a hnilobu: taková je např. „*éternelle démente*“ tropické přírody u Julese Laforgua, kde dochází k cyklické „patologizaci nepřetržité životní síly“.<sup>306</sup> Karásek v podobném duchu definuje generaci devadesátých let, která marnost reálného vyjadřuje hypertrofovanou, „bující“ metaforikou:

Generace těch let přišla s nejbarvitější, nejžhavější obrazností, aby pověděla marnost a klam života. I nejféeričtější z nich, unikající v abstrakce, promítané do kosmických dimensí, bloudí realitou jako břehem mrtvého moře, pozemských plodů ochutnávají jen s pocitem hořkosti.<sup>307</sup>

Druhým důležitým rysem dekadentní poetiky je již zmíněná indexikálnost. Jak už bylo řečeno, je svět dekadentní poetiky lunární,<sup>308</sup> tedy jakýmsi umocněným indexem: Měsíc samotný lze chápat jako indexikální symbol (nemá vlastní světlo, pouze odráží světlo slunce), a ve světle tohoto světla-indexu se indexikálními stávají i všechny entity v jeho rádiu: měsíční světlo zahaluje věci v šero, obrysy jsou nezřetelné, vidět jsou pouze stíny, tedy opět indexy, které k jasně vymezené individuaci pouze odkazují. Podobně i „lunární“ řeč je neurčitá, dochází k nahrazení denotativního významu náznakem<sup>309</sup> (srov. např. Hlaváčkův verš „*hrál kdosi na hoboj a hrál už kolik dní*“). Lunárními, indexikálními motivy jsou i zrcadla, echa, dvojníci a celá paleta odstínů (např. vybledlost barev je také indexem). Tato indexikalita je

---

<sup>304</sup> Zelle, Carsten: *Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 228. [Překl. Š. S.]

<sup>305</sup> Srov. známou Baudelairovu báseň *De profundis clamavi*.

<sup>306</sup> Goumegou, Susanne: *Krankes Leben. Zur Pathologisierung von Künstler und Kosmos in Jules Laforgues *Le Sanglot de la terre**. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 57.

<sup>307</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního umění. In *Impresionisté a ironikové. Kritické studie. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*. Praha: Aventinum 1926, s. 5.

<sup>308</sup> Srov. Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 223–252.

<sup>309</sup> *Ibid.*, s. 221.

způsobena mimo jiné i tím, že prožívání lyrického subjektu není nikdy bezprostřední, nýbrž vždy jen reflexivní, zprostředkované, stylizované jakoby do knihy, textu.<sup>310</sup> V tomto smyslu je lektura dekadentních subjektů<sup>311</sup> signifikantní: smyslové vnímání je často nahrazováno intelektuální reflexí a analýzou. Indexikalizováno je tedy vědomí samotné, kdy je mysl plná znaků, aluzí a stop, avšak neobsahuje žádné počítky či přímé vjemy. Dekadentní svět je jen velkým projekčním plátnem „čtoucího“, tedy neprožívajícího subjektu. Také indexikalnost patří k základním kamenům karáskovské poetiky:

To vše lze vyprávěti, jako vzpomínku na mrtvé jaro, s melancholickým akcentem. Ne realita sama, ve vši prázdnotě, realita každodennosti, ale vzpomínka na realitu, na život, prošlá prismaticem duše a rozloživší duhové barvy snu, zaujala básníka. Jeho slova jsou znepokojená a neurčitá, jako by vyprávěla vzpomínku ze sna.<sup>312</sup>

ty nejasné, splynulé a smísené touhy, mystické záchvěvy něčeho nedokresleného, nedopověděného a nedotvořeného [...] v bizarní nostalgii po moři, po vzdálených, v mlhách skrytých a jako ve vzpomínce neurčitých březích neviděného a tušeného obzoru<sup>313</sup>

Epigonem je mnohý umělec, plnící své dílo chaosem a křikem přítomné skutečnosti, a zapomínající v té vřavě na jediného – na sebe sama. A tvůrcem je zase jiný, tichý a pokorný, jenž jako by házel tkaný závoj na skutečnost, jen aby se mu jevila aspoň poněkud zastřenou, a jenž usiluje nejčistší formou vychvátiti ze skutečnosti všechno, co má k jeho duši a k jeho bytosti přímý vztah.<sup>314</sup>

je nám, jako bychom neviděli skutečnosti samé o sobě, holé a nahé, ale, podle výrazu Huysmansova z A Rebours, „sen skutečnosti“, zmaterialisování sněného v existující<sup>315</sup>

Materializace sněného je ontologizací neurčitého,<sup>316</sup> kdy status reality dostávají procesy vědomí, myšlení zpředměťuje samo sebe.<sup>317</sup> Dostáváme se ke třetímu rysu karáskovské

---

<sup>310</sup> Srov. u Hofmannsthal: „Chybí mi bezprostřednost prožívání; sám přihlížím životu, a co zažívám, mi připadá jako přečtené v knize; teprve minulost mi věci vyjasňuje a dává jim barvu a vůni.“ *Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg. Briefwechsel*. Ed. Mary E. Gilbert. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer, 1966, s. 19. [Překl. Š. S.]; „Prokletí zvláštní v patách slepě šlo mi [...] svůj život žil jsem, jak bych knihu čet.“ Hofmannsthal, Hugo von: *Člověk a smrt*. Praha: Fr. Švejda 1910, s. 13.

<sup>311</sup> Srov. např. rozsáhlé líčení des Esseintovy knihovny v *Naruby* nebo podrobný rozbor četby Karáskova hrdiny *Legendy o melancholickém princí* nebo postavy Viktora ve *Ztraceném ráji*.

<sup>312</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Leopold Andrian. In *Umění jako kritika života*, s. 58.

<sup>313</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Henrik Ibsen. In *Ideje zitrůku. Henrik Ibsen – Walt Whitman. (1894–1898)*. Praha: Hugo Kosterka, 1898, s. 52.

<sup>314</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Tvůrcové a epigoni. In *Tvůrcové a epigoni. Kritické studie*. Praha: Aventinum, 1927, s. 6.

<sup>315</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Maurice Maeterlinck. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 48.

<sup>316</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 218.

poetiky: „Fikce je věčná, realita hyne. Vymyšlené tvary žijí, skutečné mizejí. Pravda je pomíjívá, klam věčný. Vášně a city, jimž se podrobují lidé v opravdovém životě, nemají nikdy té síly jako vášně a city, jež byly vymyšleny jimi.“<sup>318</sup>

Také tuto myšlenku najdeme v Karáskově esejistice bohatě zastoupenou:

V obvyklém musí umělec najít to, co překvapí jako zázrak, a co utkví navždy, poněvadž právě umění je k tomu, aby zmocněně a zhuštěně vyslovovalo, k čemu neměl život již dosti síly a odvahy, aby to uskutečnil.

Umělec musí nacházeti pod povrchem, pod vnějškem vnitřní rytmus. Musí vytvářeti ne dojem skutečnosti, ale její typ a smysl. Možno říkati pravdu povrchu a býti svrchovaně nepravdivý. A naopak možno v irrealním podávati esenci života.<sup>319</sup>

A přece, postavy křehké a průhledné, procházející středem těchto imaginací, mají více jsočnosti, než měly kdysi v realitě, a hovoří k nám vroucněji, než mohly kdysi promlouvati skutečnými rty. Neboť teď, v stilisaci básníkově, znají už všechna tajemství nejen života, ale i smrti.<sup>320</sup>

Spokojuje-li se Walter Pater jediným růžovým lístkem, jež mu nabízí skutečný keř, místo celého beztvareho, ale za to grandiosního bytí, jež mu nabízí ireálnost, – měl oči příliš pozemským šerem pomateny, aby rozeznaly vybledlé růže skutečna od plamenných purpurů květů hořícího visionářského keře. Přijal vulgární malou jistotu místo ohromné, příslibující nejistoty, jež už tím, že nás dovede, ač ještě ireální, rozechvívati, činí nás mimoděk předem diváky mimo čas a mimo bytí všech zázraků a krás, jichž se můžeme státi účastnými, dovedeme-li posléze s odvahou nepřijímati již všech malých darů reality, pro veliké dary Chiméry a Fikce.<sup>321</sup>

Odehrává se tu následující proces: Negativita a indexikálnost tvoří jakousi „negativní dialektiku“, snažící se o nepřímý přístup ke skutečnosti. Vnější svět je buď negován, nebo odpředmětněn, sublimován do indexů. Vnější svět de facto vlastně ani neexistuje („realita hyne“), protože je tvořen pouze autoreflexivním vědomím. „Zazděná okna“ smyslů konstatují nedostatečnost vnějšího světa a signalizují potřebu světa lepšího, fiktivního. Esence života má vyniknout právě skrze mortalismus, umrtvení reálného ve prospěch vysněného, podobně jako si díky zakoušení nesmyslnosti uvědomíme existenci smyslu (bez nějž bychom totiž nesmyslnost nepocíťovali). Skrze nedostatečnost stávajícího světa si uvědomujeme existenci světa ideálního, skrze privaci a absenci zakoušíme, že musí existovat ryzí přítomnost. To je smysl negativní dialektiky. Existence tohoto ideálního světa je však pouze konstatována (jako

---

<sup>317</sup> Ibid., s. 219.

<sup>318</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 11.

<sup>319</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Umění jako kritika života*. In *Umění jako kritika života*, s. 7n.

<sup>320</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Artur Breisky*. In *Tvůrcové a epigoni*, s. 135.

<sup>321</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Chimérické výpravy*, s. 9.

nutný důsledek pocitů nedostatečnosti), nikoli určitě popsána či konkrétně zakoušena: „Negativní, nedeterminované zobrazení takového akategoriálního světa se spojuje s nadějí na svět ‚ zcela jiný‘ – resp. s jeho úzkostným očekáváním –, jehož magicko-mytický, náboženský, filozoficko-metafyzický, existenciální, resp. hlubinně psychologický nebo také nacionálně-historický charakter zůstává ještě neurčitý.“<sup>322</sup>

Není to právě platónský *chórismos* (interpretovaný Patočkou jako zkušenost absolutní, nedosažitelné transcendence stávajícího), idea celku zakoušená – v dekadenci – skrze lunárnost, fragmentárnost věcí? Subjekt dle Patočky zakouší svobodu, definovanou jako odstup od stávajícího. Podobně dekadentní subjekt je svobodný ve smyslu, že je schopen lunární existenci transcendovat snem, byť chimérickým. Patočkovská distance by tak mohla být v dekadenci distancí snu, vzpomínky, tedy prožívání-lektura. Platónská Idea, dávající svobodu-distanci, je však zároveň v „naprostém protikladu k celku všeho jsoícího, objektivního i subjektivního“,<sup>323</sup> není tedy něčím „zásadně neexistujícím“, naprostou nicotou? Je možné ontologizovat neurčité a neexistující? Dle Patočky nás ale klame náš jazyk, který je jakožto určený k označování realit bytostně předmětný, tudíž si i nicotu představujeme předmětně. Platón ale „věděl, že nejsoucno se skrývá, že je *podstatně* v skrytu a že se nám původněji než jako pojem, do něhož je hledí zaklít naše zpředměňující myšlenka, jeví jako moc určující náš život“.<sup>324</sup> Kromě předmětností tedy zakoušíme i celek, který však nepodléhá zpředmětnění, nelze ho vyjádřit pozitivně metafyzicky, a přitom není nad životem, ale v něm. Jakto, že celek vnímáme? Patočka navrhuje:

Pochází to od Ideje jakožto základního pramene, z něhož teče náš život. Každá předmětná i podmětná danost je podrobena kritice Ideje, je uvedena ve vztah k Ideji tím, že Idea nad ní vyslovuje své *ne*, výrok své transcendence. Lidská svoboda není nic jiného než druhá stránka transcendence Ideje. Každý náš konečný prožitek, každá věc, která se může vyskytovat v našem konečném, uzavřeném obzoru, je toliko výrazem toho, že nedosahuje k Ideji, a Idea je nevyřknutelná a neuchopitelná, je věčným tajemstvím právě z toho důvodu, že žádná skutečnost ji nevyjadřuje, že žádná se jí nepodobá, že každá je k ní neadekvátní. Z toho důvodu též se jeví Idea původně – ačkoli ona to je, která svým odporem sjednocuje pro nás veškeré konečné jsoícího – jakožto nejsoucno, pokud bēfeme konečná a předmětná jsoícího za měřítko a jedinou možnou úroveň jsoícího, pokud – jako v běžném směru života vůbec –, ačkoli žijeme z Ideje, žijeme odvráceni od Ideje a Ideu nepozorujeme.<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 219. [Překl. Š. S.]

<sup>323</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 51.

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> Ibid., s. 52.

Hovoří-li tedy Karásek o tom, že je možné „v irreálním podávati esenci života“, není to právě tato imanence Ideje v předmětném? Negativním diskursem nicoty dekadence nehovoří o jsoučnech, předmětech či substrátech – její myšlení je nepojmové, ostatně denotace a reference tu chybí, existují jen do sebe zavínuté znaky, vyprázdněné indexy –, mohla by tím ale označovat nějaký vzorec, skrytou moc, jejíž smysl by nebyl předmětný (apolinský či klasicistní), ale dionýský, manýristický: saturnská sókratovská moudrost, vědomí distance a radikální jinakosti od reality, přírody.<sup>326</sup> Zároveň rozbitý a fragmentarizovaný diskurs, „prasklé zrcadlo šílenství“, implicitně a nepřímou vyjadřuje to, že nespojitě části odkazují k celku, který už ale nelze bez metafyziky uspokojivě rekonstruovat, avšak lze si jeho potřebu uvědomovat.

Idea tedy předchází naše smyslové prožívání i usuzování, je apriorní, a právě proto nám veškerá smyslová jsoučna klade před oči jako jí neadekvátní a negativní. Idea sama je ale něco, co nemá tvar, avšak je předpokladem veškeré individuace a tvarovosti jsoučího. Je to „moc odpředměťující, moc distance vůči kterémukoli možnému předmětu; tato její odpředměťující síla se projevuje v předmětné oblasti výskytem celkových derealizovaných quasipředmětů a quasipředstav, které jsou již na samé hranici předmětné jsoučnosti, a poukazují tak mimo sebe, ale které nicméně nejsou ideou, nekryjí se s ní“.<sup>327</sup> Idea tedy *per se* vytváří indexikalitu – jednak odpředměťuje jsoučna, jednak způsobuje, že tím odkazují mimo sebe, tedy k ní samotné. Prožitek i pojem nicoty přitom „pochází z apelu ideje, pokud není adekvátně realizován a pokud jsme ještě od ideje odvráceni, tj. dříve, než se v nás probudila nejen možnost, nýbrž sama skutečnost svobody. Po této zkušenosti víme, že předměty nejsou všechno; zkušenost svobody je právě zkušenost nicotnosti reálného světa zůstaveného samému sobě“.<sup>328</sup> A k ideji lze dojít jen negativně, privací,<sup>329</sup> která může být významným ukazatelem pravdy.<sup>330</sup>

Je to tedy adornoovská negativní dialektika, kdy se pravda vyjevuje skrze neidentičnost s pojmovými systémy, skrze tzv. „přírodní moment“: „*Negativní dialektika* není pevný myšlenkový systém, nýbrž je to nepřetržitý tok myšlení, který obtéká filosofické pojmy, pojetí a systémy, aby je otevřel, a tak se vyjevila jejich nepravdivost daná jejich povahou.“<sup>331</sup>

---

<sup>326</sup> Dekadentní svět je důsledně umělejší. Srov. Baudelairovu báseň *Pařížský sen*.

<sup>327</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 54.

<sup>328</sup> *Ibid.*, s. 55.

<sup>329</sup> Hogenová, Anna: Privace a její úloha v myšlení. In *Paideia. Philosophical E-journal of Charles University* 8 [online], 2011, č. 2–3, s. 16 [Cit. 6. 3. 2017]. [internetový odkaz již nedostupný]

<sup>330</sup> *Ibid.*, s. 2.

<sup>331</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 55.



Nepravdivost pojmů a předmětností vyjevuje pravdivost neidentického, „pravda povrchu“ je lží a naopak pod povrchem leží „typ a smysl“ skutečnosti, ireálná pravda fikce, která nehovoří pojmovou řečí, ale hudbou a odlesky. Domnělým kritériem správnosti je *adaequatio*, které chrání myšlení před „nepojmovým v pojmu“ a které „vyjadřuje shodu mezi pojmem a předmětem pojatým pojmem, ne mezi pojmem a předmětem“;<sup>332</sup> „Předmět je vpleten do vládnoucího pojmového řádu dříve, než může ‚promluvit sám‘.“<sup>333</sup> Běžný vztah mezi pojmem a předmětem je ale v dekadenci popřen, referenční funkce je hermeticky vyprázdněna, redukována na nulu.<sup>334</sup> Indexikální diskurs má pomoci odhlédnout od pojmové identifikace a (skrže negaci a privaci) nahlédnout neidentické, Ideu, jakési dno skutečnosti:

At' [umělec] sní a tvoří, nevázan časem, v němž žije jako člověk, a půdou, jež ho nese, a již by mohli nazývatí jeho vlastní. V abstrakci je sen a symbol, jak řekl Taine. At' přechází pomíjivou barvu povrchu. At' hledá duše věcí, jejich nejspodnějších toků. At' se ponořuje v jejich hlubiny a pracuje k synthesi života a tím i k nejvyššímu ideálu každého umělce, k synthesi umění...<sup>335</sup>

Dovede však, podivuhodným pudem, on, tak robustní celou svou bytostí a široký svým stylem, vynacházeti a označovati nejjemnější kvintesence umělecké, znepokojující a okouzlující tajemnosti, skrytý a melancholický život věcí v umění.<sup>336</sup>

Sem tam bylo viděti stopy nejen náladových, ale též meditativně metafysických snah, touhy „obsáhnouti všechno, býti všechen život sám“, čísti ve věcech, budících spleeny a smutky, základ všeho bytí.<sup>337</sup>

Duše věcí, tedy imanence skutečnosti, kdy absolutno není třeba hledat, protože „je už v já a ve vesmíru implicitně přítomno – duše otevírá oči pro Skutečnost, v níž je ponořena“;<sup>338</sup> absolutní se nachází „v proudu věcí“, klepe a čeká „na samém prahu vědomí“.<sup>339</sup> Idealistická koncepce viděla absolutno v definitivním, neměnném, vitalistická naopak v živém pohybu a

---

<sup>332</sup> Ibid., s. 67.

<sup>333</sup> Ibid.

<sup>334</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 30.

<sup>335</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Umění jako kritika života. In *Umění jako kritika života*, s. 9.

<sup>336</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Mladá česká kritika (F. X. Šalda, F. V. Krejčí, Arnošt Procházka). In *Impresionisté a ironikové*, s. 21.

<sup>337</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Jan Opolský. In *ibid.*, s. 101.

<sup>338</sup> Underhill, Evelyn: *Mystika*, s. 132.

<sup>339</sup> Ibid.

neustálé změně.<sup>340</sup> Tento životní pohyb však nelze zachytit čistě logickým zákonem či uzavřeným celkem.<sup>341</sup>

Všechno plyne a všechno hned zmírá. Všechno je poddáno okamžiku. Nic netrvá. Nic není stálé mimo prchavost. [...] Pravda dnes urputně hájená zítra je klamem. Dnešní omyl se zjeví zítra pravdou. Dnešní světci jsou zítra podvodníci a pokrytci. [...] Uctívejme ne tradici, ale *vývoj*. Tradice, to je snaha to, co zemřelo, konservovati jako živé. Vývoj, to znamená stálou proměnu, stálou fluktuaci, stálé boření toho, co je, a tvoření toho, co ještě není. [...] Věčnost není hrob stálosti, věčnost je žhavá hvězda změny. Co chce věčně zůstat, tím už se odsuzuje k smrti, tím už kamení. Oblak lehké vůně zůstane déle, poněvadž nechce zůstat, poněvadž samou svou podstatou jde za prchavostí.<sup>342</sup>

Lunární svět dekadentní poetiky je sice ustrnulý, statický, avšak nelze si ho představit opět jako negativní dynamismus, jako totální, travestovanou prázdnotu statické idealistické koncepce? Kritériem tu není logika, ale zkušenost:<sup>343</sup> „Jak tedy můžeme poznat tento život, tuto tvůrčí a prapůvodní duši věcí, v níž jsme ponořeni, jíž jsme unášeni jako řekou? Prostředky rozumu ne, říká Bergson nesmlouvavě.“<sup>344</sup> V dekadenci je tento proces estetizován, kdy se ona Skutečnost hledá v umění. A protože moderní umění je charakterizováno fluidností a sebe-překonáváním, je fluidní i sama Idea.

Jiným nápomocným antickým mýtem by zde mohl být dionýský mýtus: Dionýsos coby záhadný, „hádankovitý bůh, duch dvojpodstatnosti a rozporu“<sup>345</sup> odkazuje z reálného světa do jiného už z principu svého založení (syn božského otce a lidské matky). Jedním z dionýských atributů je právě prázdň maska, tedy index: nemá zadní stranu, nemá tedy plnou existenci, je symbolem a zjevením toho, co tu zároveň je a není, „bezprostřední přítomnost i absolutní nepřítomnost v jednom“.<sup>346</sup> Karásek píše:

Skutečnost přináší umělci látku jeho umění. Umělec však musí mít sám v sobě schopnost, oslovovati v bytostech mrtvá tajemství, aby promluvily jejich němé, mlčící masky.<sup>347</sup>

---

<sup>340</sup> Ibid., s 60.

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Věčné v umění. In *Cesta mystická. Iniciály a iluminace*. Praha: Aventinum 1932, s. 5.

<sup>343</sup> Ibid., s. 57.

<sup>344</sup> Ibid., s. 61.

<sup>345</sup> Otto, Walter F.: *Dionysos*, s. 70. [Překl. Š. S.]

<sup>346</sup> Ibid., s. 84. [Překl. Š. S.]

<sup>347</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Umění jako kritika života. In *Umění jako kritika života*, s. 7.

Negativní dialektiku obsahují i gnostické mýty, kde podobně jako v negativní teologii hraje Nic pozitivní roli, božstvo je postulováno jako nedefinovatelné<sup>348</sup> (v antickém gnosticizmu např. jako Mlčení či Propast).<sup>349</sup> V gnózi je Bůh „jsoucí negativitou“<sup>350</sup> a svět představuje „Nic Boha“.<sup>351</sup> Je to v podstatě mystická zkušenost, avšak je to mystika negativní, platónská (ve smyslu zakusení meze skutečnosti – *chórismu*).

Lunární svět je tedy dvojlomný: Skrze stávající svět prosvítá svět snu, ryzí krásy, avšak jen jako index, odkaz. Karásek přesně takto interpretuje Stéphanu Mallarméa:

Veliký stratég nad stíny své Říše v šerosti rozteklými a mihotavými, nad sny, předtuchami, polocity, poloescencemi nitra, jimiž motivuje nejvyšší, k čemu možno v umění směřovati: Myšlenku, která na vše, co k ní vedlo, klade posléze pečeť nezlomného mlčení, klade věčnost... [...] ty verše nevjadřující, ale naznačující, nepopisující, ale sugerující, neodhalující, ale zakrývající, plné neurčitosti, neúplnosti a obojetnosti... jež našly a utvořily krásu „nepomíjející Fikce“, nejvyššího, čeho lze podle slov Mallarméových v umění dosáhnouti...<sup>352</sup>

Podobně – jako jakési záblesky éteru na soumrácném nebi – vykládá Šalda Baudelaira: navzdory (mimochodem implicitně negativnímu) líčení hmoty jde o poezii spiritualistickou, „zbožnou“: „každý pocit nese v sobě schopnost nekonečné rezonance. Světlo se prodlužuje ve vzpomínku, zvuk se předpodstatňuje v záření, magnetické aury se vznášejí nad věcmi a proměňují je v živé bytosti.“; „svět a život nejsou vykládány, nýbrž naopak ztajemňovány“; „exaltovaný výbuch světelný z temného pozadí a na temném pozadí“<sup>353</sup> (Obrazem blesku na temném nebi charakterizuje také Benjamin symboly, když cituje Creuzerovu *Mythologii*.)<sup>354</sup> Tím se dle Šaldy liší symbolismus od romantismu i realismu: nejde o popis ani nápodobu, nýbrž o „transpozici do vyšší oblasti hudebně spirituální“.<sup>355</sup>

---

<sup>348</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 185.

<sup>349</sup> Pokorný, Petr: *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 27.

<sup>350</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 182.

<sup>351</sup> Jonas, Hans: *Gnosis und spätantiker Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1934, s. 151.

<sup>352</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Stéphan Mallarmé. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 26n.

<sup>353</sup> Šalda, F. X.: Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost. In Verlaine, Paul: *Prokletí básníci*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 9.

<sup>354</sup> „Vypadá to, jako by náhlý projev ducha, jako by blesk najednou ozářil temnou noc. Je to okamžik, který strhne naši celou bytost [...] V závažných životních situacích, v nichž každá chvíle skrývá následky obtíženou budoucnost a udržuje duši v napětí, v osudových okamžicích, vyčkávali proto i staří božských znamení a nazývali [...] je symbola.“ Creuzer, Friedrich: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. I*. Lipsko a Darmstadt: Heyer und Leske, 1819, s. 59nn. Cit. dle Benjamin, Walter: Alegorie a truchlohra. In *Dílo a jeho zdroj*. Ed. Růžena Grebeníčková. Praha: Odeon, 1979, s. 339.

<sup>355</sup> Šalda, F. X.: Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost. In Verlaine, Paul: *Prokletí básníci*, s. 10.

### 3. Baroko a nový manýrismus

Dvojlomnost, kdy v soustředných kruzích prosvítá jeden svět vyšší druhým nižším, je typickým rysem baroka, i když samozřejmě nikoli jen jeho. Že viditelný svět je jen obrazem neviditelného, nalezneme např. také v hermetickém učení.<sup>356</sup> Zakoušení duchovního skrze hmotné je však rysem, který je pro baroko zcela konstitutivní:

snaha postihnout za viditelným světem, přístupným smyslům, *druhý svět*, jiný život, jinou prostorovost, jinou atmosféru. To se jeví nejen v obrazech a vůbec v uměleckém díle, jež s oblibou znázorňuje člověka na hranicích světa vezdejšího a světa nadpřirozeného, v tom hlavně v okamžicích smrti, ale i v celém formálním ustrojení jeho. Barokní malíř vytrhuje s oblibou svého hrdinu nebo scény, zbavuje je neproniknutelným chiaroscurem jakékoli souvislosti s realitou vezdejšího světa je obklopujícího, a i tam, kde je ponechává v kontextu ostatního života a dění, vybavuje je takovými gesty a barvami, že byste marně k nim hledali obdobu v životě kolem sebe. Jeho divoký naturalismus nechce než vás strhnout prudčeji a hlouběji v mimořádnou podívanou, jež se před vámi otevírá, otevřít vám naléhavěji pohled do jiného světa, než je vaše přítomné okolí. Jeho tvarovost se rozvíjí do těchto teatrálních gest, jako v jiných, méně drasticky líčených zobrazeních, jenže druhý, jiný svět těchto nadpřirozených gest má vám být přiblížen tím, že jej nazíráte médii nejskutečnější skutečnosti. Je to jakýsi sen, zakletý do smysly poznatelné reality.<sup>357</sup>

Pro baroko je typická „výbojná obraznost, přetavující žářem svého napětí k absolutnu hmotnou podstatu věcí ve vyšší duchovní smysl“.<sup>358</sup> Dialektika naturalismu a spiritualismu ne nepodobná dekadentnímu gestu, avšak je tu jeden podstatný rozdíl: zatímco baroko chce postihnout za hranicemi poznatelné reality pozitivního, esenciálního Boha, dekadentní odkazování pokračuje až k úplnému vyprázdňení do Nic, je to právě jen dionýská prázdná maska, bod nula, „z něhož není návratu, odkud je ale další cesta stejně nejasná jako nesmyslná“.<sup>359</sup> Dekadentní gesto se zastavuje u konstatování transcendence, aniž by ji jakkoli definovalo či popisovalo, natož s ní vstupovalo do komunikace. V tomto smyslu jde skutečně o negativní platonismus. Jak jsme zmínili výše, generace devadesátých let přichází podobně jako v baroku „s nejbarvitější, nejžhavější obrazností“, avšak jen „aby pověděla marnost a klam života“. Zatímco v baroku vede cesta skrze materiální k metafyzickému Absolutnu,

<sup>356</sup> Srov. např. Baudelairův výrok, že „nebe je *veliký člověk*, že všechno, tvar, pohyb, počet, barva, vůně, se jak v *duchovním*, tak v *přírodním* vyznačuje významem, vzájemností, zvratností, souvztažností“. In Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*. In *Úvahy o některých současnících*, s. 489.

<sup>357</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 16.

<sup>358</sup> Vašica, Josef: *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu*. Praha: Vyšehrad 1938, s. 161.

<sup>359</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 175. [Překl. Š. S.]

v lunárním světě je to skrze absolutní nedostatečnost stávajícího, skrze negativní k Negativitě. Baroko bylo proniknuto duchem křesťanství, proto hlásalo nicotnost a pomíjivost časového, avšak ve prospěch věčnosti coby jediné skutečné a trvalé hodnoty. V 19. století se však objevuje poprvé přitakání zániku bez naděje na věčnost.<sup>360</sup> Rozpad má konečnou platnost, postupné ochabování křesťanských jistot víry dává dekadentnímu vědomí ostrost.<sup>361</sup> Zároveň je toto saturnské vědomí poznáním duchovním: Dle Thomase Manna je „skutečnost, jaká je, a jak se líbí těm, kdo s ní umějí zacházet, nesnesitelná. [...] bez dekadenta [...] by lidstvo a společnost nepostoupili od diluviálních dob ani o krok vpřed. Je to životní nezpůsobnost, která stupňuje život, protože je spojena s duchem“.<sup>362</sup> Myšlenka je schopenhauerovská – imaginace a estetické vidění vytrhávají věci z proudu chtění a pojímají je svobodně, bez jejich vztahu k vůli: vidění je nezávislé na „všech relacích“, s vůlí je bezprostředně spojeno až nazírání vznikající v rozvažování.<sup>363</sup> Mohli bychom tedy říci, že v baroku i dekadenci jde o nazírání vyšší skutečnosti: v baroku Boha, v dekadenci čistého bytí, ke kterému se dochází estetizací a imaginací, které jsou jakousi neutralizací skutečnosti. Roli barokního Absolutna hraje v dekadenci umění, které je negativně vymezeno proti všem ostatním hodnotám<sup>364</sup> (podobně jako v baroku Bůh proti světu). Dekadent je na půl cesty mezi negovaným (skutečností) a nerealizovatelným (snem, fikcí, chimérou).<sup>365</sup> Absolutno se jeví jako nic, má nábožensko-magický habitus, ale bez schopnosti odkrýt metafyzickou vizi, absolutno je jen projekcí, přičemž oba světy, reálný i absolutní, mají klamavý, zdánlivý charakter.<sup>366</sup>

I negativně založená metafyzika je však stále metafyzika, dle Patočky ostatně po Kantovi jediná možná. Dekadenci bychom tak v tomto ohledu mohli chápat jako jakési baroko, které prošlo osvícenstvím. Afinity moderny k baroku byly poměrně často zmiňovány, a to již v souvislosti s romantismem (který lze z makromoderního hlediska chápat jako součást moderního umění) – četné podněty k souvislosti baroka a Máchy najdeme u Mukařovského, zvláště v době stého výročí Máchovy smrti v roce 1936.<sup>367</sup> Mezi barokem a

---

<sup>360</sup> Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 18.

<sup>361</sup> *Ibid.*, s. 28.

<sup>362</sup> Mann, Thomas: Zu einem Kapitel aus „Buddenbrooks“. In *Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke XI*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer, 1974, s. 556. Cit. dle *ibid.*, s. 20. [Překl. Š. S.]

<sup>363</sup> Schopenhauer, Arthur: *Svět jako vůle a představa*. Svazek první. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997, s. 166.

<sup>364</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 32.

<sup>365</sup> *Ibid.*, s. 96.

<sup>366</sup> *Ibid.*, s. 105.

<sup>367</sup> Mukařovský, Jan: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, 1991, zvláště studie „K. H. Mácha a barok“. K obdobným závěrům jako v uvedeném

Máchou konstatuje Mukařovský „velmi intimní vztah“, který není jen zbožným přáním módního zájmu o baroko v době máchovského jubilea,<sup>368</sup> a Máchovu mimoběžnost v kontextu českého národního obrození vysvětluje v podstatě vnitřním barokním ustrojením Máchy coby básníka, který setrval u nesekularizovaného myšlení a básnění, zatímco „všichni ostatní kolem něho a po něm přistupují k jeho básnictví již s mentalitou lidí sekularizovaných, ztrativších vztah k symbolickému myšlení a vnímajících skutečnost jako cosi bezprostředně a definitivně daného“.<sup>369</sup> Je to tedy archaičnost, která paradoxně činí Máchu v českém obrození tak moderním. V rozboru barokní (např. Böhmovy) a Máchovy symboličnosti se Mukařovský odvolává na práci Dmytra Čyževského a na Vašicovy poznámky k Máchovi a Bridelovi.<sup>370</sup> Také Václav Černý vysvětluje hledání předobrazu romantismu v baroku a jejich vnitřní organické souvislosti.<sup>371</sup>

Barokní bádání začalo u nás z hlediska dějin umění relativně pozdě, průlomová tu byla zhruba doba vzniku zmíněných studií, kdy vznikají důležité Kalistovy, Vašicovy či Bitnarovy práce a edice. Mohla by se tedy nabízet Mukařovským vznesená otázka, zda nejsou výše uvedené paralely pouze důsledkem módního, náhle oživeného zájmu o baroko, krom toho se tyto úvahy týkají výhradně Máchy.<sup>372</sup> K recepci baroka však dochází i přímo v kunsthistorickém diskursu *fin de siècle*. Je to zejména cyklus přednášek o italském architektonickém baroku, které měl na vídeňské univerzitě Alois Riegl v letech 1894–95 a 1898–99 a které vzbudily nadšené přijetí. Riegl v nich konstatuje opožděné teoretické zkoumání barokního stylu: německé uměnovědné katedry od svého vzniku v polovině 19. století vyučovaly v podstatě jen dva vzorové styly, klasickou antiku a italskou renesanci, přičemž cokoli poté bylo vnímáno jako úpadek. Obrat nastává paralelně s vývojem moderního

---

sborníku dochází také in Mukařovský, Jan: Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova. In *Listy pro umění a kritiku* 4, 1936, č. 2, s. 25–33; č. 3, s. 62–73.

<sup>368</sup> Mukařovský, Jan: *Příklad poezie*, s. 40.

<sup>369</sup> *Ibid.*, s. 45.

<sup>370</sup> Čyževskij, Dmytro: K Máchovu světovému názoru. In Mukařovský, Jan (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 111–180; Vašica, Josef: Poznámky. In Bridel, Bedřich: *Co Bůh? Člověk?* Ed. J. Vašica. Přerov: Bohuslav Durych, 1934, s. 47–65.

<sup>371</sup> Černý, Václav: Baroko a romantismus (O důležitém problému, i Máchy se týkajícím). In *Tvorba a osobnost I*. Eds. Jan Šulc a Jan Kabíček. Praha: Odeon 1992, s. 410.

<sup>372</sup> Sledování možných spojníc mezi barokem a Máchou, resp. mezi rokokem a biedermeierem (konkrétně Erbenem) nalezneme však i v současnosti, např. Vojvodík, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006, s. 54n., s. 85, s. 90n. Rokoko jako styl stavějící umění proti přírodě, „rokokovou krouceninu“ a „rokokové hračkářství“ zmiňuje i Šalda v souvislosti s Karáskovou odtržeností od přírody, byť v pejorativním smyslu. Šalda, F. X.: Jirí Karásek: *Sexus necans*. In *Kritické projevy 4. 1898–1900*. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 13. Ed. Rudolf Havel. Praha: Melantrich, 1951, s. 28.

malířství až v 80. a 90. letech 19. století, kdy je v baroku rozpoznán předstupeň moderního umění a baroko začíná být vědecky zkoumáno.<sup>373</sup> Riegl v baroku rozpoznává novou subjektivitu, která je už v podstatě moderní, a nese s sebou typicky moderní problémy jako vytyčování stylových hranic a spory o ně, otázky umělecké módy a jejího neustálého sebepřekonávání ve jménu nového a „neslýchaného“,<sup>374</sup> fenomény kunsthistorie a sběratelství apod.<sup>375</sup> Dle Riegla špatné jméno baroka v německojazyčných oblastech zapříčinil především Jakob Burckhardt, díky jehož nadšení pro renesanci je až do Rieglovy současnosti baroko konotováno jako poblouznění a omyl,<sup>376</sup> nicméně Burckhardtem nelítostně kritizované italské barokní stavitelství má přitom vliv dokonce ještě i na tehdejší nejmodernější secesní architekturu.<sup>377</sup> Výrazem snahy poznat italský architektonický styl barokní doby coby průkopníka moderního umění je i monografie architekta Cornelia Gurlitta z roku 1887 *Geschichte des Barockstiles in Italien*.<sup>378</sup>

Dalším kunsthistorikem, který v této době na obhajobu baroka vystupuje, je Alfred Ilg v pamfletu *Die Zukunft des Barockstils*, vydaném pod pseudonymem *Bernini der Jüngere* v roce 1880 ve Vídni. Ilg podobně jako Riegl, byť sarkastickou formou, zmiňuje „křížové tažení“ historiků proti „nejpůvabnějšímu, nejnádhernějšímu a nejfantazijnějšímu ze všech stylů“.<sup>379</sup> Ilg baroko chápe široce jako proud, do kterého se zmateně zahrnovalo baroko, rokoko, jezuitský styl či tzv. *Zopfstil* – vůči těmto stylům panuje dle Ilga mezi teoretiky až

---

<sup>373</sup> Knižní souborné vydání přednášek: Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Eds. Arthur Burda a Max Dvořák. Vídeň: Anton Schroll, 1908, s. 1.

<sup>374</sup> Ibid., s. 25n. K tomu viz také Levy, Evonne: Riegl and Wölfflin in Dialogue on the Baroque. In Leach, Andrew; Macarthur, John; Delbeke, Maarten (eds.): *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*. Londýn a New York: Routledge, 2017, s. 87. Levyová pozoruje dílčí vědomí spojitosti baroka a moderního umění už ve Wölfflinově knize *Renaissance und Barock* z roku 1888, Rieglem celkově uznávané, avšak kritizované za dosud burckhardtovskou pozici vůči italskému baroku (Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, s. 14), avšak v *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* z roku 1915 už Wölfflin promýšlí baroko v souvislosti s moderní impresionistickou malbou. Levy, Evonne: Riegl and Wölfflin in Dialogue on the Baroque. In Leach, Andrew; Macarthur, John; Delbeke, Maarten (eds.): *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, s. 87.

<sup>375</sup> Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, s. 21. K baroku jako éře první skutečně moderní stylové diferenciaci také Hošna, Jiří: Šaldovo místo v diskusi o českém baroku. In *Česká literatura* 35, 1987, č. 5/6, s. 448.

<sup>376</sup> Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, s. 9

<sup>377</sup> Ibid., s. 6.

<sup>378</sup> Ibid., s. 12n. Gurlitt se v úvodu vymezuje vůči dvacet let starému Burckhardtovu stanovisku oslavujícímu italskou renesanci a konstatuje: „Úsudek se změnil. Veškerá naše architektura spočívá na základech, které položila doba Brunellesca a Bramanta. Helénistická škola je očividně na ústupu, dotírá nové pokolení, prolétající za pár let široké stylové oblasti, k oněm pozdějším uměleckým formám, které se za vlády ‚renesance‘ těšily nevážnosti.“ In Gurlitt, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887, s. VII. [Překl. Š. S.]

<sup>379</sup> Ilg, Albert: *Die Zukunft des Barockstils: eine Kunstepistel*. Vídeň: Manz'sche k. k. Hofverlags- und Universitätsbuchhandlung, 1880, s. 15. [Překl. Š. S.]

fanatická nenávist a dlouho trvalo, než se začalo vůbec s jejich vědeckou reflexí.<sup>380</sup> Pamfletický tón je třeba přičíst na vrub polemice s akademismem německých kateder, vyznačujícím se přísným dogmatismem a zdůrazňujícím jako čistý stylový typ německou renesanci Dürera a Holbeina, oživenou především dílem Wilhelma Lübkeho *Geschichte der deutschen Renaissance* z roku 1872.<sup>381</sup> Baroko také bylo dle Ilga vedle stylových důvodů odmítáno ještě proto, že v německých zemích šlo do značné míry o dílo jezuitů.<sup>382</sup> Obhajoba barokního stylu má také nacionalistický podtext: dle Ilga je tento styl vlastní spíše netypicky německým, tedy jižním a katolickým územím jako Bavorsko, Čechy nebo Rakousko, v Rakousku se charakteristicky rozvinul s emancipací od Svaté říše národa německého a jeho duchovní vlastnosti dokonale korespondují s rakouským národním duchem.<sup>383</sup> Možná nejdůležitějším Ilgovým argumentem ale je, že barokní styl nejlépe odpovídá současným uměleckým potřebám, resp. se nejlépe hodí k tvůrčímu přetváření na základě ústrojného vývoje od barokního k modernímu, na rozdíl od anachronických návratů k renesanci.<sup>384</sup> Barokní styl vlastně dosud nevymizel, po empiru opět vztyčil hlavu a sledujeme tak „třetí hodinu zrodu barokního stylu“.<sup>385</sup>

Ilgův text tedy nebyl vědecký, ale programatický, a stal se sebenaplňujícím prooctvím – v soudobých trendech (např. v architektuře) identifikoval barokní stylové prvky, aby tím zároveň pomáhal prosazovat znovuoživení baroka „coby rakouského národního stylu v posledních 20 letech devatenáctého století“.<sup>386</sup> Neobaroko se dokonce stalo oficiálním stylem habsburské říše, i když jen krátkodobě.<sup>387</sup> Ilgovo úsilí přišlo v době intenzivně probíhající diskuse o stylu, ve které byl obraz baroka negativní,<sup>388</sup> vzbudilo ohlas a dočkalo se dalších následovníků, např. historika a Ilgova kolegy z vídeňského sdružení *Altertumsverein* Carla Linda, který napsal v letech 1879 a 1880 sérii časopiseckých článků o barokním dědictví ve Vídni, dosud prý nedostatečně doceněném, s četnými ilustracemi a

---

<sup>380</sup> Ibid.

<sup>381</sup> Ibid., s. 8.

<sup>382</sup> Ibid., s. 13.

<sup>383</sup> „Rakouské bytí je ztělesněná barokní fasáda: veselá a čerstvá a stále se usmívající, nikde ne nudná, plná kapric a dobrých věcí, celá síť překvapení.“ Ilg, Albert: *Die Zukunft des Barockstils*, s. 42. [Překl. Š. S.]

<sup>384</sup> Ibid., s. 19–24.

<sup>385</sup> Ibid., s. 20. [Překl. Š. S.]

<sup>386</sup> Torello, Francesca: Engaging the Past: Albert Ilg's *Die Zukunft des Barockstils*. In *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, s. 13. [Překl. Š. S.]

<sup>387</sup> Ibid., s. 24.

<sup>388</sup> Baroko hodnoceno jako nepřirozené, úpadkové, jako „podvrženec, kterého krásné matce renesanci podstrčila do kolébky zlá víla“. Ilg, Albert: *Die Zukunft des Barockstils*, s. 16. [Překl. Š. S.]



fotografiemi, a dodal tak Ilgovu spíše popularizačnímu a politickému textu historický kontext.<sup>389</sup> Ilgův obraz baroka není důsledně historický, je uzpůsobený pro politické cíle, ale důležité je, že vymezil baroko proti klasicismu a předsudkům plynoucím z puristické stylové teorie, uvedl ho do souvislosti s moderním uměním a dočkal se větší recepce.

Krátkou reflexi barokního stylu najdeme konečně také u Nietzscheho v kapitole „O barokním stylu“ v jeho spise *Lidské, příliš lidské*. Je zde načrtnut jako pozdní, rétorický a dramatický styl, nemyslitelný v předklasických a klasických dobách,<sup>390</sup> a také jako transhistorická konstanta, objevující se už od řecké antiky.<sup>391</sup> Je to styl nedokonalý a svým způsobem úpadkový, ale na rozdíl od německých kunsthistoriků ho Nietzsche nenahlíží negativně:

Barokní styl vzniká pokaždé tam, kde odkvétá velké umění, když požadavky v umění klasického výrazu přesáhnou míru; nastává jako přírodní událost, které člověk sice přihlíží s melancholií – protože přichází před nocí –, ale zároveň s obdivem k umným náhradním prostředkům výrazu a podání, jimiž se vyznačuje.<sup>392</sup>

Není pochyb, že tato definice zahrnuje i dekadenci, zvláště když Nietzsche na konci textu konstatuje, že do této poslední etapy umění vstupuje nyní i hudba, což lze jen stěží nevnímat jako odkaz na Wagnera.<sup>393</sup> Podobně Deleuze zas hovoří o Mallarmém jako o „velkém barokním básníkovi“.<sup>394</sup> Můžeme každopádně shrnout, že zhruba v posledních dvaceti letech 19. století dochází v německém (minimálně v rakouském) prostoru k pozvolné rehabilitaci

---

<sup>389</sup> Torello, Francesca: Engaging the Past: Albert Ilg's *Die Zukunft des Barockstils*, s. 16. Lind texty uveřejňuje ještě před Ilgem, ale při vědomí jeho souběžné činnosti a za použití prakticky identických formulací a příkladů.

<sup>390</sup> Nietzsche, Friedrich: *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy*. Druhý díl. Praha: OIKOYMENH, 2012, s. 60n.

<sup>391</sup> Ibid., s. 61.

<sup>392</sup> Ibid., s. 60.

<sup>393</sup> Nietzsche Wagnerovi poslal i exemplář své knihy. Wagnerovy opery lze vnímat jako barokní *Gesamtkunstwerk*. Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970, s. 7.

<sup>394</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb. Leibniz a baroko*. Praha: Herrmann & synové 2014, s. 55. Spojnic mezi dekadentními autory a barokem si všímá i Pynsent ve studiích „Barokní kontinuum v české literatuře“, „K morfologii české dekadence“ či „Touha, frustrace a trocha uspokojení: Komentář k Hlaváčkově *Mstivé kantiléně*“. Pynsent, Robert B: *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*. Praha: Karolinum, 2008, s. 90, 252, 256, 278.

baroka a zesílení uměleckého i teoretického zájmu o ně,<sup>395</sup> i když zatím zárodečně a především v souvislosti s architekturou.<sup>396</sup>

### 3.1 Zkoumání baroka v českých zemích

Přesuneme-li se od středoevropské dobové recepce baroka do českých zemí, byla jeho recepce hypoteticky umožněna teprve po definitivním dokončení národněobrozenského projektu, který baroko vesměs z nacionalistických důvodů ideologizoval a vyloučil z teoretické pozornosti.<sup>397</sup> Neplatí to samozřejmě pro konkrétní uměleckou tvorbu, jak již bylo zmíněno např. v souvislosti s Máchou či Erbenem. Je třeba vidět, že navzdory ideologickým proklamacím či anachronistickým pokusům, jako bylo Kollárovo použití časoměrné prozodie, literární vývoj nutně vyrůstal z předchozího, barokního období, přičemž barokní tradice byla především tradicí lidovou. Tichá ukazuje, že barokní lidová slovesnost 17. a 18. století dosahovala poměrně vysoké úrovně a byla důležitou základnou pro vývoj obrozenské literatury, která nevznikala na zelené louce „z jakýchsi nadpřirozených sil“.<sup>398</sup> To, co bylo v obrození považováno za charakteristicky národní, bylo mnohdy barokního původu, Tichá např. rozebírá vliv Kadlinského na obrozenské chápání idylky jako národního rysu<sup>399</sup> a zamýšlí se nad možnými barokními kořeny novodobé české přírodní i milostné lyriky.<sup>400</sup> Ostrý předěl mezi barokem a novější dobou byl tedy v 19. století veden především literárněhistoricky.

---

<sup>395</sup> Neumann uvádí, že „19. století rehabilitovalo barok zejména z hlediska tehdejšího senzualismu (impresionismus) a později také ze stanoviska subjektivního výrazu niterných pocitů (expresionismus)“. Neumann, Jaromír: *Český barok*. Praha: Odeon, 1969, s. 7.

<sup>396</sup> V literární vědě se v této době o baroku či barokním stylu ještě nemluví. Zakladatelské práce německých barokistů Herberta Cysarze či Karla Viétora přijdou až ve dvacátých letech. Pavera, Libor: Arne Novák a počátky české barokistiky. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, V, č. 5–6, Brno 2004, s. 28.

<sup>397</sup> Negativní náhled na baroko měli Dobrovský, Jungmann i Palacký. Pynsent, Robert B.: Barokní kontinuum v české literatuře. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 74. Srov. např. Palackého výrok: „Obvykle se česká literatura dělí na staré období až do r. 1620; na střední do r. 1774; a nové, až do ‚dnešní‘ doby. Pokud mají být ale dějiny založeny pouze na význačných zjevech, potom se střední období samo od sebe takřka rozplývá v nic.“ Palacký, František; Macháček, Simeon Karel: *Geschichte der schönen Redekünste bei den Böhmen. Dějiny české slovesnosti*. Eds. Oldřich Králík a Jiří Skalička. Ostrava: Profil, 1968, s. 42. Cit. dle Pynsent, Robert B.: *Ďáblové, ženy a národ*, s. 74. [překlad Š. S.]

<sup>398</sup> Tichá, Zdeňka: *Česká poezie 17. a 18. století*. Praha: Academia, 1974, s. 24; dále s. 13nn., s. 43.

<sup>399</sup> *Ibid.*, s. 42n.

<sup>400</sup> Tichá, Zdeňka: *Felix Kadlinský a jeho Zdoroslaviček*. Praha: Academia, 1973, s. 28n.

Pozdější pozitivistickou literární vědou bylo baroko stále ještě hodnoceno z humanistických pozic<sup>401</sup> a barokní díla „po celé 19. století bývala považována za prototyp ‚šerednosti‘ a ‚pokřivenosti‘“.<sup>402</sup> Ke konci století tu přistupuje ještě vystoupení Masaryka, který spatřoval jádro české kultury v Husovi, Chelčickém či českých bratřích – v této souvislosti se baroko muselo nutně jevit jako kosmopolitní a katolické, nebo dokonce estétské.<sup>403</sup> Proti Masarykově koncepci je baroko do českých dějin funkčně zapojeno až s dílem Josefa Pekaře.<sup>404</sup> Všechny důležité barokistické edice, studie a monografie se datují až od 30. let 20. století. V recepci baroka v 90. letech však můžeme zmínit Šaldu, který – dlužno říci kritickou a velmi dílčí – recepci baroka formuluje v souvislosti s recenzemi na Karáskovy práce z 90. let, jmenovitě novelu či spíše báseň v próze *Stojaté vody* a básnickou sbírku *Sexus necans*, byť první souvislejší, zato však z vývojového hlediska významnou<sup>405</sup> studii o baroku, jež byla podobně jako u Riegla výsledkem přednáškového cyklu, uveřejnil příznačně také až v průlomových 30. letech (*O literárním baroku domácím i cizím* z roku 1932), kdy ovlivněn objevem barokní, a přitom svébytně národní literatury přehodnotil některé ze svých kritických soudů o starší české literatuře a zvláště pak ocenil baroko oproti renesanci.<sup>406</sup>

V 90. letech nicméně Šalda o Karáskovi opakovaně hovoří jako o barokizujícím autorovi, což je míněno kriticky: v recenzi *Stojatých vod* zmiňuje Karáskovu „barokní emfaticnost“<sup>407</sup> a posléze soud zobecní pro celou českou dekadenci:

Dekadence česká je životně chudá a bezobsažná; je to *virtuosita*, a to barokní a lehká *virtuosita*, snadná *manýra*, něco ryze lethargického a trpného jako pustý hašišový sen.<sup>408</sup>

Že i tento obecný soud lze vnímat jako skrytou polemiku s Karáskem, je patrné z recenze sbírky *Sexus necans*, kterou jinak Šalda relativně oceňuje, avšak opět tu nalezneme výtku nerozlišování mezi skutečným uměním a pouhou virtuozitou, mezi uměním a umělostí, což

---

<sup>401</sup> Hošna, Jiří: Šaldovo místo v diskusi o českém baroku. In *Česká literatura 35*, s. 446.

<sup>402</sup> Pavera, Libor: Arne Novák a počátky české barokistiky. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity V*, s. 27.

<sup>403</sup> Pynsent, Robert B.: Barokní kontinuum v české literatuře. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 42.

<sup>404</sup> Pavera, Libor: Arne Novák a počátky české barokistiky. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity V*, s. 30.

<sup>405</sup> Hošna, Jiří: Šaldovo místo v diskusi o českém baroku. In *Česká literatura 35*, s. 446. Též Pavera, Libor: Arne Novák a počátky české barokistiky. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity V*, s. 27n.

<sup>406</sup> *Ibid.*, s. 447.

<sup>407</sup> Šalda, F. X.: Z nové české belletrie. In *Kritické projevy 2. 1894–1895*. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 11. Ed. Felix Vodička. Praha: Melantrich, 1950, s. 240.

<sup>408</sup> *Ibid.*, s. 244.

Šalda pokládá za „hlavní a jediný také hřích dekadence a zvláště p. Karáska“.<sup>409</sup> Šalda pak pokračuje:

Jeho talent, jak je úzký, pasivní a dojmový, je již pojmem svým na sklonu k umělosti, k hravosti a baroknosti.<sup>410</sup>

Tyto soudy mají tedy vypovídající hodnotu nejen o Karáskovi (odhlédneme-li od hodnotícího znaménka, tato práce by ostatně chtěla ukázat oprávnění tohoto soudu), ale i o Šaldově tehdejší, se širším povědomím korespondujícím hodnocením baroka, které se u Šaldy celkem razantně měnilo od zavržení (ještě v práci *Moderní literatura česká* z roku 1907, kde proti baroku dosud vyzdvihuje renesanci) po obdiv.<sup>411</sup>

Co se Šaldových obecných úvah o baroku ze 30. let týče, nastává zlom: baroko je „první věk moderní, lépe počátek moderního věku, v němž ještě žijeme“<sup>412</sup> (tedy „makromoderna“), a zároveň moderní umění pomohlo baroko nově interpretovat (např. Mallarmé Góngoru) a vzbudilo jako např. expresionismus také teoretický zájem o baroko, zároveň však tento vztah nelze přeceňovat.<sup>413</sup> Stejně jako Ilg, Riegl a Nietzsche také Šalda baroko hájí před akademickým odsudkem – barokní styl odporuje sice „dobrému vkusu“, avšak tento vkus je osvícenský a klasicistní, nikoli univerzální. Baroko nemá být posuzováno z idealistických pozic věčných forem, nýbrž z něj samého. Baroko je plodem předchozího vývoje, a tedy dějinnou nutností.<sup>414</sup> Jak již bylo řečeno, Šalda tu vychází ze soudobých edic literatury, kterou dosud neznal. Při hodnocení Karáskova díla v 90. letech se však Šalda k této moderněkritické pozici dosud nepropracoval a uplatňoval vůči Karáskovi klasicistní, „věčně“ platná a všeobecně závazná měřítko:

---

<sup>409</sup> Šalda, F. X.: Jiří Karásek: Sexus necans. In *Kritické projevy* 4, s. 29.

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> Pavera, Libor: Arne Novák a počátky české barokistiky. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity V*, s. 28. V „Moderní literatuře české“ Šalda o barokní době v protikladu k renesanci píše: „...katholicism smířil se s renesancí velmi rychle a velmi snadno, a třeba později na sklonku 16. a na počátku 17. století zvítězil v něm na čas zase fanatismem španělským temný a přísný duch asketický, nebylo vítězství to trvalé...“ nebo „V osmnáctém věku ovšem již renesance do české literatury nevnikla: nebylo již tehdy české literatury. Válkou třicetiletou byly Čechy obráceny v ledovou poušť, a co zde živořilo, byla jen chudá zakrslá kleč nejnižšího a nejbědnějšího katholicismu jesuitského.“ In Šalda, F. X.: *Moderní literatura česká*. In *Studie z české literatury*. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 8. Ed. Rudolf Havel. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 21, 22.

<sup>412</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I. Úvahy kulturně politické. Studie teoreticko-umělecké. Medailóny a stati z literatur světových*. Ed. Emanuel Macek. Praha: Odeon 1987, s. 285.

<sup>413</sup> Ibid., s. 283.

<sup>414</sup> Ibid., s. 282n.

Umění nebo dovednost nesmí překážet přírodě, nesmí v zpuštěné troufalosti ji obcházet a přebarvovat, zastírat a falšovat ... musí jen *povolně* a *učelivě* převádět duši, charakter, věčnost toho kterého já. Umění nesmí být od přírody, od pravdy, věčnosti, reality její odděleno propastí nebo nesmí stát *proti ní* ... tu hned se stává malicherným a pustým, vysychá a scvrkuje se v bizarní afektovanost. [...] Smysl toho všeho je jeden a týž: zhnusila se nám malichernost, titěrnost, rokokové hračkářství, byzantinské pedantství a hledáme věčnost, hloubku a poctivou velikost . . . něco, co nemůže lhát a klamat. Silnější, věčnější linii.<sup>415</sup>

V závěru téhož textu staví Šalda do protikladu ke Karáskovu stylu renesanci, „pravé slavné a světlé umění síly a krásy a rozumu“,<sup>416</sup> jako ideál, kterého prý Karásek ještě zdaleka nedosáhl. Tyto námitky jako by byly převzaty ze stylového dogmatismu německého, na renesanci orientovaného akademismu, kritizovaného Ilgem právě pro strach z „faux-pas proti ‚grammaire‘ klasického ornamentu“<sup>417</sup> a nazývajícího každou nepřiměřenost, bujnost a výjimečnost hanlivým označením *zopfîg*.<sup>418</sup>

Není však bez zajímavosti, že Šalda i po kritickém přehodnocení baroka má zdá se pochopení jen pro jeho určitý typ, na rozdíl od manýrismu a marinismu. Marinovi Šalda připisuje „vnitřně lživé“ a „nepříjemné“ „polotvary“, v kterých mísí „náboženský vzlet s nervovým drážděním a lechtáním“, a preciozita, kterou mu vyčítá coby „chronickou nemoc“ celého 17. a 18. století,<sup>419</sup> silně připomíná „virtuozitu“, umělost, kterou v protikladu k autentickému umění připisuje Karáskovi.<sup>420</sup> Zřejmě i proto nenašel Šalda pro Karáskovu tvorbu příliš pochopení ani po přehodnocení svého pohledu na barokní styl. Zajímavý je v tomto smyslu Rieglův postřeh, u Riegla aplikovaný na malířství, dle kterého se italskému baroku nedostalo téhož uznání jako baroku holandskému, protože zaalpské estetické vnímání italskému baroku, které je specifickou syntézou baroka s některými renesančními postupy, které v italském umění přetrvaly i nadále a které v italském barokním malířství zapříčinily spolu se stupňováním duševního života i stupňování tělesných postojů, nerozumí, a proto na něj působí italské baroko rušivě a nepravdivě,<sup>421</sup> jako nesourodá kombinace silných vnitřních hnutí a zdůrazněné tělesnosti. V severském baroku ležel naproti tomu větší důraz na psychickém pólu.

---

<sup>415</sup> Šalda, F. X.: Jiří Karásek: Sexus necans. In *Kritické projevy 4*, s. 28.

<sup>416</sup> *Ibid.*, s. 33.

<sup>417</sup> Ilg, Albert: *Die Zukunft des Barockstils*, s. 6. [Překl. Š. S.]

<sup>418</sup> *Ibid.*, s. 15.

<sup>419</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I*, s. 291.

<sup>420</sup> Šalda, F. X.: Jiří Karásek: Sexus necans. In *Kritické projevy 4*, s. 28; podobně Šalda, F. X.: Z nové české belletrie. In *Kritické projevy 2*, s. 244.

<sup>421</sup> Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, s. 3nn.

Šaldova obecná charakteristika baroka dává ovšem vzpomenout na negativně-indexikální dialektiku:

Chce se [baroko] skrýt, chce prchnout; hledá únik, hledá *centrum securitatis, lusthaus srdce*, mluveno s Komenským. Utíká se do staré víry, na příval nové hmoty a jejích problémů odpovídá odvrácenou tváří a stupňovanou askézí. Pro vznik barokního umění a barokní literatury je právě tento postoj duše nesmírně důležitý, neboť ne duch, nýbrž *duše* dělá umění, dělá poezii.<sup>422</sup>

Negaci a indexikalitu zmiňuje u baroka také Vašica – např. *Život svatého Ivana* obsahuje jak „motiv rozloučení se se světem, klamnost tohoto světa“ (tedy jeho negaci), tak přírodu jako indexikální „odlesk nestvořené krásy, která nás ‚zve k Boha milování‘“.<sup>423</sup> S tím rozdílem, že barokní indexikálnost je pozitivní, odleskem Božího Absolutna, kdežto dekadentní indexikalita odkazuje k absolutnu negativnímu, které pociťujeme pouze jako *chórismos*. V dekadenci je tedy baroko negativně přepólováno.

### 3.2 Dekadence jako neomanýrismus a concettismus

Barokní poetika je podobně jako dekadentní dualistická, jde o „stav napětí stále stupňovaného mezi životním výbojem a popíráním života, mezi světskou smyslovostí a útekem od ní“.<sup>424</sup> Barokní člověk zakouší krutý rozpor těla a duše, „je znovu a znovu skličován pocitem prvotní pohany duše, již jest narození člověka, zotročující ducha a jeho schopnost nekonečna, věčnosti a božskosti spojením s šalbou hmoty a těla. Život je mu zlem: vanitas, vanitatum vanitas; hmota ‚žalářem duše‘“.<sup>425</sup> Tento hnus hmoty najdeme u Karáska, Baudelaira či u Rilka, který v *Zápiscích Malte Lauridse Brigge* interpretuje Baudelairovu *Zdechlinu* jako úkol nahlédnout v strašlivém a zdánlivě odporném samotné bytí, tedy odkaz rozpadající se hmoty k něčemu jinému, k totalitě života,<sup>426</sup> snad právě k oné schopnosti

---

<sup>422</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I*, s. 284.

<sup>423</sup> Vašica, Josef: *České literární baroko*, s. 32.

<sup>424</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I*, s. 285.

<sup>425</sup> Černý, Václav: Baroko a romantismus (O důležitém problému, i Máchy se týkajícím). In *Tvorba a osobnost I*, s. 410.

<sup>426</sup> Rasch, Wolfdietch: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 27. „Bylo jeho úkolem, aby v tomto strašlivém, zdánlivě jen odporném spatřil bytí, které je pod vším jsoucím. Výběr a odmítnutí neexistují.“ Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In *Sämtliche Werke VI. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926*. Frankfurt nad Mohanem: Insel Verlag, 1987, s. 775. Cit. dle ibid. [Překl. Š. S.]

nekonečna. Zdechlina z básně je tak vlastně dionýskou prázdnou maskou, odkazující k jinému světu; podobně píše Baudelaire o jedné soše Ernesta Christopha:

To, co nejprve okouzlo váš zrak, to byla jen maska, univerzální maska, maska vaše, maska moje, vějíř, jímž obratná ruka zastírá před očima světa bolest nebo výčitky svědomí. [...] Ta hrůzná věc se zploštělou tváří černošky, jež se usmívá ústy beze rtů a bez dásní a **jejíž pohled je pouhým temným otvorem**, ta hrůzná věc, která bývala krásnou ženou<sup>427</sup>

Nejde tu právě o barokní úsilí vytrhnout realitu „z dimenzí tohoto světa“ a skrze tento proces vytvořit zdání světa druhého? Vystupňování reality je v baroku „odrazem skutečnosti nezemské, hodnot absolutních, spirituálních“.<sup>428</sup>

Podobně jako se baudelairovská ošklivost stavěla proti klasicistnímu akademismu, stavěl se barokní styl proti renesančnímu zatlačení metafyzických hodnot a pojmů do pozadí a utvářel se v „protikladu k renesanci a jejímu vnitřnímu utváření“.<sup>429</sup> Mohli bychom tak vidět paralelu v opozici renesance–baroko a osvícenství–modernismus: Černý chápe Descarta na jedné straně jako završitele renesance, na druhé straně jako „začátek dlouhé filozofické periody, která přes ‚svobodné myšlení‘ libertinů a Baylovu kritiku vrcholí v osvícenství, které pohřbilo barokního ducha“.<sup>430</sup> Barokní člověk „nepohřbil renesančního člověka“, ale ten žil skrytě dál a pak transformovaný naopak „pohřbil“ člověka barokního v podobě osvícenství.<sup>431</sup> Mohli bychom parafrázovat, že rovněž barokní člověk nezemřel, ale jako ponorná řeka přečkal osvícenství a pak se proti němu obrátil v podobě estetické moderny. Estetická moderna ostatně, jak už jsme zmínili, je v mnohém ohledu antimoderní, resp. korektivem a kritickým zrcadlem racionalistické moderny.

V souvislosti s Descartem je pozoruhodný rozbor, který provádí Deleuze. Pro baroko je příznačná „relativita jasu (i pohybu), neoddělitelnost jasného a temného, smazání kontury“, což jsou všechno znaky protikladné Descartovi, „který zůstal mužem renesance, dvojího hlediska – fyziky světla a logiky ideje.“ V baroku se „jasné se neustále noří do temného“.<sup>432</sup> Pro baroko je typická kontinuita, vyjádřená tzv. záhyby (Deleuze je spojuje hlavně

---

<sup>427</sup> Baudelaire, Charles: *Salón 1859*. In *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon 1968, s. 440n. [Zvýraznění Š. S.]

<sup>428</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 40.

<sup>429</sup> *Ibid.*, s. 31.

<sup>430</sup> Černý, Václav: Baroko a romantismus (O důležitém problému, i Máchy se týkajícím). In *Tvorba a osobnost I*, s. 409.

<sup>431</sup> *Ibid.*

<sup>432</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 58.

s Leibnizem). Vše je propletené a organické, není tu vnějškový rozdíl, postižitelný kvalifikací, tříděním, ale rozdíl duchovní, na úrovni duše:

Diference přestává být vnějškovou a smyslově vnímatelná (v tomto smyslu mizí), aby se stala niternou, inteligibilní neboli konceptuální, v souladu s principem nerozlišitelných. Chceme-li nejobecnější formulaci zákona kontinuity, možná ji najdeme v myšlence, že nevíme, nemůžeme vědět, *kde končí smyslové a kde začíná inteligibilní*, což je nový způsob, jak říct, že neexistují dva světy<sup>433</sup>

Tyto dva světy pak obnovuje Kant:

Kant pak zarytě odsuzuje usmíření nerozlišitelnosti a kontinuity, protože by obnášelo směřování jevů a věcí o sobě; rozlišení dvou světů (tak jak ho obnovuje Kant) plodí rozpor; a u Kanta vsutku víme, kde končí smyslové a kde začíná inteligibilní. Jinak řečeno, princip nerozlišitelných a zákon kontinuity si odporují, ovšem v systému kantovského typu. Dobře to vidíme u autorů, kteří rozpor předpokládají: [...] mluví o ideálním a aktuálním u Leibnize jako o dvou světech. Dva světy ale neexistují a podle Leibnize není řez nikdy mezera či diskontinuita.<sup>434</sup> Narážíme tu na osvícenský systém vymezených kategorií, pojmovou identifikační síť.

V tomto systému lze najít rozpor, plynoucí z logického rozlišování a vylučování. Co kdybychom ale systém vyměnili, resp. podrobili ho negativní dialektice, jak žádá Adorno? To znamená zaměřili se na nepojmové a přírodní momenty logických systémů. Leibnizovu kontinuitu bychom mohli chápat právě takto – jde o celý vrstevnatý „labyrint kontinua ve hmotě a jejích částech a labyrint svobody v duši a jejích predikátech.“<sup>435</sup> Descartes je nedokázal rozložit, protože „hledal tajemství kontinua v přímočarých cestách a tajemství svobody v přímosti duše, ale ignoroval přitom inklinaci duše stejně jako ohýbání hmoty. Je zapotřebí ‚kryptografie‘, která kalkuluje přírodu a zároveň dešifruje duši, vidí do přehybů hmoty a čte v záhybech duše.“<sup>436</sup> Dostáváme se opět k Baudelairově teorii korespondencí a snaze o organičnost, tedy „spřízněnost hmoty a života, hmoty a organismu“.<sup>437</sup> Leibnizova koncepce hmoty hledá pružení, blíží se koncepci svalů, napíná a uvolňuje. Tím se Leibniz obrací „zády ke karteziánismu“.<sup>438</sup>

Leibniz se dostává od logiky k metafyzice: jeho barokní *conchetto* se staví proti klasickému, karteziánskému konceptu či pojmu, který „není pouhé logické jsoucno, ale

---

<sup>433</sup> Ibid., s. 113.

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> Ibid., s. 9.

<sup>436</sup> Ibid., s. 9n.

<sup>437</sup> Ibid., s. 14.

<sup>438</sup> Ibid., s. 16.



jsoucno metafyzické; není to všeobecnost či universalita, ale individuum; není definován atributem, ale predikáty–událostmi“.<sup>439</sup> Přičemž platí:

Predikace není atribuce. Predikát je „vykonání cesty“, akt, pohyb, změna, a nikoli stav cestujícího. Predikát *je sám výrok*. A nemohu redukovat „já cestuji“ na „já jsem cestující“ o nic víc než redukovat „já myslím“ na „já jsem myslící“, myšlení není konstantní atribut, ale predikát jakožto neustálý přechod od jedné myšlenky k druhé.<sup>440</sup>

Tento leibniziánský posun je opět podobný jako pohyb od osvícenství k fluidní modernitě. Přechody mezi myšlenkami souvisí v dekadenci s tím, že významy jsou tvořeny kontextově-kombinatoricky, tedy v kontinuu, znaky jsou redukovány na indexy, zdůrazňuje se spíše souvislost partitury než jasnost faktů.<sup>441</sup> Symboly bychom mohli chápat jako záhyby. Esence se v dekadenci mění ve fikční irealitu,<sup>442</sup> zatímco baroko „neodkazuje na esenci, ale spíše na operativní funkci, rys“.<sup>443</sup>

Ono barokní *conchetto* nás konečně přivádí k myšlence, nakolik je dekadence či moderní umění novým manýrismem, s nímž je concettismus spojen.<sup>444</sup> O *conchetto* hovoří Baudelaire i Gautier.<sup>445</sup> Manýristické básnictví je dekadentnímu v mnohém ohledu podobné,<sup>446</sup> manýrismus, objevený i Leibnizem a stoiky, se podobně jako dekadentní poetika staví proti esencialismu (ve zmíněných případech Aristotelově a Descartově).<sup>447</sup> Zatímco každý klasicismus od Horatia dál učí o tom, co je *aptum*, tradiční rétorika je v 16. a 17. stol. „deformována“ manýristickou formou myšlení a doplněna „para-rétorikou“ (iracionální

---

<sup>439</sup> Ibid., s. 72.

<sup>440</sup> Ibid., s. 91.

<sup>441</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 30.

<sup>442</sup> Ibid., s. 60.

<sup>443</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 9.

<sup>444</sup> Za počátek moderního umění z makromoderního hlediska jsme stanovili raný romantismus. Hrbata a Procházka si všímají, jak romantické umění předjímá modernismus právě vzhledem k ne-esenciálnosti romantismu: romantické umění je „pluralistické umění“, založené na diferencích: „Estetika romantického umění předjímá totiž modernismus v tom, že se působení díla zakládá na intenzitě, jež není dána silou jednotlivých smyslových vjemů ani jejich syntézou, nýbrž naopak – jak tvrdí francouzský filosof Deleuze – jejich diferencí.“ Hrbata, Zdeněk; Procházka, Martin: *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005, s. 11.

<sup>445</sup> Srov. Baudelaireův výrok: „Conchetto je mistrovským dílem.“ [Překl. Š. S.] Baudelaire, Charles: *Rakety*. In *Œuvres complètes de Charles Baudelaire 11. Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae*. Svazek 2. Eds. Jacques Crépet a Claude Pichois. Paříž: L. Conard, 1952, s. 70. Gautier zase, když píše o domácím pánu jejich salonu Fernardu Boissardovi, zmiňuje, že měl „schopnost vynalézati slova a věty, a všechnu zásobu příjemně bizarních výrazů, italských *conchetti* a španělských *agundezza*“. Gautier, Théophile: *Charles Baudelaire*, s. 12.

<sup>446</sup> Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 44; Období 1880–1950 je také jednou z „manýristických“ epoch, dle Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint*, s. 13.

<sup>447</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 92.

spojení slov, neobvyklé metafory, úžas budící symboly).<sup>448</sup> Manýristický básník neusiluje o jasnost, nýbrž subtilnost.<sup>449</sup> *Concetti* jsou „magické formule krásy, které jsou ‚udělány‘ pomocí iracionálních klamných závěrů s použitím rétorických figur“, jde o „umění spojovat“.<sup>450</sup> Příznačné v našem kontextu je, že *conchetto* byla kdysi metafyzická myšlenka, která se postupně poeticky imanentizovala.<sup>451</sup> V manýrismu je klasická metafyzika nahrazena estetickou stejně jako v moderně.<sup>452</sup>

Zatímco pro klasicismus je typická světlina, bytí se vyjevuje ve zjevnosti a přirozenosti, v manýrismu platí skrytost, bytí se vyjevuje nikoli v bezprostředně viditelném, nýbrž v protipřirozeném, a skrývá se v pouze viditelném.<sup>453</sup> Skryté bytí, Idea, jeví se navenek jako Nic, prosvítá jako černé slunce indexikalizovanou lunární realitou. Paradoxnost skutečnosti odkazuje k implicitní přítomnosti smyslu. Tato skutečnost je v manýrismu formálně vyjádřena oxymóricky. Pravda se vyjevuje v záhybech, kódovaně, indexikálně, negativně. Karáskův zmíněný citát o zobrazování života v negativním, skrze jeho radikální nepřítomnost, je vlastně klasickým oxymórickým manýristickým paradoxem, *concettem*.<sup>454</sup> „Proto stín věci (zdání podstaty) je založen jedině světlem.“<sup>455</sup> Jak píše Foucault: „Noc živého se rozplynula ve světle smrti.“<sup>456</sup>

---

<sup>448</sup> Zelle, Carsten: *Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne*. In Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (eds.): *Ästhetische Moderne in Europa*, s. 207n.

<sup>449</sup> Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint*, s. 394.

<sup>450</sup> *Ibid.*, s. 401n.

<sup>451</sup> *Ibid.*, s. 407.

<sup>452</sup> Podobnou myšlenku nalézáme už v romantické teorii umění: Karel Sabina např. formuluje romantismus transhistoricky jako ne-klasicismus a manýrismus a dává mu duchovní rážbu – romantismus je „časově neohrazený princip umělecké imaginace, který umožňuje člověku přesahovat sféru přírody a odkazuje k transcendentnu a jednotě všeho“. Hrdina, Martin: *Romantismus v české literární historii*. In Tureček, Dalibor (ed.). *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2012, s. 49. Srov. Sabina, Karel: *Dějepis literatury československé*. Sešit II. Praha: Al. Štorch, 1860, s. 169nn.

<sup>453</sup> Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint*, s. 423. Srov. Rilkovu interpretaci Baudelairovy *Zdechliny*.

<sup>454</sup> Podobně jako Březinova metafora „svítání na západě“.

<sup>455</sup> Hogenová, Anna: *Privace a její úloha v myšlení*. In *Paideia* 8, s. 4.

<sup>456</sup> Foucault, Michel: *Zrození kliniky*, s. 173.

#### 4. Šerý smutek oken zazděných – hermetičnost

Nebereme-li v úvahu juvenilní básně, nesouvisle publikované časopisecky od počátku 90. let,<sup>457</sup> stojí na počátku Karáskovy básnické dráhy obraz zazděných oken básně *Zazděná okna* z eponymní sbírky. Jen o něco málo později (básně pro *Zazděná okna* vznikaly v letech 1892–1893) najdeme stejný obraz explicitně zmíněn v *Legendě o melancholickém princí* z roku 1896:

Žítí s lidmi, to jest dáti jim na pospas část své bytosti. Ale já jsem nechtěl sebe sama prostituovati. Chtěl jsem míti celou svou bytost jen pro sebe. Zazdil jsem všechna okna svého paláce...<sup>458</sup>

V tomto případě je daný obraz oproti básnické verzi významově posunut, avšak pro jeho interpretaci je třeba vzít v úvahu oba její póly. Tato mnohovrstevnatá metafora pak příznačným způsobem předznamenává celou Karáskovu tvorbu.

Zatímco v básni je motiv provázen melancholií („ó šerý smutku oken zazděných“),<sup>459</sup> v novele je výsledkem vůle a vědomého rozhodnutí. Při interpretaci stojí za to vzít oba výskyty do úvahy už proto, že Karáskovo dílo je komponováno do jisté míry intertextuálně, jednotlivé motivy, obrazy i témata se opakují a odkazují k sobě.<sup>460</sup> Například román *Gotická duše* téměř doslovně odkazuje k ranému románu *Mimo život* tím, že jejich předmluvy jsou místy formulovány téměř identicky.<sup>461</sup> Podobně motiv před půlnocí dohořívající olejové

---

<sup>457</sup> Viz Kolařík, Karel: Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Česká literatura* 56, 2008, č. 5, s. 607n. Karásek navíc začínal spíše jako prozaik, a to realistického či naturalistického ražení, který se postupně posouval k expresionistické (povídka *Bez viny* z roku 1892) a dekadentní poetice (novela *Do bahna* z roku 1893 či romány *Stojaté vody* a *Mimo život* z roku 1894). Jako milník Karáskovy tvorby můžeme *Zazděná okna* vnímat i proto, že se Karásek k pracím své rané fáze neznal a odmítl je také zařadit do svých sebraných aventinských spisů. Viz dopis Marii Balounové z 11. 9. 1905, kde na adresu svých raných próz uvádí: „Ale – nelíbí se mi dnes, neuznávám jich za svůj výraz.“ In LA PNP, fond Jiří Karásek ze Lvovic. Cit. dle Kolařík, Karel: Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Česká literatura* 56, s. 606.

<sup>458</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 136nn.

<sup>459</sup> V této práci citujeme Karáskovy rané sbírky z jejich kritického souborného vydání *Básně z konce století*. Eds. Gabriela Dupačová a Aleš Zach. Praha: Thyrus, 1995.

<sup>460</sup> Hansen-Löve ukazuje, že pro dekadentní, diabolický symbolismus je příznačná strategie, kdy jsou jednotlivé motivy a symboly rozkrytelné jako citáty a aluze v rámci celkového textového korpusu a klíčové symboly putují z textu do textu, takže pak více různých děl (a to i různých autorů) působí jako jedno jediné dílo. Hansen-Löve, Aage A: *Der russische Symbolismus*, s. 20n., s. 39.

<sup>461</sup> Na tu souvislost upozornil již Kolařík, Karel: Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Česká literatura* 56, s. 629. V předmluvě k románu *Mimo život* stojí: „Vím, že dojde málo souhlasu tato kniha, [...] kde není skoro žádného děje, a jejíž hrdina obmezuje se jen na jediné: že přechází pokojem a raisonneuje. Bezejmenný hrdina: neboť co mi v celkovém plánu sešlo konečně po jeho

lampy najdeme ve sbírce *Sodoma* jak v básni *Incubus* („*k půlnoci, až lampa dohoří*“), tak v básni *Žalm* („*když olej dohořel, / a půlnoc jest již blízko*“) – opět v různě posunutém významovém kontextu, avšak právě srovnání obou propůjčuje výkladu neobyčejné možnosti a může být důležitým klíčem k pochopení symbolu v celistvosti, s jakou ho Karásek zamýšlel (domníváme se totiž, že toto intertextuální předivo je vědomou strategií).

Pro interpretaci obrazu zazděných oken tedy vyjdeme z obou těchto explicitních zmínek (implicitně se motiv zazdění či slepých oken objevuje u Karáska samozřejmě daleko častěji). Dříve, než k ní však přistoupíme, by nám ale mohla dobře posloužit ještě jedna, tentokrát barokní souvislost: motiv „zazděných oken“ totiž zřetelně odkazuje k Leibnizovi a jeho pojetí monády, která nemá okna: „Monády nemají oken, jimiž by mohlo něco vstoupit či vyjít.“<sup>462</sup> Že pro dekadentní symbolismus byla významná recepce barokních filozofických systémů, nejen toho Leibnizova, ale také Spinozova, ukazuje Hansen-Löve na příkladu ruských symbolistů, např. Brjusova, a na pojetí vnitřního světa právě jako monády-cely bez oken.<sup>463</sup> Deleuze Leibnize vykládá ve smyslu, že „barokní dům“ má dvě alegorická patra: spodní obsahuje okna i dveře, přičemž okna značí pět smyslů,<sup>464</sup> ale horní patro je zaslepeno a uzavřeno, přičemž však rezonuje jako „hudební salon, který převádí na zvuky viditelné pohyby, odehrávající se dole“.<sup>465</sup> Spodní patro je tvořeno kontinuem hmoty, kdežto horní představuje duši a její svobodu.<sup>466</sup> Palác se zazděnými okny tak můžeme chápat jako alegorii monády-domu bez oken, a proto nevádí, že je poměr mezi exteriérem a interiérem převrácen (pozorující subjekt se dívá do zazděných oken zvenčí, nikoli zevnitř – alegorie domu je

---

osudech vnějších, jež jsem sem tam naznačil, co mi bylo po katastrofě, jež jej vyrušila z jeho snů! Dnes, píše tuto knihu, [...] byl bych hrdinu ještě více osamotnil ode všeho reálného, ode všeho hmotného, a tak bych se byl pokusil ještě důsledněji realizovati, než jsem učinil, dílo, kde místo efektů *děje*, místo kombinací *příběhů* a *episod* – nalezne se *malba duše*, výlučně a jedině, ne pèle-mèle, zpřetrhaná a přervaná dějovými podrobnostmi, ale *stálý plynulý tok*, *stálá fluktuace*, *stálý psychický proud*. Ne z *příběhů*, ale z *psychických procesů* složil jsem svou knihu.“ (Karásek, Jiří: *Mimo život*. Velké Meziříčí: Šašek a Frgal, 1897, s. I–II). V předmluvě ke *Gotické duši* vypadá daná pasáž takto: „Není v něm skoro děje. Hrdina se obmezuje na jedině: že chodí po svém pokoji, neb se prochází ulicemi a přemítá. Bezejmenný hrdina: bez vnějších osudů, bez katastrofy, jež by přišla zvenčí. Je osamotněn ode všeho reálného, hmotného. Místo děje, kombinací příběhův a epizod se tu nalezne výlučně *malba duše*, ne přervaná dějovými podrobnostmi, ale stálý plynulý tok, *psychický proud*. / Ne z příběhův, ale z psychických procesů složil jsem svou knihu.“ (Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 9) *Gotickou duši* lze tedy dle tohoto intertextuálního vodítka vyložit jako prohloubení a dotažení románu *Mimo život*.

<sup>462</sup> „Les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse enter ou sortir.“ *Monadologie*, § 7. Cit. dle Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 155.

<sup>463</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 119n.

<sup>464</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 11.

<sup>465</sup> *Ibid.*, s. 10.

<sup>466</sup> *Ibid.*, s. 9.

zachována). Lze však tuto „zřetelnost“ barokního odkazu obhájit na vnitrotextovém základě? Báseň samotná mnoho vodítek neposkytuje – rámeček básně je neurčitý, i když výklad, že by se mohlo jednat o jeden z malostranských barokních paláců, by pravděpodobně nebyl z hlediska celku Karáskova díla neústrojný. Palác každopádně jeden explicitně barokní rys obsahuje: jde o „*rozeschlý rokokový nábytek, pokrytý vybledlým modrým hedvábím*“.

Ve sbírce však najdeme intertextové odkazy, které barokní výklad podporují: báseň *Zazděná okna* tvoří totiž minicyklus se třemi následujícími básněmi, kterými jsou *Portrét*, *Rodinné hodiny* a *Benátská zrcadla*. Všechny čtyři spojuje paměť, kterou disponují staré budovy či starožitnosti (jde postupně o palác, portrét, hodiny a benátská zrcadla), a symetrická kompozice do podoby chiasmu A–B–B–A, přičemž básně A obsahují tři strofy pokaždé začínající apostrofou starého předmětu („*Ó šerý smutku oken zazděných*“ a „*Ó kalná a šerá a mdlá zrcadla benátská*“) a básně B jsou tvořeny otázkami v du-formě a každá ze strof je zakončena refrémem v závorce: („*A jak divně stíny visely na něm!*“) a („*A jak teskně se ti amoretí usmívají!*“). Co je však hlavní, všechny z těchto básní také obsahují barokní aluze. V *Zazděných oknech* je to již zmíněný rokokový nábytek, v *Portrétu* jsou to starožitnosti z doby Ludvíka XVI., v *Rodinných hodinách* hodiny ze „*smytého zlata*“<sup>467</sup> a sèvreského porcelánu vyzdobeného amorety a v *Benátských zrcadlech* menuet a hudba Jeana-Philippa Rameaua.<sup>468</sup> Básně A by pak bylo možné interpretovat i jako zmíněný „hudební salon“ horního patra, protože za zdmi se v interiéru odehrává v jednom případě ples, v druhém případě „*menuet za zvuku skladby Rameauovy*“. V obou případech by však nešlo o přímou účast v „dolním patře“, ale o indexikální, „rezonanční“ vnímání – jednou skrze pozorování zevnitř ozářených oken („*toužím viděti vás osvětleny zašlým jasem plesů za vámi kdysi slavených*“), podruhé skrze odlesk chycený v zrcadle – že perspektiva lyrického subjektu splývá s pohledem do zrcadla, je patrné z pasáže:

---

<sup>467</sup> Vybledlé zlato je u Karáska poměrně častý motiv, někdy barokně zabarvený: „Nad oltáři skleněné rakve. V nich mrtvoly balzamované. Plno zlata, jež pozbylo odlesku.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše a jiné prózy*, s. 14.

<sup>468</sup> Některé z těchto odkazů jsou nepochybně pozdně barokní. K otázce předělu mezi barokem a klasicismem či osvícenstvím srov.: „...konvence spatřuje v klasicismu cosi zcela odlišného od baroku [...] A přec nazírání vskutku historické se sotva smíří s tímto rozpolcením umění, provozovaného v téže době a namnoze i na témž místě, na umění zcela různá, nijak spolu nesusvisící, jakoby od sebe oddělená širokou ideovou přehradou; [...] Ostatně ani nejužší konvence se asi neodvází, aby na př. klasicismus Ludvíka XIV. nepovažovala za barok [...] Soudím tedy, že [...] smíme i v klasicismu 16. až 18. století spatřovati umění barokní, jež se od ostatního baroku liší jen svou metodou, jen tím, že se vyjadřuje jinou řečí; mluví klasickou latinou místo lidovou řečí, vyjadřuje jí však v podstatě totéž.“ Birnbaum, Vojtěch: *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha: Vyšehrad, 1941. Cit. dle Vančura, Zdeněk: Počátek a konec baroku (K otázce literární periodisace). In *Slovo a slovesnost* 9 (1943), č. 4, s. 170.

*Ó kalná a šerá a mdlá zrcadla benátská, slepnoucí v chvějivém přití, jež na ně dýchá den co den mráz prázdných prostor a obrážející teď časem pouze shrbenou šedivou postavu starého kličníka procházejícího komnatami opuštěného paláce jako přízrak, krokem neslyšným...*

Situace je ale problematická: jestliže by obě básně líčily barokní monadickou situaci, proč by bylo zaslepení líčeno melancholicky? To je tu nepochybně vnímáno jako nedobrovolné, jednou coby zazdění okna, podruhé coby oslepení zrcadla. K doplnění symbolu je potřeba ještě jeho druhý pól: případ zazděných oken z *Legendy o melancholickém princí*. Zde je zazdění vnímáno jako záměrné a pozitivní. Že jde přitom o táž zazděná okna, naznačuje skutečnost, že jde stejně jako v případě básně o okna paláce. Motivací je mít celou svou „bytosť“ pro sebe a vyloučení jakéhokoli styku s lidmi, tedy naprosté, hermetické uzavření vlastní existence, která není bez podobnosti s oběma největšími duchovními tradicemi baroka, ignaciánskou a tereziánsko-sanjuanistickou:

...nebylo mi možno oloupiti se o nějakou tu melancholickou chvíli v pozdní noci, kdy duše, obklopena samotou, zdála se chápati konečně zmateně, že žítí je smutnou a nádhernou věcí.<sup>469</sup>

Asketický aspekt monády zmiňuje i Deleuze: „Monáda je cela, sakristie, spíše než atom: místnost bez dveří či oken, kde jsou veškeré činnosti interní. / Monáda představuje autonomii interiéru, interiér bez exteriéru. Jejím korelátém je ale nezávislost fasády, exteriér bez interiéru.“<sup>470</sup> Takovou nezávislou fasádou by zcela jistě mohlo být i „*otlučené průčelí starého opuštěného paláce*“ *Zazděných oken*, připomínajících „*oči slepců*“, za kterými je jen „*věčná, neproniknutelná temnota*“.

Barokní fasáda na sebe strhávala pozornost a rozvinutí „umění fasády“ je s barokem neoddělitelně spojeno, nebyla ale zcela od interiéru oddělena – na rozdíl od antické domovní zdi měla okna. Antická zeď důsledně zamlčovala, že je za ní prostor, avšak barokní fasáda s okny a plastickým členěním záměrně naznačuje, že je za ní prostor rozkládající se do hloubky. Barokní fasáda – v protikladu k antické (potažmo renesanční), která o nic takového neusilovala – vyjadřuje, že je za ní neviditelné, kterého se nelze dotknout,<sup>471</sup> jak už napovídá i sama etymologie slova z původního *façe*, tedy tvář s očima-okny, fasáda jako zrcadlo duše.<sup>472</sup>

<sup>469</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, s. 138.

<sup>470</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 51.

<sup>471</sup> Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, s. 59.

<sup>472</sup> *Ibid.*

Fasáda se zazděnými okny je tedy ještě radikálnější, protože skrývaný prostor znázorňuje rafinovaně pomocí privace, zazdění. Vedle naznačení prostorové hloubky je tu zároveň vyjádřena i její křiklavá potřeba, protože zazdění zneklidňuje: na rozdíl od klidné prostoty antické holé zdi, která okna nikdy neměla, zazdění oken prolomení do prostoru zároveň naznačuje i odpírání. Vzniká sice souvislá zeď, která však někdy byla nebo mohla by být zdí s okny. Je to tedy opět negativní dialektika, kdy negace v prvním plánu vyjadřuje v podstatě pravý opak v hlubším hledisku.

#### 4.1 Vnitřní spontaneita duše bez oken (antinaturalismus)

Názorně je toto hermetické uzavření duše-monády vidět na anekdotické pasáži z předmluvy ke *Gotické duši* o preraphaelitském malíři a básníku Dantu Gabrielu Rossettim, který po skonu své přítelkyně Elisabeth Siddalové vloží do rakve rukopis oslavných básní na její krásu. Po čase si věc ale rozmyslí a rozhodne se verše z hrobu vyjmout. Strašlivý pohled na lidské pozůstatky přivede Rossettiho k poznání iluzornosti té krásy a lásky, které nejsou jeho vlastní:

Jaká příšerná kostra se šklebila vstříc žasnoucímu milenci! Ale verše podržely krásu a vůni. I viděl básník, že všechno bylo klamem, co snil: Alžběta nemohla být jeho múzou, když se změnila v něco tak ohyzdného. Múza byla v jeho *nitru*. Sám sobě byl rozněcovatelem. / Nemylme se: nikdo nemůže inspirovati umělce, když všechno sám v sobě nese. Rossetti jen se domníval, že jest inspirován, zatímco rozdával krásu svou, a ne krásu dcerky nožičky ze Sheffieldu.<sup>473</sup>

Pokud bychom tutéž myšlenku vyjádřili leibniziánsky, řekli bychom, že krása Elisabeth Siddalové je pouze tzv. „ideální příčina“, zatímco skutečnou příčinou je pouze Rossetti sám, síla jeho imaginace, zcela nezávislá na sebemenších vnějších podnětech a vlivech. Leibnizova monadologie byla naprosto nedeterministická, a stejně tak bychom mohli říci, že Karásek touto radikální, hermetickou pozicí účtuje s naturalismem, jímž se ještě jen o několik let dříve inspiroval ve svých raných a později nepřiznávaných pracích. Naturalistický vliv je nejlépe patrný např. na Karáskových rousseauovscky laděných románech *Emil* a *Bezcestí*, jejichž hrdinové, idealističtí studenti, jsou postupně deformováni odcizeným, velkoměstským

---

<sup>473</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 12.

prostředím až do úplného zničení.<sup>474</sup> Svůj změněný názor na naturalismus Karásek explicitně formuluje ve stati *Socialisace umění* z přelomu staletí, kde podává filozofickou interpretaci hned několika uměleckých směrů 19. století: zatímco romantismus byl výrazem Fichtovy filozofie absolutního Já, zakládajícího sebe sama, byl naturalismus plodem Comtova pozitivismu a jeho experimentální metody. Protestem proti němu je pak Nietzscheva rekonstrukce ničím neomezovaného Já, kterou v literatuře provedl novoromantismus.<sup>475</sup> V *Gotické duši* jen o něco málo později Karásek připojuje:

Chápete symbol? Skutečné lásky zacházejí, zatímco imaginární trvají věčně. *Beata Beatrix* žila v nitru Rossettiově, zatímco tam nikdy nemohla vstoupiti miss Siddalová.<sup>476</sup>

Zmínili jsme, že tato myšlenka je leibniziánská. Souvisí s tím, že monáda, jak jsme už zmínili, nemá okna, je uzavřená, lépe řečeno zavinutá sama v sobě. To má za následek, že kauzalita mezi jednotlivými monádami sice existuje, ale je čistě ideální, neaktuální, protože každá monáda má svoji vlastní spontánnost. Tato ideální kauzalita je pouze koncertací, souběhem, ale ne příčinností, např. pohnu-li dle Leibnize rukou, není to ve vlastním slova smyslu proto, že jsem to chtěl, ale protože se ve stejném okamžiku uvolnily hybné síly ruky, tento pohyb má svou okamžitou příčinu sám v sobě.<sup>477</sup> Leibniz v jednom ze svých dopisních návrhů uzavírá: „Duše nemění nic na sledu myšlenek jiné duše a obecně jedna určitá substance nemá vůbec žádný fyzický vliv na jinou substanci...“<sup>478</sup> Deleuze tuto Leibnizovu tezi komentuje popisem, který přesně odpovídá vztahu Rossettiho k Siddalové, jak ho chápe Karásek, a který je zároveň barokní, resp. manýristický:

---

<sup>474</sup> Kolařík, Karel: Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Česká literatura* 56, s. 614–619.

<sup>475</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Socialisace umění*. In *Umění jako kritika života*, s. 114. Celá pasáž zní takto: „Romantická poesie počátku minulého století není vlastně ničím jiným než uměleckým výrazem filozofie Fichtovy. Zakládá se na jeho učení o absolutním „já“, na jasném, pevném vědomí, že nikde ve světě není bytí, v němž by Já mohlo mítí původ, a že tudíž může být jen samo ze sebe odvozeno. [...] Ale pak přišla reakce pozitivismu, po metafysické spekulaci metoda experimentální. Proti „theologické filosofii“ staví Comte filosofii pozitivismu jako syntési všeho exaktního vědění. Veliká volnost „já“, slavená tolika romantiky, byla prohlášena za pouhou fikci, výtvar fantasie. „Já“ neurčuje již. „Já“ jest samo určováno. To jest veliký rozdíl v názoru, jež přinesl ve filosofii Comte, Mill a Spencer – a jemuž v literatuře obdobný je naturalismus svým pozitivismem. „Já“ jest ubohý, malomocný produkt okolí, v němž žije. Lze je z něho vypočítati a jím vymeziti. / Nebezpečností tohoto pozitivismu vytušil Nietzsche. Jako protest proti němu postavil „já“ mocné a silné, jehož tvrdost blesky metá a tne a rozetne, jež tvoří a ruku svou na tisíciletí vtlačuje jako na vosk – na jehož deskách psáno: Buď tvrdý! / Co učinil ve filosofii Nietzsche, v literatuře podnikl novoromantismus.“ (Ibid.)

<sup>476</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 12.

<sup>477</sup> Deleuze, Gilles: *Záhryb*, s. 228n.

<sup>478</sup> Návrh dopisu Arnauldovi, listopad 1686. Cit. dle Deleuze, Gilles: *Záhryb*, s. 229.



Je třeba si představit monády jako tančící. Ale jejich tanec je barokní tanec a tanečníci jsou automaty. Je tu „patos distance“, jakožto nedělitelné distance mezi dvěma monádami (prostor); setkání dvou monád se stává přehlídkou či rozvinutím jejich vzájemné spontánnosti, přičemž je udržována ona distance; akce a reakce ustupují sledu pozic rozvržených na obou stranách prostřednictvím distance (manýrismus).<sup>479</sup>

Siddalová je vlastně jen zrcadlem, ve kterém se Rossetti zhlíží, takže situaci bychom mohli interpretovat i z hlediska estetistního narcismu. Ať už se k přikloníme ke kterékoli z obou interpretací, důraz je položen na interioritě a supremaci duše.

Otázka vztahu duše a těla či monády a okolního světa nás přivádí k myšlence koncertace z jiné strany, protože coby korespondence je koncertace také výrazem již zmíněné dvoupaternosti „barokního domu“ – spodním patrem je hmota masy, tělo a jeho smysly (okna), zdroje mikropercepce, horním patrem je duše (či vědomí), která okna nemá a přijímá vjemy na způsob rezonanční skříně, tedy nepřímo, indexikálně, prostřednictvím ozvěny či světlíku, kde zdroj přicházejícího světla není bezprostředně pozorovatelný. Podobně v práci se světlem postupuje barokní architektura v případě kaplí či místností. Horní patro si též můžeme představit jako *cameru obscuru* s jedním velmi malým otvorem, která v sobě zrcadlí vnější svět právě díky svému zatemnění, „zazdění oken“. Okno tu není průhledem do světa, ale zazděním se stává neprostupnou stěnou, na niž se promítá obraz, záhyby skutečnosti se přepisují do záhybů v duši, kde jsou „otvory nahrazeny záhyby“:<sup>480</sup> „To podstatné u monády je, že má *tmavý základ*: všechno čerpá odtud a nic nepřichází zvenku, ani nejde ven.“<sup>481</sup> Barokní fasáda vyjadřuje samu sebe, zatímco uzavřený interiér „se propadá do sebe“.<sup>482</sup> Dolní patro je místem nekonečné receptivity, zatímco horní je absolutním interiérem, „uzavřená interiorita v beztlížnosti“.<sup>483</sup> Pro dekadentní dialektiku hypersenzitivní receptivity a zároveň hermetické, narcistní existence je tato definice barokního stylu velmi inspirativní. U Leibnize na sebe obě patra nepůsobí přímo, ale jednají souběžně v harmonii, která je zajištěna tzv. vinkulem, které způsobuje přechod od duše k tělu a naopak. Duše a tělo jsou důsledně odděleny, ale přináležejí k sobě. Svět je jeden, ale je vyjadřován dvěma způsoby, duší a tělem, které ho vyjadřují separátně po svém způsobu – duše svět aktualizuje, tělo realizuje.<sup>484</sup>

---

<sup>479</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 118.

<sup>480</sup> *Ibid.*, s. 49.

<sup>481</sup> *Ibid.*, s. 50.

<sup>482</sup> *Ibid.*, s. 52.

<sup>483</sup> *Ibid.*

<sup>484</sup> *Ibid.*, s. 203nn.

Lépe myšlenku absolutní interiority monády pochopíme, když objasníme její genezi, která souvisí s Leibnizovou kritikou karteziánské mechaniky a jejím překonáním dynamikou a finalismem. Leibniz Descartovu mechaniku důsledně domýšlí a zavádí do ní – barokní – moment pohybu. Uvedme to na malém příkladě, který lze zároveň chápat jako metaforu.<sup>485</sup> Leibniz zjišťuje, že zákony karteziánské fyziky platí pouze pro statické stroje (jako je páka či kladka) a pro tzv. mrtvou sílu, tedy vlastně pouze v ideálním světě, protože v univerzu nalézáme kontinuum, které předpokládá hybnost těles a živou sílu, která se v tělesech hromadí. Od Descartova zákona zachování pohybu tak Leibniz přechází k zákonu zachování množství působení. U Descarta se síla nehromadí a neroste s časem (jako např. při volném pádu), nýbrž se všechna hned spotřebovává. Jeho principy jsou abstraktní a geometrické, a Leibniz konstatuje, že nejenže neodpovídají fenoménům, podléhajícím zákonům dynamiky, ale tím, že jejich aplikace na fenomény porušuje úměru mezi příčinou a následkem, v sobě také obsahují „anomálii, která šokuje rozum“.<sup>486</sup> K těmto závěrům Leibnizovi pomohl i jeho objev infinitezimálního počtu.

U Descarta byly také těleso či látka definovány hlavně skrze rozprostraněnost. Leibniz však namítá, že z pouhé rozprostraněnosti tělesa nelze odvodit tvar a velikost kteréhokoli tělesa – forma tělesa dle Leibnize vyplývá z pohybu (cele odvoditelného z pohybu samotné zeměkoule), který z matérie tělesa rýsuje tvary věcí.<sup>487</sup> Tentýž princip ale ještě nalezneme u Descarta také.<sup>488</sup> K individuaci tedy nestačí pouze skutečnost, že těleso existuje v prostoru (je rozprostraněné). Látka je ale u Leibnize definována ještě skrze neprostupnost, která je předpokladem pohybu (těleso, které je rozlehlé v prostoru, ale bylo by prostupné, by nebylo hybné). Těleso tedy musí klást odpor, k uznání tělesa za těleso tudíž potřebuji také hmat, který prostupnost tělesa musí ověřit (jinak by mohlo jít pouze o přelud).<sup>489</sup> Na těchto příkladech můžeme vidět, že Leibniz se snaží posunout od abstraktní a spíše matematické Descartovy fyziky k fenomenální, tělesné realitě. Jak jsme zmínili výše, Descartova racionalistická statická konstrukce vedla paradoxně k porušování zákonů rozumu, když byla narušena rovnováha mezi příčinou a následkem. Podobný problém jsme již konstatovali

---

<sup>485</sup> Pro následující pasáž viz Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 105–114; s. 37n.

<sup>486</sup> *Ibid.*, s. 106.

<sup>487</sup> *Ibid.*, s. 23nn.

<sup>488</sup> Descartes, René: *Principia philosophiae*, II, 23: „Omnem materiae variationem, sive omnem eius formarum diversitatem pendere a motu.“ [Všechna variace látky nebo veškerá diverzita jejich forem závisí na pohybu. Překl. Š. S.] In *Oeuvres de Descartes VIII*. Eds. Paul Adam a Charles Tannery. Paříž: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996, s. 52.

<sup>489</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 21.

v souvislosti se Zénónem, jehož abstrakce vedly k neutralizaci pohybu. K vyvrácení této spekulace stačí jediné – prostý pohyb sám. Ten má kontinuální povahu. Leibniz sám se původně domníval, že pohyb sestává z bodů a představoval si ho přetržitě, s klidovými stádii – a dle svých vlastních slov byl jako „ti, kdo chtějí všechno uchopit obrazivostí a přehlížejí nekonečno, vždy skryté v základu věcí“.<sup>490</sup> Zdá se tedy, že nemá-li se racionalita či obrazivost ocitát v aporiích, je třeba i nějak zohlednit tělesnost (např. hmat v případě neprostupnosti těles či faktickou reálnost pohybu), jejíž percepce Descartes nepostuloval za jasně a zřetelně dané. Descartova metoda byla ovšem metodou kritickou, snažící se dojít k minimální možné jistotě. Leibniz postupuje opačně – ve své filozofii se snaží o smělou syntézu a jeho kritické vyrovnání se s Descartem ho dovede k dynamice a metafyzice.

Úvahy o kontinuitě pohybu Leibnize nejprve přivedou k zavedení nedělitelných složek pohybu, tzv. „spění“, které jsou nutné k tomu, má-li být pohyb reálný.<sup>491</sup> Pohyb je kontinuální a reálný zároveň. Leibniz však naráží na rozpor mezi abstraktními a konkrétními zákony pohybu, který mu pomůže částečně rozřešit úvaha o pružnosti těles, jejich vnitřní struktura, která je diskontinuitní.<sup>492</sup> Stále ještě příliš geometrické zákony nedokážou procesy probíhající ve fenoménech uspokojivě popsat. Leibniz se tedy definitivně odpoutá od Descarta a stanoví, že principem matérie není rozlehlost, nýbrž pohyb. Bez něj by neexistovala soudržnost těles a ta by se tak rozpadla v nic.<sup>493</sup> Leibniz tedy začíná hledat reálný princip pohybu, a tím se posouvá od geometrie k dynamice. Jelikož ho ale nedokáže objektivně určit, pojme ho jako duchovní princip, protože leží zcela mimo rozlehlost a nachází se tedy v myšlenkové oblasti. Leibniz tak navozuje komunikaci mezi myšlením a rozlehlostí, které byly u Descarta radikálně odlišné.<sup>494</sup> Leibniz chce tedy ukázat, že tělesa obsahují princip, který je netělesný a zároveň tělesům imanentní. Leibniz tak dochází od dynamiky k metafyzice, protože principem pohybu je duch.<sup>495</sup>

---

<sup>490</sup> Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Phoronomus*, in AGPh, I, 1888, s. 577. Cit. dle Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 27.

<sup>491</sup> Ibid., s. 31n.

<sup>492</sup> Ibid., s. 38.

<sup>493</sup> Ibid., s. 42n.

<sup>494</sup> Ibid., s. 47n.

<sup>495</sup> Ibid., s. 50nn.

## 4.2 Strnulost a irealizace jako negativní leibniziánství

Již jsme uvedli výše, že jedním z evropských duchovních proudů, které se přílišnou abstraktností a analytičností karteziánské racionality snaží překonat, je také symbolismus. Baudelairova teorie korespondencí byla ezoterním pokusem stanovit organičnost pomocí tzv. „univerzální analogie“. Baudelaire v eseji *Úvahy o některých současnících* v pasáži věnované Victoru Hugovi intuitivně dochází k podobným závěrům jako Leibniz: přírodě jsou imanentní duchovní principy přesahující pouze geometrický výklad světa, soustavy „řídící se nezaznamenatelnými zákony, napodobující všechny prozřetelností seslané vrtochy geometrie, příliš rozsáhlé a složité pro lidské kružidlo“.<sup>496</sup> Hmota i pohyb jsou „vdechem a výdechem“ Božím.<sup>497</sup> Strnulost, vlastní diabolickému symbolismu, bychom tak mohli vyložit jako negativně vnímanou privaci pohybu, který je dle Leibnize principem individuace a jehož absence nutně vede k jejímu rozpadu. Pro ilustraci tu může posloužit Karáskova báseň *Umrtní* ze sbírky *Sodoma*. Lyrický subjekt prochází údolím, které charakterizuje rozštěp dvou pater, která bychom mohli opět pochopit jako barokní alegorii ducha a těla:

*V údolí vešel jsem mrtvé / Nahoře víchr stromy rval, / Dole se nehnul ni lístek. / Nahoře pohnul křídly pták, / Dole se nehnulo stéblo.*

Oproti harmonické jednotě obou pater u Leibnize je zde však diskontinuita, podtržená prohlubováním difference, jak cesta pokračuje dále do údolí. Tato nerovnováha vede ke zmíněné ztrátě individuace:

*A šlo to stále hloub a hloub, / Smutněji temněly stráně, / Mizely tvary znenáhla, / Černo jen topilo zraky, / Černo a černo bez konce, / Nehnuté, dusivé černo.*

Karteziánská rozprostraněnost ve své abstraktnosti, která nepočítá např. s hmatem, se může zdát jako přelud. Z pouhé rozlehlosti, která tvořila u Descarta povahu tělesa, nelze vyvodit jeho konkrétní fyzickou podobu: „Ukáže se tedy, že z povahy těles nelze podat zdůvodnění

---

<sup>496</sup> Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*. In *Úvahy o některých současnících*, s. 495.

<sup>497</sup> „Není hmota pohyb pouze vdechem a výdechem některého boha, který střídavě probouzí slovem světy k životu a pak je zase povolává zpět do svého lůna? Změní se všechno, co je mnohonásobné, zas v jedno, vystřídají jednou nové vesmíry, tryskající z myšlenky Toho, jehož jediným štěstím a jedinou funkcí je neustále tvořit, náš vesmír a všechny ty, jež vidíme rozvěšené kolem?“ Ibid., s. 494.

jejich určitého tvaru a velikosti.“<sup>498</sup> Mechanistický výklad světa selhává a svým redukcionismem v důsledku skutečnost irealizuje:

*Vymizel pohyb, zhasl ruch / Život se proměnil v mrtvo!- / Hmota a duch jak pomísen – / Všechno se ztratilo v mráкотný sen. / Kolem jen mrtvo a mrtvo...*

V básni *Krajina v duši* ze sbírky *Zazděná okna* je tataž úměra mezi privací pohybu a individualací; irealizace světa proměňuje entity v pouhé stíny a stopy někdejší existence, a tato negace vede k indexikalizaci:

*vše uspáno jak tíhou nekonečné rozsáhlosti / a smutkem ovzduší, / v němž jak by utkvěly a strnuly / mátohy popelavých šmouh; Ni ruch, ni život kol / v prostoru vychladlém, / v té truchlé samotě, jež na všechno se věsí*

Svět, který byl u Leibnize zavínut celý v monádách jako záhyb, prochází mortalizací – se zmizelým pohybem mizí totiž nejen tvary věcí, ale z funkčních záhybů se také stávají mrtvé záhyby, symbolizované mořskými vlnami:

*Bez hrází moře písku, / oceán mrtvých vln. / Vše zatopeno prachem šediva, / vše zalito / pošmurným svitem / a zsinalým*

„Krajina v duši“ byla v baroku podobná oceánu, kde kontinuum přechází z jedné „vlny“ v druhou („Baroko však záhyby ohýbá a přehýbá, vrší je do nekonečna, záhyb přes záhyb, záhyb podle záhybu. Rys baroka, to je záhyb pokračující do nekonečna.“).<sup>499</sup> Redukování „tajemství kontinua“ charakteristické např. pro Descartovo myšlení vede k ustrnutí, „zmrtnění“ tohoto kontinua.<sup>500</sup> Obraz mrtvých záhybů nalezneme také v básni *Beethoven* ve sbírce *Sodoma*:

*Klid zmrtnělých vln, na mořích neochvějných, / Jichž nerozbrzdí po léta žádný koráb, / Jež v kovovém a zšeřelém tónu tmí se / Den co den pustý!*

---

<sup>498</sup> Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Confessio naturae contra atheistas*, G IV, s. 106n. Cit. dle Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 18.

<sup>499</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 9.

<sup>500</sup> „Mnohost, to není jen něco, co má mnoho částí, ale i něco, co je poskládáno na mnoho způsobů. Každému patru odpovídá právě jeden labyrint: labyrint kontinua ve hmotě a jejích částech a labyrint svobody v duši a jejích predikátech. Jestliže je Descartes nedokázal rozložit, bylo to proto, že hledal tajemství kontinua v přímočarých cestách a tajemství svobody v přímosti duše, ale ignoroval přitom inklinaci duše stejně jako ohýbání hmoty. Je zapotřebí ‚kryptografie‘, která kalkuluje přírodu a zároveň dešifruje duši, vidí do přehybů hmoty a čte v záhybech duše.“ Ibid., s. 9n.

V básni *Somnambula (Zazděná okna)* je záhyb mortalizován v černou draperii temnot („*Jak bílá růže mystická a svatá / plá luna v temnot černou draperii, / a duše moje nervózámi jata / se v světlo její plna touhy vpíjí*“), což lze vnímat jako přehodnocení klasického barokního motivu zřasené draperie.<sup>501</sup> Opačný postup, od mortalizace k vitalizaci, najdeme v *Gotické duši*. Hlavní hrdina vede mechanickou existenci, avšak v jeho duši se svět dynamizuje, „nejpustší jizba“ se mění v ozářenou komnatu, strojový tikot hodin se mění v lidský hlas.<sup>502</sup> Součástí této vitalizace je příznačně také záhyb záclony, který se z ustrnulého záhybu stává skrze pohyb záhybem kontinua, jdoucím do nekonečna:

*A nejvíce na jeho fantazii působila starodávná záclona, visící před vchodem do ložnice. Byla protkávána a poseta na půdě mdlé modré vyšitými zlatými ptáky s křídly, široce rozpjatými. Letěli šikmo, a jejich let, zdola se počínající, jako by se prodlužoval v nekonečno. Pohnulo-li se záclonou, tu v rychlém, třesavém odlesku zlatého vyšívání se zdálo, jako by oživil nenadále ptáci a rozhupovali se k prudkému povzletu.*<sup>503</sup>

V sonetu *Příšerná loď* ze sbírky *Zazděná okna* lze stav v této básni tematizovaného korábu pochopit jako situaci diabolizované leibniziánské monády: je tu krize způsobená absencí pohybu, ustrnutím („*na mrtvých vodách hluboký klid*“), která vede ke ztrátě individuace („*V kajutách slyšet zdušený křik, / nejasné stíny palubou chodí*“). Je tu měsíc, který ale neodráží žádné sluneční světlo („*v zsinalém nebi měsíční štít / bez lesku, bez barvy, smutný a němý*“) – světlo luny odrážející sluneční záření (indexikální znak) lze chápat jako barokní světlík, odrážející do interiéru reflexy vnějšího světla, či rezonanční skříň. Obojí je metaforou horního patra barokního domu. Nyní je však světlík dysfunkční, žádné světlo již dovnitř neodráží. Dysfunkce leibniziánského systému vede ke kolapsu monády, ke ztrátě organické jednoty monády duše a monád těla, připojených k duši skrze vinkulum a princip přináležitosti, podobný přináležitosti plachet ke stěžňům a ráhňům korábu:<sup>504</sup>

---

<sup>501</sup> K draperii v baroku např. Neumann, Jaromír: *Český barok*, s. 40, 49; Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 85, 209.

<sup>502</sup> „Ale zatímco tělo žilo docela strojově, v duši se rodil a vyrůstal jiný svět. Všechno, co ve světě skutečném ho nechávalo lhostejným, neb co jej odpuzovalo, nabývalo nyní jakoby zmnoženého života v nejprudších odstínech. A tato mystická schopnost duše mu měnila nejpuštější jizbu, plnou strnulého mrtva, v komnatu, plnou krásy a lesku. Všechno v ní pojednou se rozhořelo a roztrpytilo. Zřel fantomy krásných lidí, jimž dával zlaté a hedvábné šaty princův a princezen dětských pohádek, kteří mu kynuli a usmívali se na něj. [...] Tikot hodin se mu proměňoval v hlas člověka...“ Karásek ze Lvovic, Jirí: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 18.

<sup>503</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>504</sup> „Jako fixované či připoutané k jedné individuální dominantě totiž vinkulum určuje individuální jednotu těla, které mu přináleží...“ Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 191.

*Veliký koráb, s plachtami všemi / černými stáří, přestal se chvít / na mrtvých vodách, začíná hnit – / dlouho tu, dlouho již, smutný a němý!*

Celá stavba barokního domu se hroutí, zničená proudem dějin. Ono nefunkční horní patro je pak pervertováno ve sklepení: zámecká barokní síň ozářená reflexním světlem zrcadel, *piano nobile*, je nyní izolována podobně jako podzemní sklep, kam neproniká světlo:

*Má duše sklepení je zaprášené, šeré, / kde síť pavučin vše kouty opředly. / Tam vane plísň dech, a svity málokeré / sem zbloudí bázlivě a chory, vybledly. (Nálada zmrtevělá, Zazděná okna)*

Podobně lze chápat cyklus básní ze *Zazděných oken* obsahujících metaforu hermeticky uzavřeného, pustého domu (básně *Opuštěný dům*, *Chorál mrtvých*, *Improvizace*).

Leibniz se bude postupem času pokoušet sjednotit mechaniku s finalitou, kosmos si představí jako hierarchické soustavy duchovních substancí, které jsou imanentními principy pohybu. Za působením těchto substancí stojí univerzální harmonie.<sup>505</sup> Tento metafyzický princip potom Leibniz skloubí s fyzikou: K tomu vyvine teorii o tzv. prvotní síle, vnitřní spontánnosti věcí, která je v základu toliko fenomenálních, odvozených fyzikálních zákonů, je kontinuální a je tělesům imanentní, je jejich formálním, esenciálním principem.<sup>506</sup> Jejím projevem je např. pružnost, vnitřní hybnost tělesa – impuls přišel zvenčí, avšak pohyb nastal díky pružnosti tělesa, skutečná příčina jeho pohybu je tedy interiorní.<sup>507</sup> Činná síla není redukovatelná na pouhou materii.<sup>508</sup> Tyto substanciální formy či esence se nazývají monády nebo u živočichů také duše a Leibniz se jejich pojetím vrací ke scholastice a k Aristotelově koncepci první entelechie.<sup>509</sup> Mechanismus tak přechází ve finalismus, kdy pohyb není

---

<sup>505</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 59n.

<sup>506</sup> *Ibid.*, s. 126n.

<sup>507</sup> Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Principia mechanismi ex altiore fonte*, in G IV, s. 397: „Když se tělesa po srážce odrazí, děje se tak působením síly pružnosti; odtud plyne, že pohyb, který zdánlivě odnímají při nárazu, je ve skutečnosti pohybem, který jim svébytně náleží, a čerpají jej z vlastní síly, již vnější podnět skýtá pouze příležitost k činnosti a – abych tak řekl – určení.“ Cit. dle Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 128.

<sup>508</sup> *Ibid.*, s. 126.

<sup>509</sup> Srov. např. Tomáš Akvinský v *Summě teologické*, I ot. 75 čl. 1 odp.: „Ale pravíme, že první původ života jest duše. Neboť, ač by nějaké těleso mohlo býti jakýmsi původem života, jako srdce jest původem života v živočichu, přece nějaké těleso nemůže býti prvním původem života. Neboť je jasné, že býti původem života, nebo živým, nepřísluší tělesu z toho, že je tělesem: jinak by každé těleso bylo živé nebo původem života. Tudíž nějakému tělesu přísluší býti živým nebo také původem života z toho, že je tělesem *takovým*. Co však jest v uskutečnění *takovým*, má to od nějakého prvku, který se nazývá jeho uskutečněním. Tudíž duše, která jest prvním původem života, není tělesem, nýbrž

primárně řízen fyzikálními zákony (ty jsou jen odvozené), ale spontánní činností směřující k cíli.<sup>510</sup> Skutečnost má tak stejně jako barokní stavba dvě patra: jednou ji lze vyložit mechanicky, podruhé metafyzicky. Tímto pojetím Leibniz opět překonává Descarta, jehož mechanicismus chtěl vysvětlit fenomény pouze na základě zákonů pohybu, které jsou dle Leibnize ovšem pouze odvozené, sekundární, a vycházejí z primárních substanciálních forem, bez nichž by se vesmír propadl v pouhý systém diskontinuitních, trpných sil a v chaos.<sup>511</sup>

Leibniziánské, duchovností prostoupené monády se tak v matematickém racionalismu mění pouze v nehybné atomy-částice prachu:

*Utkvěl jsem nehybně prostředí, / V černu a tichu pevně tkvím; [...] Cítím, že částí Mrtva jsem, / Atom a prach a nic více! (Umrtnění)*

Zákon zachování hmoty, případně leibniziánská rovnováha působení ve vesmíru, je pak rovněž vnímán trpně a stává se břemenem. Dualismus duchovní a fyzické oblasti odsuzuje tělo do hmoty jako do vězení:

*Předměty jsou příliš smutné, / Ty, které mají stále trvati, / (Pro nezničitelnost Hmoty). / Ale proto bylo to tělo tak zsinale / A smutné, / Že zůstane a bude, / V tvarech Hmoty. / Jen Duše jde / A nezanechá stopy / A uvadne / A nerozptýlí vůně. / – Chápeš, jak lehko Duši, / Když vychází z Hmoty? – – (Radost zániku, Sodoma)*

### 4.3 Metafyzika fikce – narcistická monáda

Co se duševních hnutí týče, ani ta nejsou u Leibnize determinována vnějšími příčinami, ale vycházejí ze spontaneity monády. Bylo již řečeno, že monáda nemá okna – to znamená, že veškeré zdroje jejích akcí se nacházejí v ní samotné, vychází z její vlastní substance a monáda nepodléhá vlivu žádné substance cizí.<sup>512</sup> Jde o metafyzický pohled na činnost monád. Toto bytí-bez-oken mělo však u Leibnize podmínku: předzjednanou harmonii, kterou Bůh zajistil, aby mezi monádami existovala přes jejich „zazděnost“ harmonie. Leibniz to ilustruje příkladem hodin, které nezávisle na sobě všechny ukazují týž čas. Božský hodinář je už předem nařídil tak, aby – při zachování naprosté spontaneity každé z nich – ze své esence a

---

uskutečněním těla: jako teplo, jež jest původem oteplení, není tělesem, nýbrž nějakým uskutečněním tělesa. Akvinský, Tomáš: *Theologická summa. První část*. Olomouc, Krystal, 1937, s. 632.

<sup>510</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 131.

<sup>511</sup> *Ibid.*, s. 147n.

<sup>512</sup> *Ibid.*, s. 155n.



svých vlastních percepcí vyjádřily celý vesmír. Tato individuální vyjádření společně tvoří celkovou harmonii veškerenstva.<sup>513</sup> Jiný přírám, vyrůstající z barokní definice hudby coby koncertantního stylu, používá dvou monád, které obě harmonicky zpívají týž part, aniž by se navzájem slyšely.<sup>514</sup> Leibniz tedy přenáší důraz dovnitř věcí. Každá monáda nachází zdroj všeho, co potřebuje, sama v sobě, každá v sobě obsahuje zavinitý celý svět: „Existuje pouze vnímané, které je vůči monádě vnitřní, a fenomén, jako to, co je vnímáno.“<sup>515</sup> Předzjednaná harmonie také řeší vztah mezi duší a tělem, mezi nimiž je vztah přináležitosti, kde duše i tělo jednájí každé na základě své osobitosti podle pravidel předzjednané harmonie.<sup>516</sup>

Učení o předzjednané harmonii může znít zvláštne, avšak jeho výhodou je, že jím Leibniz řeší karteziánský dualismus psychického a tělesného, a to na metafyzickém základě. Leibnizova harmonická, univerzální stavba však drží pohromadě právě díky onomu metafyzickému principu, který je dán nejen theisticky – byl vynalezen Bohem-geometrem –, ale také „animisticky“ či hylozoisticky, s pomocí imanence – skrze prvotní sílu přítomnou ve fenoménech.<sup>517</sup> Princip materiálního světa musí ležet mimo něj, resp. být založen na vyšším rovině, „*ex altiore fonte*“.<sup>518</sup> Podobnou tendenci jsme výše sledovali již u Gödela, dle něhož musí princip vědeckého systému ležet mimo něj samotný.<sup>519</sup> Z barokních filozofů s Descartem polemizuje i Pascal, který proti Descartově matematickému racionalismu rozvíjí

---

<sup>513</sup> Ibid., s. 156n.

<sup>514</sup> Deleuze, Gilles: *Záhýb*, s. 226n. S tím souvisí i v baroku oblíbené *basso continuo*, kdy byla interpretům ponechána větší svoboda spočívající ve variacích a místo striktního notového zápisu jednotlivých tónů se spíše počítalo s tvorbou akordů, kdy každý z interpretů vytváří soulad, ale dle své vlastní tvůrčí originality. Ibid., s. 231n.

<sup>515</sup> Ibid., s. 161.

<sup>516</sup> Ibid., s. 180n.

<sup>517</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 55.

<sup>518</sup> Leibniz v dopise Giovanni Battistovi Tolomei, 15. října 1703: „*Mea quidem sententia est omnia naturae Corporeae phaenomena fieri mechanice; ipsa tamen principia Mechanismi ex altiore fonte oriri, et cum Aristotele Entelechias primitivas, id est Animas, aut Substantias vitales impartibiles animabus analogas, ubique in materia esse agnoscendas non minus perennes quam credebantur Atomí Democriticorum.*“ [Dle mého názoru se však veškeré fenomény částicové povahy odehrávají mechanicky; avšak samotné principy mechanismu pocházejí z vyššího zdroje, buď jako s Aristotelem řečeno první entelechie, tj. duše, nebo nedělitelné živé substance analogické duším, a všude v matérii je možné je rozpoznat jako trvalé ne méně, než jak se věřilo o demokritovských atomech.] Cit. dle Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Sämtliche Schriften und Briefe*. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Fünfter Band. Vorausedition ad usum collegialem [online]. Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster, 2018, s. 264201 [cit. 15. 9. 2019]. Dostupný z www: <<https://www.uni-muenster.de/Leibniz/DatenVI5/ve65.pdf>>. [Překl. Š. S].

<sup>519</sup> Leibniz byl ostatně nejoblíbenější Gödelův filozof, Gödel se jeho filozofií dlouhodobě a intenzivně zabýval a své stanovisko charakterizoval jako monadologické. Svačinová, Iva: Leibnizovské motivy v Gödelově ontologickém argumentu. In *Pro-Fil 12* [online], 2011, č. 1, s. 2. [cit. 15. 9. 2019]. Dostupný z www: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/139040/2\\_ProFil\\_12-2011-1\\_8.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/139040/2_ProFil_12-2011-1_8.pdf?sequence=1)>.

nemetafyzickou teologii.<sup>520</sup> Karteziánský dualismus je z hlediska dějin modernity dvojznačný: na jednu stranu ji zakládá, na druhou stranu se tatáž modernita postupem času snaží s kartezianismem nějak vypořádat, a toto úsilí lze zhruba od romantismu chápat jako jeden z konstitutivních rysů např. estetické moderny.<sup>521</sup> Patočka o osvícenství hovoří jako o době „odporu k esprit de système“, která na karteziánských základech destruovala metafyzickou část teologie, avšak od 18. století a dále pojmenovává dvě hlavní reakce na tento proces: buď redukce na konečný svět jevů, jako by sám byl celkem veškerenstva (empirismus a pozitivismus), nebo snaha o rekonstrukci organického pojetí rozumu, jak ho pojímala antická a scholastická metafyzika<sup>522</sup> – tedy pojetí, ke kterému nakonec svými substanciálními formami (esencemi) dospěl i Leibniz. Co se období *fin de siècle* týče, Zouhar v něm spatřuje přelomové období, ze kterého se postupně vyvine zhruba pět reakcí na kartezianismus: další promýšlení metodologických základů vědy (prohlubující se pozitivismus, novokantovství), Nietzschev a Bergsonův vitalismus, Husserlova fenomenologie, marxismus a novotomismus.<sup>523</sup>

Protikladnost novější moderní doby i moderního umění ke kartezianismu zmiňuje i Šalda ve studii *Román sociální* z roku 1893. Umění 17. století je zde uměním abstraktní a schematické Descartovy filozofie, je to umění co do podstaty klasicistní.<sup>524</sup> Moderní umění i filozofie jsou jiné, a Šalda popisuje moderní situaci termíny, které připomínají přerod karteziánské mechaniky v leibniziánskou dynamiku (individualita monády jako „složená hromadnost“ univerzální harmonie či „věčný tok“ jako zachování množství působení):

Život, reálnost nemá meze, je nekonečná. Každá bytost může se současně a zároveň pokládati za *individuum*, za jednotku, nebo za *kolektivnost*, za složenou hromadnost. *Souvislost* vesmíru, učlankování všech jevů jeho jsou objeveny, jsou přivedeny k obecnému vědění. Jen duch lidský rozděluje si život a pojímá jej jako jednotky logické. Ve skutečnosti je naopak předním znakem života složitost, věčný tok a věčná změna. Proti neměnnosti a

---

<sup>520</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 23.

<sup>521</sup> Např. kritická korekce kartezianismu u Erbena či Herdera: Vojvodík, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006, s. 47nn., s. 68n.; k recepci kartezianismu dále: Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál*, s. 59; Zouhar, Jan: *Minulý konec století*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2000, s. 17, 89; Z makromoderního hlediska: Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 25nn.; Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, s. 238–247.

<sup>522</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 24n.

<sup>523</sup> Zouhar, Jan: *Minulý konec století*, s. 117.

<sup>524</sup> Šalda, F. X.: *Román sociální*. In *Kritické projevy I. 1892–1893*. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 10. Ed. Jiří Pistorius. Praha: Melantrich, 1949, s. 229n.

stálosti – statice – starého pojetí je v moderním ustrojení světovém rozvoj, pohyb, pohnutost. Místo neměnných jednotek zná moderní filosofie řady, řetězy, postup, rozvoj, *proměnu a přerod*.<sup>525</sup>

A Šalda podobně jako Leibniz také zmiňuje, že vnější příčinnost nedokáže svět celý odvysvětlit, protože lidská duše má svou vlastní spontánnost, která odvozeným vnějším zákonům nepodléhá. Monáda má jinou příčinnost, je to spíše finalismus, Šalda ho pozoruje v psychologizaci moderního sociálního románu:

Vedle těchto příčin vnějších a všeobecných, objektivních a opakovaných působí v činu, ve vůli zejména každého jedince příčiny *vnitřní, osobní, vlastní a zvláštní* – podstatně bezvědomé a utajené – které se zahrnují tímto často opakovaným, ale málokdy chápaným slovem: *karakter*. Charakter je vlastní, *bezprostřední* a věčně černé jádro vůle. Před charakterem zaráží se každá analýza. Je to střed, tmavý bod lidské bytosti. Charakter je jediné ve vůli, co se nedá vyložit, objasnit, poznati příčinností. Teprve vedle charakteru a na charakter působí *motivы vnější, objektivné*, jež se dají zahrnouti v síť příčinné souvislosti, jež lze poznati a vyšetřiti – jež jsou slovem *vědomé*.<sup>526</sup>

Myšlenka vnitřní spontánnosti monády je formulována antikarteziánsky a v podstatě v leibniziánských intencích (charakter tu lze chápat jako substantiální formu, identitu, první entelechii monády, byť psychologizovanou). Co je u Šaldy zmíněno teoreticky, nacházíme v Karáskově vyličení Rossettiho vyjádřeno programaticky, jako obraz uvozující celou *Gotickou duši*. Fenomenální realita je pouze odvozena, dává pouze podnět ke „vzmachu“ (leibnizovský *impetus*, spění) ducha, je odrazem, pobídkou k rozvinutí psychického života, jen příležitostí k rozvinutí vlastního. Uvádí do pohybu „prvotní sílu“ imaginace. Viděli jsme, jak u Leibnize byla prvotní síla odečítána z odporu hmoty, který hmota klade vůči podnětům zvenčí (podobně všechny formy se zrodily z vnějšího pohybu), v centru pozornosti je interiorita tělesa, nikoli působení vnějších sil. Prvotní sílu si nelze představit obrazivostí, ale je zjišťována z účinků. Tyto účinky jsou v tělese zavinuty jako potence. Jde o metafyzické, nikoli geometrické myšlení.<sup>527</sup> Bergsonova koncepce životního vzmachu mířila podobným směrem: materialita světa je pronikána „božskou duchovností“, které hmota klade odpor. Tímto duchovním principem je světu imanentní životní vzmach, tedy „životní proud, který proniká hmotou a je bezpochyby jejím důvodem“.<sup>528</sup> Platí to i v umění, které dle Adorna obsahuje určitý moment neskutečnosti, který je opět třeba odečíst z účinků této neviditelné síly, podobně jako lze z železných pilin odečíst gravitační pole magnetu. To, co je specificky

---

<sup>525</sup> Ibid., s. 230.

<sup>526</sup> Ibid., s. 241.

<sup>527</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 117n.

<sup>528</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 184.

estetické, je odečteno z proporcí a potencialit, z konstelace skutečných prvků.<sup>529</sup> V baroku jsou to např. tzv. mokré záhyby draperie, které obkreslují obrysy těla a které tělo lépe znázorňují než nahota – nepřímé, indexikální zobrazení je tu výš než přímé. Pohyby oděvu tu mají autonomii a mají vyjádřit intenzitu spirituální síly, která na tělo působí a která takto vytváří jakýsi „vnitřní kadlub“ a odlitek nitra.<sup>530</sup>

Tyto představy jako by byly zkoncentrovány do zmíněného Karáskova výroku o Rossetiho *Beatě Beatrix*: za sekundárního působení vnějších sil se ze záhybu v duši rozvine od skutečnosti naprosto odlišná, metafyzická představa. V eseji *Dante Gabriel Rossetti* Karásek o příhodě popsané v předmluvě *Gotické duše* píše:

A vložil-li rukopis svých básní pod podušku její rakve v návalu vysvětlitelné bolesti nad tím, že jest jí opuštěn, přišel den, kdy mrtvé odňal dílo, jež s ní nemělo nic společného. Nikdy skutečnost nemohla se zmocnit naprosto Rossettiho. Sen jeho měl své, určité tvary již v den, kdy Rossetti po prvé vzal do rukou nástroje svého umění, a nikdo nemohl změnit slabým pozemským vlivem, s čím duše se zrodila spiata jako v mystickém předurčení.<sup>531</sup>

Deleuze v této souvislosti upozornil na to, jak radikálně Leibniz oproti kartezianismu převrátil princip podobnosti, kde přenáší důraz od pozorovaného objektu k recepci samotné a k reprezentacím v duši. Percepce se nepodobá objektu, ale je „vibrační zachycenou receptivním orgánem“, např. bolest se nepodobá pohybu špendlíku, ale molekulárním hnutím, která v našem těle vyvolal.<sup>532</sup> Podobnost je vztažena k podobajícímu se, nikoli k tomu, čemu se v realitě podobá, „podobající se je samo modelem a ukládá hmotě být tím, čemu se podobá“.<sup>533</sup> Velmi podobně definuje vztah podobnosti i Marten, když ve své úvaze o vztahu umění a skutečnosti píše, že pravdivost umění nespočívá ve shodě s objektem, ale právě v rozvinutí záhybu obsaženého v percepci: „...pravdivost neznačí shodu vidiny s realitou, ale zákonitost jejího složení a rozvinu.“<sup>534</sup> Umění je ve Wildově *Úpadku lhaní* „spíše závojem

---

<sup>529</sup> „Umění se chová k tomu, co je v něm jiné, jako magnet k poli železných pilin. Nejen jeho prvky, nýbrž i jejich konstelace, ono specificky estetické, jež se obvykle připisuje jeho duchu, odkazují zpět k tomu, co je jiné. Identita uměleckého díla s existující realitou je též identitou jeho gravitační síly, která jeho *membra disiecta*, stopy jsoucnosti, soustřeďuje kolem sebe a je příbuzná světu principem, jenž klade umění ke světu jako kontrast a jímž si duch sám svět přizpůsobil.“ Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie*, s. 17.

<sup>530</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 207n.

<sup>531</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Dante Gabriel Rossetti. In *Umění jako kritika života*, s. 107.

<sup>532</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 162.

<sup>533</sup> *Ibid.*, s. 163.

<sup>534</sup> Marten, Miloš: Kritérium života. In *Moderní revue* 9, 1902/03, sv. 14, s. 7. Cit. dle Merhaut, Luboš: *Revue estetiky*. In Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 60.

než zrcadlem“.<sup>535</sup> Reference řeči o předmětnostech je v symbolismu nahrazena jejich sugescemi.<sup>536</sup> Rozhodující je percepce monády, vjem duše, nikoli reálný objekt; objekty mají v symbolismu vzbudit ideální senzaci, fikci; proto Rossetti necítí lásku k Siddalové, ale k Beatrix, podobně jako ji miluje Baudelaire v osobě Jeanne Duvalové. Toto metafyzické bytí je vnímáno jako reálnější než fenomenální,<sup>537</sup> na druhou stranu jde o bytí ontologicky fiktivní, nikoli o skutečnou, hmotu oduchovňující sílu jako u Leibnize či Bergsona, imanentně přítomnou v přírodě. Metafyzika umění je spíše spiritualizací, než skutečným řešením dualismu duše a těla. Je momentem neskutečnosti, odečteným v uměleckém díle z jednotlivých prvků skutečnosti.<sup>538</sup> Zatímco v baroku měla postava typu ideální Beatrice např. ve španělské mystice vést k „transsubstanciaci“ pozemské lásky v lásku Boží,<sup>539</sup> v symbolismu se jedná o věčný umělecký typ, „ryzí ideu vtělenou v jedinou Venuši“,<sup>540</sup> kde je jako „transsubstanciace“ označována proměna neuspořádané hmoty v umělecký styl.<sup>541</sup>

U Leibnize byla prvotní síla odkazem k jejímu Stvořiteli, ekonomii vesmíru vetknutou do něj nejvýš prozíravým Bohem, tvořícím nejlepší z možných světů, a principem vysvětlujícím esenciální, metafyzickou podstatu veškeré existence. U Karáska však dochází k transpozici metafyzického do fikce, krásné chiméry, kde funkci věčného, neměnného bytí zaujímá umění. Najdeme tu sice barokní monádu bez oken, která je sama sobě příčinou všech svých dějů, ale bez koncepce univerzální, předzjednané harmonie, díky které ono bytí-bez-oken mělo smysl. Otázka, která je tu položena, není nic menšího než to, zda je bez metafyziky dualismus těla a ducha vůbec překonatelný, zda není charakteristickým vedlejším produktem novověkého obratu k hledání nepodmíněných noetických jistot. Rozpojení obou pater patří ke

---

<sup>535</sup> Wilde, Oscar: Úpadek lhaní. In *Moderní revue 1*, 1895, sv. 2, s. 112. Cit. dle Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 292.

<sup>536</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 70.

<sup>537</sup> „Fikce je věčná, realita hyne. Vymyšlené tvary žijí, skutečné mizejí. Pravda je pomíjivá, klam věčný. Vášně a city, jimž se podrobují lidé v opravdovém životě, nemají nikdy té síly jako vášně a city, jež byly vymyšleny jimi: kolikrát oživuje melancholie Hamletova v nás, jimž se nevrátí nikdy smutek, jež jsme prožili sami kdysi? Tak skutečné věci se stávají neskutečnými.“ Karásek, Jiří ze Lvovic: *Gotická duše a jiné prózy*, s. 11.

<sup>538</sup> „Bylo třeba Rossettimu modelu, jaký byla miss Siddalova, jako mu bylo třeba celé řady jiných žen, typů pozemské krásy: ale bylo třeba, aby se na ně díval, aby byl vyhojen z jejich chyb, ze všeho, co skutečnost přinášela na nich všedního, a aby, pomocí kontrastu se všedností, poznati a vytvořiti mohl krásu imaginární, všechno neobyčejné, vzrušující, významné, čeho mu nemohla dát skutečnost, i když se mu přibližovala v podobě žen sebe krásnějších.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Dante Gabriel Rossetti. In *Umění jako kritika života*, s. 108.

<sup>539</sup> Tichá, Zdeňka: *Česká poezie 17. a 18. století*, s. 70.

<sup>540</sup> Baudelaire, Charles: Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži. In *Úvahy o některých současnicích*, s. 466.

<sup>541</sup> Marten, Miloš: *Styl a stylisace. Dialog*. Praha: Moderní revue, 1906, s. 19.

konstitutivním rysům dekadence.<sup>542</sup> Tato moderní situace je tragická: karteziánský rozum se pozvedl z veškerenstva silou svého vědomí a odsoudil tak fenomény pouze ke stínové existenci, pustil ze zřetele smyslovou a tělesnou zkušenost a organickou scholastickou filozofii, avšak tento krok měl stále ještě metafyzické krytí, idea Boha či Bohem zprostředkované harmonie zůstaly u Descarta i Leibnize zachovány. Leibniziánská barokní stavba, dialektika esencí a existencí, spojující tělesné a duševní záhybem přínařezitosti, kdy princip kontinua hmoty nerozlišoval řísně mezi smyslovým a rozumným, kde monádami nejsou jen duše, ale veškerý, hierarchicky od nejnižšího k nejvyššímu uspořádaný život sám, byla od té doby destruována. Kant obě patra barokního domu od sebe odřízil, když jasně vymezený rozdíl mezi smyslovým a inteligibilním znovu zavedl.<sup>543</sup> V symbolismu, dědici osvícenství, se pak v reakci na tento redukcionismus setkáváme s pokusem o sekularizovanou, resp. estetizovanou metafyziku. Snaha o nahrazení chybějícího jednotícího prvku uměním bylo ostatně jedním z hlavních cílů symbolismu. Snahu zmíněnou redukcí překonat samozřejmě nalezneme již dříve, např. u Rousseua<sup>544</sup> nebo v Herderově *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* ze 70. let 18. století, symptomatické však je, že Herder tu navazuje právě na Leibnize.<sup>545</sup> Vedle pozitivismu se vyvinula samozřejmě i – s Patočkou řeceno – „moderní obdoba organické verze rozumu“, kdy se v podobě Hegelovy filozofie „zaskvěla metafyzika naposledy v systematickém lesku“, avšak síly rozvíjející se přírodovědy a techniky se ukázaly silnějšími a učinily umělým konstrukcím přítrž.<sup>546</sup>

Zdá se, že barokní aluze u Karáska mají ambivalentní, kulturokritický, negativně dialektický smysl. Spontaneita monády je Karáskovi jistě blízká, avšak zazdění oken je pocitováno trpně: „*Ó řerý smutku oken zazděných!*“ Proklamované zazdění oken slonovinové věže v *Legendě o melancholickém princí* není vnímáno výhradně jako pozitivní, solipsistní existence je řísně pouhou nutností, vplynulou z dějinných okolností, a tedy gestem.

---

<sup>542</sup> Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál*, s.15n.

<sup>543</sup> „Kant pak zarytě odsuzuje usmíření nerozlišitelnosti a kontinuity, protože by obnášelo směšování jevů a věcí o sobě; rozlišení dvou světů (tak jak ho obnovuje Kant) plodí rozpor; a u Kanta vskutku víme, kde končí smyslové a kde začíná inteligibilní. Jinak řeceno, princip nerozlišitelných a zákon kontinuity si odporují, ovšem v systému kantovského typu. Dobře to vidíme u autorů, kteří rozpor předpokládají: [...] mluví o ideálním a aktuálním u Leibnize jako o dvou světech. Dva světy ale neexistují a podle Leibnize není řez nikdy mezeza ři diskontinuita.“ Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 113.

<sup>544</sup> Rousseau by dle Jauße mohl být „korunním svědkem Adornovy teorie moderny“, když identifikuje některá „zaslepení“ sebevládnoucího rozumu. Jauß, Hans Robert: *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, s. 74. [Překl. ř. S.]

<sup>545</sup> Vojvodík, Josef: *Imagines corporis*, s. 48n.

<sup>546</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 25nn.

Baudelairovské „opovržlivé gesto absolutního umělce“ bylo zároveň symptomem krize smyslu umění.<sup>547</sup> V artistním egotismu 90. let v českých zemích je přítomna také frustrace ze světa jevícího se jako „neprostupná entita“<sup>548</sup> a česká dekadence se nezrodila ani tak z přesycení, jako spíš z hladu.<sup>549</sup> Zazdění „všech oken paláce“ je tak po ztrátě baroka náhradním, bolestivým řešením karteziánského dualismu pomocí metafyziky umění či individualistické metafyziky Já:<sup>550</sup>

Básník jako by hovořil sevřenými rty stejně, jako se dívá zraky přivřenými. ... Říká všechno, nač žádný milenec této země nemyslí. Milenka jeho nikdy neexistovala v životě. Vytvořil si ji, jako jistý druh nejjemnější bolesti a nejtiššího smutku, aby jej milovala láskou neexistující, jako jí dal žít životem docela neschopným realizace.<sup>551</sup>

Cenou za tento pokus je narcismus monády, a její harmonické bytí-bez-oken v baroku se tak v dekadenci mění v „zazdění“: monáda je nyní ve své absolutní interioritě uvězněna, barokní fasáda bez oken vnímána jako negativní, hermetické zazdění a místo ke kontemplaci univerzální harmonie je monáda odsouzena k narcismu. Krása umění tedy s sebou téměř vždy v diabolickém symbolismu přináší smrt. Karteziánský dualismus byl nahrazen dualismem života a umění.<sup>552</sup> Oproti baroknímu principu pohybu, který zapřičiňuje existenci veškerých forem a změn, přechodů od potenci k aktům,<sup>553</sup> nastává ustrnutí. Monády kontemplují „se sevřenými rty“ a „zraky přivřenými“ své senzace, avšak ocitají se ve stavu akomunikace, zavinují se do sebe, což je dle Leibnize stav monád v pekle: zatracené monády mají jen „absolutní minimum rozkmitu“, což je udržuje v pekelném stavu.<sup>554</sup>

Monády u Leibnize byly sice bez oken, ale současně byly i koncertovány. Se ztrátou této koncertace tak monadičnost v diabolickém symbolismu<sup>555</sup> degeneruje v jakousi negativní

---

<sup>547</sup> Med, Jaroslav: K ideovému profilu Moderní revue. In Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 52.

<sup>548</sup> Merhaut, Luboš: Revue estetismu. In Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 60.

<sup>549</sup> Pynsent, Robert B.: Masaryk a dekadence. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 199.

<sup>550</sup> Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál*, s. 60.

<sup>551</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Dante Gabriel Rossetti. In *Umění jako kritika života*, s. 108.

<sup>552</sup> Jak dekadentní umění 90. let charakterizoval např. Hilar, Karel Hugo: Doba synthetická. Essai o psychologii dnešku. In *Moderní revue 19*, 1913, sv. 27, s. 109. Básník nové doby naopak dle Hilara hledá už věci a jejich „všeobecnou duši“.

<sup>553</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 22n.

<sup>554</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 123, s. 128nn.

<sup>555</sup> Hansen-Löve rozlišuje mezi diabolickým a mytopoetickým symbolismem. První fázi symbolismu tvoří proces diabolizace (διαβάλλειν = rozdělovat), v rámci něhož je uměleckým postupem autorů pozice deficitu, očekávání, selhání či antikomunikace. Ke skutečně symbolickému básnictví (ve

monadičnost: symbolisté coby „*Spätgeborene*“, coby poslední přeživší římského impéria, zobrazují monadičnost v její dysfunkčnosti. Kantovský rozum barokní stavbu rozpojil, ale potom dle Deleuze zemřel na „neurózu“ – po teologickém rozumu nakonec padl i ten lidský, coby „poslední útočiště principů“, a – z Leibnizova hlediska – nesoumožné bylo uvedeno do téhož, všech principů zbaveného, roztržitého světa.<sup>556</sup> Soumožnost byla ovšem u Leibnize výrazem Boží prozřetelnosti, a její ztráta znamenala ztrátu harmonie. Odkazy k baroku tedy nemohou neobsahovat nostalgii: Karáskův verš „*Tak dávno zazděných!*“ lze chápat jako negativně konotovanou ztrátu metafyzického celku, organického rozumu, na jehož místo nastoupila neuróza coby „nemoc století“.<sup>557</sup> Dle Deleuze Kant od Leibnize mnohé převzal, zvláště myšlenku autonomie obou z pater, avšak horní patro vyklidil a učinil ho pustým a prázdným tím, že ho redukoval na pouhý „regulativní princip“.<sup>558</sup>

Horní pusté a neobydlené patro barokního domu – u Karáska je podobně zdůrazněna právě neobydlenost barokního paláce, umocněná symbolem (kusem starožitného barokního nábytku):

*Ó šerý smutku oken zazděných! Tak dávno zazděných! Co za vámi tlí pohřbeno a zapomněno ve věčné, neproniknutelné temnotě, v tichu, jež ruší praskot jen rozeschlého rokokového nábytku pokrytého vybledlým modrým hedvábím!*

K baroku v básni odkazují jednak indexikální znaky, představující pomocí disrupcí někdejší a nyní zašlou slávu („*oči slepců prázdné*“, „*otlučeného průčelí*“, „*vybledlým modrým hedvábím*“), ale indexem je tu i sama neobydlenost, hermetická prázdnota prostoru, která k baroku odkazuje negativním způsobem, privativně. Neobydlenost je zároveň nostalgicky traktována:

*Já snilek bláhový za nocí příšerných [...] toužím viděti vás osvětleny zašlým jasem plesů za vámi kdysi slavených!*

Podíváme-li se do dalších básní výše zmíněného barokního minicyklu *Zazděných oken*, najdeme vesměs podobné obrazy. Mnoho indexikálních znaků: „*rezivými zbraněmi*“, „*zarámován v otřelém a unylém zlatě*“ (*Portrét*); „*plny smytého zlata a vybledlých amoretů*

---

smyslu συμβάλλειν, tj. syntézy či sjednocení) dospívá diabolický diskurs teprve později. Hansen-Löve, Aaage A: *Der russische Symbolismus*, s. 68nn.

<sup>556</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 115.

<sup>557</sup> Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 40.

<sup>558</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 203.



na mdlém lesku sèvreského porcelánu“ (*Rodinné hodiny*); „Ó kalná a šerá a mdlá zrcadla benátská, slepnoucí v chvějivém přítmi“ (*Benátská zrcadla*). Motivy neobydlenosti a hermetické uzavřenosti: „V tichu které asi hroby zpráchnivělo jeho tělo? V tichu kterého biskupského chrámu slabikují dosud zvědavé rty cizinců mrtvé jeho jméno a mrtvé zásluhy vtesané do vlhkého kamene náhrobního s podivně velikým erbem?“ (*Portrét*); „podlahy, která již dávno nechvěla se v rytmickém volném dupotu noh tančících menuet“, „zrcadla benátská, dávno již odvyklá lichotné měkkosti vyhrátého sálu“, „Dávno tu, dávno již smutno a ticho!“, „mráz prázdných prostor“ (*Benátská zrcadla*).

Ve všech těchto básních opět najdeme nostalgii, která ústí v barokní době: portrét propadlý v stíny („A jak divné stíny visely na něm!“), znázorňující markýze v barokní pudrované paruce „teskně“ hledícího a toužícího se vrátit do vysokého sálu rodného zámku v básni *Portrét*; v básni *Rodinné hodiny* to jsou staré hodiny, jejichž tikot přichází z hlubin minulosti charakterizované andělskými úsměvy („A jak teskně se ti amoreti usmívají!“) jako chvějivý hlas starce, avšak hovoří „tiše a důvěrně“, a představuje ztracenou harmonii („Tikaly tu dříve, než se ozval můj pláč v osamělosti zapadlé noci... Jak tomu dávno, tak dávno!“); a konečně zrcadla, „dívající se smutně na hladké parkety podlahy, která již dávno nechvěla se v rytmickém volném dupotu noh tančících menuet za zvuku skladby Rameauovy!“ v básni *Benátská zrcadla*.

V poslední zmíněné básni je motiv zrcadel či zrcadlové síně – odkaz na Rameaua upomíná na zrcadlovou síň zámku ve Versailles. Tento motiv je juxtaponován motivu plesu, na kterém se tančí menuet a na který tato zrcadla shlížejí. Bylo již řečeno, že monády jsou tančící, a tančí barokní tanec, kde je zachováván „patos distance“. Menuet je přesně takovým tancem: tančící jsou odděleni prostorem, zachovávají distanci a tančí zcela symetricky, aniž by vedl jeden druhého, nýbrž postupují nezávisle na sobě, avšak koncertovaně, podle zásad předzjednané harmonie. Každá z monád zůstává hermetickou a absolutně interiorní. Juxtapozice zrcadel a tance má však ještě jednu barokní motivaci, kterou lze pochopit z funkce zrcadla v barokní době. V ní není užívání zrcadlových ploch, budování zrcadlových síní či labyrintů neobvyklé. Kalista uvádí, že zrcadla tu nemají funkci pouhé dekorace, ale mají hlubší, metafyzický smysl: tím, že se vzájemně zrcadlí, odrážejí prostor do nekonečna,<sup>559</sup> leibniziánsky řečeno vytváří nekonečný, do sebe zavnutý záhyb, jaký má každá monáda v sobě (každá monáda obsahuje dle Leibnize zavnutý celý svět sama v sobě).<sup>560</sup> Kalista o

<sup>559</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 115n.

<sup>560</sup> Hauser, Michael: *Adorno: Moderna a negativita*, s. 85.

vzájemné interakci zrcadel hovoří jako o živém prostoru, „v němž je ztajena síla vytvářet ze sebe nové, vlastní hodnoty“.<sup>561</sup> Zároveň však odraz zrcadel představuje bytí světa jako iluzi, a má tak podobný význam jako barokní *danse macabre*, jehož smyslem je konfrontovat s nepravdivostí pozemského světa.<sup>562</sup> Z Leibnizova hlediska bychom řekli: nepravdivostí světa, který by byl pojímán pouze jako ryze fenomenální. Viděli jsme, že i u Leibnize bylo bytí fenoménů jen odvozené, zatímco jejich princip byl dán metafyzicky. Menuet *Benátských zrcadel* je tedy zároveň tancem smrti, a zrcadla jsou tu svědkem i symbolem iluzornosti „*lichotné měkkosti vyhrátého sálu a jiskření světél lustrových*“: „*Kde jsou ti tančící, kde jejich úsměv? Dávno tu, dávno již smutno a ticho!*“

Motivem smrti jsou i samotná zazděná okna z eponymní básně. Hermetičnost zazdění je mortalistická hermetičnost hrobu, nebo ji lze coby „*oči slepců prázdné, vyhaslé*“ chápat i jako zaslepení pojmového rozumu vůči všemu neidentickému, nepojmovému, např. vůči prvotní síle ukryté v substancích. K rozeznání tohoto neidentického dochází často právě v době rozpadu velkých dějinných koncepcí,<sup>563</sup> jakou doba *fin de siècle* nepochybně je. Stejně jako v *Benátských zrcadlech* je v básni zmíněn ples, slavený kdysi za okny, který je nyní doslova pohřben „*ve věčné, neproniknutelné temnotě*“. Funkce zrcadlové síně se proměňuje: místo aby odkazovala k Bohu, mění se v uvěznění „já“ do jeho vlastních percepce, byť sebekrásnějších. Barokní interiorita monády je v dekadenci pervertována do naprosté pasivity. Verš „*toužím viděti vás osvětleny*“ je touhou po znovuobydlení vyklizeného horního patra barokní duše.

Tanec monád se po ztrátě univerzální harmonie mění v „chorál mrtvých“, kteří spolu již nedokážou komunikovat, bytí-bez-oken je nyní černou, smuteční „oponou duše“, rezonanční blána *camery obscury* zachycuje jen tragické tóny bolesti:

*A cesta nejistá a mlčící / a mrtvá, v noci stopená / a plná putovníků / ke branám hrůzy, / stínů, již se neznají / a prchnou, jak se k sobě přiblíží. (Krajina, Zazděná okna); Neznámí mrtví, neznámí bratří! / Žalobné hlasy z Věčnosti klína, / znějící tesklivě k mému ted' sluchu, / výkřiky táhlé / zašlých rodů! // Bolestí vašich tragické tóny / v oponu černou duše mé tkají / těžký květ smuteční pohřbených žalů / v zapadlých hrobech, / v kryptách chrámů, // bolestí vašich tragické tóny / v duši se ryjí, v uspanou duši, / v hladinu chvějivou, v citlivou blánu, / napjatou tence / v tichu noci. (Chorál mrtvých, Zazděná okna)*

---

<sup>561</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 116.

<sup>562</sup> *Ibid.*, s. 116n.

<sup>563</sup> Hauser, Michael: *Adorno: moderna a negativita*, s. 85.

Shrňme mnohovrstevnatý a komplikovaný obraz zazděných oken ještě jednou: zazdění oken paláce představuje interioritu, hermetickou uzavřenost monády, zachována je i její tvůrčí spontánnost, naprostá absence horizontálních vztahů, které však chybí vertikála barokní předzjednané harmonie, která zajišťovala, že dvojce na sobě nezávislé hodiny soumožně ukazovaly týž čas. Tato vertikála je nyní namířena k umění, do oblasti „irreálního“. Díky narcismu se však bytí-bez-oken mění v zazdění. Zároveň je toto zazdění symbolem pro neobydlenost horního patra barokního paláce-duše. Proč zde k recepci barokní monády dochází? Proč se trvá na její uzavřenosti, i když je dysfunkční? Nacházíme zde barokní půdorys, avšak žádný střed. Odpověď zní: jde o negativní dialektiku, která chce „rozkládat rozkládající“, identifikovat místa zaslepení. Otevření monády v modernitě znamenalo otevřít dveře nesoumožnostem. Soumožnost byla pro Leibnize způsob, jak řešit disonance, které jsou nyní v tomtéž, radikálně nesoumožném světě. Cenou za soumožnost byla absolutní uzavřenost monády, která v sobě zahrnovala svět, avšak zahrnovala ho podle pravidel předzjednané harmonie, garantované Bohem. Monáda se v modernitě otevřela, avšak za cenu ztráty harmonie:

Hra světa se jedinečným způsobem změnila, protože se stala hrou, která diverguje. Jsoucna jsou rozštěpována a jsou udržována rozevřená divergentními posloupnostmi a nesoumožnými soubory, které je táhnou ven, místo aby se uzavíraly v soumožném a konvergentním světě, který vyjadřují z vnitřku. V tomto smyslu mohla moderní matematika vyvinout teorii strun, podle níž se „monády“ zkoušejí vydat novými cestami v universu a vstupují do syntéz spojených s každou cestou. Je to svět pojmání spíše než uzavírání. / Můžeme teď lépe pochopit, v jakém ohledu je baroko přechodem. Klasický rozum se zhroutil pod náporom divergencí, nesoumožností, nesouladů, disonancí. Baroko je ale posledním pokusem obnovit klasický rozum tím, že divergence rozloží do všech možných světů a z nesoumožností vytvoří hranice mezi světy.<sup>564</sup>

Nevadí nemít okna. Problémem je už neslyšet hudbu sfér.

---

<sup>564</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 141.

## 5. Černé slunce – mortalismus

V jednom z dopisů spisovatele z okruhu *Moderní revue* Marii Vladimíře Olze Jedličkové, publikující pod pseudonymem Edvard Klas, Karásek píše:

Vím, je možno přežítí sebe sama. Vím, je možno i tak oklamati lidi maskou, že nepoznají mrtvoly. Nuže... zkusím ještě trochu toho histriionství.<sup>565</sup>

Karásek tu traktuje sama sebe jako mrtvolu, ukrytou za fasádou života, jako někoho, kdo žije, aniž by žil. Je to manýristický paradox, *conchetto*, spojující dva protiklady do jedné metafory. Zároveň jde o variaci na sanjuanistické *conchetto* „*muero porque no muero*“, tedy „umírám, protože neumírám“, z básně sv. Jana od Kříže *Žiji jako bez života*:

*Žiji jako bez života / a naději tedy mám, / že mru neboť nezmírám. [...] To, co jako život miji, / není vlastně životem / nýbrž krutým smrti jhem / až na dny, jež s tebou žiji. / Slyš má slova, Bože milý: / Nechci život, který mám, / neboť mru, že nezmírám.*<sup>566</sup>

Toto *conchetto* je v Janově básni mnohokrát variováno, až je v jejím závěru poměr života a smrti konečně přehodnocen: zatímco život byl smrtí, smrt bude očekávaným vykoupením, tedy životem:

*Smrt je zlá, já pláči pro ni / a lkám nad svým životem / dokud bude zajatcem / hříchů, jež ho neuvolní. / Bože můj, jak toužím po dni / až konečně zavolám: / Žiji, teď už nezmírám!*<sup>567</sup>

Představa smrti-života je vyjádřena také ústřední metaforou Březinovy básně *Svítání na západě* z eponymní sbírky, kde po poledni života nastává soumrak, který je však ve skutečnosti svítáním nového života.<sup>568</sup> Podobnou metaforu, byť transponovanou v počátek

---

<sup>565</sup> Dopis Edvardu Klasovi z 25. 4. 1902. In Karásek ze Lvovic, Jiří: *Milý příteli... (Listy Edvardu Klasovi)*. Praha: Thyrsus 2001, s. 27.

<sup>566</sup> Jan od Kříže: *Žiji jako bez života*. In *Poezie*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1992, s. 25.

<sup>567</sup> *Ibid.*, s. 27.

<sup>568</sup> Březina podal výklad této metafory v rozhovoru se Sigismundem Bouškou, uveřejněném v *Novém životě* I, č. 6 z června 1896: „Západ náš je smrt. Po smrti – na západě – nám teprve svítá věčný den poznání a rozkoše života. – Stíny kvetou, rostou, houstnou, život se chýlí k večeru. „Polední parna za sebou máme“, to jest: stáří či choroba ochladila vášnivý žár krve, „sen opilý krví umdlel“, duch se vymaňuje z pout smyslnosti. [...] Obraz: slunce zaclání intenzitou svého světla hvězdná bohatství nebe; pouhé oko naše by nevědělo o nekonečných propastech vesmíru, kdyby nebylo noci, která rozšiřuje, prohlubuje výše, ukazuje hvězdy, ztopené za dne v modři. Výklad: den – život, sluneční zář – palčivá, únavná nejistota pozemského poznání, zdánlivě tak jasného a přece celé

života, vyjadřuje Mácha ve *Večeru na Bezdězu*: narození je paradoxně večerem, mládí nocí, charakterizované vertikálně jako nezemské „jinošství“, které „v jiných bloudí říších“, pak však přichází horizontální vztahy dne, kde je konec samoty zaplacen ztrátou nočních hvězd. Monáda, v noci mládí díky bytí-bez-oken vertikálně otevřena vzhůru, se později otevírá nesoumžnostem dne. Vše vrcholí dusným poledním žářem, tlumícím život podobně jako u Březiny.<sup>569</sup> Nejde tedy o motiv, který by byl české romanticko-symbolistní tradici cizí. Identickou myšlenku opět najdeme i v jednom z dopisů Klasovi, kde definitivní harmonie nastává až na prahu smrti a kde lze zaslechnout ozvěnu Březinovy básně (např. veršů „*Hořící trámovi vězení našeho s praskotem ohně se láme, / a u cesty nezralé ovoce naše reflexem západu zraje*“):

Básníkem bolestné touhy, doznívajících tónův a vadnoucích květů bych Vás nazval dále, ale básníkem touhy, jež dochází plné krásy teprve v své agónii, tónů, jež teprve doznívající splývají do tesknosti s harmonií kosmu, a květů, jež vyroňují ze svých kalichů vůni jemnou jako oklamaný sen teprve před samým procesem vadnutí.<sup>570</sup>

Motiv zazděných oken je tak možno chápat ještě jedním způsobem: jako sanjuanistickou touhu po smrti-životě. Tuto karmelitánskou interpretaci zazdění podává i Karásek sám v povídce *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*.<sup>571</sup> Fenomenální svět je ve své pomíjivosti jen fiktivním, smrti zasvěceným, zatímco mimosmyslový duchovní svět je životem. Tento motiv je pro barokní sanjuanistickou mystiku příznačný, jak ukazují např. také verše barokního básníka Jeana de Sponde obsahující „zazdění“ oken-očí:

*Mé oči, nechtějte dál hledět utýrané / na žhnoucí paprsky, ve kterých život plane, / zakryjte temnotou zornice zmámené. / Ne, nechromíte své přirozené síly, / a teprv až byste z té noci vystoupily, / bude vám těšit se živějším plamenem.*<sup>572</sup>

Výraz „zazdění“ najdeme u Jana od Kříže jako situaci duše zbavené všech tvořivých schopností a náklonností, nacházející se v temné noci, kam byla uvedena Bohem: „Zazdil a

---

světy nám ukrývajícího. Noc – vyšší záře nového žití.“ Cit. dle Březina, Otokar: *Básnické spisy. Spisy Otokara Březiny. Svazek I.* Miloslav Hýsek (ed.). Praha: Melantrich, 1933, s. 260n.

<sup>569</sup> Mácha, Karel Hynek: *Večer na Bezdězu*. In *Prózy, zápisky, deníky*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 122.

<sup>570</sup> Dopis Edvardu Klasovi 30. 11. 1903. In Karásek ze Lvovic, Jiří: *Milý příteli...*, s. 51.

<sup>571</sup> „Myslila na svatou Terezií, na sílu jejího ducha, jež jí umožnila, že dovedla zazdítí svůj časný život do hrobky, by dobyla věčných nebes...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 168.

<sup>572</sup> De Sponde, Jean: *Stance o smrti*. In *O smrti*. Zblou: Opus, 2005, s. 7.

zatarasil mé cesty kamennými kvádry.<sup>573</sup> V Janově mystické teologii má „temná noc“ dvojitý význam: jednak jde o temnou noc smyslů („zazdění oken“),<sup>574</sup> jednak o metaforu pro samotný život, protože duše získává definitivní světlo (svítání) až v okamžiku smrti.<sup>575</sup> Janova představa života postupuje podle schématu od půlnoci k svítání, jak postupuje očišťování smyslů a později i ducha skrze temnotu.<sup>576</sup> Toto očišťování má charakter smrti: „Má to být jistě jako smrt a časné a přirozené a duchovní zničení ve všem, v oceňování vůlí, v němž se nachází celé popření.“<sup>577</sup> Zazděná okna jsou tak výrazem mortalismu, ryze pasivní *vita contemplativa*. Diabolický, dekadentní symbolismus v sobě samozřejmě žádné eschatologické aspekty neobsahuje, avšak má v sobě barokní topos *vanitas*, aktualizovaný romantismem<sup>578</sup> a devaluuující pozemský svět ve prospěch nepomíjivého, ve prospěch pasivní kontempace. Karásek v jednom z dopisů Martenovi ostatně k sanjuanistické tradici explicitně odkazuje, když hovoří o „očišťování“ estetistní existence od banalit „denního styku“ a směřování ke karmelitánské „absolutní“ klauzuře.<sup>579</sup> Janovská koncepce se tedy podobně jako diabolický symbolismus vyznačuje jednak pasivitou, jednak absolutní receptivitou, kde duše je pouhou látkou, do které vtiskává formu Bůh.<sup>580</sup>

---

<sup>573</sup> Jedná se o citaci biblického verše (Pláč 3,9), Jan však biblické citace parafrázuje velmi volně a tvořivě v souladu s cíli své mystické teologie. Jan od Kříže: *Temná noc*, 2. kniha 8,1. In *Temná noc*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995, s. 122.

<sup>574</sup> „Proto má duše stále odvracet oči od všech těchto vjemů, které může rozlišeně vidět a slyšet, což je věcí smyslu a nemůže to být bezpečným základem víry, a má je upírat na to, co nevidí a co nepatří ke smyslu, nýbrž k duchu, k tomu, co se nedá smyslem postihnout. [...] znamená to, že máme být potmě, že máme mít oči zavřené pro všechna ostatní světla a že v této temnotě má být světlem, o které se opřeme, jenom víra, která je také temná...“ Jan od Kříže: *Výstup na horu Karmel*, 2. kniha, 16,12. In *Výstup na horu Karmel*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999, s. 140n.

<sup>575</sup> „A tak víra, která je znázorněna těmito nádobami, obsahuje v sobě božské světlo. Až bude nádoba odstraněna a rozbita rozběskem a koncem tohoto smrtelného života, potom se objeví sláva a světlo Božství, jež v ní bylo ukryto.“ Jan od Kříže: *Výstup na horu Karmel*, 2. kniha, 9,3. In *Výstup na horu Karmel*, s. 109.

<sup>576</sup> *Ibid.*, 2. kniha, 2,1. In *Výstup na horu Karmel*, s. 81.

<sup>577</sup> *Ibid.*, 2. kniha, 7,6. In *Výstup na horu Karmel*, s. 100.

<sup>578</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 179.

<sup>579</sup> „Zvykl jsem však již býti urážen banalitami života kolem sebe, jen když jsem odškodněn chvilkami izolace, jež si umožňuji všemožným způsobem, a kde se mi zdá, že se očišťuji ode rmutu, jež denní styk na mne naházel. Zajisté i Vy si stvoříte za čas takový modus vivendi s prostředím, pro něž vlastně nejste stvořeni, ale v němž je nutno žít. Absolutní klausura je ideál, – ale každému poměry nedovolují „jít ke karmelitánům“. Ostatně myslím, že můžeme se cítiti chvílemi i mezi lidmi osamělejšími, než mezi čtyřmi stěnami. Aspoň já si vždycky uvědomuji svou odlišnost teprve tehdy, když jsem se ocitl mezi hlučící společností.“ Dopis Miloši Martenovi z 28. 12. 1901. In Kuchař, Lumír: *Dialogy o kráse a smrti. Studie a materiály k české literatuře přelomu 19. a 20. století*. Brno: Host, 1999, s. 67n.

<sup>580</sup> „...toto patření kontempace se děje v naprosté nečinnosti a v odpočinutí duše; je jako vzduch, který když bychom ho chtěli sevřít v hrsti, unikne.“ Jan od Kříže: *Temná noc*, 1. kniha, 9,6. In *Temná noc*, s. 70.

## 5.1 *Vita non activa* – diabolizace osvícenství

Tato pasivita se v diabolickém symbolismu projevuje nejprve jako absolutní devaluace *vita activa*. Jak už bylo řečeno, dekadentní moderna popírá osvícenský ideál *bourgeois-citoyen-homme*, a ve jménu tohoto odmítání je negována veškerá občanská, politická či lidsky prospěšná činnost, stejně tak jako společenský a politický systém. Zatímco racionalistická, pozitivistická moderna věřila v perfektibilitu a procházela revolučním pohybem, estetická moderna paradoxně bývala někdy politicky velmi konzervativní a reakční ve smyslu, že odmítala demokratické uspořádání a cítila nostalgickou afinitu k aristokracii. Baudelaire se poté, co se rozešel s revolučním hnutím z roku 1848, přiklonil – minimálně proklamačně – k názorům Josepha de Maistra,<sup>581</sup> okruh kolem *Moderní revue* razil antidemokratičnost bourgetovského ražení<sup>582</sup> a nepřiklonil se ani k Masarykovi a realistům, ani pokrokářskému hnutí, omezoval se na kriticismus a negativní dialektiku, kdy se snažil popírat buržoazní měřítko právě pomocí těchto měřítek samotných.<sup>583</sup> Ostré antidemokratické resentimenty najdeme i u Karáska.<sup>584</sup> Moderní dandy tak měl být jednak antidemokratickou náhražkou aristokrata, jednak byl coby *flâneur* zcela společensky neužitečný.<sup>585</sup> Odmítání společenského angažmá je tak především odmítnutím osvícenského voluntarismu, založeného na produktivitě, která byla konstitutivní charakteristikou společenského i soukromého postavení

---

<sup>581</sup> O kterém psal jako o „vojákoví prodchnutém Duchem svatým“. Baudelaire, Charles: O podstatě smíchu a obecně o komičnu ve výtvarném umění. In *Úvahy o některých současnících*, s. 229; srov. také „De Maistre a Edgar Poe naučili mne uvažovati.“ Baudelaire, Charles: *Rakety. Mé srdce obnažené. Denníky Charlesa Baudelairea*. Královské Vinohrady [Praha]: F. Adámek, 1907, s. 68.

<sup>582</sup> Pynsent, Robert B.: Dekadentní národ: politické názory Arnošta Procházky a Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 343.

<sup>583</sup> *Ibid.*, s. 332.

<sup>584</sup> „Je to krutá, zžíravá kritika demokracie, ne oné, jež je výsledkem pravé vnitřní duševní aristokracie, ale oné, jež vyvřela z rozvratu doby, jež je demokratickým třeštěním, velkohubým hrubstvím, výchovou k sprostotě, jež chce ‚nepracovat a skvěle se mít‘.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Jaroslav Maria. In *Tvárcové a epigoni*, s. 159.

<sup>585</sup> Srov. jak o dandyho klade do opozici k modernímu velkoměstskému životu Baudelaire: „Dandysmus se objevuje především v obdobích přechodu, kdy ještě demokracie není všemocná, kdy je aristokracie otřesena a pokořena jen z části. Ve zmatku těchto dob pojalo nejspíš několik lidí, vyvržených, znechucených, zahálejších, ale do jednoho plných vrozené síly, úmysl vytvořit jakousi novou aristokracii, kterou bude tím obtížnější zlomit, že bude založena na nejvzácnějších, nejneznitelnějších schopnostech a nebeských darech, jež nelze získat prací ani penězi. Dandysmus je poslední výsledek heroismu uprostřed úpadku; [...] Dandysmus je zapadající slunce; jako hvězda, která klesá, je nádherný, bet tepla a plný melancholie. Ale běda, stoupající příliv demokracie, který všady vniká a všechno nivelizuje, utápí den ze dne i tyto poslední představitele lidské hrdosti a zalévá stopy těchto podivuhodných Myrmidonů vodami zapomenutí.“ Baudelaire, Charles: Malíř moderního života. In *Úvahy o některých současnících*, s. 613.

jedince od 18. století.<sup>586</sup> Adornův Odysseus, hrdina osvícenství, odmítající v podobě Sirén mytickou, pudovou existenci, a muž činu, prochází v estetické moderně negativní dialektikou. Cokoli hrdinského, slavného, na historismu založeného, je v dekadenci diabolizováno.<sup>587</sup> Vůči osvícenskému heroismu je uplatňována negativní dialektika degenerace a estetizace. Jauß ukazuje, jak se při vyrovnávání se s Rousseauem osvícenská kritika obrátila od teleologie ke genealogii, ke zkoumání dějin lidské přirozenosti, hledání počátku, k vytváření mýtu původu. Člověk je díky vzdělání svým druhým stvořitelem: Wieland rozvíjí utopické vyhlídky na nový počátek lidských dějin, který posléze splynul s Velkou francouzskou revolucí,<sup>588</sup> Kant zase v textu *Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte* z roku 1786 zcela převrací pohled na zrod dědičného hříchu: Adamovo kousnutí do jablka v ráji bylo počátkem osvojení rozumu (o hříchu tedy vzhledem k nepřítomnosti dostatečného poznání nelze mluvit), člověk vykročil ze zvířecího, pudového stavu do rozumného a svobodného, co bylo individuální ztrátou, ukázalo se jako dobrodiní pro celý druh.<sup>589</sup> Jako parodie či perverze (resp. negativní dialektika) těchto osvícenských *aitiai* se pak musí jevit stylizace dekadentního já do posledního, neživotného výhonku degenerovaného rodu, plného osvícensky jednajících hrdinů. Je příznačné, že tento poslední potomek pervertuje do umělce, do člověka s hypersenzitivním založením a nadáním, avšak naprosto neproduktivním a nepraktickým.

Tento topos najdeme ve středoevropském modernismu hojně zastoupen, např. v prózách Thomase Manna či Huga von Hofmannsthal.<sup>590</sup> Ve svém eseji *Lübeck jako duchovní forma života* uvádí Mann jako své světonázorové i umělecké východisko

---

<sup>586</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 25.

<sup>587</sup> Karásek např. vymezuje moderní, na psychologii postav a líčení psychických procesů založené drama, od staršího šablonovitého dramatu, konkrétně Hugova, takto: „Staré drama je přeplněno samými králi a rytíři, vévody a vojevůdci, bandity a vojíny. Osobami, jejichž volné sociální postavení jim umožňovalo, aby vůli realizovaly hned v čin, myšlenku sebe menší aby učinily skutkem. Nebylo tísnivých pout. Byla-li vůle, byla hned možnost. [...] Staré drama volilo za své reky osoby tradiční a legendární. Líčilo figury hotové, které si odžily na zemi svou úlohu a po nichž zůstaly, jako schémata, nárysy jejich životní činnosti, určitých událostí, příhod a zážitků. Ty měl básník jen sestilisovat a sesymbolisovat v určité zhuštěné tvary.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního dramatu. *Impresionisté a ironikové*, s. 116.

<sup>588</sup> Jauß, Hans Robert: *Mythen des Anfangs: Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung*. In *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, s. 49. Jauß tu komentuje Wielandovo pětisvazkové dílo shrnuté v roce 1795 pod název *Beiträge zur geheimen Geschichte der Menschheit*. Dějinné události po roce 1789 Wielandovi později – jak sám přiznává – potvrdily, co nejprve uváděl jen jako tušení a prognózu.

<sup>589</sup> *Ibid.*, s. 50. Kantův text in *Werke in zwölf Bänden. Band 11*. Ed. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden a Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1964, s. 85–102.

<sup>590</sup> Viz Sirovátka, Štěpán: *Nedostatečnost hrdinů měšťanské epochy: Thomas Mann a Hugo von Hofmannsthal*. In Housková, Anna; Svatoň, Vladimír (eds.): *Pokusy o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 133–144.



„patricijsko-městský, kmenově lübecký či obecně hanzovní proud v literatuře“,<sup>591</sup> avšak tato buržoazní tradice je v modernismu transponována do duchovní a symbolické roviny, jež se v běžném životě projevuje jako estetismus<sup>592</sup> (Mann jako charakteristického potomka hanzovní obchodní buržoazie zmiňuje také Schopenhauera, rodáka z Gdaňsku).<sup>593</sup> Mannovým hrdinům (jako jsou např. Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger nebo Gustav von Aschenbach) je tak inherentní jistá dekadence, kdy původní „měšťanské“ ctnosti, charakterizované jako odpovědné, „život vážné vedení“,<sup>594</sup> v pozdních generacích degenerují do slabosti a nedostatečnosti na jedné straně a do hypersenzitivity a uměleckých sklonů na straně druhé (srov. Mannův román *Buddenbrookovi*, jehož původní název zněl *Abwärts*, tedy degenerativní pohyb po spirále dolů).<sup>595</sup> Dekadence znamená proces „odměšťanství“, definovaný jako „odklon od měšťanských hodnot, biologická ztráta spořádanosti, způsobená diferenciací a posílením senzibility“<sup>596</sup> či „degeneraci takového starého a opravdového měšťanství do subjektivně-uměleckého: prožitek a problém přílišného zjemnění a ztráty zdatnosti“.<sup>597</sup> Podobně traktuje Hofmannsthal hrdinu *Pohádky 672. noci*, který je charakterizován jako bohatý „kupecký syn“,<sup>598</sup> vyznačuje se však „tajemnou lidskou nedostatečností“<sup>599</sup> a obklopuje se krásnými uměleckými předměty, jež jsou mu zdrojem estetických senzací (Hofmannsthal slovo „nedostatečnost“ používá příznačně také v eseji o Paterovi: „nedostatečnost estetismu“ vychází najevo, „jakmile by člověk chtěl na estetickém nazírání světa vystavět veškerý osobní život“).<sup>600</sup> V tomto duchu, jako estetizovaného měšťana, charakterizuje Karásek ve *Vzpomínkách* např. S. K. Neumanna.<sup>601</sup>

<sup>591</sup> Mann, Thomas: Lübeck jako duchovní forma života. In *Konec měšťanské epochy*, s. 11.

<sup>592</sup> Umělec „nepřestává být tím, čím byli otcové, nýbrž je znovu právě takový, jen v jiné, svobodnější, zduchovnělejší, symboličtější podobě“. *Ibid.*, s. 20.

<sup>593</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>594</sup> *Ibid.*

<sup>595</sup> Rasch, Wolf Dietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 38.

<sup>596</sup> Mann, Thomas: Lübeck jako duchovní forma života. In *Konec měšťanské epochy*, s. 18.

<sup>597</sup> Mann, Thomas: Bürgerlichkeit. In *Betrachtungen eines Unpolitischen*, s. 110. [Překl. Š. S.]

<sup>598</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Pohádka 672. noci. In *Lucidor a jiné prózy*, s. 10.

<sup>599</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Pohádka 672. noci. Cit. dle Briese-Neumann, Gisa: *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*. Frankfurt nad Mohanem: Peter Lang, 1985, s. 172. (německé znění: *geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit*.) České vydání překládá jako „tajemná lidská nedosažitelnost“. Hofmannsthal, Hugo von: Pohádka 672. noci. In *Lucidor a jiné prózy*, s. 13.

<sup>600</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Walter Pater. In *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I*, s. 238n. [Překl. Š. S.]

<sup>601</sup> „Ale na druhé straně musím přece jen přiznat, že i v Neumannovi byl kus choulostivého estéta. Bylo to dítě patricijské rodiny se sympatiemi pro periferii, ale zároveň se vkusem pro všechno apartní, odlišné, pobuřující šosáky.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Vzpomínky*, s. 160n.

Vedle „odměšťanštění“ se degenerace projevuje také „odmužněním“, biologickou neschopností pokračovat v rodové genealogii. Tato dynastická dysfunkce má v dekadentní próze i svůj narativní protipól v nerozvinutém příběhu, v paradigmaticizování biografie (bezdějovost a pouhé vrstvení popisů).<sup>602</sup> Konec předmoderní éry je symbolizován degenerací mužské aristokracie a syntagmaticnost jednání vyjádřená „rodokmenem“ je rozpuštěna v paradigmaticnosti, ve sterilní florální ornamentice<sup>603</sup> (květinové motivy coby sublimaci tělesnosti najdeme jistě i u Karáska). Další z vlivných psychologů *fin de siècle*, Otto Weininger, v díle *Geschlecht und Charakter* vyhrazuje logické, konceptuální myšlení pouze mužům, kdežto pro ženy je příznačná jistá amorfnost pojmů i vlastní identity.<sup>604</sup> Pro Weiningera je tu však charakteristická v jádru protiosvěcenská „negativní dialektika“: osvícenský humanismus ženy neintegrovat, a Weininger tak spíše domýšlí ideologii vídeňské buržoazie včetně jejích předsudků do absurdních důsledků, čímž odhaluje její rozpory<sup>605</sup> – „obvyklý buržoazní kompromis mezi misogynií a manželským svazkem“ Weininger odmítá.<sup>606</sup> Podobně Kantův idealismus byl velmi „maskulinní“ z hlediska, že duševní akt ideje probíhá v plné čistotě pouze u muže – v rámci negativní dialektiky vůči idealismu tedy Weininger dochází ke krajnímu antifeminismu.<sup>607</sup> Feminní prožívání je dle Weiningera plně impresí, a stejně tak lunární indexikální svět dekadentního symbolismu. Efeminace dříve mužného rodu je patrná i v *Gotické duši*: ze starého rytířského rodu zbývá jen hrdina románu a několik žen „stížených hysterií“,<sup>608</sup> výchovy hrdiny se ujímají jeho neprovdané tety a předurčují ho ke kněžské dráze, tedy k činnosti z hlediska osvícenské společnosti „neproduktivní“. Je precitlivělý a labilní (např. huysmansovská scéna výjezdu do ciziny, která končí již za českými hranicemi na bavorském venkově).

Stupňovaná senzibilita a neuróza jsou přímou negací jakékoli rozhodnosti. Ve své studii *K vývoji moderního dramatu* Karásek uvádí, že staré drama bylo pouze mechanistické a bez

---

<sup>602</sup> Frömmer, Judith: Blüten, die das Leben treibt, oder: Wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 124.

<sup>603</sup> Ibid., s. 122n.

<sup>604</sup> Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Vídeň a Lipsko: Wilhelm Braumüller, 1908, s. 127n.

<sup>605</sup> Le Rider, Jacques: *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*. Vídeň a Mnichov: Löcker Verlag, 1985, s. 121nn.

<sup>606</sup> Ibid., s. 123. [Překl. Š. S.]

<sup>607</sup> Ibid., s. 128.

<sup>608</sup> „Byl poslední člen starobylé rytířské rodiny, ze které živořilo několik žen, stížených hysterií, zatímco několik jiných jejích členů skončilo šílenstvím.“ Karásek ze Lvovic: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 13.

vnitřních procesů: „volilo za své reky samé muže činu, lidi vervní, kteří nemyslili, ale jednali a byli zosobněný čin sám“, a kritizuje starší Schaslerovu estetiku, předpisující dramatu, aby zobrazovalo jen „osoby vynikajících vlastností nebo význačných postavení životních“. <sup>609</sup> To je však zcela v rozporu s moderní senzibilitou, na místo epiky „lidí masa a svalů“ nastoupila lyrika „lidí nervových“:

Člověk moderní není již člověkem činu. Je člověkem citu. Lyrika zmohutněla. [...] Podávalo-li pro převahu epického života staré drama příběhy, moderní drama, pro převahu lyrického živlu, podává psychologické procesy. <sup>610</sup>

Dle Husserlovy analýzy byly v novověkém racionalismu duše „považovány za reálný přívěšek exaktně přírodovědně myšlených hmotných těl, sice jiné struktury než tělesa – nikoli tedy jako *res extensae* – přece však reálné v témž smyslu jako tělesa a rovněž zkoumatelné právě též ve stejném smyslu podle ‚kauzálních zákonů‘, takže jejich teorie byly zásadně stejného stylu jako teorie fundující fyziky, která zároveň platila za vzor“. <sup>611</sup> Výklad psychických procesů, který je v jádru takové psychologie schován, je tedy naturalistický a kauzální, proto je potřeba individuum zbavit jeho role „tělesa“, vyvázat jej z kauzality, tvořící pouze substrát psychických procesů (leibniziánsky řečeno: existuje pouze odvozeně), aby toto individuum neodvozovalo svoji identitu z kauzálních vztahů, ale „v sobě a samo ze sebe“, „jako *ens per se*“. <sup>612</sup> Identita osvícenského hrdiny byla dána teleologicky, byla odvozena z této kauzality, dominované horizontálními vztahy: co individuum produkuje a přináší celku, na rozdíl od předmoderního založení identity na základě původu. Fyzikalistický předpoklad novodobé psychologie najdeme zvláště ostře vyjádřen v 19. století, „v oné době vášnivě usilující o to, aby konečně byla realizována přísně vědecká psychologie, která by vedle přírodovědy neztrácela tvář.“ <sup>613</sup> Kauzalita moderního umění tak není podmíněna naturalisticky, ale týká se organického životního celku, charakterizovanými baudelairovskými korespondencemi:

---

<sup>609</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního dramatu. In *Impresionisté a ironikové*, s. 117n.

<sup>610</sup> *Ibid.*, s. 119.

<sup>611</sup> Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, s. 238.

<sup>612</sup> *Ibid.*, s. 242.

<sup>613</sup> *Ibid.*, s. 246.

Shrnuje do sebe celý život ve veškeré jeho rozlité a nepokojné šíři. Nebéře žádného zjevu sama pro sebe. Ke každému hledí najít vztahy. Vtěluje jej v pevně sepiatý celek života, v jeho podmíněnou a příčinnou fluktuaci, v zákonný jeho rytmus...<sup>614</sup>

Dekadentní autoři vycházeli z poznatků dobové psychologie, např. Nordauových či Charcotových prací, avšak pervertovali je a tím je vyjevovali jako předsudek. Huysmansovo *Naruby*, důležitý inspirační zdroj i pro Karáskovu *Gotickou duši*, je hotovou encyklopedií dobových poznatků teorie degenerace, jako jsou hysterie coby dědičná forma degenerace (nejen individuální, ale i kolektivní, rodová či rasová), efeminace, incest, paralýza či somnambulismus.<sup>615</sup> Pynsent zase navrhuje číst úvodní báseň Karáskových *Zazděných oken* jako „mikrorejstřík“ ke Kraft-Ebbingově dílu *Psychopathia sexualis*.<sup>616</sup> Husserlova kritika mechanicismu psychologie 19. století byla v estetické moderně prováděna opět pomocí negativní dialektiky: naivní, materialistická a mechanicistická psychologie, zvláště Charcotova, neschopná dostatečně vysvětlit záhady lidské duše, byla v Huysmansových dílech travestována pomocí striktně vědeckého názvosloví této dobové psychologie samotné, kterou Huysmans důkladně studoval.<sup>617</sup> Dobovou psychologickou terminologii tak Huysmans proměňuje v „reverzní diskurs“, obracející psychologický žargon proti němu samému.<sup>618</sup>

Praktická a společenská neschopnost je v diabolickém symbolismu kompenzována afinitou k estetismu, tedy ani ne tak k tvorbě samotné, jako ke sběratelství, senzacím, kontemplaci. Umělecká citlivost je spojena s degenerací, a tedy s mortalismem – estetická existence ústí zpravidla v šílenství či smrt. Portrétista měšťanské degenerace Mann (srov. jeho autoreflexi, podle které definuje sebe sama jako „kronikáře a vykladače dekadence, milovníka patologického a smrti, estéta se sklonem k propasti“)<sup>619</sup> v platenovské přednášce *Platen – Tristan – Don Quichotte* vzájemně vylučuje estetickou a praktickou existenci (Platenovova skladba *Tristan*, začínající veršem „Kdo na vlastní oči viděl krásu – navěky už bude synem smrti“, kladla estetickou krásu do protikladu se „službou na zemi“ – *Dienst auf Erden*).<sup>620</sup>

---

<sup>614</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního dramatu. In *Impresionisté a ironikové*, s. 121.

<sup>615</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*. Cambridge (Massachusetts) a Londýn: Harvard University Press, 1997, s. 129.

<sup>616</sup> Pynsent, Robert B: Dekadentní sliznice. Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora*. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 316.

<sup>617</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 112n.

<sup>618</sup> *Ibid.*, s. 119. [Překl. Š. S.]

<sup>619</sup> Mann, Thomas: „Gegen Recht und Wahrheit“. In *Betrachtungen eines Unpolitischen*, s. 126.

<sup>620</sup> Putna, Martin C: *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík. Studie k druhému životu antiky v evropské kultuře*. Praha: Academia, 2006, s. 129.

Výpady psychologie *fin de siècle* proti modernistickým autorům se zdají tuto dichotomii potvrzovat: Nordauův pamflet *Entartung* z roku 1892 klasifikuje umělecké projevy prerafaelitů, Oxfordského hnutí nebo autorů jako Verlaine, Huysmans či Baudelaire jako manifestace degenerace a hysterie, podobně jako je tomu v případě katolické barokní mystiky typu Terezie z Ávily. Dle Nordaua jim je všem společná určitá „supersenzuálnost“, oslabení rozumu a sklon k mysticismu, moderní umění je pak „neokatolický kult nemocných senzibilit“. <sup>621</sup> Z této ideologické perspektivy tedy barokní mystik i dekadentní básník splývají, oba jsou oběti „imbecility“, neproduktivní neurózy a „okultního“ estetismu. Souvislost mezi degenerací a uměleckým nadáním nachází v návaznosti na Morela či Lombrosa ve svých psychiatrických přednáškách také Valentin Magnan, ve kterých jednu z klasifikačních tříd dědičné degenerace chápe jako tzv. „*dégénérés supérieurs*“, u nichž intelektuální či morální nedostatky kompenzuje duchovní a umělecká produktivita. <sup>622</sup> Neuróza se dle dobových lékařských představ vyskytuje především u žen a mladých mužů a je kombinací atrofie a nadměrné nervové či mozkové aktivity, která je však až důsledkem oné atrofie – dispozici k ní mají především umělci a intelektuálové. <sup>623</sup>

Výše zmíněné spojení barokních mystiků a moderních básníků může prozrazovat genetickou souvislost: Když se Kalista zamýšlí nad přechodem od barokního uspořádání společnosti, založeného ještě na středověkém pojetí autority pomocí taylorovského „od nepaměti“, k horizontální společnosti liberalismu a osvícenství, kdy se jedinec mění z poddaného Bohem vyvoleného panovníka v občana-klienta moderního státu, vyvozuje z tohoto sekularizačního procesu kulturní důsledky, které ovlivňují moderní pohled na barokní dobu a které v lecčems připomínají nordauovskou či charcotovskou ideologii:

Barok je chápán jen jako záležitost nenapravitelných estétů, kteří ve svých věžičkách ze slonoviny daleko od dnešního reálného života spřádají neužitečné sny o krásnu, vyžívají se v jeho aristokratismu a projevují se jako víceméně mrtvá část dnešního života. <sup>624</sup>

Recepce baroka v dekadentním symbolismu tak může být dalším, stupňovaným zdůrazněním ateologičnosti umění a jeho antimoderní aristokratičnosti.

---

<sup>621</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 116.

<sup>622</sup> Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 41.

<sup>623</sup> Goumegou, Susanne: *Krankes Leben. Zur Pathologisierung von Künstler und Kosmos in Jules Laforgues Le Sanglot de la terre*. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 58n.

<sup>624</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 173.

Mannovu myšlenku transpozice stavovských ctností do duchovní oblasti reprodukuje Karásek v povídce *Genenda* ze sbírky *Posvátné ohně* z roku 1911, a to dvojitým způsobem, jednak v postavě Genendy, jednak v postavě dona Iniga. Genenda je dcerou pragmatického židovského obchodníka z Toleda, její fyziognomie je však dekadentní: charakterizuje ji „bledá, průsvitná, zchřadlá krása“ a neplodná, platonická touha, „jež shledává rozkoš v tom, že se podrobuje chimérickému vyvolenci“. Genendina existence je navíc interstatuální:<sup>625</sup> je židovkou i křesťankou zároveň, podobně jako je interstatutem Toledo samo, mísící „byzantskou stylizaci s maurskou architektonikou“. V neposlední době je Toledo také místem, kde Jan od Kříže složil jádro své programové básně *Za jedné noci temné*, jejíž zdařilý překlad uveřejnil Karásek v pozdním kritickém souboru *Cesta mystická*.<sup>626</sup> Náboženství Genenda vnímá nikoli jako ortodoxii, ale estetistně, jako stimulans senzací („cítla nyní k náboženství jako k věrouce naprostou lhostejnost, ale zato tím větší měla zájem k němu jako k mýtu, k pohádce, jež napínala její zvědavost“). V povídce se nacházejí hofmannsthalovské motivy příbytku coby uměleckého kabinetu („skladiště starobylých věcí“),<sup>627</sup> narcistních póz „v benátském zrcadle s ebenovým rámcem“ a předmětů s arabeskami (srov. roli ornamentu u Hofmannsthalova jako „zapleteného divu světa“).<sup>628</sup> Oproti měšťanské mytizaci práce a manifestaci prosperity nastupuje v estetické moderně svět ateliéru, kde právě např. ornament vyjadřuje sublimaci a vyprázdněnost substancí.<sup>629</sup> Také další z klíčových postav povídky, don Inigo z rodu proslaveného za reconquisty, charakterizovaného osvícenskou vůlí (srov. blesky tryskající „z jeho nepovolného, bohatýrského čela“), podléhá nakonec coby příliš pozdní potomek tohoto rodu spiritualizaci a estetizaci.

Tento proces je zkonzenzován v adornovské scéně, kdy jsou Inigovy osvícenské ctnosti přivedeny vniveč pod pohledem Genendy, představující zde Sirény lákající Odyssea

---

<sup>625</sup> Interstatuálnita jako konstitutivní rys dekadentní poetiky: Pynsent, Robert B.: K morfologii české dekadence (interstatuálnita). In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 245–262.

<sup>626</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Svatý Jan z Kříže. In *Cesta mystická*, s. 23. Tento překlad vykazuje lehké dekadentní rysy, např. když Karásek Janovu 7. strofu překládá jako „*Když za jitra vzduch prudce / Stín jeho vlasů čechrál provonělý, / Mne průsvitavé ruce / Kol krku ovíjely, / A hned mne všechny smysly přecházely.*“ apod.

<sup>627</sup> Srov. Hofmannsthalovy hrdiny povídky *Pohádka 672. noci* či dramatu *Blázen a smrt*, kteří žijí obklopeni uměleckými předměty a starožitnostmi a nerealizují se prací. Jméno hlavního hrdiny dramatu Claudio navíc odkazuje k latinskému *clausus*, tedy uzavřený, ze života vyloučený. Briese-Neumann, Gisa: *Āsthet – Dilettant – Narziss*, s. 139. Karásek se s Hofmannsthalem také osobně seznámil během svého pobytu ve Vídni v roce 1897. Srov. Jonáková, Anna: Životní data Jiřího Karáského ze Lvovic. In Assmann, Jan Nepomuk (ed.): *Sen o říši krásy. Sběrka Jiřího Karáského ze Lvovic*. Praha: Obecní dům, 2001, s. 255.

<sup>628</sup> „Tak v ornamentech, které se do sebe zaplétaly, poznával začarovaný obraz zapleteného divu světa.“ Hofmannsthal, Hugo von: *Pohádka 672. noci*. In *Lucidor a jiné prózy*, s. 9.

<sup>629</sup> Briese-Neumann, Gisa: *Āsthet – Dilettant – Narziss*, s. 50n.

k estetické existenci – mytický, metafyzický či pudový život, prehistoricky spojený s přírodou, je u Adorna reprezentován zpěvem Sirén, který stojí v protikladu k „subjektu, identickému, účelově zaměřenému mužskému charakteru člověka“. Sirény jsou „mocnosti rozkladu“, jejichž krásný zpěv je výrazem euforie, které osvícenské já zakouší při své suspenzi, je tedy zároveň smrtonosný, protože jen neustálá sebezáchova, duchapřítomnost a překonávání utrpení umožňuje subjektu vyválčit na přírodě svou existenci.<sup>630</sup> Tato autodestruktivní touha byla v osvícenství společensky neutralizována tím, že se stala uměním: umění se tu zříká vystupovat jako poznání, je odpojeno od praxe, a za to je tolerováno coby slast,<sup>631</sup> narkotické opojení, které je „prostředníkem mezi sebezachováním a sebezničením“.<sup>632</sup> Ekvivalentem zpěvu Sirén je i např. setkání Odyssea s Lótofagy, pojídači lotosu, svůdného orientálního pokrmu, přičemž důležitou roli v této narkotické existenci hraje čichový vjem květinové vůně. V setkání se Sirénami i Lótofagy se subjekt zříká své vůle, zapomíná sebe sama.<sup>633</sup>

Podobná „dialektika osvícenství“ panuje i u Karáska: „osvícenská“ společnost, založená na ortodoxii a disciplinaci (upalování kacířů), tedy sebezáchově, je rozleptávána orientálními vlivy, příznačně symbolizovanými čichovými vjemy květů a rostlin.<sup>634</sup> K rozpuštění osvícenské identity opět svádí „*das Andere der Vernunft*“, senzace smyslů: v případě Sirén šlo o zpěv, v *Genendě* se tak děje skrze smyslový zážitek magnetizujícího pohledu:

Nadpřirozeným zářením se dotkla dona Iniga, strhla jeho zraky k sobě, rozechvěla jeho rty, promítla se jeho tělem, pohřížila se v jeho nitro – a poprvé a naposledy v životě don Inigo soustředil v extázi své zraky na tvářích Genendiných, užaslý její krásou, prolnut jejím ohnivým fluidem.<sup>635</sup>

---

<sup>630</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 44.

<sup>631</sup> *Ibid.*, s. 43.

<sup>632</sup> *Ibid.*, s. 44.

<sup>633</sup> *Ibid.*, s. 70n.

<sup>634</sup> „Tolik pohanské, maurské, východní smyslnosti zbylo v ovzduší tohoto křesťanského města, do něhož vdechovaly své pozemské vůně ze zahrad levandule a benzoe, jasmíny a laskavce, oranže a citróny, přemáhající vítězně nebeskou vůni; již zanechávalo v ulici kadidlo a vosk po nesčetných procesích. Marně inkvizitoři vylidňovali Juderii. Marně ze synagógy učinili chrám Santa Marie la Blanca. Kacířstvím a neřestí byl nasán vzduch, jehož neočistily ani posvátné deště dominikánských aspergilů a jenž nezhořkl ani kouřem tak četných autodafé...“ Karásek, Jiří ze Lvovic: *Genenda*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 131.

<sup>635</sup> *Ibid.*, s. 143.

Inigo chce před pohledem Genendy instinktivně přivřít oči, avšak na rozdíl do Odyssea podléhá a definitivně přichází o svou osvícenskou identitu, beztak již oslabenou její předchozí spiritualizací:

Don Inigo měl mnoho z pýchy a skvělosti svých předků, kteří stápli náruživě špičky svých zářících mečů do maurské krve, byť v něm žila jejich vášeň již odhmotněna a zduševněna. / Byl básníkem, ač nepsal veršů, neboť stále žil v snech a v světě, jehož, jak je jisto, v skutečnosti není, a jenž přesto, jak se zdá, jest nejhlubší skutečností [...] pod vypuklinou štítu zlatem zářícího nosil všechny bohatýrské ctnosti, především vůli, jíž dovedl řídit svůj život jako jezdec řídí ostruhami koně. [...] Teď však don Inigo cítil jedině: že pozbyl své vůle, své síly, že ztratil sám sebe.<sup>636</sup>

Jména postav, Genenda i Inigo, jsou alegorická a lze je tedy chápat i jako barokní emblémy<sup>637</sup> – etymologie jména Genenda odkazuje k tomu, co se „má zrodit“: Genenda je ta, která rodí v donu Inigovi, nositeli bohatýrských ctností, nové světy estetismu (podobně tyto ctnosti a rytířskou existenci opustil i barokní Inigův předobraz Ignác z Loyoly, před konverzí zvaný Íňigo) a způsobuje tím kolaps voluntaristického individua, manifestovaný jako pád do neurózy a mysticismu. Mezi obojím je úměra, protože oslabení psychických či tělesných funkcí stupňuje vnímavost pro esenci skutečnosti, ležící mimo fenomény:

Tajemné poselství mu vyřídily před smrtí oči krásné odsouzené. Don Inigo se vzbudil náhle. Nepřináší mu tato zničená, a přece dále tajemně žijící schránka bytosti neznámé dívky mocnějšího, prudšího života, než mu dosud dával skutečný život?<sup>638</sup>

Tento vyšší život je vyjádřen diabolickým zobrazením: skrze negaci (oslabení vnějšího života, Inigovo uzavření se před světem) a indexikalitu (nejsilnější touha je způsobena paradoxně něčím, co přestalo fyzicky existovat, je přítomná jen jako stopa a zanechaná vůně). Mortalismus je tak negativním vitalismem.

Neuróza a různé módy iracionality a šílenství jsou tedy negativní dialektikou a travestií – příkladem mohou být v povídce *Genenda* několikrát zmíněná stigmata, poprvé v souvislosti s Genendou, podruhé se zesnulou Inigovou matkou:

Náboženské vzrušení – to byly žhavé rytmy Šír haširim, za nichž myslila na dona Iniga Pereza de Oroasco, toužíc po krvácejících stigmatě lásky, jež by jí způsobila jeho vášeň.<sup>639</sup> Zděšen prchal v komnatu své zemřelé matky,

---

<sup>636</sup> Ibid., s. 145n.

<sup>637</sup> K oblíbené alegorií a emblémů v baroku srov. Deleuze, Gilles: *Záhryb*, s. 56, 214nn.

<sup>638</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Genenda*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 146.



kde visel její portrét, bledá, melancholická hlava na prachově zamodralém pozadí, hlava oné imaginární bolestné krásy, jež jako by byla pokropena zaschlými slzami, kde z ostatního těla nebylo viděti než úzké, bílé ruce, jako stvořené, aby Bůh kteréhosi dne zkrvavil je svými stigmaty<sup>640</sup>

Stigmatizaci připomíná i osudové setkání Genendy a Iniga, kdy z Genendiných očí vychází světelné paprsky, které jsou pro Iniga iniciační, mystickou zkušeností:

Genenda zmizela navždy v tísňícím se davu. Ale don Inigo jako by se proměnil najednou v sochu, necitelnou ke všem dojmům, jimiž mohl působiti vnější svět na jeho nitro. Zraky maje rozevřené a strnulé, téměř bez všeho světelného paprsku, stál tu nyní jako v náměsíčném snění. Neviděl už ničeho. [...] Cítil, že jest jí navždy uchvácen. [...] Don Inigo stále ještě viděl paprsky, jež vytryskly z rozevřených víček Genendiných, paprsky, jež pronikly v tajemné síle jeho brvami, jeho víčky, které bezděky chtěl uzavřít před jejich útokem...<sup>641</sup>

Podobně jako v případě stigmatizace sv. Terezie z Ávily<sup>642</sup> nechávají i dona Iniga tyto paprsky v naprosté paralýze vůle a toto mystické sjednocení je přirovnáno k účinku otráveného ostří – u Terezie k šípu potřeném šťávou byliny, u Karáska k „otrávené dýce, popsané verši z koránu“. Po Inigově „mystické“ iniciaci, kdy je zcela vytržen z běžné existence a utilitárních vztahů, vstupuje nakonec do kláštera s touhou po úlevě („hlubiny jeho srdce budou teď stejně čisté a zářící jako zlatá prohlubeň ciboria“), která je však naprosto zmařena zcela ve shodě se sanjuanistickým sestupem do „noci ducha“ – následující po první „noci smyslů“ – ve které člověk podobně jako Kristus v okamžiku smrti (anebo jako s umírajícím Kristem se ztotožňující hrdina *Gotické duše*)<sup>643</sup> zůstává bez jakýchkoli opor a „zmařený a jakoby rozložený v nicotu“:<sup>644</sup>

---

<sup>639</sup> Ibid., s. 130.

<sup>640</sup> Ibid., s. 147.

<sup>641</sup> Ibid., s. 143n.

<sup>642</sup> Vlastní Tereziino líčení mystických sjednocení, ústících do slavného vidění zpodobného Berninim: „Daleko jiná jsou naopak přenesení, o nichž mluvím, neboť při nich nepřikládáme dřevo na oheň my, ale zdá se, že oheň je už zažehnutý a že jej někdo vrhá do našeho nitra, aby nás strávil. Duše si stěžuje na Boží nepřítomnost, avšak to není On, kdo jí působí trýzeň, nýbrž jakýsi šíp, který tu a tam protne její srdce i útroby tak živě, že zůstane bez vlády i bez vůle. Chápe jen, že chce svého Boha, že ostří šípu, jímž je zraněna, bylo potřeno šťávou nějaké byliny, která působí, že nenávidí sama sebe z lásky k Bohu, v jehož službě by ráda obětovala vlastní život.“ Terezie od Ježíše: *Život XXIX*, 10. In *Život*. Vimperk: Nakladatelství Tiskárny Vimperk, 1991, s. 255.

<sup>643</sup> „Ale teď najednou vykřikl on, vykřikl, aby jej slyšel ten, jenž dosluhoval mše u oltáře, vykřikl celou duší, zoufalou a zavrženou, by jej zaslechla nebesa, ta, jež jej zapřela a opustila, několikrát za sebou opětoval, co nejhlasitěji mohl, v tichu, jež zarazilo dech všech přítomných, divná, cizí slova, jež mu utkvěla v paměti: / – Eli, eli, lama sabachthani... / A pak vypukl v pláč a bil hlavou o zemi.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 76.

<sup>644</sup> Jan od Kříže: *Výstup na horu Karmel*, 2. kniha, 7,11. In *Výstup na horu Karmel*, s. 102.

Nikdy don Inigo nechápal více marnosti a prázdnoty všeho lidského bytí než v této chvíli, kdy posypával popelem nicoty nejen svou skrář, ale i své srdce. Jakým zoufalým úsilím se mu jevily životy světců, chtějících vstoupiti do řad andělů po zkrváceném žebříku muk a trýzní! Do jaké nicoty se nesly v této hodině hlasy jejich nadějí a výkřiky jejich tužeb!<sup>645</sup>

Tento popis opět připomíná tereziánské líčení stavů, které jsou důsledkem vnitřní stigmatizace.<sup>646</sup> Absorpce všech životních mohutností jedinou ideou nakonec nevyhnutelně spěje ke smrti, která je v *Genendě* ztvárněna mysticko-eroticky, jako sexualizované *unio mystica*, kdy navíc objekt touhy splývá s krásným uměleckým předmětem, tedy votivní sochou. Jak už bylo řečeno, katolicismus v *Genendě* i v dekadenci vůbec je estetizovaný a pervertovaný v estetismus. Karásek však diskurs barokního mysticismu poměrně důsledně a rafinovaně recipuje a využívá následujícím způsobem: jednak jako protipól pozitivismu, pro který umění ani náboženství nemá „kognitivní hodnotu“ a ve kterém je daná skutečnost myšlena jen ve svých abstraktních, uchopitelných časoprostorových vztazích a nikoli jako povrch smyslu;<sup>647</sup> jednak jako antiosvěcenský mortalistický kód, kde je smrt spojena s příslibem štěstí<sup>648</sup> a kde je katolicismus i estetismus protiváhou protestantismu, na němž je osvěcensství z velké části založeno.<sup>649</sup> Pro představitele dekadentního symbolismu představoval katolicismus nejen repertoár estetických figur, ale také subverzivní sílu, jako např. pro Oxfordské hnutí a anglické dekadenty v opozici k viktoriánskému puritanismu a ikonoklasmu.<sup>650</sup>

Nordauovsko-charcotovská psychologie viděla ve stigmatizaci fyzické symptomy hysterie (Charcot se zabýval stigmatiky jako Terezie z Ávily, Kateřina Sienská či Kristýna ze Stommeln),<sup>651</sup> což opět nacházelo symetrickou odezvu u dekadentů: Huysmans věnuje prózu stigmatičce Lidwině ze Schiedamu (ale stigmatičky se vyskytují i v jiných jeho dílech, např.

---

<sup>645</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Genenda*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 148.

<sup>646</sup> „Protože duše neví, co by jiného dělala, jde hledat nějakou úlevu, a [...] zdá se jí, že se může nějak utišit různými kajícími skutky. Ať jich vykoná, kolik chce, tělo je jako bez života a necítí bolest, ani když krvácí. Vyhledává všelijaké způsoby, aby nějak trpěla z lásky k Bohu; avšak ona první bolest je tak veliká, že nemůže být utlumena žádnou tělesnou trýzní. V tom není její úleva: pozemské léky jsou příliš nízké na tak vznešenou trýzeň. [...] Duši nezbývá než smrt, protože si myslí, že jen v ní se může těšit ze svého Dobra.“ Terezie od Ježíše: *Život*, XXIX, 12. In *Život*, s. 256.

<sup>647</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvěcensství*, s. 37n.

<sup>648</sup> *Ibid.*, s. 44.

<sup>649</sup> „Kdo se bezprostředně, bez racionálního vztahu k sebezáchově, oddává životu, upadá podle soudu osvěcensství, jakým je protestantismus, zpět do prehistorie. [...] sloužit Bohu, jehož subjekt nepostuluje, je pomatené jako opilství. Pokrok chystá stejný osud obojímu: uctívání Boha i ponoření do bezprostředně přírodního bytí...“ *Ibid.*, s. 41.

<sup>650</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 25, 242.

<sup>651</sup> *Ibid.*, s. 111.

Terezie z Ávily a Anděla z Foligna v románu *Na cestě* a Kristýna ze Stommeln v románu *Katedrála*),<sup>652</sup> Karásek Marii Elektě od Ježíše. Podobně jako u dobové psychologie je zde zachována dialektika nemoci a mystiky,<sup>653</sup> avšak rovnováha je vychýlena opačným směrem: stigma tu není nutně projevem hysterie, ale zestupňovanou silou duše, vpádem nadreálna do skutečnosti, „dislokující ranou“, která odkazuje za hranice fenomenálního.<sup>654</sup> Fragmentace těla, ať už jako hysterie a neurastenie v *Gotické duši* či stigmatizace v *Genendě* či *Ctihodné Marii Elektě z Ježíše*, je zde opět indexikalitou: rupturou odkrývající neuvědomované, pojmovým jazykem neidentifikovatelné. Krystalickým příkladem tělesné, tedy nerozumové a nespekulativní zkušenosti s fragmentací těla coby bránou k nahlédnutí vyšší skutečnosti, je právě Kristovo stigma, do něhož klade prst apoštol Tomáš.<sup>655</sup> Je to teprve narušení zdraví, fragmentace rovnovážného stavu, co umožňuje odkrýt „zaslepení“ racionalistického identifikačního systému: skrytý „přírodní“ moment (v tomto případě nemoc či mysticismus) platí v racionalistickém diskursu pouze za klinický.

Stigmatik je v osvícenském myšlení stigmatizován ještě v druhém smyslu slova: nese stigma iracionality a metafyzických reziduí, jež měly být překonány.<sup>656</sup> Tato ironie a negativní způsob vyjadřování pozitivních obsahů nebyly však dobovou kritikou vždy rozpoznány a byly naopak identifikovány jako symptomy morbidity a degenerace. Šaldův odsudek *Posvátných ohňů*, formulovaný až nordauovsky, se zdá tuto interpretaci potvrzovat.<sup>657</sup> Lze namítnout, že tento negativní duktus je charakteristický především pro dekadentní poetiku 90. let, zatímco Karáskovy prózy po roce 1900 se už nesou v duchu zeyerovského neoromantismu. Spíše tu však jde pouze o transpozici diabolického diskursu do romantizujícího při zachování negativního, „barokního“ modu zobrazování, jak dokládá recepce španělského mysticismu v těchto prózách. Je otázka, zda „psychologický“

---

<sup>652</sup> Ibid., s. 162.

<sup>653</sup> „Čím však silnější byla duše Marie Elekty, tím více sláblo a hynulo její tělo. / Vypadala posléze jako věčně umírající, jako bytost propadlá již smrti, jež se vzpírá jen silou duše zániku. / Na nohou se jí otevřely rány jako stigmata, ústa její často chrlila krev. Sžíravá horkost prostupovala jejím tělem.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Ctihodná Marie Elekta z Ježíše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 179.

<sup>654</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 123.

<sup>655</sup> Jan 20,27.

<sup>656</sup> „Osvícený duch nahradil oheň a kolo stigmatem, jež vtiskl veškeré iracionalitě, protože vede do záhuby.“ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 42.

<sup>657</sup> Přímo v souvislosti s povídkou *Genenda* Šalda píše: „Zde jest již patrna celá umělecká methoda p. Karáskova; jest úžasně prosta: představy a děje náboženské obracet v nervové perversity, ve funkce psychopathologické. Pan Karásek domnívá se, že jest mystik, a namlouvá to důvěřivým českým lidem a zatím jest v něm nejhrubší a nejnižší materialism a naturalism, který strhuje staré legendy, jež mají svůj vznešený idealistický rys, do své kalné fantastiky a travestuje je v chorobné a pitvorné manie.“ Šalda, F. X.: Jiří Karásek ze Lvovic: *Posvátné ohně*. In *Kritické projevy 9. 1912–1915*. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 18. Eds. Rudolf Havel a Ludmila Lantová. Praha: Melantrich, 1954, s. 35.

předsudek vůči dekadenci nepřetrval i do kritiky novější.<sup>658</sup> Je samozřejmě otázka, do jaké míry se v Šaldových hodnoceních Karáska promítají osobní antipatie, protože hovoří-li o dekadenci obecně, jako např. ve stati *K otázce dekadence* z roku 1895, formuluje její negativní dialektiku velmi výstižně:

A s tohoto obzíravějšího hledišť [moderní kritik] pochopí, co všecko záporného, nehotového a prchavého obsahuje takový pojem jako „nemoc“ nebo „choroba“. Uvidí také, že právě v těchto pojmech je pramen života, jeho ostruha a vzpruha, jeho hybný motor. – *Z nemoci vycházejí lidé zdravější než byli před ní*, je známý poznatek, který vyslovuje každá primitivní filosofie lidová. Proto ani dekadence není nic *kladného*, je to pouhý obraz, *přirovnání, metafora* pro bojovnou seč, tíseň, zkoušku života. Slovu dekadence musí rozuměti filosof na ruby, ironicky. Tím ji překonává, poněvadž poznává.<sup>659</sup>

Neoromantizující próza *Genenda* již zčásti náleží další fázi Karáskovy tvorby, datované zhruba od sbírky *Hovory se smrtí* z roku 1904, završující cyklus Karáskovy dekadentní poezie, a od *Lásek absurdných*, shrnujícího vydání próz z devadesátých let. Těžiště linie diabolizující různým způsobem osvícenskou *vita activa* leží však především v 90. letech. Důležitým textem z tohoto období je *Legenda o melancholickém princí*, líčící fiktivní životopis Ludvíka II. Bavorského, ale již předmluva samotná dává instrukci číst ho spíše jako Jindřicha z Valois. Jde tak o dvojitou estetizaci: král-estét Ludvík se překrývá s králem-dandym Jindřichem, který „více miloval své opice a papoušky, než povinnosti vladaře, své jezuitské zpovědníky více než jich církve a své ‚mignons‘ opravdověji než ostatní věrné poddané“<sup>660</sup> a který před rozhovory se svými ministry preferuje mluvit se svým dvorním holičem a k tabuli zve místo generálů prosté vojíny, protože se raději dívá „do mladých a hnědých resignovaných očí, než na ctihodnou lysinu apoplektického nějakého starce v zlatém límci“.<sup>661</sup>

---

<sup>658</sup> Např. Medovo hodnocení neoromantismu jako „literárně historického fenoménu, jímž se vyznačovaly všechny úniky tvůrců do prostoru, v němž nevládla všední současnost, ale romantizující vize výrazně estetizovaného světa minulosti; často se zaměřuje velikost s bizarností a svatost či mystičnost s kuriózní výjimečností, což byla přirozená daň neoromanticky ahistorického pohledu na minulost“. Med, Jaroslav: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In Assmann, Jan Nepomuk (ed.): *Sen o říši krásy*, s. 20; Arne Novák zas charakterizuje Karáskovy prózy vznikající po roce 1900 jako ty, které „prohlubují dobrodružnou romantiku zrůdnou psychologí“ a ve kterých je „láska zpravidla spojena s perversí, svatost s kejklářstvím a mystika s dobrodružstvím“. Novák, Arne: *Stručné dějiny literatury české*. Olomouc: R. Promberger, 1946, s. 469.

<sup>659</sup> Šalda, F. X.: *K otázce dekadence*. In *Kritické projevy 2*, s. 218.

<sup>660</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue 3*, 1897, sv. 5, s. 25.

<sup>661</sup> *Ibid.*, s. 138.

Na mnoha místech této legendy zaznívá kontrast neurotických a slabých „pozdě narozených“ s jejich zdatnými, aktivními a osvícensky produktivními předchůdci. Opět jsou tu diabolizovány rodové genealogie, přičemž tato degenerace je kladně přehodnocena:

Dva králové tanuli principi na mysli, pro něž professoři historie měli krátké charakteristiky: „slabí, nemužní panovníci, nedbající prospěchu a zájmu lidu i koruny,“ a pro něž princ měl jen jedno: svůj obdiv.<sup>662</sup> jako pozdní potomek tolik nenáviděl, co předkové zbožňovali [...] hlas a ruce byly hlasem a rukama jeho předků, ale bylo v této duši cosi cizího a násilně umdleného, co tam vypučelo proti tradici rodové, co mátló nyní a činilo udiveným;<sup>663</sup> Něco přespříliš vážného tíží hlavu toho ubohého, jenž se zrodil tak krásný a tak plný jemného ducha, jako jsou jen princové degenerovaných starých královských rodů. [...] Hyneme šílení a zblblí, pozdní potomci, tam, kde naši otcové po krvavých kalužích šli k pyšnému starému trůnu. Oni vidí jen naši degenerovanou, subtilnost a neví, kolik pokolení bylo třeba, aby se kvůli nám vysílilo, aby utvořilo bledost našich tváří, chorou růžovost našich rtů, chvějící se grácií štíhlých prstů, lámající se křehkost našich údů... a smutek našich duší...;<sup>664</sup> Všechno hyne, všechno je poskvrněno! Tváře starých císařů shlížejí přísně s mramorů svých hrobů na sešlé potomky, již hynou zbabělí tam, kde oni vládli. [...] Teprve teď jejich tváře sinavěji v příšernou bledost, vyhasínají jich zapadlé zraky, teprve teď konečně umírají, když hyne sláva jich imperií.<sup>665</sup>

Čin, dominantanta osvícenství a jeho encyklopedismu, ustupuje pasivitě fikce a snu:

Neužívejte, můj milý, toho ošklivého slova, jež mne vždy tolik enervovalo: *čin*. Nikdy jsem nepomýšlel na to, vykonati něco, co by mne přežilo. Myslil jsem na sebe, ne na ty, kteří přijdou po mně. *Sníl jsem*, to je vše. Nad činy, jež se mohou vykonat, byly mi vždy sny, jež se nedají realizovat, v tom byl jediný *raison* a jediné oprávnění toho, že jsem žil. Snít, to je vše. Snít, jen snít – a pak jsme aspoň v domnění, že jsme šťastni tam, kde jsme jen smutni.<sup>666</sup> Od hniloby byl dobře balsamován ve svém století záštím, jež proti sobě vznítíl, pro následující věky zajistil svou netknutost, nevykonav ničeho prospěšného pro střízlivé lidstvo, aby sobě získal úctu všech spisovatelů historických příručnic. Život mu byl rozmarnou hračkou, drobnou skřínkou, v níž nasypal plnou hrst drahokamů svých vkusných nápadů, grimass a šprýmů, a důležitější než dívatí se v *seriosní* a hloupé tváře šedivých, zkušených rádců, bylo mu naslouchati žertům svých mladých přátel, jichž lásce *všechno, korunu, říši i život* obětoval.<sup>667</sup>

Zdá se, že důvodem pro to není ani tak monarchie samotná, jako spíše její vyžilost, projevující se jejím zhorizontizováním (v taylorovském smyslu) a zburžoazněním. Je to osvícenská, měšťanská a konstituční monarchie, co je odmítána: v době nevkusného průmyslu

<sup>662</sup> Ibid., s. 84n. Míněni jsou Jindřich z Valois a Ludvík II. Bavorský.

<sup>663</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 6, s. 86.

<sup>664</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 106.

<sup>665</sup> Ibid., s. 140.

<sup>666</sup> Ibid., s. 108.

<sup>667</sup> Ibid., s. 87.

je aristokratické zřízení vlastně již anachronismem („Jaká přežilost a jaká zbytečnost, pro současníky, kteří místo Notre-Damu vztyčují věže Eiffelovy a místo Versailles staví nechutné Paláce Průmyslu!“),<sup>668</sup> a královské purpury už jsou vláčeny pouze „blátem a prachem“, jestliže se aristokracie proměnila v továrníky a akcionáře.<sup>669</sup> Oproti této degenerované monarchii jsou v *Legendě o melancholickém princí* postaveny předmoderní doby jako antika, středověk a baroko. Prvním odkazem k baroku je Ludvíkovo vyprávění o jeho bratru Otovi I. Bavorském, který se pro duševní nemoc ujal nástupnictví po Ludvíkovi pouze formálně. Ota je líčen jako pozdní potomek degenerovaného rodu, krásný, ale melancholický a nezpůsobivý. S jeho stavem však kontrastují barokně zařízené komnaty jeho příbytku, „jichž zdě jsou polepeny smutným květovaným papírem, a kde v monotonním *tik tak* ozývají se hodiny ve stylu Ludvíka XIV“.<sup>670</sup> Opět se objevuje téma stigmat: čela obou sourozenců, Oty i Ludvíka, „stigmatizuje“ „tajemná zděděná vina“, splývající s „melancholií přicházející z tak dávných věků“<sup>671</sup> a Ludvík srovnání se stigmaty používá při líčení své fascinace jinými, minulými věky – stigma je tu tedy znovu irupcí jiného světa do stávající reality:

Slunce vašich dnů nesvítilo pro mé zraky, mé slunce zavěšeno bylo v jiném věku. Nebylo ani možno, abyste mne chápali. Vaše radosti a vaše požitky nacházely mne netečným a nedojatým, ale za to mnohé z toho, mimo co jste kráčeli lhostejni a neúčastní, hypnotisovalo mou duši, jako pohled na otevřené rány Spasitelovy hypnotisoval světce Středověku.<sup>672</sup>

Baroko by tak mohlo být jakýmsi skrytým, „černým“ sluncem, které není explicitně přítomno, ale jehož reflex či stín je vrhán do současnosti a který ji tím irealizuje a decentralizuje. Lunární svět diabolického symbolismu vnímá slunce právě takto, jako indexikální znak (stopa slunečního záření odrážená měsícem) a distanci.

Druhý odkaz k baroku se zdá tuto tezi potvrzovat, kdy je barokní doba oproti vilémovskému a bismarckovskému Prusku charakterizována právě jako slunečná:

Bavorsko mohlo dobře existovati beze mne, ale já nemohl býti bez zámku versailského, kam mne táhlo cosi výskotného, slunného, střeštěně raffinovaného a božského, ta zlatá a třpytná apotheosa Ludvíka XIV, uprostřed nejpyšnější feudální slávy prvních aristokratů Francie, jež mi oslepila náhle zraky, ten veliký opojný a závratný rytmus a styl doby Krále Slunce, v níž královny máitressy zastiňovaly vítězně ztuhlou ctnost Marie Terezie

---

<sup>668</sup> Ibid., s. 84.

<sup>669</sup> Ibid., s. 140.

<sup>670</sup> Ibid., s. 106.

<sup>671</sup> Ibid.

<sup>672</sup> Ibid., s. 107.

španělské. A já měl tehdy snad zabývat se lekturou kaprálských not Bismarkových a věnovat svůj interest Prusku, jež mi vždy připadalo jako špatné barvotiskové album nevkusných vojenských uniforem?<sup>673</sup>

Jak jsme viděli výše, zámek ve Versailles je v legendě také kontrastován s průmyslovými paláci. Solární symboliku podtrhuje i samotný titul *le Roi-Soleil* a doba barokního absolutismu, která svou svrchovanou suverenitou dobře konvenuje dekadentnímu odporu k „lůze“. Ludvík XIV. tak v knize tvoří paralelu ke Caligulovi, Neronovi, Commodovi (který je v legendě nazván „Nero baroka“)<sup>674</sup> či Heliogabalovi – suverénovi a umělci přicházejícímu z jiného, šťastnějšího věku. Nostalgie po ztracené velikosti vyjadřují v legendě i další barokní postavy: sv. Terezie z Ávily a rokoková madame de Pompadour.<sup>675</sup> V pozdější edici *Legendy o melancholickém princí* v aventinských spisech Karásek připojuje barokní aluze v podobném duchu: je zde např. opuštěný parádní sál z barokní doby, připomínající sál z básně *Benátská zrcadla*:

Veliká zrcadla v rámech à la Louis quinze, zvoucí pohledy, obtížené melancholií, aby hledaly v jejich tajemném zamodralém šeření utkvělých stop dávno mrtvých podob<sup>676</sup>

V témže aventinském vydání je ale také obsažena určitá relativizace. Je zde dekadentní, degenerovaná genealogie, znázorněná typicky jako galerie rodinných portrétů, přičemž barokní doba je érou feudální slávy a síly, kdežto moderní doba je charakterizována fyzickým ochabnutím a apatií. Baroko je příznačně zastoupeno záhyby, které se skládají ve španělském límci. To odpovídá barokní zálibě v osamostatňování textilií od těla, aby vyšla najevo skrytá spirituální síla, jež záhyby či vzduť oděvu vytváří (např. Berniniho socha vidění sv. Terezie).<sup>677</sup> Tato síla se však v moderní době ztrácí, přičemž jistý úpadek představuje již rokoko:

---

<sup>673</sup> Ibid., s. 136.

<sup>674</sup> „Ale Commodus, to byl Nero ještě větší bizarrerie sexuální a dionysovského šílenství, ještě důslednější a prudší labužník všeho monstruálního a apartního, milovník přehnaných nippes a groteskních allur, to byl Nero barokka...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 6, s. 9.

<sup>675</sup> „A ještě z jednoho důvodu nechutla se mu celá moderní literatura. Její prolhaný feminism jej odpuzoval. Všechno se soustředovalo na jedinou šablonu: pohlavní poměr mezi mužem a ženou. – A žena, žena-zvíře byla vždy ŽENA. Její inferiornost zde se odelhávala s větší drzostí než zdarem. Jako by se rodily den co den veliké ženy, jakou byla *Sappho*, *svatá Teresie* nebo *markýza de Pompadour*.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 169.

<sup>676</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Lásky absurdné. Legendy*. Psané v letech 1896–1900. Praha: Aventinum, 1929, s. 109.

<sup>677</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 206n.

Nejstarší, z dob atletických rejtarů, tyčili se v pózách jako ze železa, v ohromných krunýřích. Pak byla celá řada jich, jejichž hlavy zapadaly do záhybů škrobených španělských límců. A pak četní pod parukami, mrtvolně napudrovaní, a koketní rokokové dámy s růžemi v bělavých vlasech, a posléze z tohoto století pozdní vnukové, na nichž bylo lze sledovati úpadek rodu ze vpadlosti lící, z úzkých ramenou a z apatického pohledu.<sup>678</sup>

Zároveň jsou však jak diabolický symbolismus, tak baroko dvojznačné ve svém pesimismu: vedle přexponované masy a expanze je v baroku vždy také „spodní proud“ pesimismu a mortalismu,<sup>679</sup> zatímco v dekadenci dochází k neutralizaci protikladu bytí a nebytí a únik do umění je nakonec jen chimérický.<sup>680</sup> Karásek tak výše zmíněné líčení spirály rodové linie uzavírá:

Ale všichni, v pózách pyšných, parádních, měli něco ze slavnostnosti mrtvol vystavených na katafalku, ze ztrnulosti balzamovaných mumií, vyzdvížených z empirových krypt s krásnými truchlícími anděly a lichotivými nápisy: Ne pleurez pas...<sup>681</sup>

Jen chvíli po pobytu v této portrétní galerii se hrdina povídky Albert posléze ocitá v rodinné hrobce, kde je diabolizace rodu dovršena:

A četl i jména ostatních svých nejjasnějších předků, kteří se rozpadli v šklebivé kostry pod feudální slávou svých jmen, a cítil, že je dědicem toho mlčení a vši té slavnostní nicoty.<sup>682</sup>

Tím je v závěru legendy diabolizováno nakonec i samotné baroko: v knize představuje krásný sen minulosti, který je nakonec opět jen iluzí. Zatímco baroko mortalizaci připouštělo, protože smrt byla pouze přechodem do jiného, vyššího světa, v dekadenci se setkáme již jen s negativní metafyzikou *chórismu*, která se na prahu smrti, tedy radikální transcendence zastavuje a za oporu má tak pouze imaginární kabinet ahistorických vizí.

---

<sup>678</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Lásky absurdné*, s. 109. V prvním vydání legendy je rodokmen popsán obdobně: „Rodina skládající se před stoletími z drsných, atletických bojovníků, hrozivých, mračivých tváří, údů pevných jak ocel, jichž prsa vystupovala jako neprorazitelné kovové desky, ... scházela se dnes vysílená, vyssátá, nervosní a anemická, fádne hovořící zdvořilou frančinou. Jedni, shrouteni stářím v ubohé trosky, ukazovali vrásčité, pergamenové tváře, chvějíce se při silnějším úhozu a přivírajíce oči vůči intensivnějšímu světlu, druzí objevovali se k přelomení křehkými a štíhlými, jichž mládí nebylo již ničím více než pozdní, nenapodobitelnou gracií degenerovaného královského rodu.“ In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 83.

<sup>679</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápísníku I*, s. 284n.

<sup>680</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 184.

<sup>681</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Lásky absurdné*, s. 109n.

<sup>682</sup> *Ibid.*, s. 111.



Zánik suverenity feudálních a barokních monarchů je tematizován i v Karáskových básnických sbírkách z 90. let, kde jsou poměrně častým motivem rodové erby na náhrobních deskách:

*A z věže odbíjely hodiny... a mně se zdálo, / že ten hlas mne volá v klenbu chrámu, / kde pod těžkými deskami s rytířskými erby / spí moji předkové... (Improvizace, Zazděná okna); V tichu kterého biskupského chrámu slabikují dosud zvědavé rty cizinců mrtvé jeho jméno a mrtvé zásluhy vtesané do vlhkého kamene náhrobního s podivně velikým erbem? (Portrét, Zazděná okna); Klid, věčný klid! A konečně zapomnění! / Klid mrtvých, kteří ve hrobkách spočívají, / Pod těžkou deskou s vypuklým erbem vprostřed / Vyhaslých rodů! (Beethoven, Sodoma)*

Že nejde o odmítání aristokracie jako takové, je patrné z básně *Při zprávě o smrti hraběte pařížského* ze sbírky *Knih aristokratická*, která je věnována úmrtí pařížského hraběte Filipa Orleánského (vnuka posledního Bourbona na francouzském trůně a posledního krále Francie vůbec Ludvíka Filipa), který zemřel roku 1894 v anglickém exilu. V básni vyjádřená lítost nad hraběcím exilem tak lze chápat jako odmítnutí revoluce z roku 1848, po níž se první fáze tohoto exilu započala. Argumentace ve prospěch monarchie je totožná jako v *Legendě o melancholickém princí*: jde o odmítání osvícenství, jeho měšťanských hodnot a demokratické horizontality („*Kde podlost plazivá, když padlo jho, / Emblémy moci zlomené svou slinou třísní*“). Zatímco v moderní éře je panovník odsouzen k pochlebování lidu ze strachu před revolucí a stává se pouhým byrokratem<sup>683</sup> a jeho vláda již není založena vertikálně, tedy rodem, nýbrž produktivitou pro celek, takže musí sama sebe neustále obhajovat a legitimizovat, je v předosvícenských dobách nad lid povzneseným suverénem, což je pozice, na kterou aspiruje také symbolistní básník:

*Filipe, jaké truchlivé umírání uprostřed trosek dvora, / Kde koruna padá ze skleslé hlavy, / Před níž se dosud nikdo nesklonil, aby řekl: Suveréne! // Měj hrdý můj pozdrav, Sire! Ať bourbonské lilie / Rozkvetou na štítě básníka, jenž jako Ty uprostřed luzy / Vysoko vztyčil barvy svého suverénního rodu!*

---

<sup>683</sup> „Jak byli banálními a měšťáckými, ti králové dnešku! Rozšafní otcové rodin, odloživší koruny jako kuriosity do rodinných musejí, konferující střízlivě se svými ministry, zahajující parlamenty a přehlížející šiky svých vojsk! Ubohé loutky, ustrašené možností revoluce, povolující lidu vše, čeho si žádal, dávající si diktovati „zástupci národa“, neohrabanou smečkou obmezenců vybraných ze sprostoty měšťáctva, z jeho „crému“, ... králové, invalidé hlídající trosky svých bývalých sláv za bídnou almužnu apanage... vyhánění ze svých království, kdykoli se „souverainu-lidu“ zlíbilo, jako v nemilost upadlí nejposlednější sluhové...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 84.

V tomto smyslu lze vnímat i katolicky laděné básně z této sbírky, *Jeho Svatosti papeži Lvu XIII.* a *Hymnus Panně Marii* – katolicismus je zde enklávou předmoderní hierarchické struktury a v tomto ohledu symbolem aristokratismu, který je navíc solárním prvkem v lunárním moderním světě:

*Vím, Lve, že sklonit odbojnou svou hlavu / Jsem nehoden před tíary Tvé slávou, / Jež hoří žhavým deštěm drahokamů. // Já, dítě doby úpadku, v tmách stojím / A příliš vzdálen lásky Boha Tvého / Již v Jeho milost ani doufat nesmím. (Jeho Svatosti papeži Lvu XIII.); Přišla Jste v duši mou jako zapadlý paprsek tajemné krásy, / Jenž zbloudil v tmu ztuchlého sklepení mé duše [...] Přišla Jste jako ze století zázraků, celá v nádheře barev; Smím zpívat hymnus Vám, ó Paní, v banálním ruchu bulvárů, / V hlučení davů moderních, Vám, která jste tak vznešená (Hymnus Panně Marii)*

V Karáskově poezii tohoto období lze nalézt další obrazy diabolizace expanzivního úsilí (např. opakující se motiv rezavých zbraní, doprovázený indexikálními figurami prázdnoty či omšelosti) či opět degenerace rodové genealogie (dekadentní topos posledního potomka starého rodu, který vyrůstá – jak jsem ukázali výše – také z dobového psychologického diskursu):

*A jdu tak jistě temnotami chodeb / a kráčím prázdnotou starých sálů, / rodinných sálů, / na jichž stěnách tuším obrazy předků / a cáry ukořistěných praporů / a rezivělé zbraně z dávných bitev, / jež páchnou vraždou... / A cítím plíseň, která vše kryje, / a ovzduší, které dýchají mrtví (Improvizace, Zazděná okna); Viděl jsi ten starý portrét v ztmělém zákoutí krámků vetešnického, mezi rezivými zbraněmi a cizími bronzy a porouchaným kusem bílého a zlatého nábytku z doby Ludvíka XVI.? Jak poprášen byl a pavučinami opředen! [...] Zarámován v ořelém a unylém zlatě, z ponuré černi hleděl na nás úzký, bledý obličej s vysokým čelem [...] Jistě to byl markýz s dlouhým a zvučným jménem, předek starobylé rodiny, již vymřelé a zhaslé (Portrét, Zazděná okna); Dauphin starého, vzácného rodu, poslední, pozdní jeho výhonek, / Mám všechny nemoce svých předků a za všechny jich vášně, / Chabý, vysát, bezkrevný potácím se jako stín v komnatách, / Kam složili trofeje válečných sláv a podoby žen, jež milovali. // A stavím kroky své před zrcadlem a zkoumám v něm své rysy: / Mám krásu chorobnou těch, kteří jsou posvěceni smrti,<sup>684</sup> / A kteří hynou pozvolna jako zlomené stvoły bílých květin v ohřátých sklenících. (Spleen, Sodoma)*

Motiv „ohřátých skleníků“ je další dekadentní topos, který odkazuje k „odměšťanštění“. Již ve francouzské literatuře druhé poloviny 19. století se objevují metafory Paříže jako skleníku, který je díky přehřátí a stupňování senzibility živnou půdou pro choulostivost,

---

<sup>684</sup> Srov. etymologický původ německého výrazu *feige* („zbabělý“) ze starogermánského výrazu značícího „propadlý smrti“. Smrt tak může souviset i s diabolizací válečnických ctností.

nervovou slabost či fatální dědičné vloh.<sup>685</sup> Klinikou interpretaci velkoměsta jako „líhně perverze“ lze vysledovat také u Kraft-Ebbinga, esteticky ztvárněnou např. v Mrštíkové románu *Santa Lucia*.<sup>686</sup> V Karáskových raných naturalistických prózách typu *Emil* nebo *Bezceští* je městské prostředí znázorňováno jako nepřírozené místo k životu, mající degenerativní, morálně zkažený vliv, a je často charakterizováno čichovými vjemy.<sup>687</sup> Dle Pynsenta může být dekadentní „olfaktorický senzualismus“ opět odkazem ke Kraft-Ebbingovi, který v *Psychopathii sexualis* propojuje v mozku čichová centra se sexuálními.<sup>688</sup> Čich je v dekadenci tedy skutečně spojen s lótofagickou, narkotickou existencí, kde se do hry vrací osvícenstvím vytěsňená a ovládnutá příroda.<sup>689</sup> Ta je ovšem nyní deformována a degenerována skrze přílišnou vyšlechtěnost: je reprezentována skleníkem, tedy exotickými či nepřírozenými rostlinami. Šlechtění a extravagance může být náhražkou přírodních způsobů rozmnožování.<sup>690</sup> Skleník se v těchto souvislostech objevuje v celé řadě dekadentních či naturalistických děl domácích i evropských: v Zolově *Kořisti*,<sup>691</sup> v Huysmansově *Naruby*,<sup>692</sup> v Hofmannsthalově *Pohádce 672. noci*,<sup>693</sup> v Sezimově *Passifloře*,<sup>694</sup> a konečně několikrát u Karáska.

---

<sup>685</sup> Siebenborn, Eva: Metaphoriken vitalistischer Verbrennung in Naturalismus und Décadence: Émile Zola und Marcel Batilliat. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 23.

<sup>686</sup> Pynsent, Robert B.: Dekadentní sliznice. Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora*. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 316.

<sup>687</sup> Kolařík, Karel: Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Česká literatura 56*, s. 615nn.

<sup>688</sup> Pynsent, Robert B.: Dekadentní sliznice. Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora*. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 316.

<sup>689</sup> Srov. „smyslnou“ vůni květin v *Gotické duši*: „Jeho duše bloudila sady a trhala lačně do těžkých kytic planoucí nádheru květin. Koupala ruce v jich smyslném aromatizujícím dechu. Snění jeho se rozlévalo znenáhla vždy v neurčitější plochy.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše a jiné prózy*, s. 19.

<sup>690</sup> Frömmer, Judith: Blüten, die das Leben treibt, oder: Wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 116n.

<sup>691</sup> Symbolem zděděné neurotické konstituce hlavní hrdinky a degenerovaného prostředí, v němž se pohybuje, je zde právě skleník, plný monstrózních, ošklivých rostlin. Hettich, Katja: Sympathetisches Bängen und ästhetischer Genuss. Zur emotionalen Leserlenkung in Émile Zolas *La Curée*. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 76–79.

<sup>692</sup> Des Esseintes opovrhuje obyčejnými rostlinami a má slabost pro skleníkové květiny, „květiny vysokého rodu, jako orchideje, delikátní a půvabné, chvějné a zimomřivé; květiny exotické, vypuzené v Paříži do tepla, v skleněné paláce; kněžny vegetální říše, žijící v ústraní, nemající již ničeho společného s rostlinami ulice a měšťanskými květenami“. Huysmans, Joris Karl: *Naruby*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993, s. 79.

<sup>693</sup> Hlavní hrdina povídky se neplánovaně ocitne ve skleníku, kde kvetou „vzácné a zvláštní narcisy a sasanky“ a další, zcela neznámé rostliny. Skleník je tedy spojen s narcismem i exotismem. Hofmannsthal, Hugo von: *Pohádka 672. noci*. In *Lucidor a jiné prózy*, s. 17nn. Ve skleníku pak hrdina potkává děvčátko, ambivalentně splývající s dalšími postavami knihy, které si ho nenávistně prohlíží a

Vedle již uvedeného příkladu je to pasáž z *Legendy o melancholickém princí*, kde princ Albert sní estetický sen o Heliogabalovi, symbolizovaný tancem harémového tanečníka, „bledého jako vápenně bílá květina, vyrostlá v skleníku“.<sup>695</sup> Takový skleníkový plod, spojený s olfaktorickým a orientálním (tedy lótofagickým) modem existence a s degenerací představuje samotný Heliogabal:

exotický jako orientální koberec, [...] jehož harem dýchá všemi pižmy a mastmi východních perversí [...] je to perversní božstvo samo hynoucího starožitného národa, vyčerpaného ze všech svých sil, je to prokleté zvrácení Vášně, závrtní kumulace Hřichu, symbol neřesti spojené s Krásou, Apollo, který trápen hysterií, trochu pomísil své úkoly s těmi, jež omrzely Afroditu...<sup>696</sup>

Skleníková existence je zmíněna také v Karáskově kritické publicistice. V eseji o dánském prozaikovi Jensi Peteru Jacobsenovi v souvislosti s hlavní postavou románu *Niels Lyhne* je jako „skleníkový“ popsán stav, kdy Niels irealizuje milovanou ženu pomocí vzpomínky, kdy tuto lásku nechce zažívat bezprostředně, ale pouze z této distance, jako přelud a „výtrysk měsíčního paprsku z neurčité noci předešlého roku“.<sup>697</sup> Dále v eseji o francouzském symbolistickém básníkovi Albertu Victoru Samainovi, autoru veršů „nemocné krásy a komplikované kultury“, který příliš „žil v knihách a málo v skutečnosti“ a příliš se „procházel skleníky a málo přírodou“.<sup>698</sup> A konečně je, v eseji *K vývoji moderního umění*, se skleníkem spojen celý dekadentní styl obecně, přičemž patologie skleníku je dána do souvislosti s tranzitorností a negativní dialektikou, tedy absencí pozitivních obsahů a předmětnosti a modem „rozbitého zrcadla“ vůči racionalistickému modernímu diskursu:

---

které se pokusí získat peníze, které mu však děvčátko hodí nazpět k nohám. Potom se s rostoucím šerem podoby květin změni v „květy strnulostí živoucím květonám nepodobné a blízké škraboškám, záludným škraboškám se zarostlými očnicemi“. Bambergová tuto scénu ve skleníku interpretuje jako ztroskotání symbolistického pochopení světa, kde věci (mince) přestávají plnit dosavadní funkci hradby před životem a květiny selhávají ve své estetické roli krásných stimulantů. Bamberg, Claudia: *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2011, s. 240n.

<sup>694</sup> Jedna z postav románu, femme fatale Teréza nechává pustnout park, avšak věnuje se pěstování „monstrózních“ kaktusů ve skleníku: „V neforemných dřevěných květináčích a zeleně natřených bednách živořily dužnaté jejich tvary, plné ostnů a laloků, veliké elipsovité lupeny, beztvárné tupé homole a nabotnalé choboty. Jiné jako zkomolené ohony podivných plazů či silná šupinatá kopí z rozpukalé hroší kůže... Amputované výhony znovu rostly a tučně vegetovaly, civěly drže do slunečního světla, tlumeného a zpola pohlceného sklem přístropí, a ssály vlhko z parlivé, zchoulostivělé atmosféry klenutých prostor. Bylo to nekonečné pučení bez krásy a harmonie... ztělesněná ohyzdnost a banalita.“ Sezima, Karel: *Passiflora*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1920, s. 52.

<sup>695</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 6, s. 34.

<sup>696</sup> *Ibid.*, s. 33n.

<sup>697</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: J. P. Jacobsen. In *Umění jako kritika života*, s. 18.

<sup>698</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Albert Samain. In *Chimérické výpravy*, s. 113.

Dekadence byla přechodem. Zbyla po ní svůdná díla a kritické paradoxy, jimiž se dala sama oklamati. Místo idejí zůstavila exeges, jež se vynasnažily co nejméně pověděti a co nejvíce zmásti. Mazlila se s vlastní chorobou. Pěstovala pathologii jako veliký chlorotický kalich skleníkové květiny, jejímž dechem se omamovala. / Vábilo ji všechno kuriosní a morbidní, od vybledajících zlat a trouchnivějšího nábytku až po enervovanost všeho, co žije z minulosti. Umělost byla jí více než přirozenost. Iluse více než přímá emoce. Přízrak více než forma. / Žila z minulosti, z jejích mrtvých stilů a hotových forem, aniž vytvořila kdy svůj stil a svou formu. [...] Na to, co se zrodilo pod jinými slunci a uzrálo v jiných žánrech, vrhala jen neplodný reflex své melancholické, zežloutlé a stísněné krásy.<sup>699</sup>

Metaforou skleníku opisuje diabolický symbolismus i Šalda. Zcela ji však oproti Karáskovi přehodnocuje, když ji charakterizuje zcela z pozic adornovsky chápaného osvícenství jako morální, volní a sebezáchovné překonávání narkotického opojení pomocí práce a utrpení a jako vydobývání identity osvícenského subjektu právě na této pudové, přírodní nevědomé sféře.<sup>700</sup> Skleník pro moderního člověka představuje totéž, co zpěv Sirén či pojídání lotosu Lótofagy znamenaly pro Odyssea:

Z dekadentní literatury vanou příliš těžké, tmavé vůně, příliš dusný vzduch dýchají krvavé, hltavě vykypělé její koruny. V nich omdlévají a vypařují se právě nejvzácnější síly duše vnímajícího, duše čtoucího obecnstva: *individualismus*, *karakter*, síla odporu a odboje proti vnějšimu, jasnost vnitřního vědomí, určitá, pevná, tuhá, svalová vypjatost *vůle*. Tyto stromy duševní potřebují ku svému vzrůstu podnebí chladného a tvrdého, lijáku krup a sněhových vichřic, studeného horského pásma. Jsou to jedle a duby, které nejmohutněji v kamenné síle a tuhé, přísné své kráse rostou mezi sněhy, v mlčelivém, němém, řídkém etheru. Nelze si je myslet přesazeny do skleníků, do vlahné jich lázně, do lichotného a mdlého jako ztlumeného a zjemnělého jejich ovzduší. V nich by zhynuly a zvadly.<sup>701</sup>

Odysseovo dilema bylo zvolit buď štěstí a sebezničení, nebo práci a sebezáchovu. Z této perspektivy je pak dekadentní odmítání osvícenské morálky snahou zbavit „dobrý život“ (Mannovo „života vážné vedení“) stigma příliš přepjaté *vůle*, snahou vrátit estetické krásy

---

<sup>699</sup> Karásek ze Lvovic: K vývoji moderního umění. In *Impresionisté a ironikové*, s. 6n.

<sup>700</sup> „Strach z toho, že člověk ztratí své Já a s ním zruší hranice mezi sebou a jiným životem, hrůza před smrtí a destrukcí, je spojena s příslibem štěstí, jímž byla civilizace ohrožena v každém okamžiku. Její cesta byla cestou poslušnosti a práce, nad níž neustále září její naplnění, ale pouze jako zdání, jako krása zbavená moci. [...] Kdo chce obstát, nesmí slyšet na vábení nenávratna, a toho je schopen jen tehdy, když toto vábení nemůže slyšet. [...] Pud, který nutí odchýlit se, musejí sublimovat prostřednictvím dodatečného zarytého úsilí.“ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 44; K lótofagické existenci: „Toto štěstí ‚na okraji světa‘ může sebezáchovný rozum připustit stejně tak málo, jako nebezpečnější podobu štěstí z pozdějších fází. Lenoši jsou vyrušeni a transportováni na galérie...“ *Ibid.*, s. 71.

<sup>701</sup> Šalda, F. X.: K otázce dekadence. In *Kritické projevy 2*, s. 220n.

její autonomii coby svébytného noetického kódu a protestem proti její pouhé neutralizaci a kanalizaci do „buržoazního“ umění. Jak již bylo uvedeno výše, na problematičnost a reduktivnost založení morálky pouze na racionalismu, jako tomu bylo v osvícenství, upozornil Bergson. V *Legendě o melancholickém princí* Karásek dilema umění–morálka znázorňuje takto:

Ted' již neexistují, tyto neřesti, jež byly zároveň Krásou, neboť byly privileji dob, jež byly šťastnější. [...] Jsme silní, aniž jsme vybraní a jemní, a oddáváme-li se zlu, obchodujeme při tom vždy kompromisně s dobrem. Nejsme schopni podívat se intenzivně skutkům, jako je zapálení chrámu Diany efezské a pokládáme za odvahu nalézt pro takové činy jen vysvětlení. Zapomínáme stále, že život má jen jedinou morálku: býti krásným a ne dobrým.<sup>702</sup>

Dekadentní imoralismus lze chápat jako poukaz na to, že toto dilema bylo položeno pouze osvícenstvím. Neurastenie, hysterie a psychopatologie v dekadenci jsou tak negativní dialektikou vůči tomuto osvícenskému založení morálky: jde o kolaps přepjatého rozumu, příliš dlouho praktikované sebezachování bez přihlížení k metafyzickému myšlení vede nakonec k únavě rozumu a jeho pádu do neurózy. Perverze skleníku jsou důsledkem nepřirozenosti, podobně jako poslední dauphin šlechtického rodu může být degenerovaný právě díky incestním vztahům v tomto rodě.

## 5.2 *Vita passiva* – chimérická devaluace skutečnosti

Diabolický symbolismus tedy diabolizuje osvícenské ctnosti, ideály a axiomy, přičemž skrytým centrem jsou různé varianty předmoderní doby, často baroka. Dochází tak k irealizaci současnosti, tedy moderní doby, a umístění středu do (ahistorické) minulosti. V lunárním světě produktivitu nahrazuje pasivita a kontemplace. Devaluace *vita activa* ale probíhá nejen prostřednictvím negace osvícenských ctností, ale také na hlubší rovině, pomocí irealizace skutečnosti jako celku: modům irealizace podléhá celý pozemský svět vně stěn zadržené monády, např. pomocí indexikálních znaků, interstatuality či problematické individuace. Vedle této lunární irealizace je zde však ještě strategie, která má mnohé společného s již zmíněnou sanjuanistickou mystikou – jde o solární model, který však paradoxně není vitalistický, jak bychom čekali, ale mortalistický: přítomnost Slunce způsobuje zatemnění

---

<sup>702</sup> Karásek, Jiří ze Lvovic: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 6, s. 34.

pozemského světa. V Janově mystické teologii *Výstupu na horu Karmel* je víra „temný habitus duše“, který naprosto transcenduje přirozené světlo rozumu, takže „pro duši je toto přílišné světlo, které jí dává víra, temnou mráкотou [...] sluneční světlo zatlačuje jakákoli jiná světla, takže se už nezdají světly, když ono svítí [...] tak i světlo víry potlačí a překoná svou přemírou světlo rozumu, které se samo od sebe vztahuje pouze na přirozené poznání“.<sup>703</sup> Obdobně, jako zakalení pozemských světel, líčí svou zkušenost mystického vidění božského světla i Terezie z Ávily:

Je to světlo, které neoslňuje, bělost plná lahodnosti, vlitá zář, jež slastně okouzluje pohled, aniž by jej unavila, jako jej neunavuje jasnost, s jakou vidí onu vznešenou krásu. To světlo je tak odlišné od našeho, že se sluneční paprsky ve srovnání s ním zdají velmi zakalené, takže potom by člověk nechtěl ani otevřít oči. Je mu asi jako kdyby viděl na jedné straně téci průzračnou vodu po krystalu prozářeném sluncem a na druhé straně hodně kalnou vodu, jak se prodírá prachem pod zamračeným nebem. Není však vidět slunce nebo světlo, jež by se podobalo slunečnímu. Naopak toto se mi zdá spíše umělé a ono pouze přirozené: světlo, jež nezapadá, světlo, jež nemůže nic zakalit, protože je věčné, tak nedozírné, že by si je nikdo nedokázal představit, ani kdyby byl velmi nadaný a myslil na to celý život.<sup>704</sup>

Sluncem je Bůh, tudíž pozemský svět je tímto nadpřirozeným světlem zakalen, zatemněn, decentralizován – a mortalizován. Na cestě k *unio mystica* se proto duše musí očišťovat (před *via illuminativa* předchází *via purgativa*), umrtvovat, musí „zazdít okna“, aby se – jako barokní *camera obscura*, kde se obraz promítá do nitra právě skrze hermetické zatemnění – zaměřila na jediný cíl, na horní patro duše. Zdá se, že takováto sanjuanistická *camera obscura* s jediným otevřeným, soustředujícím otvorem je u Karáska také přítomna:

V tom kostele by žil. A když by byla mše, na uzavřené kruchtě, odkud by nebylo viděti nikam než na oltář, by klečel a modlil se. / A pak by se ztišil a poslouchal, jak se modlí věřící. Neznámí lidé. Jejich hlasy by zněly potměně hustou mřížkou. Prosebníci, jichž by neměl nikdy spatřiti.<sup>705</sup>

Sanjuanistické obrazy světla, které paradoxně oslepuje, a noci, která je světlem, nalezneme, jak bylo již uvedeno výše, také v Březinově básni *Svítání na západě*:

*Den září zatmívá dálky – noc temnem zapaluje výše. / Průlomem zřícených krovů se nad námi otvírá nebe. [...] v rozkoši puštěného světla, v dotycích neznámých slovu, / pod stíny, jež na pozemskou myšlenku vrhl jsi*

---

<sup>703</sup> Jan od Kříže: *Výstup na horu Karmel*, 2. kniha, 3,1. In *Výstup na horu Karmel*, s. 83.

<sup>704</sup> Terezie od Ježíše: *Život*, XXVIII, 5. In *Život*, s. 241.

<sup>705</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 14.

*tajemstvími, / jak v úzkosti dechnutý signál, rdoušený stěnami kovu, / sen zemský k tvé slavnosti se rozleje vlnami jásavými.*

Ve výše uvedeném Březinově autokomentáři této básně zastupuje sluneční záře nejistotu pozemského poznání, které nám ukrývá „celé světy“. Přibližující se slunce z jiného, nezemského světa zatmívá fenomenální svět, záře tohoto slunce vržená z věčnosti je na zemi pocíťována jako stín (v lunární obraznosti případně jako odlesk luny). Jak uvádí Hocke v souvislosti s Pascalem: „Bůh dezintegruje tím, že se zjevuje, a od toho, komu se zjevuje, očekává integraci.“<sup>706</sup> U Březiny je integrace provedena smrtí a konečným naplněním ve věčnosti – oproti diabolickému symbolismu *Tajemných dálek* jde již o „novou tvůrčí fázi eschatologického symbolismu“.<sup>707</sup> V dekadenci, kam Karáskova tvorba 90. let patří, tedy tyto eschatologické aspekty přítomny dosud nejsou – chybí tudíž světlo noci, ale je zde stín dne. S pozdějším eschatologickým symbolismem i barokní mystickou teologií má dekadence společný diabolický, mortalistický aspekt pozemského světa: je jím radikální deficiencie skutečnosti.

Tato deficiencie se projevuje irealizací, chiméričností fenoménů (viz výše zmíněná irealizace pozemského světla skrze světlo věčnosti u Jana od Kříže). Zdroj, resp. příčina světa leží mimo něj samotný, jak jsme viděli u Leibnize, princip pohybu či kontinua není v hmotě, ale v duchovních principech mimo tuto hmotu, spirituální sílu skrytou ve skutečnosti je třeba odečítat nepřímo z pohybů hmoty, z percepce rezonanční desky, ze vzdutých záhybů osamostatňujícího se barokního oděvu. Vedle pozemského – a deficientního – slunce je zde ještě skrytý střed, „černé slunce“ věčnosti, které je neviditelným, ale skutečným zdrojem světla, buď vnímaného na zemi jako stín a temnota následkem oslepení (v solárním diabolismu), nebo pronikajícího na zem jen vzdáleně, „barokním“ světlíkem (v lunárním diabolismu), který však už po ztrátě metafyziky není plně funkční a sám podléhá diabolizaci. V prvním případě je Slunce příliš blízko zemi, a tím ji spaluje a zatemňuje, v druhém případě naopak příliš daleko a následkem této distance je interstatuální, lunární svět, který vykazuje gnostické, manichejské rysy.

Postup, kdy je zdroj světla skrytý a osvětluje pouze určitý výsek kompozice, zatímco její zbytek je ponořen do tmy, je barokním postupem šerosvitu či temnosvitu. Jak bylo řečeno výše, Šalda definoval Baudelairův poetický styl právě jako barokní či manýristický

---

<sup>706</sup> Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint*, s. 488.

<sup>707</sup> Vojvodík, Josef: *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických dogmat*. Praha: Academia, 2004, s. 93.



tenebrismus: „exaltovaný výbuch světelný z temného pozadí a na temném pozadí“. V barokním temnosvitu má světlo ještě hlubší, symbolický smysl, je nadpřirozenou září, přicházející ze skrytého zdroje, nacházejícího se mimo viditelnou perspektivu, a zároveň zatemňující přirozené světelné zdroje. Jaromír Neumann tento jev ozřejmuje na obrazech Petra Jana Brandla, který pomocí světelné výstavby a studia působení světla dosahuje intenzivního, duchovního účinku.<sup>708</sup> Např. Brandlův manětínský oltářní obraz *Křest Kristův* kombinuje přirozený a nadpřirozený zdroj světla: vedle chladného, tlumeného světla odcházejícího dne je tu ještě mnohem intenzivnější, „soustředěné sakrální světlo, jakési světelné fluidum“<sup>709</sup> vycházející z holubice-Ducha svatého, které obraz touto metafyzickou září zastíňuje. Jindy Brandl toto sakrální světlo nestaví proti přirozenému, ale ztotožňuje ho s ním, jako např. v obraze postranního oltáře malostranského chrámu Panny Marie Vítězné *Jáchym a Anna*, v němž je nadpřirozené světlo ztotožněno se sluneční září.<sup>710</sup>

V barokním obraze světlo a stín slouží k propojení postav s prostorem i mezi sebou navzájem, přičemž to, co není vidět (prostor mezi postavami), je stejně důležité jako světlna samotná, ne-li důležitější.<sup>711</sup> Tma má tedy propojující funkci, je místem vyjevování skrytých korespondencí. Zároveň je optické vnímání záměrně subjektivistické – prostor je komponován kolem zvoleného centra. Jde o definitivní překonání antiky moderním přístupem: „jednota už není dána objektivně, centrálně-symetrickou stavbou, ale je to subjektivní jednota, z hlediska pozorovatele“.<sup>712</sup> V jistém smyslu je barokní umění (jako první moderní umění vůbec) také prvním korektivem „odysseovské“ osvícenské mentality (v adornovském smyslu), protože se mění pojetí psychického v uměleckém díle: zatímco antika věci izolovala, prostoru se (coby příliš subjektivnímu) vyhýbala a lidské akce pojímala jako výsledek vůle, která slouží zachování individua, moderní názor Michelangela či Correggia (coby prvních průkopníků) chápe lidskou akci jako výraz vnímání – to je povýšeno na cíl, a je zde spojuje tendence sjednocení s univerzem, zrušení individua.<sup>713</sup>

V dekadenci je tento barokní temnosvit transponován do diabolismu bez pozitivních a eschatologických aspektů. Metafyzické světlo je spíše jen tušeno, zůstává neznámé, avšak tematizován je jeho stín či oslepující, mortalizující síla. Předpokladem zjevení světla je tma: privace světla dává vyvstat jeho potřebě, nebo je odkazem na deficienci pozemského světla a

<sup>708</sup> Neumann, Jaromír: *Český barok*, s. 62n.

<sup>709</sup> Ibid., s. 185.

<sup>710</sup> Ibid., s. 63.

<sup>711</sup> Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, s. 4.

<sup>712</sup> Ibid., s. 50. [Překl. Š. S.]

<sup>713</sup> Ibid., s. 50n.

potřebu světla vyššího řádu. Solární mortalistická symbolika má v diabolickém symbolismu dvojí kódování: jednak jde o mortalizaci skutečnosti, tedy její decentralizaci věčností, jednak o symbol (resp. „diabol“) osvícenského racionalismu, kde příliš planoucí slunce může symbolizovat přeceněné výhradní spolehnutí se na rozum. Srov. Adornův výrok, kdy oproti mytické temnotě je slunce sice symbolem osvícenského myšlení a postoje, avšak tento solarismus je diabolizován pomocí oxymórní juxtaopozice slunce a ledu:

S rozšířením buržoazního tržního hospodářství se temný obzor mýtu vyjasňuje sluncem kalkulačického rozumu, pod jehož ledovými paprsky dozrává setba nového barbarství.<sup>714</sup>

V diabolickém symbolismu nastává mortalizace buď jako přehřívání slunce a v jeho důsledku spalování živé hmoty, nebo jako sluneční dysfunkce, tedy chlad či vyhasnutí. Ve sbírce *Zazděná okna* se nachází minicyklus po sobě následujících sonetů (*Rozklad*, *Narkózy*, *Nemoc* nebo později *Kalný západ*), které toto napětí zpracovávají: Po termálním excesu následuje sluneční kolaps a vyčerpání. Mortalismus přílišného žáru je v souladu s dekadentními obrazy skleníku, ve kterém se přehřívá celá civilizace *fin de siècle*. Stoupající teplota způsobuje hnilobu a agonii; krev, symbol života, se buď odpařuje nebo kazí; přehřátí je spojeno s dekadentními fenomény nudy, narkózy a smrti:

*Vše spáleno: i sytá zeleň trávy, / již štětec Jara stříkl v dalné strže [...] A zápach hniloby je cítit všude, / své jedy rozkladné Zmar na vše lije, / i slunce uhnívá tak divně rudé... / V mých žilách krev se odpařuje žhavá, / a tělo slábnouc konec agonie / a konec všeho, všeho očekává. (Rozklad); A těžký vzduch pln miasmů a puchu / se třese v nudě ulic prázdných ruchu, / v němž žár jak rudých pecí líně vane. // Je mrtvo všude [...] A omámen a mdlý a v narkózách / na mozku oheň, na rtech hořký prach / a tíhu, tíhu cítím v celém těle... (Narkózy); Prudký žár / bolavé hrdlo sežehl a spálil. [...] Mrtvá na vše padá tíha / jak z cínu. Smrt se hnula, která čihá, / a těžkost kroků vláčí ke mně tmou... / A rdousí mě. Zvuk poslední sluch chytá: / krev zkažená to syčí v žíly vlitá, / jež v zprahlém mase scvrkají a schnou. (Nemoc); A v jeden akvarel skvrn rozteklých teď splývá / krev s černí spálenou a karmín s línou šedí, / slunce vyrudlé jak plátek staré mědi / se kalné, morózní a znavené v kraj dívá (Kalný západ)*

Není jisté, že by tyto obrazy bylo možné interpretovat jako recepci baudelairovského modelu *soleil agonisant*, kdy po zdrcující sluneční aktivitě následuje interstatuální západ, rozkrývající nové vidění.<sup>715</sup> Tuto pozitivní perspektivu západu naplňuje v téže Karáskově sbírce např.

<sup>714</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 43.

<sup>715</sup> „Slunce, jež svým přímým bílým světlem před několika hodinami všechno drtilo, zalije co nevidět obzor k západu nejrůznějšími barvami. Jisté básnické duše najdou v barevné hře jeho umírání nové slasti; objeví v ní oslňující sloupořadí, kaskády roztaveného kovu, ohnivé ráje, smutný jas, rozkoš

báseň *Krajina v modři* („*V modř přešlo vše, co stydlo v zeleni, / v modř lichotnou všech odstínů a tónů, / v par fialových hořkém zbarvení / kraj rozlité se chvěje v mírném sklonu. // V tom nádechu, jenž jemný jest a snivý, kontury ostré jak by všechny změkly.*“). Zmíněný minicyklus však spíše připomíná Baudelairovu báseň z *De profundis clamavi* („*Na světě není nic, co hrůzou předčilo by / to slunce ledové a plné kruté zloby / a tu tmou nesmírnou jak Chaos s temnem svým.*“).<sup>716</sup> Solarismus zde nenese žádné eschatologické aspekty, je důsledně diabolický – v básni *Tryzna* ze sbírky *Sodoma* dochází dokonce k juxtapozici smrti a poledne, tedy kulminace solární aktivity („*Strnulý jako smutek měst vymřelých morem o polednách v nejprudším žáru*“).

Vrátíme-li se ke zmíněnému solárnímu minicyklu *Zazděných oken*, také zde přináší sluneční aktivita buď smrt, nebo ztrátu individuace, splývání hranic – motivy tavení, rozkladu, vyblédání či smývání. Nejde však o změkčování příliš tvrdých kontur (osvícensky tuhých konceptů a systémů identifikace) jako v lunárním světě, ale o strnulost, předznamenávající smrt, která je zastoupena opakovanými motivy vápna. Zároveň ona problematická individuace symbolizuje zpochybnění dosavadního vidění, solární aktivita způsobuje noc, zatemňuje zrak, zalívá ho tmou. Vedle adornovských „ledových paprsků“ kalkulujičího rozumu bychom tak mohli toto slunce také interpretovat jako slunce, ležící mimo svět, jehož důsledkem je irealizace a mortalizace přirozenosti:

*Štít sluneční se v brunátný kov taví, / žár jeho v chorobném se dusí vzduchu, / jenž houstne zsinalý a popelavý / nad krajem plným vápenného puchu. (Rozklad); Trav hořká zeleň zbledla v bělost chorou, / barevné květy uschly v tón jak ze skla. / Po prudkých žárech slunce záře lesklá / mdle prosvítá jak kryta vápna korou // na nebi, které smytou modří plane. (Narkózy); Dnes naposled skla oken západ zalil / zahořklým smutkem fialových par. / Z nich hořkost v duši zbyla. Prudký žár / bolavé hrdlo sežehl a spálil. // Noc. Zrak tmou zalitý, že zmirám, sním / v mdlé předuše již příští agonie. (Nemoc)*

V diabolickém symbolismu zůstáváme v oblasti negativní dialektiky, na jiných místech však dává Karásek zaznívat baroknímu (sanjuanistickému) výkladu solárních motivů explicitněji. Jedním příkladem je opět Karáskova povídka *Genenda*, konkrétně scéna, kde hlavní hrdinka poprvé potkává dona Iniga. Toto setkání, které v ní vzbudí milostný cit, má

---

lítosti, veškerá magická kouzla snu, veškeré vzpomínky opia. A západ slunce jim bude opravdu připadat jako zázračná alegorie duše obtížená životem, jež klesá za obzor s nádhernou zásobou myšlenek a snů.“ Baudelaire, Charles: *Nové poznámky o Edgaru Poeovi*. In *Úvahy o některých současnicích*, s. 278.

<sup>716</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 71.

charakter jakési mystické iniciace, která Genendu zcela absorbuje a vydělí k jedinému cíli. Následkem této zkušenosti je i naprostá degradace a indexikalizace (vybledlost) pozemského slunce (právě v době jeho vrcholící aktivity) ve prospěch vyšší roviny:

Bylo jí, jako by to bylo dnes, ač již rok uplynul od té chvíle. Mostem Alcantara prošla pod arabskou podkovu Puerty del Sol, když jej náhle viděla jeti na koni proti sobě, zářícího jinošskou krásou, s úsměvem na okouzlujících ústech, odhalivších nejbělejší zuby. V tom okamžiku Genendě pobledlo i slunce, ač sálalo nejhohnivěji. Nebylo teď ničeho v světě pro ni mimo dona Iniga. Šla za ním jako očarovaná. [...] Všechna její pozornost ulpěla na něm. Všechn její život byl teď řízen jen vztahem k němu. A byť i se namáhala časem, aby se vymanila z tohoto kouzla, přece jen nad ní vítězil don Inigo jediným pohledem neodolatelné přímosti, drtil ji jakoby blesky, tryskajícími z jeho nepovolného, bohatýrského čela.<sup>717</sup>

Dalším příkladem je *Legenda o melancholickém princí*. Existence prince Alberta osciluje v intencích barokní dvojlomnosti mezi dvěma světy, mortalizovanou realitou a vitalizovanou nad-realitou, ke které je nutné se dobrat uzavřením oken. Světlem věčnosti zde však není Bůh, ale právě ono *soleil agonisant* – západ pozemského slunce, práh noci. Západ je tak *chórismem*, místem interstatutu mezi životem a metafyzickou skutečností a nejzazším mezníkem. Ke spojivé mystické zkušenosti diabolický symbolismus nedochází, zůstává u „gnostické“ deficiencie pozemského světla a nezřetelného tušení existence světla vyššího. Barokní kontemplace je estetizována:

Ale princ, ... princ tak nezbytně potřeboval samoty. Dva světy byly, v nichž žil. Jeden skutečný, a ten jej nechával bez zájmu, v tom žil strojově, zcela studený a neúčastný. Druhý byl svět vysněný, a v tom tajemně vždy oživovala jeho duše, nabývající nyní citění jako uměle zmnoženého, nejjemnějšího, s raffinovanou a nejpozdnější drážlivostí všech pocitů. Byl mrtev uprostřed lidí, ale samota křísila jej k životu, v hodinách, kdy v osamělé komnaty a chodby paláce padalo zapadající slunce a zčervenávalo jich parquety a dlaždice svým dusně rudým zásvitem, nebo večer, kdy zemdená svítlna, bledosti měsíčné, koupala komnatu v matných polosvíttech, v soumracích a stínech zastřené světla, ztlumeného poloprůhledným, voskově bílým, jako pomlženým sklem... a kdy dřímající tušení rozhořelo se pojednou a roztřpytilo jako smyslné víno v křišťálovém poháru jeho Snu... Tu se rozzvučely a rozepěly v jeho duši skryté dosud struny, vše, co teď procházelo jeho nitrem, stávalo se jemným, bílým, vlavým závojem... a každá Myšlénka zněla jako tajemný rytmus, v němž se tak lehce chápalo a prohlédalo vše, co zraku dosud bylo skryto a zastřeno. / Jemný dech vůně procházel komnatou Duše. Uzavřel okna, by nic ze světa nepronikalo do jeho samoty... a pak zažehoval zlatou sabbatovou lampu k Pobožnosti, již konal s takovou důvěrou a láskou jako v mystickém tušení předvečeru velikého Svátku Duše.<sup>718</sup>

<sup>717</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Genenda. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 136.

<sup>718</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 36.

Propadnutí estetickému snu však vykazuje podobně mortalistické rysy jako mystická kontemplace. Diabolický charakter propůjčuje skutečnosti právě samotná povaha artefaktu, perfekcionistická snaha o estetizaci, která je však ve své idealitě a nároku demiurgická a „luciferická“, nakonec odsouzená k zániku. Smrt a krása znamenají v diabolickém symbolismu totéž: „Totální krása se – v zenitu své dokonalosti – převrací v totální destrukci; obráceně se může manifestovat teprve v okamžiku smrti, protože v pozemském životě zůstává neuchopitelná ani ji není možné přežít.“<sup>719</sup> Totéž znamenají krása i smrt v sanjuanistické teologii: čím více mystik postupuje ke sjednocení, tím silnější mortalizací prochází, jak je to patrné např. z básně *Písně mezi duší a Snoubencem*.<sup>720</sup> Mortalismus je opět negativním vitalismem, odkazem k nepřítomnému středu. Estét podléhá podobně přísné askezi, co se přirozeného světa týče, jako klauzurovaný karmelitán. Tato askeze a skepse vůči skutečnosti je vyjádřena sanjuanistickou figurou *muero porque no muero*, zmíněnou v úvodu této kapitoly. V Karáskově tvorbě 90. let ji najdeme velice často. U Jana od Kříže je smrt následkem setkání s Krásou, nebo místem definitivního poznání, kdy tomuto poznání vězení těla přestane bránit.<sup>721</sup> (srov. Karáskovu báseň *Oči ze sbírky Zazděná okna*: „*Nezazlívej očím, které tě se dívají z otevřených rakví [...] Nezazlívej očím, ve kterých je psáno tajemství Smrti, pochopené náhle v okamžiku zápasu!*“). Zazdění oken coby temná noc přináší postupně vyšší poznání, smrt je pak definitivním vrcholem tohoto procesu „zazdívání“ („*Oči! oči! V rakve zavřené, v hrobech zasypané, oči! oči!*“). V Karáskových sbírkách z konce století nalezneme tyto variace:

*A mně se zdá, že v tělo mé se vrývá / též hnusný červ, že v rubáš zpuchřelý / a praskající Smrt mě přiodívá, / a že můj vlas již nyní, příteli, / tak jako tvůj též zvolna, zvolna ztlívá... (In memoriam, Zazděná okna); přikryj mne Svým stínem, / mystickým stínem / a vdychni / tu celou něhu // Svě lásky / v studené čelo, / v mrazivé údy, / v mou duši / hynoucí, mroucí / po Tobě, / bledý stíne, / mizející v Neznámu, / bledý stíne, / můj bratře! (Rekviem, Zazděná okna);<sup>722</sup> Bez účasti mne nechávají výkřiky rozkoší, které jsou určeny jiným. / Přežil jsem mrtvé o několik vteřin a uprostřed zcizeného světa / Upírám zraky netečné do slunce, jež nebylo stvořeno pro moji mdlobu. (Spleen, Sodoma); A co vidíte zde, to nejsem již já, to je lživý mé bytosti odlesk... // Konvulzivní Vaše*

<sup>719</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 55. [Překl. Š. S.]

<sup>720</sup> „Avšak, jak to, že (ještě) trváš, / ó, živote, když nežiješ tam, kde žiješ, / a když se tak děje, proč umíráš / na šípy, které dostáváš, / z toho, co z Milovaného v sobě počínáš?“ Svatý Jan od Kříže: *Duchovní píseň*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000, s. 26.

<sup>721</sup> „Mluvíme-li o tom, co je nadpřirozené, pokud je to možné v tomto životě, nemá rozum z běžné schopnosti dispozici ani schopnost přijmout ve vězení těla jasný poznatek o Bohu, protože tento poznatek nenáleží k tomuto stavu, neboť (člověk) musí buď zemřít, nebo ho nepřijme.“ Jan od Kříže: *Výstup na horu Karmel*, 2. kniha, 8,4. In *Výstup na horu Karmel*, s. 106

<sup>722</sup> Srov. „*Kam ses ukryl, / Milovaný, a mne zanechal v nářku? / Jako jelen jsi utekl, / když jsi mě zranil; / vyběhla jsem za tebou, a byl jsi pryč.*“ Svatý Jan od Kříže: *Duchovní píseň*, s. 25.

*objetí nevzbudí mne více k životu... / Naše láska?... V močálu odražený paprsek slunce... / Nevěříte?... Líbejte... Líbáte mrtvolu...* (Vyhaslé ohně, Sexus necans)

V programové próze 90. let (vedle *Gotické duše*) *Legenda o melancholickém princí* je tato diabolická mystika přivedena k vrcholu. V dialogu s princem Albertem formuluje Ludvík Bavorský negativní, estetistní krédo – estét je tím, kdo si uvědomuje irealizaci skutečnosti a tímto saturnským poznáním je vydělen ze světa jako cizinec, jak je symbolizováno obrazy pávů či labutí. Tento deficit doufá nahradit estetismem (stavba extravagantních zámků-chimérických snů) či nostalgickým návratem do baroka, k Ludvíkovi XVI.:

Všechno zmrazuje a odpuzuje, a oči, jež domnívaly se viděti kolem sebe v pozdních chvílích tak mnoho, hledí posléze strnuly do nicotné prázdnoty. Má touha ... skupila kolem sebe výstřední nádheru, obklopila se féeriemi zlata a stříbra, chtěla křísiti odlesky mrtvých chvil Krále Slunce... Ale ani Linderhof nestačil vzkypělé touze. Chiemsee... opakování Linderhofu, ale kopie ještě šílenější, ještě závratnější, v jehož zrcadlové galerii osvětlení nesčetných svící za osamělých nocí planulo nadarmo v mé znepokojené, úzkostné předtuchy. A pak nastalo zemdlení<sup>723</sup>

Zazdění oken je tak v diabolickém symbolismu jen nostalgické, je estetistním pokusem, avšak postrádá pozitivní obsah katolického mysticismu. Obsahuje pouze jeho negativní, diabolizující pól. Zazdění oken je tak především protestním gestem, únikem před příliš diabolickým, dionýským poznáním:

Ah, marnosti všeho! Poznal jsem jen, že není možno vyplniti prázdnoty, že je bezvýsledno vyměňovati své okolí, chtějí je přizpůsobovati náladám svého nitra. [...] Jediné štěstí jest v tom: míti oči *zavázány!* Ah, proč jsem se zrodil tak příliš jasně vidoucím, by byla na vždy otrávena a zkalena svěží naivnost mých požitků! Kde jiné neurčitost toho, co prožijí, udržuje v síle, já klesal a umdlával, poznávaje marnost a planost všeho, čemu jsem se právě chtěl věnovati... Býti nevidomým znamená zde býti šťastným a silným. [...] Mrtvý, který sňal s očí pásku a vidí jasně bezúčelnost svého prožitého života, má jediný právo na misanthropii.<sup>724</sup>

Dochází k mortalizaci, avšak estetistní pokus nakonec nepřináší vytoužený efekt. Estét tedy prochází temnou nocí, avšak pouze její očištnou, nikoli výkupnou fází. Jde o vědomí *chórismu* – je konstatována distance od skutečnosti a transcendence, avšak bez pozitivních obsahů smyslu:

---

<sup>723</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 108n.

<sup>724</sup> *Ibid.*, s. 109.

Smrt, neustálá smrt je údělem nás, kteří jsme se zrodili neschopni požitků ostatních lidí. Ležíme v hrobech živi, obvázáni mrtvolnými rouškami a plátny, bez pohybu, zraky skleněné, nevědouce, proč jsme byli oživeni... Zraky naše marně se ptají, proč byly rozsvíceny jako neužitečné lampy, a tělo marně touží zvědět, proč bylo stvořeno, nemá-li být stráveno a použito... Jediný pocit, jež poznáváme, je útlak našich pout... Chceme vystoupiti ze svých zakletí, chceme zrušiti tíhu neznámé klatby... Chceme splynouti nebo se rozptýliti... ale cítíme chlad, jenž nás sráží zpátky, ... cítíme, že nám někdo stiskuje hrdla, tam, kde jsme chtěli promluvit slova lásky... Cítíme posléze *svou osamocenost*. Jsme sami – a to znamená, že jsme neodvratně a na vždy mrtvi...<sup>725</sup>

Další příklady lze opět nalézt v důležité próze *Genenda*. Figura smrti-svítání je zde obrácena naruby – mortalizován je zde celý Genendin život jako celek. Z tohoto pohledu je smrti již samo narození, přičemž samotný život je koncentrován až do krátkého časového okamžiku bezprostředně před smrtí, který tak můžeme chápat již jako reflex, odlesk věčnosti:

Má zemřít, aniž co žila. Marně se zrodila. Je to možno, že zhyne, aniž pozná život, aniž bude odechnuta jeho žhavým, vzníceným dechem? Konec všemu dříve, než vešlo něco do jejího života [...] Byla zaživa proměněna v bledou náhrobní sochu, podobala se zaživa mrtvole. [...] Nač ji chtěli usmrtiti, když zemřela pro život hned okamžikem, kdy se narodila? [...] To, co bylo dosud, nebylo životem, nebylo ničím. Život je nyní, vzdálen pouhých dvě stě či tři sta kroků od svého zmaru – a přece to bude celý život, co nyní přijde, v této kratičké chvíli, co uchvátí její malátné, mladé tělo, co zanítí její zraky prudkým žárem touhy...<sup>726</sup>

Bylo řečeno, že česká dekadence se nezrodila ani tak z přesycení, jako spíš z hladu. Zdá se tedy, že recepce barokně-mystických motivů slouží pro vyjádření různých konfigurací touhy.<sup>727</sup> Tato touha je často vyjádřena absorpcí veškeré existence, avšak u touhy tento proces také končí. Odmítnutí osvícenského projektu je vyjádřeno pasivitou kontemplace, avšak nepředmětné. Z barokní fasády se v dekadenci stává dionýská prázdná maska:<sup>728</sup> odhalila jevy jako fasádu, ale za touto fasádou se skrývá prázdnota, resp. pouhý odkaz jinam. Zůstává nostalgie po metafyzické stavbě, vyjádřená touhou po éteru, dálce či minulosti:

---

<sup>725</sup> Ibid., s. 139.

<sup>726</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Genenda*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 141n.

<sup>727</sup> Srov. „Nasyčení, milý příteli, to jest umrtvení. Třeba toužiti po nasyčení a zůstávati hladovým. Nebylo by lze ani žíti, kdyby na štěstí naše duše samy nebyly tak omezenými zahradami, kde ani nemohou všechny květy vykvésti a všechny plody uzrát... Poznal jsem ve svém životě jen jediné: že věci mají pro nás cenu, dokud jich nemáme. Všechno, čeho jsem nabyl, zhnusilo se mi...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 108.

<sup>728</sup> „Ale stín mlčí a vzdaluje se ode mne. Chtěl bych jej zastavit, ale ticho vraždí můj výkřik. Ticho dalek a stáří, visící pohasle jako neživá, strnulá maska, v mrtvosti všeho, stlačené prostorem.“ (Záchvěje mrtva, Sodoma).

*Jed ostrý, zahořklý mé nitro prolil zticha, / dým černých kadidel v něm zhuštěn zavání – / a jenom zdaleka, jak z dlaní světic dýchá / ta touha bělosti, mdle čistá v zmirání. // Ta touha bělosti, jež sugeruje z dáli / jak rytmem tušených a neviděných vln, / jež hynou ve mlhách, jež únavy kyv stálý / touž hudbou provází, v snů závrať, vzdechů pln. (Touha samoty, Zazděná okna); Ó kraji, k jehož břehu toužně vížem / své fantazie jachtu zbloudilou, / mé duše misku, v které barvy schnou, / z krop vlahou mokrou rozstříkaných pižem. // Ať třených tuší měkce slité vůně / s tou fantastikou draků šklebivých, / jež ryjí drápy v porcelánů sních, / v mou mysl splynou, po barvách jež stůně. (Japonerie, Zazděná okna); Jak bílá růže mystická a svatá / plá luna v temnot černou draperii, / a duše moje nervózami jata / se v světlo její plna touhy vpíjí [...] A marně zraky v podušek sních kryji, / v nad mrtvých kouzlem duše znova jata / a usláblá se ve svit luny vpíjí, / jež jako růže mystická a svatá / se roní v temnot černou draperii (Somnambula, Zazděná okna); Vybledlé tapety, jichž květů řad / se na zdích komnat v sešlé věnce spíná, / zřím v přítmi domů starobyklých rád / i v plísní páchnoucí vždy z jejich klína. / V nich hledám stopy dávno mrtvých vnad, / kdy lidé jiní, doba byla jiná (Staré domy, Zazděná okna);<sup>729</sup> Opilý radostí budeš se trást jak zlomený svit, / Voskovic oltářních v průvanech, náhle zaplaneš zas / Zvýšeným odleskem úsměvů, jako plápoly svic / Na počest Panny kdy staříčkový biskup bílou mši čte (Smrt, Sodoma); Zdá se mi, že mám sen neurčitého života, který byl jednou pravdou. Sen života, tam někde dole, nezměrně dole, kam vzpomínka má klesá teď jako olovnice v tůň mořskou, nenacházejíc dna. (Záchvěje mrtva, Sodoma)*

Černé slunce je diabolizací horizontálního, imanentního uspořádání moderní společnosti. Je to privace vertikály, která způsobuje deontologizaci světa i subjektu. Slunce není vidět, ale jeho stín je přítomen a zastíňuje vše. V barokním vnímání světlo přicházelo světlíkem, odrazy osvětlené zrcadlové síně. V diabolickém symbolismu jsou zrcadla již slepá a síně prázdné.<sup>730</sup> Zůstává pouze poslední světlík, odkud je do temnoty přiváděno světlo – smrt:

*Teď nervy chvějí se, tak tence v noční tiš. / Jsou jemné housle, na něž nápev smrti / si Nemoc hraje... Zvuk, jenž ticho drtí. / Teď rytmů tíha boří se ze tmy, z nížka. / To zdola. Odraz pochodní sem blýská. / Skla oken třesou se... to Příchod již! (Horečka, Zazděná okna)*

<sup>729</sup> Florální ornamentiku na tapetách by bylo možné interpretovat jako barokní.

<sup>730</sup> „Neploďné myšlenky křísí se tam a hynou, marné jako černé hladiny zrcadel, která visí do tmy.“ (Záchvěje mrtva, Sodoma); „v zsinálém nebo měsíční štít / bez lesku, bez barvy, smutný a němý“ (Příšerná loď, Zazděná okna); „Dlouho seděl ještě v komnatě svého paláce, když už všichni hosté odešli, a svíce na girandolách pozvolna dohasínaly, stápející poslední své paprsky v opalizujících hlubinách starobyklých zrcadel.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Genenda. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 146.



## 6. Barvy jenseits

### 6.1 Mezi askezí a senzualismem – legendy a apokryfy

V červenci roku 1902 ve sborníku mladé generace *Letáky* uveřejnil Karásek báseň *Nad obrazem Marie Magdaleny v hradčanské Loretě*, uveřejněnou až v pozdní sbírce *Písňe tulákovy o životě a smrti*. Závěr básně (v bibliofilském vydání z roku 1925) zní takto:

Marie Magdaleno! V rudého vlasu záplavě, / Zsinalá v truchlé póze kajícnice, / Zoufalé duše vyslyš modlitbu, / Jež prosí Tebe: rozpěň moji krev, / Nauč mne hřešit, neřestí jít pevně, / Nevěstko-Svěťice! / Marie Magdaleno! / Rozkoše dám Tobě jméno teskné, / Ať v tiché slávě jako magický skvost bleskne! / Marie Magdaleno! Ať jiné pro ctnost svou, / Ty pro hřích vešla jsi v zář nebeskou! / Ať jiné, muži netknuté, jen Věčné lásce byly věrné, / Tys svůdně rozdávala lásky efemerné, / Tys znovu ožívala v dráždivém smyslu dobrodružství, / V bláznovství lechtání, v alarmu vzkypělého mužství. / Marie Magdaleno! / Svěťice smyslnosti žhavé! / Patrona lascivorum! Ave! Ave! Ave!<sup>731</sup>

V dopise Edvardu Klasovi Karásek tuto báseň komentuje tak, že ačkoli feminní erotika mu je osobně cizí, v umělecké oblasti pro něj hraje erotizovaná řeč specifickou roli: „v umění miluji smyslnost, mám radost vyjadřovati se tak trochu animálně, mluvit žhavou řečí a v sytých barvách, jak mluví vašeň pohlavnosti.“<sup>732</sup> A v jiném dopise témuž adresátovi dobovou konfiskaci básně komentuje slovy: „Dobrá policejní byrokracie vzala její psychologické obrazy patrně příliš doslova.“<sup>733</sup> Výrazně smyslové řeči je zde tedy připsána psychologická funkce, kterou tu smyslnost plní a kterou je třeba pod vrstvou povrchního čtení hledat.<sup>734</sup>

Podobnou figuru nalezneme u Karáska poměrně často, prakticky v téže podobě (tj. obrazu obsahujícího napětí mezi askezí a smyslností) například v povídce *Františkánská legenda* ze souboru *Barokové oltáře*, kde malíř Ugo maluje obraz svatého Františka, přičemž do obrazu asketického mystika vnáší fascinaci smyslností, která ve světcově portrétu vytváří určitou ambivalenci:

<sup>731</sup> Báseň přetištěna in Karásek ze Lvovic, Jiří: *Milý příteli...*, s. 76–79.

<sup>732</sup> Dopis Edvardu Klasovi z 1. 9. 1902. In *ibid.*, s. 40.

<sup>733</sup> Dopis Edvardu Klasovi z 15. 8. 1902. In *ibid.*, s. 39.

<sup>734</sup> Podporu pro tuto tezi bychom našli také v Karáskově dopise Březinovi z 23. 11. 1904, ve kterém komentuje svoji sbírku *Sodoma* takto: „Bylo to v mém vývoji snít tuto žhavou fikci o životě, dnes, dávaje knihu znovu do tisku, cítil jsem cosi anachronického mezi sebou a knihou. Je to ostatně snad s každou naší knihou, že realizace snu připomíná nám, že sen sám je mrtvý, vychladlý. Ale při Sodomě cítil jsem to dvojnásob bolestně.“ Kuchař, Lumír: *Dopisy Jiřího Karáska ze Lvovic Otokaru Březinovi*. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 29, 1980, D27, s. 162.

Och, život, život! Jakou sladkou kořist z něho uchvátí pro své umění, pro svůj obraz! Tyto krásné muže, v jejich tvářích vášně a síla zapalují střídavě plameny a hned je činí bledšími než smrt a hned zase žhavějšími než láva vyvřelá ze sopky, postaví proti vážnému nebeskému světcovi... A hřích těchto žen, těchto krásných, neřestných žen se pokloní, zdeptán laskavým úsměvem Františkovým.<sup>735</sup>

Ugo sám pak je návalem této světské senzuality přemožen a jeho život i tvorba troskotá. Jiný karáskovský malíř, Giovanni Antonio Bazzi zvaný Sodoma z *Legendy o Sodomovi*, maluje fresky benediktinského opatství Monte Oliveto Maggiore, do jejichž výjevů ze života mnichů opět pronikají smyslná pokušení a výrazné senzace:

Nespoutaný, smyslný, rozdrážděný, vášnivý život se vedral nyní v ponuré zdi klášterní. Sodoma jako by se zpovídal barvou ze své horoucí žádosti [...] A klesl posléze jako před záhadným božstvem na kolena, maluje ve vzpomínce sním nahé, vykročené nohy Beatriciny... Obnažená bledost kůže jej vábila k sobě. Klesal v ni jako v bílý, kornoutový květ cally. Padl omámen k zemi, jako mrtev se sřítíl na dlaždice, kde jej ráno polekaní mnichové našli před hotovou freskou.<sup>736</sup>

Ambivalence fresek je potvrzena jejich recepcí ze strany opata, který je v předchozím průběhu povídky sám vylíčen jako amalgám benediktinského mnicha a renesančního sběratele a kabalisty (po zhlédnutí Bazziho fresky „padl na kolena před *Tancem kurtizán* jako před symbolem života a zachvěl se před jich záhadnou, vítěznou smyslností v slovech, jež měla přízvuk zpola pohanského paianu, zpola křesťanské hymny...“).<sup>737</sup>

Další příklady nalezneme v legendách o světicích či kajícnicích travestovaných do jakési apologie senzualismu. Hned několik jich lze nalézt v povídkové sbírce *Barokové oltáře*. V *Pokání svaté Pelagie* je zpracována hagiografie starokřesťanské kajčnice Pelagie, která před svou konverzí působila jako tanečnice či herečka v helénistické Antiochii. Karásek legendě zachovává její křesťanské vyznění, avšak např. líčení Pelagiina tanečního vystoupení před konverzí připomíná spíše dekadentní topos smyslného Salomina tance. Pelagie pak praktikuje tradiční monastickou askezi, která však u Karáska podléhá jisté ambivalenci – jednak na základě drastičnosti na úkor i té zcela přirozené, zdravé tělesnosti („Nepodobala se již ženě, stěží se podobala lidskému tvor, byla neskutečná jako přízrak.“),<sup>738</sup> jednak na

---

<sup>735</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Františkánská legenda. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 159n.

<sup>736</sup> Karásek ze Lvovic: *Legenda o Sodomovi*. Praha: Ludvík Bradáč, 1920, s. 19n.

<sup>737</sup> *Ibid.*, s. 21.

<sup>738</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Pokání svaté Pelagie*. In *Barokové oltáře. Legendy*. Praha: Hyperion, 1922, s. 52.

základě pochybností samotné Pelagie („Bylo klamem všechno, co dosud žila od útěku ze svého domu? Nebylo to marné šílenství, že odhodila svou krásu, že se proměnila v něco tak šeredného, jako je tvor, bydlící a mroucí v této opuštěné jeskyni Olivové zahrady?“).<sup>739</sup>

Tato tendence je stupňována v povídce *Sen Lutgardin*. Rubem askeze a mortalizace je opět výrazná smyslnost, jaká je např. plodem Lutgardiny imaginace při pohledu na klášterní mramorovou sochu mrtvolvy ohlodané červy (barokní *memento mori*). Ta je pak zdrojem pochybností o smyslu praktikované askeze a stává se pokušením, které – způsobem pro Karáska typickým – přichází skrze čichové senzace. Častý karáskovský (a dekadentní) motiv je i obraz těla jako opojného nápoje, opiátu:<sup>740</sup>

Obraznost její pracovala. Je to podoba ženy, jež kráčela celý život světem, plna žhavé, veselé krásy, přitažlivé ženy, jejíž sličné tváře okouzlovaly muže stejně, jako je zpíjely vlasy, prováté vůní karafiátův, a roucha, zahalující měkké, jemné tělo. [...] Umělec zachytil v mramoru její podobu, jež teď děsí, jako dříve muže lákala... [...] Ale – jaký smysl je v životě, jenž se proměňuje již v době, kdy tělo ještě žije, v hnilobu a smrt? Nepáchne Lutgardis rozkladem, není takovou mramorovou mrtvolou, když se potácí z kláštera do kaple a z kaple zase do své cely?<sup>741</sup>

Po desítky let trvajícím životě v pokání má Lutgarda na jeho konci zvláštní vidění, v němž spatří „půvabný sen“ života a díky kterému si uvědomuje, že smyslnosti a světu nedokáže uniknout, a zmocní se jí pocit, že veškeré její oběti byly proto zbytečné. Jde o podobné ztroskotání „osvícensky“ železné vůle jako u postavy von Aschenbacha v Mannově *Smrti v Benátkách* – dekadenci nelze uniknout, je totiž volnímu subjektu inherentní. Vidění pak pokračuje zjevením samotného Krista, který je však téměř úplným popřením evangelního „muže bolesti“ a připomíná spíše antického boha („A kdyby nebylo extatické skvrny v boku, z jehož rány prýští strašlivá krev na bílý kyčel, Kristus tento by neměl v sobě nic mučednického, byl by krásným mladým mužem velikých, rozevřených očí a tváří, plných božských půvabů, prosvítajících pokožkou.“).<sup>742</sup> V naprosté travestii a přepólování celé křesťanské (a zvláště sanjuanistické) asketické tradice pak Kristus Lutgardě osvětlí její

---

<sup>739</sup> Ibid.

<sup>740</sup> Např. „zpíjeli se jejím tělem jako číši přetékajícího vína“ in *Pokoušení svaté Pelagie* (ibid., s. 52); „Stane se chotí tohoto mladého muže, stane se číší, jíž bude ukojovati své tělesné chtíče?“ in *Sen Lutgardin* (ibid., s. 61); „Chtěl se vrhnouti na ně, přitisknouti se k němu, omámiti se jím, až by se ho zmocnila mdloba.“, „Miloval tělo Ambrosie del Castello. Lpěl na jeho vonném výdechu. Omamoval se představou jeho krásy.“ in Karásek ze Lvovic, Jiří: *Obrácení Raymunda Lulla*. Praha: Trigon, 1996, s. 17 a 20).

<sup>741</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Sen Lutgardin*. In *Barokové oltáře*, s. 68n.

<sup>742</sup> Ibid., s. 75.

kardinální omyl v interpretaci Kristovy vůle, která neměla znamenat mortalismus, nýbrž vitalismus. Jedná se tak přímo o apoteózu senzualismu na úkor asketismu:

Ozářil jsem tvé čelo zlatou korunou, ale zatížil jsem je zároveň její hroznou tíhou. Měla jsi stále pocit, že kráčí s tebou někdo neviditelný. Byl to ubohý Adriaen, jež si obětovala, bys dosáhla svatosti. Šílela jsi. Zkrvavil jsem tvé čelo, bych je uzdravil, – ale tvá duše dychtila dále, by mohla sama sebe trýzniti a sama sebe zapírat. Oslepil jsem tebe, bych tě poučil, že marně chceme uniknouti svému bytí. Ale schoulila jsi se do své marnosti, brala jsi svému tělu poslední teplo, by ses proměnila v mrtvolu, s víček, pod nimiž pohasly navždy zraky, stírala jsi poslední lidské slzy, bys klamala sama sebe, že neviděti světa, je viděti mne. A přece jsi mne neviděla, až teď, teď mne vidíš... Nezdá se ti, Lutgardo, že mne po prvé vidíš?<sup>743</sup>

Podobným směrem míří i výčitka hrdiny *Gotické duše* vůči studenému kamennému katolickému chrámu („Jsi samý mramor, mrtvý kov. Všechno jsi proměnil v mrtvou hmotu. Popíral jsi život. Kázal jsi odumření a askezi. Poděsil jsi svět vyhublými tvářemi mučedníků, místo abys jej potěšil úsměvem a šťastnou důvěrou. Jak studí tvé kříže, kalichy, relikviáře!“).<sup>744</sup>

Protipólem Lutgardy je však jiná velká postava mystické katolické tradice, ctihodná Marie Elekta z pražského Karmelu z povídky *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*, uveřejněné v roce vydání *Barokových oltářů*, tedy 1922. Zde se Karásek drží křesťanské hagiografie<sup>745</sup> daleko věrněji a jeho Marie Elekta není nijak dekadentně traktována, ale naopak je v některých ohledech spíše antipodem dekadence, což je symbolicky vyjádřeno i skutečností, že mrtvé tělo Marie Elekty nepodléhá hnilobě. Jestliže *Sen Lutgardin* představuje apoteózu senzualismu, Marie Elekta představuje apoteózu životní vůle, triumfující svou silou dokonce i nad smrtí („stvořila vnitřní vzpruhou své duše ovzduší takové zázračné síly a důvěry, že přetrvalo u ní všechnu tělesnost, ba, více, propůjčilo i její tělesnosti moc vzdoru proti rozkladu...“).<sup>746</sup> Duše-monáda není determinována vnějšími vlivy, ale vyvíjí životní formy sama ze sebe:

Ubohý lidský stroj, slabá hříčka smyslů zjevila tu sílu, nejen rozmetávající v trosky vše, co bylo dosud, ale tvořící životu formu novou, zproštěnou všech vnějších vlivů, vnucující ji vlastní tělesnosti despoticky. [...] A ať kypí a šumí sebevětším hlukem života veliké město obklopující klášter, slabá dívka, jež překročuje jeho práh, jež

<sup>743</sup> Ibid., s. 76n.

<sup>744</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 46.

<sup>745</sup> Srov. např. Kalistovu monografii o Marii Elektě: Kalista, Zdeněk: *Ctihodná Marie Elekta Ježíšova. Po stopách španělské mystiky v českém baroku*. Řím: Křesťanská akademie, 1975.

<sup>746</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 165.

zavírá za sebou navždy jeho dveře, zjevuje teprve opravdovou sílu života, odvrhujíc život, rdousíc jeho pokušení, jichž lesky se chvějí v srdci jako těžké, horečné hadí svíjení v hnízdě.<sup>747</sup>

Podobně duše nejsou schopny bezprostředně komunikovat, protože přirozený způsob komunikace je deficitní. Pouze monády, které rozvinou své záhyby samy ze sebe, dokáží fungovat v předzjednané harmonii, skrze napojení na princip života, který leží mimo život sám.<sup>748</sup> Pravý soulad může přijít jen odtud. Znovu se vrací motiv „zazděných oken“, zde zcela v barokním smyslu jako *camery obscury*: zazdění oken smyslů (tedy zatemnění) neznamena v posledku odvrát od života, ale naopak – pomocí soustředění do jednoho bodu – jeho stupňování v mortalismu.<sup>749</sup> Smrti naopak podléhá senzualismus, vyčerpávající se v senzaci:<sup>750</sup>

Všechny vrstevníky této ženy, kteří se domnívali, že se zmocnili tajemství života, že jej prožili do poslední krůpěje, smrt odnesla v nepaměť, jako vír vody unáší odtržené řasy: tato žena, jež zazdila všechna okna svého domu, by se odloučila – zdánlivě! – od života, neodchází, žije, působí, mluví, stýká se, více než ostatní sestry, se světem a vlévá životní sílu – ona, mrtvá – v duše, jež se uchylují k ní, ubity životem...<sup>751</sup>

V životě Marie Elekty všechno směřuje (způsobem ne nepodobným Máchovu *Večeru na Bezdězu*) od mládí mortalizovaného z životního „jara“ v podzim („její mládí bylo smutné, téměř chmurné, jako plody podzimu, šípky, jeřabiny, jalovce a trnky“)<sup>752</sup> k vitalizované smrti, která znamená přímo erupci života („opustila svůj hrob a vrátila se do světa, by vypravovala o tajemství bytí [...] Žáry života, jež v sobě kryla a cítila, roztavily ledový chlad smrti. [...]

---

<sup>747</sup> Ibid., s. 170.

<sup>748</sup> Srov. např. výrok Marie Elekty, který pronáší po své smrti při svém zjevení se sestře Angele: „Dívám se na všechno ne už očima pouhé živé bytosti, ale očima, jež pronikly tmou hrobu a vidí teď dále a hlouběji. Dokud jsme živi, chodíme druh vedle druhu jako neproniknutelné, uzavřené světy. Ani ti, kdo se milují, nepoznávají se. Jediné jich oči někdy jsou zrádnými zrcadly a na chvíli objeví druhému, jaká duše je skryta pod nimi. Zhasne-li však náš tělesný zrak, vidíme teprve život, jaký jest, – vidíme jej očištěný ode všech všedností, jež jsou podmínkami jeho činnosti, ale nejsou jeho podstatou – a dosahujeme klidu, štěstí, síly, nabýváme i práva se usmívati.“ Ibid., s. 196.

<sup>749</sup> *Camerou obscurou* se zazděnými okny a jediným otevřeným oknem je celý hradčanský Karmel: „Ale vpravo strmí kastel. Nesmírné, mohutné zdi, dole holé nebo se zazděnými otvory oken, jako odvrácených od této přítomnosti zde, oken, jimiž, zdá se, možno hleděti ne na město, ale jen do nebes.“ Ibid., s. 205.

<sup>750</sup> Mohli bychom to chápat jako další doklad autokritičnosti a implicitního moralismu dekadence. Srov. pozoruhodný výrok Thomase Manna, že oproti tisíce let trvajícím židovství s jeho Desaterem „zhýralý, estetický a artistní nárudek Řeků zmizel z jeviště dějin velice brzy“. Mann, Thomas: Nietzscheho filozofie ve světle naší zkušenosti. In *Konec měšťanské epochy*, s. 233.

<sup>751</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 164.

<sup>752</sup> Ibid., s. 165.

ona, kdysi mrtvá, žije dále uprostřed živých lidí, odsouzených zahynouti“).<sup>753</sup> Podobně Karásek v prologu k povídce uvádí, že „bylo třeba svrchované životní síly, by byla zbudována chmurná zeď dělící dvacet bosých karmelitek od celého světa“.<sup>754</sup> Toto pojetí je zcela v intencích karmelitánské sanjuanistické a tereziánské tradice, kdy mortalizace smyslů má přinést stupňování života na vyšší rovině.<sup>755</sup> Na rozdíl od Lutgardy, která se vydá stejnou cestou („Zastři mé zraky závojem, abych neviděla kvěsti pozemských květův, ale bych viděla kvěsti veliké bílé kalichy květů nebeských, čistých a neposkvrněných“),<sup>756</sup> ale tato asketická cesta je diabolizována přehodnocujícím závěrem.

V povídce má však Marie Elekta ženský protipól, jednu ze svých duchovních dcer na hradčanském Karmelu, českou sestru Angelu. Ta do kláštera vstupuje na útěku od svého snoubence (tedy před světskou láskou) a pužena vnitřním neklidem. Angela však nevěří, kolísá mezi vírou a nevírou (její modlitba před svatojakubskou Madonou připomíná fluidní religiozitu hrdiny *Gotické duše*).<sup>757</sup> Bylo podle ní marné, že se stala karmelitkou:

Pod škraboškou, již denně nasazuji, [...] žije bytost, jež nevěří modlitbám, které se modlí, jež vidí marnost života usilujícího o spásu, kde není než ztracení [...] Nevěřím v svou spásu, věřím v jediné: v peklo, jež mne uchvacuje, jemuž sloužím. Ach, jaká muka, choditi k modlitbám, a nevěřiti v jich účinnost!<sup>758</sup>

Angela po vyznání své vnitřní prázdnoty Marii Elektě umírá zaplavena božským světlem vycházejícím z těla matky představené.

Výše zmíněné případy tedy dokládají ambivalenci Karáskova traktování katolické askeze a mystiky, kdy se s hagiografickým líčením mísí silný pól senzualismu, kterému Karáskovy postavy často nedokážou přes všechnu snahu své vůle a rozumu uniknout. Karáskova (ne)katolicita byla různě komentována. Jaroslav Med charakterizuje Karáskovy

---

<sup>753</sup> Ibid., s. 204.

<sup>754</sup> Ibid., s. 164.

<sup>755</sup> Srov. klasické dílo barokní karmelské mystiky Marie od Ježíše z Ágredy *Mystické město Boží*: „S touto přísnou odloučeností těla musíš svázat také své smysly, abys díky tolika vnějším opevněním udržela vnitřní čistotu a mohla v ní uchovat oheň svatosti, který musíš stále udržovat a který nesmíš nechat nikdy vyhasnout (Lv 6,6). Abys mohla lépe chránit smysly a těžit ze slibu stálé odloučenosti, nepřibližuj se k bráně, ani k hovorně, ani k oknům, ba ani nemysli na to, že je klášter má, kromě případů, kdy by to vyžadoval tvůj úřad nebo poslušnost. Nepožaduj nic, vždyť si to neudržíš, nesnaž se mít to, po čem nesmíš toužit. V ústraní, uzavřenosti a v bdělosti najdeš štěstí a pokoj.“ *Mystické město Boží. Svazek I. Počítí. Životopis Panny Marie a Matky Boží Marie od sestry Marie do Ježíše z Ágredy*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2019, s. 284n.

<sup>756</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Sen Lutgardin. In *Barokové oltáře*, s. 70n.

<sup>757</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 198n.

<sup>758</sup> Ibid., s. 201n.

novoromantické prózy po roku 1900 jako „střety asketicko-mystických vizí s vypjatou smyslovostí“,<sup>759</sup> přičemž Karáskova katolicita kolísá mezi estetistní fascinací katolicismem jako uměleckým fenoménem a zásobárnou motivů a mezi nostalgií po ztracené dětské víře.<sup>760</sup> Jinde pak chápe Karáskův zájem o španělské katolické baroko, kulminující ve 20. letech, ryze estetistně jako pouhé hledání „chiméry výlučné krásy“.<sup>761</sup> M. C. Putna vedle příležitosti k „rafinované estetizaci“ interpretuje asketickou látku u Karáska jako travestovanou erotickou touhu, jako její sublimaci založenou u Karáska nejen žánrově (neoromantický dualismus života a snu, jak píše Med),<sup>762</sup> ale i biograficky.<sup>763</sup> Nejdále zřejmě zachází Arne Novák, který vidí Karáskovu zálibu v katolicismu v souvislosti s recepcí francouzské dekadence, zejména Verlaine,<sup>764</sup> a Karáskovy pozdější legendy a apokryfy chápe spíš jako exploataci katolických látek pro snahy po exotismu („láska zpravidla spojená s perversí, svatost s kejklářstvím a mystika s dobrodružstvím“).<sup>765</sup> K podpoře teze o zájmu dekadence o katolicismus coby estetistní rezervoár senzací jsou někdy uváděny také biografie četných dekadentních modernistů, kteří postupem času konvertovali ke katolicismu a jejichž dílo je pak nadále pokládáno spíše za estetistní stylizaci nesoucí dále známky původního dekadentního individualismu než za plod skutečné konverze.<sup>766</sup> V těchto intencích byli francouzští modernisté jako Claudel, Huysmans, Verlaine, Bourget či Barrès kritizováni i dobovou kritikou (Léon Bloy či Edmond de Bruijn).<sup>767</sup> Příklon ke katolicismu je – podobně jako inklinace k nacionalismu – také někdy hodnocen jako logické vyústění procesu hledání jistot po dílčím dekadentním tvůrčím období.<sup>768</sup> V prostředí *Moderní revue* tento postoj vyjadřuje také F. V. Krejčí.<sup>769</sup>

---

<sup>759</sup> Med, Jaroslav: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In Assmann, Jan Nepomuk (ed.): *Sen o říši krásy*, s. 20.

<sup>760</sup> Ibid., s. 23.

<sup>761</sup> Med, Jaroslav: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In Čornej, Petr (ed.): *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany: H&H, 2001, s. 73.

<sup>762</sup> Med, Jaroslav: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In Assmann, Jan Nepomuk (ed.): *Sen o říši krásy*, s. 20.

<sup>763</sup> Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1848–1918*. Praha: Torst, 1998, s. 665nn.

<sup>764</sup> Novák, Arne: *Stručné dějiny literatury české*, s. 468.

<sup>765</sup> Ibid., s. 469.

<sup>766</sup> Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 131n.

<sup>767</sup> Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 596n.

<sup>768</sup> Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál*, s. 84; Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 131.

<sup>769</sup> Recenze Garborgova románu *Umdléné duše*: „Znavené duše! Není již sám tento nadpis nejlepším označením nejnovějších proudů myšlenkových? Veliké hody moderní civilizace ztratily již svůj lesk, věda nesplnila, co slibovala, opojení, do, něhož její vznešené popisy a krásná slova o pokroku a svobodě uváděla všechny hlavy, již se vykuřuje, a vystřízlivělé, vyprázdněné, víry a nadějí zbavené

Teze o estetistní fascinaci má svou legitimitu, avšak lze pochybovat, zda je touto – na první pohled spíše dílčí – interpretací problém dekadence (případně pozdějšího novoromantismu) a katolicismu beze zbytku vyčerpán a zda mezi obojím neexistuje hlubší, bytostnější pouto. Např. v případě Julia Zeyera hovoří Vilém Bitnar na jedné straně o Zeyerově „příliš pozemském a málo duchovním“ estetismu („skvělé povrchy krásných zjevů, oslňující dekorace a krásné požáry žhoucích barev“),<sup>770</sup> na druhé straně uznává, že u Zeyera existovala od počátku inklinace ke starému katolickému umění, které Zeyerova konverze dodala obsah. Miloš Marten uvádí, že navzdory raným Zeyerovým dílům jako povídka *Opálová miska* z roku 1876, vyznačující se náboženským synkretismem, oceňujícím rovným dílem Buddhu, Sókrata i Krista, „zrál v Zeyerovi ideál, který jej nesl ke katolicismu, nebo přesněji: po deset let se vyhraňoval v jeho duši katolicismus, jenž byl od začátku gravitačním středem jeho spiritualismu.“<sup>771</sup> Zeyer měl dle Martena katolické cítění již předtím, než svou konverzi dokončil. U Karáska, prozaika Zeyerovi v lecčems podobného, dobová katolická kritika, a to i z řad Katolické moderny, konstatovala spíše pózu a „koketérii“,<sup>772</sup> byť Sigismund Bouška Karáska ocenil coby znalce a interpretátora španělské barokní mystiky.<sup>773</sup>

Zdá se, že novější katolická kritika (Med, Putna) nahlíží Karáskovo katolictví jako podobně neautentické – jako „asketicko-kajícnický kontrast k okázalé stylizaci pohansko-orgiastické“,<sup>774</sup> případně jako platonickou touhu (hrdina *Gotické duše* „putuje pražskými barokními chrámy, touží po mystickém splynutí s Bohem, ale Bůh nemůže vstoupit do jeho duše vzývající nicotu“),<sup>775</sup> proti křesťanské morálce navíc Karásek staví „barbarskou čistotu“ a „sexuální volnost antického člověka“.<sup>776</sup> Stejně jako u Zeyera (jehož katolictví však Karásek sám zpochybňoval)<sup>777</sup> se lze však ptát, zda je Karáskova recepce katolicismu skutečně dána

---

duše, bez vodítka a směru cítí závrať prázdnoty, a ušvané horečným životem svých přezjemnělých nervů, přečpané všemožnými ideami a dojmy až k otupení, v sobě samy vyčerpáné a všim unavené, klesají do náručí toho, kdo prvý na setkání nabízí jim oddech a klid, do náručí starých, odbytých absurdností, katolicismu, mystiky, spiritualismu.“ Krejčí, F. V.: Znavené duše. In *Moderní revue 1*, 1895, sv. 1, s. 75.

<sup>770</sup> Bitnar, Vilém: *Katolicita Julia Zeyera*. Praha: Lidová akademie v Plzni, 1926, s. 14.

<sup>771</sup> Marten, Miloš: *Akkord. Mácha – Zeyer – Březina. Essaye*. Praha: B. Kočí, 1916, s. 67.

<sup>772</sup> Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 661.

<sup>773</sup> Čornej, Petr: Historický horizont 1890-1896. In Čornej, Petr (ed.): *Česká literatura na předělu století*, s. 20.

<sup>774</sup> Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 661.

<sup>775</sup> Med, Jaroslav: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In Assmann, Jan Nepomuk (ed.): *Sen o říši krásy*, s. 20.

<sup>776</sup> Ibid.

<sup>777</sup> „Z katolicismu přejímal Zeyer entuziasmus umělce pro jeho krásné a významné obřady, ale ideově náležel martinismu, jež katolická církev potírá a zavrhuje.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Vzpomínky*, s. 63n.



pouze obecným dobovým estetickým zájmem o mystické či okultní proudy, či zda je výrazem hlubšího a trvalejšího, v podstatě katolického Karáskova vidění jakožto básnického typu.

## 6.2 Katolicismus a dekadence

V odpovědi na tuto otázku se zaměříme nejprve na dekadentní poetiku jako celek. Začneme u jednoho z domácích zhodnocení dekadence z protestantských pozic – u Masaryka. Jeho diagnóza ve stati *Moderní člověk a náboženství* se od výše zmíněné kritiky příliš neliší (i on pozoruje jistý dualismus askeze a perverze), ale zajímavé je, že tento fenomén dává do přímé souvislosti s katolicismem: francouzští romantičtí, dekadentní i naturalističtí autoři stojí sice formálně vůči náboženství v opozici, ale „katolicism přes to a často právě proto v ně má značný vliv“,<sup>778</sup> přičemž tento vliv je dokonce vliv „rozhodující“.<sup>779</sup> Roli zde dle Masaryka hraje jednak „katolická fantazie“ (smyslová přitažlivost liturgických obřadů, církevní organizace), kde je Masarykovi v této tezi oporou Saint-Beuve, jednak „katolická melancholie“, identifikovaná Flaubertem, které jsou schopné jen „éterické“ duše a která je charakterizována Flaubertovým „výrokem, že M<sup>me</sup> de Bovary k Bohu se modlila týmiž lichotivými slovy, jež šeptávala svému milenci“.<sup>780</sup> Katolická fantazie a melancholie spolu souvisejí jako dvě obrácené strany téhož duševního stavu a Masaryk je nabízí jako interpretační klíč k veškeré porevoluční francouzské poezii, resp. i k poezii katolických národů, včetně dekadence české („neběží tu pouze o francouzský vliv; i u nás titánkové chodí do francouzské školy z puzení vniterního“)<sup>781</sup> či u autorů dekadenci se blížících jako Zeyer („slabošský dekadentní literární fetišism, který někteří ctitelově pokládali za – náboženství“).<sup>782</sup> Pynsent dodává, že dekadence byla jako literární směr skutečně relevantní pouze v římskokatolických zemích, tedy v Rakousku, Bavorsku, Belgii, Francii, Itálii a v českých zemích.<sup>783</sup> V poreformačním Německu navíc již scházela i velká dvorská tradice, na jejímž pozadí se v zemích, kde tato tradice zůstala zachována, rozvíjel např. dandysmus.<sup>784</sup>

---

<sup>778</sup> Masaryk, Tomáš G.: Moderní titanism. A. de Musset: nemoc století. In *Naše doba* 5, 1897, s. 149.

<sup>779</sup> *Ibid.*, s. 151.

<sup>780</sup> *Ibid.*, s. 150.

<sup>781</sup> *Ibid.*

<sup>782</sup> Masaryk, Tomáš G.: Život církevní a náboženský roku 1904. In *Naše doba* 12, 1905, s. 357.

<sup>783</sup> Pynsent, Robert B.: Masaryk a dekadence. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 197.

<sup>784</sup> Briese-Neumann, Gisa: *Ästhet – Dilettant – Narziss*, s. 290.

Ve fantazii vládnu dle Masaryka katolické ideály jako celibát, pro které je romantický, rebelující „titán“ sice příliš slabý, zároveň je však jimi fascinován a podléhá i nadále jejich gravitaci:

Člověk prohřešivší se proti příkázáním a radám náboženským je znepokojován i vyvíjí se pak onen zvláštní stav duševní a mravní, jež Flaubert nazval katolickou melancholií. Je to stav složitý z více prvků (smyslné fantazie, – neupřímnosti různých stupňů – sebeobelhávání a obelhávání jiných – analýze vlastního stavu – kolísání mezi extrémní nečistoty a čistoty – občasná kajicnost – strach před církevní autoritou atd.). Stav ten můžeme studovat nejen na Mussetovi, nýbrž i na celé řadě francouzských (katolických) spisovatelů: Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Guy de Maupassant, Zola, Prévost atd.<sup>785</sup>

Tento amalgám sexuality a zbožnosti Masaryk pak ještě označuje za katolickou mystiku („sofistický kult instinktu“, „obřadní apotheosa hmoty a smyslnosti pod rouškou náboženskou po případě metafyzickou a vědeckou“, „jezovitství pohlavnosti“).<sup>786</sup> Téměř identicky charakterizuje sám Karásek Féliciena Ropse, když se vymezuje vůči Hlaváčkově pochopení tohoto malíře jako příliš povrchnímu:

Hlaváček vidí na Ropsovi pouze grotesknost zevnějšku. Ale uniklo mu, že Rops je básníkem martyria Neřesti, stejně jako Baudelaire nebo Barbey d'Aurevilly, – že je kreslířem bolesti duše, jež tryská z rozpálené tělesnosti, že vytvořil konec konců, jak vyanalysoval již Huysmans, „díla katolická, díla zanícená a hrozná“ – a že tam, kde Hlaváček vidí „šílenství nervů“, „dráždivý, kysličitý fluid“, jest naopak něco zcela opačného skryto: quasi transcendentální moralismus!<sup>787</sup>

S dekadencí je tu spojen katolicismus, tedy morální vědomí, které činí z líčení excessu jakousi démonologii senzualismu, a z básníka martyra, rozervaného mezi neřestí a ctností. Opět obdobně charakterizuje Karásek i Przebyszewského jako katolického autora, oscilujícího mezi smyslností a mystikou.<sup>788</sup>

---

<sup>785</sup> Masaryk, Tomáš G.: Moderní titanism. A. de Musset: nemoc století. In *Naše doba* 5, 1897, s. 151.

<sup>786</sup> *Ibid.*, s. 153.

<sup>787</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Karel Hlaváček jako kritik. In *Tvůrcové a epigoni*, s. 104n.

<sup>788</sup> „Takovým vírem apokalyptických vidění, horečnou spleť fantasmagorií, ztroskotaných snů je Totenmesse: hned boj, zmatek, vzepření – a hned zase zmrtvělý klid mučené duše. Správně se charakterisoval Przybyszewski: synthese nejorthodoxnějšího prvokřesťana a potupně se rouhajícího neznaboha, mystický ekstatik a satanský kněz, jehož ústa pronášejí zároveň nejhanebnější blasfemie a nejzbožnější slova. Nejzpilejší nadšení – a nejstudeněji vypočtená rafinovanost. / Zlořečí řečí zbožnou. Je zřejmý tento katolický ráz básně. [...] Víra v katolická dogmata zmizela. Ale zůstala katolická obrazivost. Przybyszewski je z umělců, kteří nevěřice jsou přece jímání a vzrušování nádherou kultu, harmonií zpěvů, klidným odleskem zlatohlavů, září zapálených světél, jemnou vůní rytmicky houpaných kaditelnic.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Stanislaw Przybyszewski. In *Umění jako kritika života*, s. 36n.

Katolicismus je dekadentům blízký možná i proto, že samotný katolicismus procházel v 19. století krizí způsobenou modernismem, resp. rozpadem středověkého modelu fungování společnosti po francouzské revoluci. Z tohoto hlediska se z etablovaného a univerzální kulturní roli plnicího katolicismu pozvolna stává *catholicisme agonisant*. Např. hodnocení aktuálního stavu katolicismu v recenzi Miloše Martena na sbírku *Království Boží na zemi* Dostála-Lutinova paradoxně vykazuje navzdory kritickému stanovisku nepopíratelnou afinitu s dekadentní poetikou samotnou:

A ukázal jedno, čemu kde kdo nechtěl věřit – že katolicismus ztratil všecku životní sílu v umění, je to vyprahlé pole, vyssáté, všech šťáv a vši mízy prosté, kde může jenom býti živořiti. *Toho* nelze upříti p. Dostálovi: jeho kniha je *katolická*, všecka dnešní ubohost vyčerpané církve, všechna její umělecká impotence se tu v prudkých barvách ilustruje [...] možno demonstrovati všecku neumělost a nekulturnost dnešního katolicismu, jeho strnulost v tradicích, jeho úpadek postupný [...] Hynoucí světový názor, hynoucí společenský řád, hynoucí celý svět – hle, jak žalostné pěvce, nota bene pěvce-bojovníky, má!<sup>789</sup>

Být katolíkem znamená být podobně jako v dekadentních genealogiích pozdním potomkem zašlé (středověké a barokní) slávy. Vedle dekadentního motivu úpadku a rozkladu je pro dekadenty také přitažlivá aristokratická dimenze katolicismu – jednak na základě jeho nedemokratické hierarchie a organizace, jednak na základě nové pozice katolicismu v sekularizované společnosti, který se ze sdíleného duchovního obzoru celé evropské *christianitas* stává z hlediska celku výlučnou spiritualitou a zároveň do značné míry útočištěm z modernismu.

Vraťme se však ke zmíněnému napětí mezi senzualismem a asketismem, diagnostikovanému u mnoha dekadentních autorů a charakterizovanému – jak odpůrcem dekadence Masarykem, tak dekadentem Karáskem – jako „katolické“.<sup>790</sup> Hanson toto napětí nazývá „dialektikou hanby a milosti“: autoři jako Baudelaire, Huysmans či Barbey d'Aurevilly se veřejně prezentovali jako „zmučení katolíci“, čerpající inspiraci z mystické tradice a zároveň propadající do „hlubin hanby“ na základě sexuálního excesu, přičemž hranice mezi dekadentem a kajícím je tenká a oba zmíněné póly mohou vždy splynout v

---

<sup>789</sup> Marten, Miloš [Miloš Šebesta]: Poznámky. In *Moderní revue* 5, 1899, sv. 10, s. 146n.

<sup>790</sup> Srov. např. sympatii benediktinského opata k malíři Sodomovi, kterého bychom mohli chápat jako model dekadentního umělce, povznášejícího se baudelairovsky skrze neřest k éteru: „Věděl, že se zachycuje neřest na jeho duši jen mimochodem, jako se zavěšují kapky deště na listech. Věděl, že sprchává náhle hřích s jeho představ, a že jeho ruka je pak schopna oživit tváře světcovy nebo vkouzlit anděla na stěnu s takovou opravdovostí, že sám pak tvůrce jest ohromen tím, co vyrostlo jakoby mimo jeho sílu, mimo jeho dovednost z jeho umění...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o Sodomovi*, s. 13n.

„diskurs mystické intenzity“.<sup>791</sup> Původcem tohoto postřehu je však už Nietzsche, když ve spise *Nietzsche contra Wagner* nechává Wagnera, zdánlivě nepřemožitelného „dekadenta“, padnout zoufalého na kolena před křesťanským křížem.<sup>792</sup> Dokladem této figury je i např. Wildova nedokončená hra *La Sainte Courtisane*. Koncepce víry, která tvoří podloží tohoto dualismu, je „vysoce senzuální a ritualistická“, mystická a středověká, kde se prolínají rovina náboženská, erotická a estetická.<sup>793</sup> Dle Masaryka jsou romantismus nebo dekadence navíc ještě středověké (což pro něj zároveň znamená: katolické) v tom, že středověk nebyl deterministický, počítal se zásahy Prozřetelnosti, na rozdíl od racionálního protestantismu, který je důsledně novověký – zkoumá vědecké příčiny jevů a posléze spoléhá na jejich predikovatelnost a kontrolovatelnost.<sup>794</sup> V katolizující dekadenci je však subjekt smýkáán dvěma protikladnými silami, osciluje a kolísá mezi hříchem a ctností: místo – zcela v horizontálních, světských vztazích formulovaných – novověkých, osvícenských kategorií morální povinnosti a volby tu je zdůrazněna „metafyzická rovina velkolepé války, ve kterých individuum není ani tak vojákem, jako kořistí“.<sup>795</sup> Přesně tuto „středověkou“ diabolizaci osvícenských ctností, především vůle, v indeterministickou hru metafyzických mocností provádí Baudelaire v prologu *Květů zla*.<sup>796</sup>

Hanba v katolickém diskursu hříchu a kajícínosti má tak pro dekadenty jistou diabolickou krásu, metafyzickou velikost. Hříchy v katolickém pojetí nejsou skrývány či vytěšňovány, ale vyznávány v ušní zpovědi, stávají se tedy dokonce součástí sakrálního diskursu. Za tohoto předporozumění Hanson interpretuje Baudelairovu báseň *Jedné Madoně*, která spojuje diskurs mariánské modlitby (srov. již sám podtitul *Ex voto na španělský způsob*) a ikonografie s blasfemickou záměnou Madony za milenku. Hanson však blasfemickou interpretaci básně odmítá: jednak je tu „katolická“ kvalita hanby, která implicitně uznává validitu ctnosti, jednak má báseň „zповědní intenzitu“.<sup>797</sup> Hanson si pak klade otázku, jak vyložit sexuální obrazivost básně v momentě, kdy byla Madona v jejím úvodu explicitně

---

<sup>791</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 29. [Překl. Š. S.]

<sup>792</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche contra Wagner*. Aktenstücke eines Psychologen. In *Der Fall Wagner – Götzen-Dämmerung – Der Antichrist – Ecce homo – Dionysos-Dithyramben – Nietzsche contra Wagner*, s. 431n.

<sup>793</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 31.

<sup>794</sup> Masaryk, Tomáš G.: *Moderní titanism*. A. de Musset: nemoc století. In *Naše doba 5*, 1897, s. 145n.

<sup>795</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 41n. [Překl. Š. S.]

<sup>796</sup> *To Satan Trismegist svou řečí kouzly jistou / nám na podušce Zla k snům ducha konejší, / a vůle, drahý kov, i sebepevnější, / je v páru měněna tím chytrým alchymistou. // To Ďábel na drátkách tak pohybuje námi. / V odporých předmětech vidíme půvab, žel, / a denně ujdeme kus cesty do Pekel, / bloudíce bez děsu čpavými temnotami.* Baudelaire, Charles: *Předmluva*. In *Květy zla*, s. 27.

<sup>797</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 46n.

postavena mimo oblast světských tužeb, a dochází k závěru, že to, co Baudelaire líčí, je ve skutečnosti „spiritualita sexuální touhy“ a „mysticismus žádosti“, přičemž touha tu není fyzická, ale duchovní. Baudelaire „asimiluje sexualitu v hanbu skrze paradoxní alternaci mezi tělesným a metafyzickým jazykem“. <sup>798</sup> Celá báseň má ráz zpovědi, ve které musí být vynesena na světlo celá hloubka hanby. V závěru básně lyrický subjekt bodá v Madonino srdce sedm dýk smrtelných hříchů, přičemž však opět Madona – coby Panna Maria Sedmibolestná – nese na svém těle jeho hříchy. V konfrontaci s nevinností paradoxně vychází najevo veškerá násilnost jeho zlovůle, kterou čistota vyprovokovala. <sup>799</sup> Výsledkem je „katolická melancholie“.

V Karáskově dekadentním období nalezneme hned několik explicitně katolických básní (*Hymnus Panně Marii* a *Žalm* ve sbírce *Sodoma, Jeho Svatosti papeži Lvu XIII.* ve sbírce *Knihy aristokratická*). Karáskova mariánská báseň na rozdíl od Baudelairovy žádou blasfemii neobsahuje, podobně ani báseň *Žalm*. V obou básních najdeme líčení milosti na temném pozadí hanby, jak je katolizujícím dekadentům vlastní:

Přišla Jste v duši mou jako zapadlý paprsek tajemné krásy, / Jenž zbloudil v tmě ztuchlého sklepení mé duše, / Jako úsměv soucitu darovaný chmurnému vězni, všemi zavrženému, / Jemuž připravují den popravy...; Smím zpívat hymnus Vám, ó Paní, já unavený a ušlý poutník, / Jenž zkrvácel nohy po marných a neschůdných cestách, / By klesl posléze v úžase a plesu na stupních Vaší svatyně / A blažen chtěl umírat ve stínu Vaší slávy? (*Hymnus Panně Marii*); A duše ztišená a plná vůně teskné / Se náhle zachvěla při zvuku Tvého jména, / Při zvuku znějícím jak výčitka v mé ucho! [...] Já Tobě odumřel, ó Pane! V pýše ducha / Já chtěl jsem jíti sám a zkrvácený světem, / Teď klesám k smrti mdlý v Tvou rozestřenou náruč. (*Žalm*)

V básni adresované papeži však nalezneme jemný posun. Na jedné straně je stále zachována dialektika hříšníka a kajícíka („*Jak lampu z ametystu srdce svoje / Bych zavěsit chtěl v chrámě Církve svatém*“; „*A příliš vzdálen lásky Boha Tvého, / Již v Jeho milost ani doufat nesmím.*“), na druhou stranu zatímco v mariánském hymnu byla symbolika žhavých barev vyhrazena Panně Marii v kontrastu s vybledlou a tlumenou barevností prostředí, do kterého vchází („*tma ztuchlého sklepení mé duše*“), je v básni pro papeže Lva tato barevnost přepólována ve prospěch pohanství („*Však barvy pohanské v mém snění hýří, / Ve vlasech růže, rozkoš hříchu zpívám*“). V mariánské básni navíc byly tyto růže připsány Madoně („*Přišla Jste tiše, jako vonné zvlnění jdoucí záhony rozvitéch růží*“).

---

<sup>798</sup> Ibid., s. 47. [Překl. Š. S.]

<sup>799</sup> Ibid., s. 48n.

Stejný posun je i v básni *Nad obrazem Marie Magdaleny v hradčanské Loretě*, zmíněné v samotném úvodu kapitoly. Zatímco hříšná minulost Magdaleny je traktována v nejprudších barvách, Magdalenina askeze je charakterizována mortalizací:

Zsinalá v truchlé póze kajícnice; Ať nyní oheň v tvářích Tvých / V ledové tyto růže pohasl; Ať propadl se v záhrobní / Chvějivý těla sníh, / Ať v pózu Tebe kající / Děs smrti zlomil zoufalý; ztuhlá světíc ctnost

Jak bylo řečeno výše, Karásek blasfemie své básně-modlitby k Marii Magdaleně komentuje jako „psychologické obrazy.“ Lze se ptát, zda podobně jako Baudelaire nevyjadřuje karnální výrazivo spirituální téma. Dialektika tělesnosti a pokání a její ambivalence tu je zachována, avšak zpovědní ráz i vědomí hanby zde na rozdíl od Baudelairovy mariánské básně chybí. Je-li tato karnální obrazivost přesto katolická, pak co vyjadřuje? Odpověď možná nalezneme, podíváme-li se na kontext celého Karáskova díla.

### 6.3 Diabolismus a autodiabolismus katolické melancholie

Ve zmíněné básni věnované Marii Magdaleně se nachází důležitá pasáž: „*Ale ještě nyní oživuješ na chvíli, / Žár bílý když se snese na město / Oněmlé v dusnu...*“ Asketická Magdalenina cesta je narušena bílým žářem, který způsobuje dionýské „tání“ a který přichází shůry. Dole v bezbarvém, vybledlém světě naopak panuje strnulost a mortalizace. Podobný kontrast žhavého, bílého světla a hermeticky uzavřeného, mortalizovaného prostoru nalezneme i u Březiny.<sup>800</sup> Motiv mrtvého, smrti propadlého města je častý dekadentní motiv (často jde např. o Benátky, město se slavnou minulostí, ohrožované propadáním do moře i zkázonosným větrem).<sup>801</sup> Jak si všímá Pynsent, u Karáska ho nalezneme hned na počátku umělecké dráhy, v povídce *Stojaté vody*:

Těžký dech starobylosti, zápach jako krypt a hrobů jej ovanul. Byla to strnulá, nehybná a mrtvá nálada starých, zapadlých a sešlých ulic, jež zbyly ještě, jako uchráněny nějakým divem, ze staré, středověké Prahy, domy

<sup>800</sup> V básni *Žeh bílý světla* ze sbírky *Tajemné dálky*: „*Žeh bílý světla v lampě mé duše jsi stáh', / že v agonii rudé krvácí do šera. / Pod zvlhlými klenbami dní jdu v myšlenkách / jak chodbami opuštěného kláštera*“ (Březina, Otokar: *Básnické spisy*, s. 15).

<sup>801</sup> Jako rozpadající se, mrtvé město se Benátky vyskytují u Breiského, Sezimy a Auředníčka. Srov. Pynsent, Robert B.: K morfologii české dekadence (interstatualita). In *Dáblové, ženy a národ*, s. 255n. K Benátkám jako dekadentnímu motivu spojujícímu smrt a umění i Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 111nn.; Putna, Martin C.: *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík*, s. 129; Mann, Thomas: Lübeck jako duchovní forma života. In *Konec měšťanské epochy*, s. 26n.

chmurné, s portály a kamennými zdobami, úzkých chodeb a příkrých vrzajících schodů, zčernalé a těžké, ovanuté kouzlem všeho, co má záhy zajíti. [...] zpíjel zrak svůj zase na všech těch tvarech, jež vidělo tolik lidí před ním, tolik zhynulých a zetlelých životů v dávno ztracených dobách. Cítil jejich bytost rozptýlenou na všech těch stěnách, vlhkých, vypocujících ze sebe ostrý zápach plísně.<sup>802</sup>

Praha je zde město, co také „oněmělo“ v „dusnu“ přítomnosti, život zůstal uzamčen v nenávratně uplynulé středověké minulosti. Stejný motiv se opakuje v *Gotické duši*:

Středověk oživoval v ulicích [...] Noc vracela městu jeho starou tvářnost a měnila vzpomínku dávné slávy na okamžik v skutečnost... [...] Zpíjel zrak na všech věcech, jež vidělo tolik věcí před ním, tolik zhynulých životů v dobách dávno ztracených. Cítil jejich bytost rozptýlenou na všech stěnách, vlhkých, vypocujících plíseň. Tušil jejich doteky, utkvělé na všech kamenech, dveřích a oknech. Mísil svou bytost s dušemi dávno zhynulých, s rytmem jejich dechu. Vyvolával je a oživoval všechny, z nichž není už nic než bezejmenný prach, rozvanutý v prostoru, jež někdy zvíří vichřice a naplňuje pak jím město, zanáší jím dláždění, střechy, kouty domů.<sup>803</sup>

Vitalizace přichází, podobně jako v *Hymnu Panně Marii* („*Přišla Jste jako ze století zázraků, v celé nádheře barev, / Z ulic středověku, úzkých, zčernalých a plných tmy*“), z minulosti.

V básni *Nad obrazem Marie Magdaleny v hradčanské Loretě* však světlo přichází shůry. Je to perspektiva, která odpovídá dekadentnímu modelu světa coby hermeticky uzavřeného, jako přiklopeného víkem rakve, s tím rozdílem, že přicházející světlo tu obvyčejně chybí, resp. je indexikalizováno do lunární symboliky – motiv oněmělého, dusícího se světa je však zachován. Tato situace je rozehrána v mnoha starších Karáskových dekadentních básních (zvláště ze sbírek *Zazděná okna* a *Sodoma*), v níž můžeme zahlédnout recepci Baudelairových básní *Spleen* nebo *Poklop*.<sup>804</sup>

*Po prudkých zárech slunce záře lesklá / mdle prosvítá jak kryta vápna korou // na nebi, které smytou modří plane. / A těžký vzduch pln miasmů a puchu / se třese v nudě ulic prázdných ruchu, / v něž žár jak rudých pecí líně vane. / Je mrtvo všude (Narkózy, Zazděná okna); Štít sluneční se v brunátný kov taví, / žár jeho v chorobném se dusí vzduchu, / jenž houstne zsinálý a popelavý / nad krajem plným vápenného puchu. (Rozklad, Zazděná*

<sup>802</sup> Karásek, Jiří: *Stojaté vody*. Praha: Moderní revue, 1895, s. 29.

<sup>803</sup> Karásek, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 41.

<sup>804</sup> *Když, víku podobno, se spouští nebe siné / na ducha, který lká, až k smrti rozteskněn, / když nám kruh obzoru, který se kolem vine, / dští noci smutnější, tmou černající den, // když náhle ze světa se stává vlhká cela, / kde jako netopýr se vznáší naděje, / svou plachou perutí v zdi bije rozehvělá / a hlavou tluče v strop, kde plno plísně je, // když roztahuje déšť své nekonečné nitě / a připomíná nám mříž širé věznice (Spleen); Hle, Nebe, klenutí, svou tíhou dusící je, / strop světlý zářící nad scénou komedie, / kde herci stoupají na zkrvavělou zem, // strašidlo zhýralců, naděje poustevníků, / ten poklop na kotli, kde za temného křiku / vře Lidstvo nesmírné a bídné klototem. (Poklop) Baudelaire, Charles: *Květy zla*, s. 139 a 145.*

okna); *Vše zatopeno prachem šediva, / vše zalito / pošmurným svitem / a zsinalým, / vše uspáno jak tíhou nekonečné rozsáhlosti / a smutkem ovzduší, / v němž jak by utkvěly a strnuly mátohy popelavých šmouh* (Krajina v duši, Zazděná okna); *Dusno je v ulicích, nebo hoří v požáru líném, / Těžce se hněvivé, měděné slunce do ruda tavi. / Morově páchne vzduch, po dlažbě chodci chabě se vlekou, / Pobledlé paskvily lidí v úkrytu chladivý stín* (\* \* \*, Sodoma); *Vše visí umdleně a jako dolů stlačeno neviditelnou tíhou* (Spleen, Sodoma); *Marno! Jak příkrov umrlčí / Všechno mě dusí a svírá* (Umrtnení, Sodoma); *Bázeň teď bije rozpjatým křídlem / O klenbu mrtva jak zbloudilý pták* (Z temnot jsem vyšel, Sodoma)

Tyto obrazy jsou součástí lunárního, indexikálního světa. Na zem proniká světlo jen jako index – odraz luny či matné světlo kryté clonou či mlhou. Funkci mlhy může plnit i voda, sen nebo vzpomínka – z mořských hlubin, z hlubin podvědomí či minulosti proniká na povrch vzdálený odlesk vytouženého, avšak nedosažitelného života. U Březiny, Hlaváčka či Neumanna to jsou podmořské krajiny, např. pralesy, případně zvuk podmořských zvonů.<sup>805</sup> Uprostřed lunárního světa diabolizované individuace a atrofie tak dochází k „hlubinným“ erupcím senzualismu. U Karáska to je vedle již zmiňované středověké minulosti spíše sen, někdy splývající s mořskou hlubinou jako v básni *Záchvěje mrtva* ze sbírky *Sodoma* („*Zdá se mi, že mám sen neurčitého života, který byl jednou pravdou. Sen života, tam někde dole, nezměrně dole, kam vzpomínka klesá teď jako olovnice v tůň mořskou, nenacházejíc dna.*“).<sup>806</sup> Podobně jako v katolickém mysticismu je na samotném dně duše ukryta jiskra božského jasu (*Funklein* středověké mystiky), byť v dekadenci nikdy ne zcela kontemplovaná, ale pouze indexikalizovaná:

*A jenom chvílemi se zdá jí [duši], že to vzdychá, / V tajené bolesti kdes v koutě nitra samém, / Kde jako pohřbena by byla vůně tichá / S hrou měkkých odstínů a barev žhavých plamem. / Že cosi k životu se z hlubin němých hlásí / V záchvěvu intimním jak touha nesplněná –* (V barvách chorobných, Sodoma)

Oživující (a nikoli – jako v diabolickém symbolismu – spalující) žár v básni-modlitbě k Marii Magdaleně, který přichází zvenčí, který prolamuje krustu světa-vězení či světa-hrobu, tedy musí nutně být metafyzický – je však vyjádřen vitalisticky, pomocí sexuálních obrazů. Ty je potřeba chápat skutečně jako „psychologické obrazy“, podobně jako jsou psychologicky

<sup>805</sup> Pynsent, Robert B.: K morfologii české dekadence (Interstatalita). In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 261.

<sup>806</sup> Podobně báseň *Z temnot jsem vyšel* z téže sbírky: „*Nechvěj se zraku, pohlédni v tmou, / V černý ten otvor, z hrobu jenž zeje! / Nevidíš tvary, jak se tam vlní? / Necítíš závrať tušení? / Utiš se duše, a naslouchej zbožně. / Uslyšíš z temna v úzkostech / Zádumčivý rytmus zesláblé hudby, / Ztlumený nápěv nejspodnějších vod, / Tam dole, tam dole, tam dole, / Zvlněné akordy váhavé písně, / Propadlé v hroby staletí. [...] Zvony to sabatu v hlubinách zní, / Sabatu zvony utonulých měst, / Melancholické zvony vymřelých církví“.*



míněny lunární „krajiny v duši“. Tyto sexuální obrazy na sebe u Karáska berou často podobu antického, dionýského orgiasmu. Tato obrazivost sílí v druhé fázi Karáskovy dekadentní poezie. Na rozhraní obou pólů, diabolického lunárního symbolismu a dionýského orgiasmu, stojí např. báseň *Přátelství duší*, zařazená do sbírky *Kniha aristokratická*. V první polovině básně se vyskytují lunární motivy „závoje mlh“, stínů, smutečních praporů, hniloby, nenaplněné touhy, charakterizované příznačně čichovým vjemem. Ve druhé polovině básně je tato touha představena jako sen antického senzualismu:

*A sníme o slunném, zjasnělém nebi svítícím modří a zlatem, o posvátných hájích s pyšnými nahotami vztyčených stíhlých bohů [...] Nejdražší, chci zpívat Vítězný hymnus v proudu bouřících tónů*

Zároveň však báseň obsahuje obrazy, které v klasicky antickém duchu interpretovat nelze – připomínají spíše pozdněantickou gnózi nebo ještě lépe sanjuanistickou katolickou spiritualitu. Motiv vykročení z pozemské reality („*Nekvetou pro nás růže v zahradě pozemské, kde trhají druzí*“) za – pouze indexikálně pociťovanou – mystickou vůní a různé konfigurace touhy-nemoci („*touhy, jež jako nemocné housle v našich duších pláčí, ovívají nás neznámým chvěním nekonečně rozprášeného kosmického smutku*“; „*v záhoně Tvé duše chci omdlévat*“ či „*chci třásti se v zraku Tvém nemocnou po Světle stříbrnou touhou*“) mají rysy mystickoerotické modlitby a silně připomínají básně Jana od Kříže *Za jedné noci temné* a *Kam se ukryl, Milovaný?*, programatické básně jeho spisů *Temná noc* a *Duchovní píseň*.

Pro srovnání uvedme po jednom příkladu z obou Janových básní. Karáskův verš „*Osamělí jdeme, před zraky závoje mlh, za neznámým svým sluncem, jako chodci opilí vůni, jež se rozstříkla z muškátu a rozlila z máty*“ lze přirovnat k Janově strofě z básně *Kam se ukryl, Milovaný?*: „*Ve tvých stopách / mladé (dívky) pobíhají cestou / za dotekem jiskry, / za vínem kořeněným; / (za) vůněmi božského balzámu.*“<sup>807</sup> Naopak verš z Karáskovy básně „*V ohni Tvé touhy chci spálit zhořklá zklamání žití, v dešti spadalých květů Tvých chci udušit nudu svých dnů*“ je možné komparovat se strofou Janovy básně *Za jedné noci temné* (zde pro ilustraci přímo v Karáskově překladu): „*Já zapomněl sám sebe / Nad jeho líce skloněn*

---

<sup>807</sup> Svatý Jan od Kříže: *Duchovní píseň*, s. 28. Janův komentář k druhé polovině strofy: „A tak smysl oněch tří veršů je následující: *Za dotekem jiskry*, kterým probouzíš mou duši, a *za vínem kořeněným*, jímž mě láskyplně opijíš, ti ona posílá vůně hnutí a úkonů lásky, které v ní působí.“ Svatý Jan od Kříže: *Duchovní píseň*, s. 170. Podobná je i pozice subjektu Karáskovy básně: sám vůně přijímá i dává nazpět („*nejjemnější vůně a masti chci rozlít na Tvé úsměvné jméno*“). Celou tuto pasáž lze uvést do souvislosti i se strofou z básně *Za jedné noci temné*: „*V té šťastné noci polem / Já v tichu kráčím, aniž kdo cos tuší. / Já věci nezřel kolem., / Já neměl v noční hluši / Ni světlo mimo to, jež plálo v duši.*“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Svatý Jan z Kříže. In *Cesta mystická*, s. 23.

*rozhořelá, / A celé zhaslo nebe, / I starost vymizela: / Já v liliích jsem ležel pohřben zcela.*<sup>808</sup> Téma mystické pouti duše z temnot za světlem Karásek také zpracoval na více místech.<sup>809</sup> Báseň *Přátelství duší* navíc Janovu báseň připomíná i podobnou gradací od vyjití z temnot po *unio mystica*.

Sanjuanistickou analogii jistě nelze přeceňovat – na mnoha jiných místech je orgiasmus pojímán samostatně, bez sanjuanistické motiviky. V básni *Jeho Svatosti papeži Lvu XIII.* je dokonce dán vůči všem katolicizujícím snům do přímé opozice. Dionýským senzualismem se vyznačuje především kniha *Sexus necans*, nesoucí ostatně podtitul „kniha pohanská“, jde tedy o básně psané zhruba od roku 1894, na jehož počátku nalézáme jeden z prvních dokladů této nové poetiky, bezejmennou báseň (\* \* \*) ze sbírky *Sodoma*, přetištěnou ve sbírce *Sexus necans* pod názvem *Metempsychóza*, vyznačující se bakchantickou, morbidní sexualitou. Oproti lunární poetice předchozích sbírek se *Sexus necans* vyznačuje výrazně solární symbolikou. Nejčastějšími motivy jsou do bronzova opálená kůže, žhavě pálicí slunce či oheň a vařící krev, spíše než o vitální vegetativnost se však jedná o přehřívání, o vášeň nervové slabosti či horečky. Jde pouze o iluzi síly, nikoli skutečnou sílu.<sup>810</sup> Oproti lunárnímu symbolismu je však tento solární symbolismus na cestě k mytopoetismu (i když se nezdá, že by k němu Karásek dospěl), tedy k další vývojové symbolistní fázi, a to např. v tom, že zatímco lunární, diabolický symbolismus se vyjadřuje metonymicky, indexikálně, solární symbolismus přechází k metaforice – metonymie odkazují ke světu „vně“, zatímco pozemský svět je decentralizován a deontologizován, kdežto metafory už nic nezrcadlí, ale jsou emanacemi, přímými vizemi jiného světa.<sup>811</sup> Toto solární však může být – zejména spojováním motivu slunce s červenou barvou, tedy červánky – diabolizováno a degradováno do pozemského, eroticko-sexuálního<sup>812</sup> (srov. verše z básně *Zmrtvování: „Rudě hoří slunce, / Rudě hoří nebe, rudě hoří země! / Ustaňte, vy, jenž mne mučíte! Já cítím, ústa vaše / Jak sají krev z mého těla“*). Solární je zde u Karásků symbolizováno opálenou, bronzovou kůží pohanských „barbarů“. Ze výše uvedené perspektivy by tak šlo o pozdní, pervertovanou metafyziku (vlastně spíše post-metafyziku),<sup>813</sup> vyjádřenou sexuálními obrazy – možná proto

<sup>808</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Svatý Jan z Kříže. In *Cesta mystická*, s. 25.

<sup>809</sup> Báseň *Z temnot jsem vyšel* ze sbírky *Sodoma* či *Noční sonet* ze sbírky *Hovory se smrtí* (Karásek ze Lvovic, Jiří: *Hovory se smrtí*. Praha: [nákl. vl.], 1904, s. 31).

<sup>810</sup> „V tělo mé proudí / V okamžik prchavý / Iluze znova / Vzkříšené síly. [...] Zatímco klesám, vysátý, bledý.“ (Píseň pocitu sexuální msty, *Sexus necans*.)

<sup>811</sup> Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*, s. 73n.

<sup>812</sup> *Ibid.*, s. 232

<sup>813</sup> V tomto ohledu je zajímavý motiv starých, z dávných časů přeživších hodin „s barbarskou řezbou“ z básně *Děšť spleenu* sbírky *Sodoma*.

ale nepřináší sexualita v posledku vitalizaci, ale opět mortalizaci, hermetické „vysátí“. Lyrické já má silnou touhu, ale je pro ni příliš slabé a nervózní. Celistvá metafyzická stavba předmoderního světa již je ztracena, zbývají pouze její relikty nebo náhražky, které jsou sice solární, ale zároveň fluidní. Zdá se, že tento proces nastává právě i ve sbírce *Sexus necans*, přes veškerý její sytě vykreslený, barbarský orgiasmus. Metafyzickou funkci plní barbaři (Geuzové) i u Hlaváčka.<sup>814</sup>

Druhým důležitým bodem souvisejícím se sbírkou *Sexus necans* je, že po paroxysmech senzualismu v první polovině sbírky (nazvané *Bakchanál*) podléhá v druhé polovině (s titulem *Hnus poznání*) lyrické já „katolické melancholii“ – po stupňování senzualismu přichází deziluze a vyčerpání, „hnus hmoty“. Obě části jsou uvedeny citáty z Petroniova *Satyriconu*: nejprve výzvou k hýření tváří v tvář nicotě,<sup>815</sup> pak konstatováním zhnusení, jež mělo za následek:<sup>816</sup>

*Ale ta jitra! V duši hnus po té rozkoši zbývá, / Jak ze slunného dne hmyz pod stropem bzučící, / A mdlé paže visí z lože, kde celou noc hýřeno... (V lyru ze slonové kosti...); Žár jiných strávil těl tvých údů nahotu, / A kdybych v duši tvou teď znenadáni vešel, / Všech, co šli přede mnou, bych našel tam hnus... (Smutek masa); Dnes duše má je pusta jak dům, kde zhasili světlo, / Výčitky svírají mou duši jak hadi umdlené tělo [...] V studeném chrámu klečí má duše. Nadarmo! Rozkoše lupanáru / Chechtají se rouhavě její zbožnosti zpod špatně přivřených dveří... (Nahota snů); Jak morově dnes všechno páchne v hnusu! / Ty řeči jako vody bahnem zachycené! / Ta slova zvetšela jak obnošený brokát! / Ó syny Pyrilampův, jaká nuda! (Hnus poznání); Za noci tymián voněl z tvých údů. / – V deštivé, špinavé jitro jsem šel, / Alejí mokrou, kde hnulo to plísni, / Hyéna zhnusení vyla v mé duši (Omne animal...); Rozkoši! všemi brlohy tvými jsem prolezl, / Všechny tvé perverzní vůně jsem dýchal, / Ovoce shnilého sklizní dávno mi páchneš! (Deflorace duše); My poznali jsme, jak je všechno bídné, / Co žítí lze... My všeho okusili, / My poznali jsme, jak je všechno bídné... (Symposion); Milenci, jichž rozžhavená touha líbala retý vonící vůni rozetřených tuší, / A sála z nich dychtivě smrt otrávena morovým dechem (Syntéza)*

Závěrečná část, *Syntéza*, je uvedena Baudelairovou básní *Prokleté ženy*, líčící sestup lesbického páru do pekel skrze zakázanou rozkoš. Hanson tuto báseň komentuje jako veskrze katolickou: lyrické já se snaží ujít nekonečnu v sobě senzualismem, avšak toto nekonečno

<sup>814</sup> Pynsent, Robert B.: Touha, frustrace a trocha uspokojení: Komentář k Hlaváčkově *Mstivé kantiléně*. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 281.

<sup>815</sup> *Heu, heu nos miseros, quam totus homuncio nil est! [...] Ergo vivamus, dum licet esse bene!* Běda, běda nám ubohým, jak veškerý človíček není než nic! [...] Nuže žijme, dokud možno mít se dobře! Petronius Arbiter: *Satyricon XXXIV*. [Překl. Š. S.]

<sup>816</sup> *Foeda est in coitu et brevis voluptas, et taedet Veneris statim peractae...* Rozkoš soulože je odporná a krátká, a omrzí slast sotva skončená... Petronius Arbiter: *Báseň [28] 101 P.L.M.* In *Satyricon, Fragmenta and Poems*. Ed. Michael Heseltine. Londýn: William Heinemann, 1913, s. 359. [Překl. Š. S.]

(Boží přítomnost v srdci) právě tím, že je popíráno a negováno, potvrzuje svoji existenci skrze výčitku a melancholii<sup>817</sup> – ta je „paradoxem Baudelairova diabolického křesťanství, jeho objevem duše prostřednictvím její destrukce“.<sup>818</sup> Hansonovu myšlenku se zdá potvrzovat sám Baudelaire ve svém textu o Wagnerově *Tannhäuserovi*.<sup>819</sup> Je to opět „negativně-dialektické“ gesto, kdy je pozitivní ontologická kvalita doložena teprve a hlavně skrze privaci, kdy se vyjeví neidentický, „přírodní moment“ duše, pojmově neuchopitelné, neidentifikovatelné nekonečno. Proces diabolizace (negativní dialektiky, která má „rozložit rozkládající“) je tu však několikerý: systém buržoazní či osvícenské morálky má být nejprve diabolizován neřestí, v Baudelairově básni konkrétně nedovoleným lesbickým vztahem, explicitně vymezeným proti morálce (srov. např. strofu „*Běž hledat ženicha a dej, když se ti líbí, / své srdce panenské v plen jeho laskání; / přineseš mi sem zpět, zděšena, želic chyby, / svá ňadra plná ran po krutém sápaní.*“).<sup>820</sup> V tomto smyslu lze interpretovat i snahu anglických dekadentů vymezit se vůči viktoriánskému puritanismu příklonem k „dekadentnímu“ katolicismu (případně anglo-katolicismu Oxfordského hnutí)<sup>821</sup> – pro autory typu Wilda je viktoriánská opozice mezi pohanskou senzualitou a křesťanským asketismem falešná.<sup>822</sup> Katolicismus (v němž je senzualismus pevně začleněn, např. v jeho vysokých liturgických formách, rituálech apod.) tu funguje jako negativní dialektika vůči rigidnímu protestantismu, díky níž vychází najevo lidský sklon ke zlu jako „přírodní moment“: nikoli jako rozumem snadno a vždy ovladatelná a vytěsnitelná skutečnost, nýbrž naopak jako ovládající mohutnost, jako „nekonečno“ v člověku, které se vyznačuje vlastní genialitou. Masaryk v souvislosti s Mussetem (avšak v návaznosti pak i s dekadencí) hovoří o „*curiosité du mal*“, kterou definuje – z hlediska svého vlastního pojetí – termíny, které se vzpírají jasnému racionálnímu uchopení, tedy v posledku „katolickými“ („mrzká nemoc, rodící se ze všelikého, nečistého

---

<sup>817</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 46.

<sup>818</sup> Ibid., s. 44. [Překl. Š. S.] Srov. Gautierův výrok o „sedáčích klubu požívačů hašiše, jichž jsme se také zúčastnili a které jsme ostatně také popsali se všemi extasemi, sny a halucinacemi, jimž následovaly pocity tak hluboké sklíčenosti.“ Gautier, Théophile: *Charles Baudelaire*, s. 11.

<sup>819</sup> „Ale jako v každé lidské mysli je důvěrné splynutí s Bohem brzy překryto vlnami tělesné žádosti, tone zpěv svatosti zvolna ve vzdeších rozkoše. [...] Zemdenost, slast smíšená s horečkou a přerušovaná úzkostí, neustálé bažení po rozkoši, která slibuje ukojit žízeň, ale nikdy ji neukojí; srdce a smysly se prudce chvějí, tělesná žádostivost je čím dál naléhavější, prostě zní tu všechny rejstříky onomatopoi lásky. [...] Každý dobře vyvinutý mozek má v sobě dvojí nekonečno: nebe a peklo, a v kterémkoli obrazu jednoho tohoto nekonečna poznává ihned polovinu sebe sama. [...] jako by barbarství vždy muselo mít svůj podíl na dramatu lásky a jako by – vinou nevyhnutelné ďábelské logiky – tělesná rozkoš musela vždy vést ke zločinným požitkům.“ Baudelaire, Charles: Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži. In *Úvahy o některých současnících*, s. 465.

<sup>820</sup> In Baudelaire, Charles: *Květy zla*, s. 228.

<sup>821</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 244nn.

<sup>822</sup> Ibid., s. 98.

doteku [...] instinkt slídící v nocích po strašidlech i v hrobech [...] nevysvětlitelná muka, jíž Bůh tresce ty, jež se provinili“).<sup>823</sup>

V druhém sledu je však diabolizován sám dekadentní imoralismus. Dle Adorna se negativní dialektika uplatňuje především vůči ustrnulým, rigidním systémům, které již příliš podléhají zaslepení své vlastní identifikace. Takovým strnulým systémem může být viktoriánská pruderie, vůči níž funguje neřest jako „bomba do základů měšťácké společnosti“.<sup>824</sup> Zároveň se však často stává rigidní sama dekadentní póza, proklamovaný imoralismus. Zde se pak adornovsky neidentickým momentem stává existence duše. Neděje se tak však na morálním základě, ale na hlubinném, existenciálním – realita zla nemá v být v dekadenci překonána silou, osvícenskou vůlí, ale mystickým způsobem. Nejde ani tak o represi zla (případně senzualismu), jako spíše o jeho využití<sup>825</sup> – skrze zkušenost zla člověk míří k absolutnu, protože obojí spolu – dialekticky – souvisí. Jak bylo již zmíněno v souvislosti s Šaldovou interpretací Baudelaira výše, v dekadenci se éter zjevuje proti soumráčnému nebi. Dekadentní diskurs je tak nejen destruktivní, ale také auto-destruktivní, jakákoli identifikace je demaskována jako příliš troufalá a ihned podléhá negativně-dialektické diabolizaci. Zbývá Baudelairovo „dvojí nekonečno“, dionýství i katolická melancholie, dva „přírodní momenty“, které tvoří substrát lidské zkušenosti a které nelze snadno redukovat do pojmových systémů.

Oba póly, metafyziku sexuální touhy i její ztroskotání a přehodnocení, v Karáskově sbírce *Sexus necans* nalezneme. V básni *Mrtvý Erós* nacházíme na jedné straně pohansky laděnou smyslnou touhu duše kladoucí svou oběť na Venušin oltář – zároveň jde ale o duši, ve které vyrážejí „květy zla“, tedy katolický motiv („V duši mé vyrazil květ / Aroidejí, jež mrtvolou páchnou...“). Senzuální pól je diabolizován jednak nenaplněním sexuální touhy („vyhnanec lásky v chrámu Venuše bílé“; „duše má, marně oběť svou kladeš...“; „K zoufalému hladu tvého Pohlaví / Bůh tvůj je němý a chladný a mrtvý“), jednak mottem, kterým je báseň uvedena: jde o verš z pozdnělatinského básníka Claudia Maria Victora, jehož zde citovaná báseň *De perversis suae aetatis moribus epistola* se nachází také v des

---

<sup>823</sup> Masaryk, Tomáš G.: Moderní člověk a náboženství. Moderní titanism. In *Naše doba* 5, 1897, s. 42.

<sup>824</sup> Med, Jaroslav: K ideovému profilu Moderní revue. In Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 47.

<sup>825</sup> Právě proto mohli být dekadenti pokládáni za „katolické“ básníky – Huysmans viděl Moreaua, Redona či Verlaina jako katolické umělce právě proto, že v jeho pojetí „dekadentního katolicismu“ spolu „středověkým“ způsobem koexistuje perverze a milost, hysterie a mysticismus. Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 111.

Esseintově knihovně.<sup>826</sup> Karásek z ní vybral verš o „zločinech našeho pohlaví“ (*Ista, quidem, Salmon, sunt nostri crimina sexus...*) – v Mariově básni tvoří závěr delší pasáže, která je přímo ztělesněním kritiky antického osvícenství: jeho současníci totiž hledají pomocí přírodních věd příčiny věcí, jež mohou být známy jen Bohu.<sup>827</sup> Opět je tu tedy dvojznačnost: *crimina sexus* tu znamenají jak „dekadentní“ hříchy tělesnosti, tak osvícenskou (a hříšnou) „*terrena sapientia*“ z Mariovy básně.<sup>828</sup> A jak Mariova doba napovídá, jsou to zločiny pozdě narozených.

V básni *Příchod barbarů* je proti dekadentnímu milieu *ennui* a mortalizovaného zemdlení („*den po dni jako z vápna, v prázdných ulicích*“) postaven motiv vitálních barbarů:

*Vyžilé rasy nejposlednější synové, / Pod sluncem pohasínajícím, na půdě vysáté, / Tu živoříme, pod pozlacenými stropy svých komnat, / Čekajíce přívál rusých barbarů z Města.* (Příchod barbarů, *Sexus necans*)

Motiv barbarů tak na jednu stranu u Karáskova znamená senzuální, dionýský orgiasmus, na druhé straně jsou však metafyzickým symbolem jiného světa a vidění, které barbari přinášejí („*Ah jiné světlo! A jinak všechno vidět!*“). Ve zmíněné básni je metafyzičnost ještě podtržena jejím mottem, sanjuanistickým *muero porque no muero* v podobě Verlainova verše „*ô n'y pouvoir mourir un peu!*“ („*ach, nemoci trochu umřít!*“).<sup>829</sup> Obojí interpretace barbarského motivu splývá i v Karáskově výkladu výrazně senzuálních básní typu *Zelené oči*, které mu splývají s říší jiného, nedostižného, estetistního světa Vídně.<sup>830</sup>

---

<sup>826</sup> Huysmans, Joris Karl: *Naruby*, s. 37.

<sup>827</sup> Hošek, Radislav: Sociální pozadí Augustinova spisu O Boží obci. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 2, 1953, B1, s. 74. Srov. Mariovy verše bezprostředně předcházející Karáskově citaci: „Avšak ti, kdož doznavše chyby a hřešice zjevně / nemohli pláštíkem ctnosti své šalby nikterak skrývat, / tajili bolest svých ran a v skrytu je ošetřovali, / moudrost pozemská, neznalá pravdy, je za sebou táhne. / Jiné nešťastné blud zas ponouká, který je šálí, / zatím co příčiny věcí a hvězdné zkoumají dráhy, / jaký je oblohy vzhled, proč za svého dlouhého běhu / nezajdou proudy, a kde je hranice širého moře, / To, co toliko Bohu je známo a ostatním skryto / vědět chtí (ach! jaký to hřích) a myslí, že vědí.“ Cit. dle *ibid.*, s. 91 [Překl. Radislav Hošek].

<sup>828</sup> Claudii Marii Victoris De perversis suae aetatis moribus epistola ad Salmonem abbatem. In Migne, Jacques-Paul (ed.): *Patrologiae latinae cursus completus. Series prima*. Sv. 61. Paříž, 1847, s. 969.

<sup>829</sup> Cit. dle Karásek, Jiří: *Básně z konce století*. Praha: Thyrsus, 1995, s. 180. [Překl. Aleš Pohorský]

<sup>830</sup> „Přiznám se, že měla Vídeň na mne rozhodující vliv a že mne změnila od základu. Byl jsem jí jako pohlčen. Zdálo se mi, že žiji pouze ve Vídni a do Prahy že si jezdím jen odpočinouti a nabrati síl. Vídeň vyčerpávala, ale dávala mi umělecky všechno. / Nikdy bych byl nenapsal takovou pohlavním fosforem žhoucí báseň, jako jsou Zelené oči inspirované ve Vídni. Odcizoval jsem se však tímto způsobem ovzduší Moderní revue, v němž tkvělo pro mě něco z ovzduší malého města, v němž měly důležitost nízké útoky nepřátel stejně jako donášené malicherné klepy. Nyní jsem se nezajímal o nikoho z literárního světa. Připadali mi všichni cizími a nebudili můj zájem. Ten byl jinde, v kulturním ovzduší Vídně, v dráždivé smyslnosti, v bohatosti a sytosti životních dojmů. [...] V myšlenkách jsem byl v dáli, u svého vídeňského přítele, vzpomínal jsem na tiché komnaty starého paláce, na jemného

Ruku v ruce s příchodem barbarů jde diabolizace „starých“ identifikačních systémů – nepřináší skutečné poznání, ale naopak jsou místy zaslepení.<sup>831</sup> Dobře to lze vidět na diabolizaci postavy Sókrata v básních *Hnus poznání* („*S grimasou opic Agathón jak zívá, / Co Alkibiad zmožen vínem chrápe, / A Sókratés senilné fráze žvatlá*“) či *Symposion* („*Životu vratme, čím nás zklamal bídě... / Sókrate, u konce je moudrost tvoje...*“). „Hnus“ poznání tak nemusí znamenat pouze saturnské, manýristické poznání propastí, ale také deficienci pojmového poznání obecně či zkrátka jen jeho „buržoazního“ zbanalizování.<sup>832</sup> V nastalé epistemické krizi vycházejí naprázdno jak Sókratova filozofie, tak Hippiova sofistika: „*Co moudrost Sókrata? Lež Hippiova / Má stejnou cenu: oba byli v klamu...*“ (*Symposion*). Podobně antiklasickou travestii najdeme také u Baudelaira, v komentáři k Daumierově cyklu *Dějiny starověku*,<sup>833</sup> nebo v Karáskově interpretaci Dostojevského.<sup>834</sup> Východisko z této krize je nastíněno v posledním oddíle sbírky *Sexus necans* (*Syntéza*), tvořeném jedinou básní *Vyhnancům lásky*. Ze zaslepení identifikace („*Plné světlo abych dal vašim zrakům poloosleplým v temnotách*“) má vést sestupná cesta zpět k odcizenému přírodnímu momentu, protiosvícensky charakterizovanému motivem temnoty. Zároveň se jedná o sanjuanistickou cestu temnotou ke konečnému metafyzickému rozbřesku: „*Bude třeba jíti nejniže, / V šero, tam, kde tmy jsou, / Bude třeba jíti v noc, / Abych vás vyvedl na den*“.

Jde opět o manýristické *conchetto*: temnota symbolizuje pozemský svět, charakterizovaný diabolickým sluncem přinášejícím mortalizaci („*Vám zapálím svíce a přečtu mši nového řádu / Před tímto sluncem nepřátelským*“). Jde vlastně o svět lunární, indexikální („*A za vámi šlo neslyšně bledé Zapomnění / A stíralo stopy vašich šlépějí*“). Metafyzický svět

---

přítele, jenž se obklopoval krásou věcí a jenž neproněsl jediné slovo zlomyslné nebo uštěpačné. A poněvadž přítomní začali v různých narážkách se zmiňovati o mém změněném zevnějšku, o mém panském chování, o módě mých šatů, bylo mi to tak nesnesitelné, že jsem se najednou rozloučil a odešel.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Vzpomínky*, s. 166n.

<sup>831</sup> Hauser, Michael: *Adorno: moderna a negativita*, s. 80.

<sup>832</sup> Med, Jaroslav: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In Čornej, Petr (ed.): *Česká literatura na přelomu století*, s. 54.

<sup>833</sup> „Vznětlivý Achilles, chytrý Odysseus, trpělivá Pénélopa, to velké nemehlo Telemachos, krásná Helena, která zničila Troju, horoucí Sapphó, ta patronka hysteriček, zkrátka všichni se před námi objevují v šaškovské ohyzdnosti, připomínající staré herecké herky klasických her, které si v zákulisí dávají šnupeček.“ Baudelaire, Charles: Pohanská škola. In *Úvahy o některých současnících*, s. 191.

<sup>834</sup> „Hluboká nenávisť proti všemu jsoucímu, uprivilegovanému, sankcionovanému mluví z Dostojevského. Jako na posměch dal autor hráti v svých dílech převráceně úlohy ctnostných lidí lidem neřestným a z kalu vyšlým. Lidé neřestné a špinavé objevoval v lidech domněle počestných a rozšafných. Nevěstky v jeho dílech učí mravnosti, přinucují vrahy k vyznání. [...] Jeho opilci za nejhoupějších výmyslů povídají nejtrefnější pravdy. Jeho střízliví a rozšafní lidé raisonují banálně a nechutně. Je to svět převrácených hodnot, jímž autor reaguje proti světu přítomnému.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Pojetí viny v slovanských literaturách. In *Chimérické výpravy*, s. 61.

je naopak solární a paradoxně vystižen „pozemskými barvami“ („*Bude třeba vrátiti vás pozemským barvám, / Rozestříti nad vámi duhu*“). Je vystižen metafyzickými motivy rozbřesku, opojení, snu, čichových vjemů, a vrcholí obrazem poledního slunce, v němž bychom mohli spatřovat březinovský motiv ovoce, dozrávajícího „reflexem západu“:

Bude třeba opojit vás krví v ranní rose zrozených růží, / Rozliti do vašich snů horkou a omamnou vůni, /  
Rozezníti kolem vás vlnění hudeb zvučných a slavnostních linií / A dát pít vašemu retu nápoj temných hroznů. /  
Jenž uzrál v ohni poledních sluncí.

V této pasáži navíc nalezneme navíc charakteristickou figuru synestézie (*horkou a omamnou vůni; vlnění hudeb zvučných a slavnostních linií*).

#### 6.4 Ultrafialové záření synestézie – dekadentní a barokní kontinuum

Vedle oxymóra je synestézie jednou z typických dekadentních figur<sup>835</sup> a v poezii Karáskova dekadentního období ji najdeme hojně zastoupenou:

*Trav hořká zeleň* (Narkózy, Zazděná okna); *krví ostrou víří; s línou šedi* (Kalný západ, Zazděná okna); *v parafialových hořkém zbarvení; kde modro zpívá v chladném ovzduší / tak lichotné, tak hořkem nasycené* (Krajina v modři, Zazděná okna); *vůně zvlhlá* (Mrtvé přátelství, Zazděná okna); *vůně zavlhlá a líná* (Staré domy, Zazděná okna); *slaný pal; nápěv šílený a žhavý; pěj sloku smuteční a těžkou jako hrana; nářek kovový* (Miserere, Zazděná okna); *v klid těžký, zmrtevělý* (Nálada zmrtevělá, Zazděná okna); *akordy temné, ve tmách se vlní* (Chorál mrtvých, Zazděná okna); *jejich hlas také stářím pobledl* (Rodinné hodiny, Zazděná okna); *ve vonné ložnic tmě* (\*\*\*, Sodoma); *Násilná barva drzé zeleni* (\*\*\*, Sodoma); *žlut' světél bojácných; ostrou chladnost vůni; vůně tichá; S hrou měkkých odstínů a barev žhavým plamem* (V barvách chorobných, Sodoma); *v líné šedi* (Beethoven, Sodoma); *iniciála žhavých barev; vonné zvlnění* (Hymnus Panně Marii, Sodoma); *Hořících barev směs* (Horké a smyslné růže, Sexus necans); *Hořících, vytrysklých, divokých barev* (Tvou nahostí šílen..., Sexus necans); *Pohleděla v mé oči tak tiše, pohledem ztlumeným* (Únava, Sexus necans).

O synestézii píše Karásek i teoreticky, byť nikoli explicitně. V souvislosti s Mánesem hovoří o „hudbě linií, harmonii barev“,<sup>836</sup> která má být výrazem Mánesovy životní touhy – touha jeho snu se tu nevyjadřuje abstraktně a „lunárně“, ale plným výrazem, pomocí

<sup>835</sup> Srov. Pynsent, Robert B.: K morfologii české dekadence (interstatualita). In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 262.

<sup>836</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Josef Manes. In *Tvůrcové a epigoni*, s. 18.



karnálních, smyslových motivů.<sup>837</sup> Výrazem niterné touhy je dle Karáska synestézie i u Maximiliana Dauthendeye a jeho sbírky *Ultra Violet* z roku 1893. Lunární vnější svět je dán do protikladu s vnitřní krajinou charakterizovanou synestéziemi:

Tam vše hovoří vlastní, každému jinému nesrozumitelnou řečí. Vše přeměňuje obrysy a přebarvuje odstíny. [...] Tma je nasycena mlčelivým, ponurým fialovým odstínem. To je vnějšek. Nitro vře touhou. Vlní se vzdechem. Zpívá ohlasem a ozvěnou. A pak nastává veliké utišení. Jako v původní, nejstarší přírodě jest slyšeti hlasy mlčení. Tóny, barvy a vůně zpívají melodie.<sup>838</sup>

Ultrafialové záření je spojeno se somnambulním snem, který však na zemi nepřináší naplnění. Důležitá je i okolnost, že ho nelze vidět, ale je možné ho podprahově cítit („*Ultrafialové, / Osamělé, mluvilo ke mně! / Ještě žijí neviditelné. / Ale můžete mne všichni cítiti, / Pokuste se mne poznati.*“).<sup>839</sup>

Synestézie je v Karáskově kritickém díle zmíněna i v souvislosti s Rossettím, a Karásek ji zde interpretuje v souladu se svou vlastní poezií. Zprv je Rossetti básník i malíř a obojí u něho organicky splývá a vzájemně se vykládá a potencuje, což způsobuje, že „všechno hmotné jeho umění je proniknuto podivuhodnou psychisací, jež zachovávají reálnost každé věci, činí ji přece jako vysněnou.“<sup>840</sup> Tento „barokní“ rys by jistě platil i pro Karáskovu tvorbu (srov. Rossettiho povídku *Hand and Soul*, kterou Karásek zmiňuje a ve které se mladému malíři Chiarovi del'Erma zjeví vlastní duše ve formě mladé ženy – Chiaro pak namaluje její portrét).<sup>841</sup> Zadržuje představuje – také karáskovskou – směrsmyslnosti a mystiky, kdy synestézie hořících barev a hovořící hudby představují jak metafyzický svět, tak zcela pozemskou, avšak nenaplněnou erotickou touhu:

V knihách, kde se zdá rozhořena hudba všeho vyšedšího již z mezí tohoto světa, a kde hoří barvy, které jako by neexistovaly na této zemi, je žádost básníkovy přece jen pozemského původu. Jeho madona, jaká originální kreace! Vzpomeňte jen Zvěstování: [...] Schoulené tělo ženino na úzkém loži, se zrakem upřeným na lilie, jež

---

<sup>837</sup> Ibid., s. 19.

<sup>838</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Maximilian Dauthendey. In *Umění jako kritika života*, s. 50.

<sup>839</sup> Ibid.

<sup>840</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Dante Gabriel Rossetti. In *Umění jako kritika života*, 102n.

<sup>841</sup> Poté, co portrét vytvoří, následuje popis: „...cítíl se slabý a vyčerpaný; jako ten, kdo právě vyšel ze zešeřelé, pusté krajiny, zmatené ozvěnami, kde se ztratil, a který nespal po mnoho dní a nocí. A když ho krásná žena [duše] viděla zvráceného nazad, přišla k němu, a usedla u jeho hlavy, hleděla na něj a tišila jeho spánek svým hlasem.“ Rossetti, Dante Gabriel: *Hand and Soul*. Londýn: Strangeways and Walden, 1869, s. 18. [Překl. Š. S.]

přináší anděl, jako by nenáleželo světici. V zraku je tolik smutku, jako by truchlila bytost nad tím, že nikdy v smyslné žádosti nebude směti dychtivě políbiti rty žhavé jako hořící růže.<sup>842</sup>

Rossettiho obrazivost je sice dle Karáska senzualní a karnální, avšak tato senzualita má být transponována do vyšší, nadreálné roviny – není z tohoto světa: „Nic není u něho, co by bylo mimo mystickou sugesci jeho díla. Pozemskou žádostí se chvějí ústa, ale na nohou postav hoří již mystické plameny.“<sup>843</sup> Proto dle Karáska Rossetti zobrazuje vášně intenzivněji, než jaké jsou v realitě.<sup>844</sup> Totéž konstatuje např. o bratřích Goncourtových.<sup>845</sup> Nemohli bychom v této figuře spatřovat analogii barokní iluzivnosti a falešné perspektivy, které mají za cíl překonat objektivní zákony hmoty a vytvářet nadreálný dojem, „skrytou sílu“ přidanou do fyzikálních daností?<sup>846</sup>

Dle Šaldy je právě synestézie barokním rysem, příznakem jeho „podvojného cítění“<sup>847</sup> (srov. Pynsentovu interpretaci synestézie v dekadenci jako výraz interstatuality).<sup>848</sup> Synestézie ve shodě s barokním senzualismem stupňuje rozkoš a vytváří „měkký, parnatý a barevný oblak“.<sup>849</sup> Synestetické harmonizování podvojností analyzuje Šalda také u Máchy.<sup>850</sup> Opět je zde cílem „zavřítí v slovo poselství nadhmotné a nadskutečné“, a Šalda stejně jako Dauthendey používá přirovnání k ultrafialovému záření: „obrazy ‚ultra fialové‘, zahrané ne již na strunách vzdušných, nýbrž přímo etherných.“<sup>851</sup> Jako jednu velkou synestézii bychom

---

<sup>842</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Dante Gabriel Rossetti. In *Umění jako kritika života*, 103.

<sup>843</sup> *Ibid.*, s. 105.

<sup>844</sup> „Úkolem umění mu jest, aby dávalo relief tomu, co jest v životě bezvýznamné, a odlišnost tomu, co je neodlišené: aby činilo vášně více zbarvené ohni, než žádosti, jež navštěvují naše srdce v skutečnosti, a aby polibky, jež v snu tiskneme na rty jemnější než purpurové lístky máku a vonnější nad myrhu, hořely prudším žářem, než když smyslnost žene krev do žil. Aby zločiny Borgiiny byly podivnější a proklatější těch, jež byly kdy spáchány, a ctnost Nevěstina aby byla zářivější nad stříbro a zázračné hvězdy a sladší nad fialky, jejichž milostná modř vytryskla z trávy za rosného jitra.“ *Ibid.*, s. 103n.

<sup>845</sup> „Goncourtové kultivovali úmyslně svou nervosu, svou pocitovou živost, zvyšovali svou bolest. Milovali příliš umělost, dělanost, takže jim všechno průměrné, přirozené bylo příliš šedivé, nereliefní, prázdné. Cítili nutnost přemalovávat barvy a činit je sálavějšími stejně, jako zostřovat bolest a rozrušovat ji až k nesnesitelnosti. Jejich kontrasty světla a stínu jsou násilnější než v realitě. Jejich umělé horečky rozdrážděnější než horečky opravdové. Svým aparátem nervovým experimentovali až do nejzazších možností.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Glosa k dílu bratří Goncourtů. In *Chimérické výpravy*, s. 94.

<sup>846</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 42.

<sup>847</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I*, s. 292.

<sup>848</sup> Pynsent, Robert B.: K morfologii české dekadence (interstatualita). In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 262.

<sup>849</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I*, s. 293.

<sup>850</sup> Šalda, F. X.: Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. In *Duše a dílo. Podobizny a medailony*. Soubor díla F. X. Šaldy, sv 2. Ed. Felix Vodička. Praha: Melantrich, 1950, s. 70.

<sup>851</sup> *Ibid.*.

mohli interpretovat i „*Gesamtkunstwerk*“ slavnostní barokní liturgie,<sup>852</sup> v dekadenci široce recipované (srov. již zmíněnou inklinaci anglických dekadentů k anglokatolicismu a *High Church*). Pro „sekundární styly“ jako manýrismus a baroko, romantismus, symbolismus či surrealismus je synestézie charakteristická – důraz je položen na smyslovou a pocitovou stránku díla, jehož znaková funkce díky této syntéze různých smyslových oblastí sahá za běžné hranice reference.<sup>853</sup> Oproti romantismu je podle Karáska pro umění 90. let příznačná právě syntéza, která hledá analogie a „tajemné vztahy mezi duší a skutečností“.<sup>854</sup> Nutno však dodat, že synestetické fenomény v romantismu nalezneme také – vedle již zmíněného Máchy zmiňme např. Schulzovu analýzu Rungeho obrazového cyklu *Čtyř denních dob* a význam synestézie, analogie a arabesky v romantismu.<sup>855</sup>

V souvislosti se synestézií zdůrazňuje Vojvodík relevanci Schmitzovy fenomenologie tzv. „atmosfér“, tedy tělesného vnímání prostoru. Nejde o duševní stavy či citová hnutí, ale o pocity, vyvolané např. klimatem, pohledem, prostorem apod. Z moderního hlediska vlastně nejde o věci, nicméně jsou to „citově obsazené, kvaziemocionální fenomény“, které zabydlují prostor např. mezi dvěma lidmi.<sup>856</sup> Jde o subtilní, obtížně postižitelné, ale pocíťované fenomény, jejichž existence je vnímána především, je-li vztah k věcem narušen (např. v mlze či dešti),<sup>857</sup> tedy vlastně na základě indexikalizace světa, situace nastávající typicky právě v diabolickém symbolismu. V našem kontextu jsme se podobného fenoménu dotkli v souvislosti s temnosvitem, který má za úkol propojovat postavy barokního obrazu – tma, tedy distorze běžného vnímání, dává paradoxně zakusit jako vnímatelné vztahy, které na denním světle pocíťovány nejsou. Ostatně jak uvádí Vojvodík, „médiem atmosférizace je světlo a stín“.<sup>858</sup> Situaci, kdy narušení vnímání věcí (indexikalizace) rozezná jeho dosud skryté struny, nalezneme v *Legendě o melancholickém princí*:

Dva světy byly, v nichž žil. Jeden skutečný, a ten jej nechával bez zájmu, v tom žil strojově, zcela studený a neúčastný. Druhý byl svět vysněný, a v tom tajemně vždy oživovala jeho duše, nabývající nyní citění jako uměle zmnoženého, nejjemnějšího, s rafinovanou a nejpозdnější drážlivostí všech pocitů. Byl mrtev uprostřed lidí, ale samota křísila jej k životu, v hodinách, kdy v osamělé komnaty a chodby paláce padalo zapadající slunce a zčervenávalo jich paquety a dlaždice svým dusně rudým zásvitem, nebo večer, kdy zemdlená svítlna, bledosti

<sup>852</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 22.

<sup>853</sup> Vojvodík, Josef: *Imagines corporis*, s. 109.

<sup>854</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního umění. In *Impresionisté a ironikové*, s. 6.

<sup>855</sup> Schulz, Gerhard: *Romantika*, s. 72nn.

<sup>856</sup> Vojvodík, Josef: *Imagines corporis*, s. 107n.

<sup>857</sup> *Ibid.*, s. 109.

<sup>858</sup> *Ibid.*, s. 110.

měsíčné, koupala komnatu v matných polosvitech, v soumracích a stínech zastřené světla, ztlumeného poloprůhledným, voskově bílým, jako pomlženým sklem... a kdy dřímající tušení rozhořelo se pojednou a roztrpytilo jako smyslné víno v křišťálovém poháru jeho Snu... Tu se rozzvučely a rozepěly v jeho duši skryté dosud struny, vše, co teď procházelo jeho nitrem, stávalo se jemným, bílým, vlavým závojem... a každá Myšlénka zněla jako tajemný rytmus, v němž se tak lehce chápalo a prohlédalo vše, co zraku bylo dosud skryto a zastřeno. / Jemný dech vůně táhl a procházel komnatou Duše. Uzavřel okna, by nic ze světa nepronikalo do jeho samoty... a pak zažehoval zlatou sabbatovou lampu k Pobožnosti, již konal s takovou důvěrou a láskou jako v mystickém tušení předvečeru velikého Svátku Duše.<sup>859</sup>

Synestetické vnímání tak můžeme vidět jako anti-moderní snahu přenést se za prostě fyzikální, objektivovaný model přírody či za hranice běžné pojmové identifikace (onoho prvního, odmítnutého světa osvícenských účelů). V baroku směřuje podobným směrem např. Spinozova koncepce „těla bez orgánů“, jak interpretuje Spinozovu *Etiku* Deleuze.<sup>860</sup> V dekadenci se tato snaha projevuje mimo jiné obrazem těla coby jemného, hypersenzibilního média, především pak představou těla-strun:

*Jsem básník morózní, jenž cítí každou muku, / jak housle tenkých strun, když prsty se jich tknou* (Zazděná okna); *Zvuk poslední sluch chytá: / krev zkažená to syčí v žíly vlitá* (Nemoc, Zazděná okna); *Ted' nervy chvějí se, tak tence v noční tiš. / Jsou jemné housle, na něž nářev smrti / si Nemoc hraje... Zvuk, jenž ticho drtí.* (Horečka, Zazděná okna); *Ó mrtvý milence, kde vzněty, v lásky době / jež hrály nervózně ve strunách nervů tvých* (Miserere, Zazděná okna); *bolesti vašich tragické tóny / v duši se vryjí, v uspanou duši, / v hladinu chvějivou, v citlivou blánu / napjatou tence / v tichu noci* (Chorál mrtvých, Zazděná okna); *Jak v lýru obrovskou / Šedivých strun / By sáhla chvílemi / Znaveně / Neviditelná ruka / Neviditelného hráče...* (Děšť spleenu, Sodoma)

Tento motiv je opět rozpracován i v Karáskově teoretických, kritických pracích: v souvislosti se stylem Antonína Sovy<sup>861</sup> či Jana z Wojkowicz.<sup>862</sup>

---

<sup>859</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, č. 5, s. 36.

<sup>860</sup> Deleuze se (společně s Guattarim) zamýšlí nad experimentováním těla jako boje proti jeho danostem, molárnímu uspořádání. Je to „absolutní otevřenost“, která by – v negativním případě – nastala např. vlivem psychické nemoci či drog, kdy tělo ovlivňují afekty a intenzity (Charvát, Martin: *Foucault a Deleuze: O tělu, experimentu a etice*. Praha: Togga, 2018, s. 171nn.). Pozitivní případ by představovala Spinozova *Etika* a její mody a atributy (Spinoza promýšlí např. modularitu těla, tedy zkoumání afektů), kde přicházejí ke slovu „vlny a vibrace, migrace, prahy a gradienty“ (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 176) a cílem je otevřít tělo „souvislostem předpokládajícím celé uspořádání, okruhy, spojení, odstupňování a prahy, přechody a rozložení intenzity, teritoria a deteritorializace“ (Ibid., s. 183). Cit. dle Charvát, Martin: *Foucault a Deleuze: O tělu, experimentu a etice*, s. 172.

<sup>861</sup> „Poesie Sovova v prvních knihách jest jako nástroj pavučinově tenkých strun, jenž se podráždí nejnepatrnějším hnutím. Smysl prostředí jest u něho citlivý. Chce býti básník-krajinář ve smyslu Amielovy věty ‚Krajina je stav duše‘.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Antonín Sova. In *Impresionisté a ironikové*, s. 44.

Hypersenzibilní rezonanční deska má zachytit i to, co netvoří pevnou substanci, ale pouze přídatný moment, odstín, podtón – podprahové vnímání je evkvalentem vysílaného ultrafialového záření. Tato jemná, „atmosférická“ skutečnost je opět symbolizována motivem strun, ať už v Karáskově próze<sup>863</sup> či kritice.<sup>864</sup> Organicky tak spolu splývají tělesná i duševní stránka, v čemž lze opět spatřovat implicitní polemiku s karteziánským dualismem klasické racionalistické moderny. „Přírodní moment“ duše se vzpírá rozdělení a nelze už přesně rozlišit, co do duše vstoupilo zvenčí jako vliv a co již ona ze sebe rozvinula sama jako zavinitý „záhyb“. Na konci zůstává ještě „přírodní moment“ smrti – „černé slunce“ jiného světa dopadá na zem právě jako neviditelné vlnění, jako ultrafialové záření:

Z temnot jsem vyšel, v temnoty jdu. / Ó duše, chápeš tu záhadu? // Nechvěj se zraku, pohlédni v tmou, / V černý ten otvor, z hrobu jenž zeje! / Nevidíš tvary, jak se tam vlní? / Necítíš závrať tušení? / Utiš se, duše, a naslouchej zbožně. / Uslyšíš z temna v úzkostech / Zádumčivý rytmus zesláblé hudby, / Ztlumený nápěv nejspodnějších vod, / Tam dole, tam dole, tam dole, / Zvlněné akordy váhavé písně, / Propadlé v hroby staletí. (Z temnot jsem vyšel, Sodoma).

Básně jako *V lyru ze slonové kosti...* ze sbírky *Sexus necans* tak můžeme interpretovat dvojím způsobem. Buď jako báseň „katolické melancholie“, nastavší po paroxysmu dionýského orgiasmu, kdy byla sexuální touze připsána metafyzická kvalita, která zklamala.<sup>865</sup> Anebo nás obraz strunami opatřené lyry upomíná na „dějiny duše“ a smyslové obrazy by pak byly obrazy ryze psychickými:

---

<sup>862</sup> „V této schopnosti autorově: viděti, byla všechna naděje v jeho talent, v přesnosti postřehu, ve zvláštním a útlém reliefu, s nímž chytal i nejprchavější a nejnáhodnější podrobnosti, a přibližoval se k předmětům, k jich plochám a hranám. [...] A zase je tu snaha stylu akomodovaného všem záchvějům a všem podrobnostem, spíše, než psychologická analýze.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Jan z Wojkowicz. In *ibid.*, s. 96n.

<sup>863</sup> „Jeho duše bolestně byla lačna přítelova slova, působícího nejen něhou přítulnosti, ale již i samým přízvukem hlasu a okouzlením, jako by naslouchala duše tónům strun ze zvučícího stříbra.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o Sodomovi*, s. 24; „Byla ještě zjemnělejší, ještě neskutečnější než jindy... Měla v sobě něco z kouzla oněmlého hudebního nástroje, jehož struny se chvějí dosud, ač neslyšny.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 14.

<sup>864</sup> „Niels Lyhne touží po tisíci chvějících se snech, po lehkých barvách, po prehavé vůni a po jemné hudbě stříbrných strun, napiatých k nemožnosti, po níž by následovalo mlčení, jdoucí až do nejhlubších hlubin duše.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: J. P. Jacobsen. In *Umění jako kritika života*, s. 18.

<sup>865</sup> Srov. Karáskův výklad Laforgua: „Stín morbidnosti padá ve vášni na těla jeho milenek, a kde touží, v doteku pokožky na pokožku, po ohnivě lánzi smyslů, dostavuje se do jeho vznícení cit lhostejnosti a dalekosti, vědomí animálnosti, jež se skončí u něho smutkem a u ženy dobrým spánkem. Touha sexuální, jež se okřídlovala, cítí posléze svou nízkou hmotnost a hasne v zhnusení...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Jules Laforgue. In *Cesta mystická*, s. 62.

V lyru ze slonové kosti udeřil jsem Píseň našich duší, / K iónskému tanci pobídl jsem váhavou nohu / Tvé vášni dal jsem trysknout v oheň nejláplavější, / A má žádost v něm počala zráti jak modrý hrozen v poledním slunci.

Polední slunce by pak oproti pouze indexikálně vnímanému „černému slunci“ diabolického symbolismu bylo symbolem metafyzického, solárního světa. Deziluze procitnutí by se pak rovnala konci vytržení a návratu do všední reality. Lyra ze slonové kosti by pak byla vlastní duše.

Tento obraz by nebyl v evropské kultuře ničím novým. Obraz duše jako strunného nástroje, citery nebo psaltéria, se vyskytuje např. u Balduina z Canterbury, ve spise *De duplici resurrectione*. Důležitá je zde opět synestézie, protože strunami jsou lidské smysly, které vytváří konsonanci nebo disonanci, ale správně by měly všechny souznít.<sup>866</sup> U Balduina je synestézie anticipací zmrtvýchvstání, estetickou zkušeností plnosti, která má transcendovat empirickou určitost danou objekty a vytvářet takový vztah duše a těla, „ve kterém je vytvářena konkordance a konvertibilita vnitřku a vnějšku v dokonalém aktu vnímání, zároveň ale také estetické ospravedlnění světa v prožívání jeho božské „sladkosti“.“<sup>867</sup> V dekadenci samozřejmě chybí náboženská motivace, avšak mechanismus animace smyslů do jejich transpozice na vyšší, duchovní rovině – při zachování organičnosti této zkušenosti – je společný. Jde o „kontinuum těla“, kde tělesné pocíťování (typicky ve stavech jako usínání či únavy) přesahuje „do slastného bezvládí ‚mimo‘ prostor a čas“ a je zdrojem latentního poznání,<sup>868</sup> lišícího se od konceptuálního uchopení světa pojmy a zachycujícího „viditelnost vyššího stupně“.<sup>869</sup> Huysmans ve svém textu o předehře k *Tannhäuserovi* zmiňuje, že Wagnerova hudba nemá být pouze slyšena, ale také pocíťována tělem jako senzace.<sup>870</sup> Huysmans v popisu Wagnerova hudebního stylu konstatuje řadu synestézií.<sup>871</sup> V této hudbě se dle Huysmanse mísí senzualita i spiritualita podobně jako čistota s neřestí. Zkušenost hudby je fyzická, působí bezprostředně na tělo. Konvergence různých umění ve Wagnerově opeře

---

<sup>866</sup> Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. Mnichov: C. H. Beck, 2007, s. 62.

<sup>867</sup> *Ibid.*, s. 61. [Překl. Š. S.]

<sup>868</sup> Vojvodík, Josef: *Imagines corporis*, s. 34n.

<sup>869</sup> *Ibid.*, s. 15.

<sup>870</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 40.

<sup>871</sup> „Potom bouře řvoucího masa, elektrizujících blesků a záblesků, které v orchestru vybuchují, utichá; jedinečný zvuk žesťů, který se zdá být transpozicí oslepujících purpurů a přepychových zlat, ustává; – a v nočním éteru, který se již začíná rozjasňovat, se chvěje šepot, jemný a nádherný, téměř božské laskání zvuků rozkošně modrých a nebesky růžových.“ Huysmans, Joris-Karl: *L'Ouverture de Tannhäuser*. In *Croquis Parisiens*. Paříž: Plon, 1908, s. 159. Cit. dle *ibid.* [Překl. Š. S.]

podobně jako synestetické spojení v dekadentním a symbolistickém stylu nejsou jen „psychologickou zvláštností“, ale mají také náboženskou dimenzi.<sup>872</sup>

Oklikou se vracíme k Leibnizově představě dvojího kontinua: kontinua hmoty, záhybu-světa a kontinua záhybu duše. Leibnizova teorie vnímání počítala s vědomými apercepceci a temnými (tzn. nevědomými) „halucinatorními“ mikropercepceci, reprezentacemi světa, přítomnými v monádě jako nekonečně malé záhyby.<sup>873</sup> Vnímání je tedy daleko jemnější a širší, než je pouhá oblast vědomých apercepceci. Makropercepce se skládají z těchto neuvědomovaných mikropercepceci a zároveň jsou mikropercepce předpokladem změny, která je dána narušováním rovnováhy mezi mikropercepceci. Každá makropercepce tedy díky konkrétním mikropercepceci v sobě zárodečně obsahuje makropercepceci následující. Malé recepce jsou tak „ostny neklidu“, způsobující nestabilitu každé percepceci a umožňující její přechod v percepceci jinou, např. slasti v bolest<sup>874</sup> (Srov. motto básně *Symposion*, petroniovský úryvek *Quod non expectes, ex transverso fit*).<sup>875</sup>

Důležité je, že tu Leibniz překonává Descarta. Descartova epistemologie byla příliš optimistická:

Jasná idea, je ta, která je přítomna a zjevně se odhaluje pozorné mysli; právě tak nazýváme jasným viděním vidění předmětů, jež – přítomny našemu pohledu – jej zasahují s dostatečnou silou a odhaleně. Pokud jde o ideu zřetelnou, je to ta, jež – jsouc jasná – se vyděluje od všech ostatních a vyčleňuje se s takovou přesností, že v jejím obsahu není naprosto nic, co není dokonale jasné.<sup>876</sup>

Dokonalé jasné a zřetelné poznání tedy v sobě neobsahuje nic temného. Taková idea je potom pravdivá. V důsledku toho požaduje Descartes odmítnout smysly jako klamně, předsudečné.<sup>877</sup> Leibniz namítá, že takový postup není realistický, např. význam pojmů barev dokážeme zprostředkovat pouze vzhledem ke smyslovému názoru či vzpomínce.<sup>878</sup> Descartův cíl by splňovala jen matematika (případně „univerzální charakteristika“, kterou se Leibniz pokusí vytvořit). Subjekt však nemůže psychologickými postupy, navrhovanými Descartem,

---

<sup>872</sup> Ibid.

<sup>873</sup> Deleuze je pro náš předmět charakteristicky přirovnává k interstatuálním stavům usínání či omdlévání: „Je to šumění, hukot, mlha, tanec zrněk prachu. Je to stav smrti či strnulosti, spánku či usínání, omdlévání, omámení.“ Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 147.

<sup>874</sup> Ibid., s. 148.

<sup>875</sup> „To, co nečekáš, stane se znenadání.“ Cit. dle Karásek ze Lvovic, Jiří: *Básně z konce století*, s. 183. [Překl. Eva Stehlíková]

<sup>876</sup> Descartes, René: *Principia philosophiae*, I, 45. Cit. dle Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 71.

<sup>877</sup> Ibid., s. 81.

<sup>878</sup> Ibid., s. 72.

změnit sama sebe a pravidla poznání potřebuje čerpat z povahy objektu. Dle Descarta bychom také museli odmítnout jako nepravdivé to, co dosud nevnímáme jasně.<sup>879</sup>

Deleuze zmiňuje, že oproti Descartovi vychází Leibniz z temného: jasné se vynořuje z temné nerozlišenosti a zase se do ní vrací na způsob „přirozeného temnosvitu“, přičemž stupeň jasnosti je závislý na míře rozvinutí temného smyslu.<sup>880</sup> V dopise Arnauldovi Leibniz uvádí, že percepce, „kterou má duše předem o budoucnosti, ačkoli je temná a zmatená, je skutečnou příčinou toho, co se jí stane, a příčinou *jasnější* percepce, kterou bude mít poté, co *se temnota rozvine*.“<sup>881</sup> Předpokladem vědomí, „vyjevení“ světla, je tedy temnota – když bychom tuto myšlenku vyňali z kontextu a pochopili ji jako barokní metaforu, mohli bychom již zmíněnou Karáskovu báseň *Z temnot jsem vyšel* vyložit také „leibniziánsky“: duše má nejasné, „temné“ tušení budoucnosti, vnímané na základě nejasných, zmatených percepčí („*Nevidíš tvary, jak se tam vlní? Necítíš závrat' tušení?*“). K jasnému poznání dochází po „rozvinutí temnoty“, v tomto případě rozvinutím krajním – smrti. Duše tak směřuje z temnoty temného „prachu světa“, který má již zavnutý předem v sobě, do temnoty smrti, která je však maximální světlinou, tedy definitivním rozvinutím záhybu nejasnosti. Explicitně je to formulováno v bezprostředně navazující básni *Smrt*:

*V nesmírné rozlohy, z hrozné té říše vyváznout spěš, / Za Smrti hranice, na jistou půdu, v květnatý kraj, / Do vůní, šumotu života padni, ztrácej dech, / Ucítiš kolkolem úsměv a teplo, víření, vzruch, / Opilý radostí budeš se třást jak zlomený svit*

Zájem dekadentního symbolismu o jemné odstíny věcí, včetně jejich stop a otisků, smyslové senzace, vůně, synestetické vnímání apod. tedy můžeme chápat jako apologii všeho temného, nerozlišeného, nezřetelného, co by při příliš karteziánském pohledu přišlo vniveč jako „nepravda“. Infračervené, ultrafialové ladění je tak dalším „přirodním momentem“, organickou neidentifikovatelností.<sup>882</sup> Svět lunárního diabolického symbolismu je světem efeminizovaným. Otto Weininger ženské vnímání charakterizuje pomocí „henid“, tedy pojmu, tvořícího negativní dialektiku k „maskulinní“ rozlišenosti a jasnosti identifikace. Henidy připomínají leibniziánskou genezi temného v jasné: „že později následuje identifikace s plně artikulovaným obsahem, je stejně tak jisté, jako že henida sama tímto artikulovaným obsahem

<sup>879</sup> Ibid., s. 81n.

<sup>880</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 153.

<sup>881</sup> Dopis Arnauldovi, duben 1687. Cit. dle ibid.

<sup>882</sup> „Víme, že základ monády je jako šumění nekonečně malých věcí, které monáda nemůže vytáhnout na světlo a z nichž nedokáže čerpat soulady: její jasná oblast je vlastně velmi parciální, selektivní a představuje pouze malou zónu světa, který zahrnuje.“ Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 227n.



ještě zcela není“.<sup>883</sup> Zároveň je henida interstatuální, dosud jasně nerozlišitelná co do epistemologické klasifikace.<sup>884</sup> Obojí, temné i jasné, nelze v psychické realitě od sebe dost dobře oddělit, a tak temnosvit zůstává.

V baroku i dekadenci platí, že „dolní patro se táhne podél nekonečna horizontálních melodických linek obsažených jedny ve druhých, kde zároveň rozvádí své smyslové variace a rozvíjí smyslovou kontinuitu“.<sup>885</sup>

## 6.5 Ornament a arabeska jako sublimace touhy

Ve světle výše nastíněných afinit dekadentního symbolismu k baroku a katolicismu se nyní vraťme k motivům diabolizované askeze zmíněným v úvodu a ke Karáskově básni *Nad obrazem Marie Magdaleny v hradčanské Loreti*. Maria Magdalena byla velmi oblíbeným námětem barokní mystickoerotické poezie, jenž se dočkal rafinovaných zpracování.<sup>886</sup> V sochách či obrazech Brauna i Bendla není Magdalena zobrazena ani tak jako kajícnice, jako spíše smyslná, krásná žena.<sup>887</sup> Podobně ambivalentně je zpracováno Braunovo sousoší svaté Luitgardy a její mystický, extatický stav.<sup>888</sup> Tichá v této souvislosti uvádí důležitou skutečnost, že zatímco skutečné postavy jsou barokním uměním zobrazovány jako „strnulé loutky“, nadpozemské nebo alegorické postavy jsou ukazovány jako plné života.<sup>889</sup> Karáskovy postavy barbarů by tedy byly z barokního hlediska nadreální, a do této sféry je zařazuje právě jejich životnost a smyslné vylíčení. Oblast touhy a snu je tedy u Karáska reálnější než realita samotná, která je naopak znázorněna – opět stejně jako v baroku – strnule. Dle barokní estetické teorie nemá krása odkazovat k božské kráse odvozeně pomocí reference, ale přímo: krása spočívá v pozorovatelnosti (srov. výše zmíněný Huysmansův komentář k Wagnerově hudbě, která má působit bezprostředně na tělo), smyslové explicitnosti. Poznání objektivní skutečnosti není pro lidský rozum zcela dosažitelné, proto se ho je třeba zmocnit senzibilitou.<sup>890</sup> Smyslově vnímané kvality tak mají kognitivní funkci.

---

<sup>883</sup> Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, s. 126. [Překl. Š. S.]

<sup>884</sup> *Ibid.*, s. 125.

<sup>885</sup> Deleuze, Gilles: *Záhryb*, s. 232.

<sup>886</sup> Tichá, Zdeňka: Adam Václav Michna z Otradovic a jeho milostná poezie. In *Česká literatura 24*, 1976, č. 5, s. 390.

<sup>887</sup> Tichá, Zdeňka: *Adam Václav Michna z Otradovic*. Praha: Melantrich, 1976, s. 78.

<sup>888</sup> Neumann, Jaromír: *Český barok*, s. 136.

<sup>889</sup> Tichá, Zdeňka: *Česká poezie 17. a 18. století*, s. 113n.

<sup>890</sup> *Ibid.*, s. 30.

Metafyzický odkaz v baroku tak můžeme spatřovat jak v indexikalitě odrazu zrcadlové síně, *camery obscury* či světlíku (jak jsme ho pozorovali ve sbírce *Zazděná okna*), tak v senzualitě líčené v nadreálných rozměrech.

Zároveň má v barokním umění stejné místo ctnost i neřest (Tichá ukazuje, že např. Braunovo rozmístění soch personifikovaných ctností i neřestí před zámeckou budovu Kuksu připisuje obojímu stejnou důležitost).<sup>891</sup> Podobně Leibnizova představa ráje je organicky spojena s peklem, které tvoří substrát ráje, a zároveň zavržení nepostradatelným způsobem přispívají k pokroku blažených.<sup>892</sup> Tato myšlenka se podobá Nietzscheho paradoxu o významu dekadenta pro pokrok lidstva, o zdokonalení lidského rodu skrze slabost a degeneraci. Slabí, degenerovaní jedinci jsou inovátory a nutným vývojovým katalyzátorem v příliš stabilních obcích.<sup>893</sup> Dialektika hanby a milosti zmíněná v souvislosti s dekadentním symbolismem platí i v baroku, přičemž stejně jako barvy nebeského Jeruzaléma jsou živější než pozemské, i násilí páchané např. na mučednících je líčeno s patetickým naturalismem.<sup>894</sup> Kalista při analýze Rembrandtova obrazu *Porážka*<sup>895</sup> dochází k závěru, že naturalismus obrazu je paradoxně zároveň nadreálný, nadsmyslový. Skrze drasticky a senzualně zobrazenou scénu zde pronikáme „mimo obvod“ skutečnosti. Názornost obrazu vyjadřuje metafyzickou myšlenku, konkrétně tíži hmoty. Proto navzdory zdánlivé mimoběžnosti s jinými Rembrandtovými díly je *Porážka* zcela v organické souvislosti s Rembrandtovým

---

<sup>891</sup> Ibid., s. 114.

<sup>892</sup> „Pokrok se děje pouze na úkor zatracených duší, které se svobodně vyloučily. Možná nejhorší trest je pro ně sloužit pokroku ostatních, nikoli negativním příkladem, který dávají, ale množstvím pozitivního pokroku, jež nechtěně nechávají světu, když se zříkají vlastního jasu. V tomto smyslu a sobě navzdory zatracenci nikdy lépe nepatřili k nejlepšímu ze všech možných světů. Leibnizův optimismus se zakládá na nekonečnu zatracenců coby podloží nejlepšího ze světů: *uvolňují nekonečné množství možného pokroku*, a to násobí jejich hněv, umožňují svět pokroku. Nemůžeme myslet nejlepší ze světů, aniž bychom slyšeli nenávistný křik Belzebuba, otrásající spodním patrem. Barokní dům ustavuje svá dvě patra jakožto patro zatracených a patro blažených, na způsob *Posledního soudu* od Tintoretta.“ Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 129.

<sup>893</sup> Silné obce jsou založeny na charakterních jednotlivcích, avšak stínem stability je pozvolné, dědičné hloupnutí. Naproti tomu duchovní pokrok je zajišťován nejistými a morálně slabými, kteří dokážou narušit status quo „zraněním“ přivoděným stabilnímu systému: „Anomální povahy jsou nanejvýš významné všude tam, kde má nastat pokrok. Každému pokroku v rámci celku musí předcházet částečné oslabení. Nejsilnější povahy typus *udržují*, slabší jej pomáhají *dále rozvíjet*. – Cośi podobného nalézáme i u jednotlivců; degenerace, zmrzačení, ba neřest a vůbec tělesná nebo mravní újma se jen zřídka vyskytuje bez nějaké výhody na druhé straně.“ Nietzsche, Friedrich: *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy*. První díl. Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 138. Dle Rasche tu Nietzsche titulem této své úvahy (*Veredelung durch Entartung*) již jako by anticipoval odpověď Nordauovi a jeho polemickému spisu *Entartung*. Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 20.

<sup>894</sup> Ivanega, Jan: Barokní umění v životě a díle Jaromíra Neumanna. In Neumann, Jaromír: *Petr Brandl*. Ed. Andrea Steckerová. Praha: Národní galerie, 2016, s. 20.

<sup>895</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 26n.

dílem i evropským barokem. Vyvrcholením uměleckých barokních tendencí je „nakonec představa Boha skrže umocněnou realitu.“<sup>896</sup>

Senzuální a sexuální obrazy v baroku i dekadenci lze samozřejmě interpretovat i prozaičtěji, jako kanalizaci sexuality v oficiální, společensky akceptované médium.<sup>897</sup> Této interpretaci na několika místech nahrává i sám Karásek.<sup>898</sup> V naší práci bychom ale rádi nabídli kalistovskou interpretaci senzuačních obrazů v duchovním smyslu jako umocněné reality. Podobnou interpretaci nabízí (v souvislosti s Brandlem) i Jaromír Neumann: Brandl se reality zmocňuje výrazně smyslovým stylem, který nemá být pouhou dekorací, a tato explicitnost vyjadřuje „skryté potřeby nitra“.<sup>899</sup> Umocněná realita se u Karáska projevuje senzuačně výraznými nebo sexuálními obrazy. Zároveň zde hrají roli již zmíněné smyslové vjemy jako např. čich. Ten je u něj často spojen se sexualitou, avšak zároveň je v krajním případě traktován jako mystická vůně. Jako příklad uvedme pasáž z povídky o Marii Elektě, kde je vůně pojata ambivalentně, tedy mystickoeroticky díky parafrázi *Písně písní* (vliv vůně Marie Elekty na sestru Angelu, o níž je v úryvku řeč, by šlo také chápat jako příklad Schmitzovy „atmosféry“):

Její bytost jí byla plna nebeské vůně, četla-li Písmo svaté o zahradách libanonských, plných granátových jabloní a cyprů s nardou a šafránu a kasie a skořice a aloe a všelikého drahocenného stromoví, myslívala, že všechna tato vůně nemůže býti lahodnější než záchvěv vonného dechu, jenž vane ze záhybů bílého pláště milované

---

<sup>896</sup> Ibid., s. 27.

<sup>897</sup> Takto vykládá mystickoerotickou barokní tradici např. Tichá, Zdeňka: *Česká poezie 17. a 18. století*, s. 111 a 173; Tichá, Zdeňka: *Adam Václav Michna z Otradovic*, s. 79 (její výklad se však částečně jeví jako poplatný době svého vzniku) v případě dekadentního symbolismu pak výklad napětí mezi askézí a senzuačními motivy jako nenaplněné touhy latentní homosexuality podává Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 666n.

<sup>898</sup> Např. motto sbírky *Sexus necans*, citát básně *De profundis* Lorda Douglase: „svou touhu musím skrýt / pod masku slov černých, dvojznačných, / ty skvostné myšlenky, představy vonné, / jež jak křídla ptáku v kleci vězněných / tlukou mi o rty“. Cit. dle Karásek ze Lvovic, Jiří: *Básně z konce století*, s. 182 [Překl. Gabriela Dupačová]; dále dva Karáskovy autokomentáře k povídce *Háj Mylittin*: „Pamatujete, vy, jemuž jsem vyprávěl kdysi tuto legendu, když jste se mne ptal, příliš zvědavý a příliš prohlédající, na osud mého života, pamatujete, že hlas můj byl tehdy tak podobně stlumený, jakoby se bál říci více, než je možno? Trochu z legendy a trochu z nás samých vložili jsme do této archaické povídky a vám, můj příteli, ji dedikujeme, abychom umlčeli vaši pozornost, tak příliš zvědavou, a vaše zraky, tak příliš prohlédající ...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Lásky absurdné*, s. 52; „Dostanete-li příští Moderní revui do rukou, je tam taková malá pieca od mne, vytiskl jsem ji schválně teď, abych měl na svou bolest vzpomínku. Znamenám tak svou životní dráhu jako raněná zvěř stopami krve zemi. Tam máte celý můj osud a celou mou bídu v malé pohádce. Psal jsem to v takovém němém, beznadějném smutku, – Vy pochopíte, co je na tom bolesti.“ Dopis Edvardu Klasovi 3. 5. 1902. In Karásek ze Lvovic, Jiří: *Milý příteli...*, s. 27.

<sup>899</sup> Neumann, Jaromír: *Český barok*, s. 62.

převorkyně. Neboť si byla jista, že Marie Elekta tak živě je spojena s Bohem a vším božským, že je takřka proscena nebem a jeho milostí.<sup>900</sup>

Podobně jako v Brandlových obrazech vpadá do tmy noci „ostrá a náhlá záře“,<sup>901</sup> dochází i v Karáskových básních k vpádu solárního senzualismu do lunárního diabolismu. V případě legendy o Marii Elektě je to mystická vůně (která se však někdy vyskytuje i v Karáskových dekadentních básních, kde je mystickoerotická),<sup>902</sup> v případě barbarů jejich do bronzova opálená kůže, tedy solární odkaz – toto světlo podobně jako v případě lunárního diabolismu přichází indexikálně, nepřímou (jen jako viditelná stopa). Slunce, které ozařovalo natolik dlouho, až zanechalo stopy na těch, kdo ze solárních krajin přicházejí nyní do pustého, chladného lunárního světa. Karásek tuto myšlenku také explicitně vyjadřuje v eseji o Péladanovi.<sup>903</sup> V obou případech, u karmelské mystičky i helénských či germánských barbarů, jde však o rupturu, vpád vyššího světa do nižšího, ryze pozemského a všedního, z hlediska dekadentní poetiky tedy nezajímavého. Náboženský prvek se v dekadenci může projevat jako disrupce a fragmentace, „duchovní rána“ (ve smyslu stigmata, stopy hovořící o jiném světě), která se otvírá do metafyzického světa ze světa čistě fyzikálního. Tento symptom metafyzické reality „proměňuje estetickou a erotickou senzibilitu náboženským významem“.<sup>904</sup> Je proto příznačné, jestliže erupce senzualismu přichází v básni *Nad obrazem Marie Magdaleny v hradčanské Loretě* skrze oči, které „mluví o jiném“ – tedy skrze rupturu a

---

<sup>900</sup> Karásek ze Lvovic: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježiše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 195; Dále s. 203: „Když otevírají sestry skříň, v níž sedí světice na zlaceném kresle, silná vůně jako rozmarýny nebo lilie se šíří celou síní. A je-li přítomen někdo, koho trápí bolest těla nebo pochybnost duše, uzdraví se.“; s. 207: „schody, po nichž byla nesena světice a na nichž utkvěla vůně jejich neviditelných stop“.

<sup>901</sup> Neumann, Jaromír: *Český barok*, 62.

<sup>902</sup> Srov. „*Má myšlenka vchází ve vaši duši, jež odumírá. [...] I vychází lítostna, nepřijatý host, by se vrátila k tomu, jenž ji poslal, / Jako balzamická vůně v mystické noci ze vzdálené krypty, / Kde leží obnažené tělo bílého Milence uprostřed květin v stříbrné rakvi.*“ (Vyhnancům lásky, *Sexus necans*)

<sup>903</sup> „Jsou tam ostré a určité fresky žhavých slovních maleb stejně, jako měkké a laskající pasáže pasivního lyrismu. Episoda přerůstá neustále hlavní konturu dějovou, lze-li o ní vůbec kde mluvit. Ale to všechno prosceno je takovou silou umění, blýská to a svítí takovou horkou a pyšnou drahokamovou nádherou, je to všechno tak subtilní a aristokratické, má to tolik krásy rozkladu a tajemné fosforescence, že chápete, že Slunce, jehož žárům toto umění po tak dlouhou dobu musilo být vystaveno, aby teď mohlo svítit tak zářivým odleskem, musilo být zvláště intenzivní, prudké a účinné silné – před svým Západem. *Finis Latinorum!*“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Joséphin Péladan*. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 40.

<sup>904</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 132. [Překl. Š. S.]

průrvu ve strnulém a umrtveném těle. Podobně je to i v básni *Zelené oči* ze sbírky *Sexus necans*.<sup>905</sup>

Toto *jenseits* se u Karáska často vyznačuje také barvami, přičemž odstíny a indexikalita mizí a je nahrazena jasností a sytostí:

*Já nový stvořím svět pro svoji duši, / A nové slunce zapálím nad jeho městy. // To bude svět naivních a primérních barev, / To budou tóny plné kontrastů, bez nuancí. [...] To bude vzduch plný tančícího zlata / A lný plamenů a žhoucí jako výheň* (Bakchanál, *Sexus necans*)

Zatímco zemi tedy dominují lunární motivy a jemný smyslový aparát, zachycující nejjemnější záchvěvy věčnosti (příznačně pomocí synestézií<sup>906</sup> – naopak neschopnost cítit synesteticky přináší deziluzi),<sup>907</sup> v přímém zření (ať už mystickém nebo ve vidění snu, chiméry) jsou barvy znázorněny nadreálně. Barvy jsou také spojeny s nedosažitelností, patří jinému, unikajícímu světu.<sup>908</sup>

Ve světle této symboliky barev, senzuality a sexuality pak můžeme přistoupit k novoromantickým Karáskovým prózám na katolická témata. Bylo řečeno, že tato senzualita zde svádí konflikt s askezí nebo sanjuanistickou nocí smyslů. Vezmeme-li v úvahu výše zmíněné, je otázka, zda jsou oba tyto póly skutečně v disjunktivním rozporu. Spíše se zdá, že smyslnost v Karáskově díle obecně představuje konfigurace touhy: mystickoerotická barokní motivika je buď symbolem metafyzické touhy, anebo naopak Karásek pro vyjádření své erotické touhy využívá metafyzické barokní symboliky. Obojí však tvoří organický amalgám,

---

<sup>905</sup> „*Tvé oči zelené, jež fosforově žhnou, / Mně sugerovaly jak vlnou tajemnou, // Mně sugerovaly zapadlý dávno sen*“

<sup>906</sup> V Huysmansově *Naruby* představují synestézie také explicitně náboženský odkaz, přicházející z minulosti jako paměť: „Jsa zžírán žhoucí horečkou, des Esseintes uslyšel náhle šumot vody, let vos, pak tyto zvuky splynuly v jediný zvuk, jenž se podobal supotu soustruhu; tento supot se vyjasňoval, zmírňoval se a ponenáhlu se ustálil v stříbrný zvuk zvonu. Tu cítil, jak jeho delirující mozek jest unášen na hudebních vlnách, valen v mystických vírech jeho dětství. Zpěvy, naučené u jezuitů, opět se objevily, zřizující samy sebou ústav, kapli, kde zaznívaly, odrážejíce své halucinace na olfaktivní a vizuelní orgány, zahalující je kouřem kadidla a temnotami, ozařovanými světly barevných oken pod vysokými obloukovými klenbami. U otců se konaly náboženské obřady s velikou nádherou; výtečný varhaník a pozoruhodná škola kostelního zpěvu činily z těchto duševních cvičení uměleckou rozkoš, prospěšnou kultu.“ Huysmans, Joris Karl: *Naruby*, s. 173.

<sup>907</sup> „Bylo to vědomí nemožnosti spojití rozptýlené paprsky, aby z nich učinil duhu barev, spojití ztracené tóny, aby daly harmonii, najítí slova, jež by vyjádřila dvojatost jeho duše, místo formule, jež jen konstatovala její vyprahlost nebo její rozprchlou illusi... Kritisuji, ale nežiji, to je vše, řekl si posléze...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, č. 6, s. 104nn.

<sup>908</sup> „Barevné sny plnily jeho hlavu. Touha po nebeském světle jej vzpřimovala. / Věci příliš blízké jej činily plachým. Miloval dálku a neurčitost. Miloval sen a neskutečno. Život jej lekal, lidem se vyhýbal.“ Karásek ze Lvovic: *Františská legenda*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 154.

arabesku. Víra dekadentních hrdinů je vírou fluidní, kolísající mezi vírou (typicky katolicismem dětství) a nevírou, případně touhou po realizaci náboženské zkušenosti čistě pozemsky, např. v oblasti sexuality. Ta však přesycuje, unavuje nebo hermeticky vysává, což opět budí a potencuje náboženskou touhu po „jiném“. Touha hřešit je žízň po životě, která však nikdy není naplněna, je vždy jen příslibem a „chimérou“, umístěnými do *jenseits* (nebe, snu či naplnění touhy). Zazděná okna Karmelu (či duše-monády obecně) byla naplněná obsahem v baroku, v modernitě se však po oslabení víry stávají hermeticky prázdným vězením, vakuem – náhradní metafyzická touha, totiž erotická, která má toto vakuum zaplnit, ale vždy zklamává, což opět orientuje k askezi. V tomto napětí se pohybují jak Karáskovy dekadentní básně, tak jeho neoromantické prózy. Tento mechanismus lze najít koncentrovaný právě v básni o Marii Magdaleně.<sup>909</sup>

Jak mystická askeze, tak dekadence jsou projevem téhož: kladou intenzivní zkušenost mimo oblast přirozeného, jehož konečnost má být překonána bezprostřední smyslovou zkušeností a vstupem do nového světa, které však na zemi nejsou nikdy plně dosažitelné.<sup>910</sup>

Svět Boha a bohů – ať už myšlený jako nepřítomný či přítomný – je vždy jinak a jinde, neuchopitelný ve své odtažitosti a v pozemském čase; ale vždy je také tady, přítomný v intenzitě prožitku, který askeze a dekadentní kult prožitku umělecky vytvářejí – a který se stále znovu vyznačuje dramatickým ztroskotáním, nedostatečností a nově evokovanou touhou.<sup>911</sup>

Largier uvádí, že již v dobách před modernou senzualní nikdy neznamena přirozené, tedy soulad s přírodou, ale naopak její odmítnutí ve prospěch jiného světa.<sup>912</sup> V moderně ještě navíc přistupuje fakt, že katolicismus sám prochází krizí, fluidní oscilací mezi svou tradicí naddějného univerzalizmu a liberalismu. Víra dekadentů má podobu „konvulze“: touží po ní, ale zároveň pozorují postupující profanaci mystické duše církve a právě tu buržoazní a moderní nivelizaci, které chtěli uniknout.<sup>913</sup> Dokladem budiž např. Karáskův odpor k nové smíchovské bazilice, zcela odlišně vnímané od role, kterou hraje v jeho textech např. zbořený filipojakubský Karáskova dětství.<sup>914</sup> Obdobně fungují také Karáskovy kritické výpady vůči

---

<sup>909</sup> „Zoufalé duše vyslyš modlitbu, / Jež prosí Tebe: rozpěň moji krev, / Nauč mne hřešit, neřestí jít pevně, / Nevěstko-Světice“ a zároveň „A lidmi zhnusena po samém Bohu sáhla“.

<sup>910</sup> Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens*, s. 9.

<sup>911</sup> Ibid. [Překl. Š. S.]

<sup>912</sup> Ibid., s. 10n.

<sup>913</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 133.

<sup>914</sup> „Poslouchal jsem v těchto dnech Dvořákovo Stabat mater. Bylo to v smíchovské bazilice. Lituji, že to nebylo v některém z oněch ztemnělých, starobylých pražských chrámů, a lituji, že jsem viděl jednou skladatele osobně. To mi rušilo dojem. Ale kdyby byl z neznámých hlubin šel hlas Neznámého zase

ztendenčení náboženství, které mu jinak splývá s říší čisté duchovní krásy,<sup>915</sup> nebo odpor k příliš formalizovanému tomismu, který měl v Karáskově době oproti klasické středověké scholastice již spíše epigonskou podobu.<sup>916</sup> I tyto aspekty přispívají k fluidnosti a náboženské labilitě postav, oscilujících mezi touhou po askezi a erotickou touhou.

Katolicismus je tedy pro Karásků spíš než systematickou teologií určitým způsobem vidění, rezervoárem obrazivosti. Zároveň však nemá jen dekorační úlohu rekvizity, ale je integrální součástí Karáskovy poetiky vůbec. Dekadentní autoři ke katolicismu inklinují nejen proto, že jim propůjčuje hodnotovou orientaci, aristokratický postoj či stimul estetických senzací, ale také proto, že dekadentní vidění má v sobě už samo apriorně katolický, barokní rys. Senzuální obrazy – byť explicitní souvislost může v danou chvíli chybět – je tak možné vždy interpretovat také s ohledem na tento „katolický“ substrát. Proto by se pak v dekadentní poetice nevyklučovala „touha po spiritualitě a mystických zážitcích s oslavou barbarské pudovosti“,<sup>917</sup> protože vystupňovaný senzualismus sytých barev má jinou funkci než bleďá realita. Senzualita vzbuzuje touhu, která však není jen čistě fyzická. V dekadentním symbolismu jsou smysly buď znázorněny v nadreálných kvalitách, nebo jde o karnální „květy zla“, které však patří spíše lunárnímu světu – senzualita tu v tom případě přináší odcizení a nenaplnění a skrze ně dává zakusit vlastní distanci od smyslových jevů.<sup>918</sup> V obou případech však senzualita odkazuje „mimo“.

---

do neznámých hlubin, myslím, byl bych býval sražen křečí děsu a lítosti na dlažbu chrámu. Ale zde – koncertní publikum, svěže natřené zdi a – elektrické osvětlení. Ah, toho zklamání!“ Dopis Edvardu Klasovi 2. 4. 1902. In Karásek ze Lvovic, Jiří: *Milý příteli...*, s. 24n.

<sup>915</sup> „Tendenční, náboženská poesie – jaký nahromaděný hnus, nevkusná odpornost! Umění se tu nezdá býti ničím jiným, než faktorem kastovní teleologie. [...] Říká se: náboženská poesie. Ale mělo by se vlastně říkati: poesie agitátorská, nízká, klerikální, stranická. Ne básně destilované, oddané, čisté duchovní krásy, – ale produkty úplně potopené do vod agitace a cechovnictví. [...] Banální účel, banální forma, to je smrtelná choroba této poesie. Běže nadarmo jméno mystické poesie, jméno svatě Terezie, svatého Jana z Kříže, jimž básni bylo utéci z této země do výšin extase, strásti okovy pozemskosti a tonouti v Nejvyšší Lásce, v Nejvyšším Slitování. Jim poesie byla nejexpansivnější rozliti a rozšíření...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Lživost v uměleckých genrech*. In *Chimérické výpravy*, s. 40.

<sup>916</sup> „Vatikán duchovní, jako hlava všeho intelektuálního a morálního světa, to jest mu veliká vise obrody, sugestivní fantom rekreace. Zmocnit se duše a neumrtvovat ji studeným dogmatem, působiti v ní určitou silou duchovou a nepoutati jí scholastickým formalismem, přitáhnouti ji k sobě zapálenou láskou a nebýti jejím vládcem na základě pouhých příkazů a předpisů, to jest mu cestou, po níž možno církvi dojíti znovuvzkříšení.“ Karásek ze Lvovic: *Joséphin Péladan*. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 38.

<sup>917</sup> Med, Jaroslav: *Česká symbolistně-dekadentní literatura*. In Čornej, Petr (ed.): *Česká literatura na přelomu století*, s. 49.

<sup>918</sup> Srov. „Pro několik okamžiků jest možno působiti illusi, – ale pak přicházíte vy, jež zarmucujete naivní, milující srdce, vy, studená probuzení, vy, zmrazující okamžiky, za nichž se zoufale vrývají oči do obrysů věcí, aby je viděly ještě naposled, jak je jim kreslila jejich žádostivost.... než je budou

Odmítnutí pozemského senzualismu se tak nakonec děje jen ve jménu toho vyššího. Není důležité, zda jde o pouhou iluzi, sen nebo vzpomínku, klíčová je tu touha po transcendenci běžného světa jevů:

Vy jste mu naznačil jisté vyšší kraje života, jež jsou *mimo běžný život*, Vy jste mu dal Říši, která nehraničí s královstvími ostatních lidí, s nimiž neměl ničeho společným. Vy jste jej učil popírati čin a milovati sen, býti ochablým před světem a silným před svou duší... Díky, Sire! Je-li mohutností opovrhovati prudkostí rozkoše a nečistotou barbarů, nechati svou bytost zastřenu tajemstvími, pak ještě jednou díky Vám za opojivou chvíli svého života... Nad požitek, ježž možno vyčerpati na dno, míti illusi, jež nás činí melancholickými, jakého většího uspokojení možno ještě poskytnouti ubohé naší sensibilitě a ubohé naší zvědavosti? [...] třeba sníti a ne realizovati, toužiti a ne dosahovati.... Sníti o životě a býti ho vzdálen: tak zněla devise Vašeho erbu. Vytvořiti si množství přátel, s nimiž hovoříme ve své vzpomínce, a zbavovati je tím vulgarit, jimiž trpíme, obcujeme-li s nimi ve skutečnosti, v tom, jste nám naznačil, možno-li dojíti úkoje a nalézti štěstí.<sup>919</sup>

Je to tento augustiniánský „nepokoj našich duší“,<sup>920</sup> který skutečnost transcenduje a hledá za jevy „dosud netušené a nevyjádřené spojitosti“ a „nevyslovitelné“ souvztažnosti.“<sup>921</sup> Nová obraznost využívá právě také synestézií a má za cíl osvobodit „umělecký materiál – slovo – z mechanismů a závislostí pozitivisticky „utříděné“ skutečnosti“ a dát mu „svěžest prvotního magického výrazu“.<sup>922</sup> Tuto tezi Karásek formuluje ve svém nástinu moderního umění coby – v protikladu k romantismu – syntetického:

Pro romantika měla cenu věc sama o sobě. Synthetiku každý zjev je pouhým konkrétem za jisté abstraktum, značkou za ukryté tajemné vztahy mezi duší a skutečností, mezi lidskou sensibilitou a vágní esencí věcí. [...] Romantik jde k pitoresknosti. Synthetik k primitivním symbolům. Romantik je plastický. Synthetik abstraktní. Romantik sestruje kontrasty. Synthetik analogie. Romantik je herec. Synthetik myslitel.<sup>923</sup>

---

viděti tak jak jsou, pusté a prázdné... v oklamaném snění své touhy...“ In Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, č. 6, s. 103.

<sup>919</sup> Ibid., s. 106n.

<sup>920</sup> Ibid., s. 107. Srov. „neboť jsi nás stvořil pro sebe a nepokojné je naše srdce, dokud nespočine v tobě“ (Svatý Augustin: *Vyznání* I,1. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2015, s. 30). Podobně: „Snášel jsem v těch žádostech samou hořkost a těžkosti – a tys ke mně byl o to laskavější, oč méně jsi mi dovolil najít sladkost v tom, cos nebyl ty. [...] Tys jitril její [duše] bolestivou ránu, aby všeho nechala a obrátila se k tobě, jenž jsi nade všechno a bez něhož by nic nebylo...“ (ibid. VI, 9, s. 147).

<sup>921</sup> Med, Jaroslav: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In Čornej, Petr (ed.): *Česká literatura na předělu století*, s. 49.

<sup>922</sup> Ibid.

<sup>923</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního umění. In *Impresionisté a ironikové*, s. 5.



Bylo řečeno, že symbolem tohoto syntetického propojení, těchto souvztažností a analogií skrytých za jevy na vyšší, transponované rovině, je ornament či arabeska, onen „zapletený div světa“, jak ho nazývá Hofmannsthal. V dekadentním symbolismu nejde o to, zda věčnost v křesťanském smyslu skutečně existuje, ale je používáno transcendentní křesťanské gesto, jako kdyby byla. Opět jde o jakousi metafyziku „v nulovém stavu“, její první zárodek, avšak bez ambicí budovat na něm scholastickou stavbu. Tato pocíťovaná distance od věcí byla již Patočkou výše konstatována jako myšlenka platónského *chórismu*. Arabeska je zde tedy analogií k oněm nadreálným, barbarským smyslovým kvalitám, jako symbol, který odkazuje „mimo“:

A poesie Baudelairova je takovým hašíšem, jenž omračuje a otupuje střízlivost smyslů pro jevy skutečna, aby je nahrazoval kouzelnými pirouettami fantasmagorie. Tvrdé, přísné linie reality vyměňuje za třesící arabeskní čáry, za rozmarné závitky a zkrouceniny, za prchavé a zkřivené fantasmagorie, tancující své fandango pod čarovným prutem Genia, suverénního vládce v říši snu, ale souženého v říši skutečna. [...] kdy se pocíťuje tíha spánku magnetického, oddělujícího člověka bez otřesu od života reálného, jako pod vlivem vzdechu přicházejícího ze světa nadpřirozeného a hlasů duchů neviditelných, navzájem se volajících.<sup>924</sup>

I kdyby věčnost nebyla, arabeska je tím, co stojí za jevy (za jejich nicotností a nebytím) a umožňuje transcendenci:

Rozumíte teď, Francesco, *vyznání víry* těch mrtvol tam dole, v hrobce karmelitánů, které zní po dvě staletí nepřetržitě, zatím co nahoře rozkvétá každého jara vždy znova zahrada Armidina: *nehceme existovati?* Kdo zvrátil životní pud těch ubohých, kdo je infikoval strašlivým morem šílené myšlenky, odložití navždy osobní drama, nebýti schopen pocitu osudnosti svých dní? / Jak chudý to vlastně a pozitivní ideál této abdikace: strašlivost ironie býti poslušen nicoty. Strašlivost mlčení vším býti oklamán a nereptati. *Nebýti*. Nejohrovnější projev negace. Křesťanství zůstalo vyhrazeno, aby jej okrášlilo svou mystikou, jako kost mrtvoly v relikviáři obklopuje arabeskami, v zlatě a drahokamech vyšitými.<sup>925</sup>

Ornament je také sublimací skutečnosti, jejím zvěčněním a spiritualizací. Jak poznamenává Baudelaire v *Raketách*: „Arabesková kresba jest z kreseb nejspiritualističtější [...] ze všech nejideálnější.“<sup>926</sup> Co je duchovní, je více než skutečnost. Baudelaire v této souvislosti podává paralelu k ontologickému důkazu Boží existence (např. Leibnizově): již

---

<sup>924</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Charles Baudelaire. In *Chimérické výpravy*, s. 69.

<sup>925</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Františkánská legenda. In *Lásky absurdné*, s. 13.

<sup>926</sup> Baudelaire, Charles: *Rakety*, s. 15.

sama myšlenka Boha zakládá jeho bytí.<sup>927</sup> U Baudelaira (a v dekadentním symbolismu) to znamená, že již samotná myšlenka Boha a duchovního světa stačí k jejich supremaci nad realitou: „I kdyby Bůh neexistoval, náboženství bylo by ještě svaté a božské. / Bůh jest jediná bytost, jíž k panování není ani třeba existovati. / Co jest stvořeno duchem, jest životnější než hmota.“<sup>928</sup> Arabeska či ornament je také podobně jako synestézie pokusem o návrat organického výrazu, primordiálního nebo metafyzického stavu, kdy jsou jednotlivé funkce symbolu spojeny dohromady (na způsob starověkého hieroglyfu), aniž by nastoupilo pozdější dělení obrazu a významu, kognitivní uchopení věci a pojmová identifikace.<sup>929</sup> Se ztrátou onoho primordiálního, až animistického stavu Adorno konstatuje právě ztrátu synestézie.<sup>930</sup> Následkem tohoto oddělení vědy a umění hrozí, že obojí vytváří uzavřené, autonomní systémy, které však neodpovídají na otázku po svém smyslu. Vědecké poznání je odtržené od přírody, z umění odtrženého od poznání se stává pouhá mimeze.<sup>931</sup> K poznání pravdy je třeba, aby se poznání i obrazivost opět spojily. K takovému spojení dochází dle Adorna právě v moderních uměleckých dílech.<sup>932</sup> Adorno přirovnává umění ke kouzelnictví, avšak již bez praktického účelu ovlivnit přírodu – je však stejně jako kouzelnictví mimo profánní vztahy, čímž proti realitě vyvstává „čistý obraz“, který v sobě však prvky oné reality uchovává.<sup>933</sup> V konkrétním se tak zjevuje celek: „V uměleckém díle vždy ještě jednou nastává zdvojení, jímž se věc jevila jako něco duchovního, jako projev *mana*. To vytváří jeho auru. Jako výraz totality si umění nárokuje hodnotu absolutna.“<sup>934</sup> Dle Adorna to je důvod, proč byla umění

---

<sup>927</sup> „Přinejmenším jedna existence přitom musí být nutná absolutní a metafyzickou nutností, totiž existence samotného Boha. Distanci možného od reálného, esence od existence, kterou nelze zrušit bez narušení samotného pojmu božství, lze překlenout jedině díky výlučnosti takové esence, která zahrnuje existenci: esence absolutní, nutné a nekonečné bytosti, tedy Boha. Jedině v něm možnost implikuje realitu. Tak zní Leibnizův výklad ontologického argumentu, k němuž přimyká svou teorii utváření věcí, realizace nejdokonalejšího systému ze všech možných.“ Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 187n.

<sup>928</sup> Baudelaire, Charles: *Rakety*, s. 11.

<sup>929</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 29.

<sup>930</sup> „S úplným oddělením vědy a básnictví zasahuje dělba práce, prosazená s jejich pomocí, i jazyk. Jako znak přechází slovo na vědu; jako tón, jako obraz, jako vlastní slovo se rozděluje mezi různá umění, aniž lze jeho jednotu znovu vytvořit jejich adicí, synestézií či uměním *Gesamtkunst*. Jako znak se má jazyk omezit na kalkulaci, a aby poznal přírodu, má se vzdát nároku se jí podobat. Jako obraz se má spokojit se zobrazováním, a aby byl cele přírodou, má se vzdát nároku ji poznat. S pokračujícím osvícenstvím byla jen autentická umělecká díla s to vyhnout se pouhé imitaci toho, co beztak již existuje.“ *Ibid.*, s. 30.

<sup>931</sup> Hauser, Michael: *Adorno: moderna a negativita*, s. 187.

<sup>932</sup> *Ibid.*, s. 188.

<sup>933</sup> Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektika osvícenství*, s. 31.

<sup>934</sup> *Ibid.*

někdy ve filozofii dávána přednost před pojmovým poznáním.<sup>935</sup> Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, v tomto duchu také interpretuje Mukařovský Máchu, když se zamýšlí nad jeho vztahem k baroku: pro Máchovu poezii je typické nesekulární, původně náboženské symbolické myšlení. Právě to způsobuje Máchovu mimoběžnost v tehdejší české poezii, která už vztah k symbolickému myšlení ztratila a osvojila si postupně „vývoj, který vede k noetickému realismu pozitivistickému“.<sup>936</sup> Tento vztah ke „skrytému světu symbolů“ je vlastní nejen Máchovi, ale i baroknímu či středověkému básnictví.<sup>937</sup> Důsledkem je nedopovězenost a indexikálnost u Máchy (srov. třeba líčení Jarmiliny sebevraždy v *Máji*), otevřená mnoha interpretacím, stejně jako v symbolismu.<sup>938</sup>

Mohli bychom říci, že u Karáska dochází k podobnému procesu v souvislosti s barokní katolickou mystikou: mystickoerotická poezie je už odtržena od svého náboženského smyslu, ale zůstává její transcendentní gesto, nahlédnutí jiného (nadreálného, nadsmyslového) světa v konkrétním. Proto se erotická touha může proměňovat v absolutní a získávat náboženskou dimenzi, i když už explicitní vztah k náboženství chybí. U Karáska toto gesto někdy nabývalo ezoterických místo katolických podob. V autobiograficky laděném doslovu k legendě o Marii Elektě zmiňuje Karásek Swedenborgovu myšlenku o tělu jako „rozšíření duše“.<sup>939</sup> Odtud také plyne častá sublimace tělesnosti v Karáskově díle. Supremace duchovního nedovoluje, aby byl v tělesnosti nalezen definitivní cíl. Zároveň však duše zakouší jen rudimentární metafyzickou zkušenost: distanci od věcí, tedy také od těla, avšak cokoli nad to je nedosažitelné. Solární vize jsou oblastí snu, lunární jsou zas deficitní. Fluidní víra a naděje na osvobození „od hrůzy zániku“ za zazděnými okny Karmelu jsou vystřídány jejich proměnou v hermetické zazdění po ztrátě této víry.<sup>940</sup> Deficitní je celá pozemská zkušenost.<sup>941</sup>

---

<sup>935</sup> Ibid.

<sup>936</sup> Mukařovský, Jan: K. H. Mách a barok. In *Příklad poezie*, s. 45.

<sup>937</sup> Ibid., s. 43.

<sup>938</sup> Ibid., s. 44.

<sup>939</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 204.

<sup>940</sup> „Dnes jest její legenda zase barokovým dramatem, inspirovaným géniem svaté Terezie, a její klášter je zase tmavým Escurialelem askeze. / Cítím teď, jak se chvěje celá má bytost pod spáry děsu a hrůzy. Zdá se mi, že mé celé nitro jest jako pod tíhou ohromné, zdrcující náhrobní desky.“ Ibid., s. 207.

<sup>941</sup> Karáskova recenze na sbírku Emanuela Lešehrada *Květy samoty*: „Kniha zdá se mi zníti ještě v stlumenějších melodiích, ještě v pobledejších barvách než loni. To jsou do nejmatnější bělosti vybledlé hedváby, stříbrné poprašky kovů roztepaných a rozložených v nejposlednější atómy: *Neukojená touha*, to je spodní tónina těchto veršů, touha, neukojená ženou, neukojená světem, odívající se v pohádkovité kostumy dobrých víl, melancholických princezen, modlících se andělů, poesie *hypnotisovaná, náměsíční*...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Poznámky. In *Moderní revue* 5, 1899, sv. 10, s. 30.

Na závěr použijme pro ilustraci povídku, kterou jsme dosud nezmínili, kterou je *Večeře svaté Kláry* z cyklu *Posvátné ohně*. Povídka je další Karáskovou variací na napětí mezi asketismem a erotickou touhou. Klára je zpočátku vyličená jako *femme fatale* (v dekadenci ženská obdoba dandyho),<sup>942</sup> která však záhy následuje sv. Františka z Assisi, přičemž mystická touha splývá s erotickou, resp. erotická touha po Františkovi je projektována do mystické touhy po Bohu, čímž je sexualita spiritualizována a sublimována. Veškerou askezi i pokání koná Klára v posledku pro Františka, při zachování všech formálních znaků řeholní askeze. Podobně jako v povídce *Genenda* získává devocionální předmět uctívání (zde krucifix) podobu objektu erotické touhy.<sup>943</sup> Zlom však paradoxně nastává v momentě, kdy se Klára s Františkem po letech konečně setkává tváří v tvář: kouzlo snu je pryč, realita mu bere veškerou sílu. Tento sen byl pouze arabeskou, symbolizovanou břečťanem, na životu propadlém nicotě („Cítila, že vše, čím krásnila dosud své bytí, bylo jen břečťanem, obrůstajícím zříceninou.“).<sup>944</sup> V tradici antického orgiasmu je břečťan symbolem boha Dionýsa, je to tedy lótofagický, opojný element.<sup>945</sup> Opět se zde opakuje motiv dionýské masky-fasády na prázdnotě pozemské skutečnosti, který touto prázdnotou a privací odkazuje mimo svět. Prázdnota zastupuje nenaplnění, žádná z konfigurací touhy nedokáže být nasycena a je tak opět odkazem mimo. V popředí je také sám akt toužení – naplnění by touhu ukončilo a je tak svým způsobem i nežádoucí.<sup>946</sup>

Mystický stín (index věčnosti) dopadá na zem a způsobuje odhmotnění, sublimaci či deontologizaci. Erotická touha je spiritualizována, sanjuanisticky namířena k jedinému cíli a proměněna v mystickou erotiku. Tento proces, kdy věčné světlo deontologizuje pozemská světla coby pouze sekundární, je přítomen i v novější karmelské mystice.<sup>947</sup> Barokní model

---

<sup>942</sup> Klára se na svět dívala „zářícími, prudkými zraky, pod nimiž se tavila srdce mužů jako zlato pod dmuchavkou“; „Vy šestnáctiletá, [...] stvořená sváděti – byla jste okouzlena mužem, oděným v hrubý šat a bosým“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Večeře svaté Kláry*. In *Posvátné ohně. Novelly*. Královské Vinohrady [Praha]: F. Adámek, 1911, s. 58 a 59.

<sup>943</sup> „Klára přivírala víčka očí. Nemýlila se: teď v stínu obličej sochy byl obličejem Františkovým, tělo sochy bylo jeho tělem...“ Ibid., s. 64.

<sup>944</sup> Ibid., s. 67.

<sup>945</sup> Otto, Walter F.: *Dionysos*, s. 140nn.

<sup>946</sup> „A nechci spát věčného snu, ale chci věčně snít o všem, co stvořil Bůh. [...] Tolik života se soustředilo v mé bytosti, že přemáhá mdlobu těla, láme okovy smrti a vyvádí mne z temna hrobu zase na svět. Ničeho nemohu uložit do hrobu z toho, co jsem milovala: a nejméně tam mohu dát ztěliti touze, jež mne rozněcovala, a lásce, jež ve mně plála...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 197.

<sup>947</sup> „Jak se může srdce, oddané náklonností k tvorům, důvěrně spojit s Bohem? / Cítím, že to není možné. I když jsem nepila z otrávené číše příliš horoucí lásky k tvorům, cítím, že se nemohu mýlit. Viděla jsem tolik duší svedených tímto falešným světlem: poletovaly jako ubozí motýli, spálily si křídla a pak se vracely k pravému sladkému světlu lásky, jež jim dalo nová, skvělejší a lehčí křídla,

však již v moderně postrádá původní náboženský obsah, a tak obrací touhu zpět do erotické oblasti, která však – coby již jednou deontologizovaná – rovněž nepřináší naplnění. Neustálá fluidnost žene Karáskovy postavy od erotické – deficitní – touhy k náboženské a díky ztrátě víry zpětně zas mění askezi ve frustraci. Oba póly se tak diabolizující navzájem, *chórismos* zůstává konstatován, avšak pro pozemšťany pevně uzavřen:

Až do smrti si zachovala bystrých, krásných očí, modrých jako tyrkysové hlubiny, a jimi pozorovala oblaka, vznášející se nad Umbrickým údolím, zastiňující zemi něčím mystickým, jako by se odrážely peruti andělů křehce na ploše země za jejich pouti do neznáma a nekonečna, oblaka zatemňující vše melancholií, jež působí, že lidé zmlkají, a ptáci steskem přestávají zpívat... / Oblaka, jež pozorovala Klára, dále plují nad Umbrií, dále jich stín odhmotňuje vášeň života a mění ji v touhu po nebi, v touhu, pro niž se stal František světcem, a pro niž Klára pozbyla všeho. / Dále se rodí zde touhy, jež se dívají do výšin a nevpily se nikdy do očí pozemšťanů, žádosti nikdy nenasycené a vždy zrazené, vždy roztoužené a oklamané: Klára, teď už světice, na obraze v Santa Maria degli Angeli se dívá tiše a měkce v kalich rozkvetlé lilie, jako by svíraly její pozorné, křehké ruce tuto ubohou trofej z celého života jejího: *květinu čistoty*, jen s melancholickým vědomím veškeré její marnosti...<sup>948</sup>

---

aby mohly vzlétnout k Ježíši, Božskému Ohni, který hoří, ale nespáluje.“ Terezie z Lisieux: *Příběh jedné duše. Autobiografické spisy*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2016, s. 102n.

<sup>948</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Večeře svaté Kláry. In *Posvátné ohně*, s. 72.

## 7. Závěr

### 7.1 Syntéza: Mystik a dandy

Pynsent uvádí „experimentální názor“, že v české literatuře jako celku existuje tematické kontinuum, které je založeno na barokním přístupu k lidskému údělu. Pojem barokního má podle Pynsenta znamenat „představu dosažení Boha pozemskou cestou, dosažení božského prostřednictvím světského, dosažení věčného přes pomíjející a dosažení metafyzického prostřednictvím fyzického.“<sup>949</sup> Ideálu se dosahuje především pomocí učení a zkušenosti, často obsahující i protikladné prvky, jako je násilí či sexualita. Na jejich dně však leží poznání, jehož se lze touto zkušenostní cestou dobrat. Barokní je tedy to, že obojí dialekticky souvisí, tvoří organickou jednotu. To zároveň vede k úniku ze společnosti a introspekci.<sup>950</sup> Tento barokní motiv dle Pynsenta silně rezonuje právě i literatuře *fin de siècle* a jeho kořenem je středověká mystická erotika (silná samozřejmě i v baroku).

Pynsent jako příklad uvádí *Život svaté Kateřiny* z 2. poloviny 14. století. Kateřinino zjevení Krista je popsáno vizuálně a smyslově velmi výrazně, erotická a mystická láska splývají a Kateřina následuje Krista také jako svého milého<sup>951</sup> – obdobně jako v Karáskově *Večeři svaté Kláry*. Kateřina pak skrze i skrze zkušenost utrpení a násilí dochází k ideálu sjednocení s Bohem. Pynsent dále uvádí Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, kde se k ideálu dochází právě skrze labyrint zahnívajících institucí, vizuálně a senzuálně vykreslený bestiář všech možných neřestí.<sup>952</sup> Takovou nihilistickou karikaturou jsou i Karáskovy básně sbírky *Sexus necans* typu *Symposion*, *Hnus poznání* či *Deflorace duše*.<sup>953</sup> Kontrapunktem u Komenského je pak „nadrealismus ráje“<sup>954</sup> (barokní rys, jak jsme viděli výše): setkání s Kristem opět vylíčeno senzuálně, přičemž mystická touha překonává a deontologizuje erotickou.<sup>955</sup> Metafyzický svět je tedy vylíčen pozemskými prostředky jako barva a světlo, avšak v nadreálné kvalitě. Solárním motivům jasného mystického patření však předchází

---

<sup>949</sup> Pynsent, Robert B.: Barokní kontinuum v české literatuře. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 76.

<sup>950</sup> Ibid.

<sup>951</sup> Ibid., s. 77.

<sup>952</sup> Ibid., s. 79.

<sup>953</sup> „Rozkoši! všemi brlohy tvými jsem prolezl, / Všechny tvé perverzní vůně jsem dýchal, / ovoce shnilého sklizní dávno mi páchneš!“

<sup>954</sup> Pynsent, Robert B.: Barokní kontinuum v české literatuře. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 79.

<sup>955</sup> Ibid., s. 81.

nejprve zazdění všech oken (myslů) monády, aby se vytvořila *camera obscura*, kde dominuje lunární svět neurčité touhy, kam světlo přichází typicky indexikálně skrze světlík:

Sebera tedy, jak jsem mohl, myšlení svá, a uzavíraje oči, uši, usta, chřípě a všechny zevnitřní průduchy, vstoupil jsem vnitř do srdce svého: a aj bylo tam tma. Ale když se, očima mhouraje, trošku poobhlédnu, spatřím skrovníčké, skulinami se vpouštějící světlo, a uhlédám navrchu v klenutí svého toho pokojíčka okno jakési veliké, okrouhlé, sklené, ale zašpiněné a zamazané čímsi tak hrubě, že žádného skrze ně světla nešlo.<sup>956</sup>

Do tohoto lunárního světa pak přichází již přímo, nemetonymicky zobrazené solární metafyzické motivy. Metafyzické světlo se na zemi, hermeticky uzavřenou baudelairovským „poklopem“ či víkem rakve, snáší seshora, tedy stejně jako např. v Karáskově básni *Nad obrazem Marie Magdaleny v hradčanské Loretě* („*Žár bílý když se snese na město, / oněmlé v dusnu...*“), coby nadreálná ruptura souvislé krusty světa-hrobu:

A aj zvrchu zastkví se světlo jasné, k němuž já oči pozdvihna, spatřím vrchní to okno plné blesku, v kterémž aj blesku spouští se ke mně dolů jakýsi, postavou sic podobný nám lidem, ale jasností právě Bůh. Jehož obličej ačkoli se náramně stkvěl, očím však lidským snesitelný byl; aniž z něho hrůza šla, ale líbost jakási, jíž jsem podobného něco v světě nikdež neznamenal.<sup>957</sup>

Do tohoto ráje bylo potřeba dojít pomocí diabolického poznání, nahlédnutí pozemských žádostí jako hermeticky vyprázdněných.<sup>958</sup> U Karáska by to bylo např. poznání sexuality jako *sexus necans*, tedy přinášejícího smrt.<sup>959</sup> Právě smrt se také může stát „pozitivním dosažením poznání“.<sup>960</sup>

Milan Kopecký zmiňuje, že i architektura barokních chrámů je založena na principu, že její výtvarné hodnoty vycházejí najevo teprve během pohybu prostorem, přičemž „pozvedá člověka patos a emfáze z bláta a prachu každodennosti do kupolovitého jasu nadčasovosti“,

---

<sup>956</sup> Komenský, Jan Amos: Labyrint světa a ráj srdce. In *Opera omnia 3*. Ed. Milan Kopecký a kol. Praha: Academia, 1978, s. 367.

<sup>957</sup> Ibid., s. 367n.

<sup>958</sup> „Vedl jsem tě cestami divnými, skrze okolí a zápolí k sobě: čehož's ty neznal, a co já, ředitel všech vyvolených svých, tím obmýšlím, nevěděls: nýbrž ani díla mého neznamenal. Ale bylť jsem s tebou všude, a proto jsem tě poněkud skrze ty okliky vodil, abych tě naposledy tím hlouběji k sobě uvedl. Ničemu tě svět, ničemu vůdcové tvoji, ničemu Šalomoun naučiti; ničím také zbohatiti, ničím nasytiti, ničím žádostí srdce tvého spokojiti nemohli: nebo to v nich složeno nebylo, čeho's hledal. Ale já tě naučím všemu, já zbohatím, já nasytím.“ Ibid., s. 369.

<sup>959</sup> Pynsent, Robert B.: Touha, frustrace a trocha uspokojení: Komentář k Hlaváčkově *Mstivé kantiléně*. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 273.

<sup>960</sup> Pynsent, Robert B.: Barokní kontinuum v české literatuře. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 86.

pohyb prostorem poskytuje „iluzivní průhledy do nebeského třpytu“.<sup>961</sup> Poznání éteru je tedy podmíněno poutí, vedoucí přes negativně pocíťované stránky všední existence. Kopecký tento princip konstatuje i v Bridelově poezii, která dokáže zrychlovat i zpomalovat tempo, k čemuž si pomáhá např. hromaděním synonym, enumeracemi apod.<sup>962</sup> Hromadění „zbytečných“ synonym a pleonasmů vytýká Šalda také Karáskově stylu a hovoří v této souvislosti o Karáskově „barokní emfatičnosti“<sup>963</sup> (bujení synonym bychom mohli dát také do souvislosti s již zmíněnou paradigmaticizací, případně ornamentalizací dekadentního narativu).

Mohli bychom tedy říci, že „barokní“ ve zmíněném ohledu také znamená noetickou funkci extrémních stavů, jimiž prochází ke konečnému cíli-ideálu. Dílčí rysy tohoto procesu jsme již pozorovali v předchozí kapitole (poznání ideálu prostřednictvím „květů zla“). Výrazným příkladem barokního kontinua, o kterém hovoří Pynsent, je však v kontextu Karáskova díla nepříliš známá novela *Obrácení Raymunda Lulla* z roku 1918. Karásek ostatně po skončení své explicitně dekadentní fáze tíhl k barokním uměleckým hodnotám stále více.<sup>964</sup> V této době se také podílel na redakci katolické revue *Týn*, vedené členem *Katolické moderny* Xaverem Dvořákem, a v daném roce píše také další „katolické“ prózy *Košiček Dorotein* a *Růže svatého Šebestiána*.<sup>965</sup> Novela pojednává o blahoslaveném Ramónu Llullovi, středověkém katalánském básníkově, mystikovi a logikovi, jehož kombinatorika měla velký vliv i na Leibnizovu univerzální matematiku.<sup>966</sup> Llull až do svých třiceti let žil nevázaným životem aristokrata, pak však díky mystickému vidění ukřižovaného Krista prošel náboženskou konverzí a nakonec se stal misionářem mezi muslimy v severní Africe a mučedníkem.<sup>967</sup> Karásek topos konverze zachoval, avšak ve své povídce používá jako katalyzátor této konverze ženskou postavu, která je objektem Llullovou touhy.

---

<sup>961</sup> Kopecký, Milan: Bridelovo umění slova. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 39, 1992, ř. D, s. 45. Též in Kopecký, Milan: „V tomto se světle zatmívám“. In Bridel, Fridrich: *Básnické dílo*. Praha: Torst, 1994, s. 21.

<sup>962</sup> Ibid.

<sup>963</sup> Šalda, F. X.: Z nové české belletrie. In *Kritické projevy* 2, s. 240. Šalda uvádí příklad ze *Stojatých vod*: „slabě, nemocně a zvadle roztékaly se slabé svity rozsvícených candélabrů“.

<sup>964</sup> Med, Jaroslav: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In Assmann, Jan Nepomuk (ed.): *Sen o říši krásy*, s. 23.

<sup>965</sup> Jonáková, Anna: Životní data Jiřího Karáska ze Lvovic. In *ibid.*, s. 261nn.

<sup>966</sup> Bonner, Anthony: *The Art and Logic of Ramon Llull. A User's Guide*. Leiden: Brill, 2007, s. 290.

<sup>967</sup> Ibid., s. 1.



Její jméno, Ambrosie del Castello, je barokním emblémem či *concettem*.<sup>968</sup> „Ambrosie“ zastupuje lótofagický způsob existence skrze opojení a zároveň má antickou, tedy senzuaální konotaci. „Del Castello“ bychom naopak mohli chápat jako odkaz buď na „hrad v nitru“ tereziánské mystiky, nebo jako symbol monády bez oken, případně jako výraz skrytosti a enigmatičnosti.<sup>969</sup> Pro barokní emblematicku je příznačné dělení na dvě části, které představují „různé významové okruhy“.<sup>970</sup> Oba póly jsou buď ve vzájemném napětí podobně jako v jiných Karáskových povídkách, nebo jde naopak o umístění smyslového opojení do nitra a tím o jeho spiritualizaci, pomocí senzuaálního (nadreálního) obrazu je tedy duchovní život vyličen jako jediná skutečná rozkoš. Ambivalence je také v tom, že postava Ambrosie je původně nahlížena jako objekt erotické touhy, ale nakonec tuto touhu zklamává a orientuje Llulla k duchovnímu světu, k ambrózii jako potravě nikoli těla, ale duše (ambrózie ostatně jako nápoj bohů byla spojena s nesmrtností už v antické mytologii). Každopádně je toto jméno alegorické (resp. je Ambrosie alegorickou postavou) a obsahuje v sobě protiklady a „náhlý zvrát“ v osudu hrdiny, jehož výrazem je právě *conzettismus*.<sup>971</sup> Barokní *conchetto* má také podobně jako adornovský symbol způsobovat „nejtěsnější propojení pojmu a obrazu“.<sup>972</sup> Pro barokní styl je charakteristická právě alegorie spíše než symbol.<sup>973</sup>

Emblematické jméno Ambrosie del Castello je navíc alegorickým ještě v tom, že podobně jako první západní alegorie, jež přišly s křesťanstvím, představuje „pokřtění“ původně antického obsahu, a tím i jeho neutralizaci.<sup>974</sup> Ambrózie jako pokrm olympských bohů je z hlediska raného křesťanského středověku démonická, protože antičtí bohové byli jako démoni vnímáni. Coby příliš lidské nebo jako přírodní síly patří do sféry porušené přírody, propadlé dědičnému hříchu. Ambrosie je ambrózií pouze pro Llulla jako pohana, jejíž sexuální chtíč vede do pekla, v jehož blízkosti se již ve středověku nacházejí démonické stránky antiky jako satyrové, fauni, kentauři, harpyje apod.<sup>975</sup> Teprve alegorizace této příliš

---

<sup>968</sup> Deleuze jako příklad takového barokního emblému uvádí např. jméno Leonard, skládající se ze sémantických prvků „leo“ a „nardus“, které v cyklu barokních fresek sv. Leonarda v poutním chrámu v bavorském Apfeltrachu každý zakládají svůj „výrokový koncept“. In Deleuze, Gilles: *Záhryb*, s. 216.

<sup>969</sup> Benjamin, Walter: *Alegorie a truchlohra*. In *Dílo a jeho zdroj*, s. 344.

<sup>970</sup> *Ibid.*, s. 379. Benjamin např. uvádí heraldického lva, jehož hlava a přední část vyjadřují statečnost a velkodušnost, zadní pak zuřivost a hněv. Podobně např. biblická postava Júdit je u barokního básníka Martina Opitze ve stejnojmenném dramatu charakterizována jak svou cudností, tak tím, že vládne mečem – emblematickým výrazem „rukovládnutí s cudností“.

<sup>971</sup> Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint*, s. 402.

<sup>972</sup> *Ibid.*

<sup>973</sup> Benjamin, Walter: *Alegorie a truchlohra*. In *Dílo a jeho zdroj*, s. 338n.

<sup>974</sup> *Ibid.*, s. 381n.

<sup>975</sup> *Ibid.*, s. 385.

karnální stránky v ambrózii „hradu v nitru“ zbavuje antické dědictví jeho pohanského ostnu: „Antickým božstvům v jejich vyhynulé, zvěčnělé podobě odpovídá alegorie.“<sup>976</sup> Alegorická exegeze má za cíl tedy jednak ukázat antická božstva jako démony, jednak pomáhat k umrtvování těla ve prospěch rozvoje života duše.<sup>977</sup>

Raymundova konverze má však ještě jeden barokní inspirační zdroj, nebo je přinejmenším k němu analogická: je jím vlastní životopis jedné z klíčových, zakladatelských barokních figur – svatého Ignáce z Loyoly, zakladatele jezuitského řádu. První kapitola Ignácova životopisu je pynsentovskou cestou za poznáním: Ignác portrétuje sebe sama jako světáka, sledujícího především rytířské cíle slávy a cti.<sup>978</sup> Během francouzského obléhání Pamplony je však Ignác raněn a ochromen na noze koulí z bombardy. Následná rekonvalescence a četba Kristova života a hagiografií přiměje Ignáce změnit smýšlení. Jeho konverze je dovršena zázračným viděním a Ignác se stejnou vervou jako za světskou rytířskou kariérou vrhá nyní na dráhu misionáře a světce.<sup>979</sup> Podobně jako Llull je Ignác vylíčen jako vlastně dandy: poté, co mu kosti na noze poprvé špatně srostou a vytvoří „ošklivý“ výčnělek, podrobí se Ignác velmi bolestivé operaci nikoli kvůli zdraví (kterého už nabyl), ale čistě proto, že by pak nemohl nosit tehdy módní, vysoké přiléhavé městské boty rytířských kavalírů.<sup>980</sup> Křesťanské mučednictví tak má jakýsi protipól v martyriu dandysmu, utrpení pro módu a estetické cítění.<sup>981</sup> Ignác navíc během svého léčení původně sní o jisté vysoce postavené, urozené ženě, pro niž by rád konal velké činy a věnoval se pro ni tvorbě barokních emblémů, byť je tato touha v realitě neproveditelná. Když však srovnává tyto rytířské činy s činy světeckých postav typu Františka z Assisi či Dominika Guzmána, seznává Ignác, že ho myšlenka na světské hrdinství nechává oproti duchovnímu chladným a zasmušilým.<sup>982</sup> Je to tedy jednak zkušenost násilí (skrze vážné zranění utržené v bitvě, kterou navíc Ignác dovedně

---

<sup>976</sup> Ibid.

<sup>977</sup> Ibid., s. 382.

<sup>978</sup> „Do 26 let se oddával světským marnostem a hlavně se rád cvičil ve zbrani s velkou a ješitnou touhou dobýt si cti.“ Ignác z Loyoly: Poutník. Vlastní životopis sv. Ignáce z Loyoly. I, 1. In *Souborné dílo. Duchovní cvičení. Vlastní životopis. Duchovní deník*. Ed. Michal Altrichter. Olomouc: Refugium, 2005. Ignácem uvedený věk však není správný – viz ibid., s. 204nn.

<sup>979</sup> Celý příběh této konverze viz ibid., s. 118–123.

<sup>980</sup> Ibid., I, 4, s. 119. Tento důvod uvedl Ignác přímo svému životopisci Pedru de Ribadeneirovi. Ibid., s. 208.

<sup>981</sup> „To pro něj bylo nesnesitelné, protože se chtěl věnovat světu a domníval se, že ho to bude hyzdit. Zeptal se tedy ranhojičů, jestli se to nedá odřezat. Ti mu řekli, že se to sice dá odřezat, ale že bolesti budou větší než všechny, které už přestál, protože noha je už zdravá a k odřezání je potřeba nějaké doby. On se však přesto dobrovolně rozhodl dát se mučit, ačkoliv se toho jeho starší bratr hrozil a říkal, že on by se neodvážil podstoupit takovou bolest. Ale tento raněný ji podstoupil s trpělivostí jemu vlastní.“ Ibid., I, 4, s. 119.

<sup>982</sup> Ibid., I, 6–8, s. 120n.

inscenuje navzdory velitelem a ostatními šlechtici očekávanému neúspěchu),<sup>983</sup> jednak zkušenost selhání válečných i erotických ambicí, které Ignáce přimějí k obratu a získání nového, vyššího poznání.

„Barokní“ cesta Ramóna Llulla za poznáním vypadá v mnohých rysech analogicky – stejně jako Ignác zahajuje svůj vlastní životopis citovanou větou o světských marnostech a ješitné touze po cti, i Karásek otevírá svou novelu obdobnou charakteristikou: „Krásného světáka Raymunda Lulla okouzlovala Ambrosie del Castello.“<sup>984</sup> A znovu podobně jako u Ignáce,<sup>985</sup> také u Raymunda je objekt jeho erotické touhy nedostupný, přičemž do smyslné touhy je už jako předzvěst přimíšena irealizace mystického stínu dopadajícího na solární obrazivost smyslů („vábila jej něčím, čeho nedovedl vysloviti, co však přidružovalo se k její kráse jako stín ke světlu“).<sup>986</sup> Zároveň probíhá v Raymundovi dílčí osobnostní přeměna již paralelně s tím, jak se blíží jeho mystická iniciace („Odešel z města. Toulal se do soumraku po bažinách, porostlých planou levandulí. / On, jenž dosud zneužíval s nevylicitelným půvabem krás života, poprvé v životě byl vážný.“).<sup>987</sup> Cesta k proměně, vyjádřená i fyzicky cestou do domu Ambrosie del Castello, připomíná putování duše z básně Jana od Kříže *Za jedné noci temné*: Toužící Raymund vychází tajně pěšky v noci, až přes zahradu dorazí do Ambrosiina ztichlého domu skrytého za zahradními stromy, přičemž přítomnost Ambrosie je vyjádřena spíše indexikálně („Nebylo ji zřítí, ale dům byl otevřen a chodby slabě osvětleny.“).<sup>988</sup>

Okamžik Raymundovy konverze nastane skrze sexuální zkušenost, kdy Ambrosie nakonec vyhoví Raymundově žádosti, avšak ten je pak konfrontován s její tělesností znetvořenou rakovinou. Disrupce těla je tak opět podobně jako stigma průrvou do jiného světa, irupcí nadpřirozena. Tělo Ambrosie je po celou dobu noční scény jedním velkým indexem, odkazujícím „mimo“, dutou, dionýskou maskou. Zároveň je mrtvolou, baudelairovskou *Mršinou*, smrti zasvěcenou i zasvěcující, a také dvojníkem, tedy interstatuální existencí.<sup>989</sup> Ambivalentní je v tomto smyslu také přirovnání Ambrosiina těla

---

<sup>983</sup> Ibid., s. 203.

<sup>984</sup> Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 5.

<sup>985</sup> „Tak se do toho zamiloval, že ani neviděl, že je nemožné to provést; neboť ta dáma neměla obyčejný urozený původ: nebyla to hraběnka ani vévodkyně; byla urozenější než kterákoliv z těchto urozených.“ Ignác z Loyoly: Poutník. I, 6. In *Souborné dílo*, s. 120.

<sup>986</sup> Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 5.

<sup>987</sup> Ibid., s. 12.

<sup>988</sup> Ibid., s. 13.

<sup>989</sup> „Byla ještě zjemnělejší, ještě neskutečnější než jindy... Měla v sobě něco z kouzla oněmlého hudebního nástroje, jehož struny se chvějí dosud, ač neslyšny.“ (ibid., s. 14); „Raymunda Lulla

k baroknímu zázračnému obrazu ozdobenému votivními dary.<sup>990</sup> Raymundova erotická touha tedy nakonec selhává, je demaskována coby chimérická iluze. V důsledku toho dochází k mortalizaci dosud naivně viděného, v jeho skutečné podstatě nepoznaného světa („Vzduch jitra, jenž se mu zdál jindy ryzím zlatem, jež vdechovala s rozkoší ňadra tohoto silného jinocha, dnes byl pln tíhy a morového výpachu.“).<sup>991</sup> Odvrat od světa je především odvratem od senzualnosti – téměř identicky jak u Ignáce („a pocítil takové znechucení nad celým svým minulým životem, zvláště pak nad smyslnostmi, až měl pocit, že mu byly z duše vymazány všechny představy, které v ní měl dříve vtištěny“),<sup>992</sup> tak u Llulla („S jakým záštitím hleděl na své tělo, s jakou pomatenou zběsilostí toužil odvrhnouti tuto nádobu, v níž vřela kdysi horká smyslnost, ale jež nyní byla plna nečistoty, plna kalu! / Měl pocit nejohavnějšího činu, jež kdy mohl kdo spáchat.“).<sup>993</sup>

Stejně jako u Ignáce je také u Llulla konverze stvrzena zázrakem. Scéna zjevení je tu zároveň doprovázena barokním mystickým nadrealismem („Jaká to byla noc! Hvězdy byly tehdy větší a zářivějšího zlata než jindy.“).<sup>994</sup> Ve vizi k Llullovi promluví Ambrosie del Castello a informuje ho o tom, že jejím cílem bylo probudit Llulla z iluze krásy a lži tělesnosti a osvobodit tak jeho duši.<sup>995</sup> Cílem jejího počínání bylo, aby Lullus učinil iniciační zkušenost poznání.<sup>996</sup> Ambrosie del Castello tak ve vztahu k Llullovi volí stejnou strategii jako barokní umělci, vytváří iluzi, a skrze smyslovost odkazuje k duchovnímu světu. Benjamin

---

přepadl děs mrtvol, v níž se proměnila záhadná jeho milenka, mrtvol, mizející v květech stejně jako v šeru komnaty, podobné rakvi z dávné minulosti. [...] Jak mohla uhodnouti Ambrosie del Castello jeho skrytou, tajnou hrůzu před bílými věcmi, hrůzu přede vším polo hmotným a polo neskutečným, přede vším, co bylo stínem věcí skutečných? / Vypadala jako dvojník sebe sama.“ (ibid., s. 14n.); Tato žena, ta chladné krásy, milenka, jejíž srdce bylo jako vystydlý popel v opuštěném krbu, jejíž tělo bylo tak nepřístupné, kruté a cudné“ (ibid., s. 17).

<sup>990</sup> Nepokryla obnaženého těla klenoty jako zázračný obraz votivními dary, by se kochala v zrcadle krásou zářící pleti?“ (ibid., s. 21). Šperky mají v dekadentním symbolismu obecně coby umělé artefakty oproti skepticky nahlížené živé přírodě velký význam, motiv votivních šperků zde však ještě navíc povyšuje celý obraz do metafyzické sféry.

<sup>991</sup> Ibid., s. 23.

<sup>992</sup> Ignác z Loyoly: Poutník. I, 10. In *Souborné dílo*, s. 121.

<sup>993</sup> Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Llulla*, s. 25.

<sup>994</sup> Ibid., s. 26.

<sup>995</sup> „Byla jsem *Krásou*, jež vám ukázala svůj rub. Založil jste lásku na něčem, čeho nebylo. Ve snu jste si vytvořil obraz toho, čeho jste nemohl ve skutečnosti nikdy nalézt [...] Chtěl byste vidět svět plný obrazův a hudby, ale nežítí ho, poněvadž by byl stále jen přeludem vaší obraznosti? Nehoršíte se na mne, že hnus mého těla otevřel vám oči, a že nyní znáte rub krásy, po níž touží pouhá tělesnost. / Byla jsem krutá, že jsem pomohla vaší duši, by setrásla sladký klam. Ale uzdravila jsem zároveň vaši duši, by nešla životem jako lži, by neplývala marně jeho darů... / Ukázala jsem vám krásu, jaká jest. Toužíte ještě milovat tělo? / Šel jste za krásou a ani jste se neptal, žije-li opravdu. / Nechtěla jsem býtí vám chimérou. [...] Vrátila jsem věci v tvary, jaké mají opravdu...“ Ibid., s. 26nn.

<sup>996</sup> „Probudila jsem vaše zraky... Neumírejte, žijte... Buďte uchvácen nesmírnou touhou po zkušenosti, odvahou dobrodružství, životem – jen ne klamem, jen ne vlastním přeludem.“ Ibid., s. 28.

v souvislosti s barokní truchlohrrou uvádí, že v baroku je rozkoši „stržena maska“ – konkrétně třeba u alegorických postav neřestí, jak dokládá například následující líčení postavy Rozkoše z Lohensteinovy hry *Sophonisbe*:

Rakovina i malomocenství jí tělo třísní. / Komu pak vřed a hlíza hrůzu nažene? / Hlavu má labutě a tělo jako prase. / Sotva jsi z obličejů šminku sňal, / vidíš jak maso hnije, tam vši lezou zase, / Lilie rozkoši se proměňuje v kal. / A ještě nemáš dost“ Stáhni s ní zbylý cár, / bys uzřel mršinu, kostlivce v chvíli příští. / Příbytek rozkoše je zevnitř ohlodán. / Zbývá vzít lopatu, hodit ji k mrchovišti!<sup>997</sup>

Zobrazování neřesti je ve středověku, ale i v baroku oprávněno skrze „radikální emblémové překonání“ nahoty: nahota je zde pouze emblémem, který ji alegoricky odvysvětluje coby výraz padlé, porušené přirozenosti (Benjamin dává za příklad Fulgentiovo vysvětlení, že Venuše se znázorňuje nahá proto, že své ctitele symbolicky obírá o všechno a že neřest nezůstane utajena).<sup>998</sup> Podobně i u Karáska přejde smyslné líčení karnálních motivů záhy v demaskování rozkoše jako morbidní, jako zasvěcení smrti. Tento alegorický výklad je potvrzen zjevením Ambrosie Lullovi. Konečně je barokní i faktura Ambrosiina těla: její tělo-ruinu bychom mohli chápat jako součást barokního kultu ruiny či zříceniny, jejíž analogií v říši idejí je právě alegorie, stojící cíleně mimo krásu<sup>999</sup> (u Karáska „rub krásy“).<sup>1000</sup> Rozkládající se tělo Ambrosie by konečně také bylo případně možné nahlížet jako barokní „ostentaci faktury“, kdy je zobrazována konstrukce samotná (v rámci barokní kombinatoriky, jejímž cílem je právě demonstrovat konstruovanost).<sup>1001</sup> V baroku to je např. zdívo prosvítající po opadané omítce, u Karáska by to bylo maso a kosti rakovinou znetvořeného těla.

Motiv smrti či rozkladu je v baroku tedy iniciační zkušeností (již jsme zmínili zkušenost násilí a blízkost smrti jako klíčovou u Ignáce) v poutí za poznáním. Šalda v této souvislosti uvádí Gryphiovu tragédii *Cardenio a Celinda*, jejímiž hrdiny jsou „dva mladí lidé, smyslnou vášní omámení až do zločinnosti, kteří vystřízlivějí a obrátí se tím, že se střetnou s dvěma mrtvolami, že obejmou smrt v podobě kostlivce, že jsou ovanuti přímo dechem zmaru a nicoty“.<sup>1002</sup> Benjamin v Gryphiově díle konstatuje četné fraktalizace těla, kvůli nimž

<sup>997</sup> Casper von Lohenstein, Daniel: *Sophonisbe*. Cit. dle Benjamin, Walter: Alegorie a truchlohra. In *Dílo a jeho zdroj*, s. 358n.

<sup>998</sup> Ibid., s. 382.

<sup>999</sup> Ibid., 348n.

<sup>1000</sup> Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 28.

<sup>1001</sup> Benjamin, Walter: Alegorie a truchlohra. In *Dílo a jeho zdroj*, s. 350.

<sup>1002</sup> Šalda, F. X.: O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápísníku I*, s. 282.

Gryphius podstupoval i detailní studium anatomie.<sup>1003</sup> Vidět alegoricky znamená disociovat, líčit rozklad: „Ortodoxní emblematik nemohl smýšlet jinak: lidské tělo nesmělo tvořit výjimku v příkazu, který vyzýval rozbít organismus, aby bylo možno sbírat v střepech opravdový, zafixovaný význam, podobný písmu.“<sup>1004</sup> Aby totiž věc měla charakter emblému či alegorie, tedy hovořila o něčem jiném, vyjadřovala skryté vědění, potřebuje se stát nejprve písmem.<sup>1005</sup> Karásek takovouto figuru (společnou baroku i romantismu), písmo smrti nacházející se v lidské fysis, konstatuje ve svém kritickém díle u četných moderních autorů: Jacobsena,<sup>1006</sup> Březiny,<sup>1007</sup> Villiers de l'Isle-Adama<sup>1008</sup> a dalších. Namísto organičnosti těla a duše zde máme co do činění s pojmáním těla a hmoty vůbec jako pouhé „šalby“.<sup>1009</sup>

Na jednu stranu se tedy v případě Llulla stává z dandyho či estéta mystik a světec, muž činu stejně jako Ignác (charakteristické je tu odmítnutí „chiméry“,<sup>1010</sup> výrazu pro karáskovského estéta příznačného).<sup>1011</sup> V druhé polovině Llullova života popisované v Karáskově novele je estétství překonáno naprosto antiestetickým postojem:

---

<sup>1003</sup> Benjamin, Walter: Alegorie a truchlohra. In *Dílo a jeho zdroj*, s. 380.

<sup>1004</sup> Ibid., s. 378.

<sup>1005</sup> Ibid., s. 353.

<sup>1006</sup> „Když se domnívá, že v Ulrichu Kristiánovi našla reka svých snů, náhle jej vidí na smrtelném loži, svíjejícího se jako nejbídnějšího červa, a slyší jej volati k Bohu, jemuž vždy vzdoroval, poníženež o slitování. Ulrich Bedřich Gyldenlöwe vylézá z přediva jejích snů jako ohyzdná realita. Sti Hög, před jehož tajemnou mocí se skláněla Marie, objeví se náhle jako slaboch, jehož moc byla jen ve slovech a ne v činu.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: J. P. Jacobsen. In *Umění jako kritika života*, s. 17.

<sup>1007</sup> „Tam, kde tyto smyslné tóny a tělesné rozkoše stýkají se náhle s černou hrůzou tónů mrtvosti a zničení, s myšlenkou na smrt, zatemňující všelikou radost a rozkoš chladným svým stínem, tam vyvolává básník originální kontrasty. Jak ponurým, fialovým odstínem zhasínajícího, tajemného světla v hlubinách chrámu se třese a jak ledově se rozlévá po nervech vlnou temného, beznadějného pramene nicoty tato podivuhodná sloka: Mé tělo projala's jak bledá záře divem, / V mých nervech hořela's jak umírání pocit, / A pohřben v loktech tvých, jak v chladném hrobě živém, / Pod tíží polibků jsem unavený procit.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Otakar Březina. In *Impresionisté a ironikové*, s. 42.

<sup>1008</sup> „Každá věc pozůstává jen ze svého prázdna. V této indické prűpovídce skondensován je celý životní a umělecký názor Villiersův. / Nicota mu byla základem každé reality, a věci jediné existující – iluse, sen. Život je mu pouhým závojem, přechodnou ilusí. Vše, co si trůfá dojíti úkoje v pozemském živoření, je nízké, zbabělé, bídné. Je třeba jítí mimo svět, k tvůrčímu světlu, do mystických požárů nebes, aby se došlo ideálu. [...] Jeho milenci a milenky odvracejí oči od pozemského života, vzdávají se pozemských polibků a objetí. Jejich oči bloudí od této země do daleké svatební extase, kam projdouce branou Smrti, jež inspirovala tlukot jejich naděje, obrodí se teprve od tíže hmotného světa k spirituální nesmrtelnosti.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Villiers de l'Isle-Adam. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 30.

<sup>1009</sup> Černý, Václav: Baroko a romantismus (O důležitém problému, i Máchy se týkajícím). In *Tvorba a osobnost I*, s. 410.

<sup>1010</sup> „Šel jste za krásou a ani jste se neptal, žije-li opravdu. / Nechtěla jsem býti vám chimérou.“ Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Llulla*, s. 28.

<sup>1011</sup> Srov. např. scénickou poznámku k pohádce *Sen o říši krásy*: „Hraje se v neurčitém století v chimaerické říši, kde není ničeho, mimo KRÁSU, a kde nejkrásnější je zároveň CÍSAŘEM. Všechny věci, oděvy, náradí, klenoty jsou rázu, nenáležejícího určitému prostředí a určité době, stylu jakoby

Dříve mu byl skutečný svět pln obrazů, pln barev, pln hudby. Měl pro něj krásu neskutečnosti. Krásnými věcmi, krásnými milenkami Raymund Lullus byl přitahován, podrobován, měněn. / Nyní Raymund Lullus šel do života jako dobrodruh, rytíř, dobyvatel: sám svět podroboval, sám jej měnil. Vrhál do světa požár – vyzýval jej k boji. / Stal se válečníkem, poutníkem, kazatelem, mučedníkem.<sup>1012</sup>

Na druhou stranu Lull ve své osobě nějakým způsobem spojuje obojí. V této souvislosti je třeba od sebe odlišit estéta a dandyho: oba jsou póly dekadentní stylizace, ale dekadentní program realizují každý jinak. Lullovu přeměnu lze tedy chápat buď jako součást širokého proudu překonávání dekadentního programu po roce 1900 (ať už vitalismem, nacionalismem nebo právě katolicismem), nebo naopak jako transpozici jednoho pólu (estetistního) v druhý, kdy se radikální individualismus projevuje titanismem, případně by šlo o záměnu jednoho typu dandysmu za jiný. Na přelomu století se setkáváme s dvěma velmi odlišnými dandysmy: literárním, spojeným se senzibilitou a intimitou, a mondénním, vyznačujícím se orientací navenek a exhibicionismem.<sup>1013</sup> Typickým příkladem zmíněného titanismu mohou být například některé básně z Neumannovy sbírky *Satanova sláva mezi námi* jako *Ave, Satan, Ad te clamamus exules filii Evae* – či *Ave, Nero* (srov. např. llullovské „vrhal do světa požár“ s neroniánským „*a zoufalivé pochodně dals vrhnout / v tmu, jež plížila se...!*“).<sup>1014</sup> Příklad s hořícími pochodněmi používá také Weininger v souvislosti s titánskými postavami zla, prostitutkou (resp. *femme fatale*) a tribunem, „velkým mužem činu“.<sup>1015</sup> Podstatným rysem je, že zatímco estét je pasivní a je určován svou senzibilitou (jejímž rubem je nervová labilita) a svými senzacemi, dandy je aktivní, triumfující živel:

Umění života! Je k němu třeba stoické duše a naprosté nezávislosti od všeho, co jest vně našeho já. Je třeba následovati prince z arabské pohádky, jenž hodil srdce do moře, aby mohl jíti životem s úsměvem na rtech. Co možno nejvíce se emancipovati od tajemné a rozmarné hry osudu a býti vlastním osudem – ejhle ideál dandyho.

---

mythické a legendární Činy. Všechno je polosrozumitelné, city, myšlenky, žádosti, jako by ze všeho mluvila slova řeči, která jest již tisíc let mrtva.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Sen o říši krásy. Čínská pohádka o dvou dějstvích*. Praha: K. Neumannová, 1907, s. 11.

<sup>1012</sup> Ibid., s. 29.

<sup>1013</sup> Beckerová, Karin: *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Praha: Karolinum, 2013, s. 114.

<sup>1014</sup> Neumann, Stanislav Kostka: *Satanova sláva mezi námi*. In *Básně I*. Spisy Stanislava K. Neumanna. Svazek první. Ed. A. M. Píša. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 180.

<sup>1015</sup> „Oba, velká prostitutka a veliký tribun, jsou jako pochodně, které zapáleny září dodaleka, na své cestě nechávají mrtvolu za mrtvolou a zanikají, jako meteory, z hlediska lidské moudrosti nesmyslně, bez účelu, aniž by zanechali něco trvalého, bez jakékoli věčnosti – kdežto matka i génius v tichosti ovlivňují budoucnost. Oba, nevěstka i tribun, jsou proto vnímáni jako ‚bič Boží‘, jako antimorální fenomény.“ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, s. 303.

S bravurní chladnokrevností provádí tento nerovný zápas. Je gladiátorem, jenž nemá o nic menšího soupeře, než jest osud. Není jeho hříčkou, nečeká jeho darů, aniž se rmoutí nad jeho krutostmi. Vítězně dobývá jeho nejvzácnějších pokladů a s ironickým úsměvem překonává bolest svých porážek. Je rytířem dnešků, zavírajícím lhostejně zraky před zítřky. Svítí mu z nich vstříc magické oči jeho platonické milenky: *la mort – la grande consolatrice*.<sup>1016</sup>

Něco z takového sebeovládání (*l'impassibilité*)<sup>1017</sup> jistě charakterizuje i postavu Lulla, což kulminuje ve vyličení jeho smrti, jež by se dalo přirovnat např. k stoické smrti velkého dandyovského předobrazu Petronia („Klesl do vlastní krve, ale byl klidný, klidný jako slunce, jež se noří do svého nachu na západě [...] S lehkostí a něhou Raymund Lullus přijímal mučednickou smrt, s paprskem důvěry a lásky v mroucím pozemském obličejí.“).<sup>1018</sup>

Llullovský požár bychom však mohli interpretovat i biblicky, jako oheň vržený na svět Kristem.<sup>1019</sup> Velký světec samozřejmě není imorální – je však stejně jako dandy génius, a disponuje heroismem, který není vlastní kolektivu. Světec a dandy také oba transcendují přirozenost: světec ve jménu nadpřirozena, které chce dobýt, dandy z odporu vůči mase a demokratismu. První hledá ráj nadpřirozený, druhý umělý. Obojí motivace v sobě také nese despekt k příliš pozemské tělesnosti.<sup>1020</sup> V tomto ohledu je zajímavé srovnat *Obrácení Raymunda Lulla* („Tělo jeho bylo jen šatem, v nějž se oděl, když vyšel na pout za svým Milovaným.“)<sup>1021</sup> nejen s dandysmem, ale např. i s dílem tak odlehlým jako Klímovo *Utrpení knížete Sternenhocha* (tělo jako „odložený Oděv Jeho Svaté Duše“).<sup>1022</sup> Dandysmus v podání Baudelaira či Barbeyho d'Aurevilly přináší spiritualizaci a zvnitřnění dandysmu – nadřazenost dandyho není ani tak v rovině vnějších znaků, jako v superioritě a aristokracii duševního ustrojení.<sup>1023</sup> Zvlášť patrná je tato spiritualizace dandysmu u Baudelaira, který se dandysmem ve svých esejích několikrát teoreticky zabývá, ať už přímo či nepřímo. Například kritika moderního „kolektivního“ individualismu,<sup>1024</sup> který popírá skutečnost, že skutečnými individualitami je vždy jen několik osobností v generaci, je nepřímou obhajobou dandyho, který je tak excentrikem a novodobým aristokratem, který módu a styl udává, ale nikdy sám

---

<sup>1016</sup> Breisky, Arthur: Kvintesence dandysmu. In *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*. Spisy Arthura Breiského. Svazek 2. Praha: Thyrus, 1996, s. 134n.

<sup>1017</sup> Srov. *ibid.*, s. 129.

<sup>1018</sup> Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 45n.

<sup>1019</sup> „Oheň jsem přišel uvrhnout na zemi, a jak si přeji, aby se už vzňal!“ Lukáš 12,49.

<sup>1020</sup> Breisky, Arthur: Kvintesence dandysmu. In *Střepy zrcadel*, s. 128.

<sup>1021</sup> Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 45.

<sup>1022</sup> Klíma, Ladislav: *Utrpení knížete Sternenhocha. Groteskní romanetto*. Praha: Paseka, 1990, s. 201.

<sup>1023</sup> Beckerová, Karin: *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Praha: Karolinum, 2013, s. 44.

<sup>1024</sup> K tomu zvláště Baudelaire, Charles: Salón 1846. In *Úvahy o některých současnících*, s. 164nn.



nekopíruje.<sup>1025</sup> V předmoderní společnosti nebyla dle Baudelaira hanba čerpat svou identitu z hierarchické struktury (např. zručný umělec-řemeslník byl ospravedlněn svou službou svému originálnímu mistru), avšak v modernitě hierarchie zmizela a byla nahrazena průmyslem, epigonstvím a konfekcí. Dandy tak představuje implicitní kritiku této modernity, byť je sám jejím výtvořem.

Baudelaire také – na první pohled překvapivě – spojuje dandysmus s primordiálním, přírodním stavem. Nikoli však proto, aby tento stav rousseauovsky idealizoval, ale opět „negativně dialekticky“: ze srovnání s moderní civilizací vychází „divoch“ stále ještě lépe. Divoch je jedinec nezbavený dosud heroičnosti, je univerzalistický („encyklopedický“) a nikoli příliš specializovaný jako moderní člověk, který se navíc snaží zastřít svůj úpadek „filozofií pokroku“.<sup>1026</sup> Dandy je transpozicí ideje krásy do hmotného světa,<sup>1027</sup> tedy vlastně irupcí nadpřirozena do konečnosti podobně jako mystik. Zároveň je antipodem kapitalismu, protože je neužitečný, není spojen s výrobou ani vyděláváním peněz. Je také duchovním, protože pevnost jeho vůle, disciplíny a sebeovládání si nezádá s jezuitskou poslušností na způsob mrtvoly (heslo *perinde ac cadaver*).<sup>1028</sup> Dandy je hrdina, aristokrat, hierarcha – všechno předmoderní, antidemokratické atributy:

Dandysmus se objevuje především v obdobích přechodu, kdy ještě demokracie není všemocná, kdy je aristokracie otřesena a pokořena jen z části. Ve zmatku těchto dob pojalo nejspíš několik lidí, vyvržených, znechucených, zahálčících, ale do jednoho plných vrozené síly, úmysl vytvořit jakousi novou aristokracii, kterou bude tím obtížnější zlomit, že bude založena na nejvzácnějších, nejneznitelnějších schopnostech a nebeských darech, jež nelze získat prací ani penězi. Dandysmus je poslední výšleh heroismu uprostřed úpadku [...] Dandysmus je zapadající slunce; jako hvězda, která klesá, je nádherný, bez tepla a plný melancholie. Ale běda, stoupající příliv demokracie, který všady vniká a všechno nivelizuje, utápí den ze dne i tyto poslední představitele lidské hrdosti a zalévá stopy těchto podivuhodných Myrmidonů vodami zapomenutí.<sup>1029</sup>

Blížkost mystika či světce a spirituálně, baudelairovsky pojatého dandyho (podtržená i zmíněnou ignaciánskou souvislostí) nás přivádí k jejich společnému jmenovateli, kterým je excentričnost a stylotvornost, tedy výrazná individualita vymykající se běžnému chápání i kolektivu. Henri Bergson hovoří v podobné souvislosti o rozdílu mezi statickou a dynamickou

---

<sup>1025</sup> Breisky, Arthur: Kvintesence dandysmu. In *Střepy zrcadel*, s. 130.

<sup>1026</sup> Baudelaire, Charles: Nové poznámky o Edgaru Poeovi. In *Úvahy o některých současnících*, s. 283.

<sup>1027</sup> Dandy je „nejvyšší ztělesnění idejí krásy přenesené do hmotného života, diktující formu a určující chování“ (Ibid.).

<sup>1028</sup> Baudelaire: Charles: Malíř moderního života. In *ibid.*, s. 612n.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, s. 613.

morálkou. Statická funguje a základě zvyku, automatismu, který vytváří společenský tlak. Dynamická na základě emoce, přenášené velkými světci-dobyvateli, kteří „prolomili odpor přírody a pozvedli lidstvo k novému údělu“.<sup>1030</sup> Mystikova řeč překonává přírodu i obec, přičemž je mu v tomto ohledu vlastní také lhostejnost vůči obojímu.<sup>1031</sup> Světec dav nepřesvědčuje logickým kázáním, ale strhuje je na základě příkladu svého heroismu, pomocí božské síly, kterou disponuje.<sup>1032</sup> Tyto principy se uplatňují také v dandysmu: dandy nejen že určuje módu podobně jako světec morálku, ale především působí na druhé silou své osobnosti, pomocí svého vyzařování či dokonce fluida. Takto bergsonovsky (či dandyovsky) působí na své posluchače i Karáskův Llull:

Vztyčuje ruce, a všichni jsou jím jak omámeni. Snad mu ani zcela nerozumějí. Mluví k nim ne jedním jazykem, ale směsí všech řečí. [...] Ale posluchačům zdá se, že by mohl Raymund Lullus mluvit k nim i zcela nesrozumitelnou řečí, a že by mu přece rozuměli: mluví k nim pohledem, posunkem, celým tělem, zhmotňuje pojmy [...] Zdá se jim, že je vášnivost kazatelova proti jejich vůli křtí nachovým éterem nového, jiného poznání, obřadem nové, neznámé jim sekty, ohněm nové, horoucnější víry.<sup>1033</sup>

Bergson také zdůrazňuje kontrast mezi čistě intelektuálním poznáním a analýzou a „skutečnou operací života“, kterou disponuje mystik, který neanalyzuje, nýbrž se „cítí ve shodě se samotným principem života“, kterým je láska, působící na duši bezprostředně, bez pomocí pojmů či systému.<sup>1034</sup> Morálka „uvězněná a zhmotněná ve formulích“ se pak pozvedá „k čisté duchovnosti“ (nikoli aby tu první zrušila, nýbrž aby ji integrovala a transponovala).<sup>1035</sup> Také tato perspektiva je u Llulla přítomna – mystika nejenže transcenduje myšlenkové systémy, ale také tvoří střední cestu mezi vírou a vědou, je tedy univerzálním, organickým pojivem, cestou k hledané syntéze:

Všechna filosofie, theosofie, všechna věda, všechny systémy a spekulace byly mu jako hovor dětí. Ale vzlyklo-li novorozeně, zastavil se a zamyslel jako nad nejhlubší záhadou filosofickou a hleděl vyřešiti smysl toho, čím

---

<sup>1030</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 39.

<sup>1031</sup> Ibid., s. 40.

<sup>1032</sup> „Pravda je taková, že k lásce je třeba v tomto případě dojít prostřednictvím hrdinství. A hrdinství se nekáže; může se jen projevit a již jeho přítomnost dokáže uvést lidi do pohybu. To proto, že ono samo je návratem k pohybu a že vychází z emoce – nakažlivé jako každá emoce – družící se s tvůrčím činem. Náboženství tuto pravdu vyslovuje svým způsobem, když říká, že druhé milujeme v Bohu. A velcí mystikové prohlašují, že cítili proud vycházející z jejich duše k Bohu a sestupující od Boha zpět k lidskému rodu.“ (ibid.)

<sup>1033</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 34n.

<sup>1034</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 41.

<sup>1035</sup> Ibid., s. 45,

volalo dítě do světa. [...] Jediným slovem Raymund Lullus porážel bludaře a sektářské kazatele, jako se zmocňoval lidí jediným citem: mystickou láskou, jež mu byla středem mezi náboženskou věrou a vědeckou spekulací. / Směšoval a spojoval víru a vědu, jako se mísí s chladem chrámu dech rozežhavených kaditelníc.<sup>1036</sup>

K podobné sugesci „dynamického“ jedince na „statickou“ masu dochází také u dandyho. Nejlépe tento vztah však vynikne na často se vyskytující asymetrickém vztahu mezi určujícím dandym-mistrem a jeho žákem, aspirantem stojícím na nižším stupni tohoto dynamismu (roli mistra může plnit i ženská varianta postavy dandyho, *femme fatale*). Reálným předobrazem tohoto vztahu mohou být i vztahy historických dandyovských postav a jejich napodobitelů, jakými byly např. vztah mezi Georgem Bryanem Brummellem a princem z Walesu (pozdějším anglickým králem Jiřím IV.)<sup>1037</sup> či vztah mezi Tigellinem a Neronem vyličený Tacitem. V literárním dandysmu je tato situace nastolena např. mezi lordem Henrym Wottonem a Dorianem Grayem ve Wildově *Obrazu Dorigana Graye*. Lord Henry je sice explicitním odpůrcem jakéhokoli ovlivňování a imitace, nicméně Dorigana zasvěcuje do vyššího, až ezoterního dandyovského poznání. Znovu se tu vrací dekadentní motiv jemných strun a absolutní receptivity a pasivity, kterou mistr-dandy využívá pro iniciaci,<sup>1038</sup> případně může jít i o výjimečnou ženu-umělkyni a vztah k jejímu publiku.<sup>1039</sup> U Karáska je takový vztah velmi výrazně nastolen v *Románu Manfreda Macmillena* mezi postavou dandyho a mága Manfreda a „adepta“<sup>1040</sup> magických věd Francise. Podobně jako Lullus dovedl jediným slovem uplatnit vliv nad masami bludařů, dokáže i Manfred jediným gestem formovat Francisovu duši na způsob mystického vlivu:

Cítil jsem, že Manfred dovedl jediným pohybem, magickým gestem zasvěcencovým, vzkřísiti ve mně bytost, jež v nitru mém dosud dřímala utajena. / Sám jsem teď byl někým jiným. Manfred dával mi nové pocity, pocity, jež

---

<sup>1036</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 40n.

<sup>1037</sup> Beckerová, Karin: *Literární dandysmus 19. století ve Francii*, s. 21nn.

<sup>1038</sup> „Hovořit s ním [Dorianem], to bylo jako hrát na nejcitlivější housle. Reagoval na každý dotek a záchrvěv smyčce... Provozovat umění ovlivňování, v tom je cosi strašně opojného. Promítnout vlastní duši do nějakého ladného tvaru a nechat ji tam chvíli prodlévat; slyšet své vlastní intelektuální názory, jak se k nám vracejí v ozvěně, navíc s hudbou vášnivosti a mládí; nechat vsáknout svou povahu do jiné, jako by to byla prolnavá tekutina nebo zvláštní voňavka; to vše skýtá opravdové potěšení - snad vůbec nejspokojivější potěšení, jaké nám zbývá v době tak sešněrované a všední, jako je doba naše, v době hrubé tělesné v požitcích a hrubě tuctové v cílech...“ Wilde, Oscar: *Obraz Dorigana Graye*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958, s. 62.

<sup>1039</sup> „Tihle obyčejní drsní lidé s hrubými tvářemi a neurvalými gesty se docela změní, když ona je na jevišti. Sedí tiše a dívají se na ni. Pláčou a smějí se, jak si ona přeje. Její zásluhou jsou citliví jako housle. Její zásluhou mají najednou ducha a člověk cítí, že jsou ze stejného masa a ze stejné krve jako my.“ Ibid., s. 118.

<sup>1040</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Román Manfreda Macmillena*. In *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012, s. 39.

byly mimo život a jež přece hlouběji mi odkrývaly tajemství života, nežli všechno, co jsem dosud žil. [...] Svým tajemstvím křtil mou bytost, jež počínala nyní žítí něco zcela jiného, než kdy žila před tím. [...] Zdálo se mi, že jsem pozbyl své vůle, své myšlenky. / Magický vliv Manfredův se mne zmocnil úplně.<sup>1041</sup>

U Bergsona existují k morálce a k ovládnutí vůle dvě cesty: jedna vede skrze výcvik, tedy skrze osvojení „neosobních zvyků“, což je cesta přirozenosti, spojená se životem člověka v kolektivu. Druhá cesta je mystická a spočívá v napodobení osoby výrazného „dynamika“, kdy se dospívá nejen nápodobě, ale „dokonce k duchovní jednotě a víceméně plné shodě s osobou“.<sup>1042</sup> Tato *unio mystica*, byť pervertovaná v „černou mystiku“, tedy manýristickou „mystickou adaptaci černé magie“,<sup>1043</sup> nastává i v případě dandysmu. Zároveň v postavě Manfreda Macmillena (resp. jeho alter ega Cagliostro) dochází k bergsonovskému přechodu od statické morálky k dynamické, tedy heroické, když transcenduje přírodu a přechází z materiální oblasti k fikci. Není však mystikem a velikým světcem-dobrodincem lidstva jako u Bergsona, nýbrž géniem zla:

Problem života byl u něho totožný s tím, že se vybavoval z materiálního hypnotismu, aby mohl přejít do fiktivního hypnotismu. Měl zapíratí všechno, co viděl, jen proto, že toho obyčejní lidé neviděli? Mohl za to, že jeho bližní trpěli krátkozrakostí? Lidé nebyli Cagliostrovi než klávesami hudebního nástroje, po nichž jeho prsty bloudily, až z nich vyloudily určitý tón. Cagliostro experimentoval lidmi. Lhal tím? [...] Geniové malých lidí byli fanatiky pravdy. Proč by nesměl býti genius jednou také fanatikem lži? Všichni geniové malých lidí měli účel. Byli dělníky lidstva, a to je vulgární. Cagliostro byl dokonale bezúčelný. V tom jest jeho velikost.<sup>1044</sup>

Dandyovské rysy má konečně i postava Jarolíma Juřena v autobiograficky laděném pozdním románě Karáskově románě *Ztracený ráj* z roku 1938. Juřen funguje jako iniciátor a učitel pro chlapce Viktorku, hlavního hrdinu románu. Postava Juřena je vylíčena zčásti jako karáskovský barbar z dekadentních sbírek („bronzový syn slunce podrobující si každého, kdo s ním přichází do styku, navěky“).<sup>1045</sup> Juřen neuplatňuje svůj vliv ani tak slovy, jako opět „mystický“, svým fluidem, pomocí atmosférických jevů jako pohled, vůči zcela pasivnímu receptoru („Cítil [Viktorka] sílu jeho pohledu, pod nímž duše vydávala své tajemství jako

---

<sup>1041</sup> Ibid., s. 47n.

<sup>1042</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 71.

<sup>1043</sup> Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint*, s. 469.

<sup>1044</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Román Manfreda Macmillena. In *Romány tři mági*, s. 87.

<sup>1045</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Ztracený ráj*. Praha: Melantrich, 1977, s. 222.

kovadlina jiskry pod bušícím kladivem.“).<sup>1046</sup> Juřenův vliv se projevuje i skrze čichové vjemy a vůni:

Díval se na podpis „Jarolím Juřen“, šeptal to podivné jméno, tak drsně a osudově znějící, a přiblížil list ke své tváři. Co to? Linula z papíru omamující vůně. / Papír nebyl parfemován. Ale ruka, jež jej popisovala rázovitými tahy, vnutila mu i stopy své živosti a teploty, svého pohybu, své vůně.<sup>1047</sup>

Juřen také probouzí ve Viktorovi skrytý umělecký talent a temné stránky jeho duše („Jarolím byl jako oheň, plápolal a hřál. Z Viktorovy vyplel všechno, co pokládal za květ podzemní a hrobový. Zasel zato v jeho duši nebezpečné květy, květy zla a hříchu.“).<sup>1048</sup>

Mezi mystikem a dandym je ovšem ještě jeden velký rozdíl: pro křesťanského mystika je charakteristické něco, co francouzský filozof Jean Guittou nazval „enstáze“ v protiklad k extázi, u které zůstávají řečtí či indičtí mystikové. Enstatik u mystické zkušenosti nezůstává, ale proměňuje ji v činnost.<sup>1049</sup> Pro Bergsona nebyla kontempace, co nedospěla k jednání, plným mysticismem.<sup>1050</sup> V tomto bodě se dandy samozřejmě odlišuje, i když i on získává své žáky či „učedníky“ a je nějakým způsobem činný. Jeho programem je však *l'ennui*, „veliké aristokratické umění naprostého nicnedělání“.<sup>1051</sup> Otázka také je, nakolik jde o cílený ideál a nakolik o neschopnost či nezpůsobilost.<sup>1052</sup> Dandy se však každopádně vylučuje s moderním utilitarismem a v tom je skutečně novým aristokratem, který svou roli odvozuje od svého identity, nikoli výkonu. Není ani tak vymezením vůči dynamické morálce velkého světce, jako spíš vůči příliš zvykové, statické morálce většiny: „Je bohužel až příliš pravda, že láska

---

<sup>1046</sup> Ibid., s. 221.

<sup>1047</sup> Ibid., s. 220.

<sup>1048</sup> Ibid., s. 253.

<sup>1049</sup> Guittou, Jean: *Portrét Marty Robinové*, s. 87.

<sup>1050</sup> „Pokud se mystické hnutí někde projeví s dostatečnou silou, již se naráz nezastaví před nemožností jednat, již nebude zahrnuto k učení o odříkání a extatickým praktikám. Duše se přestane hroužít sama do sebe a dokořán se otevře všeobecné lásce. Tyto vynálezy a tyto organizace jsou však svou podstatou západní, a teprve ony v tomto případě umožnily mysticismu dojít k jeho vlastnímu vrcholu.“ Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 163.

<sup>1051</sup> Wilde, Oscar: *Obráz Doriana Graye*, s. 56.

<sup>1052</sup> „Toužil jsem po úžasných věcech a dělal jako dokonalý dandy pošetilosti, neboť dandy důležité věci jen odkládá a nikdy jich nekoná. Toužil jsem projít vším a zkusit všech možností a forem života, neboť věřte, Francisi, život má jen tehdy smysl, nahromadíme-li v něm všechny šílenosti, jichž můžeme dosáhnouti. Sám o sobě je bez ceny, ale jest vším, je-li transponován. Najděte životu styl, a učiníte z něho zázrak. Ale můj život tehdy? Zde chvílku a tam chvílku, trochu opia pro cigarety a trochu přátel pro nudu, stálá nezvratná předsevzetí a žádné činy, a někdy též zájem o někoho, jež bych byl snad i miloval, kdybych byl k tomu kdy. Budu z toho vyléčen, můj Francisi? Ze života, jenž má samé zítřky a žádné dnešky? Ó, moci utéci sám sobě, daleko, daleko, prožítí nějaké prudké bolesti, kruté vášně, jen vědět, že to všechno má nějaký smysl a není jen zoufalou sebeaparodií...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Román Manfreda Macmillena*. In *Romány tří mágů*, s. 51n.

bez peněz a volného času nemůže být nic než prostopášnost měšťáka nebo plnění manželské povinnosti. Místo žhoucího nebo snivého rozmaru se stává odpornou *užitečností*.<sup>1053</sup>

Již bylo řečeno, že vedle dandyho existuje ještě jedna podoba dekadentní stylizace – estét. Také v případě této figury lze nalézt společný prvek s mysticismem: je jím tzv. technika „animace smyslů“, popsaná Niklausem Largierem v souvislosti s analýzami středověké a na ni navazující barokní mystiky.<sup>1054</sup> Středověká askeze zahrnuje ve svém programu některé podobné prvky jako dekadentní estetismus: překonání přirozenosti, hledání exkvizitního, požitku či slasti a především zrod mysticismu z intenzivní smyslovosti. Tyto styčné body byly důvodem, proč osvícenská moderna pokládala středověkou mystiku za „předrážděnou“ a proč naopak umělci dekadentní moderny tyto hagiografie nadšeně recipovali.<sup>1055</sup> Oproti osvícenské racionalistické moderně vycházejí také dekadentní estetismus i středověký asketismus z předpokladu, že příroda není původní a neposkytuje bezprostřední zkušenost, z nedůvěry vůči světu a jeho normativnímu rámci, díky čemuž posléze triumfuje stylizace a imaginace.<sup>1056</sup> Už dlouho před modernou tak dochází k zajímavému paradoxu: intenzivní smyslová zkušenost nemá být návratem k přírodě, ale naopak „jejím odmítnutím ve prospěch umělého, konstruovaného, virtuálního světa“.<sup>1057</sup> Smyslovost je jen médiem transgrese a transpozice přírody, surový smyslový materiál má být inscenován a animován do vyšších rovin zkušenosti, čistě spirituálních a bez vztahu k přírodě. Dochází tak ke zmnožení zkušenosti, k její intenzifikaci. Mnišská cela i estétův kabinet (srov. komponování životního des Esseintova prostoru v *Naruby*) jsou tak stylizovaným prostorem vyňatým z běžných souvislostí a sociálních systémů a uzpůsobeným k vytváření této exkluzivní, artificiální zkušenosti.<sup>1058</sup>

Ve středověku, ale později také v baroku se tak děje na základě textu (především Písma), tedy již pomocí artefaktu a média (fantasmatu či simulakra) a nikoli pomocí bezprostřední zkušenosti s přírodním světem. Vrcholem tohoto přístupu je pak metoda rozjímání známá z *Duchovních cvičení* sv. Ignáce z Loyoly, založená na animaci smyslové

---

<sup>1053</sup> Baudelaire: Charles: Malíř moderního života. In *Úvahy o některých současnících*, s. 611.

<sup>1054</sup> Srov. Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. Mnichov: C. H. Beck, 2007; téma inscenace a dramatizace pomocí mediality (násilí) také Largier, Niklaus: *Medialität der Gewalt. Das Martyrium als Exempel agonaler Theatralisierung*. In Braun, Manuel; Herberichs, Cornelia (eds.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2005, s. 273–291.

<sup>1055</sup> Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens*, s. 7.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, s. 8.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, s. 11. [Překl. Š. S.]

<sup>1058</sup> *Ibid.*, s. 10nn.

zkušenosti a imaginaci. K této kontemplační technice je potřeba *compositio loci* (konstrukce prostoru vnímání, převedení biblických scén do imaginativního prostoru, jímž se lze pohybovat jako ve skutečném)<sup>1059</sup> a *applicatio sensuum* (zapojení všech smyslů do jediné intenzivní, absorbující zkušenosti)<sup>1060</sup> – evokací obrazů ve fantazii a jejich stylizací se má docílit nové, spontánní smyslovosti, která má v ideálním případě získat habituální charakter.<sup>1061</sup> Tuto metodu však Ignác pouze systematizoval a definoval, avšak navazuje na celou řadu středověkých mystiků, jako jsou Ludolf Saský, Bonaventura, Ruysbroeck, Vilém ze Saint-Thierry, Bernard z Clairvaux, Albert Veliký, Vilém z Auxerre či Davida z Augsburgu – tradice, ke které se (někdy také explicitně skrze svou lekturu) vztahuje i des Esseintes.<sup>1062</sup> Largier však dodává, že imaginaci a vnitřní zrak, o které tato středověká tradice hovoří, nelze chápat v aristotelském smyslu jako psychologickou nebo intelektuální záležitost, nýbrž fenomenologicky – jde o performanci, nikoli o *explicatio* (hledání dogmatického či historického významu Písma), ale právě o *applicatio*, estetickou aplikaci, „převedení textu do smyslové zkušenosti, která formuje duši a dává světu novou podobu“.<sup>1063</sup>

Karáskova senzualita mající metafyzické konotace, zmíněná v předchozích kapitolách, tak stojí v této tradici – smyslovost tu je fantasma, transpozice skutečnosti v artificiální duchovnost. Toto fantasma může být i démonické jako v případě Marie Magdaleny z hradčanské Lorety (inspirací tu mohou být i pokušivé vize svatého Antonína Poustevníka na poušti). Nezáleží na tom, zda jsou u Karáska přítomny také náboženské obsahy víry – technika kontemplanace přítomná u dekadentního estéta je totožná jako u středověkého askety či mystika. V obou případech je totiž na základě textu (či textu artefaktu, např. obrazu či sochy) vytvořena „přírodě protikladná, nová figurace světa, která je investována s intenzitou

---

<sup>1059</sup> Např. „Úprava dějiště. Zde to bude znamenat představit si cestu z Nazareta do Betléma; uvažovat o její délce a šířce, zda je cestou přímou nebo zda vede údolními nebo přes pahorky. Stejně tak pohledět na prostor nebo jeskyni narození: jak je velká, jak malá, jak nízká, jak vysoká a jak byla zařízena.“ Ignác z Loyoly: Duchovní cvičení, č. 112. In *Souborné dílo*, s. 39.

<sup>1060</sup> Např. „Po *přípravné modlitbě* a třech průpravách prospěje použit pěti smyslů představivosti v prvním a druhém nazírání následujícím způsobem. / *První bod*. Vidět vnitřníma očima osoby a rozjímat a nazírat na jejich zvláštní situaci. Z tohoto pohledu čerpat nějaký užitek. / *Druhý*. Slyšet sluchem, co mluví nebo mohou mluvit, a rozjímáním toho ve vztahu k sobě čerpat z toho nějaký užitek. / *Třetí*. Čichat a zakoušet čichem a chutí nekonečnou vůni a sladkost boží, duše a jejich ctností a všeho ostatního, podle toho, jaká je osoba, na kterou se nazírá. Rozjímat to ve vztahu k sobě a čerpat z toho užitek. / *Čtvrtý*. Dotýkat se hmatem, jako například objímat a líbat místa, na která osoby vstoupily, anebo kde se usadily, a snažit se vždycky čerpat z toho užitek. / Cvičení zakončit *rozmluvou* jako první a druhé nazírání a *Otčenášem*.“ Ignác z Loyoly: Duchovní cvičení, č. 121–126. In *Souborné dílo*, s. 40n.

<sup>1061</sup> Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens*, s. 34–41.

<sup>1062</sup> Ibid., s. 43n.

<sup>1063</sup> Ibid., s. 45. [Překl. Š. S.]

smyslové zkušenosti“.<sup>1064</sup> Artefakt je pouze stimul senzací, avšak rozhodující tu je zkušenost, která je jím vyvolána (v dekadenci je to nápadné např. na vztahu k ženě, která je odmítána jako manželka či matka – tedy v rolích spojených s přírodou a sociálními konvencemi – a pojmána čistě jako objekt, zdroj estetických senzací). Karásek to vyjadřuje např. v již zmíněném příběhu Rossettiho lásky k Elisabeth Siddalové, která pro něj funguje jen jako simulakrum nebo fantasma. Smysly tedy nemusí reflektovat realitu, ale vytvářejí konkurenční, novou konfiguraci světa, která má stejnou, resp. vyšší intenzitu jako běžná smyslová zkušenost. Proto se fikce může ukázat jako „reálnější“ než skutečnost.

Tato intenzita estetické zkušenosti (aplikace smyslů) je možná teprve po vytržení z běžné naivní empirie mimo bezprostřední smyslovost, dokáže ji poskytnout pouze rafinovanost, umělejší a mediální zprostředkování<sup>1065</sup> (odtud také další možné vysvětlení časté dekadentní figury, kdy je skutečnost vnímána jakoby v „knize“, zprostředkovaná textem, reflexí či pamětí). Dekadentní moderna ze středověké a barokní tradice čerpá metodu, avšak nepřebírá už duchovní kontext středověké mystiky, dochází k estetizaci náboženství:

Pohledu moderny se jak známo zdá plnost přítomnosti možná už jen v artefaktu a skrze něj, skrze akt čtení a psaní skrze do excesu vyhnanou imaginaci, ve které pouštní světec konečně deliriózně evokuje jednotu svého vnímání s matérií.<sup>1066</sup>

Ramón Llull je nejen mystikem či dandym, ale z části má také rysy estéta. Projevuje se to ve např. skutečnosti, kdy je do Llullova radostného očekávání návštěvy domu Ambrosie del Castello přimíšena obava, aby nepřišel o krásnou vidinu – chiméra (a intenzivní smyslová zkušenost, kterou poskytuje) je tu dražší než realita samotná:

Myslil na štěstí nejbližší budoucnosti. Ale zároveň byl jako rozbolestněn, chorobně podrážděn svrchovanou citlivostí, s níž se strachoval, by mu neunikla vidina krásné ženy, jež se mu nabízela, s pohledem okouzlujících, tmavých, bludných očí, v nichž tkvěl odstín záhady, chladu, uzavřenosti.<sup>1067</sup>

Také je zde motiv oněmělých strun, evokující estetickou zkušenost vnímanou nikoli bezprostředně, ale rafinovaněji, skrze paměť, a právě tato izolace od reálného rámce tuto zkušenost intenzifikuje:

---

<sup>1064</sup> Ibid., s. 46. [Překl. Š. S.]

<sup>1065</sup> Ibid., s. 65.

<sup>1066</sup> Ibid., s. 65n. [Překl. Š. S.]

<sup>1067</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 12.



Nikdy nepřipadala Ambrosie del Castello Raymundu Lullovi krásnější než nyní, kdy se zdála ještě nepřístupnější, ač byla s jinochem o samotě, než na ulici, kde ji mohl směle pronásledovati. / Byla ještě zjemnělejší, ještě neskutečnější než jindy... Měla v sobě něco z kouzla oněmlého hudebního nástroje, jehož struny se chvějí dosud, ač neslyšny.<sup>1068</sup>

Llull je také vyličen jako někdo, kdo se obklopuje obrazy a krásnými věcmi (k nimž jsou charakteristicky juxtaponovány i ženy).<sup>1069</sup> Potom dochází k Llullově konverzi a ve vidění Ambrosie dochází k explicitnímu odmítnutí chiméry – nabízí se však otázka, zda se Llull právě proto nestává větším estétem, který vyměňuje estetickou zkušenost za ještě rafinovanější. Nyní již nepoznává fiktivní („šálivou“) krásu žen, která ve skutečnosti přináší oslepení, nýbrž „Svrchovanou Krásu“, která se kontemplanuje.<sup>1070</sup> Moment takové kontemplanace a animace smyslů přichází, když se Llull zachraňuje před zuřícím davem do pouště, kde přichází k ruinám antického Karthága. Při osamělé procházce těmito ruinami upře svůj zrak na popínavou rostlinu obrůstající jednu ze zborcených zdí. Na základě této smyslové zkušenosti začíná až ignaciánská kontemplanace dávné karthaginské minulosti.<sup>1071</sup> V Llullově kontemplanaci oživuje celý zašlý starověký svět s Karthágem spojený a mění se v regulární vidění (mohli bychom říci, že se toto kontemplanativní vidění stává habituálním).<sup>1072</sup> Kontemplanovaná skutečnost a inscenovaná senzualita se stávají stejně reálnou jako realita sama. Tato inscenace je vyjádřena obrazem kadidlových zrn sypaných na oltář Llullova srdce. Později u Llulla dochází ještě ke splnutí a organické jednotě těla a duše, vnitřní a vnější zkušenost přestanou být rozlišovány:

Nebylo u něho rozdílu těla a duše. Tělo bylo jen promítnutím duše v hmotnost, a duše byla jádrem těla. / Nebylo světa vnějšího a vnitřního. Všechno bylo jediným světem. A snad bylo všechno vnitřní: Raymund Lullus nevnímal věci očima, ale duší.<sup>1073</sup>

---

<sup>1068</sup> Ibid., s. 14.

<sup>1069</sup> „Krásnými věcmi, krásnými milenkami Raymund Lullus byl přitahován, podrobován, měněn.“ Ibid., s. 29.

<sup>1070</sup> Ibid., s. 29n.

<sup>1071</sup> „Dívá se na tmavomodrý plamének, popínající zborcenou zeď, a zdá se mu tak divnou přítomnost této živé rostliny na místech, jež dávno odumřela. / Myslí na Feničany, na Didonu, na boje se Sicílií, na Dionysia, na boje s Římany, na Hannibala, na Belisara, na Araby, rozbivší město navždy. Myslí na tuto dávnou minulost, a rostlina, jež přežívá všechnu zkázu, zdá se mu krásným obrazem života.“ Ibid., s. 35.

<sup>1072</sup> „Objevila se najednou před zraky Raymunda Lulla původní svěžest dávno mrtvých jevů. Z mrtvých rtů vyprýštila lahodná slova jako z voštiny med. [...] A zase teď, jako před dávnými věky, kráčely v těchto místech lidské nohy, působící tíž hluk jako tehdy.“ Ibid., s. 36.

<sup>1073</sup> Ibid., s. 39.

Vnitřní a vnější je ve středověku konvertibilní, dichotomie těla a duše je uznávána, ale nejde o radikální dualismus. Vedle vnějších smyslů existují i smysly vnitřní, které rovněž konstruují prostor – osvobozené, nekonvenční – smyslové zkušenosti.<sup>1074</sup> Guitton tuto zkušenost zkoumá, když čerpá z monografie *Křesťanská mystika* romantického filozofa a historika Johanna Josepha von Görrese (vyšla ve čtyřech dílech v letech 1836–1848): „Naše smysly mohou proniknout do oblasti ducha, aniž by přestaly být smysly.“<sup>1075</sup> Mystická zkušenost působí na všechny smysly, včetně těch „nejintimnějších“.<sup>1076</sup>

Téma citlivých nervových a smyslových strun a hypersenzibility tak dává velkou důležitost smyslovosti i proto, že je vstupní branou pro fantasmata a pro organickou, nikoli intelektuální vyšší zkušenost, která vzniká smyslovou aplikací a animací. Podobná scéna jako v případě Llulla a karthaginských ruin je rozehrána také v *Legendě o Sodomovi*, kde malíř Sodoma skrze vstupní smyslovou zkušenost s přírodním elementem (růží) vytváří alternativní, umělecký prostor zkušenosti:

Sešel do zahrady. Utrhl tam s keře růži. A ssaje z krátké stopky její šťávu, omamuje se její vůní, jakž by se omamoval dechem drahých úst, tiskna ji posléze na své smyslné rty a hryzaje její trochu zatemnělou karmazínovou krásu, vytvářel v sobě představu, že se zakouzl do rtů milenciných a že směsjuje svá ústa s jejími rty. / Jeho touha jej vedla z kláštera tam, kde tušil život, jako rostlina ve tmě prodlužuje své výhonky směrem, kde tuší světlo.<sup>1077</sup>

Proto se Sodomova senzualnost vylučuje s asketismem vlastně jen zdánlivě, neboť problémem je tu nepřítomnost média (nebo artefaktu), které je možno kontemplovat, nikoli monastický způsob života samotný.<sup>1078</sup> Že Karásek interpretoval středověký či barokní mysticismus skutečně středověkým, a nikoli novověkým či osvícenským způsobem (tedy dualistickým), svědčí i tato jeho poznámka z eseje o Březinovi:

A že této poesii, výlučně asketické, neschází také kypícího pocitu smyslné rozkoše (okolnost ostatně, jež může se zdát divnou jen tomu, kdo za slovem „mystik“ vidí obraz chladného, v abstrakcích hynoucího ideologa a

---

<sup>1074</sup> Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens*, s. 30n.

<sup>1075</sup> Guitton, Jean: *Portrét Marty Robinové*, s. 89.

<sup>1076</sup> Ibid.

<sup>1077</sup> Karásek ze Lvovic: *Legenda o Sodomovi*, s. 18.

<sup>1078</sup> „Tam byla rozkoš, hluboká rozkoš z tělesných tvarů, ze smyslných barev. / Zde jen děsilo ticho hrobových, věčných prostorů. Tyto chodby, temné i za dne, měly stále ztrnulé, soumravné ovzduší, jež přecházelo do duše, z duše do těla, z těla do rukou a činilo je bezmocnými. Zde by zhynulo Sodomovo umění, jež miluje vše neřestné, vše hýřivé, jež vyčte více krásy z úsměvu ženy a dechu přítelova než z mysteria tmavého oltáře, zakrytého votivními květinami a svícemi.“ Ibid., s. 18n.

zapomíná žhavé smyslnosti poesie mystické na př. svatě Teresie nebo sv. Jana de la Cruz), o tom svědčí některé verše plné horoucí smyslnosti.<sup>1079</sup>

Hodnotu tak nemají objekty samy o sobě, protože i ony, přes veškerou svoji konstruovanost a rafinovanost, náleží do sféry přirozeného světa. Avšak jsou pomoci tuto přirozenost transcendovat.<sup>1080</sup> V uměleckém prostoru smyslové zkušenosti pak však často nabývají dalších rysů, dochází ke zmnožení estetické zkušenosti, která může vést až k excesu, který takto osvobozená zkušenost umožňuje. To vysvětluje, proč jsou pro dekadentní figury zločiny páchané na papíře často atraktivnější než ty reálné, které jsou nakonec banální (jak píše Arthur Schnitzler v jednom z dopisů, život je „ordinérní a nemá žádný styl“).<sup>1081</sup> Před hříchy těla tak mají přednost „hříchy umění a imaginace, pasivní a morbidní kontemplace hříchu, jeho exkvizitní vyostření v oblasti ducha – co církve nazvala „morózním potěšením““. <sup>1082</sup> Pro Karáskovy eroticky laděné postavy (např. barbarů) by to jistě platilo také. Podobné hodnocení erotiky v dekadentním symbolismu – tedy jako rafinované na základě opuštění přirozené sexuality ve prospěch uměleckých představ – zaznívá i ze strany dobové kritiky v souvislosti se Sezimovou *Passiflorou*.<sup>1083</sup>

Mannův Tonio Kröger nemá v oblibě jaro, protože příroda v tu dobu poskytuje senzacce, které jsou příliš banální, a do kontrastu s ní staví „pomyslnou a vznešenou sféru literárnosti“.<sup>1084</sup> Podobně devaluje přirozený cit oproti „extázi“.<sup>1085</sup> Souvisí s tím i

---

<sup>1079</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Otakar Březina. In *Impresionisté a ironikové*, s. 42.

<sup>1080</sup> „Věci světa vnějšího samy o sobě neměly pro něho ceny. Byly mu jen potud životny, pokud stačily, by promítaly stíny do jeho nitra. Teprve když byl sám, stíny braly na se podobu, nabývaly barev, přijímaly životnost, v těch matných fantasmagoriích Soumraku, kde oživovalo vše mrtvé a neviditelné, a zhasínalo a pomíralo všechno živoucí a existující.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 36.

<sup>1081</sup> Dopis Olze Waissnixové 7. 4. 1893. Cit. dle Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, s. 55.

<sup>1082</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 45n. [Překl. Š. S.]

<sup>1083</sup> „Moderní erotika je rafinovaná erotika. Rozkoš smyslné lásky sama o sobě už nestačí, zostřuje ji pocity bolestnými, představami příšernými a zločinnými. Sezimovým románem tato rafinovaná erotika objevuje se u nás poprvé jako propracovaný životní systém.“ V. Šv.: *Román moderní erotiky*. In *Besedy Času* 8, 1903, č. 47, s. 372. Cit. dle Pynsent, Robert B.: *Dekadentní sliznice. Krafft-Ebing, decadence a Sezimova Passiflora*. In *Ďáblové, ženy a národ*, s. 318.

<sup>1084</sup> „To prokleté jaro! [...] jste s to klidně vypracovat sebemenší pointu nebo závěr, když cítíte v krvi takové neslušné šimrání a když vás znepokojuje spousta nepatřičných pocitů, z nichž se při bližším rozboru vyklubou samé zbytečné triviálnosti? Pokud jde o mne, půjdu teď do kavárny. Tam je neutrální půda [...] a možno říci, že představuje onu pomyslnou a vznešenou sféru literárnosti, v níž je člověk schopen jen ušlechtilějších nápadů...“ Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudba a umění, 1958, s. 77.

<sup>1085</sup> „...cit, vroucí, upřímný cit, je vždycky banální, je vždycky k nepotřebě, umělecké jsou pouze studené extase a podráždění našeho zkaženého uměleckého nervového systému“ *Ibid.*, s. 79.

dekadentní odpor vůči naturalismu, formulovaný – v intencích nedostatku stylu v přírodní oblasti – i u Karáska.<sup>1086</sup> Zmíněné jaro je zdrojem odcizení postavy malíře Uga v Karáskově *Františkánské legendě*,<sup>1087</sup> přičemž jeho zbožnost a mysticismus jsou morózní a zároveň negativně vymezeny proti přílišné pozemskosti: je zde paradoxně výslovně odmítána základní křesťanská myšlenka vtělení, což dokládá, že v dekadentním symbolismu jsou katolicismus a kontempace vytěžovány pro estetické, nikoli náboženské cíle:

Miloval Pannu boží, Ježíše, anděly, ale jen proto, že mu nepřipomínali lidi. Díval se na posvátné obrazy horoucně, neboť protáhlé tváře světců, dlouhé jich šíje, ruce bledosti sloně, štíhlé paže, vše mělo nádech neskutečna a nemožna. [...] Nechtěl slyšeti, že Ježíš chodil prachem skutečných cest a Maria že plakala lidskými slzami.<sup>1088</sup>

Nejvýrazněji se však tvorba fantasmat projevuje v postavě svaté Kláry z povídky *Večeře svaté Kláry*. Pro Kláru je postava Františka simulakrem – nemiluje ho bezprostředně a přirozeně, ale pouze médiem vzpomínky, tedy textuálně. Přímou zkušenost učinila s Františkem jen nakrátko a ve vzdálené minulosti. Klára postupuje podobně jako účastníci Ignácových duchovních cvičení: nejprve si pomocí metody *compositio loci* představuje scénu a vnitřním zrakem konstruuje smyslově vnímatelný svět, a později se prostřednictvím *applicatio sensuum* v tomto světě sama pohybuje:

Ve vzpomínce na Františka Klára utkvěla, jako včela uvízne v kalichu květiny. Když zvolna hasly purpurové hřebeny hor, přicházela její chvíle. Vše v ní oživovalo, co za dne jí vyprávěli bratři, kteří od Františka přicházeli do San Damiana. Klára si tvořila z toho skutečnost: opakovala hovory Františkovy, jako by byly k ní pronášeny. Viděla jej, jak vchází doprostřed bratří, žádaje, by přinesli popelu, a jak si jej sype všechen na hlavu na znamení pokory. Každý žal, který se modlil právě František, opakovala si Klára, a na každého, kdo s ním byl ve styku, zadávala se hluboce představujíc si, že na něm utkvěly pohledy Františkovy...<sup>1089</sup>

---

<sup>1086</sup> „Něco tak hnusného jako *naturalismus* zdálo se mu skutečně jen možným v století, jež i tu jedinou originelnější myšlénku, jíž pojalo, prokopání Suez a Panamy, zhanobilo sprostotou akcí. Příroda, byl přesvědčen, se musí vymýšlet a ne napodobovat. Příroda, to jsou sem tam obstojnější motivy, jako u prostředního básníka lepší rýmy, z nichž teprve lze stylisovati a vytvářeti. Jaké to hnusné dílo, celý ten cyklus Rougon-Macquartů! Jakoby to všechno páchlo pivem a tabákem nejnižší krčmy.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 168.

<sup>1087</sup> „Ale nejtruchlivější byl z jara, když kvetly mandloně, míza proudila stvolů květův a kmeny stromů. Tehdy cítil nejtíže svou cizost ke všemu, co žije v prostoru, na světě a v čase. Oživoval jen ve světě neskutečna, ve světě mystiky. Jeho zbožnost byla však podivného rázu.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Františkánská legenda*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 154.

<sup>1088</sup> *Ibid.*

<sup>1089</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Večeře svaté Kláry*. In *Posvátné ohně*, s. 65

Zároveň je pro tuto animaci důležité médium: buď jde o podobu Františka, jak se jeví vnitřnímu zraku (případně jeho jméno, které si Klára často šeptá), nebo tu je reálný artefakt – krucifix s ukřižovaným Kristem v chrámu San Damiano, před který uvedl Kláru František při jejím vstupu do kláštera a který tehdy políbil a zapálil před ním lampu. Klára toto gesto během svého života v klášteře rituálně opakuje a při tom svou touhu (která je svou podstatou mystická) konfiguruje pomocí kontemplanace tohoto artefaktu. Tato kontemplanace pak jako by přecházela do vidění svatého Františka.<sup>1090</sup> Oba Karáskem zmíněná gesta, šeptání Františkova jména<sup>1091</sup> i líbání krucifixu, jsou zároveň odkazem ke středověké mystické praxi. Jde o asketickou metodu „vtištění“,<sup>1092</sup> používanou např. v souvislosti s Ježíšovým jménem, které je samo o sobě místem Ježíšova zpřítomnění či zjevování, nebo s tisknutím krucifixu na hrud'. Tyto inscenované či dramatizované smyslové a tělesné zkušenosti nemají mít pouze symbolický rozměr, ale mají performativní kvalitu, mají být skutečným médiem fyzického setkání (podobně jako je fyzickým setkáním s Kristem eucharistie).<sup>1093</sup> Largier podobně vysvětluje středověké asketické techniky jako flagelace či umrtvování – medialita násilí (virtuální mučednictví) tu rovněž není pouhou imitací, ale jde o simulaci, která produkuje „reálnou přítomnost“ násilí a lásky, intenzivní zkušenost, která není coby vizionářská obrácena do minulosti k historickému mučednictví Krista a k jeho pouhé mimézi, ale naopak anticipuje „zaslíbenou budoucí přítomnost božského“<sup>1094</sup> ve věčnosti a je tak i vyznavačským aktem.<sup>1095</sup>

---

<sup>1090</sup> „V této chvíli noční však vracel se František Kláře aspoň v jejích představách. Vcházela do chrámu a šla v temnotách ke Kristu, jehož nohy František tehdy líbal. Nikdo nesměl od té doby na přání Klářiino tisknouti rtů na místě, kde utkvěly stopy polibků světcových. / Dlouho snila Klára před Kristem. [...] Nejněžnější představy směsovala s jeho jménem, jako spadale bílé květy se stromu, jímž bylo zatřesenno, směsují svou vůni s vlhkým dechem půdy. Plápolavý plamének lampy vrhal na tělo Kristovo stín tak chvějivý, že se zdálo, jako by oživoval obličej sochy, jako by šeptala ústa něco, a jako by přecházel chvílemi úsměv tvářemi sochy. / Klára přivírala víčka očí. Nemýlila se: teď v stínu obličej sochy byl obličejem Františkovým, tělo sochy bylo jeho tělem... A Klára přitiskla vášnivě své rty na místo, které líbal před lety František, a bylo jí, jako by směsovala tím své rty s rtoma Františkovými... / Probděla noc se sochou, jako by ji strávila v hovoru s milencem.“ Ibid., s. 64.

<sup>1091</sup> Dále např. ještě „Jméno Františkovo šeptaly její rty, jméno muže, jež viděla naposledy, když ji uvedl do tohoto kláštera.“ Ibid., s. 63.

<sup>1092</sup> Odvozenou od biblického verše „Polož si mě na srdce jako pečeť, jako pečeť na své rámě“ (Pís 8,6) a jeho interpretace v komentáři k Písni Písni Bernarda z Clairvaux, který verš vykládá právě ve spojení s Kristovým jménem, které má být co nejvíce smyslově zakoušeno a kterému je připsána uzdravující síla. Quast, Bruno: *drücken und schreiben*. Passionsmystische Frömmigkeit in den *Offenbarungen der Margarethe Ebner*. In Braun, Manuel; Herberichs, Cornelia (eds.): *Gewalt im Mittelalter*, s. 295.

<sup>1093</sup> Ibid., s. 298.

<sup>1094</sup> Largier, Niklaus: Medialität der Gewalt. Das Martyrium als Exempel agonaler Theatralisierung. In Braun, Manuel; Herberichs, Cornelia (eds.): *Gewalt im Mittelalter*, s. 276. [Překl. Š. S.]

<sup>1095</sup> Ibid., s. 277n.

Že je František pro Kláru simulakrum, je demaskováno v závěru povídky, kdy se má Klára po čtyřiceti letech poprvé s Františkem znovu osobně setkat. Ačkoli má setkání proběhnout na výslovné a dlouhodobé Klářino přání, její první reakcí na tuto zprávu je úzkost, kterou lze interpretovat jako strach z toho, že fantasma bude narušeno všední, naivní empirií. Rozdíl reality oproti fantasmatu poprvé vyvstane, když se Klára vrací na místo svých slavných slibů, do kostela Santa Maria degli Angeli:

Po letech stanula u oltáře, kde jí byly odстриženy vlasy, a kde se zaslíbila Bohu. Jak jí připadal nyní malý a chudobný oltář, jenž v jejích představách utkvěl s celou slávou světél onoho mystického okamžiku! / Čekala mocného pohnutí, až zase spatří tato místa, – ale to, co se ozývalo teď z hlubin její bytosti, byl jen smutek z marnosti všeho. / Chodila zasmušile místy svého mládí. Cítila srdce, do nedávna tak živě tlukoucí, nyní jako nečinným.<sup>1096</sup>

Druhým momentem této konfrontace je setkání se samotným Františkem. Klára si uvědomí, že její simulakrum „bylo jen břečťanem, obrůstajícím zříceninu“.<sup>1097</sup> František potom káže o Bohu, což vyvolá mezi posluchači extázi a mystické vidění požáru. Bratři pak pochopí mystickou podstatu této zkušenosti („pochopili, že to byl božský oheň a ne skutečný, jenž zde hořel v srdcích na znamení božské lásky...“)<sup>1098</sup> – Kláry se tato zkušenost nedotkne, avšak přesně totéž lze říci o její zkušenosti s Františkem: jde o mystickou lásku, která zcela transcendovala přirozenost do spirituální roviny:

Zbožňovala po dlouhá léta někoho, koho nebylo. [...] Cítila, že se jí odlehčí, až nebude tohoto setkání, až bude zase sama. Neměla, s kým se loučiti, ač věděla, že se vidí s Františkem naposledy: ale František jí odešel navždy okamžikem, kdy ji uvedl v klášter San Damiano a ponechal ji snům, v nichž jej mohla si tvořiti takovým, jakým jej chtěla mít, a jaký nebyl.<sup>1099</sup>

Simulakrum je tak další variací dionýské prázdné masky či mršiny, odkazující jinam, mimo přirozenost. Simulakrum je nejen stimulans senzací, ale také touhy, která je svou podstatou spirituální a od objektu oddělená, na něm nezávislá. Estét i mystik se tak animací smyslů dostávají do podobného výsledného stavu, extáze. V estetismu jde čistě o „cerebrální rozkoš“, tedy ryze odpředmětněnou touhu, nemožnost uspokojení touhy na reálných – a tedy

---

<sup>1096</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Večeře svaté Kláry. In *Posvátné ohně*, s. 67.

<sup>1097</sup> Ibid.

<sup>1098</sup> Ibid., s. 68.

<sup>1099</sup> Ibid., s. 70.

pomíjivých, nikoli božských – věcech a lidech je vítána.<sup>1100</sup> Žena tak často vystupuje jako projekční plátno, potrava pro smyslovou animaci či vize a imaginaci muže-démiurga.<sup>1101</sup> Ve středověké a barokní mystické tradici i v estetické moderně neexistuje dualismus mezi senzuačním a spirituálním, mystickým a erotickým – jedno potencuje druhé. Senzualismus transponovaný do spirituální roviny zmnožuje skutečnost, která by jinak často byla příliš banální, resp. je pocíťována jako deficitní. Karásek to formuluje v souvislosti s jiným simulakrem, již zmíněnou Elisabeth Siddalovou, která u Rossettiho vystupuje v transpozici jako *Beata Beatrix*:

„Pravda uměleckého díla je souhlas jeho s naším vnitřním snem, a ne s vnějšími, reálnými fakty. Umění je k tomu, by obohacovalo život, a není k tomu, by jej ochuzovalo, ukazujíc jej v chladném světle střízlivého poznání: má život činiti zázračnější očím lidí, vidouc v jeho pozemských tvarech jen pouhý odkaz na jiný, krásnější, imaginární svět. / Umělec nemá ochuzovati své senzibility, zbavovati svět jeho půvabných, duhových barev, poněvadž střízlivost je považuje za klam: má zesilovati a zvroučňovati svou osobnost a stejně silně žíti všechny své pošetilosti jako bolesti. Neboť jen jeho prožití v díle má zůstat, zatímco všechno to, co náleží jeho životu ve skutečnosti, prchá v temnotu, jež ničeho nevrací.“<sup>1102</sup>

Motiv simulakra se objevuje i v *Legendě o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*, kde postava Angely kontemplanuje tvář svatojakubské Madony. Opět dochází k animaci smyslů skrze artefakt, která postupně přechází z habituální kontemplanace v mystické vidění:

Klekala jsem před touto Madonou, celé hodiny usilovně jsem hleděla v její obličej. Ah, jaké to bylo štěstí! Nikdy jsem se necítila šťastnější jako v tomto svrchovaném půvabu stínu a tajemna, před zázračnou sochou, kolem níž jako by se rozsvěcoval celý okruh hvězd. Měla jsem víru, že budu uzdravena a zachráněna, měla jsem víru, že přimějí zázračnou sochu, by měla se mnou milosrdenství. Byla jsem přesvědčena, že je třeba jen ještě trochu horoucnějšího opojení, bych přinutila Madonu, aby pohnula rty a mluvila se mnou jako živoucí bytost... Záplava hvězd kolem sochy rostla. Madona byla teď podobna bílému snu. Zachvívala jsem se mystickým záchvěvem, vanoucím ke mně jako z jiného světa, z pozlacené skříně, v níž trůnila socha...<sup>1103</sup>

---

<sup>1100</sup> Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten*. Bielefeld: Aisthesis, 1987, s. 54nn.

<sup>1101</sup> Srov. např. Wedekindovu Lulu, která získává vždy identitu podle svého mužského „recipienta“: je jimi nazývána pokaždé jinak – Lulu, Nellie či Eva. Wedekind, Frank: *Lulu. Erdgeist. Tragedie o 4 dějstvích*. Praha: Bursík a Kohout, 1914, s. 31n. Někdy jméno dokonce ani nemá: „Nevím, jak se jmenovala.“ Ibid., s. 55.

<sup>1102</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 11.

<sup>1103</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*. In *ibid.*, s. 199.

Postava Angely ostatně nepředstavuje kognitivní či intelektuální život, ale instinktivní a organický.<sup>1104</sup> V postavách karmelitek splývá vnějšek a vnitřek, smyslová realita vnější a vnitřní. Vnitřní zrak má rovnocennou, ne-li vyšší kvalitu, jako zrak vnější:

Byla skutečností nebo snem? Nevěděly. A bylo jim to lhostejné, jen když s milovanou převorkou mohly mluvit, ať už opravdu, ať ve snění. / Ve způsobu jejich života bylo ostatně těžko odlišovat to, co žily, od toho, co snily. Jako pochodeň se zapaluje o pochodeň, extázi modliteb zapalovaly o plamen svých vizí.<sup>1105</sup>

K tomu je klášter uzpůsoben a stylizován („Duše žen zavřených po leta v stejné budově, procházejících se vždy týmiž chodbami, bloudících po témž nádvoří, jsou spíše uzpůsobeny přijmouti zázračnost, opojiti se jí, utonouti v ní než duše ostatních, žijících v světě a rozptylovaných jím“)<sup>1106</sup> podobně jako umělecký kabinet estéta („Zařídil si k pobytu rodinný dům a postaral se, by nebyla rušena jeho samota.“).<sup>1107</sup>

Již byla řeč o tom, že mystici byli – do jisté míry vulgárně pozitivistickým – vědeckým diskursem v modernitě vnímáni jako hysterici či psychotici. Důležitou je však spíše skutečnost, že slabost či nemoc oslabuje zakotvení člověka v reálném, praktickém světě produktivity a zvyšuje jeho senzibilitu, která ho disponuje k duchovnímu vidění. Guitton doplňuje, že mystik se jeví nemocný pro psychiatra, který přistupuje pouze k „reálnému“ vidění. Mystik je však génius, u něhož není zdraví definováno „pocitem zdraví, ale svou irradiací, svým účinkem, jistou triumfující radostí vždy, a dokonce i v prohře“, z klinického hlediska jde o „nadnormální nenormálnost, která je opakem nemoci“.<sup>1108</sup> Pro osvícenskou tradici byli mystikové „posvátná monstra a jejich studium se stávalo jen teratologií teologie“.<sup>1109</sup> Dekadentní autoři vnější znaky mystiků pro své postavy mnohdy přejímají. Guitton například uvádí příklad francouzské katolické mystičky a stigmatičky Marty Robinové (1902–1981), celoživotně paralyzované a nesnesoucí denní světlo, protože musí žít neustále v zatemněné místnosti.<sup>1110</sup> Velmi podobné jsou i postavy mystiček Lidwiny ze Schiedamu (látka zpracovaná Huysmansem ve *Svaté Lidwině ze Schiedamu*) nebo Kristiny Podivuhodné zvané *Mirabilis* (známá ze Zeyerovy prózy *Kristina Zázračná*). Karásek velmi

<sup>1104</sup> „Kdežto jiní lidé žijí dvojným životem, instinktivním a reálním, Angela žila pouze životem instinktivním. Blížila se k lidem a k věcem nikoli přesným, ostrým jich pozorováním, ale pudovým cítěním. Angela si neuvědomovala zázračnosti, ale vycit'ovala ji.“ Ibid., s. 195.

<sup>1105</sup> Ibid., s. 187.

<sup>1106</sup> Ibid.

<sup>1107</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 23.

<sup>1108</sup> Guitton, Jean: *Portrét Marty Robinové*, s. 89.

<sup>1109</sup> Ibid., s. 83.

<sup>1110</sup> Ibid., s. 18.



podobně traktuje hrdinu *Gotické duše*, byť v dekadenci se genialita překlápí někdy do mysticismu, někdy do nervové lability:

Ke konci života nevycházel vůbec z pokoje. Tam musila býti zastřena všechna okna. Nesnesl denního světla bez nervových záchvatů.<sup>1111</sup>; Cítil, jak je nemožné všechno, co snil. / Pak přišly nervové krize. Pro prudké bolesti hlavy a očí nemohl ani vyjít. Stáhl záclony oken.<sup>1112</sup>

Cesta Karáskovy mystiky je tak spíše opravdu barokní, tvrdě vykoupenou cestou za poznáním. Karásek v jednom z esejů *Cesty mystické* vedle „naivního“, harmonického, italského mystika, jakým byl František z Assisi, rozeznává ještě jiný typ germánského mystika, obtěžkaného i propastmi temnot, který mu ztělesňuje Jindřich Suso. Analogickou myšlenku vyjadřuje František Götz, když vedle italského, latinského humanismu klade tradici, kterou vyznačuje „mystický duch germánsko-slovanský“, duch rozkladu.<sup>1113</sup> Mysticismus spojuje s germánstvím (a také s orientální antikou) také Przybyszewski.<sup>1114</sup> Tento pól reformace či „křesťanské anarchie“ představuje dle Götze např. Chelčický.<sup>1115</sup> V českém národním obrození se podle Götze projevoval ještě klasický německý humanismus, uzavírající se až Vrchlickým, avšak od Máchy do moderny dále se projevuje už severský, „noční“ mysticismus.<sup>1116</sup> Možná že něco z toho zaznívá právě v *Gotické duši*, která právě Chelčického rovněž vidí jako důležitý zdroj české národnosti<sup>1117</sup> a která je zároveň příběhem neurotické touhy po mystické zkušenosti vytoužené, avšak stále nedosahované. Karásek opozici Františka a Jindřicha vyjadřuje takto:

František žvatlá s ptáky a rybami, Suso touží býti v divokém lese a tam chce se po vůli vykřičeti a uleviti obtíženému srdci. František dostává stigmata s nebe, přímo s těla Spasitelova přejdou na jeho údy a na jeho bok. Suso se mučí a mrzáčí sám. Kříž, s něhož přijímá stigmata, není visionářský jako u Františka, ale reální, jím samým sbitý, se železnými hroty, jež fysicky drásají tělo mučedníkovu. Je v tom germánská matematicnost, je v

---

<sup>1111</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 17.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, s. 52.

<sup>1113</sup> Götz, František: *Jasnici se horizont. Průhledy a podobizny*. Praha: Václav Petr, 1926, s. 30.

<sup>1114</sup> „V literatuře vydal tento druh umění [zabývající se duševními jevy] v orientálním starověku a hlavně ve středověku nesmírně bohaté květy. Ano, jmenovitě v germánském středověku. Žádná rača nezplodila tolik mystiků, tedy lidí, stavších se úšastnými čistého visionářského duševního života, jako zrovna germánská.“ Przybyszewski, Stanisław: *Pro domo mea*. In *Moderní revue* 2, 1895/96, sv. 4, s. 93.

<sup>1115</sup> Götz, František: *Jasnici se horizont*, s. 29.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, s. 31n.

<sup>1117</sup> „Hloubka mysticismu, jež z toho lidu vála! Hus – ne, ten byl více teolog. Chelčický! A Komenský! Jaká hloubka, jaké moře! A ten lid vymřel, ne vysílen rozkošnickým hýřením jako jiná národové, ale námahou neléztí pravdu.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 36.

tom martyrská teorie... František je snílek, Suso – filosof, vědec mystiky... František je líbezný kvítek z nebeské zahrady, Suso je skvělá gotická růže...<sup>1118</sup>

Nikoli tedy scholastika pozitivismu, nýbrž mystika gotizované a barokizované estetické moderny.<sup>1119</sup>

## 7.2 Rozbité zrcadlo moderny – noetická funkce prázdnoty

Pro modernu obecně je charakteristické určité pojetí času. To je lineární a perfektibilní: hodnotu má přítomnost místo minulosti, antika už není potřeba jako definiční pól, protože místo klasického je oceňováno nové, tranzitorní. Zároveň se neustále očekává příchod lepší doby, zatímco panuje vědomí krize.<sup>1120</sup> Je to způsobeno anachronickým spojením dvou různých pojetí: „autenticky historického pojmu *modernity* coby zkušenostní formy dávající hodnotovou orientaci“ a nedějinného pojmu *modernizace*, „který se vztahuje k systematické vývojové logice funkcionálních procesů.“<sup>1121</sup> Díky tomu projekt moderny neustále zaostává za svými vlastníky nároky, není totiž založena historicky, nýbrž existenciálně, na základě individuální zkušenosti času, které však bylo promítnuto na univerzálněhistorickou rovinu. V základu moderny je tedy optimismus ohledně budoucnosti, který je však založen na iluzi.<sup>1122</sup> Na dějinný proces jsou uplatněny evaluace a normy, jaké bychom vztáhli k lidskému životu (např. dětství – mládí – zralý věk – stáří, případně dobrý/zlý), které nemají ve dějinách samotných oporu a obsah. Dějiny mají totiž i svou neosobní stránku, která se skládá z mnoha nevědomých, své vlastní zákonitosti sledujících faktických procesů, které jsou kontrolovatelné a predikovatelné jen do jisté, omezené míry.<sup>1123</sup> Přesto osvícenství založilo – Heidbrink zde přímo navazuje na Kosellecka a v předchozích kapitolách zmiňovanou práci *Vergangene Zukunft* – svůj optimismus na singularizaci, univerzalizaci a teleologizaci těchto

---

<sup>1118</sup> Karásek ze Lvovic: Jindřich Suso. In *Cesta mystická*, s. 27n.

<sup>1119</sup> „*Dionysius, Bernard, Tomáš Akvinský, Richard a S. Viktore a Eckhart* svírají jeho myšlenkovou volnost a omezují sféru jeho myšlenek. Ale najednou se probíjí scholastickou přítěží a proniká k základům, na nichž se rozvíjí pak gotická růže jeho mystiky, plná vůně a duchového působení...“ *Ibid.*, s. 26.

<sup>1120</sup> Heidbrink, Ludger: *Die Moderne als Projekt der historischen Zeit*. In Gerhart von Graevenitz (ed.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999, s. 545.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, s. 546. [Překl. Š. S.]

<sup>1122</sup> *Ibid.*, s. 546n.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, s. 561n.

procesů,<sup>1124</sup> což připomíná náboženskou víru (byť sekularizovanou). Heidbrink hovoří o „zbytkově metafyzických“ očekávání od budoucnosti, „ve kterých přetrvala naděje na budoucí překonání temporální konečnosti“.<sup>1125</sup>

Při bližším pohledu tedy zjišťujeme, že pojem moderny samotný je interstatuální (což je jeden z klíčových pojmů dekadentního poetického programu). Jednak je interstatus eschatologickou myšlenkou („již ano“ a zároveň „ještě ne“), je zde opuštěná náboženská a metafyzická minulost, ale toužená budoucnost dosud nepřichází: moderna je na cestě k sekularizovanému, civilizačnímu a kulturnímu eschatonu, který však ještě nenastal. Že je toto lineární a teleologické pojetí dějin podstatně křesťanské a metafyzické, dokládá i skutečnost, že poté, co Nietzsche opouští myšlenku smyslu a cíle dění coby metafyzickou, dochází ke kruhovému konceptu a „věčnému návratu téhož“, protože jen opakující se dění zaručuje skutečnou bezcílnost.<sup>1126</sup> Interstatualita modernity (kterou jsme v této práci na četných místech pozorovali) tak zároveň spočívá v polovičitosti řešení metafyzické otázky. Na jednu stranu byla metafyzika osvícenstvím (Kantem počínaje) opuštěna, na druhou stranu nikdy nebyla plně nahrazena a v praxi sledujeme spíše „negativní dialektiku“ – systém rozkládá sám sebe a obnažuje potřebu nějaké ideje celku. Např. ve zmíněném sekulárně-eschatologickém pojetí dějin v modernitě vyvstává přírodní moment, který zaslepujícímu sítu identifikace unikl: „kontingence bezcílných a neřízených procesů stále znovu podřizována ‚heterogenii účelů‘“,<sup>1127</sup> ale tato kontingence se z vnějšku přiloženému normativnímu rámci vzpírá a ve výsledku způsobuje frustraci (osvícenská perfektibilita tak byla do značné míry iluzí a para-křesťanskou, sekularizovanou sakralitou pokroku).<sup>1128</sup> Přírodním momentem tu jsou tedy ony nehistorické stránky dějin, iracionalita dějinných procesů a společenských tendencí, jejich neřiditelnost a neidentifikovatelnost. Tento základní deficit modernity vytváří neustálou potřebu nové organičnosti, která se modernímu vědomí musí ale jevit téměř jako „středověká“ – tak nemoderní totiž je („nový středověk“ byl ostatně mysliteli jako Berdajev také požadován či diagnostikován).<sup>1129</sup>

---

<sup>1124</sup> Ibid., s. 548.

<sup>1125</sup> Ibid., s. 563. [Překl. Š. S.]

<sup>1126</sup> Kouba, Pavel: *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 48.

<sup>1127</sup> Heidbrink, Ludger: *Die Moderne als Projekt der historischen Zeit*. In Gerhart von Graevenitz (ed.): *Konzepte der Moderne*, s. 559. [Překl. Š. S.]

<sup>1128</sup> Srov. Mannův skeptický výrok: „Střežím se toho, abych revoltoval proti dobové nutnosti a oplakával, co odumřelo; ale nenechám si namluvit, že pokrok je vždy pokrokem ke šťastnějšímu a lepšímu.“ Mann, Thomas: *Bürgerlichkeit*. In *Betrachtungen eines Unpolitischen*, s. 109. [Překl. Š. S.]

<sup>1129</sup> „Novým středověkem nazývám rytmické střídání epoch, přechod od novověkého racionalismu k iracionalismu či supraracionalismu středověkého typu. Ať si v tom novověcí osvícenci klidně vidí

Např. tělesnost není zcela převoditelná na pojem tělesnosti. Poznání má i svůj „somatický“ moment, myšlení nelze redukovat jen na pojmy a na identifikaci. Mezi tyto momenty patří např. sebezáchova nebo lidská tělesnost, které se také v dějinách nějak projevují.<sup>1130</sup> Jednotlivé tedy „vytváří kontrapozice k systémům, pojmům, myšlení“, v osvětské moderně velmi oblíbeným.<sup>1131</sup> Tato neidentita a přírodní momenty mohou vést na jedné straně k materialismu, jak se stalo v případě marxismu. Mohou ale vést také k hledání nové metafyziky a mysticismu.<sup>1132</sup> Avšak podobně jako Adorno chtěl tento přechod uskutečnit jen opatrně a především pomocí zpochybnění příliš pevných identifikačních systémů (negativní dialektikou), i v estetické moderně přelomu století je pozornost zaměřena především kulturokriticky: nejsou formulovány pozitivní obsahy, a dochází tak k pokusům o jakousi „negativní metafyziku“ a „negativní mysticismus“. Dekadentní program do důsledku domýšlí osvětské či pozitivistické pozice a ukazuje jejich rozpornost – potom přejde k negativu, k negaci všech osvětských či idealistických pojmů a znovu je domýšlí: a tentokrát se ukáže rozpornost a nefunkčnost takového negativu. Toto „domýšlení“ se samozřejmě neděje ani tak strukturovaně a pomocí reflexe, jako spíš konfrontací, vzájemnou dialektikou, kdy spolu interagují osvícenství i jeho kritika. Teprve z toho může vzejít nová syntéza a vyrovnání protikladů, vzájemná korekce. Rozhodující je skutečnost, že se k závěrům dochází *ex negativo*. Tento vztah jsme pozorovali např. ve vztahu osvětských občanských ctností a dekadentního imoralismu, ve vztahu dekadence a katolicismu, ve vztahu esteticismu a mystické zkušenosti či ve vztahu karteziánské, příliš mechanistické psychologie 19. století a „barokním“ zkoumáním hlubin v dekadentním symbolismu.

Konstatována je tedy především potřeba, onen v této práci již zmíněný pocit „hladu“, ze kterého dekadence (zvláště česká) vzniká.<sup>1133</sup> Jde o intenzivní pocit deficience skutečnosti,

---

tmářství, mě to nijak neznepokojuje. Myslím, že sami tito osvícenci jsou lidmi nanejvýš zaostalými, že styl jejich myšlení je naprosto ‚reakční‘ a plně patří k odcházející epoše. [...] Všechny obvyklé kategorie myšlení a formy života ‚nejpokročilejších‘, ‚nejpokrokovějších‘, ba dokonce ‚nejrevolučnějších‘ lidí 19. a 20. století beznadějně zestárlý a ztratily jakýkoli význam pro současnost a hlavně pro budoucnost. Všechny termíny, všechna slova a pojmy musí začít být užívány v jakémsi novém, hlubším, ontologičtějším smyslu.“ Berďajev, Nikolaj: *Nový středověk*, s. 17.

<sup>1130</sup> Hauser, Michael: *Adorno: moderna a negativita*, s. 79.

<sup>1131</sup> Ibid.

<sup>1132</sup> Ke vztahu moderní filozofie k metafyzice srov. sborník Šimsa, Martin; Sousedík, Prokop; Nitsche, Martin (eds.): *Návrat metafyziky? Diskuse o metafyzice ve filosofii 20. a 21. století*. Praha: Filosofía/Filozofická fakulta UJEP v Ústí nad Labem, 2009.

<sup>1133</sup> „Žítí, žítí! zatřásl zuřivý záchvat jeho tělem. Ale takto: smrt... Konec, konec, zajektal. Ale ne: je třeba mít odvahu. Vrhnutí se do života, kamkolivěk, třeba do jeho bahna. Jen nebýti pouhým pojmem, slavnostním zvukem a ceremoniální prázdnotou.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o*

blízký pohledu křesťanského mysticismu. V tomto ohledu Huysmans v *Naruby* konstatuje souběžnost církevního učení se Schopenhauerem.<sup>1134</sup> V tomto negativním, nulovém bodě se dekadentní poetika s křesťanským teologickým pojetím porušené přirozenosti shoduje. Dekadence je jakýmsi katolicismem bez eschatologie (resp. gnosticizmem), a proto i mystická zkušenost, která v dekadentním symbolismu existuje, zůstává pouze negativní, diabolická. Negativní mystickou zkušeností se zabývá např. francouzský filozof Jacques Maritain,<sup>1135</sup> respektive negativní je pouze ve smyslu, že zde chybí plný stupeň mysticismu, který by transcendoval přirozenost. Takový nadpřirozený mysticismus je charakteristický pro křesťanské mystiky. Dle Maritaina však existuje i oblast přirozeného mysticismu, která je spirituální, avšak nikoli nadpřirozená. Jde o zkušenost prázdnoty a typicky je spíše orientální. V člověku neexistuje jen rozumová touha poznávat jsoucnost, ale ještě „hlubší touha náhle uvolněná v duši“, která je náboženská.<sup>1136</sup> Člověk se touží spojit se „se svým pramenem a s principem svého individuálního bytí“.<sup>1137</sup> Mystická zkušenost poznává skutečnost jako nekonceptualizovatelnou a pojmově neobjektivovatelnou, je tedy vlastně „nepoznáním“, je to „poznání v jeho dokonalé imanentnosti“.<sup>1138</sup> Mystická zkušenost, která je pouze negativní, která se týká pouze substanciálního bytí duše (duše tu zakouší sama ze sebe skrze své vlastní úkony), připomíná Patočkovu koncepci negativního platonismu a jeho myšlenku *chórismu* či zkušenosti vlastní distance od jevové skutečnosti a zároveň šaldovskou myšlenku o baudelairovských záblescích éteru proti soumráčnému nebi:

Existence, kterou postihuje [zkušenost jedinečné existence své duše], je zajisté existencí něčeho, avšak něčeho, co si uvědomujeme pouze v záblescích jevů, které z něho vycházejí. Je to existence principu, který zůstává sám o sobě nepoznán, principu našich úkonů a psychických stavů sdružených v syntéze vědomí. Krátce řečeno, obsahem mé zkušenosti o mně samém v řádu *takovosti* neboli esenciality není nic jiného než mé vlastní úkony, proud více či méně hlubokých jevů, které poznávám reflexivně. Je základně důležité pochopit, že mé

---

*melancholickém princí.* Tento citát se nenachází v originálním časopiseckém znění, ale pouze in *Lásky absurdné*, s. 111.

<sup>1134</sup> „Schopenhauer byl přesnější; jeho učení a učení církve vycházela ze společného hlediska; opíral se také o nespravedlnost a hanebnost světa, vyrážel také s *Následováním Ježíše Krista* bolestný výkřik: ‚Je skutečně bída žít na zemi!‘ Hlásal rovněž nicotnost existence, výhody samoty, upozorňoval lidstvo, necht’ si činí cokoli, necht’ se obrátí kterýmkoli směrem, že zůstane nešťastným: chudé následkem utrpení, jež se rodí z nedostatků; bohaté z důvodu nepřemožitelného znužení, jež plodí přebytek; ale nevychvaloval vám žádného univerzálního prostředku, neukolébával vás, aby odpomohl nevyhnutelným zlům, žádným vnaidlem.“ Huysmans, Joris Karl: *Naruby*, s. 76.

<sup>1135</sup> Maritain, Jacques: Přirozená mystická zkušenost a prázdnota. In *Salve. Revue pro teologii a duchovní život* 2/2006, s. 97–117.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, s. 100.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, s. 101.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, s. 101n.

zkušenostní poznání, která mám o své duši [...], tedy zůstává *čistě existenciálním* [...] Svou duši (neboli svou substancí) nemohu sám zkušenostně poznávat v její esenci. Kviditativní zkušenost o duši je možná pouze pro duši oddělenou, v níž na základě stavu oddělenosti latentní rozumové sebepoznání [...] přechází v akt (*in actum*).<sup>1139</sup>

Mé zkušenostní poznání duše je tedy pouze existenciální, nikoli esenciální, a koncentrace na tuto existenciální zkušenost upozadňuje jevy a to, co Maritain nazývá „jevové já“.<sup>1140</sup> Mystická zkušenost *esse* své duše tedy vede k „zazdění oken“, oproštění se od rušivých vlivů. Prostřednictvím privace, negace a anihilace tak duše zakouší čistou existenci. Poznává tedy, že má duši, ale nepoznává, jaká je – to by poznala svou esenci a nebyla by to již zkušenost negativní:

Jde tu tedy o negativní a apofatickou zkušenost – nemluvím o dialektické a pojmové *via negationis*, jak je tomu u filozofů, ale o aneidetické, mimo-pojmové či nadpojmové *via negationis* – která nedosahuje intuitivního vidění esence duše (neboť kdyby ho dosahovala, nebyla by negativní), právě tak jako nadpřirozená mystická kontemplace nedosahuje blaženého patření, které však užívá prázdnoty a anihilace k tomu, aby poznávala jako něco nepoznávaného substancí existenci duše (je to existence subjektu jako celku, neboť člověk existuje existencí své duše).<sup>1141</sup>

Toto oprošťování od všech vnějších věcí je postupem, který směřuje proti „přirozenému zaměření přirozenosti“,<sup>1142</sup> který Maritain formuluje v originále jako „à rebours“.<sup>1143</sup> Pozice dekadentního hrdiny je v lečterém ohledu této situaci blízká – často jde sice o pervertované a patologické konfigurace této zkušenosti, kdy se místo metafyzického sestupu do nitra pomocí disciplinace odehrává pouhá psychologická introspekce (kterou zmiňuje i Maritain),<sup>1144</sup> avšak noetická funkce privace, na jejímž základě „se hluboké a neproniknutelné *existování* subjektivity – negativně – přenáší do stavu objektu“, který je ovšem pojmově nevyjádřitelný, protože „je obklopen nocí, do níž mysl ponořuje sama sebe, aby se s ním spojila“,<sup>1145</sup> a kterou tato přirozená, imanentní mystická zkušenost přináší, je v dekadentním symbolismu přítomna minimálně jako směřování k takové zkušenosti (byť její roli v dekadenci samozřejmě nelze

---

<sup>1139</sup> Ibid., s. 105n.

<sup>1140</sup> Ibid., s. 106.

<sup>1141</sup> Ibid., s. 108.

<sup>1142</sup> Ibid., s. 106.

<sup>1143</sup> Maritain, Jacques: Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle. In *Œuvres complètes de Jacques et Raïssa Maritain 7. 1939–1943*. Ed. Jean-Marie Allion. Fribourg: Éditions Universitaires a Paříž: Saint-Paul, 1988, s. 177.

<sup>1144</sup> Maritain, Jacques: Přirozená mystická zkušenost a prázdnota. In *Salve 2/2006*, s. 106.

<sup>1145</sup> Ibid., s. 109.

v žádném případě přeceňovat). Příkladem jsou např. hermetické zkušenosti vyprázdňené tělesnosti, snaha o privaci (svlečení) těla, vnímání tělesnosti jako rušivé nebo dokonce jako nepřítele a života jako „brutálního kuplíře“.<sup>1146</sup> Sen, který Karáskovy postavy tak často střeží, bychom tak mohli dát do souvislosti s tímto mystickým prožíváním nebo minimálně se snahou se ho dobrat: zbavenost jevů i jevového já vede k noci a vnitřní kontemplaci, kde není zakoušena žádná esence:

Žítí, to jest oddati se, odevzdati svou duši druhým, projíti hluboce skloněn světem, aniž se člověk rozhlíží po tom, co jej obklopuje, s očima přivřenými, aby nezaplášily illuse a nerozptýlily snu, jako se kráčí v somnambulním spánku, za noci, v magickém chvění měsíčního studeného agonického stříbra, aniž se z celé pouti zachová jediný obrys a jediná linie věcí, mimo něž se kráčelo... v dlouhém, dlouhém snu...<sup>1147</sup>

Karásek také explicitně zmiňuje orientální konotace této zkušenosti v básni *Vyhnanec lásky* sbírky *Sexus necans*, kde mystická zkušenost noci, která nakonec ústí v den blaženého patření, vede „po kobercích Východu“. Orientální inspirace je v dekadentním symbolismu přítomna např. v recepci dionýství, které není původním řeckým kultem, nýbrž orientálním, maloasijským. Není bez zajímavosti, že Nietzsche o sobě v jedné poznámce hovoří jako o „Buddhovi Evropy“.<sup>1148</sup> Orientální náboženství jsou skeptická vůči individuaci právě proto, že tato individuace (Maritainovo „jevové já“) brání zakoušení čiré existence, substanciálního *esse* duše. Proto byla dionýským symbolem prázdná maska, která demaskuje individuaci jako slupku, jako deficienci (v dionýských kultech byla tato maska zavěšena na dřevěném kůlu).<sup>1149</sup> Německý filozof Eugen Fink rozlišuje v souvislosti s Hádem či Dionýsem „den světa“ a „noc světa“: Za fasádou masky-individuace je z „denního“, pouze racionálního hlediska pouze nicota. Vše, co je, se nám zjevuje v oblasti individuace, ve které platí časoprostor a pravidla. Ve světě však zbývá ještě „bezejmenná oblast nepřítomnosti“: „Zjev je maska, za níž není ‚nikdo‘, za níž není nic – než právě Nic.“<sup>1150</sup> Nicota je dle Patočky zároveň

---

<sup>1146</sup> *Deflorace duše (Sexus necans)*.

<sup>1147</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 106.

<sup>1148</sup> „Ze všech Evropanů, co žijí a žili, mám tu *nejobsáhlejší* duši: Platón Voltaire --- záleží na okolnostech, které se nenacházejí zcela u mě, nýbrž u ‚podstaty věcí‘ – mohl bych se stát Buddhou Evropy, co by ovšem byl protějškem indického.“ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1882–1883. KSA 10*. Eds. Giorgio Colli aazzino Montinari. Mnichov/Berlín a New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter, 1988, s. 109. [Překl. Š. S.]

<sup>1149</sup> Otto, Walter F.: *Dionysos*, s. 80.

<sup>1150</sup> Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 263.

emblémem věčnosti, protože je postižitelná pouze záporně, negativně.<sup>1151</sup> Naše myšlení tu nemá podklad, a tak je „toto nejpozitivnější tím nejzápornějším, s bytostí pouhého jevu naprosto nesouměřitelným“.<sup>1152</sup>

U Karáska se supremace snu nad tělesností projevuje – jak jsme pozorovali – různými figurami desomatizace, dále fraktalizace těla, jeho vysávání a sublimací. Pevná individuace je narušována také zobrazováním nuancí a přechodů, zapojováním synestetického, tedy organického a syntetického vnímání. Mnohé z těchto figur byly v této práci zmíněny. Zároveň se mystická inspirace projevuje demontáží pevných systémů a pojmové identifikace. Indexikální a interstatuální svět diabolického symbolismu s tím souvisí: pro existenciální, negativní mysticismus dle Bergsona platí, že se duše „zastavila v půli cesty, ve chvíli, kdy se oddělí od lidského života, ale nedosahuje k životu božskému a visí tak v závratí nicoty mezi dvěma jednáními“.<sup>1153</sup> Tento mysticismus ještě nedospěl k plnosti, tedy k jednání a k důvěře v jeho smysluplnost. Přesto však byla nahlédnuta deficiencie pojmového aparátu, který konceptualizuje svět jen do jistého, omezeného stupně poznání. V dekadenci se to projevuje soustředěním se na vlastní vnímání, tedy na senzace – lze hovořit o „senzacionismu“<sup>1154</sup> či „mystice nervů“ (termín použitý Hermannem Bahrem v souvislosti s překonáním naturalismu).<sup>1155</sup> Bahr dodává: „Jedině senzace jsou pravda [...]; Já je vždy konstrukcí, libovolným nastavením [...] podle nahodilosti stávající nálady.“<sup>1156</sup> Poznávání a vnímání světa se tak děje skrze olfaktorické vjemy a nervovou soustavu, tedy nikoli skrze vědomí, nýbrž „psychismus“<sup>1157</sup> (velký význam smyslových kvalit nacházíme ostatně i v baroku).<sup>1158</sup>

---

<sup>1151</sup> Patočka, Jan: Čas, věčnost a časovost v Máchově díle. In Grebeníčková, Růžena; Králík, Oldřich (eds.): *Realita slova Máchova. Sborník pojednání*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 183.

<sup>1152</sup> Ibid., s. 190.

<sup>1153</sup> Bergson, Henri: *Dva zdroje morálky a náboženství*, s. 161.

<sup>1154</sup> Termín vytvořený jedním z heteronymů Fernanda Pessoa Álvaro de Campem, který označuje primárnost smyslového vnímání před existencí reálného světa. Dix, Steffen: *Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, s. 162.

<sup>1155</sup> „Domnívám se tedy, že naturalismus bude překonán nervózní romantikou; ještě raději bych řekl: mystikou nervů.“ Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1867–1904*. Stuttgart/Berlín/Kolín/Mohuč: W. Kohlhammer Verlag, 1968, s. 87. Cit. dle Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál*, s. 74. [Překl. Š. S.]

<sup>1156</sup> Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In *Zur Überwindung des Naturalismus*, s. 84. Cit. dle Briese-Neumann: Gisa: *Ästhet – Dilettant – Narziss*, s. 270. [Překl. Š. S.]

<sup>1157</sup> Dix, Steffen: *Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa*, s. 146.

<sup>1158</sup> Vojvodík hovoří v souvislosti se Štyrského recepce baroka o „rehabilitaci smyslových kvalit uměleckého díla, rozšíření jeho vnímatelnosti nejen na vizuální, ale také taktilní a ve specifickém smyslu i olfaktorické možnosti vnímání. Tato rehabilitace smyslových, ryze *arteficiálních*, tedy eminentně umělecko-výtvarných, estetických qua *aisthetických* kvalit, z nichž čerpá právě umění baroku svoji energii, znamená kontra racionálně a scientisticky fundovanému konstruktivismu a purismu.“ Vojvodík, Josef: *Imagines corporis*, s. 137.



Tento lótofagický „mysticismus“ vede k vyššímu, spirituálnímu poznání existence, které proniká „tajemství věcí“,<sup>1159</sup> které může samozřejmě zůstat také temné a jen tušené či se jevit právě jako „nic“. Zde se dostáváme k další možné interpretaci prázdné dionýské masky: tato maska odečítá pouze obrys, a ten jediný se ukazuje jako důležitý. I když se realita může jevit jako „nicotná“, důležité jsou konfigurace, které reflexe a vnímání z této skutečnosti odečítají. V dekadentním symbolismu není látkou život, ale reakce na něj, jeho reflexe a postoj k němu, umění se zde pohybuje v „médiu myšlenky“.<sup>1160</sup>

Temné leibniziánské mikropercepce a indexikalita jsou tedy negativní dialektikou jasných konceptů a pojmů, odporem k příliš násilné identifikaci. Synonymem pro tuto identifikaci je Karáskovi často scholastika, kterou vymezuje vůči mysticismu a do které zdá se projektuje charakteristiky pozitivismu 19. století:<sup>1161</sup>

Studoval staré církevní Otce. Celé dni se obíral středověkou teologií. Ale jak vyprahlá byla poušť teologické vědy, její teovitost, všečen formalismus! Páchlo vše ne ovzduším chrámu, ale duševních kasáren. Nechtěl již býti mnichem, knězem. / Slovo – nejkrásnější nástroj dorozumění s Bohem, v jak bídnou řemeslnost pokleslo! Bylo bez ducha. Bezmyšlenkovitě se obracelo naruby, bez cíle jím se hrálo. To byla teologie, umění hráti se slovy, vykládati je – ale duch byl zneuctěn... A chlad ze všeho vál... / Samá logika, rozumování, jímž se nepovznášel duch, nýbrž poklesal. [...] Hledal lásky a tepla. Nechtěl býti lhostejný a neúčastný. Chtěl vzplanouti a shořeti.<sup>1162</sup>

Dogmatický akademismus představovaný Nisardem či Brunetièrem nemá pochopení pro moderní autory jako Baudelaire nebo Gouncourtové právě proto, že vidí napřed „názory“, a až pak „díla“, která tímto identifikační (ale zároveň zaslepujícím) sítím musí projít.<sup>1163</sup> Na mysl

---

<sup>1159</sup> „Její ovzduší mělo pro něho zvláštní kouzlo. Královna milovala kořenou vůni heliotropů, a její komnaty stejně jako její oděv byly aromatisovány tím prudkým dechem, jenž hned klamal blízkostí vanilií, hned zase blízkostí narcissů, a směšoval se s výdechem kolínské vody k zakyslé, drážlivé vůni jako vína. Princ tu prozrazoval první slabou stopu smyslnosti, v té bizarní zálibě, s jakou se omamoval těžkými vůněmi, noř se v jich zmrtevujících, dusně mdlobnou lázeň... / Spokojoval se však při tom jen tím, že nepronášeje ani slova, upíral své oči, němé, smutné a studené jako prameny stékající v průhledných slzách, jež zdály se pomalu procházeti tajemstvím věcí a bytostí jej obklopujících, na tvář královninu, zatím co skrytý nepokoj oživoval nemocnou, krvavě červenou nahotu jeho třesoucích se rtů.“ Karásek ze Lvovic, Jiří: *Legenda o melancholickém princí*. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 35.

<sup>1160</sup> Curtius, Ernst Robert: *Andé Gide*. In *Französischer Geist im 20. Jahrhundert*. Tübingen/Basilej: Francke, 1994, s. 44. Cit. dle Oster, Angela: *Zur Dialektik von Dekadenz und Vitalismus in André Gides L'Immortaliste*. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 169.

<sup>1161</sup> Např. v eseji o Hugo Schauerovi, kde výrazem „scholastika“ nazývá starou poetiku, proti které vymezuje moderní kritiku. Karásek ze Lvovic, Jiří: *H. G. Schauer*. In *Impresionisté a ironikové*, s. 8.

<sup>1162</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 22.

<sup>1163</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *K psychologii kritické tvorby*. In *Chimérické výpravy*, s. 130.

tu opět přichází Bergson, který kritizuje tradiční metafyziku právě pro přílišné transcendování lidské zkušenosti, její obcházení. Bergson si ve svém eseji *Myšlení a pohyb* všímá, že např. časové pojmy jsou vypůjčeny z prostoru: čas je prezentován jako sled pozic, což je pohled intelektuální reflexe. Skutečný čas, který by nebyl prostředkován pojmy, je ale nedělitelnou kontinuitou, podobně jako pohyb. Rozum tedy trvání rozkládá v pozice a okamžiky, v „momentky sňaté z kontinuity“.<sup>1164</sup> Zénónem začala metafyzika, a tato metafyzika hledala ve starověku i novověku řešení tohoto napětí mezi intelektem a kontinuitou mimo smyslové vnímání, „za“ zkušeností, „nad“ časem. Výsledkem byla jen hypotéza, konstrukce, „pevný, vysušený a vyprázdňený extrakt“.<sup>1165</sup> Poučnější by dle Bergsona byla „opravdu intuitivní metafyzika, jež by sledovala vlnění skutečnosti“.<sup>1166</sup> Vlnění nás vrací zpět k baroknímu záhybu a kontinuu. Bergson nakonec odmítá hotové pojmy a požaduje „přímé nazírání ducha duchem“, které spatřuje v intuici.<sup>1167</sup> U Karáska tento myšlenkový pohyb sledujeme např. v již výše zvýšené scéně, ve které Ramón Llull káže africkým pohanům a mluví nikoli pojmovou řečí, nýbrž tělesnou, a tento proces je symbolizován „zhmotněním pojmů“ – jako by jazykový abstraktní kód byl převeden do tělesného, přírodního momentu, do intuitivní řeči, kterou hledá Bergson:

mluví k nim pohledem, posunkem, celým tělem, zhmotňuje pojmy, že se jim zdá, jako by viděli před sebou to, o čem káže tento podivný Šalamoun, jako by bylo skutečným cedrem a hyssopem, o čem mluví jen v obrazech<sup>1168</sup>

To je již pozice novoromantického mystika. Dekadentní diabolismus přelomu století však teprve zůstal u demaskování pojmové řeči jako nedostatečné, ale k novému kódu ještě coby negativní dialektika nedospěl, byť se tu setkáme s mimořádnou citlivostí pro záhyby nuancí, které však patří k recepci, dekadentní génius je pasivním géniem. Z tohoto hlediska zůstal dekadentní básník v mezistavu: podobně jako Hofmannsthalův lord Chandos konstatuje stejně nepřeklenutelnou propast před budoucími, v novém kódu zkomponovanými díly, jaká ho dělí od literárních prací minulosti.<sup>1169</sup> Chandos hovoří o krizi, která ho postihla: přestal vnímat skutečnost organicky a v důsledku toho se už neodvažuje konceptualizovat ji běžným pojmovým vyjadřováním. Před touto krizí žil dle svých slov „v jakémisi ustavičném

---

<sup>1164</sup> Bergson, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 16.

<sup>1165</sup> Ibid., s. 18.

<sup>1166</sup> Ibid., s. 33.

<sup>1167</sup> Ibid., s. 34.

<sup>1168</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Obrácení Raymunda Lulla*, s. 34n.

<sup>1169</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Dopis lorda Chandose. In *Lucidor a jiné prózy*, s. 43.

opojení“<sup>1170</sup> (Adorno by řekl: zaslepení). Zakouší tedy deficienci a zároveň neustále frustrovanou touhu po hlubším vyjádření.<sup>1171</sup> V prchavých okamžicích zakouší pak mystické zření skutečnosti, kdy se věci stávají „nádobou zjevení“, na jehož vyjádření se však „všechna slova zdají chudá“.<sup>1172</sup> Mimo okamžiky této mystické zkušenosti však Chandos propadá apatii a vnitřní strnulosti – guitonovská enstáze, dílo nadpřirozené milosti, tedy zcela chybí. Je to spíše ona přirozená mystika vedoucí k vlastní existenci:

To všechno je jakési horečné myšlení, jenže myšlení v bezprostřednějším, vláčnějším, žhavějším materiálu, než jsou slova. Jsou to samé víry, ale také, že, jak se zdá, nevedou jako jazykové víry do bezedna, ale jaksí do mne samého a do nejhlubšího lůna pokoje.<sup>1173</sup>

Většina lidí žije podle Hofmannsthal nikoli „v životě, nýbrž ve zdání, v jakési algebře, kde nic *není* a všechno jen něco *znamená*“.<sup>1174</sup> Zároveň už nelze chápat věc karteziánsky jako *res extensa* – chápat ji čistě jako kvantifikovatelnou materii znamená věc nepřístupným způsobem redukovat.<sup>1175</sup>

V esteticismu samozřejmě nejde ani tak o heideggerovskou zkušenost s věcmi jako takovými, jako spíše o smyslovou animaci. Věci jsou stimulanty senzací a kontemplace, z nich je vytvářena fikce. V lunárním světě jsou navíc věci deontologizovány a tělo desomatizováno. Diabolismus k nadosobním hodnotám dosud nedospívá, a jeho psychologismus vytváří spíše „stínové siluety“ místo „přesvědčivých literárních hrdinů“.<sup>1176</sup> Negativní dialektika však vyjadřuje touhu po hledání nových hodnot, byť nejsou dosud explicitně formulovány. Toto hledání dobře vystihuje citát z Pascala, nalezený hrdinou *Gotické duše*:

Časem umdlávalo jeho očekávání. Nalezl větu v Pascalovi, jež jej hluboce vzrušila. „Účelem života není nalézt štěstí, ale hledat ho.“ / Hledati, věčně hledati! Nikdy nenalézati! Jaká muka!<sup>1177</sup>

---

<sup>1170</sup> Ibid., s. 44.

<sup>1171</sup> „Ale stejně mi, vážený příteli, vezdejší pojmy unikají. Jak to mám udělat, abych Vám vylíčil ta podivná duchovní muka, to vymršťování větví plných ovoce nad mýma vztaženými rukama, to ustupování zurčící vody před mými žíznivými rty?“ Ibid., s. 45.

<sup>1172</sup> Ibid., s. 47.

<sup>1173</sup> Ibid., s. 50.

<sup>1174</sup> Hofmannsthalův dopis Edgaru Kargovi z Bebenburgu z 18. června 1895. *Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg. Briefwechsel*, s. 32.

<sup>1175</sup> Bamberg, Claudja: *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, s. 47.

<sup>1176</sup> Med, Jaroslav: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In Čornej, Petr (ed.): *Česká literatura na přelomu století*, s. 49.

<sup>1177</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 22.

Život je tedy zobrazen negativně – jako privace, jako touha po nepřítomném. Tato apofatika má výhodu v tom, že je neideologická, není součástí žádného pevného systému. Již bylo řečeno, že dekadence se v mnohém vrací do předmoderní doby, že je v jejích kořenech je zabudována přímo nenávist ke světu moderní buržoazie, demokracie, kapitalismu a průmyslu. Potud je život dekadentních postav vždy exilem („vyhnanci v doby kramářství a špíny“).<sup>1178</sup> Obchod, jehož podstata je satanská,<sup>1179</sup> je provozován lidmi „výlučně zaujatými podvodem a penězi“.<sup>1180</sup> Odpor k moderní společnosti (a také k manželství) pramení z toho, že příliš staví na přirozených pudech, demokratická společnost je pouze horizontální.

Pro osvícenskou modernu je typický přírodovědný, tedy matematizovaný a logický obraz světa. Tento obraz je koherentní, ale řadu „přírodních“, neidentických momentů nutně vyloučil. Koherence, která je hledána v estetické moderně, která je vůči racionální moderně kritická, není logická, ale intuitivní, na základě korespondencí a souvislostí. Nepojmové vnímání, jakou jsou např. senzace, je také amorální, hodnotící morální kategorie zde nelze uplatnit. Nervová hyperestezie je hodnotově neutrální dispozice: existuje pouze síla a slabost organismu, podle toho je pak zvýšená citlivost zdrojem vytříbených vjemů nebo naopak velké bolesti<sup>1181</sup> – nemoc tedy funguje jako stimulans, pomáhá vnímat a stupňovat estetičnost života, která jediná je relevantní hodnotou, proto je paradoxně nemoc ve službách života. V dekadenci se tedy projevuje i negativní vitalismus (jehož krajním případem je zpodobování smrti jako brány do života). Karásek v souvislosti s Mallarmém zmiňuje, že smrt jeho dílo nepřekazila, ale naopak pročistila a zdokonalila, protože teprve ona vytvořila „Fikci Básníka“, po které Mallarmé sám toužil.<sup>1182</sup> Mortalismus je tedy negativní dialektikou vitalismu: smrt představuje hranici (*chórismos*), která se projevuje nutně i v konkrétním životě. Je-li těžištěm dekadentního (a také barokního) básnictví smrt, pak život bude vždy nutně jen periferií, místem nerovnováhy a deontologizace, pouhým „vyčerpaným odleskem“ skutečného žití.<sup>1183</sup>

---

<sup>1178</sup> Báseň *Poznání (Sodoma)*.

<sup>1179</sup> Obchod jest ve své podstatě satanský. [...] Obchod jest přirozený, jest tedy nectný. [...] Obchod jest satanský, protože jest jednou z forem egoismu a tou nejnížší a nejvíce mrzkou.“ Baudelaire, Charles: *Rakety*, s. 62n.

<sup>1180</sup> Huysmans, Joris Karl: *Naruby*, s. 29.

<sup>1181</sup> Oster, Angela: Zur Dialektik von Dekadenz und Vitalismus in André Gides *L'Immortaliste*. In Leopold, Stephan; Scholler, Dietrich (eds.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen*, s. 178.

<sup>1182</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Stéphane Mallarmé. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 29.

<sup>1183</sup> Karmelitánský klášter na Hradčanech: „tvrz síly, hrad mocných, věčně zavřených bran, kde se žije trvale svěží život, a ne jeho vyčerpaný odlesk, jaký žijeme zde dole ve svých hlučných, unavených a marných ulicích.“ „Zde nalevo máte život, jak je, míjivý, marný, zbytečný. Ale vpravo strmí kastel. Nesmírné, mohutné zdi, dole holé nebo se zazděnými otvory oken, jako odvrácených od této

Proto dekadentní básník nemůže nikdy dílo dokonat: jednak nedůvěřuje velkým konstrukcím pozitivních obsahů, a tak je jeho cílem pouze index a fragment, jednak si je vědom nekonečnosti, která ho přesahuje a k níž bude vždy pouze nedokonale směřovat.<sup>1184</sup>

### 7.3 Pravda potřebuje tělo

V *Románu Manfreda Macmillena* Karásek píše:

Příliš vážně Manfred se díval do všech tajemství bytí, aby mohl lehce žít jeho povrch. Žádná hlubina duše nezůstávala mu zastřena. Žádná subtilnost psychická neskrývala mu svého smyslu. Příliš vítězilo jeho transcendentální já nad osobností tělesnou: příliš žil vise místo reálnosti. Reálnosti uniknete, změníte-li místo. Ale přelud jde s vámi. Žádným prostorem ho neoddělíte od své fantasmie, jako se neoddělí čaroděj od kouzla, jemuž propadl. / Proto Manfred se potácel tak zoufale z extrému do extrému. Brzy bez naděje, svrchovaně zoufalý a náhle extatický, plný lyrismu, brzy pochybující a hned zase věřící, brzy pošetilý a hned zasvěcený v nehlubší pravdy bytí. [...] Nechtěl jsem teď znáti jiného štěstí než blouznivě milovati záhadné hoře, otrásající nitrem tohoto nádherného, rozvráceného člověka.<sup>1185</sup>

Tělesnost je v dekadentním diabolismu pouze povrch, nad kterým vítězí „transcendentální já“. Co však toto transcendentální já znamená? Vrátime-li se k Maritainově definici přirozené mystické zkušenosti, rozeznáváme dva druhy já: jevové a absolutní. Zkušenost s oběma je existenciální zkušeností o sobě sama, o existenci duše, ale jiným způsobem. Jevové já hraje roli v senzacionismu či paterovském esteticismu, který klade důraz na smyslovou zkušenost na úkor kognitivní. Jelikož je realita fluidní, nutně i smyslová zkušenost bude proměnlivá podle toho, jaké senzace zrovna já vnímá. Ačkoli ve výsledku nemá být věnována pozornost pluralitě objektů vnějšího světa, přesto je podmínkou této zkušenosti reflexivní poznání právě těchto objektů.<sup>1186</sup> Zdá se, že tuto zkušenost činí lyrické já také v dekadentním symbolismu. Je jí například dialektika hanby a milosti, kde postavy oscilují mezi askézí a senzualitou.

---

přítomnosti zde, oken, jimiž, zdá se, možno hleděti ne na město, ale jen do nebes. ... tam nahoře možno žít život zbavený všech zbytečností, tušíte, že tam nahoře, není-li, bylo by možno jediné zbudovati mystický dům, jak jej snila svatá Terezie z Ježíše.“ Karásek ze Lvovic: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 205

<sup>1184</sup> „Mallarmé nezanechal definitivního Díla, definitivní Knihy. Vše, co psal, byly jen fragmenty, náčrtky, počátky ke konečné architektuře. Ale duchové, z jejichž rodu byl, nemohou ani díla dokonati... musí stavěti vždy dál a dále, neboť jejich dílo je vybavenost nad meze možnosti, je nekonečnost...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Stéphane Mallarmé. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 28n.

<sup>1185</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Román Manfreda Macmillena*. In *Romány tři mágů*, s. 52.

<sup>1186</sup> Maritain, Jacques: *Přirozená mystická zkušenost a prázdnota*. In *Salve 2/06*, s. 106.

Dekadentní hrdinové jsou smýkáni často protikladnými silami, což je způsobeno právě jejich receptivitou a pasivitou, nervovou přecitlivělostí vůči vnějším podnětům. Výsledkem je určitá míra heteronymie, kdy jevové já se skládá z mnoha různých identit, či spíše smyslových reprezentací. Příkladem je úvodní báseň sbírky *Zazděná okna*:

*Jsem starý flagelant, jenž zmučen do krvava, / jsem drsný námořník pod stěžněm rozbitým, / jsem zachmuřený kněz, jenž rozhřešení dává, / jsem žena zhýřilá, jež hrám se divým vzdává, – / jsem básník morózní, umučen dílem svým.*<sup>1187</sup>

Zároveň však platí, že i destruktivní duševní zkušenosti jsou existenciální zkušeností o sobě samém, o které zde hovoříme. Ostatně v tradici starobylé praxe animace smyslů, která je pro estetistní zkušenost inspiračním zdrojem, je – jako např. v *Duchovních cvičeních* Ignáce z Loyoly – existenciální zkušenost také fluidní a ne pouze pozitivní: dochází k rozlišování duchů, útěch a neútěch, některé smyslové animace jsou vnímány jako příjemné, jiné jako skličující. Ignác toto rozlišování líčí na své vlastní osobě ve svém životopise.<sup>1188</sup>

Zkušenost absolutního já je hlubší: od obecné duševní zkušenosti popsané výše sestupuje „k výjimečné a privilegované zkušenosti vedoucí do propasti subjektivity“.<sup>1189</sup> Je to mystická přirozená zkušenost, která běžnou existenciální zkušenost přivádí do extrému oproštěním od všech vnějších obrazů: „duše poznává negativně, ale obnaženě, bez závoje, metafyzický div, absolutno, dokonalost každého aktu a každé dokonalosti, již je *existování*, již je vlastní substanciální existence duše“.<sup>1190</sup> Takovou zkušeností by mohla být zkušenost Hofmannsthalova lorda Chandose, který se postupně zbavuje pojmové řeči a zažívá prchavé okamžiky mystického zření principu existence. Karásek zdá se takovou zkušenost spojuje například s Mallarmém.<sup>1191</sup> Mohla by sem patřit i „vidění“ vesmírných korespondencí a

---

<sup>1187</sup> Toto „umučení dílem“ vzniká právě extrémní receptivitou: *Jsem básník morózní, jenž cítí každou muku, / jak housle tenkých strun, když prsty jich se tknou, / jež vášní chmurný hráč vzal v drsnou svoji ruku, / by struny nervů mých protrhal divou hrou.*

<sup>1188</sup> „Nicméně v tom však byl tento rozdíl: když se zabýval myšlenkou světskou, pociťoval sice velké potěšení, ale když se jí později unavil a opustil ji, zjistil, že je vyprahlý a nespokojený. Když však myslel na to, že by šel bos do Jeruzaléma, jedl pouze byliny a dodržoval přísnou askezi, o které věděl, že ji dodržují svatí, nejenže pociťoval útěchu, když na to myslel, ale i když na to nemyslel, zůstával spokojený a veselý. [...] ze zkušenosti zjišťoval, že z jedněch myšlenek zůstává smutný a z druhých veselý. Začal rozeznávat různé duchy, kteří ho ovlivňovali; totiž ducha ďáblova a ducha Božího.“ Ignác z Loyoly: Poutník. Vlastní životopis sv. Ignáce z Loyoly. In *Souborné dílo*, s. 120n.

<sup>1189</sup> Maritain, Jacques: Přirozená mystická zkušenost a prázdnota. In *Salve* 2/06, s. 106.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, s. 108.

<sup>1191</sup> „Zde s logikou vědce budoval Mallarmé své křišťálové, studené, závratně vzepiaté architektury poetické, své paláce a chrámy a věže ze skel průhledných a jako v ledy ztuhlých, shušťujících myšlenku v definitivní výrazy, roztroušené ideje v konečné pravdy nejsvrchovanějších intenzí,

synestézií coby principu skutečnosti. Od těchto rudimentů a náznaků této zkušenosti však přechází Karásek k plné zkušenosti tohoto druhu v *Legendě o Marii Elektě z Ježíše* (dle Maritaina je přirozený mysticismus ostatně předpokladem a předehtou nadpřirozeného mysticismu; např. mystickému spojení s Bohem předchází u Jana od Kříže noc ducha, která je přirozenou a negativní, tj. privativní mystickou zkušeností). Marie Elekta již postupuje proti přirozenosti jevového já pomocí cílené a vědomé, asketické disciplinace, aktivitou, která tím, že život upozadňuje, paradoxně proniká k jeho základu:

Cítíla růsti v slabém svém těle despotku, jež dovede vnutiti silou vůle životu tuto formu, a ne jinou.; Fenomén vůle nebyl tu menší než u Pavla na cestě do Damašku, než u Terezie, opravující v tuhou kázeň původní řeholi jeruzalémského patriarchy Albrechta, zrodívší se v tuhé seči křížáckých rytířů se Saracény. / Ubohý lidský stroj, slabá hříčka smyslů zjevila tu sílu, nejen rozmetávající v trosky vše, co bylo dosud, ale tvořící životu formu novou, zproštěnou všech vnějších vlivů, vnucující ji vlastní tělesnosti despoticky. [...] slabá dívka [...] zjevuje teprve opravdovou sílu života, odvrhujíc život, rdousíc jeho pokušení, jichž lesky se chvějí v srdci jako těžké, horečné hadí svíjení v hnízdě.<sup>1192</sup>

Tuto zkušenost bychom našli častěji v pozdější fázi symbolismu než v diabolické, lze se ale ptát, zda i obnažená zkušenost deficientní existence (či platónská zkušenost *chórismu*) není již mystickou zkušeností. Přirozený mysticismus totiž dle Maritaina neproniká k esenci duše (na rozdíl od mysticismu nadpřirozeného), ale pouze k její nerozlišené existenci, a proto vždy bude neúplný. Tato dočasnost a přechodnost budí touhu po nepodmíněné zkušenosti nadpřirozena, která je však vyhrazena jen nemnohým vyvoleným. Zkušenost Manfreda Macmillena zmíněná v úvodu je tak dvojího druhu: na jednu stranu transcendence přirozenosti (tělesnosti) směřuje k mysticismu, k pronikání tajemství skutečnosti pod povrchem věcí. Na druhé straně nakonec vždy narazí na svůj limit, a proto je také neuspokojivá. Negativní mystická zkušenost může být tedy zdrojem jak extáze, tak frustrace zároveň. Patočkova interpretace platónského *chórismu* se v něčem podobá Maritainově definici negativní mystické zkušenosti: k dosažení zkušenosti distance od předmětného je třeba se obrátit proti „původnímu, „přirozenému“ směru života“.<sup>1193</sup> *Chórismos* je fenomén oddělení a izolace, avšak oddělení absolutního, které existuje samo pro sebe – na druhé straně

---

malichernosti a rozdrobenosti života v linii slavné jak osud a objímající jejich pomíjejícínosti ve výraz Věčnosti, všechno rozdělené a nespojené syntetisující v Jediné, Základní, Původní...“ Karásek ze Lvovic, Jiří: Stéphane Mallarmé. In *Renaissanční touhy v umění*, s. 28.

<sup>1192</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše. In *Gotická duše a jiné prózy*, s. 169n.

<sup>1193</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 47.

předmětnosti není jiná předmětnost, ale něco, co se našemu myšlení jeví jako nic<sup>1194</sup> (finkovsky řečeno „noc světa“) – jako „protiklad k celku všeho jsoucího, objektivního i subjektivního“.<sup>1195</sup> Idea má tedy vysvětlení pouze sama v sobě, lze ji zakoušet, ale nikoli zpředmětnit. Baudelaire vyjadřuje podobnou myšlenku, když jako odkaz k transcenci chápe pouze zkušenost, kterou činíme s deficitně zakoušenou předmětností a která je tedy transcendentní jen nepřímou:

A právě tento nádherný, tento nesmrtelný instinkt krásy nás má k tomu, abychom se na zemi a všechno, co na ní vidíme, dívali jako na nástin, jako na obdobu nebe. Neukojitelná žízeň po všem, co je na druhé straně a co se zjevuje životem, je nejživějším důkazem naší nesmrtelnosti. Právě poezii a zároveň *skrze* poezii, hudbou a *skrze* hudbu tuší duše nádhery ležící za hrobem; a když nevšední báseň vžene člověku do očí slzy, nejsou dokladem přílišné rozkoše, ale daleko spíš svědectvím o rozjitřené melancholii, o touze nervů, o povaze, jež byla vyhnána do nedokonalého světa a jež by se chtěla zmocnit okamžitě, přímo na této zemi, objeveného ráje.<sup>1196</sup>

V přirozené mystické zkušenosti se tedy nelze dobrat absolutna, jež by bylo postižitelné v zrcadle, ale pouze absolutna, jež je samo zrcadlem.<sup>1197</sup> Zároveň se v přirozeném mysticismu toto zrcadlo jeví jako nic, maximem je zde pouze vědomí o ne-předmětnosti nebo zkušenost vlastní, nepředmětné existence (substanciálního *esse* duše, nikoli její esence). To dává dekadentní chiméře, fikci či snu charakter krásného zdání bez ontologického bytí, nejde tedy o metafyziku v klasickém smyslu slova (která už od dob Kanta ani nebyla v západním evropském myšlení žádoucí a ani Patočkův pokus o nové založení metafyziky s pozitivním předmětným bytím Ideje nepočítá).<sup>1198</sup> Proto se moderní umění nakonec historicky nemohlo stát novou metafyzikou, ale jen novým dionýstviem. Estetická moderna tím upozornila na filozofické předpoklady, které nechala racionalistická moderna nedotázány. Vztah mezi tělesností a duševní oblastí se v nepodařilo uspokojivě vyřešit: tělesnost je v dekadenci různě problematizována a sublimována. Tělesným zkušenostem smyslovosti sice hodnota připsána je, avšak buď se tak děje za účelem smyslové animace, která má tuto smyslovou zkušenost nakonec transcendovat (přičemž plná či nadreálně vystupňovaná senzuální zkušenost je často

---

<sup>1194</sup> Ibid.

<sup>1195</sup> Ibid., s. 51.

<sup>1196</sup> Baudelaire, Charles: Nové poznámky o Edgaru Poeovi. In *Úvahy o některých současnících*, s. 291.

<sup>1197</sup> Maritan, Jacques: Přirozená mystická zkušenost a prázdnota. In *Salve* 2/06, s. 111.

<sup>1198</sup> Metafyzikou Kant nazývá „celek (opravdového právě tak jako zdánlivého) filosofického poznání z čistého rozumu v systematické souvislosti“ a problém je v tom, nakolik metafyzika poskytuje zdánlivé poznání a nakolik skutečně vědecké. Kant, Immanuel: *Kritika čistého rozumu*. Překl. J. Loužil et al. Praha: OIKOYMENH, 2001, A 841/B/869. Cit. dle Chotaš, Jiří: Význam slova „metafyzika“ u Kanta. In Šimsa, Martin; Sousedík, Prokop; Nitsche, Martin (eds.): *Návrat metafyziky?*, s. 34.



zakusitelná jen v oblasti snu), nebo se jedná o „absolutní objektivismus“<sup>1199</sup>, sféru vnímání, která je „*das Andere der Vernunft*“<sup>1200</sup> a která subjekt-objektové rozdělení ruší, ale pak zase neexistuje propojení této tělesnosti s intelektem a zůstává pouze oblast iracionality. Tato otázka je vlastně i otázkou po sjednocení individua a subjektu: Worringer si s odvoláním na Schopenhauerovu estetiku všímá, že v (moderním) estetickém nazírání je individuum i se svou vůlí zrušeno a stává se pouze „čistým subjektem“ poznání, zrcadlem objektu.<sup>1201</sup> Tento dualismus jsme mohli pozorovat také u Thomase Manna, který v moderním světě nechává postavu původního – duchovního a aristokratického – měšťana, který spravoval životní záležitosti a zároveň byl výraznou, uměleckou individualitou, rozpadnout ve dva navzájem nekompatibilní póly: filistra (kterému vůle nechybí, ale je degenerovaná v materialismus) a moderního umělce (který je zase příliš reflexivní a zjemnělý).<sup>1202</sup> Zřejmě i proto Mann přiznává, že ačkoliv sám jako spisovatel vzešel z dekadence, je jejím „kronikářem a analytikem“, přece v celém svém díle zároveň experimentuje s jejím odmítnutím.<sup>1203</sup>

Od vnějšího světa je člověk v modernitě oddělen „osamělým vězením“ svého já proměněného v pouhé vědomí, a i když toto vědomí dokáže svět různě modifikovat, ovládat a zdokonalovat, toto oddělení zůstává.<sup>1204</sup> Vnější svět tak nejenže nemůže být domovem, ale v dekadenci se naopak díky ponorům do vlastního nitra často stává nepřítelem.<sup>1205</sup> Možností je pak buď vědomí různě oslabit a neutralizovat smyslovými senzacemi, nebo na vnější svět zcela rezignovat a pomocí „zazděných oken“ toto vědomí absolutizovat. Dekadentní figury mezi oběma možnostmi často oscilují a experimentují s nimi, aniž by jim tento proces přinesl definitivní uspokojení. Zdá se, že zdrojem Manfredova neklidu popsaného výše je právě toto dilema.

V této práci jsme chtěli ukázat, že Karásek se ve svém díle (nejen ve své dekadentní fázi) uchyluje k barokním figurám, které jsou rovněž k viditelnému světu skeptické díky barokní dvojlomnosti, která využívá světa pozemského jako odkazu ke světu věčnosti. Tato dvojlomnost je umožněna například malířskou technikou temnosvitu, který postavy obrazu vytrhuje z časoprostorových pozemských souvislostí, případně je vybavuje nadreálnými

---

<sup>1199</sup> Dix, Steffen: *Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa*, s. 88n.

<sup>1200</sup> Przybyszewski píše o „au delà mozku“. Przybyszewski, Stanisław: *Pro domo mea*. In *Moderní revue* 2, 1895/96, sv. 4, s. 92.

<sup>1201</sup> Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*, s. 41.

<sup>1202</sup> Mann, Thomas: *Bürgerlichkeit*. In *Betrachtungen eines Unpolitischen*, s. 110.

<sup>1203</sup> Mann, Thomas: *Von der Tugend*. In *ibid.*, s. 179.

<sup>1204</sup> Dix, Steffen: *Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa*, s. 85.

<sup>1205</sup> Kolařík, Karel: *Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic*. In *Česká literatura* 56, s. 629.

smyslovými kvalitami. Těmito přirozenými prostředky se má dojít k vnímání nadpřirozeného absolutna.<sup>1206</sup> Dekadentní symbolismus tyto prostředky používá také, avšak absolutno už není nadpřirozené, ale je zakoušeno pouze imanentně, zůstává na zemi, čímž se odpředměťuje v pouhé tušení, sen nebo nicotu. Karáskovo baroko je tak jakési post-baroko, zbavené svých původních metafyzických kvalit (baroko je, co se metafyziky týče, interstatuální: na jednu stranu tu již je přítomno novověké postkarteziánské myšlení, na druhou stranu je zde ještě předkantovská metafyzika Leibnize či Wolffa). Podobně na metodu animace smyslů mohla ve středověku navázat nadpřirozená mystická zkušenost, která ale byla také zakoušena ve smyslech, byť vnitřních. Středověké chápání nebylo tolik dualistické (v kategoriích imanence/transcendence, tělo/duše): v učení o vnitřních a vnějších smyslech jsou tyto pojmy chápány „relacionálně s ohledem na určitou praxi smyslovosti“.<sup>1207</sup> Dekadentní autoři tento model recipovali jako vítaný model transfigurace „přirozeného“ světa, avšak vzhledem k modernímu dualistickému chápání vnitřního a vnějšího je pro ně tato zkušenost především gestem vzpoury proti přírodě, zůstávajícím pouze u negativního vymezení vůči empirické realitě.<sup>1208</sup> Mystická zkušenost je tak v estetické moderně estetizována, využívá jen mystickou metodu, ale nepřejímá obsah mysticismu. Touha po mystické zkušenosti v symbolismu přítomna je, avšak jde opět o mystickou zkušenost imanence: vzájemné souvislosti existence, jejich korespondencí. Symbolistický „mystik“ netouží ani tak po sjednocení s Bohem, jako sjednocení světa, po jeho ztracené, předmoderní organičnosti.

Touha po celku je však problematičtější: jeho metafyzická představa byla v modernitě opuštěna,<sup>1209</sup> případně jde o celek zdůrazňující kompletnost na úkor koherence (kterou představoval celek vědy, která však díky svému důrazu na ni podléhá momentům zaslepení), který integruje iracionalitu, přírodní momenty, psychický život, tedy skutečnosti, které lze jen obtížně objektivovat. Zároveň však privace celku vede ke ztrátě kontinuity, která je sice hledána v ezoterních korespondencích, avšak v reálném světě přetrvává přetržitost, způsobená abstrakcemi rozumu (ve smyslu popisovaném Bergsonem).<sup>1210</sup> Podle Patočky celek sice

---

<sup>1206</sup> Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*, s. 16.

<sup>1207</sup> Largier, Niklaus: *Kunst des Behegens*, s. 30. [Překl. Š. S.]

<sup>1208</sup> *Ibid.*, s. 31.

<sup>1209</sup> Kant rozlišuje ideu celku samotnou a pak (vědecký) systém na této ideji založený a touto ideou organizovaný, kterým metafyzika je. Dle Kanta je opět otázka, nakolik je metafyzika oprávněná skutečně jako věda. Chotaš, Jiří: Význam slova „metafyzika“ u Kanta. In Šimsa, Martin; Sousedík, Prokop; Nitsche, Martin (eds.): *Návrat metafyziky?*, s. 37.

<sup>1210</sup> „Marná touha po jednotě“ je přítomná u celé řady českých dekadentů přelomu století. Heczková, Libuše: Děti čistého živého (lux et tenebris). In Papoušek, Vladimír (ed.): *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 156.

existuje, avšak pouze ve vztahu k Ideji, která je z pozemského hlediska nejsoucne, je nevyřknutelná a neuchopitelná.<sup>1211</sup> Rozum však metafyzické otázky, které ho přesahují, nedokáže neklást – i sám Kant ostatně uznává přirozenost rozumu, kterou je „snaha uvést všechny poznatky do nepodmíněné jednoty“,<sup>1212</sup> včetně poznatků o nadsmyslových předmětech (srov. již citovaný Karáskův výrok o Mallarmém, který „všechno rozdělené a nespojené“ syntetizuje „v Jediné, Základní, Původní“), na což však rozum dle Kanta nemá z „vědeckého“ hlediska právo. Proto má-li se rozum dobrat odpovědí, které ho uspokojí, nezbyvá mu než se buď vrátit ke klasické metafyzice či náboženství, které by vedly k reintegraci (avšak za cenu přípuštění klasicky – dogmaticky – metafyzického myšlení), nebo být odkázán na zakoušení privace a v posledku frustrace a rezignace na celek (který je pro pouhý vědecký rozum samotný neuchopitelný jakožto metafyzická myšlenka). To, co na metafyzice kritizuje např. Nietzsche, je však zároveň její silnou stránkou: ztotožňuje lidské pojmy se skutečností.<sup>1213</sup> Takovým metafyzickým myšlením byl metafyzický realismus středověku. Bez transcendentní opory v Bohu, který by celek veškerenstva garantoval nikoli pouze z imanentního hlediska, se však pozitivní, předmětná a zároveň metafyzická konstrukce rozpadá.

V estetické moderně došlo také k pokusům obnovit celek skrze novou interpretaci antického mýtu. Polyteismus odpovídá fragmentárnímu a polyvalentnímu modernímu vědomí lépe než monoteismus, avšak ani on není transcendentní, nakonec vede opět k pojetí celku coby totalizace diferencí (leibniziánsky řečeno k uvedení nesoumžností do jediného světa). Pohanská zkušenost navíc po křesťanství už není dost dobře možná, u Nietzscheho, Neumanna či Machara jsou pohanské pokusy para-křesťanské, vznikly až v souvztažnosti ke křesťanství. Moderní vědomí je již „kontaminováno“ křesťanstvím, a tak archaickou zkušenost nelze zopakovat. Dekadence však klasickou antiku nechala ve své recepci zcela stranou a zaměřila se na dionýský orgiamus, gnosticismus či pozdní antiku, která má coby manýristická epocha blízko k baroku (k poznání pozdněantické inspirace dekadence stačí prostudovat des Esseintovu knihovnu či jeho odpor k Vergiliovi, Horatiovi a Ciceronovi, který si v ničem nezadá s Baudelairovým odporem k Homérovi).<sup>1214</sup> Dekadentní poetika tedy

---

<sup>1211</sup> Patočka, Jan: *Negativní platonismus*, s. 52.

<sup>1212</sup> Chotaš, Jirí: Význam slova „metafyzika“ u Kanta. In Šimsa, Martin; Sousedík, Prokop; Nitsche, Martin (eds.): *Návrat metafyziky?*, s. 46.

<sup>1213</sup> Kouba, Pavel: *Nietzsche*, s. 30.

<sup>1214</sup> „Mezi jinými zdál se mu sladký Vergilius [...] jedním z nejhroznějších zkostratělých pedantů, jedním z nejhorších žvanilů, jež starověk kdy zplodil [...] jeho nechut k sloním vнадám Horaciovým, k žvástům tohoto zoufalého neohrabance, jenž se pitvoří s posádrovanými šprýmy starého klauna, byla

představuje jakési negativní baroko, které si podržuje barokní obrysy, ale chybí mu střed, dekadentní temnosvit je spíše než na střídání světla a stínu založen na různých odstínech temného. Dekadence se inspirovala i leibniziánskou monadičností (srov. Benjaminův výrok o tom, že struktura *Květů zla* je „velice monadologická“),<sup>1215</sup> avšak po ztrátě předzjednané harmonie je tato monadičnost dysfunkční: monády jsou zcela izolovány v narcismu a akomunikativním mlčení či neslyšném šeptání. Přesto jako by zde nostalgie po monadičnosti, po barokní identitě duše existovala, jak jsme mohli vidět např. na Karáskově recepci Jana od Kříže. Karásek baroko ve svém díle nepochybně na četných místech recipuje (srov. zajímavou skutečnost, že na samém úsvitu Karáskovy básnické dráhy stojí překlad básně Terezie z Ávily *Ukřižovanému Ježíši* uveřejněný v časopise *Vesna* zkraje 90. let<sup>1216</sup> a přetisknutý pak ještě v *Hovorech se smrtí* a *Cestě mystické*),<sup>1217</sup> i proto se lze snad o barokizující interpretaci Karáskova díla pokusit.

Jak bylo řečeno v jedné z kapitol, v barokním temnosvitu je předpokladem zjevení tma, v leibniziánské monádě se vědomé percepce vynořují z temného základu mikropercepce. Leibniz tu polemizuje s Descartem, který stanovil jako kritérium pravdy jasnou a zřetelnou ideu, podle Leibnize však přesně nevymezil, v čem přesně spočívá. Karteziánská definice pravdivosti je ryze subjektivní, záleží na míře individuální pozornosti, která se liší subjekt od subjektu.<sup>1218</sup> Leibniz se tedy snaží definovat jasnost a zřetelnost (a tedy pravdivost!) idey kritérii „objektivními, hmatatelnými, čerpanými z povahy objektu a spočívajícími na analýze pojmů“.<sup>1219</sup> Leibniz tedy Descartovi vyčítá přílišnou ideálnost a opovržení smysly. Po subjektu Descartovy návody dle Leibnize žádají, aby „psychologickými postupy zreformoval sám sebe, namísto aby mu poskytly přesná pravidla čerpaná z povahy objektu“.<sup>1220</sup> V reálném životě není subjektivní poznání vždy jasně a zřetelně rozlišené od temných evidencí a zároveň je třeba také nějak počítat s objekty a stanovit „hmatatelná“ kritéria, čímž subjekt nebude nucen k „intelektuální“ askezi.<sup>1221</sup> Mohli bychom tedy říci, že pravda skutečně potřebuje tělo

---

bez mezí. / V próze neunášel ho ani trochu více mnohomluvný jazyk, příliš mnohoslovné metafory, nesmyslné odchylky Cizrnovy...“ Huysmans, Joris Karl: *Naruby*, s. 30n.

<sup>1215</sup> Benjamin, Walter: *Centrální park*. In *Dílo a jeho zdroj*, s. 113.

<sup>1216</sup> Kolařík, Karel: *Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic*. In *Česká literatura* 56, s. 608.

<sup>1217</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Hovory se smrtí*, s. 57; Karásek ze Lvovic, Jiří: *Svatá Terezie z Ježíše*. In *Cesta mystická*, s. 22.

<sup>1218</sup> Moreau, Joseph: *Svět Leibnizova myšlení*, s. 71.

<sup>1219</sup> *Ibid.*

<sup>1220</sup> *Ibid.*, s. 81.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, s. 82.

– proces poznání se neděje ve vzduchoprázdnu, ale je souhrou smyslových počitků, temného, podprahového vnímání i jasných a zřetelných idejí:

Oproti Descartesovi vychází Leibniz z temného: jasné vyvstává z temného genetickým procesem. Zároveň se jasné noří do temného, a noří se do něj neustále: je to přirozený temnosvit, je to rozvíjení temného, je to *více či méně* jasné, podle toho, jak je odhalováno smyslovým.<sup>1222</sup>

Každá monáda v sobě zároveň obsahuje „temný prach světa“.<sup>1223</sup> Desomatizace v dekadentním symbolismu tak může znamenat negativní dialektiku vůči příliš racionalistickému oddělování tělesného a duševního. Tělo ukotvuje myslící vědomí ve světě, je zdrojem organičnosti. V křesťanském pojetí je organickou jednotou ostatně i samo božství: nejen v podobě Bohočlověka s oslaveným zmrtvýchvstalým tělem, ale také v jednotě mezi Boží transcendencí (Bůh Otec) a Boží imanencí (Bůh Duch svatý). Křesťanský mysticismus také počítá s empirickou zkušeností božství – tedy empirickou zkušeností, se kterou osvícenská filozofie nepočítala, která byla jejím „momentem zaslepení“. Učení o vnitřních smyslech středověku vycházelo také z toho, že Bůh je zakoušen jiným médiem vnímání než předmětné skutečnosti pozemského světa: vyšší vrstvou duše, jejím „vrcholem“.<sup>1224</sup> O této vrstvě hovoří i Przybyszewski, když ji spojuje jak s katolickou mystičkou první poloviny 19. století Kateřinou Emmerichovou, tak s moderními umělci Ropsem či Chopinem.<sup>1225</sup> Bůh jako čirý duch je „zcela jiným“ a v mystickém nazírání není dán jen jako předmět nebo jev (i když tato zkušenost může být smyslová nebo k ní být analogická), ale také jako čiré bytí. V dekadentním symbolismu pokusy o nepojmové, nekognitivní vnímání nalezneme, ale dekadentní „antropologii“ schází katolické pojetí lidské osoby jako integrální jednoty těla a

---

<sup>1222</sup> Deleuze, Gilles: *Záhyb*, s. 153.

<sup>1223</sup> „Také karteziánská škála temné-jasně-zmatené-zřetelné získává úplně nový smysl a nové vztahy. Malé percepcie představují temný prach světa, obsažený v každé monádě, tmavý základ. Diferenciální vztahy mezi těmito nekonečně malými aktuálními pak *vytahují na světlo*, tedy utvářejí jasnou percepci (zelená) z určitých vytrácejících se malých temných percepcí (žlutá a modrá).“ Ibid., s. 152.

<sup>1224</sup> Underhill, Evelyn: *Mystika*, s. 28. Srov. též Terezii z Ávily, která píše o místě „úplně nahoře v hlavě, kde, jak jsem řekla, má sídlo vyšší část duše“. Terezie od Ježíše: *Hrad v nitru*. Nakladatelství Tiskárny Vimperk: Vimperk, 1991, s. 51.

<sup>1225</sup> „Mozek, toť codennost, všední den, matematika, logika. Duše je řídký sváteční den, bezpravidelné, blesk, zvracující všechnu logiku. Jest orgán, jenž chápe, nekonečné a bezprostorové, orgán, v němž splývají nebe a země, orgán, pomocí něhož Kateřina Emmerichová, zcela nevzdělaná žena, s nejtrapnější, téměř archeologickou přesností popisuje místo, na němž Kristus trpěl, a líčí muka smrti ukřížováním s fyziologickou odbornou znalostí. Toť orgán vizionářské extáze a somnambulní clairvoyance, orgán nejvyššího eretismu, v němž stvořil Rops své *Sataniques* a Chopin svou *b moll* sonátu.“ Przybyszewski, Stanisław: Neznámý. In *Moderní revue* 2, 1896, sv. 4, s. 52. Cit dle Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 300.

duše a bez této organické jednoty se tělesnost v dekadentním diabolismu buď redukuje na dionýskou senzualitu, nebo gnostickou hyperspiritualizaci.

Pokud vezmeme výše řečené jako metaforu, můžeme říci, že k poznání je třeba dojít zkušeností s temnotou – to je barokní pouť za poznáním a ideálem, jak jsme ji pozorovali u Komenského, Ignáce či Ramóna Llulla. Tato temnota může být definována různě, ať už jako zkušenost zla, iracionality či senzualnosti a tělesnosti. Jako rámec těchto zkušeností se katolicismus dobře hodí: pro dekadentní autory se mohl stát spojencem v antiosvícenském gestu. Osvícenství bylo založeno do značné míry protestantsky – na Kantově racionalistické etice a teorii poznání, na kalvinistické pracovní morálce, z které se vyvinul kapitalismus. Katolicismus oproti tomu coby univerzalistický, mystický, vysoce estetizovaný a archaický poskytoval dekadentnímu symbolismu rezervoár subverzivních figur (byť i katolicismus se mohl využít v příliš formalizované scholastiku, čehož si všímá přirozeně i Karásek). Podobnou roli nemusel hrát pro dekadenty pouze katolicismus, ale také okultismus a ezoterika. Karásek mezi obojím ostatně neviděl přílišný rozdíl – únikem z modernity mu byl jak Jan od Kříže a Terezie z Ávily, tak Péladan a Swedenborg, klášter karmelitánek stejně jako rosekruciánství, magie nebo alchymie. Explicitním dokladem je např. báseň *Hymnus ku cti svatého Jiří* ze sbírky *Hovory se smrtí*, uvedená Péladanovým rosekruciánským mottem.<sup>1226</sup>

Dekadence na jednu stranu sledovala náboženské otázky z uměleckého hlediska – měla zájem především o mystický jazyk (katolicismus byl pro dekadenci důležitý jak pro stylistiku, tak témata), stejně jako o ezoterický význam umění.<sup>1227</sup> Takovýmto mystikem umění – spíše než filozofem – je pro dekadenty samozřejmě také Nietzsche.<sup>1228</sup> Na druhé straně je však dekadence jako taková i skutečným náboženským fenoménem i jakýmsi pokusem o negativní, neidealistickou metafyziku, o čemž by svědčilo dekadentní lpění na uzavřenosti leibniziánské monády i poté, co byla předzjednaná harmonie ztracena. Dekadence vyjadřuje také určitou náboženskou zkušenost, byť jistě neortodoxní a apofatickou. Arthur Symons ve své studii *The Symbolist Movement in Literature* (prvně vydané v roce 1899) vyslovuje názor, že symbolistická literatura „se sama stává jakýmsi náboženstvím, se všemi povinnostmi a

---

<sup>1226</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Hovory se smrtí*, s. 58.

<sup>1227</sup> Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, s. 3nn.

<sup>1228</sup> Srov. Karáskovu poznámku z Nietzscheho nekrologu, že jeho styl „není koženou periodou psanou brkem Kantovým, ale *vibrujícím temperamentním* slohem umělce“ Karásek, Jiří: Za Friedrichem Nietzsche. In *Moderní revue* 6, 1899–1900, sv. 11, s. 334. Cit. dle Urban, Otto M.; Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925*, s. 307.

odpovědností posvátného rituálu<sup>1229</sup> – u Symonse ne však v esteticistním smyslu coby absolutizace umění jako nejvyšší hodnoty, ale kvůli tomu, jak symbolismus zpracovává duchovní zkušenosti, jak „spiritualizuje literaturu“ a nemá strach z mystéria.<sup>1230</sup> Podle toho, z jakého hlediska dekadentní symbolismus nahlížíme, pak bude vypadat i hodnocení Karáskova díla: pro Šaldu, který Karáska posuzuje také formálně, představuje Karásek úzký talent podléhající rétorismu a manýře,<sup>1231</sup> případně kritizuje Karáskovu hermetičnost a diaboličnost.<sup>1232</sup> Šaldovi v této literatuře scházejí ideje, tedy pozitivní obsahy poznání i v rámci duchovní oblasti. Pro Prybyszewského patří naopak Karásek k nejnadanějším a nejprogresivnějším evropským umělcům, protože je pro něj čelným představitelem „literární revoluce“, která oproti materialismu a racionalismu liberálního měšťanstva staví duševní život právě i s jevy, které jsou v tehdejší nordsauvském diskursu chápány jako patologie, a Šaldou kritizovaný amorfni psychismus chápe jako gesto.<sup>1233</sup> Sledujeme-li témata, která Karásek zpracovává, je možné vést kontinuitu nejen do minulosti k baroku či manýrismu, ale i do budoucnosti směrem k avantgardě – k expresionismu či surrealismu. V tomto vývojovém ohledu je Karásek tedy autorem pozoruhodným.

V rámci tohoto proudu je Karáskova recepce barokních motivů poměrně logická. Jde tu o originální pokus řešit problémy moderního racionalismu na estetickém a duchovním základě, který právě pomocí barokní recepce nebo zkrátka jen tvorby v „barokním“ duchu přináší četné zajímavé vhledy do umění estetické moderny jako takového. Zajímavá otázka vyvstává i v rámci „domácí“ vývojové řady: nakolik Karáskovo dílo potvrzuje pynsentovskou tezi o „barokní“ podstatě české literatury. Renesance v českých zemích příliš nezakořenila, resp. až ve své pozdní verzi v podobě humanismu, a tato tradice byla předčasně přerušena třicetiletou válkou. Oproti tomu vysoká barokní literatura (např. mysticko-erotické literatura) u nás pronikla i do lidové ústní slovesnosti anebo jako Michnova tvorba zkrátka zlidověla.

---

<sup>1229</sup> Symons, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E. P. Dutton, 1919, s. 9. [Překl. Š. S.]

<sup>1230</sup> *Ibid.*, s. 9.

<sup>1231</sup> V souvislosti s ranými Karáskovými díly píše o „zploštění, ochuzení a zmanýrisování písemnictví a umění“. Šalda, F. X.: *Z nové české belletrie*. In *Kritické projevy 2*, s. 239.

<sup>1232</sup> „Obmezuje se [česká dekadence] stále jen na nejprimitivnější život smyslů a nervů, na pouhé patologické afekty, které pracně a těžce kopíruje, namáhavě opisuje a skládá. [...] p. Karáskův dekadent [...] jen vnímá, chorobně, jako dítě nebo pološilenec vnímá barevné skvrny, jež špatně lokalizuje a jichž asociaci zkušeností si ještě neopravil. Celá práce není nic jiného než chaos kuriosních postřehů, v nichž není metody. Jsou to bizarně a neobvykle kupené apercepce, o nichž naprosto nic jiného nemůžeme povědět, než že nejsou pravidelné. Tak, jak tento člověk nazírá, nazírá se snad v horečce. Umění toto je každým způsobem velmi pohodlné, poněvadž právě mu schází všeska *organičnost a typičnost* a tím již stojí z *dosahu kontroly* čtenářovy.“ *Ibid.*, s. 242.

<sup>1233</sup> Przybyszewski, Stanisław: *Pro domo mea*. In *Moderní revue 2*, 1895/96, sv. 4, s. 93.

Baroko je také doba, kdy je česká kultura skutečně kosmopolitní: Kalista ukazuje, že španělský barokní vliv začal do českých zemí pronikat už ve 30. letech 16. století v souvislosti s Habsburky,<sup>1234</sup> kdy je posléze vazba na Španělsko četná i mezi zemskou aristokracií, nehledě na jezuitský vliv, počínající u nás v 50. letech 16. století a přicházející především prostřednictvím jezuitů ze španělských držav.<sup>1235</sup> S třicetiletou válkou nastává příliv cizích žoldnéřů a vedle válečných hrůz dochází i ke kulturní výměně, která se děje i skrze kontakt s českou emigrací.<sup>1236</sup> Barokní inspiraci nalezneme také u zakladatelské postavy moderní české poezie Máchy – a je to možná právě Máchova „baroknost“, co způsobuje Máchovu protichůdnost národněobrozenskému programu (který ostatně pro baroko pochopení z ideologických důvodů neměl).

Barokní vliv v českých literárních dějinách tak může být větší, než si byly dlouhou dobu ochotny připustit.

---

<sup>1234</sup> Kalista, Zdeněk: *Ctihodná Marie Elekta Ježíšova*, s. 95.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, s. 96.

<sup>1236</sup> *Ibid.*, s. 103.



## Literatura

### KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří.

*Barokové oltáře. Legendy.* Praha: Hyperion, 1922.

*Básně z konce století.* Gabriela Dupačová; Aleš Zach (eds.). Praha: Thyrsus, 1995.

*Cesta mystická. Iniciály a iluminace.* Praha: Aventinum, 1932.

*Gotická duše a jiné prózy.* Praha: Vyšehrad, 1991.

*Hovory se smrtí.* Praha: [nákl. vl.], 1904.

*Chimérické výpravy. Kritické studie.* Praha: Aventinum, 1927.

*Ideje zítřku. Henrik Ibsen – Walt Whitman. (1894–1898).* Praha: Hugo Kosterka, 1898.

*Impresionisté a ironikové. Kritické studie. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých.* Praha: Aventinum 1926.

*Lásky absurdné. Legendy.* Praha: Aventinum, 1929.

Legenda o melancholickém princí. In *Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 23–29, 33–38, 83–87, 105–109, 135–141, 167–171; sv. 6, s. 5–9, 33–36, 85–91, 101–109.

*Legenda o Sodomovi.* Praha: Ludvík Bradáč, 1920.

*Milý příteli... (Listy Edvardu Klasovi).* Heczková, Libuše; Zach, Aleš; Zemanová, Gabriela M. (eds.). Praha: Thyrsus 2001.

*Mimo život.* Velké Meziříčí: Šašek a Frgal, 1897.

*Obrácení Raymunda Lulla.* Praha: Trigon, 1996.

*Posvátné ohně. Novelly.* Královské Vinohrady [Praha]: F. Adámek, 1911.

Poznámky. In *Moderní revue* 5, 1899, sv. 10, s. 30–31.

*Renaissanční touhy v umění. Kritické studie.* Praha: Aventinum, 1926.

*Romány tři mágů.* Praha: Volvox Globator, 2012.

*Sen o říši krásy. Čínská pohádka o dvou dějstvích.* Praha: K. Neumannová, 1907.

*Stojaté vody.* Praha: Moderní revue, 1895.

*Tvůrcové a epigoni. Kritické studie.* Praha: Aventinum, 1927.

*Umění jako kritika života. Kritické studie.* Praha: Aventinum 1927.

*Vzpomínky.* Praha: Thyrsus, 1994.

*Ztracený ráj.* Praha: Melantrich, 1977.

### **Primární literatura:**

BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla.* Překl. Svatopluk Kadlec. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire II. Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae.* Svazek 2. Crépet, Jacques; Pichois, Claude (eds). Paříž: L. Conard, 1952.

BAUDELAIRE, Charles. *Rakety. Mé srdce obnažené. Denníky Charlesa Baudelairea*. Překl. Jarmil Krezar. Královské Vinohrady [Praha]: F. Adámek, 1907.

BŘEZINA, Otokar. *Básnické spisy. Spisy Otokara Březiny. Svazek I*. Hýsek, Miloslav (ed.). Praha: Melantrich, 1933.

GAUTIER, Théophile. *Charles Baudelaire*. Překl. Otokar Levý. Praha: Nakladatelství Aloise Srdce, 1919.

GELLIUS, Aulus. *The Attic Nights of Aulus Gellius*. Rolfe, John C. (ed.). Cambridge/Londýn: Harvard University Press/William Heinemann, 1927.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Člověk a smrt*. Překl. Otokar Fischer. Praha: Fr. Švejda 1910.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I*. Steiner, Herbert (ed.). Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer, 1950.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Lucidor a jiné prózy*. Vajchr, Marek (ed.). Překl. Aloys Skoumal. Praha: Slovalt, 1998.

*Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg. Briefwechsel*. Gilbert, Mary E. (ed.). Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer, 1966.

HUYSMANS, Joris Karl. *Naruby*. Překl. Arnošt Procházka. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.

IGNÁC Z LOYOLY. *Souborné dílo. Duchovní cvičení. Vlastní životopis. Duchovní deník*. Michal Altrichter (ed.). [Překl. neuveden.] Olomouc: Refugium, 2005.

JAN OD KŘÍŽE. *Duchovní píseň*. Překl. Vojtěch Kohut. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000.

JAN OD KŘÍŽE. *Poezie*. Překl. G. Franci. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1992.

JAN OD KRÍŽE. *Temná noc*. Překl. Věra Anežka Michaela Kofroňová. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995.

JAN OD KRÍŽE. *Výstup na horu Karmel*. Překl. Terezie Brichtová. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999.

KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha. Groteskní romanetto*. Praha: Paseka, 1990.

KOMENSKÝ, Jan Amos. Labyrint světa a ráj srdce. In *Opera omnia 3*. Kopecký, Milan (ed.). Praha: Academia, 1978, s. 267–397.

MÁCHA, Karel Hynek. *Prózy, zápisníky, deníky*. Praha: Československý spisovatel, 1986.

MANN, Thomas. *Smrt v Benátkách*. Překl. Pavel Eisner. Praha: Odeon, 1973.

MANN, Thomas. *Tonio Kröger*. Překl. Jitka Fučíková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudba a umění, 1958.

MIGNE, Jacques-Paul (ed.): *Patrologiae latinae cursus completus. Series prima*. Svazek 61. Paříž, 1847.

*Mystické město Boží. Svazek I. Početí. Životopis Panny Marie a Matky Boží Marie od sestry Marie do Ježíše z Agredy*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2019.

NEUMANN, Stanislav Kostka. *Básně I*. Spisy Stanislava K. Neumanna. Svazek první. Píša, A. M. (ed.). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

PETRONIUS ARBITER. *Satyricon, Fragmenta and Poems*. Heseltine, Michael (ed.). Londýn: William Heinemann, 1913.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Hand and Soul*. Londýn: Strangeways and Walden, 1869.

DE SPONDE, Jean. *O smrti*. Překl. Jiří Pelán. Zblou: Opus, 2005.

SEZIMA, Karel. *Passiflora*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1920.

SVATÝ AUGUSTIN. *Vyznání*. Překl. Ondřej Koupil, Marie Kyralová, Pavel Mareš. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2015.

TEREZIE OD JEŽÍŠE. *Hrad v nitru*. [Překl. neuveden.] Nakladatelství Tiskárny Vimperk: Vimperk, 1991.

TEREZIE OD JEŽÍŠE. *Život*. Překl. Josef Koláček. Vimperk: Nakladatelství Tiskárny Vimperk, 1991.

TEREZIE Z LISIEUX. *Příběh jedné duše. Autobiografické spisy*. Překl. Eva Jelínková a Klára Jirsová. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2016.

WEDEKIND, Frank. *Lulu. Erdgeist. Tragedie o 4 dějstvích*. Překl. Otokar Fischer. Praha: Bursík a Kohout, 1914.

WILDE, Oscar. *Obrázek Doriana Graye*. Překl. J. Z. Novák. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958.

WILDE, Oscar. *Salome. Drama o jednom dějství*. Překl. Jarmil Krezar. Král. Vinohrady [Praha]: Ludvík Bradáč, 1921.

### **Sekundární literatura:**

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překl. Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1966.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Překl. Michael Hauser, Milan Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009.

ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind*. McCarthy, Mary (ed.). San Diego/New York/Londýn: Harvest/Harcourt, 1981.

ASSMANN, Jan Nepomuk (ed.). *Sen o říši krásy. Sbirka Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha: Obecní dům, 2001.

BAMBERG, Claudia. *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2011.

BARNER, Wilfried. *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Překl. J. Fialová, A. a H. Kroupovi, V. Smetanová, J. Vladislav, J. Pokorný. Praha: Odeon, 1968.

BECKEROVÁ, Karin. *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Překl. Alena Lhotová. Praha: Karolinum, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Růžena Grebeníčková (ed.). Překl. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979.

BERĎAJEV, Nikolaj. *Nový středověk. Úvahy o osudu Ruska a Evropy*. Překl. Jan Kranát. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004.

BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Překl. Josef Hrdlička. Praha: Vyšehrad, 2007.

BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Překl. Jakub Čapek, Josef Fulka, Josef Hrdlička, Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta, 2003.

- BITNAR, Vilém. *Katolicita Julia Zeyera*. Praha: Lidová akademie v Plzni, 1926.
- BLUMENBERG, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV*. Fuhrmann, Manfred (ed.). Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 1971, s. 11–66.
- BONNER, Anthony. *The Art and Logic of Ramon Llull. A User's Guide*. Leiden: Brill, 2007.
- BREISKY, Arthur. Kvintesece dandysmu. In *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*. Spisy Arthura Breiského. Svazek 2. Dupačová, Gabriela; Zach, Aleš (eds.). Praha: Thyrsus, 1996, s. 128–136.
- BRIESE-NEUMANN, Gisa. *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*. Frankfurt nad Mohanem: Peter Lang, 1985.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press: Durham, 1987.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Překl. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová. Praha: Triáda, 1998.
- ČERNÝ, Václav. Baroko a romantismus (O důležitém problému, i Máchy se týkajícím). In *Tvorba a osobnost I*. Šulc, Jan; Kabíček, Jan (eds.). Praha: Odeon 1992, s. 408–415.
- ČORNEJ, Petr (ed.). *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H&H, 2001.
- ČYŽEVSKYJ, Dmytro. K Máchovu světovému názoru. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského linguistického kroužku*. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 111–180.
- DAVIES, Norman. *Dějiny jednoho kontinentu*. Praha: Prostor a Academia, 2005.

DAWSON, Christopher. *The Gods of Revolution*. Washington: The Catholic University of America Press, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Záhyb. Leibniz a baroko*. Praha: Herrmann & synové 2014.

DESCARTES, René. *Oeuvres de Descartes VIII*. Adam, Paul; Tannery, Charles (eds.). Paříž: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

DIX, Steffen. *Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

DOSTÁLOVÁ, Ludmila. Hilbertův program: proměna matematické praxe před a po Gödelových větách o neúplnosti. In BEČVÁŘ, Jindřich, BEČVÁŘOVÁ, Martina (eds.). *Matematika v proměnách věků VI*. Praha: Matfyzpress, 2010, s. 175–185.

FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Překl. Miroslav Petříček. Praha: Český spisovatel, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007

FOUCAULT, Michel. *Zrození kliniky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

GÁL, Egon, MARCELLI, Miroslav (eds.). *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (eds.). *Encyklopedie středověku*. Překl. Lada Bosáková, Alena Boušková, Catherine Ébert-Zeminová, Alena Macháčková, Jitka Matějů, Irena Neškudlová, Barbora Spalová, Veronika Sysalová, Lucie Šavlíková, Pavel Zahradník. Praha: Vyšehrad, 2014.

GÖTZ, František. *Jasnící se horizont. Průhledy a podobizny*. Praha: Václav Petr, 1926.

GUARDINI, Romano. *Konec novověku. Pokus o orientaci*. Překl. Otakar Veselý. Praha: Vyšehrad, 1992.



GUITTON, Jean. *Portrét Marty Robinové*. Praha: Signum unitatis, 1991.

GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887.

HABERMAS, Jürgen. Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe. In *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1986, s. 104–129.

HANSEN-LÖVE, Aage A. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus*. Vídeň: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.

HANSON, Ellis. *Decadence and Catholicism*. Cambridge (Massachusetts) a Londýn: Harvard University Press, 1997.

HAUSER, Michael. *Adorno: Moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005.

HECZKOVÁ, Libuše. Děti čistého živého (lux et tenebris). In PAPOUŠEK, Vladimír (ed.). *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 145–158.

HEIDBRINK, Ludger. Die Moderne als Projekt der historischen Zeit. In VON GRAEVENITZ, Gerhart (ed.). *Konzepte der Moderne*. Stuttgart a Výmar: J. B. Metzler, 1999, s. 544–564.

HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. Frankfurt nad Mohanem: Vittorio Klostermann, 1963.

HILAR, Karel Hugo. Doba syntetická. Essai o psychologii dnešku. In *Moderní revue 19*, 1913, sv. 27, s. 107–117.

HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Překl. Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil a Jiří Stromšík. Praha: Triáda/H&H 2001.

HOGENOVÁ, Anna. Privace a její úloha v myšlení. In *Paideia. Philosophical E-journal of Charles University* 8 [online], 2011, č. 2–3 [Cit. 6. 3. 2017]. [internetový odkaz již nedostupný]

HOŠEK, Radislav. *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad, 2004.

HOŠEK, Radislav. Sociální pozadí Augustinova spisu *O Boží obci*. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 2, 1953, B1, s. 67–99.

HOŠNA, Jiří. Šaldovo místo v diskusi o českém baroku. In *Česká literatura* 35, 1987, č. 5/6, s. 446–448.

HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005.

HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Úvod do fenomenologické filosofie*. Překl. Oldřich Kuba. Praha: Academia, 1972.

CHARVÁT, Martin. *Foucault a Deleuze: O těle, experimentu a etice*. Praha: Togga, 2018.

CHATEAUBRIAND, François-René. Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la révolution française. In *Œuvres complètes de Chateaubriand 1. Essai sur les révolutions anciennes et modernes*. Paříž: Garnier frères, 1861, s. 233–642.

ILG, Albert. *Die Zukunft des Barockstils: eine Kunstepistel*. Vídeň: Manz'sche k. k. Hofverlags- und Universitätsbuchhandlung, 1880.

ISENSEE, Josef. Die heikle Weltherrschaft der Menschenrechte. Zur Dialektik ihrer Universalität. In BREUER, Martin, EPINEY, Astrid, HARATSCH, Andreas, SCHMAL, Stefanie, WEIß, Norman (eds.). *Der Staat im Recht. Festschrift für Eckart Klein zum 70. Geburtstag*. Berlín: Duncker & Humblot, 2013, s. 1085–1112.

JAUß, Hans Robert. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1990.

JONAS, Hans. *Gnosis und spätantiker Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1934.

KALISTA, Zdeněk. *Ctihodná Marie Elekta Ježíšova. Po stopách španělské mystiky v českém baroku*. Řím: Křesťanská akademie, 1975.

KALISTA, Zdeněk. *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*. Praha: Vyšehrad, 2014.

KANT, Immanuel. Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte. In *Werke in zwölf Bänden. Band 11*. Weischedel, Wilhelm (ed.). Wiesbaden a Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp, 1964, s. 85–102.

KANT, Immanuel. *Studie k dějinám a politice*. Sobotka, Mila; Novotný, Karel (eds.). Překl. Jaromír Loužil, Petra Stehlíková, Karel Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2013.

KOLAŘÍK, Karel. Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic. In *Česká literatura 56*, 2008, č. 5, s. 605–634.

KOPECKÝ, Milan. Bridelovo umění slova. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 39*, 1992, D, s. 41–48.

KOPECKÝ, Milan. „V tomto se světle zatmívám“. In BRIDEL, Fridrich. *Básnické dílo*. Kopecký, Milan (ed.). Praha: Torst, 1994, s. 7–25.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.

KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006.

KREJČÍ, František Václav. Znavené duše. In *Moderní revue 1*, 1895, sv. 1, s. 73–76, 101–106.

KUCHAŘ, Lumír. *Dialogy o kráse a smrti. Studie a materiály k české literatuře přelomu 19. a 20. století*. Brno: Host, 1999.

KUCHAŘ, Lumír. Dopisy Jiřího Karáska ze Lvovic Otokaru Březinovi. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 29*, 1980, D27, s. 155–167.

LARGIER, Niklaus. *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. Mnichov: C. H. Beck, 2007.

LARGIER, Niklaus. Medialität der Gewalt. Das Martyrium als Exempel agonaler Theatralisierung. In BRAUN, Manuel, HERBERICHS, Cornelia (eds.). *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2005, s. 273–291.

LEACH, Andrew, MACARTHUR, John, DELBEKE, Maarten (eds.). *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*. Londýn a New York: Routledge, 2017.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Sämtliche Schriften und Briefe*. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Fünfter Band. Vorausedition ad usum collegialem [online]. Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster, 2018 [cit. 15. 9. 2019]. Dostupný z www: <<https://www.uni-muenster.de/Leibniz/DatenVI5/ve65.pdf>>.

LEOPOLD, Stephan, SCHOLLER, Dietrich (eds.). *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*. Mnichov: Wilhelm Fink, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Překl. Jiří Pechar. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993.

MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlín: S. Fischer, 1920.

MANN, Thomas. *Konec měšťanské epochy*. Hon, Jan; Říha, Jakub (eds.). Překl. Jan Hon. Praha: Dauphin, 2008.

MARITAIN, Jacques. Přirozená mystická zkušenost a prázdnota. Překl. Karel Špruňk. In *Salve. Revue pro teologii a duchovní život* 2/2006, s. 97–117.

MARITAIN, Jacques. Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle. In *Œuvres complètes de Jacques et Raïssa Maritain 7. 1939–1943*. Allion, Jean-Marie (ed.). Fribourg: Éditions Universitaires a Paříž: Saint-Paul, 1988, s. 51–282.

MARTEN, Miloš. *Akkord. Mácha – Zeyer – Březina. Essaye*. Praha: B. Kočí, 1916.

MARTEN, Miloš. Poznámky [podepsán jako Miloš Šebesta]. In *Moderní revue* 5, 1899, sv. 10, s. 146–148.

MARTEN, Miloš. *Styl a stylisace. Dialog*. Praha: Moderní revue, 1906.

MASARYK, Tomáš Garrigue. Moderní člověk a náboženství. Moderní titanism. In *Naše doba* 5, 1897, s. 32–42.

MASARYK, Tomáš Garrigue. Moderní titanism. A. de Musset: nemoc století. In *Naše doba* 5, 1897, s. 142–157.

MASARYK, Tomáš Garrigue. Život církevní a náboženský roku 1904. [2. část] In *Naše doba* 12, 1905, s. 353–358.

MOREAU, Joseph. *Svět Leibnizova myšlení*. Překl. Martin Pokorný. Praha: OIKOYMENH, 2000.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, 1991.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova. In *Listy pro umění a kritiku* 4, 1936, č. 2, s. 25–33; č. 3, s. 62–73.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. In *Studie z estetiky*. Chvatík, Květoslav (ed.). Praha, Odeon, 1971, s. 66–76.

NEUMANN, Jaromír. *Český barok*. Praha: Odeon, 1969.

NEUMANN, Jaromír. *Petr Brandl*. Steckerová, Andrea (ed.). Praha: Národní galerie, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Der Fall Wagner – Götzen-Dämmerung – Der Antichrist – Ecce homo – Dionysos-Dithyramben – Nietzsche contra Wagner*. KSA 6. Colli, Giorgio; Montinari,azzino (eds.). Mnichov: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy. První díl*. Překl. Věra Koubová. Praha: OIKOYMENH, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy. Druhý díl*. Překl. Věra Koubová. Praha: OIKOYMENH, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1882–1883*. KSA 10. Colli, Giorgio; Montinari,azzino (eds.). Mnichov/Berlín a New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/ De Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Překl. Otokar Fischer. Praha: Gryf, 1993.

NOVÁK, Arne. *Stručné dějiny literatury české*. Olomouc: R. Promberger, 1946.

OTTO, Walter F. *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt nad Mohanem: Vittorio Klostermann, 1996.

PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997.

PATOČKA, Jan. Čas, věčnost a časovost v Máchově díle. In *Realita slova Máchova. Sborník pojednání*. Grebeníčková, Růžena; Králík, Oldřich (eds.). Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 181–207.

PATOČKA, Jan. *Negativní platonismus*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

PAVERA, Libor. Arne Novák a počátky české barokistiky. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, V, č. 5–6, Brno 2004, s. 27–34.

PIEPER, Josef. *Scholastika. Osobnosti a náměty středověké filosofie*. Překl. Ivan Ozarčuk. Praha: Vyšehrad, 1993.

POKORNÝ, Petr. *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad, 1998.

PRZYBYSZEWSKI, Stanisław. Pro domo mea. In *Moderní revue 2*, 1895/96, sv. 4, s. 92–95.

PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura 1848–1918*. Praha: Torst, 1998.

PUTNA, Martin C. *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík. Studie k druhému životu antiky v evropské kultuře*. Praha: Academia, 2006.

PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*. Překl. Jan Pospíšil. Praha: Karolinum, 2008.

PYNSENT, Robert B. *Pátrání po identitě*. Překl. Blanka Hemelíková. Praha: H&H, 1996.

QUAST, Bruno. *drücken und schriben*. Passionsmystische Frömmigkeit in den *Offenbarungen* der Margarethe Ebner. In BRAUN, Manuel, HERBERICHS, Cornelia (eds.). *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2005, s. 293–306.

RASCH, Wolfdietrich. *Die literarische Décadence um 1900*. Mnichov: C. H. Beck, 1986.

LE RIDER, Jacques. *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*. Vídeň a Mnichov: Löcker Verlag, 1985.

RIEGL Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Burda, Arthur; Dvořák, Max (eds.). Vídeň: Anton Schroll, 1908.

SABINA, Karel. *Dějepis literatury československé*. Sešit II. Praha: Al. Štorch, 1860.

SCHILLER, Friedrich. Über naive und sentimentalische Dichtung [1. část: Über das Naive]. In *Die Horen* 1, 1795, č. 11, VIII, s. 43–76.

SCHLEGEL, August Wilhelm. Vorlesungen über die romantische Poesie [1803–1804]. In *Kritische Ausgabe der Vorlesungen II/1. Vorlesungen über Ästhetik 1803–1827*. Behler, Ernst (ed). Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2007, s. 1–194.

SCHLÖGL, Rudolf. *Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750–1850*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Svazek první. Překl. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997.

SCHULZ, Gerhard. *Romantika. Dějiny a pojem*. Překl. Martin Hořák. Praha a Litomyšl: Paseka, 1999.

SIROVÁTKA, Štěpán. Nedostatečnost hrdinů měšťanské epochy: Thomas Mann a Hugo von Hofmannsthal. In HOUSKOVÁ, Anna, SVATOŇ, Vladimír (eds.). *Pokusy o renesanci*



*Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století.* Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 133–144.

SPENGLER, Oswald. *Zánik Západu. Obrisy morfologie světových dějin.* Překl. Milan Váňa. Praha: Academia, 2010.

STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil (eds.). *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu.* Praha: Dokořán, 2009.

SVAČINOVÁ, Iva. Leibnizovské motivy v Gödelově ontologickém argumentu. In *Pro-Fil 12* [online], 2011, č. 1 [cit. 15. 9. 2019]. Dostupný z [www: <https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/139040/2\\_ProFil\\_12-2011-1\\_8.pdf?sequence=1>](http://www.digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/139040/2_ProFil_12-2011-1_8.pdf?sequence=1).

SYMONS Arthur. *The Symbolist Movement in Literature.* New York: E. P. Dutton, 1919.

ŠALDA, František Xaver. Jiří Karásek ze Lvovic: Posvátné ohně. In *Kritické projevy 9. 1912–1915.* Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 18. Havel, Rudolf; Lantová, Ludmila (eds.). Praha: Melantrich, 1954, s. 34–40.

ŠALDA, František Xaver. Jiří Karásek: Sexus necans. In *Kritické projevy 4. 1898–1900.* Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 13. Havel, Rudolf (ed.). Praha: Melantrich, 1951, s. 27–33.

ŠALDA, František Xaver. K otázce dekadence. In *Kritické projevy 2. 1894–1895.* Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 11. Vodička, Felix (ed.). Praha: Melantrich, 1950, s. 206–222.

ŠALDA, František Xaver. Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. In *Duše a dílo. Podobizny a medailony.* Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 2. Vodička, Felix (ed.). Praha: Melantrich, 1950, s. 34–73.

ŠALDA, František Xaver. Moderní literatura česká. In *Studie z české literatury.* Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 8. Havel, Rudolf (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 9–59.

ŠALDA, František Xaver. Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost. In VERLAINE, Paul (ed.). *Prokletí básníci*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 7–20.

ŠALDA, František Xaver. O literárním baroku domácím i cizím. In *Z období Zápisníku I. Úvahy kulturně politické. Studie teoreticko-umělecké. Medailóny a stati z literatur světových*. Macek, Emanuel (ed.). Praha: Odeon 1987, s. 282–307.

ŠALDA, František Xaver. Román sociální. In *Kritické projevy 1. 1892–1893*. Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 10. Pistorius, Jiří (ed.). Praha: Melantrich, 1949, s. 229–256.

ŠALDA, František Xaver. Z nové české belletrie. In *Kritické projevy 2. 1894–1895*. Soubor díla F. X. Šaldy. Svazek 11. Felix Vodička (ed.). Praha: Melantrich, 1950, s. 223–245.

ŠIMSA, Martin, SOUSEDÍK, Prokop, NITSCHKE, Martin (eds.). *Návrat metafyziky? Diskuse o metafyzice ve filosofii 20. a 21. století*. Praha:

TAEGER, Annemarie. *Die Kunst, Medusa zu töten*. Bielefeld: Aisthesis, 1987.

TAYLOR, Charles. *Sekulární věk. Dilemata moderní společnosti*. Překl. Tomáš Chudý, Ondřej Štěch. Praha: Filosofia, 2013.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *Vesmír a lidstvo*. Překl. Jan Sokol. Praha: Vyšehrad, 1990.

TICHÁ, Zdeňka. *Adam Václav Michna z Otradovic*. Praha: Melantrich, 1976.

TICHÁ, Zdeňka. Adam Václav Michna z Otradovic a jeho milostná poezie. In *Česká literatura 24*, 1976, č. 5, s. 385–396.

TICHÁ, Zdeňka. *Česká poezie 17. a 18. století*. Praha: Academia, 1974.

TICHÁ, Zdeňka. *Felix Kadlinský a jeho Zdoroslaviček*. Praha: Academia, 1973.

TOMÁŠ AKVINSKÝ. *Theologická summa. První část*. Překl. Emilián Soukup. Olomouc: Krystal, 1937.

TRETERA, Ivo. *Nástin dějin evropského myšlení. Od Thaléta k Rousseauovi*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002.

TUREČEK, Dalibor (ed.). *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2012.

UNDERHILL, Evelyn. *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí*. Překl. Jan Frei. Praha: Dybbuk, 2004.

URBAN, Otto M., MERHAUT, Luboš (eds.). *Moderní revue 1894–1925*. Praha: Torst, 1995.

VANČURA, Zdeněk. Počátek a konec baroku (K otázce literární periodisace). In *Slovo a slovesnost* 9 (1943), č. 4, s. 169–181.

VAŠICA, Josef. *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu*. Praha: Vyšehrad 1938.

VAŠICA, Josef. Poznámky. In BRIDEL, Bedřich. *Co Bůh? Člověk?* Vašica, Josef (ed.). Přerov: Bohuslav Durych, 1934, s. 47–65.

VIETTA, Silvio, KEMPER, Dirk (eds.). *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008.

VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006.

VOJVODÍK, Josef. *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických dogmat*. Praha: Academia, 2004.

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva. „Rytíři zapadajícího slunce.“ Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře. In HOUSKOVÁ, Anna, SVATONĚ, Vladimír (eds.). *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí.* Praha: Univerzita Karlova, 2012, s. 9–16.

WEININGER, Otto. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* Viedeň a Lipsko: Wilhelm Braumüller, 1908.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vžitění. Příspěvek k psychologii stylu.* Překl. David Filip. Praha: Triáda, 2001.

ZOUHAR, Jan. *Minulý konec století.* Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2000.