

Posudek oponenta disertační práce Mgr. Štěpána Sirovátky

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

předkládané v roce 2020 na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK

1.

Disertaci Štěpána Sirovátky tvoří dvě základní vrstvy, jak to naznačuje již abstrakt, resp. autoreferát. Autor studuje „dekadentní poetiku z hlediska tzv. makromoderny [...], kdy jsou fenomény modernismu či moderní poetiky sledovány z hlediska kontinuity s veškerým novověkým modernizačním procesem a osvícenským projektem,“ (abstrakt, s. 5) a v řečeném rámci se pokouší o „komplexní interpretaci celkového díla Jiřího Karáska ze Lvovic (tedy jeho literárních děl i kritické činnosti, korespondence, vzpomínek apod.), s těžištěm zvláště na Karáskově dekadentním období a na barokizujících neoromantických prózách“ (autoreferát, s. 2). Teoretická, resp. obecná rozprava nad modernismem, mimořádně poučená a – nad sledovanými konkrétními fenomény – dovedená do časů hluboce předmoderních, ozřejmuje genezi modernismu i jeho bytostnou vnitřní rozpornost (především svářlivou koexistenci racionalistické a estetické moderny) a ozřejmuje význam moderního umění jako kritické korekce „civilizačních“ procesů. V rámci – či na pozadí – tohoto „obecného“ výkladu se autor soustřeďuje především na „dekadenci“ jako „mikromodernu“ (s. 14). Tu mu reprezentuje zejména dílo Jiřího Karáska ze Lvovic, které vykládá víceméně samostatně (ve vybraném domácím i světovém kontextu) a na němž ukazuje, jak autor recipuje „protiosvícenské“ látky a utváří vlastní literární universum, vnitřně protkané intertextovými odkazy a spojené s tvorbou současníků i předchůdců.

2.

Do práce uvádí rozsáhlý – zhruba padesátistránkový – úvod, který seznamuje se Sirovátkovými východisky, především s interpretací moderny jako fenoménu protiracionalisticky orientovaného, diskontinuitního, procesuálního, otevřeného a fluidního..., jíž se dobírá podrobně podaným vyličením „modernizačního procesu“ (s. 14). Soustředí se přitom zvláště na modernistickou reflexi času, kterou uvozuje podrobným historickým přehledem chápání přítomnosti, resp. dějinnosti, a dalších zjevů, které ustavují modernu – především *revoluce* (francouzskou revolucí podle něj „přichází definitivní obrat k moderně“ /s. 21/, čili modernizační proces vrcholí /s. 33/). S oporou v konceptu *sekulárního času* Charlese Taylora konfrontuje „předmoderní“ a „moderní“ zjevy a líčí postupnou transformaci hierarchizované a transcendentně založené vertikální společnosti v společnost horizontální, určenou mj. ekonomicky a otevřenou (i revolučnímu převratu /s. 24-28/), akcelerující (s. 30-33) a důsledně orientovanou k budoucnosti, resp. k proměně, vývoji (osobnímu i společenskému) a atomizaci (s. 34-35), v níž se proměňuje s chápáním přítomnosti i „zkušenost“ (s. 35-36). Modernu s ohledem k její vnitřní polemčnosti, analytičnosti a „sebereflexivnosti“ člení na (vzájemně hlubinně spjaté) „racionalistickou“ a „kulturní“ (resp. „estetickou“): první postihuje období od renesance po pozitivismus a je charakterizována všestranným antropocentrickým úsilím o pokrok, zatímco druhá kriticky posuzuje negativní dopady té první (s. 37-39). Zvláště pozorně se zabývá fenoménem osvícenství (na základě jeho Kantovy definice) a jeho racionalismus poměřuje kritickými hlasy Husserla, Bergsona, Patočky a Adorna, o jehož *negativní dialektiku* (již ztotožňuje s „puklým zrcadlem“ estetické moderny /s. 51/) se ve své práci opírá. Při hledání takového (vůči novověkému racionalismu negativního) diskursu obrací svou pozornost především k mystice (s. 54-55), frekventovaně tematizované (nejen) v oblasti dekadence, na niž se zaměřuje a k níž ve svém historickém výkladu dospívá úvahou o „postmoderně“ co „reflexi osvícenství a jeho kritice“ (s. 56). Dekadenci jinak charakterizuje „kritikou osvícenské, buržoazní účelnosti, ale také kritikou noetických východisek samotných“ (s. 59), tedy rozkladem dosavadní představy o světě a

lidském životě, potažmo řeči a dalších nástrojů artikulace vlastní – roztržité – zkušenosti, v jejichž sdělení se hypertrofují dílčí prvky na úkor celku. V samém závěru úvodu se pak dostává i ke Karáskovi, jehož dílu přisuzuje „dekadentní i „postmoderní““ (s. 61) rysy. Do jeho poetiky chce proniknout prostřednictvím „těla“ (s. 62), které podle něj Karásek tematizuje dvojnásobně: zároveň je reflektuje v obvyklých dekadentních modelech i „vězí v dualismu těla a vědomí, a dokonce ho ještě stupňuje“ (s. 63), „tělo se stává objektem nahlíženým zvenčí“ (s. 63): výsledné obrazy Sirovátka shledává projevy negativní dialektiky, „domýšlení osvícenských pozic ad absurdum“ (s. 63). Negativním postojem k tělesnému – odtělesněním – pak charakterizuje Karáskovu mystiku, kterou oproti tradiční křesťanské mystice, vztahující se k hmotnému světu, pokládá za „platónsky sublimovanou“ a „orientální“ (s. 64).

V první kapitole se Sirovátka soustředí na dva „základní rysy dekadentní i karáskovské poetiky“ – „negaci“ a „indexikalitu“ (s. 66). Všimá si jednak, jak Karásek (potažmo další představitel dekadence) k některým fenoménům (především k „principům mortalismu a vitalismu“ /s. 67-68/) odkazuje prostřednictvím jejich zvýznamněného popření, resp. jejich absence, a dále toho, jak se v dekadentní poetice uplatňuje „indexikálnost“ (s. 68), „lunárnost“ (s. 71), která je dána nebezprostředností, resp. zprostředkovaností prožívání a která posiluje nejednoznačnost znázorněného (s. 68-69). Jejich spojení podle něj vytváří („negativní dialektiku“ /s. 70/): alternativní – chimérickou – skutečnost, fikci, která odhaluje negovanou skutečnost jako nedostatečnou (s. 70-71), což autor dále rozvádí výkladem „negativní dialektiky“, resp. „dvojlomnosti“ dekadence, kdy jednou realitou „prosvítá“ skutečnost jiná (s. 71-75). Tento princip nachází živý rovněž v baroku, jemuž věnuje další kapitolu. Nejprve srovnává – odlišně orientované – barokní a dekadentní strategie (zatímco se baroko snaží skrze tento svět poznat Boha, dekadence se stejnou cestou dobírá jen konečné negace) (s. 76-77) a následně eviduje významnější „afinity moderny k baroku“ (s. 77-78) a soustředí se na domácí i světovou recepci baroku, v níž se s ohledem k tématu své práce zaměřuje zvláště na oblast barokního stylu – a na interpretaci a zhodnocení „baroknosti“ v díle Karáskově F. X. Šaldou (s. 78-86), potažmo na analogičnost dualismu barokního a dekadentního (s. 86-90).

Jako klíčový motiv otevírající Karáskovo dílo si Sirovátka volí obraz z názvu první básnickovy sbírky „zazděná okna“ a v samostatné kapitole jej interpretuje (v souvislosti s Leibnizovým „pojetím monády, která nemá okna“ /s. 92/) v barokním kontextu – a ve dvou základních polohách, tj. jako nahlížený zvenčí, nebo zevnitř, resp. jako motiv značící současně nedobrovolnou i dobrovolnou izolaci, který s ohledem k „fasádě“ jako svému „korelátu“ odpovídá „negativní dialektice“ (s. 91-95). Monadický obraz následně identifikuje s Karáskovým, potažmo dekadentně symbolistním, estetickým programem nezávislosti na skutečném, tj. „antinaturalismem“, resp. zbožštěním Umění (s. 95-99, 107-111), a v řečeném „leibnizovském“ kontextu rozebírá mj. „strnulost a irealizaci“ „diabolického symbolismu“ (s. 100-104), již s dalšími prvky dekadentní estetiky uvádí do kontextu s vnitřním paradoxem modernismu, tj. s jeho návazností na osvícenství, resp. karteziánismus, i s potřebou „vypořádat se s ním“, která „konstituuje estetickou modernu“ (s. 104-107). Zdůrazňuje přitom, že Karásek volí „barokní“ motivy záměrně – v rámci intertextuální sítě svého díla je jako barokní zvýznamňuje (mají „ambivalentní, kulturokritický, negativně dialektický smysl“ /s. 110/): interiér *Zazděných oken* – nezávislý na vnějším dění – se na rozdíl od Leibnizovy monády neorientuje k Bohu, ale k Umění čili k fikci, „irrealitě“ a v nové „metafyzice Umění“ je prožíván melancholicky, jako „zazdění“ (s. 107-115).

V následující kapitole Sirovátka rozebírá Karáskův, resp. dekadentní motiv smrti-života, interpretuje jej opět jako barokizující (navazující na sv. Jana od Kříže) a dosavadní výklad „zazděných oken“ rozšiřuje o vyjádření řeholnického uzavření se do „mimosmyslového duchovního světa“ (s. 117), které je pravým životem (s. 116-118). Reflexi barokní kontemplace – „pasivity“ (s. 119) – pak usouvztažňuje s dekadentním společenským, resp.

proti-společenským („antidemokratickým“), programem a všímá si negativně dialektických proměn osvícenských společenských hodnot, především transformace „osvícensky jednajících hrdinů“ v „poslední, neživotné výhonky degenerovaného rodu“ (s. 120), „nepraktické“, „hypersenzitivní“, „odmužněné“ (s. 120-122), a související „materialistické a mechanistické psychologie“ v „encyklopedie“ nejrozmanitějších degenerativních projevů (s. 123-124). S ohledem k tematizovaným souvislostem mezi (psychologickým) typem moderního člověka a jeho uměleckými dispozicemi, resp. jeho estétstvím, recipovaným soudobou psychologií, odhaluje následně příbuznost „barokního mystika“ a „dekadentního básníka“ (s. 125). Jak Karásek – negativně dialekticky – tematizuje osvícenské, resp. měšťanské hodnoty, resp. jak polarizuje „positivismus“, představuje Sirovátka především na příkladech jeho próz *Genenda a Legenda o melancholickém princí* a básní z devadesátých let, které interpretuje i s ohledem k jejich barokním referencím a jejichž některá významná témata (např. aristokratismus) či motivy (např. stigmatizaci či skleník) představuje podrobněji a v širším kontextu (s. 126-142). Podobně podrobně se pak soustřeďuje na „irealizaci skutečnosti jako celku“ (s. 142), a to především prostřednictvím „moralistického solárního motivu“ (s. 142), který rovněž odvozuje z díla sv. Jana od Kříže, resp. z dalších barokních zdrojů (mj. z malířského uplatnění „šerosvitu“, resp. „temnosvitu“) (s. 142-152). Další interpretační sondy pak mj. rozvažují nad autenticitou Karáskova katolictví (s. 161-166), reflektují ambivalentní, resp. polární povahu básnickovy recepce různých projevů katolicismu, především „askeze a senzualismu“ (s. 153-161, 166-176), rozvíjejí další barokní analogie a zkoumají některé prvky Karáskovy poetiky, např. (rovněž barokně konotovanou) synestézii (s. 176-185).

Práci uzavírá – bilancuje i dále rozvíjí – závěr o třech podkapitolách, v nichž se Sirovátka soustředí – v představeném barokním kontextu – především na oblast tělesnosti. Nově například – opět v opoře v barokním pojetí organické (světské i duchovní) zkušenosti – představuje syntézu mystiky a dandysmu (již demonstruje především na příkladu Karáskovy prózy *Obrácení Raymunda Lulla* /s. 198-226/), dále rozvíjí problematiku recepce mystických látek mj. s ohledem k tématu snu, či podrobněji interpretuje tematizaci poměru života a smrti (s. 226-237).

3.

Práce je přehledně členěna a převážně jasně formulována (přes některé dílčí disproporce, dané víceméně samostatným vedením dvou – výše vzpomenutých – základních výkladů – obecného a konkrétního). Vyznačuje se však výraznou meziooborovostí (vedle literární historie čerpá především z filosofie a teologie) a je dle mého názoru dokonale přístupná jen čtenářům dobře se orientujícím v daných vědách. Výklad, zprvu pozvolný a srozumitelný, postupně přechází ve vlastní, samostatnou filosofickou rozpravu na vytyčené téma, což s sebou přináší i adekvátní stylistickou proměnu: s lehkou nadsázkou řečeno, stává se poněkud „monadickým“, což je ovšem s ohledem k tematice práce přiléhavé – a snad to lze i pokládat za autorův záměr. Doznávám, že vzhledem ke svému odlišnému profesnímu zaměření nedokáži úplně posoudit srozumitelnost všech pasáží; připadá mi jen, že postupně dochází k většímu odtržení interpretace Karáskova díla, resp. k jejímu umenšení v jakousi ilustraci (byť detailně provedenou) „hlavního výkladu“. Tímto svým dojmem ovšem nechci snížit hodnotu předkládané práce, která je vedle svého pozorného výkladu fenoménu modernismu, resp. modernizačního procesu, cenná také osobitými interpretačními sondami a důvtipnými postřehy (např. vzpomenutou souvztažností Leibnizovy monády a /Karáskova/ interiéru nebo analogií mezi „sanjuanistickým výkladem solárních motivů“ /s. 147/ a jejich ztvárněním v Karáskově tvorbě apod.). I autorova snaha integrovat celek Karáskova díla prostřednictvím zvolených barokistických leitmotivů je pozoruhodná a originální (byť i ona má svá úskalí, jak ještě naznačím).

Po formální stránce bych vytkl jen nedůsledné uvádění bibliografických odkazů u citovaných Karáskových děl. Autor je sice v případě básní ze sbírek z devadesátých let řeší jednou poznámkou pod čarou (pozn. 459), v níž určuje edici, s níž pracuje, nicméně odkazy chybějí i u některých citátů z *Genendy* (např. s. 126). Samozřejmě i zde si čtenář domyslí, resp. dohledá zdroj, nicméně důsledné uvádění odkazů by nepochybně přispělo k čitelnosti a bylo by i čtenářsky vstřícnější. Jinak je ovšem autorův jazyk zralý a vyjadřování suverénní. Ojedinelé překlady stejně jako několik opakujících se kratších pasáží, resp. informací (s. 12, 22) jsou zanedbatelné.

Poněkud problematickým se mi však jeví autorovo selektivní využití pramenů, tedy Karáskových textů: přestože chce Karáskovo dílo interpretovat „komplexně“, pomíjí veškerou jeho básnickou tvorbu po diptychu bilančních výborů *Hovory se smrtí* (1904) a *Sodoma* (1905), tedy poetikou podstatně odlišné sbírky *Endymion, Ostrov vyhnanců, Písňe tulákovy o životě a smrti* a *Poslední vinobraní*, a jen ojedinelé zohledňuje Karáskovy pozdější úpravy původních textů (s. 91, 135). Zároveň si nevšímá ani Karáskovy dramatiky ani románů *Scarabeus, Ganymedes* a *Zastřený obraz* a překvapivě ani žádné z legend ze souboru *Pražské Jezulátko*. S ohledem k představené interpretační strategii ovšem nelze vyloučit, že by reflexe těchto děl Sirovátkův výklad stejně nijak neprohloubila ani neproblematizovala a že by pouze rozmnožila uváděné příklady, a je tudíž možné, že tento výběr naopak přispívá k soustředěnějšímu výkladu. Ostatně svým výběrem zároveň celé období Karáskovy tvorby Sirovátka postihuje – tedy devadesátá léta básnickou tvorbou v původním znění sbírek a *Legendou o melancholickém princí* (v prvním, časopiseckém otisku) a *Gotickou duší* (ovšem v závěrečné redakci, textově značně proměněné!), desetiletí po roce 1900 mj. *Genendou* a *Románem Manfreda Macmillena* (rovněž v pozdějších, konečných redakcích), další dekády legendaristikou (*Legendou o ctihodné Marii Elektě, Barokovými oltáři*), a závěr tvorby *Ztraceným rájem*. Přesto by alespoň stručné zakotvení interpretovaných děl do celku Karáskovy tvorby bylo vhodné – stejně jako ozřejnění verzí literárních děl, s nimiž Sirovátka pracuje. – Protože volí převážně čtenářská vydání (*Básně z konce století, Gotická duše a jiné prózy, Romány tři mágů*) nebo Karáskovy bilanční esejistické výbory, nemusí být každému čtenáři jasné, o jaká znění se dané edice opírají (zatímco *Básně* shrnují první vydání, *Romány* vycházejí z vydání poslední ruky a výbor Jaroslava Meda je v tomto směru nedůsledný, např. u jediné z próz z *Posvátných ohňů* vychází z vydání poslední ruky, ostatní povídky jsou z první knižní edice!), resp. z jaké doby tyto využití verze jsou. (Zároveň by bylo vhodnější, kdyby autor neuváděl při práci s Karáskovými vzpomínkovými statěmi název jejich výběrové edice */Vzpomínky/*, ale jejich konkrétní názvy /s. 66, 121/. Ač to Karásek zamýšlel, žádné souborné memoárové dílo nakonec nevytvořil, tudíž je tato praxe poněkud matoucí.) – Synchronní využití původních znění Karáskových děl a jejich přepracovaných, resp. upravených verzí stejně jako tok časově nezakotvených citátů z Karáskových literárních kritik a esejistiky, k nimž se Sirovátka rovněž často obrací, s sebou přináší jistá rizika: pomínu-li, že *komplexní* výklad by snad měl, alespoň rámcově, zohlednit variantnost Karáskových děl, významný aspekt jeho literární tvorby, pak souběžné zacházení s texty z celého období (aniž by byly přesně zařazeny do svých původních kontextů, resp. v upravených verzích – do daných edičních souvislostí) zastírá vývoj, kterým se Karáskova poetika a estetika ubírala, ba jak se proměňoval (či obměňoval) i jeho duchovní názor. Byť si Sirovátka evoluce Karáskovy poetiky parciálně všimá, dokonce naznačuje (ač ne zcela jasně) nějakou její dílčí periodizaci (s. 132, 169), působí Karáskovo dílo (potažmo on sám) v jeho výkladu poněkud monoliticky. Barokistické čtení sice Karáskovým dílem originálně provádí, ale také jej uzavírá – proměňuje jej do určité míry v dílo „karáskovské“. (Právě tohoto adjektiva také autor nezřídka užívá /mj. i ve spojení s poetikou či estetikou apod.; srov. např. s. 66, 67, 69, 155, 177, 206, 212/, a i to přispívá k řečenému znehybnění podávaného obrazu Karáskovy tvorby.) – Ovšem uznávám, že to může být jen můj dojem. Každopádně by práci prospělo důslednější

zohlednění proměn daných textů, např. *Gotická duše* byla doprovázena předmluvou až ve druhém vydání a právě v něm ji Karásek zcela přepracoval, a z tohoto znění pak vyšel v edici v adventinských spisech. Pro Sirovátkův – specificky orientovaný – výklad by přitom právě v tomto případě bylo relevantní přihlídnout i k změně společenského zařazení hrdiny: v prvním vydání byl totiž „posledním mužským členem staré patricijské rodiny, ze které vycházeli po několik staletí rozšafní měšťánové“, nikoliv „starobylé rytířské rodiny“ (v druhém vydání). Stejně tak by do jeho výkladu mohla být smysluplně začleněna reflexe proměny narativu z dějového (historického) v dějově oslabený, roztržitý („šilný“). Doporučoval bych tedy část obhajoby věnovat otázce volby pramenů a zacházení s nimi.

4.

Přes zazněvší připomínky je předložená disertační práce Štěpána Sirovátka zralým a osobitým interpretačním výkonem, a poněvadž splňuje požadavky kladené na disertační práci, doporučuji ji k obhajobě a předběžně ji klasifikuji jako *prospěl*.

28. prosince 2020

PhDr. Karel Kolařík, Ph.D.