

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

„Nesmírná krása, ohromná past“: Římské cesty
Josefa Svatopluka Machara a Jaroslava Durycha

“Immense Beauty, Tremendous Trap”: the Roman Journeys
of Josef Svatopluk Machar and Jaroslav Durych

Bc. Jan Horský

Velice děkuji profesoru Josefu Vojvodíkovi za jeho vstřícný přístup, cenné inspirativní rady a pomoc při psaní mé diplomové práce. Dále děkuji své rodině a blízkým za jejich podporu během celého mého studia.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Jihlavě dne 2. 5. 2024

Jan Horský

Abstrakt (česky)

Tato diplomová práce se zabývá tradicí literárních reflexí cest do Říma a Itálie na základě komparace dvou českých esejistických cestopisů, které do této tradice spadají – *Řím* Josefa Svatopluka Machara a *Římská cesta* Jaroslava Durycha. Oba tyto texty představují velmi specifické a kontrastní ztvárnění cestovatelského zážitku a pobytu ve „věčném městě“. Na základě žánrové a italsko-cestopisné kontextualizace obou děl a teoretické konceptualizace dvou základních témat (problematiky pohybu v cestopisech a pojetí Říma jakožto textu či palimpsestu) bylo možné komplexním způsobem analyzovat společné rysy obou děl stejně jako významné rozdíly mezi nimi. Oba autoři-cestovatelé si přinášejí s sebou do Říma vlastní, velmi specifický a značně vyhrocený pohled na Itálii, historii, umění či náboženství, přičemž tyto jejich dispozice se výrazně projevují v tom, jakým způsobem svůj prožitek cesty a Říma ve svých textech zpracovávají. Josef Svatopluk Machar prochází římskou historií, vytváří silnou opozici antiky a křesťanství, Řím ho zcela uchvacuje. Jaroslav Durych hledá své místo v nesrozumitelném světě prostřednictvím niterných, básnických reflexí. Oba cestopisy svým osobitým ztvárněním Říma navazují na tradici „římského textu“ a zároveň ji oba, každý po svém, aktualizují.

Klíčová slova

cestopis, Řím, Itálie, římský text, palimpsest, italská cesta, římská cesta, mimetický pohyb, transgrese, nostalgie, Josef Svatopluk Machar, Jaroslav Durych

Abstract

This thesis deals with the tradition of literary reflections on journeys to Rome and Italy by comparing two Czech essayistic travelogues that fall into this tradition – Josef Svatopluk Machar's *Rome* and Jaroslav Durych's *Roman Journey*. Both of these texts present very specific and contrasting representations of the traveller's experience and stay in the "eternal city". On the basis of the genre and Italian-travel contextualization of both works and the theoretical conceptualization of the two basic themes (the issue of movement in travel writing and the concept of Rome as a text or palimpsest), it was possible to analyze the common features of both works as well as significant differences in a comprehensive way. Both author-travelers bring with them to Rome their own, very specific and highly exacerbated view of Italy, history, art or religion, and these dispositions are strongly manifested in the way they elaborate their experience of travel and Rome in their texts. Josef Svatopluk Machar traverses Roman history, creating a strong opposition between antiquity and Christianity, and is completely captivated by Rome. Jaroslav Durych seeks his place in an incomprehensible world through intimate, poetic reflections. Both travelogues, with their distinctive portrayals of Rome, continue the tradition of the "Roman text" and at the same time, each in its own way, update it.

Keywords

travelogue, Rome, Italy, Roman text, palimpsest, Italian journey, Roman journey, mimetic movement, transgression, nostalgia, Josef Svatopluk Machar, Jaroslav Durych

Obsah

Úvod	7
1. Cestopisný žánr a jeho zvláštnosti	9
2. Česká tradice literární reflexe italské cesty	13
3. Dynamika pohybu mezi mimesis a transgresí	18
3.1. Mimetický pohyb jako proces poznání	18
3.2. Transgresivní pohyb jako událost	19
3.3. Římské bloudění Jaroslava Durycha	21
3.4. „Jeďte do Říma!“: Machar – pozorovatel a statický cestovatel	26
4. <i>Roma Aurea</i> : „věčné město“ a jedinečný „text“	31
4.1. „Umělecké dílo nejvyššího řádu“: estetický účinek Říma	31
4.2. Řím: dvoutisíciletý palimpsest	33
4.2.1. Reflexe „římského textu“ u Machara a Durycha	39
4.3. „...jako v temné komoře obrazy svrchované“: Durychovo vidění a „obrazy“ Říma	42
4.4. „Centrum dějin lidstva“: Macharův Řím	46
5. „V duši mé žije stesk a touha po tom věčném městě“: loučení s Římem	50
Soupis literatury	54
Primární prameny	54
Sekundární literatura:	55

Úvod

Itálie a Řím jsou po dlouhá staletí objektem fascinace umělců, spisovatelů či cestovatelů. Z původně náboženské pouti do Říma se v průběhu historie stala pouť kulturní, jejímž odrazem v literatuře je dlouhá tradice cestopisů či fiktivních textů, které putování do Itálie reflektují. Do této tradice se řadí také Josef Svatopluk Machar a Jaroslav Durych se svými cestopisně zaměřenými texty – *Římem* a *Římskou cestou*. Právě tyto dva cestopisy jsou hlavním předmětem bádání této práce, každý z nich představuje v rámci české tradice literárních reflexí italských cest velmi specifický příklad toho, jak kontrastním způsobem je možné cestu do Itálie a římský pobyt literárně uchopit. Oba autoři-cestovatelé přinášejí s sebou do Říma svůj vlastní, velmi specifický a značně vyhrocený pohled na Itálii, historii, umění či náboženství.

V první části práce popíšeme specifické problémy cestopisného žánru a nastíníme českou linii tradice literárních reflexí cest do Itálie. Díky tomu bude možné jak zařadit oba námi zkoumané texty do širšího historického a žánrového kontextu, tak poukázat na některé jejich osobité rysy ve vztahu k tradici i žánru.

Jádro práce budou tvořit dvě kapitoly. V první z nich se budeme zabývat problematikou pohybu. A to za prvé ve vztahu k tradici italských cest a cestopisů, přičemž budeme vycházet z teorie mimetického opakovaného pohybu Christopa Wulfa a akt cesty do Itálie a jejího literárního ztvárnění budeme takto interpretovat jako specifický opakovaný druh pohybu. Za druhé se budeme k oběma primárním textům vztahovat z perspektivy Jurije Lotmana a jeho teorie prostoru a pohybu. Budeme blíže analyzovat různé druhy transgrese, které cestující subjekty v *Římu* a *Římské cestě* vykonávají (od pohybu fyzického až k pohybům metaforickým), a ukážeme, jak výrazně se v tomto ohledu oba texty navzájem liší. Ve druhé centrální kapitole se pokusíme vypořádat s rozsáhlým a heterogenním tématem Říma. Nejdříve se pokusíme zachytit výjimečnost Říma coby města, jeho zcela specifický estetický účinek, tak jak ho v jednom ze svých esejů popisuje Georg Simmel. Následně vyjdeme ze studií Jurije Lotmana a Vladimira Toporova, kteří se zabývali ze sémiotické perspektivy Petrohradem a ideou „petrohradského textu“, a představíme si koncept možného čtení Říma jako textu, či spíše palimpsestu, který je v rámci cestopisné tradice neustále znovu přepisován, aktualizován

a konfrontován. Ukážeme si, jakým způsobem se do „římského textu“ řadí Machar a Durych se svými cestopisy, přičemž v tomto směru bádání by měly vyvstat další možné prostory pro komparaci obou primárních textů i dalších děl, která bychom do rámce „římského textu“ mohli zařadit.

V závěrečné kapitole se nakonec pokusíme o jakousi syntézu našich zjištění ve vztahu k motivu loučení s Římem a nostalgickým pocitem, který v cestovatelích po opuštění „věčného města“ přetrvává. Nastíníme dvojí pojetí nostalgie u Machara a Durycha, východiskem pro toto bádání budou koncepty nostalgie Eugèna Minkowského a Svetlany Boym.

Cílem práce je tedy kontextualizace primárních textů v rámci žánrové i italsko-cestopisné tradice, konceptualizace problému pohybu v cestopisech a římského tématu a následná analýza, interpretace a komparace primárních textů. Přičemž vymezené oblasti zájmu by nám měly umožnit pohlédnout invenčním způsobem na tradici literárního ztvárnění italských cest a zároveň bychom měli být schopni na tomto základě produktivní interpretační a komparační aktivity.

1. Cestopisný žánr a jeho zvláštnosti

Cestopis se zdá být na první pohled žánrem neproblematickým – představíme si jej obvykle jako text zachycující konkrétní autorovu cestu světem, přičemž způsob cestování, jeho průběh a ztvárnění se v konkrétních textech liší. Pohledem genologie však definice cestopisu vůbec jednoznačná není. Může se pohybovat na škále mezi beletrií a nebeletrií. Často v sobě snoubí tendenci směřovat zároveň k oběma pólům této škály, na jedné straně k naučnému stylu a publicistice a na druhé straně k symbolismu a metaforičnosti.¹ Pavel Šidák je ve svém uvažování o cestopisném žánru veden jeho ambivalencí k otázce, zda není cestopis pouze „prázdný žánr“ – příběh, ve kterém se nevyskytují explicitní znaky jiného žánru.² V naší práci ovšem s cestopisem jako samostatným žánrem pracovat budeme, ačkoliv jsme si vědomi jeho problematické povahy. Cestopisný žánr budeme chápat jako pole textů jehož jádro tvoří jakýsi prototypický cestopis, směrem od tohoto jádra se pak různé příznaky tohoto žánru zeslabují či mizí a projevují se tendence žánru jiného.³ Rysy, kterými se vyznačuje určitý prototypický cestopis popisuje Tomáš Kubíček,⁴ který žánr cestopisu vymezuje na základě šesti invariantů (invariant subjektu cestopisu, invariant překladu, invariant sebepoznání a sebe prezentace, invariant dvojího času, invariant autentifikace a invariant dobrodružství). Subjekt cestopisu, cestovatel, překládá „neznámé do řeči známého“,⁵ při své cestě a její reflexi se subjekt stává zároveň objektem vlastního sebepoznání a sebe prezentace. Z hlediska časového se podle Kubíčka cestopis nachází někde mezi cestovním deníkem a pamětmi – má charakter aktuálnosti, ale zároveň jsou události cesty vědomě podřízeny kompozičnímu záměru autora, který v textu využívá také mnoha autentifikačních strategií. Posledním rysem cestopisu pak má být invariant dobrodružství, tedy snaha o dramatizaci událostí.

Macharův *Řím* i Durychova *Římskou cestu* je možné považovat za součást takto námi vymezeného pole cestopisného žánru. Ani jeden z těchto textů bychom

¹ Šidák, P.: Literatura cestopisu zbavená, in Hrabal, J. (ed.), *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2015, s. 29.

² Tamtéž, s. 30.

³ Právě toto pojetí nabízí jako jednu z možností vymezení cestopisného žánru Pavel Šidák ve výše citované studii.

⁴ Kubíček, T.: Invarianty cestopisu, in Hrabal, J. (ed.), *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2015, s. 9–17.

⁵ Tamtéž, s. 11.

však neoznačili za text prototypický, oba se tedy budou pohybovat mimo jádro žánru a budou vykazovat tendence blížit se některým jiným žánrům. Z hlediska Kubíčkových invariantů jsou naše dva cestopisy zajímavé především ve vztahu k prvním třem z nich. V povaze cestujícího subjektu-objektu a jeho reflexi cizího ve vztahu k vlastnímu spočívají specifika Macharova i Durychova textu a také rozdíly mezi nimi.

Macharovy cestopisné reflexe začaly vycházet v podobě jednotlivých fejetonů na pokračování v *Čase* v roce 1906. Teprve následně vyšly fejetony sebraně jako *Řím*. Stejně tak Durychovo *Plížení Německem* a *Pouť do Španělska* vycházely před svým souborným vydáním na pokračování v *Lidových novinách*. *Římská cesta* se v tomto ohledu liší, ta vyšla v plné podobě v roce 1933. Machar i Durych se tak svými díly od prototypického, v celku vydaného cestopisu odlišují už v tomto ohledu. Lze je zařadit do podtypu cestopisů fejetonistických či esejistických, v jejichž rámci by pak Macharův text jako určitý prototyp působit mohl. *Římská cesta* ovšem zcela nezapadá ani do této kategorie a svojí lyričností upomíná na cestopisy básnické⁶ – ve vztahu k navštívené destinaci a době vzniku především na Horovu sbírku *Italie*. Durychův text by tak mohl být vnímán také jako básnický cestopis ve formě básní v próze.

Další rozdíly mezi oběma cestopisy můžeme nastínit ve vztahu k prvnímu Kubíčkovu invariantu – subjektu cestopisu. Pro cestopisné texty je obvyklé vyprávění subjektem v první osobě – cestovatelem. Dokumentární povaha cestopisného žánru zároveň vede k tomu, že je tento subjekt do velké projektován i mimo text, v jedné osobě se tak spojuje vypravěč, cestující subjekt a implikovaný autor. I v našem vlastním textu tak budeme spojovat osobu autora s osobou cestovatele v textu. V *Římě* promlouvá pro cestopisy vcelku typický cestovatel-vypravěč v první osobě. Hlavním předmětem jeho zájmu jsou pozorované vnější objekty, na jejichž základě dochází k detailnímu popisu historie. Při komentování římských reálií a jejich souvislostí se vyjevuje hodnotový systém cestovatelského subjektu, který je s objektem popisu konfrontován, dochází tak ke konfrontaci cizího a vlastního v několika rovinách. V případě cestujícího Machara se na pozadí

⁶ K problematice básnického cestopisu viz studii *Básnický cestopis Vladimíra Macury* (Macura, V.: *Básnický cestopis*, in Macura, V., *Poetika české meziválečné literatury (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 33–55.).

Říma vyjevují především jeho názory na antiku, náboženství, umění a obecný historický vývoj lidstva.

V Durychově cestopisu je vztah autor – vypravěč – cestovatel komplikovanější. Durych se v *Římské cestě* odchyluje od vyprávění v první osobě, se kterým pracoval v *Plížení Německem* i *Pouti do Španělska*. Odosobněným stylem plným modálních sloves se *Římská cesta* výrazně liší od typické formy cestopisu. Z výše zmíněné triády autor – vypravěč – cestovatel je tak vyňata osoba vypravěče, která je oddělena od osoby autora-cestovatele. Tato vypravěčská distance má několik důsledků. Na rozdíl od Macharova cestopisu, jehož perspektivou je nahlížen především vnější svět pozorovaný cestovatelem, je *Římská cesta* nejenom cestou italskými městy s jejich památkami, ale výrazně také cestou nitrem putujícího subjektu. Je zde tak mnohem silněji přítomno spojení subjekt – objekt. Využití vypravěčské distance umožňuje Durychovi rozevřít v obvykle poměrně průhledném stylu cestopisu široký vějíř významů. Tento odstup například Durychovu typickou ironií velmi často proměňuje v sebeironii: „Hodilo se tedy Mantovy požívati, což bývá činností mohutnosti žádostivé, kterou oplývají umělci, básníci a záletníci, nýbrž užívati, k čemuž je více třeba činnosti rozumové, jakou vynikají učenci, pedanti a lidé zvodlí a zhořklí“ (Durych 1933, s. 25–26). Kdykoliv tak vypravěč textu hovoří o neurčité osobě či skupině lidí, lze jeho výklad interpretovat ve vztahu k osobě cestovatele, ale zároveň tím Durychův text nabývá jisté univerzální platnosti, oním cestovatelem může být kdokoliv, autor, čtenář nebo jakýkoliv člověk bloudící neznámým světem. V *Římské cestě* zastává zásadní roli figura paradoxu, jejíž využití je jedním z mnoha implicitních i explicitních projevů baroknosti v textu. Ve vypravěčské distanci se vyjevuje paradox ve formální rovině, odosobněný styl vede paradoxně k možnosti niternějšího spojení autora-cestovatele se čtenářem, oba mohou být současně postavou, která v cestopise putuje Itálií.

Vztah k potenciálnímu čtenáři je další oblastí, v níž se od sebe oba cestopisy liší. Macharův text se svojí povahou o něco více blíží žánru průvodce, který je na osobu čtenáře silně zaměřen. Machar tak častěji popisuje, ukazuje a dodává především historický kontext. To souvisí i s dynamikou vztahu mezi cestovatelem a postavou Sofie Petrovny, které Machar v Římě dělá průvodce a která se zaujetím naslouchá jeho výkladům. Stává se tak ztělesněním ideálního čtenáře v textu. Durychův text na druhé straně čtenáři nikterak naproti nejde, jako samostatný průvodce by se dal využít jen stěží, neboť Durych se popisům

konkrétních reálií převážně vyhýbá. Durych čtenáře nevede za ruku italskou krajinou a městy, ale na druhou stranu, jak jsme popsali v předchozím odstavci, nabízí niterné spojení umožňující prožít si atmosféry a obrazy, kterým je cestovatel vystaven.

Ukazuje se, že cestopis je žánrem těžko vymežitelným. Pokud však přijmeme výše nastíněnou představu tohoto žánru jakožto pole textů, z nichž některé jsou centrální, jiné periferní, můžeme naše dva texty zařadit spíše směrem k periférii, přičemž mnohem blíže centru bude Macharův Řím, zatímco Durychovu *Římskou cestu* bychom označili za cestopis velice hraniční. Právě tato nejistota ohledně samotného žánru i jedinečnost obou zkoumaných textů je jedním z důvodů, proč se chceme těmito dvěma originálními díly blíže zabývat.

2. Česká tradice literární reflexe italské cesty

Pro naši práci je vhodné provést základní exkurz do historie italské, potažmo římské cesty, a to zejména s důrazem na českou literární tradici. To nám umožní zařadit Macharův a Durychův cestopis do této specifické dějinné linie cest a jejich literárních reflexí. Je důležité podotknout, že tradicí a historií cest do Itálie, Říma nebo obecně cest na jih Evropy se v českém prostředí zabývalo před námi už několik autorů – za zmínku stojí mimo jiné studie Martina C. Putny *Grand Tour jako téma evropské literatury, Řím jako téma Grand Tour*,⁷ ve které se zabývá specificky tradicí tzv. Grand Tour; publikace *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století* pojímá toto téma z širší perspektivy, kromě jednotlivých studií zaměřených na konkrétní případy obsahuje i souhrnnou úvodní kapitolu Josefa Kroutvora *Cesta na jih*,⁸ kde je zevrubně popsána historie cestování umělců (malířů, architektů, literátů) na jih, do Itálie, Francie, Řecka či Španělska, ve stejné publikaci pak Věra Menclová shrnuje tuto tradici čistě z hlediska literatury ve studii *Literární cesty na jih*;⁹ soustavný zájem o vše italské v české literatuře projevuje Nella Mlsová, jejíž publikace *Do Itálie!?: k české cestopisné reprezentaci Itálie mezi válkami*¹⁰ a *I já jsem byl v Itálii... Obraz Itálie ve vybraných textech českých autorů*¹¹ jsou přínosnými a důkladnými sondami do historie české tradice italské cesty. V knize *I já jsem byl v Itálii* předkládá nejen teoretický kontext italské cesty a její literární reflexe, ale také antologii tvořenou reprezentativním vzorkem děl s touto tematikou vydaných ve 20. století. V této kapitole se sami pokusíme nastínit historický kontext tradice českých italských cestopisů, který je nutný pro pochopení významu a specifičnosti dvou námi zkoumaných textů.

Za první zlom v historii římské cesty považuje Martin C. Putna přechod od náboženské pouti k pouti kulturní a poslední takovou velkou náboženskou poutí byla podle něj cesta Ignáce z Loyoly a jeho jezuitů do Říma. Novým fenoménem

⁷ Putna, M. C.: *Grand Tour jako téma evropské literatury, Řím jako téma Grand Tour*, in *Souvislosti*, 2002, č. 1, s. 83–113.

⁸ Kroutvor, J.: *Cesta na jih*, in Kroutvor, J. a kol., *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století*, Praha, Obecní dům 1999, s. 15–59.

⁹ Menclová, V.: *Literární cesty na jih*, in Kroutvor, J. a kol., *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století*, Praha, Obecní dům 1999, s. 79–91.

¹⁰ Mlsová, N.: *Do Itálie!?: k české cestopisné reprezentaci Itálie mezi válkami*, Liberec, Bor 2015, 133 stran.

¹¹ Mlsová, N.: *I já jsem byl v Itálii... Obraz Itálie ve vybraných textech českých autorů*, Praha, Akropolis 2009, 328 stran.

se následně stala kulturní pouť do Říma a Itálie, pro níž se ustálil pojem Grand Tour. Její význam spočíval na jedné straně v iniciačním aktu mladého cestovatele, zpravidla umělce, na straně druhé se jednalo o konkrétní cestu skrze významná místa kultury. Jejimi hlavními cíli byly Řím, Neapol a Sicílie. Pojem Grand Tour přitom může označovat jak samotnou cestu, tak i literaturu o ní napsanou.¹²

Za zlomovou lze v rámci této tradice považovat Goethovu *Italskou cestu*. Sám Goethe se inspiroval Johannem Joachimem Winckelmannem, jehož životem se blíže zabýval v díle *Skica k portrétu Winckelmannna*. Goethovu Italskou cestu můžeme v rámci římského cestopisu považovat za kanonické dílo, které ovlivnilo pozdější cestovatele z různých národů, včetně českých zemí. Jak píše Putna: „Každý, kdo později putoval do Itálie a zapisoval své prožitky a myšlenky, putoval a zapisoval, ať přiznaně či nepřiznaně s Goethem v zádech.“¹³ Po Goethovi se cestovní literatura větví, cesta do Itálie je reflektována i v beletrii či básních (i fiktivní cesta má moc ovlivnit další cestovatele).¹⁴

Demokratizace cestování v 19. století umožnila i českým umělcům začít s prozkoumáváním Itálie. Za prvního novodobého cestopisce je považován Milota Zdirad Polák, jehož původně časopisecky vydávané zápisky z italského pobytu v letech 1815–1818 vyšly sebraně jako *Cesta do Itálie*. Po něm se z českých umělců a učenců vydávají v 19. století do Itálie například Jan Kollár, Karel Hynek Mácha, František Palacký, Jan Neruda, Jaroslav Vrchlický nebo Julius Zeyer. Důvody a cíle jejich cest se různí, stejně jako to, jak se tyto cesty projevují v jejich díle.

Putna upozorňuje, že ke změnám v podobě literatury o italské cestě dochází s rozvojem věd v 19. století, kdy o Itálii začínají psát vědci a různě zaměřeni specialisté. I přes tento trend ovšem nadále působí také tradice goethovská. Důkladnými vědeckými popisy je Itálie z objektivního hlediska doobjevena. Umělci tedy museli volit pro své cesty nové způsoby uměleckého zpracování. V rámci textů proto docházelo k přechodu od objektu k subjektu, tento přístup však sám o sobě nemusí být pro originalitu textu dostačující: „Cestovatel musí

¹² Putna, M. C., cit. d. (pozn. č. 7), s. 83–84.

¹³ Tamtéž, s. 85.

¹⁴ Význam Goethova textu nás vede k úvahám o zásadním významu intertextuality v rámci tradice italské a římské cesty. Tomuto tématu se podrobněji věnujeme v kapitole o pohybu v souvislosti s mimetickým opakovaným pohybem a v kapitole o Římu, kde ji uvádíme do vztahu s představou Říma jakožto textu, který je tvořen hustou sítí textových pramenů, mezi nimiž nutně vznikají intertextové vztahy.

přinést kromě touhy vidět krásu také něco svého, vlastní myšlenkový nebo estetický koncept, s nímž bude obligátní trasu Grand Tour konfrontovat.“¹⁵

Žánrová i obsahová rozrůzněnost literárních reflexí z italských cest se v druhé polovině 19. století začíná projevovat výrazně. Nerudu v jeho fejetonech zajímala především italská současnost na pozadí historie, ale často se uchyluje také k reflektování sociálních poměrů. Julius Zeyer zúročil své zkušenosti z cest v románu *Jan Maria Plojhar*. Josef Svatopluk Machar psal své fejetony do *Času* a zaměřil se především na vztah antiky a křesťanství, do cestopisného žánru vnesl svým *Římem* nový typ vyhrocené subjektivity a jednostranného úhlu pohledu. Víra v možný pokrok moderní společnosti ve stopách antiky je ovšem ještě představou, kterou se Machar silně ukotvuje v idejích 19. století.

Cestování dále nabývalo na intenzitě s rozvojem dopravy ve 20. století. Mnoho cest do Itálie bylo českými literáty vykonáno v meziválečném období a tato tendence se projevila i v množství vydaných děl s tématem italské cesty, v nichž se silně projevují rozrůzněné umělecké a ideologické tendence jednotlivých cestovatelů. Machar svoji druhou cestu do Itálie popsal v díle *Pod sluncem italským* (1918). Velké popularitě se ve své době těšily cestopisné fejetony Karla Čapka, jehož *Italské listy* (1923) jsou známé i dnešním čtenářům. Ve dvacátých letech vydali své cestopisy také Rudolf Medek, Zdeněk Kalista nebo Josef Váchal. První dva cestopisy Jaroslava Durycha vycházely na pokračování v *Lidových novinách*, *Římská cesta* však vyšla jako samostatné dílo v roce 1933. Specifičnosti *Římské cesty* v rámci české cestopisné tradice si všímají Věra Menclová i Martin C. Putna.¹⁶ Po Durychovi se před druhou světovou válkou

¹⁵ Putna, M. C., cit. d. (pozn. č. 7), s. 88.

¹⁶ Komentáře Putny a Menclové k Durychově *Římské cestě* se sluší okomentovat podrobněji. Menclová považuje Durycha za Čapkův protipól. Čapkův styl považuje za průzračný, zatímco Durych je podle ní naplněn vážností a „starozákonní přísností“. Menclová doslova říká: „Pokud se Durych pousměje a zažertuje, čtenář se raději dvakrát vrátí, zda se nespletl“ (Menclová, V., cit. d. (pozn. č. 9), s. 87). Putna je v hodnocení Durychova přístupu k Itálii a Římu ostřejší. Durych je podle něj v rámci různorodého vývoje literatury Grand Tour překvapivý „alespoň tím, že je apriorně rozkacen na veškeré umění“ (Putna, M. C., cit. d. (pozn. č. 7), s. 88). Durychovu cestu označuje za anti-Grand Tour a Durych je podle něj „Římem a Itálií znechucen apriorně a umíněně“ (tamtéž, s. 93). Je s podivem, že Putnovi, který se Durychovým dílem podrobně zabývá, jako by ucházely zásadní významové nuance, kterými se Durychův pohled na Itálii v *Římské cestě* vyznačuje. Omezovat jedinečnost Durychova textu na pouhý anti-umělecký postoj se zdá být nevhodně zjednodušující. To, že Durych výtvarné umění a architekturu na své cestě z principu odmítá, je jistě postoj v tradici Grand Tour nezvyklý, jedná se ale jen o jednu z vrstev mnohvrstevnatého textu. Durychova vážnost, o které hovoří Menclová, může být zapříčiněna Durychovým odosobněným stylem. Oproti Čapkovi působí jeho text „přísně“, ale v tom zároveň tkví Durychova síla, dokáže být hutný, tíživý, ale o to více pak vyniknou vzácné poetické záblesky okouzlení a radosti, takovou krásu často nachází v paradoxech, které nemusí být na první pohled průhledné. Durychův vztah k Itálii není jednostranný, jak Putna naznačuje, proti jeho tvrzení o Durychově „umíněném znechucení Itálií“

do linie italských cestopisných reflexí zařadili se svými díly také Arne Novák nebo Jakub Deml.

Itálie neunikla ani zájmu českých avantgardních básníků, byla ideálním námětem poetismu s jeho zájmem o exotiku, cestování, moře, moderní dopravní a komunikační prostředky. V Seifertově sbírce *Na vlnách TSF* nalezneme báseň *Má Itálie*, Josef Hora této zemi věnuje celou sbírku s názvem *Itálie* (1925), ve které se již odklání od svého směřování k proletářské poezii, ačkoliv sociální aspekt v jeho básních zůstává silně přítomen i v ní. Zároveň se mu daří umně reflektovat smyslový prožitek Itálie, její krajiny či Říma. Ve sbírce se objevují také obvyklé obrazy uměleckého ztvárnění Itálie, jako je prolínání minulého se současným, antického s křesťanským, motivy moře, cypřišů nebo fontán.

Doba po druhé světové válce cestování Čechů do zahraničí nepřála, v literatuře 50. let se tak inspirace jižními kraji objevuje jen velmi vzácně. Při uvolněnějších poměrech let 60. opět několik italských cestopisů vzniklo. V roce 1960 vycházejí cestopisné zápisky Jana Wericha *Italské prázdniny*, následují cestopisy Jaroslava Mrnky, manželů Tomanových nebo Vlastimila Maršíčka. Inspirace Itálií je patrná i v tvorbě Vladimíra Holana, jehož skladba *Toskána* vyšla poprvé v roce 1963 ve sbírce *Příběhy*. Holan se v ní vrací ke vzpomínkám na cestu do Itálie, kterou vykonal již v roce 1929.

Cesta do Itálie a její literární reflexe nebyla jen záležitostí mužskou. Už ve dvacátých letech dvacátého století publikovala Simonetta Buonaccini časopisecky své básně plné okouzlení italskou krajinou. Zkušenost z cesty do Itálie a Říma podniknuté roku 1960 projektovala do svých básnických sbírek také básnířka Milada Součková, žijící po druhé světové válce v exilu v USA. Konkrétním příkladem je její čtvrtá sbírka *Alla Romana*. Součková se ve své sbírce vědomě řadí do intertextové sítě římských textů a uměleckých děl (Torquato Tasso, Goethe, Poussin). Prozaička, autorka děl socialistického realismu Alena Bernášková procestovala Evropu i několik zemí Asie. Svou italskou zkušenost zužitkovala Bernášková v novele *Stop Roma*, která vypráví pohledem šestnáctileté stopařky o cestě do Říma, kam se vydala se svými přáteli. V 70. letech se na dvě pěší cesty

stačí postavit okouzlené popisy Kremony, pasáže, kdy se loučí s Itálií a Římem nebo jeho popisy „obrazů naprostých“ a Putnův argument se nutně musí rozpadnout. Durych ostatně svůj postoj k Itálii komentuje sám: „Není v této zemi všecko dokonalé, ale to, co zde dokonalé jest, může být vzorem celému světu. Bez Itálie byl by svět dosud barbarický. Itálie dala dosud světu všecko a nepřijala za to nic“ (Durych 1933, s. 91).

ve stopách Karla Hynka Máchy vydala také literární historička a teoretička Růžena Grebeníčková, edice jejích deníkových zápisků vyšla v roce 2010 v časopise *Slovo a smysl*.

V 70. a 80. letech byla tradice české italské cesty opět násilně narušena. Výjimkou je Miroslav Horníček, který vydal v roce 1971 publikaci *Pohlednice z Benátek*, v níž kombinuje fotografie benátských reálií s citáty jiných autorů i vlastním textem, podobný formát pak volí znovu v roce 1988, kdy vycházejí *Chvilky s Itálií*.

Inspirace literátů Itálií a zážitkem z cest na její území našla své pokračovatele i v době porevoluční. Josef Kroutvor, který se tradicí italské cesty zabývá i teoreticky, vydal v roce 1992 svůj cestopis líčící cestu do Benátek. V roce 1999 vychází novela Filipa Topola *Karla Klenotníka cesta na Korsiku*, jejíž nejistý hrdina, tížený rozpory a strachem, se vydává do Itálie, aby našel klid a sám sebe. *Pěší pouť do Říma* (2000) Viktora Faktora znovuotevřela téma pěšího putování. Z děl nejaktuálnějších je italská inspirace zjevná například v prozaické knize *Lido di Dante* básníka Petra Borkovce, která vyšla v roce 2017, a nejnovější cestopisnou linii reprezentují například *Zápisky z cest do Itálie* z roku 2020, jejichž autorem je básník a prozaik Jiří Daníček.

3. Dynamika pohybu mezi mimesis a transgresí

Jedním ze základních rysů cestopisu, který se může zdát na první pohled zcela zřejmý, je akt cestování vykonaného cestujícím subjektem. Tento proces cestování je možno zkoumat jako specifický typ pohybu. Právě otázka pohybu bude v centru našeho zájmu v této kapitole. Zaměříme se na různorodé podoby pohybu (fyzický pohyb prostorem, pohyb metaforický), jeho možné významy a konsekvence. Ztvárnění pohybu je specifické v obou zkoumaných textech, jinak se do Říma a po Římě pohybuje Machar, jinak se ve svých cestopisech pohybuje Durych. Teoretický rámec k těmto úvahám představují koncepce dvou autorů – význam opakovanosti pohybu nahlédneme z perspektivy antropologa Christoha Wulfa a jednotlivé druhy pohybu v *Římské cestě* a *Římě* prozkoumáme hlediskem Jurije Lotmana a jeho pojetí pohybu jako události, ke které dochází překročením hranice dvou sémantických polí.

3.1. Mimetický pohyb jako proces poznání

V souvislosti s historickou tradicí římské cesty je vhodné otevřít tuto kapitolu reflexí pohybu, který vyniká svojí opakovaností. Během historie podniklo nesčetně cestovatelů výpravu do Itálie a Říma, přičemž touto aktivitou je evokována představa neustálého repetitivního pohybu. Právě opakovanost je jedním z důležitých aspektů, které dodávají římské cestě její závažnost a hloubku. Významem opakovaného pohybu se ve studii *The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movement* zabýval Christoph Wulf.¹⁷ Ten považuje opakování za zcela zásadní proces lidské existence, prostřednictvím něhož se lidé učí a rozvíjejí svoji kulturu. Wulf považuje pohyb opakování za zásadní koncept, bez něž se nemůže společnost ani jedinec kulturně vzdělávat. Tyto pohyby označuje Wulf za mimetické a mimesis považuje v obecném smyslu za podstatný způsob poznání světa.

Pokud přijmeme Wulfovou tezi mimetického opakování jako určitého způsobu poznání, nabídne nám tento koncept možnost, jak přistoupit k tradici římské cesty a jejímu potenciálnímu významu. Cesta do Itálie a Říma je procesem-pohybem,

¹⁷ Wulf, Ch.: The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements, in *Gestalt Theory* 42, 2020, č. 2, s. 87–100.

který je v historii neustále napodobován a opakován. Tím vzniká vztah blízkosti mezi osobami, které daný pohyb opakují, a to napříč různými generacemi. Je důležité podotknout, že opakovanost v tomto smyslu v žádném případě neznamená identičnost. Jak podotýká Wulf:

*Mimetic processes are constructive processes in which repetitive imitation of an action leads to different results in everyone who is behaving mimetically. The way everyone carries out his or her mimetic action is determined by his or her own constitution and thus differs from that of other people. In social life, the production of a copy like that made by a photocopier is not possible. Each repetition is a unique process which leads to different results.*¹⁸

Opakovaný napodobující pohyb tedy nepostrádá tvůrčí aspekt a podstatnou roli z hlediska jeho jedinečnosti hraje osobnost toho, kdo pohyb vykonává. Tím se legitimizuje oprávněnost takového opakování, pokud by měl být výsledek vždy identický, vyvstávala by otázka, zda má opakování daného pohybu vůbec smysl. Evoluční a invenční povaha mimetického pohybu je zásadní i pro náš předmět zkoumání. Machar a Durych stejně jako jejich předchůdci či následovníci přinášejí do tradice římské cesty něco nového, kus sebe sama a svého vlastního putování. Tím dochází k permanentnímu procesu potvrzování a zároveň aktualizace římské cesty.

Stejným způsobem je pak možné nahlížet nejen na cestu jako přemísťování se v prostoru světa, ale i na její literární zpracování. I to můžeme považovat za svého druhu pohyb, který je neustále opakován, napodobován a revidován. Dochází zde tak k potvrzování dvou tradic, u kterých hraje zásadní roli opakování, jednu tvoří prosté putování do Říma, druhou pak literární ztvárnění takové cesty, které lze ovšem považovat za podmnožinu tradice první.

3.2. Transgresivní pohyb jako událost

Zajímavý rámeček pro uvažování o pohybu přináší Jurij Lotman ve své *Štruktúře umeleckého textu*.¹⁹ Pohyb obecně pojímá jako tvořivý akt, který je zdrojem svobody.

¹⁸ Tamtéž, s. 91.

¹⁹ Lotman, J.: *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava, Okno 1990, 372 stran.

Ve vztahu k pohybu se jeví jako zcela zásadní Lotmanův pojem *hranice*. Ta se vyznačuje tím, že rozděluje prostor textu na dva oddělené sémantické prostory. Základní vlastností takové hranice je její neproniknutelnost. Hranic v rámci jednoho textu může být mnoho a mohou vydělovat různorodé binární opozice, které nemusí být v užším smyslu pouze prostorového charakteru (domácí/cizí, dobré/zlé, živé/mrtvé, chudé/bohaté apod.).

Pojmy uměleckého prostoru, pohybu a hranice jsou v Lotmanově teorii významné v souvislosti s pojmem syžetu. Základem syžetu je dle Lotmana událost jakožto nejmenší jednotka syžetové výstavby. Událost je definována jako „přemístění postavy přes hranici sémantického pole“.²⁰ Znovu se dostáváme ke zcela zásadní roli pohybu ve smyslu aktu tvůrčí síly. Aktivním pohybem dochází k překročení hranice, tím vzniká událost a také syžet daného textu. Ve vztahu k události pak lze rozlišit texty bezsyžetové (utvrzují určitý systém vnitřní organizace světa) a syžetové (překročení hranice, tedy i možné narušení systému).

Nakonec nás, stejně jako Lotmana, přivádí úvahy o hranicích a pohybu k otázce postav. Lotman vyděluje postavy pohyblivé a nehybné. Pohyblivá postava disponuje právem prolomit hranici, nepohyblivá postava zůstává statická v rámci svého sémantického pole. Pro náš text je důležitá právě představa postavy pohybující se, konající, aktivní. Vzhledem k cestopisnému žánru obou zkoumaných textů bychom mohli předpokládat, že cestovatelé Machar a Durych budou jako postavy ve svých textech zřetelně pohybliví. Jak si ale ukážeme v další části kapitoly, není to tak jednoznačné. Pohyby a události v našich textech nabývají různého charakteru a spolu s nimi se protagonisté i syžet textu pohybují na relativní škále staticčnosti a dynamičnosti.

Lotmanova koncepce silně podporuje význam Říma v jeho mnohosti a nejednoznačnosti. Řím je prostorem zcela přeplněným hranicemi rozdělovajícími různorodé sémanticky protikladné prostory – lze tam nalézt hranice geografické, historické, umělecké, ideologické, metaforické a jistě i mnohé další. Právě z toho důvodu nám může Lotmanova teorie pomoci uspořádat na první pohled chaotický prostor Říma. Z jejího hlediska můžeme pochopit co Řím znamená pro oba cestovatele, některé protiklady sémantických prostor jsou sice pro oba stejné, ačkoliv pohyb přes hranici může být protisměrný, v jiných se však budou zásadně lišit.

²⁰ Tamtéž, s. 265.

3.3. Římské bloudění Jaroslava Durycha

Za primární akt transgrese můžeme v cestopise označit přechod fyzické osoby z jednoho fyzického prostoru do jiného. Durych i Machar překračují státní hranice, ze své země vstupují do země cizí, tato událost do velké míry konstituuje samotnou žánrovou povahu cestopisného textu, ale v rámci něj se může jednat pouze o jednu z mnoha událostí různé povahy, přičemž právě tato nemusí být základním nositelem významu textu.

Je zřejmé, že překročení fyzické státní hranice není pro Durycha klíčové, v úvodních kapitolách mu nevěnuje téměř žádnou pozornost. Cestující přeseďá z vlaku na vlak v Přerově, jede k Břeclavi a následně se již ocitá ve Vídni: „Tak bylo možno bez procitnutí byť nejmenšího sebevědomí ocitnouti se v zahradní restauraci vídeňského Südbahnhofo [...]" (Durych 1933, s. 13–14). Stejně tak i přechod do Itálie se nezdá být událostí: „Pak na hranici a na italském území podívaná na strmé a vysoké hory; kdysi to zrychlovalo tep srdce a tísnilo dech; ale kouzlo se již ztratilo, jako by vichřice let strhly horám jejich koruny“ (tamtéž). Právě tento úryvek nám může napovědět, že u Durycha tkví význam v jiném sémantickém protikladu než v tom, který je tvořen hranicí státních útvarů. Durych Itálii a Benátky navštívil již při své výpravě do Španělska. Vstupuje tedy prozatím do známého prostoru. K opravdovému vstupu do neznáma, kterým pohybuje se postava vystupuje ze svého světa se stává okamžik opuštění Benátek a následná cesta do Padovy. „Tady byl konec cesty známé a začátek cesty neznámé,“ píše Durych na konci benátské kapitoly (tamtéž, s. 18).

Durych tedy sám explicitně reflektuje fyzické překročení hranice, ke kterému dochází při cestě do Padovy, událost určující dynamiku cestopisného textu. Důležitost této transgrese však nespočívá pouze ve vstupu do fyzického prostoru, který Durych do té doby nenavštívil. Hranice sfér „vlastní“ a „cizí“ nebo „známé“ a „neznámé“ nabývá v *Římské cestě* mnoha různých podob. Prozatím však ještě zůstaneme u hranice geografické.

Lotmanova koncepce zdůrazňuje neproniknutelnost hranice. Pohybuje se postava je na rozdíl od ostatních postav nadána schopností tuto hranici i přes veškerou obtížnost překročit. Durych se na svoji cestu do Itálie vydává sám, společník, který měl působit zároveň jako jeho překladatel, cestu na poslední chvíli odřekl. Durychova cesta je tím velmi podstatně zkomplikována. V textu jsou

zmíněny i další překážky, které byly s to cestu znesnadnit, případně i znemožnit. Durych je však rozhodnut výpravu přes všechny problémy uskutečnit: „zkušenost učí, že před dosažením cíle bývají překážky a nesnáze největší, čili že jsou-li překážky a nesnáze největší, cíl blízko jest“ (tamtéž, s. 11).

V souvislosti s reflektovanou obtížností cesty je třeba podotknout, že v případě Durychovy cesty do Itálie se nejedná ani v nejmenším o cestu turistickou, podniknutou pro zábavu a odpočinek. Nejlépe to reflektuje sám Durych: „Tak se nejedí na cestu zábavní, na zotavenou, za rozkoší z cestování a z dojmů, tak jezdí snad jen lidé s nejtěžšími starostmi pro zkázu, která je blízko, nebo pro záchranu, která je daleko. Všecky naděje byly tedy opatrně tlumeny a mysl připravena na největší úsilí a nejmenší zisk, [...]“ (tamtéž, s. 12).

V tom se liší *Římská cesta od Pouti do Španělska*. Do Itálie cestuje zcela jiný člověk než ten, který se dvěma přáteli putoval po Pyrenejském poloostrově: „tehdy ještě píseň nebo smích stály za poslechnutí, květina nebo dívčí úsměv stál za ohlédnutí a pohled na hřeben hor zrychloval tlukot srdce, otevřeného ilusím. [...] Byla to doba jakési konjunktury životní, příznivé věcem, které již zašly“ (tamtéž, s. 13). Tento postoj, jistý životní pesimismus, činí z *Římské cesty* v rámci „cestopisné trilogie“, text jedinečný. Durychova krize předurčuje cestě do Říma být také cestou hluboce niternou, zpytující, meditativní a rozjímavou. Právě toto překročení vnitřní hranice, ze světa mladého, naivního, spokojeného, kdy se cítil Durych být v souladu se světem kolem něj, do světa stáří a životní deziluze se zdá být tou nejpodstatnější transgresí Durychova textu.

Na tomto základě lze uvažovat nad několika dalšími aspekty Durychovy cesty, nad několika opozičními sémantickými poli, mezi kterými se zdá být hranice vskutku neprostupná a přechod přes ni obtížný.

V rámci prostoru Itálie, prostoru fyzicky cizího, do té doby Durychem neprozkoumaného, vyvstávají další opoziční prostory, jejichž hranice je třeba překročit. Cílem cesty do Itálie je především prozkoumání a zmapování jezuitských památek a atmosféra doby barokní. V cizí zemi tak cestovatel nehledá Itálii samotnou, ale zejména věci mimoitalské spojené s obdobím 16. století, s barokem. Cestovatelovou perspektivou vyvstává několik sémantických polí, která se prolínají v jednom fyzickém prostoru. Současná Itálie, Itálie barokní a Itálie antická. Durych tak musí metaforicky překračovat i hranici časovou, dělící minulost od současnosti.

Tento transgresivní pohyb sám mnohokrát ve svém textu reflektuje, poprvé například v benátském chrámu svatého Marka:

Proslulá stavba. Bylo tam mnoho turistů a hluku. A přece tam bylo možno si na něco sednouti, snad to byla nějaká kamenná lávka, a hledati uvnitř této vyzlacené stavby chrám, který se lehkou nalézti nenechal; vzpomínati na konkláve z roku 1800, na kardinála Herzana, a zase hledati chrám, kterého tu člověk neuvidí, neucítí, nenajde a nepozná, kdyby se otáčel, obcházel a namáhal jak chtěl, dokud neklekne na kolena (tamtéž, s. 17–18).

V této pasáži lze nalézt klíč k rozdílnosti několika výše zmíněných pohybů, které cestovatel Durych vykonává. Turistické cestování vnímá Durych jako povrchní (v tom se shoduje s Macharem), spojuje ho s hemžením, ruchem, a také fyzickým, aktivním pohybem – *otáčení, obcházení, námaha*. Pohyb do hloubky, do minulosti, duchovní pohyb je však pro Durycha zcela jiného charakteru, vyžaduje naopak klid a zastavení, hledání minulosti a významu je tak paradoxním pohybem bez pohybu, ačkoliv často neméně namáhavým. Právě transgresivní pohyb přechodu ze současnosti do minulosti je tím, v čem se *Římská cesta* zásadně rozchází s Macharovým *Římem*. Machar vstupuje do minulosti snadno kdykoliv se mu zachce, minulost je pro něj něčím neustále přítomným, sama k němu hovoří. Durychovy ojedinělé vstupy do minulosti jsou komplikovanější, vzácnější.

Situace zastavení a ztišení je v textu reflektována několikrát. Podobně jako v chrámu svatého Marka cestovatel usedá v Mantově kdesi na mezi a vzpomíná na španělskou Méridu, „kde před čtyřmi roky svět byl mladší“ (tamtéž, s. 28). Nemožnost zastavení a všudypřítomný shon je důvodem negativního hodnocení Milána: „není místa a času, aby se člověk zastavil a hlavu buď sklonil nebo zdvihl“ (tamtéž, s. 43–44).

Snad k poslednímu důležitému překročení hranice v Durychově cestopisu, kterým se zřejmě nejvíce odlišuje od cesty Macharovy, dochází pohybem směrem dovnitř. Durych jako by se nořením do italské minulosti zároveň procházel i vlastním nitrem. V tomto smyslu můžeme zřejmě nejvíce hovořit o pohybu bloudění – existenciálním pohybu, ke kterému dochází zároveň v rovině fyzické i niterné.

S tímto pak mohou souviset jednotlivé názvy Durychových cestopisů. V každém z nich se objevuje specifické pojmenování pohybu – *plížení*, *pouť*, *cesta* – přičemž každé z nich s sebou nese určité významy a konotace.

Do Německa se Durych „plíží“ sám, s nedostatkem prostředků a o své cestě často hovoří jako o sestupu do pekla.²¹ Na tuto cestu se Durych, podobně jako později do Španělska, vydává kvůli přípravě k psaní *Bloudění*. Kráčí tak ve stopách Valdštejna a třicetileté války. S tím koresponduje i zvolená metafora plížení. Plížení skutečně evokuje vojenský pohyb, plíží se člověk, který nechce být spatřen, člověk na nepřátelském území. Tomu Durychova cesta Německem odpovídá a Durych si povětšinou připadá jako nevídaný cizinec.

Pro svou cestu do Španělska volí označení *pouť*. Centrem jeho zájmu se stávají památky duchovního charakteru. Jedná se o pouť do země „svaté a vznešené“. Ze tří cest, zdá se být ta španělská pro cestujícího tou nejšťastnější. Velký vliv na to zřejmě měla společnost přátel zahánějící osamělost, ale také obecné životní rozpoložení cestovatele, který o cestě Španělskem píše v římském cestopise: „Byla to doba jakési konjunktury životní, příznivé věcem, které už zašly“ (Durych 1933, s. 13). Španělsko tak pro něj nebylo zemí v osobní rovině docela cizí, tak jako předchozí Německo, se svými společníky byl zde přijat a duchovního cíle cesty bylo dosaženo.

Pro třetí z cestopisů Durych zvolil pojmenování *Římská cesta*. Pojem *cesta* je ze všech tří pohybových označení nejotevřenější, nejméně příznakový, ale právě to umožňuje potenciálně největší významové zaplnění. Vedle tohoto neutrálního označení navíc může o to více vyniknout pojmenování místní – *Římská cesta*. Tím je čtenáři napovězeno, že centrum významu této cesty můžeme hledat právě v Římě.

²¹ Explicitními pasážemi, kde svůj pohyb Německem přirovnává Durych k cestě peklem, upomíná na Danta. Z určitého hlediska by bylo možné Durychovu cestopisnou trilogii nahlížet perspektivou *Božské komedie*, kde Durych, bloudící člověk nesrozumitelného meziválečného období, putuje peklem, očistcem a rájem. V chronologii putování těmito destinacemi by se ovšem Durych od Danta lišil. *Plížení Německem* jakožto peklem by stálo na počátku Durychovy cesty. Druhou zastávkou je však Španělsko, které více než ostatní země bylo pro Durycha rájem, a které na něho hluboce zapůsobilo jako místo, kde je boží přítomnost pro věřícího člověka blízká a téměř hmatatelná: „jako by někdo za živa ušel otevřené brány neb na konci své daleké cesty a pak už by nemohl myslit na žízeň a únavu tohoto života.“ (Durych 1929, s. 43) Svoji cestu by poutník Durych zakončil v Římě, který jak sám říká, bylo nutno „prochoditi jako očistec“ (Durych 1933, s. 63). Durychova božská komedie tak končí opět paradoxem, římským očistcem, ani peklem ani rájem, roztráštěným světem antitezí.

Při přemýšlení nad obrazností jazyka, kterým Durych pojmenovává své cesty, nelze opomenout dílo, jehož tvorba byla impulzem, pro první dvě výpravy – *Bloudění*. Zaměřme se opět na samotný pojem bloudění, který také odkazuje k určitému typu pohybu. I tento pojem lze vztáhnout přímo k fyzickému pohybu, tedy ve významu pohybování se nějakou krajinou bez cíle, být ztracený ve fyzickém světě. Na druhé straně je možné pojímat význam bloudění obrazně, ztracen může být člověk ve světě vnějším i vnitřním. V tomto významu lze chápat bloudění jako pojem, který může být nadřazený všem třem výše zmíněným pohybům. Během plížení, putování i cesty, může člověk bloudit. Tento metaforický, existenciální smysl bloudění nacházíme ze všech tří cestopisů nejvíce přítomný právě v poslední *Římské cestě*, nejméně významově zatížené názvem. Cesta po Itálii je cestou Durychovým nitrem. Krize, na kterou upozorňuje v úvodních pasážích, napovídá, že právě tato cesta v sobě nejvíce nese aspekt bloudění. Na základě tohoto bloudivého pohybu pak můžeme vymezit další sémantickou opozici mezi dvěma prostory. Prvním z nich je prostor, který si můžeme představit jako jakýsi labyrint, ve kterém se cestující pohybuje, bloudí. Sémanticky protikladným prostorem k tomuto labyrintu je potenciální konečná destinace, která je cílem cestovatelova hledání. Tyto dva prostory si v rámci textu můžeme představit jak v rovině fyzické, tak mentální. Přičemž kýžený cíl v sobě také může spojovat oba tyto aspekty. Prostřednictvím fyzického světa může bloudící překročit hranici labyrintu i v rovině niterné. Obraz světa jako labyrintu je představou typicky barokní, ale nese v sobě zároveň prvky expresionistického životního pocitu, se kterým se cestovatel na své cestě musí potýkat. Tuto tíži Durych výrazně pociťuje v počátcích své cesty, v Janově usedá unavený na lavičce a pozoruje okolí, když jeho mysl začíná bloudit a přemáhá ho tíha, cítí „nějaký hukot, vnímaný smysly netělesnými, od kterého není pokoje leč v hrobě“ (tamtéž, s. 50). Bloudění ducha vystihuje i další jeho reflexe ze stejného místa: „Lze se tu ztratit, zapomenout na vlast, na jméno, na peníze v kapse, na průkazní listiny i na své zaměstnání, na cíl cesty, na minulost, i na to, jak se jmenují díly světa a jak se jmenuje toto město a tento stát. Usnouti? Ne, není naprosto nejmenší potřeby. Odpočinouti? Nelze v tomto životě. Schouliti se jen mezi mlčenlivé staré lidi“ (tamtéž). Hukot, před kterým není úniku. Život, ve kterém není odpočinku. Takový náklad si nese Durych na své cestě, podoben oslátku, táhnoucímu zahradníkův povoz na nábřeží, které o něco dříve cestovatel se zájmem sledoval.

Někdy se cestující dostává do takové situace, kdy unaven z aktivního zkoumání aktuálně navštíveného města začíná nazdařbůh bloudit ulicemi a myšlenkami. Často nakonec právě díky tomuto způsobu pohybu, odevzdání se městu, k němu začíná prostor a jeho minulost hovořit. Rezignace na konkrétní zážitky a jejich aktivní vyhledávání je tím, co nakonec může přinést i pocit jistého uspokojení. Sám Durych pro tuto situaci používá při pobytu v Římě právě pojem bloudění: „jest se ponejvíce spokojiti s přibližností místo přesností, ale to bloudění městem den za dnem přináší ovoce nejvzácnější, totiž únavu určitého druhu a řádu, pro niž, jak praví Otokar Březina, sladko je žíti“ (tamtéž, s. 64).

Je příznačné, že k takovému volnému potulování městem dochází právě ve chvílích únavy, vyčerpání, v podvečer, kdy je město tiché a zastřené ve stínu. Jako by ve tmě byla minulost cestovateli jaksi blíž. Při soumraku v Kremoně o tom sám mluví: „a už je tma, ale čím je pozdnější, tím lépe se daří citům v blízkosti těch staveb“ (tamtéž, s. 35). V té chvíli se záměrně ztrácí v městských ulicích a právě tehdy je možné „naslouchati hlasům tušícím a uhadujícím, co bylo před třemi sty léty“ (tamtéž, s. 36).

Bloudění ale v sobě spojuje paradox. Bloudící může při tomto specifickém pohybu nalézt útěchu a odpovědi, jako je tomu v předchozím citovaném případě. Jindy ale bloudění takovým východiskem z nemožnosti nalezení hledaného není. Cestovatel pak nenachází v bloudění útěchu, naopak přichází tíha a mlčení, život, který nenabízí odpočinku ani odpovědi: „Nevědomky se lze ocitnouti někde v místech, kde před čtyřmi sty lety Spinolové odrazili útok Gonzagů, ale tentokráte je všecko hluché, všecko je slepé, němé a moře mělo něco vyprávěti, čeho bylo třeba pro cíl této cesty“ (tamtéž, s. 50). Člověk, který se oddá nebo je nucen k tomuto způsobu pohybu, může nalézt to, co by jinak zůstalo jeho vnímání skryto, ale zároveň s sebou bloudění vždy nese nebezpečí zbloudění.

3.4. „Jeďte do Říma!“:²² Machar – pozorovatel a statický cestovatel

Stejně jako v případě *Římské cesty* se zaměříme nejdříve na to, jakým způsobem překračuje Machar geografické hranice, co pro něj tento přechod znamená a jedná-li se pohledem Lotmanovy koncepce o událost či ne. Machar cestuje vlakem

²² Machar, J. S.: *Řím*, Praha, Grosman a Svoboda 1907, s. 11.

do Terstu, během jízdy spí, sleduje krajinu nebo spolucestující. Terst je v době jeho příjezdu součástí Rakouska-Uherska, tedy k přechodu skutečných hranic Itálie dochází až při přejezdu lodí do Benátek. Pocit Itálie je však přítomen už v Terstu, který Machar označuje za „první italské město“ (Machar 1907, s. 17). Při plavbě do Benátek, stejně jako při jízdě vlakem Machar usíná a probouzí se těsně před cílem. Přejed státní hranice tak nepůsobí sám o sobě jako zásadní událost, Machar vstupuje na území „vysněné“ italské země jakoby mimochodem, plynule, bez jakýchkoliv problémů. Fyzický přechod hranic tedy v tomto smyslu, stejně jako u Durycha, nelze považovat za událost, která by syžet textu definovala a rozpochovala. Benátky sice již nesporně představují v očích cestovatele jiný svět, ale nepřítomnost jasné hranice mezi Itálií a Rakouskem-Uherskem značí, že se zřejmě jedná o součást jednoho sémantického pole.

Teprve Řím jako prostor jako by byl skutečně oddělen od zbytku světa. Na cestě z Benátek vlakem už se objevují jisté komplikace, napjaté očekávání „věčného města“ je narušeno vleklým čekáním na nový vlak v Bologni. Čím více se pak dvojice cestujících ve vlaku blíží k Římu (k cestovateli se v Benátkách připojuje záhadná mladá Ruska, Sofie Petrovna), tím rychleji a intenzivněji vyvstávají jednotlivé obrazy, napětí narůstá. Každou zajímavou reálii neopomijí Machar okomentovat z hlediska antické historie. Pohyb k Římu se tak stává jakýmsi pohybem k epicentru historie, čím více se mu cestovatelé blíží, tím přítomněji se antická minulost jeví: „Tady už mluví každé jméno, každý vrch, každý kámen...“ (tamtéž, s. 44). Gradace napětí těsně před příjezdem do Říma je výrazná, vlak „letí“, Sofie Petrovna nedočkavě obchází kupé, oba vyhlízejí z okna, než se konečně objeví římské střechy. Pasáž ve vlaku jasně naznačuje, jaký význam pro Machara Řím má. V kročím na jeho území vstupuje ze známého světa současné Itálie do vysněného světa živoucí historie. Příznačně právě přívlastek „živé“ volí Machar jako první, když město po příjezdu popisuje.

Stejně jako jsme se v případě Durychových cestopisů zaměřili důkladně na zvolené názvy, které evokovaly různé formy pohybu, podívejme se nyní na stejný problém u Machara, jehož jednoslovné pojmenování cestopisu nám také může leccos napovědět o povaze samotného textu, přístupu k cestování a jeho psané reflexi.

Název *Řím* v kontrastu se jmény Durychových cestopisů působí poněkud staticky. Rysy statickosti lze nalézt i v samotném textu. Takto zvolený název

implikuje důležitost cílové destinace, ke které se vztahuje vše podstatné v Macharově textu. Durychova *Římská cesta* ve svém názvu i uvnitř textu obsahuje pohybový aspekt, který Durychův text definuje. Durych je na cestě i v textu pohyblivější než Machar, v Římě nestráví tolik času, ani mu nevěnuje tolik prostoru. Zároveň bych cestovatele Durycha označil za pohyblivější postavu i z hlediska Lotmanovy teorie. Cestující Machar přijíždí do Říma a od té chvíle se stává z hlediska syžetu v zásadě nehybným. Sémantické pole antiky je pro něj zcela vlastní, nevzniká tím tak rozpor mezi postavou a jejím prostředím. Vzhledem k tomu, jak velký prostor Římu a antice Machar věnuje, stává se v tomto známém prostředí jakožto postava nehybným a s ním také celý text. Durych se naproti tomu téměř po celou cestu po Itálii pohybuje v rámci prostředí, které je mu cizí. Při pátrání po jezuitských památkách neslaví velké úspěchy a také Řím k němu nemluví tak bezprostředně jako k Macharovi. Durych si musí několik okamžiků, kdy k němu minulost hovoří srozumitelným jazykem, vydobýt značným úsilím a únavou. K Macharovi naopak antická minulost začíná promlouvat ve chvíli, kdy je nadosah Říma, a zcela jej opouští až po posledním pohledu na Řím při odjezdu vlakem. Durych cestuje světem nesrozumitelným, Machar pobývá v Římě srozumitelném, jak dokazuje úryvek z jedné z prvních kapitol *Říma*: „Je mi dobře. Při takovém žáru navštěvují mne duchové. Ožívají lidé dávných věků, vidím je chodit, jednat, slyším je mluvit. Antický Řím, o kterém Goethe pravil, že si jej musí z nynějšího Říma pracně vylupovat, je přede mnou“ (tamtéž, s. 56).

Sám si je vědom jednoduchosti, s jakou se může dotýkat historie. Goethe ani Durych tímto darem nedisponují. Dokazuje to, že Machar se jako postava nachází v sémantickém poli, které je mu zcela vlastní. Můžeme se tak Lotmanovými slovy ptát, zda Macharův pobyt v Římě je událostí v tom smyslu, že by bylo možné mluvit o syžetovém textu. Jsme toho názoru, že Macharův text je v tomto směru opravdu ve své většině statický a postrádá napětí, které poskytuje překročení hranice mezi dvěma sémantickými poli. K významnější události a transgresivnímu pohybu dochází při vstupu do papežského Říma. Kýžená dynamika, kterou tato událost poskytuje však působí nedostatečně vzhledem k rozsahu celého *Říma*. Důvodem, proč Durychův text působí dynamičtěji než Macharův, je právě i jeho rozsahová přiměřenost. Při určitém zobecnění tak naplňuje *Řím* spíše funkci naučnou, působí jako populární učebnice nebo průvodce, tedy jako texty nenaplňující náležitosti vyprávění. V mnoha kapitolách *Říma* slouží pohyb

cestovatele po městě jen jako nutný základní rámeček, z něhož pak vyrůstá obsáhlý historický výklad.

Nejdůležitějším pohybem v Macharově textu není fyzický pohyb městem, ten tvoří jen zmíněný rámeček, zásadní je především pohyb dějinný. Macharovo procházení Římem a jeho okolím se tak stává cestou dějinami:

Řím je v první řadě městem světových dějin. Vyloupáváme si tedy, dle slov Goethových, z Říma nynější Řím antický, Řím republiky a císařů, potom projdeme Římem papežů a konečně Římem královským. Systém se arci nedá přísně dodržovat, bude nutno tu a tam se vraceti, jak jsme dosud musili dělati exkursy do dob jiných, pozdějších – ale jaká pomoc, jinak se Řím žít nemá a nesmí (tamtéž, s. 123).

Těmito slovy odpovídá Machar Sofii Petrovně na otázku po plánu jejich římského putování, zároveň je tím velice věrně vystižena struktura textu. Machar postupně svým výkladem vede čtenáře z minulosti až do vlastní současnosti. Již těsně před Římem hovoří o Etruské říši, jedno z prvních zastavení v Římě pak věnuje místu, kde byl zabit Romulus – od vzniku Říma tak postupuje dějinami směrem k současnosti.

Samotné dějiny vnímá Machar v prostorových charakteristikách, je tedy velmi příznačné, že volí k vylíčení Římských dějin žánr cestopisu, jehož podstata tkví v pohybu subjektu prostorem. Macharova koncepce dějin se rozvíjí v rovině horizontální, odmítá vertikální pohyb dějin ve smyslu neustálého vzestupu a pokroku. Dějiny jsou neustávajícím pohybem kupředu: „V ohromných kruzích spirály rozbíhají se děje člověčenstva, jen ku předu, ale ne vzhůru. Některý kruh, pravda, vzepne se jako hřbet vlny výše, avšak jen proto, aby v pokračování tím hlouběji klesl“ (tamtéž, s. 144).

Po takové spirále se pohybuje jako cestovatel Římem. Pohyb prostorem a dějinami je simultánní. Tam, kde se překrývají jednotlivé záhyby dějinné spirály, vstupuje Machar z jednoho bodu v prostoru do několika dějinných období zároveň. Na základě tohoto pohybu pak mohou textové události potenciálně vznikat na přelomu dějinných etap, při překročení jejich hranic. Nejvýraznější transgresí v tomto smyslu se tak stává přechod z antického Říma do křesťanského či spíše papežského. Tato událost působí jako katalyzátor do té doby poměrně statického textu. Machar, jemuž je vlastní svět antický, překračuje pomyslnou hranici

a vstupuje do světa cizího, nepřátelského. Tento zlom je patrný i ve fyzickém prostoru, Machar začíná věnovat pozornost památkám křesťanským a vstupuje na území Vatikánu.

K transgresi dochází příznačně po incidentu v katakombách, kde otlý, škytající kněz obtěžuje Sofii Petrovnu. Když se pak ona kvůli tomuto chování hněvá, reflektuje to Machar s ironií sobě vlastní: „Vcházíme do křesťanského Říma, Sofie Petrovno...“ (tamtéž, s. 150). Následně se cestovatel se svojí společnicí pohybují skrze křesťanské chrámy, papežské paláce a vatikánská muzea. Veskrze pozitivní hodnocení antiky je nahrazováno kritickými glosami o církvi a jejích zástupcích.

Cykličnost Macharova spirálovitého pohybu se vyjevuje i ve spojitosti první a poslední kapitoly jeho *Říma*. První kapitola nese název *Konec úvodem*, Machar se už na začátku vyprávění ohlíží za svojí cestou z prostoru vídeňské kavárny a příjezdem do Vídně také končí kapitola poslední. Tak je opsán pomyslný okruh na spirále osobních cestovatelových dějin. Cestovatel překračuje hranici, vstupuje do minulosti, do antického období, které je mu bytostně blízké a vlastní, další transgrese nastává při vstupu do papežské části Říma a dějin, nakonec překračuje hranici z minulosti zpět do současnosti, z Říma se vrací zpět do Vídně, do světa, který je sice přítomný, ale ve srovnání s antikou pro Machara chladný a mrtvý. Fyzicky se sice nachází v Rakousku, ale duši ponechal v Římě: „Sedím zase ve Vídni, ale duši nejsem stále ještě tady. [...] Cítím, že protivný chlad prolízá stěnami pokoje. Na blízku kdesi ozývá se urážlivý křik vran. Tísni mě zápach mrtvého listí, uvadlých květin i harašení holých větví. Je teskno a smutno. A vyhlédnu-li oknem na město – jak je protivná, střízlivá a šosácká tahle Vídeň!“ (tamtéž, s. 7).

4. *Roma Aurea*: „věčné město“ a jedinečný „text“

V této kapitole se budeme podrobně věnovat důležitému jednotlicímu prvku obou cestopisů, Římu. Nejdříve se pokusíme vymežit, v čem spočívá výjimečnost tohoto města, proč právě ono je tak častým předmětem zájmu cestovatelů, historiků, architektů, umělců a mnohých dalších. Vystoupíme také z fyzického zakotvení města v prostoru a pokusíme se nastínit možnost čtení Říma jakožto jakéhosi monumentálního, živého textu. Zde vyjdeme opět z prací souvisejících se směrem uvažování tzv. Tartuské školy. Texty Vladimira Toporova a Jurije Lotmana zabývající se Petrohradem nám mohou poskytnout vhodný rámec pro uchopení významu Říma, přičemž se ale budeme také nadále odkazovat k Lotmanovým pojmům události a transgrese, které již byly blíže nastíněny v kapitole věnující se pohybu ve zkoumaných cestopisech. Nakonec se pokusíme tyto obecněji nastíněné problémy vztáhnout ke konkrétnímu materiálu, k *Římu* a *Římské cestě*. Ukážeme si, jak lze tyto texty číst jakožto součást široce pojatého římského textu, jaká vlastní specifika oba cestopisy do římského příběhu přinášejí.

4.1. „Umělecké dílo nejvyššího řádu“:²³ estetický účinek Říma

Výjimečnost estetického účinku Říma velmi pěkně vystihuje v esejích věnovaných Římu, Florencii a Benátkám *The Art of the City: Rome, Florence, Venice* německý filozof a sociolog Georg Simmel.²⁴ V eseji o Římu, která pochází z roku 1898, Simmel přesně vystihl mnohá specifika estetického působení Říma.

Základem Simmelova výkladu je architektura města, Řím jako jedno ze starověkých měst se vyvinul bez předem promyšleného plánu, nezastupitelnou roli v jeho uspořádání hrála náhoda. Řím se ovšem s touto nahodilostí skvěle vypořádal a nabyl neuvěřitelné jednotné soudržnosti. Právě v tom podle Simmela spočívá výjimečnost římské krásy. Řím harmonizuje, integruje všechny své prvky do krásného celku: „What makes Rome's impression incomparable is that all the variables from one age to another, the styles, personalities, the contents of lives whose traces are left here, exist to a higher degree of tension than anywhere else,

²³ "In solchem Sinne wirkt Rom wie ein Kunstwerk höchster Ordnung" ("V tomto smyslu působí Řím jako umělecké dílo nejvyššího řádu"). Simmel G.: Rom. Eine ästhetische Analyse. *Die Zeit*, 1898, č. 191, s. 137-139 (cit. s. 138).

²⁴ Simmel, G.: *The Art of the City: Rome, Florence, Venice*, Hanover, Steerforth Press 2019, 96 stran.

yet despite this still converge into a unity, a harmony and an affinity as found nowhere else on earth.“²⁵ Spojení jednotlivostí, které jsou ve vzájemném napětí do jednoho krásného, harmonického celku je tím, co činí estetický zážitek Říma tak unikátním.

Simmel si všímá také jevu, který je jedním ze základních prvků reflexe Říma v cestopisech. Tím je specifický dojem času, který Řím v návštěvníkovi vyvolává. Cestovatel si uvědomuje sjednocení různých dějinných epoch v jeden celek, v Římě se minulost stává přítomností nebo naopak, přítomnost je vnímána tak, jako by byla minulostí. Časové hledisko nemá podle Simmela na izolovanou věc ve městě vliv, věc sama se již nezdá na něj být vázanou.

Ještě v jednom ohledu nám může být Simmelův text pro vymezení specifického estetického zážitku Říma užitečný. Simmelova myšlenka silného, jednotícího dynamického účinku města, kterému jeho jednotlivé prvky téměř nemohou vzdorovat, je důležitá nejenom ve vztahu k architektuře města, ale také k subjektu, na který toto město působí. V našem případě tedy na osobu cestovatele, umělce. Také tento subjekt se stává součástí jednoty Říma. Jak píše Simmel: „We are powerless to escape its unifying power, which above all temporal considerations merges all things into an overall picture existing across the gulfs of time.“²⁶ Význam vnímajícího subjektu je pro jednotu Říma zcela zásadní. Jednota Říma dle Simmela vychází z ducha jeho pozorovatele, právě tento požadavek aktivního sjednocujícího pohybu z nitra pozorovatele je důvodem, proč Řím zanechává v paměti subjektu tak nesmazatelnou stopu. Tímto niterným pohybem se mohou vjemy stát vlastnictvím duše.

Snaha o postižení výjimečnosti Říma je patrná i v obsáhlé publikaci *Hluboké město: moderní metropole jako druhý Řím*,²⁷ jejímž autorem je český historik umění Pavel Kalina, který se specializuje na současnou architekturu, ale také středověké a barokní umění. Kalina ve svém bádání vychází z Lotmanova pojetí města, jak ho sami nastíníme v další části této kapitoly. Na podkladech Lotmanova bádání přichází Kalina s rozlišením města hlubokého a plochého. Ploché město „minimalizuje sémantické kolize“.²⁸ Hluboké město naopak „disponuje velkým sémantickým bohatstvím, vyplývajícím z neustálého prolínání různých

²⁵ Tamtéž, s. 25.

²⁶ Tamtéž, s. 30.

²⁷ Kalina, P.: *Hluboké město: moderní metropole jako druhý Řím*, Praha, Academia 2019, 506 stran.

²⁸ Tamtéž, s. 20.

významových vrstev i z četnosti individuálních symbolů“.²⁹ Právě Řím je pro Kalinu prototypem takového hlubokého města, města zcela nabitého významem a v tomto ohledu naprosto jedinečného. I proto Kalina ve své knize vztahuje moderní metropole právě k Římu, jakožto jakémusi ideálu.

Simmelovu a Kalinovu práci uvádíme jako příklady teoretické reflexe výjimečnosti Říma.³⁰ O existenci jeho kvalit a zvláštní auře, kterou na člověka působí však není třeba dlouze diskutovat. Důkazem budiž pocit okouzlení, který je zachycen v pracích vědeckých, historických, výtvarných a velmi výrazně také literárních. Od Ovidia, kterému byl Řím nuceně upřen, přes Goetha až k českým cestovatelům, jako jsou Machar nebo Durych prosvítá světovou literaturou *oslňující římská záře*.

4.2. Řím: dvoutisíciletý palimpsest

Jak již bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, při snaze uchopit a konceptualizovat nezměrný římský materiál se pokusíme nastínit možné čtení Říma jakožto uměleckého textu. Tato naše snaha souvisí už s výběrem Lotmanovy teorie pro konceptualizaci pohybu ve zkoumaných cestopisech. Jurij Lotman se ve svých pracích zabýval také sémiotikou městského prostoru, konkrétně symbolikou Petrohradu. Tímto směrem se ubíral také Vladimír Toporov ve studii *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*.³¹ Ačkoliv se oba zmíněné texty věnují konkrétně Petrohradu, zdá se podnětné se podobným způsobem zahledět

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Za připomenutí stojí také publikace *Evropa, Římská cesta*, jejímž autorem je francouzský filozof a historik Rémi Brague (Brague, R.: *Evropa, Římská cesta*, Praha, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy 1994, 134 stran.). Ten přináší vlastní pojetí kulturního vývoje Evropy, v jehož samotném středu stojí Řím, tentokrát ovšem nikoli jako město, ale jako určitý kulturní model, který je Evropě vlastní, jímž se Evropa zásadně odlišuje od zbytku světa. Staří Římané podle něj hrdě přijímali svoji nepůvodnost a ochotně přiznávali, co dluží za svoji kulturu jiným. Brague píše: „Být Římanem znamená zakoušet staré jako nové a jako to, co se obnovuje svým přesazením do nové půdy, přesazením, které činí staré principem nového rozvoje. Zkušenost začátku jako znovu-záčátku je zkušeností římskou“ (tamtéž, s. 24). Touto cestou si Evropa přivlastnila tradici řeckou, židovskou i islámskou. Brague tento postoj považuje za důležitý i v současnosti, Evropa by neměla být ochromena strachem z cizího, měla by být otevřena možným konfrontacím známého s neznámým, starého s novým, které ji může obohatit. Evropu přirovnává k nádobě, jejíž identita je dána potenciálem mít obsah, není tak totožná s obsahem jako takovým, ale je určena svým přístupem k němu.

Římský postoj, jak ho vymezuje Brague, bychom mohli na individuální rovině považovat za jednu z motivací cesty do Říma. Brague píše, že pro Evropana nemůže být kultura něčím, co vlastní a co zakládá jeho identitu – je něčím cizím, a je tedy nutné vyvinout úsilí o její přivlastnění. Tímto způsobem se cestovatel snaží o přivlastnění Říma, neboť „být římský znamená mít za zády klasicismus, jenž má být napodoben, a před sebou barbarství, jež je třeba si podrobit“ (tamtéž, s. 25). Toto napětí umožňuje Evropě, stejně jako jednotlivci, se vyvíjet, neustále se pohybovat kupředu.

³¹ Toporov, V. N.: *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury* (Úvod do tématu), in Glanc, T. (ed.), *Exotika: výběr z prací tartuské školy*, Brno, Host 2003, s. 7–35.

i na problematiku Říma. Jak uvidíme, oba texty se zároveň v mnohém překrývají s tím, jak o Římu píše Georg Simmel.

Jurij Lotman sám o textové povaze města přímo nemluví, je si však vědom toho, že texty různorodého typu jsou důležitou součástí významu, který město produkuje. Sám podává tuto velice komplexní definici města:

The city is a complex semiotic mechanism, a culture-generator, but it carries out this function only because it is a melting-pot of texts and codes, belonging to all kinds of languages and levels. The essential semiotic polyglottism of every city is what makes it so productive of semiotic encounters. The city, being the place where different national, social and stylistic codes and texts confront each other, is the place of hybridization, recodings, semiotic translations, all of which makes it into a powerful generator of new information. These confrontations work diachronically as well as synchronically: architectural ensembles, city rituals and ceremonies, the very plan of the city, the street names and thousands of other left-overs from past ages act as code programmes constantly renewing the texts of the pasts. The city is a mechanism, forever recreating its past, which then can be synchronically juxtaposed with the present. In this sense the city, like culture, is a mechanism which withstands time.³²

Tento úryvek nám nabízí několik vhlédů do povahy města, které překračují pohled na něj jako pouze fyzický prostor. Lotman považuje město za komplikovaný sémiotický mechanismus, který je dán tím, že se v jeho pomyslném i fyzickém prostoru střetávají texty a kódy nejrůznější povahy. Střet různých entit, jejich konfrontace, je původem vzniku nové informace v rámci města. Podobným způsobem popisuje efekt estetického působení Říma Simmel. Také on hovoří o střetu často protichůdných prvků, ačkoliv v jeho případě se toto tvrzení do velké míry týká architektury a fyzického prostoru, přesto je si i on, stejně jako Lotman, vědom toho, že město jako celek nabývá významů, které překračují pouhý souhrn významů jeho jednotlivých prvků.

³² Lotman, J.: The symbolism of St Petersburg, in Lotman, J., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press 1990, s. 194–195.

Lotmanova definice nás také vede směrem k Simmelovi z hlediska pojetí času města. Simmel upozorňuje na spojení různých dějinných epoch v jeden celek, jednotlivé prvky města jsou z času jakoby vyvázány. Lotman si všímá toho, že k sémantickým konfrontacím dochází jak z hlediska synchronního, tak diachronního. Opět nám tak vyvstává obraz jakéhosi bezčasí, volného spojení minulosti s přítomností. Město Lotmanovým pohledem nahlížíme jako mechanismus, kde se stále znovu rodí minulé, které se synchronně může střetávat se současným. Toto specifické časové rozhraní reflektují také Machar s Durychem,

Jak již bylo zmíněno, problematikou městského prostoru, konkrétně Petrohradem se kromě Lotmana zabýval také Vladimir Toporov. Ten přišel s pojmem tzv. petrohradského textu. Petrohradský text je označením pro soubor textů napsaných o tomto městě. Tyto texty disponují schopností působit na povědomí o městě a mohou také ovlivňovat texty, které o něm vznikají v budoucnosti. Toporov jde ve svém uvažování o textové povaze města ještě dál. Každé město podle něj disponuje svým vlastním jazykem, kterým promlouvá jako heterogenní text zvláštního druhu. Součástí tohoto textu jsou jak městské ulice, náměstí, parky, budovy apod., tak i jeho historie, mýty, literární texty, lidé. Text města ovlivňuje další texty, které o něm vznikají, tedy i námi zkoumané cestopisy. Toporov upozorňuje na překvapivou podobnost různých popisů, které se v konkrétních textech o Petrohradu objevují. Na základě toho přichází Toporov s myšlenkou města implikujícího vlastní popis a v tomto smyslu svým způsobem i omezujícího autorovu svobodu volby.³³

Podobným způsobem, a domnívám se, že ještě mnohem intenzivněji, působí na spisovatele také Řím. Důležitou součástí římského textu jsou cestovní průvodce, které výrazně spolupůsobí na obraz města Říma v očích především neitalské společnosti. Tradicí římských průvodců se velice důkladně zabývá publikace *Rome and the Guidebook Tradition*.³⁴ Její autoři upozorňují na to, že v popisech Říma se některé typické obrazy neustále opakují, a to nejen v průvodcích, ale jak si ukážeme, tak i v cestopisné literatuře. V popisu Říma se velmi často autoři uchylují k silně hyperbolickým vyjádřením, která mají za cíl zdůraznit jeho jedinečnost, zároveň s tím ale vzniká potenciální problém vysokých očekávání

³³ Toporov, V. N., cit. d. (pozn. č. 30), s. 7–35.

³⁴ Blennow, A. a Fogelberg, R. S. (eds.), *Rome and the Guidebook Tradition: From the Middle Ages to the 20th Century*, Berlin, Boston, De Gruyter 2019, 357 stran.

a následného možného zklamání z reality.³⁵ Tato prototypická popisná schémata se projevují jak v průvodcích, tak v cestopisech. Pokusme se nyní kvalifikovat několik základních topoi, které se zdají být Římem implikovány: 1) věčné město; 2) město jako žádné jiné; 3) nedostatek času k plnému poznání Říma; 4) odkazy k literární tradici římského textu; 5) chůze ve stopách předků.

I v námi zkoumaných cestopisech se takto vymezené topoi v různé míře objevují. V *Římě* Machar už v první kapitole vyzdvihuje Řím jako „město jediné, město úžasné“ (Machar 1907, s. 9), hovoří o stesku po „věčném městě“ (tamtéž, s. 11) a vyjmenovává mnohé důvody pro tato hyperbolizovaná pojmenování. Velice výrazně se u Machara projevuje představa chůze ve stopách antických předků, což souvisí s tím, že jednotlivá navštívená místa jsou mu příležitostí pro vstup do minulosti a historický výklad: „Jedeme tedy po té slavné Královně cest. Dva tisíce a dvě stě roků je stár kámen té dlažby, v nějž bije náš kůň kopyty. Stále ještě týž kámen, na němž stanul u druhého milníku Hannibal [...], týž kámen, jenž duněl brzy potom pod kroky republikánských legií, [...]“ (tamtéž, s. 112). Na Machara v Římě působí také beznadějný pocit nedostatečnosti času k prozkoumání všeho, co Řím nabízí:³⁶ „vím, že bych chtěl ještě sto roků být živ, sto roků moci takhle se dívat, a když bych umíral, litoval bych, že ten život netrvá ještě sto roků, abych se mohl ještě dívat...“ (Machar 1907, s. 69). Macharův cestopis se tak z hlediska obvyklých topoi římského popisu jeví jako text prototypický, ve kterém se takové popisy objevují opakovaně a v typické formě.

Jaroslav Durych je v tomto ohledu skoupější a tlaku Říma na vlastní popis odolává. Je si vědom očekávání, která mohou námi charakterizované hyperbolizované popisy Říma v návštěvníkovi probouzet a k jakému zklamání může v důsledku toho dojít, a sám jako by se snažil Řím ve svém popise ukázat prostý těchto předsudků. Svým způsobem Řím desakralizuje: „Řím se jeví jako spousta zdí, ulic a střeš bez patrného vztahu k tomu všemu, co by tu chtěl cizinec nalézt z projevů slávy duchovní“ (Durych 1933, s. 62–63). Přestože se s tím, jak Durychovy zážitky Říma uzrávají, projevují v jeho slovech jisté příznaky jedinečnosti těchto prožitků, reflexe římské věčnosti a jedinečnosti se u Durycha objevují jen v náznacích, a eventuální jedinečnost Říma vyvěrá ze zcela odlišné perspektivy

³⁵ Tamtéž, s. 15–16.

³⁶ Tento časový moment hezky zachycuje Goethe: „Řím – to je svět a člověk potřebuje celá léta, jen aby si v něm alespoň napřed uvědomil sám sebe“ (Goethe, J. W.: *Italská cesta*, Praha, Academia 2023, s. 162–163.).

než v případě Machara. Namísto pocitu časové nedostatečnosti se projevuje spíše nepatrnost cestovatele vůči tisícům let tradice římských cest. Ani poslední prvek popisu, tedy chůze ve stopách předků, není výrazně přítomen. To je dáno Durychovým úmyslným omezením se na pouze barokní minulost Říma. Jiná historická období nejsou v okruhu jeho zájmu, proto se tento jev neprojevuje v Římě jako celku, ale pouze v souvislosti s jezuitskými památkami, například při návštěvě kostela al Gesu: „Tím vchodem se vcházelo, ale také vycházelo, ať na chvíli, na delší čas, nebo navždy; strašný osud cíhal u těchto schodů, skrytý a nedočkavý, a díval se na vcházející a vycházející“ (tamtéž, s. 82–83). Otázce odkazů na tradici římského textu se věnujeme dále v této kapitole, zde můžeme prozatím říci, že intertextuální odkazy se objevují v obou zkoumaných textech.

Z uvedených příkladů je zřejmé, že tedy také Řím, stejně jako Toporovův Petrohrad, implikuje v římských textech určitá popisná schémata. Tato opakující se schémata můžeme považovat za důkaz existence římského textu, který je neustále revidován, přepisován, přičemž si ale i přes veškeré změny udržuje určité základní rysy, se kterými jsou nuceni se všichni „autoři“ římského textu svým vlastním originálním způsobem vypořádat.

Právě z důvodu představy přepisování Říma, jeho palimpsestové povahy, uvedeme k podpoře naší koncepce římského textu ještě jeden teoretický text, jehož přístup postupuje v této problematice opačným směrem než texty předchozí, které vycházely od městského prostoru k jednotlivým prvkům, z nichž se text města skládá. Josef Vojvodík ve studii o Miladě Součkové a její návštěvě Říma v roce 1960, která inspirovala sbírku *Alla Romana*, vychází z perspektivy tohoto konkrétního textu, ale vyslovuje myšlenky, které s představou široce pojatého římského textu úzce souvisí.³⁷ Také v této studii je nastíněna specifičnost římského času, Součková se vrací do Evropy, do Říma, jakožto „města kulturní paměti“.³⁸ To co již zmizelo v minulosti lze podle Vojvodíka zpřístupnit „vzpomínáním, evokací, obrazotvorností či opakováním“.³⁹ Ve studii je vyslovena představa Říma jako palimpsestu, jehož texty Součková čte a na němž sama píše své texty v jakémsi dialogu s literárními předchůdci (Ovidiem, Horatiem, Tasseem, Goethem, Chateaubriandem, Byronem, Stendhalem ad.). Vojvodík dále spojuje římský

³⁷ Vojvodík, J.: Město jako „zázračný zápisník“: *Římské procházky* Milady Součkové. K estetice a poetice básnického obrazu, in *Slovo a smysl*, 2019, č. 16, s. 109–126.

³⁸ Tamtéž, s. 110.

³⁹ Tamtéž.

palimpsest s freudovským „zázračným zápisníkem“. „Na rozdíl od papíru a inkoustu, ale také od křídly, je ‚zázračný zápisník‘ schopen uchovat trvalejší stopu paměti. Ze ‚zázračného zápisníku‘ je sice možno písmo vymazat, ale při určitém osvětlení je stále viditelné a čitelné. ‚Zázračný zápisník‘ reprezentuje tedy na jedné straně pomíjivou, na druhé straně ovšem trvalou paměť a stejně tak přechodné, ale také trvalé zapomnění.“⁴⁰

Palimpsestová představa Říma koresponduje s předchozími pojetími města jako textu a také s významem, který má v tradici římské cesty opakování, jak jsme ukázali na podkladu Wulfovy teorie o mimetickém opakování. Palimpsestový charakter Říma vyžaduje neustálý proces konstrukce a rekonstrukce jak v textech, tak v mysli čtenáře. Čtenářem římského textu je v tomto smyslu i každý cestovatel do Říma. Při svých procházkách římskými ulicemi čte a interpretuje živý římský text v širším smyslu, fyzický pohyb chůze se stává procesem četby, smyslovým prožitkem textu města. Umělec reflektující své putování se navíc stává nejenom čtenářem, ale zároveň i autorem římského textu, který rekonstruuje na stránkách vlastního cestopisu.

Text města je tvořen v širokém smyslu mnoha různými prvky – od architektury, ulic, historie, mýtů až k literatuře, která bude hlavním předmětem našeho bádání. Nás bude dále zajímat především římský text ve smyslu Toporovova textu petrohradského. Právě pojetí města jako textu tvořeného všemi literárními texty, které se k němu vztahují nás přivádí k důležitému pojmu, který zde ještě ve vztahu k textu města nezazněl – tímto pojmem je intertextualita. Tu můžeme stejně jako text města vnímat ve smyslu širším či užším. V širším pojetí se intertextualita týká celé sémiotické produkce – písemné texty, ústní slovesnost, obrazy, objekty atd. V užším pojetí pak můžeme intertextualitu ve vztahu k městu chápat jako soubor veškeré literární produkce o daném místě. Při našem bádání ve vztahu ke dvěma zkoumaným textům se zaměříme především na intertextualitu v užším smyslu, přičemž si ovšem budeme nadále vědomi toho, že literární intertextualita Říma neexistuje ve vakuu a intertextuální vliv dalších mimoliterárních oblastí (především architektury, sochařství nebo malířství) nelze zcela opomenout.

⁴⁰ Tamtéž, s. 112.

4.2.1. Reflexe „římského textu“ u Machara a Durycha

Josef Svatopluk Machar i Jaroslav Durych ve svých cestopisech zmiňují konkrétní texty, které jim mají v Římě sloužit jako svého druhu průvodce, texty, které předem utvářejí představu, s níž do Říma putují. Za tímto účelem si ovšem nevolí klasické cestovní bedekry. Volba římských textů, které oba ve svých cestopisech explicitně jmenují, velmi úzce souvisí s cíli, předpoklady a objekty zájmu jejich cesty. Zajímavé je, že ani jeden z nich není přiznaně inspirován ke své cestě díly cestovatelů literátů. Oba čerpají své informace z knih historických, přičemž už z povahy těchto textů je zřejmé, co bude oba cestovatele v Římě nejvíce zajímat. Macharovými informačními zdroji jsou zejména antičtí historikové. Především Liviovy dějiny Říma *Ab urbe condita* považuje za stěžejní pramen poznání antického Říma. Sám o něm říká: „Livia by ostatně měl číst každý, kdo chce jet do Říma. Tento dobrý kronikář oživí staré dějiny města stokrát líp než Mommsen, a poví více a všecko poctivěji než všichni průvodčí a všichni důkladní Baedekři“ (Machar 1907, s. 48). Z tohoto úryvku je patrné, jaký přístup Machar sám považuje za správný i ve vztahu k vlastnímu textu o Římu. Jde mu o „oživení dějin města“, které bude poctivější než popis průvodců. Livius ovšem není jediným autorem, z něhož Machar čerpá své rozsáhlé znalosti římské historie – zmiňuje také Tacita, Cicera, Horatia, pozdější dějiny Říma čerpá například od biskupa Eusebia. Ve svém hodnocení pramenů není ale vždy koherentní, v citovaném úryvku tvrdí například, že Livius „oživí staré dějiny města stokrát líp než Mommsen“, ale v jedné z pozdějších kapitol je „starý Mommsen ten největší znatel starého Říma“ (tamtéž, s. 142). Jak se Machar ve svém textu pohybuje římskou minulostí, přestává postupně své zdroje konkrétně jmenovat, což může souviset se snahou vyzdvihnout antické autory a znalce antiky na úkor historiků papežského Říma, které Machar jistě zná, ale jmenovat nechce. Tím zdůrazňuje určitý konkrétní výsek římského textu na úkor jeho jiné části.

Také pro Jaroslava Durycha jsou nejdůležitější texty historické, ale už z jejich výběru je zřetelně patrné, s jak specificky vymezeným cílem se Durych do Říma vydal a jakýma očima bude na Itálii pohlížet. Impulsem k vykonání cesty do Říma byla pro Durycha kniha Matyáše Tannera popisující dějiny jezuitského řádu

a biografie významných jezuitů.⁴¹ Tohoto úzce vymezeného dějinného období se Durych pokouší přes všechny nesnáze přidržovat po celou dobu své cesty, hledá barokní Itálii a Řím 16. století. V tom se liší od pojetí Macharova, který se jak ve své přípravě, tak ve vlastním výkladu v cestopise pokouší obsáhnout celé dějiny Říma, ačkoliv je patrné, že jeho hlavní zájem tkví v Římě antickém. Durych si je vědom toho, jak si svojí volbou římských textů setkání s Římem komplikuje: „V tím větší nesnázi je ten, kdo si místo průvodce vezme s sebou životopis Aloise z Gonzagy a má pak z toho místo mozku těžkou, hustou a pomalu kypící lávu, a kdo se na cestu připravoval nikoliv studiem italštiny, nýbrž šestiměsíční denní četbou Matěje Tannera a podobných historií“ (Durych 1933, s. 61). Z těchto „podobných historií“ Durych v cestopise zmiňuje ještě životopis Ondřeje Avellinského, *Poselkyni starých příběhů českých* Jana Františka Beckovského nebo *Summu theologicu* Tomáše Akvinského.

Ani jeden z autorů nemluví ve vztahu k vlastnímu textu o inspiraci čistě literární. Přesto se tuto problematiku pokusíme blíže prozkoumat. Římský text, tak jak jsme si jej v úvodu této kapitoly vymezili, je rozsáhlý a zároveň působí značnou „přitažlivou silou“. Každý další konkrétní text, který se do tradice římského textu začleňuje, je nutně touto silou ovlivněn. Tím spíše, že se v našem případě jedná o sečtělé literáty, je velmi nepravděpodobné, že by Machar s Durychem nebyli obeznámeni s nejzásadnějšími díly „římské literatury“ a s autory s Římem spojenými. Ani jeden z nich římská místa spojená s literárními autory nevyhledává, přesto na ně oba v jistém momentu spíše náhodně narážejí.

Machar se po návštěvě baziliky sv. Pavla zastavuje na protestantském hřbitově Cimiterio dei Protestanti, kde nachází hroby P. B. Shelleyho, J. Keatse, W. Waiblingera nebo Augusta von Goethe, jehož otce označuje za „výmarského Joviše“ (Machar 1907, s. 170). Později ještě navštěvuje Machar v klášteře Sant' Onofrio hrob italského básníka Torquata Tassa. Durychovi jsou taková setkání nepříjemná, vytrhávají ho z úvah o minulosti: „Jest záhadou, proč si člověk proti své vůli náhle všimne tabule, připomínající třeba Keatsův pobyt v Římě, nebo proč je upozorněn na místa, kde pobýval Goethe“ (Durych 1933, 85–86).

⁴¹ Mělo by se jednat o knihu *Societas Iesu usque ad sanguinis et vitae profusionem in Europa, Africa, Asia et America militans, seu vita et mors eorum, qui ex Societate Iesu in causa fī dei et virtutis violenta morte sublatis sunt*, která vyšla latinsky v roce 1675 a osm let později také v němčině. Jedna biografie v této knize je věnována Karlu Spinolovi, jehož osud Durycha na římské cestě především zajímal. (Kostková, M.: Matěj Tanner známý a neznámý, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica* 91, Olomouc, Univerzita Palackého 2007, s. 291.)

Explicitním odkazem na římský text otevírá Durych jednu z kapitol věnujících se Římu, kdy ironicky reflektuje Byronova slova: „Z paměti se vynořuje matně, co Byron napsal a Krásnohorská přeložila: *Řím stojí, dokud Koloseum stojí, až padne Koloseum, padne Řím* – –. A čím více tato vzpomínka dotírá, tím její obsah větší a hlubší vzbuzuje odpor. Ale století uplynulo od té básně a budiž každému ponecháno právo na jeho představy. Vždyť ne každý přichází do Říma z Anglie“ (tamtéž, s. 60). Je tedy možné, že oba autoři chtějí svým způsobem s jistou přezíravostí k literární římské tradici tlaku římského textu vzdorovat. Především u Durycha je zcela zřejmá snaha držet se svého úzce vymezeného okruhu zájmu a nenechat se rozptylovat ničím, co s ním bezprostředně nesouvisí. Přesto však oba ve svých textech Goetha a další autory zmiňují a s minimálně implicitním vlivem jejich děl na Macharův a Durychův cestopis musíme počítat.

Vzhledem ke kanonické roli Goethovy *Italské cesty* v rámci literární tradice italské cesty je vhodné vztah obou cestopisů k tomuto dílu blíže prozkoumat.

Podobně jako Machar s Durychem, také Goethe vstupuje do Říma s určitými předobrazy, s vlastní představou města, která vychází jednak z otcovy výchovy,⁴² jednak z vlastního studia římského textu. Tento předobraz je však třeba konfrontovat s realitou Říma, čímž dochází ke zvláštnímu procesu rekonstrukce, který připomíná přepisování palimpsestového textu: „Kamkoliv se obrátím, potkávám v tomto novém světě něco známého, vše vypadá tak, jak jsem si to představoval, a vše je nové.“⁴³ K tomuto procesu nedochází jen ve vztahu k vnějšímu pozorovanému světu, ale i v případě niterných idejí cestujícího subjektu: „Nenapadla mne žádná zbrusu nová myšlenka, nic mi nebylo úplně cizí, ale staré ideje získaly mnoho na určitosti, živosti a souvislosti, že mohou být považovány za nové.“⁴⁴ Těmito slovy Goethe zároveň vystihuje trvajících významnost římské cesty.

Z hlediska pojetí Říma, času a pohybu se *Italské cestě* více podobá Durychova *Římská cesta*. Od Machara se Goethe výrazně liší v tom, že mu v první řadě nejde o historické vědomí, ale mnohem více o jakýsi smyslově-estetický prožitek, jde mu „jen o smyslové dojmy, jaké nemůže zprostředkovat žádná kniha nebo obraz.“⁴⁵ Právě s těmito dojmy-obrazy se v Římě setkává i Durych.

⁴² Goethův otec Johann Caspar Goethe sám absolvoval cestu do Itálie v roce 1740 a sepsal o ní italskojazyčný cestopis *Viaggio in Italia*. Mladý Goethe tak byl od útlého věku vystaven vlivu otcových italských suvenýrů, umění a příběhů z cesty, stejně jako studia italského jazyka a hudby.

⁴³ Goethe, J. W.: *Italská cesta*, Praha, Academia 2023, s. 142.

⁴⁴ Tamtéž, s. 142.

⁴⁵ Tamtéž, s. 52.

Vnímání některých situací, obrazů, atmosfér jako by Durych nasával celým svým tělem, všemi smysly („všecko toto volání nesčetných životů prochází tělem i duší člověka“ (Durych 1933, s. 51); vidí, slyší a cítí celým tělem, tak jako z chvění vzduchu, dlažby, zdi a střech“ (tamtéž, s. 53–54). Zejména důležité se zdají být pro Durycha vjemy čichové, často jako by cestovatel vnímal pachy minulosti a při návštěvě Neapole hovoří o tom, že je třeba „očichati město zevně“ (tamtéž, s. 71). Durych se s Goethem neshoduje jenom v těchto smyslově-estetických prožitcích, ale i v přístupu k tomuto způsobu vnímání světa. Oba autoři své vnímání kriticky reflektují, a zdůrazňují důležitost určitého racionálního odstupu. Goethe mnohokrát zmiňuje svůj záměr vycvičit vlastní oko, snaží se dosáhnout čistého pohledu, aby viděl věci takové, jaké skutečně jsou: „k největším pamětihodnostem přistupuji pomalu, jen otvírám oči a hledím a jdu dál a zase se vracím.“⁴⁶ Snaží se zbavit předpojatostí, mnohé památky navštěvuje několikrát, aby jeho prožitek z nich mohl uzrát: „prvotní úžas se mění v prožitek a v oproštěnější cit pro hodnotu té které věci.“⁴⁷ Podobnou snahu o čisté zření reflektuje v Římě také Durych. Prostředkem k této čistotě se mu stává rozum, který z člověka dělá „diváka nestranného a naprostého“ (Durych 1933, s. 62). Smyslově-estetický prožitek a následný kritický odstup, tento způsob poznání je vlastní Goethovi i Durychovi. Machar se naproti tomu přidržuje svého historického vnímání. Durych sice do Říma cestoval také za historií, i když jen jejím konkrétněji ohraničeným úsekem, ale nakonec je váben, i přes všechnu svoji snahu vzdorovat, smyslovými prožitky Itálie a Říma. Ke shodám mezi Goethem a Macharem dochází spíše na úrovni jednotlivých motivů – v reflexi umění, pocitu znovuzrození v Římě, loučení s Římem apod.

4.3. „...jako v temné komoře obrazy svrchované“:⁴⁸ Durychovo vidění a „obrazy“ Říma

Durych se do Říma, jak už bylo zmíněno dříve, vydává s konkrétním úkolem. Podobně jako na jeho první dvě cesty, které byly motivovány studiem k přípravě *Bloudění*. Římská cesta byla podniknuta v podobném duchu, ve snaze dozvědět se co nejvíce o působení jezuitů v Itálii a Římě v době 16. století: „zdálo se, že by bylo

⁴⁶ Tamtéž, s. 146.

⁴⁷ Tamtéž, s. 165.

⁴⁸ Durych, J.: *Římská cesta*, Praha, Melantrich 1933, s. 12.

nejlépe zajeti do Říma, kde v památkách jednotlivých řádů řeholních asi by se našlo, co snad ve vlasti není“ (tamtéž, s. 11). Durych má v plánu „nechat se zazdíti v archivu“ (tamtéž, s. 63), ale tento jeho plán ztroskotává, když se dozví, že archivy jsou přes léto zavřeny. Cestovatel tak musí ustoupit ze svého historického zájmu, tento pohyb je však možné sledovat v celém Durychově textu, a to nejen v souvislosti se zklamáním z uzavřených archivů. V tomto se Durych značně liší od Machara, který se svého historického směřování drží v celém cestopise.

Durych tak musí inspiraci pro své budoucí dílo čerpat jiným způsobem než četbou archivních textů. V tomto ohledu je mu prostředí Itálie a Říma velmi nápomocno, neboť hovoří k vnímavému člověku mnoha různými cestami, v poeticko-existenciálních reflexích dokáže Durych umně skloubit svůj historický prožitek s vlastními niternými pocity.

Durych si je vědom toho, že jeho návštěva Říma a její následné literární ztvárnění je jen nepatrnou složkou velkého příběhu Říma: „Nutno si uvědomit, že každý příchozí jest jen jedním z mnoha miliónů, kteří během dvou tisíc let přišli do Říma, a to stačí, aby člověk cítil únavu ve všech údech a tíseň své nepatrnosti. Co tu člověk může vidět, čeho jiní stokrát neviděli dávno před ním? Spíše si může být jist, že neuvidí ani tisícinu toho, co viděli jiní“ (tamtéž, s. 60) Tento pocit zahlcení Římem není pro jeho návštěvníky neobvyklý, podobné pocity nejednou popisuje i Machar, ačkoliv na něj takto Řím začíná působit až postupně, při vstupu do něj je na rozdíl od Durycha nadšen.

Tento pocit je zároveň něčím velice barokním, typickým pro Durycha a jeho tvorbu. Pocit nicotnosti člověka vůči něčemu velkému (obvykle v opozici k člověku stojí Bůh). Baroknost Durychova stylu a vidění se v textu projevuje na několika rovinách.

Odosobněný Durychův styl a výrazy, které se neustále opakují (bylo nutno, bylo účelno, apod.) jsou na jedné straně projevem barokního oddání se boží prozřetelnosti, na straně druhé však také jisté beznaděje. Při nemožnosti provedení původní záměru studia v archivech, se z Durycha stává melancholický chodec světa barokního labyrintu, velkého světa, ve kterém je jen jedním „z mnoha miliónů“. Představou bloudění a města-labyrintu zapojuje Durych vlastně do masy římského textu i text svého *Bloudění* nebo Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* a v obecnější rovině i širší pole barokní literatury jako takové. Durych během pobytu v Římě otevřeně přiznává pocity „divoké opuštěnosti“, beznaděje či nudy.

Paradox, figura typická pro barokní literární texty, se projevuje i zde, původní negativní pocity, způsobené nemožností naplnění původního záměru studia v archivech, prochází jakýmsi procesem usebrání a atmosféra města v paměti cestovatele zraje, bez těchto prožitků „nebylo by bývalo možno se dopátrati kořene nejtěžších duševních záhad v tom odvětví dějin, k jejichž studiu se zdál Řím jedině vhodným místem“ (tamtéž, s. 68–69). Zmíněné oddání se do božích rukou je tím, co cestovateli nakonec přináší příslib naděje. Kvůli komplikaci se zavřenými archivy, prochází Durych „Řím jako očištec“, aby byl nakonec odměněn „obrazy naprostými“, prožitky atmosféry, které mu nakonec mohou být pro pozdější psaní užitečnější než rozsáhlé studium v archivu.

U těchto obrazů je vhodné se na chvíli pozastavit, neboť právě ony jsou nejdůležitějším činitelem Durychova estetického prožitku Říma. Z hlediska interpretace Durychova textu považujeme za signifikantní obraz, který k Durychovi sice nepřichází v Římě, ale přesto nám může nabídnout klíč k cestovatelově vnímání věčného města. Durych se v Janově zastavuje při sledování zahradníkovy povozu taženého malým oslátkem. Zvíře je přirovnáno k usmívajícímu se dítěti, které zažívá pocit bezpečí a svobody, když jede s vozem z kopce. Tato scéna však na Durycha těžce doléhá, neboť „ne celá cesta vedla z kopce. A co bylo nejtísnivější, že oslátko se usmívalo, slunce se usmívalo, ba i to zlé a půvabné moře se usmívalo zlým a půvabným úsměvem tomu oslátku, které nevědělo nic“ (tamtéž, s. 49). Tato scéna jako by byla obrazem lidského života a Durych si je toho vědom. Člověk táhnoucí svůj povoz, a cesta, která od určité chvíle začíná vést do kopce – tento pocit vystihuje náladu cestovatele. Ironický škleb moře, obrovské propasti, která stojí člověku za zády, to je onen existenciální, expresionistický a také barokní pocit, se kterým se Durych na své cestě potýká, onen „hukot, vnímaný smysly netělesnými, od kterého není pokoje leč v hrobě“ (tamtéž, s. 50). Tato otevírající se propast však není pro cestovatele důvodem k naprosté rezignaci, její přítomnost je nevyhnutelná, avšak naděje je v textu přítomna též. Ne nadarmo se také Durych k janovské scéně vrací v poslední pasáži cestopisu: „A pak návrat ke jhu oslímu, které jest úkolem noviciátu lidského života, jehož délka není předem známa. Ale tušení svobody není potutelným klamem, poněvadž lidé si mohou z člověka dělat blázna, Bůh však nikoliv“ (tamtéž, s. 96). Durych tak jako protiváhu k marnosti a nejistotě lidského bloudění labyrintem světa symbolicky staví svobodu a Boha,

příčemž právě oddání se jemu, je nakonec tím, co proměňuje Durychův římský prožitek.

Právě takové „hovořící“ obrazy jsou často tím, co se nakonec stane cestovatelovou odměnou za snahu při plnění vytyčeného úkolu. Zdá se, že se Durych cíleně vyhýbá nejznámějším římským památkám, drží se úporně svého úkolu, hledání jezuitských památek, a vše ostatní vnímá jako potenciální vyrušení. Přesto však není zcela uzavřen různorodým vjemům, které k němu při pohybu Římem přicházejí. To, co ho dokáže nejvíce zasáhnout, jsou právě tyto obrazy. Každý takový obraz má pro něj výjimečnou hodnotu, i když si je vědom, že „básník jen poněkud přístupný věcem duchovním a dosud neuzavřený dojmům citovým musil by v Římě viděti obrazů miliony, s nimiž by vystačil do smrti“ (tamtéž, s. 61). Tak jednoduché to však pro Durycha není, obrazy k němu přichází jednotlivě, plíživě, o to jsou však vzácnější a umožňují hlubší prožitek: „Přihodí-li se tedy, že v poledních nebo odpoledních dobách života zachytí se v mysli nějaký obraz, který vstoupí až do samé podstaty člověka, pak už neodvratně nastává konec veškeré těkavosti a dychtivosti po nových podnětech a vzrušení“ (tamtéž). Tímto můžeme vysvětlovat Durychův nezáměr o zachycení všech možných římských uměleckých, historických či kulturních podnětů. Sám říká, že „nezáleží na každé podrobnosti, neboť už svým rodem je takový obraz tak úplný a dokonalý, že nelze pro něj nalézt měřítko mezi díly umění lidského“ (tamtéž, s. 62). Tento „naprostý obraz“ se může stát naplněním celé cesty. Když cestovatel takový obraz nachází, prožívá jej všemi smysly, tento prožitek se stává až tělesným, což můžeme uvést do souvislosti s pohybem, o kterém jsme u Durycha hovořili v příslušné kapitole. Zároveň však Durych sám poukazuje na nedostatečnost vnímání pouze smyslového a citového, rozum je důležitým aspektem jeho percepce Itálie, díky němu může člověk zůstat „divákem nestranným a naprostým“. Pohyb, chůze, tělesný smyslový prožitek atmosféry města, obrazy „poskytující zadostiučinění naprosté“ (tamtéž), takové umění nachází Durych v Itálii a v římských ulicích. V takových situacích se stává jeho popis nejpoetičtější a nejvíce se vzdaluje obvyklé představě cestopisného textu, stává se lyrickou básní v próze. Je nespravedlivé obviňovat Durycha z neúcty k italskému umění, Durych se nechává okouzlit římskou krásou, jen se nejedná o místa daná průvodci a turistickým očekáváním.

4.4. „Centrum dějin lidstva“: Macharův Řím

V povaze záměru, se kterým se do Říma vydávají oba zkoumaní spisovatelé, můžeme hledat jeden z příznaků rozdílného pojetí římského materiálu. Zatímco Jaroslav Durych se vydává do Itálie na cestu osobně studijní, přičemž vzniklý cestopis *Římská cesta* je do velké míry jen vedlejším produktem tohoto záměru, Josef Svatopluk Machar podniká svou cestu s cílem seznámit čtenáře *Času* s jeho zážitky z cest, a především s jeho pojetím antiky, křesťanství a historie. Jak ve své publikaci věnující se české recepci antiky na přelomu 19. a 20. století popisuje Daniela Čadková,⁴⁹ tato témata se v Macharově tvorbě objevovala už dlouho před *Římem*, jednotlivé básně s antickými tématy se objevují už ve sbírce *Letní sonety* z roku 1891. Svůj negativní vztah k výuce klasických jazyků na střední škole a s tím spojeným nuceným drilováním textů antických klasiků, stejně jako první konflikty s představiteli katolické církve popisuje podrobně ve fejetonech vydaných sebraně jako *Konfese literáta*. Ve stejném roce, kdy vycházel *Řím* vyšly první dvě sbírky cyklu *Svědómím věků – V záři hellenského slunce a Jed z Judey*, které se z hlediska hodnotové orientace ve vztahu k antice a křesťanství přesně shodují s poselstvím, které Machar předkládá v římských fejetonech. Kromě fejetonů cestopisných psal pro *Čas* ovšem také fejetony přednáškové, které byly později vydány ve svazku *Antika a křesťanství*. V roce 1918 vyšel Macharovi druhý soubor italských cestopisných fejetonů *Pod sluncem italským*, ve kterém reflektuje především svůj pobyt na jihu Itálie, ale vrací se i ke své druhé návštěvě Říma.⁵⁰

Macharův záměr seznámit široké čtenářstvo s antickou tradicí a jeho vlastním pohledem na ni lze považovat za úspěšný, ačkoliv jeho snaha na tomto antickém základě vystavět další vývoj české společnosti už se s úspěchem nesesetkala. Dokladem toho mohou být živé polemiky, které jeho díla ve veřejném prostoru pravidelně vyvolávala. Ani *Řím* neunikl mnoha protikladným reakcím na stránkách dobového tisku, kde se vyjadřovali jak jeho obdivovatelé, tak kritici (Viktor Dyk nebo Jiří Karásek ze Lvovic). Z hlediska námi navrženého pojetí římského textu,

⁴⁹ Čadková, D.: *Oslnění hellénským sluncem: recepce antiky v české literatuře v letech 1880-1914*, Praha, Filosofie 2020, 386 stran.

⁵⁰ Machar popisuje, že využil návštěvy Říma, aby „zkontroloval“ svoji první knihu o něm. S její podobou byl i po letech spokojen, nebylo třeba „nic korigovat, ničeho odvolávat“. Je si však vědom toho, že by z jeho druhé návštěvy musela nutně vzniknout kniha jiná, přičemž hlavní rozdíl shledává v nynější absenci Sofie Petrovny. (Machar, J. S.: *Pod sluncem italským*, Praha, Dubský 1918, s. 5–6.)

by se daly tyto reakce na Macharův text považovat za výraznou aktualizaci římského textu v českém prostředí, diskuze vedené o Macharově *Římu* se vlastně samy stávají specifickou součástí tohoto textu. Oběma autorům zkoumaných cestopisů se tak podařilo římský text zpřítomnit v různých oblastech – Durych spojuje římský text s českou tradicí barokní a Machar přináší římskou otázku do společenských debat počátku dvacátého století.

Za primární pohyb jsme v příslušné kapitole v Macharově cestopisu určili pohyb dějinný. Machar na rozdíl od Durycha popisuje Řím především na základě konkrétních míst, staveb, uměleckých děl a dalších památek, které jsou mu podnětem pro vstup do minulosti a historický výklad, který je určen ideálnímu čtenáři-recipientovi, jehož ztělesněním v textu je Sofie Petrovna. V historických výkladech se projevuje obrovská Macharova sečtělost a jeho znalost římského textu. Svoji hlubokou lásku k Římu Machar projevuje od první kapitoly, kterou otevírá evokací stesku po Římě po návratu do Vídně. Zároveň se ale od samého počátku vyjevuje jeho zcela jednoznačné hodnotové zaujetí ve prospěch všeho antického na úkor křesťanství.

Dalo by se říct, že ona až přehnaná tendenčnost je vlastně snahou přepsat ideu římského textu v očích Macharových čtenářů, v očích české společnosti. Vyhrocený proantický postoj a silně kritická pozice vůči papežskému Římu je tím, co činí Macharův cestopis jedinečným, ale zároveň vede k jisté plochosti a statickosti tohoto textu, o čemž jsme mluvili již v kapitole o pohybu.

K Jaroslavu Durychovi promlouvá Řím skrze vzácně se objevující obrazy. Macharův Řím naproti tomu působí docela jinak, je velmi hlasitý, oslovuje cestovatele ze všech stran a ten se zaujetím poslouchá, sleduje a přidává vlastní výklad. Oživená minulost je tím, co nachází v Římě Machar na ulicích, mezi antickými památkami, v krajině či v muzeích. Na rozdíl od Durycha, který se při líčení svých římských prožitků drží poetických, niterných reflexí, Machar přetavuje svoji římskou zkušenost v naučný, tendenčně zaměřený výklad římské historie, na jehož pozadí se vytváří obraz cestovatele zcela oddaného antickým ideálům, na něž Řím působí někdy tak hluboce, až je to k nesnesení: „když jsme pohlédli dolů na Forum bělající se v záři měsíce a několika plynových svítilen, co v pravo nad ním černaly se trosky paláce záhadného císaře Tiberia – tu prochvěl mnou zase mráz a bylo mi skutečně k omdlení. Musil jsem se obrátiti a musili jsme odejít...“(Machar 1907, s. 51). Vše antické pojímá Machar

jako samotný vrchol lidské kultury, proti němu staví nejen katolictví, ale také svět vlastní doby, který je „ubohý a bídny“ ve srovnání s antikou, jejíž odkaz slouží zároveň jako memento zašlého světa i možný směr dalšího vývoje.

Paradoxně nejpoetičtější a nejexpresivnější není Macharův styl ve chvíli, kdy je očarován antickými památkami, ale když může hanobit církev a její historii. Obzvláště názorný je jeho popis rostoucího vlivu „jedu z Judey“, jak hovoří o křesťanství:

Byla to revoluce duší, ale duší nízkých, fanatických, zkřivených, zatemnělých a zakrnělých, štvaných pověrečnými popy, drzou čeledí prorockou, potrhlou buď z lenivosti buď spekulující z hladu, chtějící vésti jiné cestou, v níž se sama nevyznala a rozdávající poklady těm, u nichž skučela o halíř – byla to kocovina otroků ducha, postavených náhle tváří v tvář volnému slunnému světu Homerovu, závrať barbarů, šílenství bláznů, hledajících život za hrobem a negace života tohoto vůbec (tamtéž, s. 151).

O Macharových postojích k antice a křesťanství toho bylo napsáno mnoho. Zastavili bychom se tedy nakonec jen u jednoho z příznaků hranice mezi těmito dvěma poli, který se v rámci římských cestopisů objevuje opakovaně. Motiv světla a tmy je pro Machara důležitým distinktivním rysem antiky a křesťanství, světlo s příznakem pozitivním, tma negativním. Zajímavé je, že s tímto protikladem pracuje ve svém textu také Durych, jehož hodnocení je protikladné. Kontrast světla a tmy můžeme vnímat v souvislosti s jiným typickým protikladem, který je v italských cestopisech často reflektován – teplý jih a chladný sever – přičemž cestovatelé do Itálie obvykle považují teplé jižní slunce za jev pozitivní, tak je tomu i u Machara, který tento motiv navíc provazuje se zmíněnou opozicí antiky s křesťanstvím. Durych se ale v tomto ohledu vymyká:⁵¹ „Roucho slunce jest pyšnější než roucho sněhu, který jest pomíjivý, podobaje se rozkoši a sladkosti proměnlivé a nevěrné; ale poněvadž roucho slunce nosí se zde stále, jest jeho pýcha jednotvárná a únavná, aspoň pro ty cizince, kteří milují občasně změny“ (Durych 1933, s. 87–88). Durych vnímá existenci stejné opozice jako Machar,

⁵¹ Protiklad sever – jih považuje za významný prvek římských cestopisů i Martin C. Putna ve své studii o tradici Grand Tour (Putna, M. C., cit. d. (pozn. č. 7). Za zmínku stojí, že ze všech autorů, jejichž díly se Putna ve studii zabývá a kteří tuto dichotomii reflektují, je Jaroslav Durych jediným, jehož hodnocení chladného severu je pozitivní v kontrastu k negativně vnímanému teplému jižnímu slunci.

ale právě ve tmě a šeru často nachází obrazy, které k němu v Itálii promlouvají. Machar proti tomu spojuje tmu se svým negativním postojem ke křesťanství, které mělo vzejít z temných římských katakomb a způsobit „západ hellénského slunce“.

Také Machar příležitostně naráží na typ obrazů, o kterých mluví Durych, v těch chvílích se nejvíce vzdaluje popisnému naučnému stylu, který je pro jeho fejetony typický. V situacích, kdy cestovatel zastavuje, zasažen tímto obrazem-atmosférou, je subjektem jakéhosi vytržení, jehož reflexe se nám zdají být těmi nejcennějšími pasážemi v textech obou autorů. U Machara k tomu nedochází paradoxně v situacích, kdy se noří do historie, ale spíše ve chvílích, kdy ho zasáhne atmosféra konkrétního okamžiku, který zažívá – bouře nad Římem, římské ženy na procházce večerními ulicemi, posezení na poledním sluncem rozpáleném schodišti Kapitolu aj.

5. „V duši mé žije stesk a touha po tom věčném městě“:⁵² loučení s Římem

Motiv loučení cestovatele s Římem se jeví být důležitou součástí římských cestopisů, proto se nám zdá přínosné prozkoumat jeho specifickou podobu v *Římu* i *Římské cestě* a zároveň se touto závěrečnou kapitolou sami s tématem Říma a římských cest rozloučíme. Josef Svatopluk Machar i Jaroslav Durych ve svých textech reflektují svůj odchod z věčného města, přičemž pocity, které popisují, a slova, která pro popis těchto pocitů volí, odpovídají tomu, jaký vztah k Římu si během svého pobytu utvořili. Podoba tohoto vztahu byla nastíněna v předchozí kapitole, nyní se blíže podíváme na to, jak se jeho povaha promítá do procesu loučení s Římem.

Odlišný přístup k odjezdu z Říma a loučení s ním u obou cestovatelů může do velké míry vycházet z pocitu nostalgie, který zakoušejí v průběhu své cesty a římského pobytu, a jehož podoba se proměňuje a síla vzrůstá s blížícím se okamžikem odjezdu a jeho vykonáním. Právě tato několikerá nostalgie může být naším klíčem k interpretaci motivu loučení.

Postoj Machara k Římu vychází z jeho historického vidění, od samého počátku je prostoupen pocitu melancholie a nostalgie po zaniklém antickém Římu imperátorů. Jistou útěchou může pro Machara být to, že je mu přesto umožněno se nedosažitelnému časoprostoru antického Říma alespoň přiblížit prostřednictvím „vstupů do minulosti“, pohybu římskou historií. Nostalgií, kterou prožívá, však může zakoušet o to bolestněji právě z důvodu tak těsné blízkosti vytouženého. Při pobytu v Římě jako by byl antický Řím cestovateli téměř na dosah, zároveň se však nelze zbavit vědomí, že je navždy ztracen, oddělen nepřekročitelnou propastí času. Právě tento pocit oddělenosti považuje francouzský psychiatr a filozof Eugène Minkowski za zásadní aspekt nostalgie: „Nostalgie spočívá především na naší šílené touze splynout se světem, od něhož nás odděluje naše osobní činnost, či lépe naše osoba. Nostalgie obsahuje určité oddělení, vzdálení a potřebu splnutí s tím, od čeho jsme odděleni; je tu já a svět a chtějí se znovu spojit. Nostalgie se tedy netýká konstituce světa pro mě jakožto nezbytné situace mé vlastní existence.“⁵³

⁵² Machar, J. S.: *Řím*, Praha, Grosman a Svoboda 1907, s. 11.

⁵³ Minkowski, E.: *Vstříc kosmologii. Filozofické fragmenty*, Praha, Malvern 2011, s. 199.

Macharova touha po antickém Římu přerůstá záhy v okouzlení a lásku k Římu jakožto městu, které je ztělesněním mementa zašlých časů. O to silnější emoce v sobě pak nese odchod z města a následné odloučení. Machar se s Římem loučí těžce, Řím je mu světem vlastním, kde je jeho antická duše doma. Tím nesnadnější a bolestivější je pro něj odchod z Itálie a příchod zpět do Vídně, do světa cizího, mlčícího. K povaze Macharova vztahu k Římu a způsobu jeho loučení s ním lze nalézt několik paralel v tom, jakým způsobem tuto problematiku reflektuje Goethe v *Italské cestě*. Goethe ve svém textu několikrát zdůrazňuje vlastní vnitřní přerod daný pobytem a prožitkem Říma: „počítám ode dne, kdy jsem vstoupil do Říma, své druhé narození, skutečné znovuzrození.“⁵⁴ Představu druhého, římského života popisuje také Machar: „Vždyť se mi zdá, že celý lidský život leží mezi tím mým dnem prvním v Římě a chvílí dnešní...“ (Machar 1907, s. 236). Toto znovuzrození či druhý život považujeme za příčinu obratu, o němž ve své goethovské studii píše John T. Hamilton.⁵⁵ Ten upozorňuje na transformaci Goethových původních hodnot, přehodnocení známého v cizí a cizího ve vlastní, Řím se stává pro Goetha domovem a dosavadní domov se proměňuje v místo exilu.⁵⁶ Ke stejné transformaci dochází také u Machara, původně domácí Vídeň se stává místem cizím: „Sedím zase ve Vídni, ale duší nejsem stále ještě tady. ... Tísni mě zápach mrtvého listí, uvadlých květin i harašení holých větví. Je teskno a smutno. A vyhlédnu-li oknem na město – jak je protivná, střízlivá a šosácká tahle Vídeň!“ (Machar 1907, s. 7). Goethe i Machar se stávají exulanty, vyhnanci z Říma, a tak se také jejich nostalgie ve vztahu k Římu stává nostalgií exulantskou. Snad také proto se oba obracejí při loučení s Římem k Ovidiovi. Melancholický Machar si při své poslední procházce po milých římských místech vybavuje Ovidiova slova, jeho verš „illius tristissima noctis imago“⁵⁷ („přesmutný obraz té noci na mysl přijde“) opakovaně cituje a reflektuje svoji sounáležitost s Ovidiem a jeho údělem vyhnance: „Chápu dnes, co znamenalo

⁵⁴ Goethe, J. W., cit. d. (pozn. č. 42), s. 161.

⁵⁵ Hamilton, J. T.: Cum repeto noctem. Citations of Exile in Goethe's Italienische Reise, in Sina, K. a Wellbery, D. E. (eds.), *Goethes Spätwerk/On Late Goethe*, Berlin, Boston, De Gruyter 2020, s. 67–80.

⁵⁶ Tamtéž, s. 79–80.

⁵⁷ Jedná se o první verš třetí básně Ovidiových *Tristií*, kde autor reflektuje své vlastní pocity po vyhnání z Říma:

*Kdykoli přesmutný obraz té noci mi na mysl přijde,
kdy jsem poslední chvíle ve Městě prožívat směl,
kdykoli vzpomenu na noc, v níž tolik jsem drahého nechal,
kanou mi z očí i teď bohaté krůpěje slz.*
(Ovidius: *Žalozpěvy*, Praha, SNKLHU 1953, s. 29.)

pro antického Římana vypovězení z města. Rozumím, že Ovidius v Tomi musil zahynout steskem“ (Machar 1907, s. 9). Také Goethe se v těžké chvíli obrací k Ovidiově elegii. Machar i Goethe jsou zasaženi pocitem vyhnání z Říma, z vytouženého ráje, kde jediné se mohou cítit doma. Tato intertextuální provázanost ukazuje nejen na to, jak římský pretext ovlivňuje nově vznikající texty, které se do jeho tradice řadí, ale také se jedná o doklad tradice reflexe loučení a odloučení. Machar zakončuje své loučení s Římem vykonáním rituálu u fontány di Trevi, po jehož dokončení je náhle zasažen tíhou nostalgie. K fontáně přichází smířen a šťasten, ale odchází obtěžkán steskem, kterého se již nikdy nezbaví: „vstal jsem, nabral do dlaní vody, napil se, potom vzal jsem peníz, vhodil jej doprostřed vody a řekl hlasitě: ‚Abych zas do Říma přišel!‘ Tak se to dělá... A v tu chvíli padl na mě stesk. Snad člověk nemá pít tu vodu z fontany di Trevi!“ (tamtéž, s. 237).

Jaroslav Durych touhou po zašlé slávě Říma netrpí, neprojevuje se u něj tedy stejný nostalgický pocit, o kterém jsme mluvili ve vztahu k Macharovi. Durychova nostalgie je v *Římské cestě* patrná, ale jedná se o nostalgii jiného druhu.

Svetlana Boym, literární teoretička, kritička a spisovatelka, se problematikou nostalgie zabývala podrobně ve své práci *The Future of Nostalgia*, kde mluví o dvou možných typech, či spíše tendencích nostalgie – „restorative nostalgia“ a „reflective nostalgia“.⁵⁸ Pro restorativní nostalgii je minulost hodnotou současnosti, naproti tomu reflexivní nostalgie je více zaujata historickým a individuálním časem. Jejím cílem není obnovení nějaké absolutní pravdy, ale spíše meditace o historii a plynutí času, je jí vlastní nadhled a jemná ironie. Právě tento typ reflexivní nostalgie je patrný v *Římské cestě*. Naproti tomu u Machara bychom mohli najít příznaky nostalgie restorativní – v touze po obnovení antických hodnot a ve sklonu k jejich absolutizaci a aktualizaci, když jejich prostřednictvím nahlíží „pokleslé hodnoty“ své doby. Durych k římské minulosti, a to i k té barokní, která ho zajímá především, přistupuje s nadhledem, nesnaží se si ji přivlastnit, je si vědom její nedosažitelnosti a fragmentárnosti, nemá ambici o její znovusjednocení. Jakoukoliv absolutní pravdu Durychova reflexivní nostalgie spíše zpochybňuje.

Tato povaha Durychova vnímání se projevuje nejen ve vztahu k římské minulosti, ale také při loučení s Římem-městem. Pocity podobné znovuzrození,

⁵⁸ Boym, S.: *The Future of Nostalgia*, New York, Basic 2001, 404 stran.

druhému životu, o kterých mluví ve svých dílech Machar či Goethe, Durych nezmiňuje. Přesto je z textu zřejmé, že také na něj pobyt v Itálii zapůsobil a svým způsobem jej proměnil. Také on explicitně vyjadřuje náročnost odchodu: „Opouštění Říma je těžko; zdá se, že jest nutno opět jednou se tam vrátiti, ale to jest zdání klamné; neboť Řím nutno míti vždy a všude s sebou“ (Durych 1933, s. 91). V této promluvě se hezky projevuje základ Durychova nostalgického pocitu – nemá potřebu si Řím přivlastnit, nestává se pro něj domovem a jeho nostalgie se tak neproměňuje v nostalgii exulanta, jako je tomu v případě Machara. Jako si Machar odnáší s sebou Řím v podobě nikdy nekončícího stesku, i Durych si s sebou ponese vědomí Říma a distance od něj. V obou těchto podobách však v sobě nostalgie nese jistý aspekt tvořivosti.

Zkušenost Říma, zkušenost překračování hranic, spojení skutečnosti, zážitku, smyslových prožitků i fantazií, nostalgický pocit v různých podobách, to vše v sobě nese potenciál nové estetické zkušenosti a hodnoty, kterou římská cesta básníkům-cestovatelům přináší. Tento nový tvůrčí impuls lze vysledovat již v samotných textech, které prožitek římské cesty reflektují, tedy v našich primárních textech. Akt literárního zachycení této cesty lze považovat za jeden ze způsobů, jakým se cestovatelé s odchodem z Říma a vlastní nostalgií či melancholií vyrovnávají. Právě on může být tím procesem, který steskem zkoušenému umělci přinese alespoň dočasnou úlevu. Jak píše Machar v úvodní kapitole *Říma*: „V duši mi žije stesk a touha po tom věčném městě. Snad se z ní trochu vypíši, snad přece zas Řím uvidím – člověk v takové věci doufá, dokud žije, snad se z ní také trochu vymluvím“ (Machar 1907, s. 11). Zápisem své zkušenosti se autor stává navždy součástí římského textu, navždy je součástí historické tradice a možnou inspirací dalších cest. Koneckonců podobný důvod byl jednou z příčin, proč jsme se ke zpracování tématu římských cest sami rozhodli, neboť i na počátku tohoto textu stála návštěva Říma a bolestivé loučení s ním.

Soupis literatury

Primární prameny

DURYCH, Jaroslav: *Plížení Německem* (Praha: Ladislav Kuncíř, 1926), 77 stran.

DURYCH, Jaroslav: *Pouť do Španělska* (Praha: Ladislav Kuncíř, 1929), 143 stran.

DURYCH, Jaroslav: *Římská cesta* (Praha: Melantrich, 1933), 95 stran.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Italská cesta* (Praha: Academia, 2023), 575 stran.

MACHAR, Josef Svatopluk: *Pod sluncem italským* (Praha: Dubský, 1918), 212 stran.

MACHAR, Josef Svatopluk: *Řím*, 3. vydání (Praha: Grosman a Svoboda, 1907), 249 stran.

OVIDIUS: *Žalozpěvy* (Praha: SNKLHU, 1953), 196 stran.

Sekundární literatura:

BOYM, Svetlana: *The Future of Nostalgia* (New York: Basic, 2001), 404 stran.

BRAGUE, Rémi: *Evropa, Římská cesta* (Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1994), 134 stran.

ČADKOVÁ, Daniela: *Oslnění hellénským sluncem: recepce antiky v české literatuře v letech 1880-1914* (Praha: Filosofia, 2020), 386 stran.

HAMILTON, John T.: Cum repeto noctem. Citations of Exile in Goete's *Italienische Reise*, in *Goethes Spätwerk/On Late Goethe*, eds. K. Sina a D. E. Wellbery (Berlin, Boston: De Gruyter, 2020), s. 67–80.

KALINA, Pavel: *Hluboké město: moderní metropole jako druhý Řím* (Praha: Academia, 2019), 506 stran.

KOSTKOVÁ, Markéta: Matěj Tanner známý a neznámý, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica 91* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2007), s. 283–293.

KROUTVOR, Josef: Cesta na jih, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům, 1999), s. 15–59.

KUBÍČEK, Tomáš: Invarianty cestopisu, in *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, ed. J. Hrabal (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015), s. 9–17.

LOTMAN, Jurij: *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Okno, 1990), 372 stran.

LOTMAN, Jurij: The symbolism of St Petersburg, in Jurij Lotman: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1990) s. 191–202.

MACURA, Vladimír: *Básnický cestopis*, in Vladimír Macura: *Poetika české meziválečné literatury (proměny žánrů)* (Praha: Československý spisovatel, 1987), s. 33–55.

MENCLOVÁ, Věra: Literární cesty na jih, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům, 1999), s. 79–91.

MINKOWSKI, Eugène: *Vstříc kosmologii. Filozofické fragmenty* (Praha: Malvern, 2011), 263 stran.

MLSOVÁ, Nella: *Do Itálie!?: k české cestopisné reprezentaci Itálie mezi válkami* (Liberec: Bor, 2015), 133 stran.

MLSOVÁ, Nella: *I já jsem byl v Itálii... Obraz Itálie ve vybraných textech českých autorů* (Praha: Akropolis, 2009), 328 stran.

PUTNA, Martin C.: Grand Tour jako téma evropské literatury, Řím jako téma Grand Tour, in *Souvislosti* 2002, č. 1, s. 83–113.

Rome and the Guidebook Tradition: From the Middle Ages to the 20th Century, eds. A. Blennow a R. S. Fogelberg (Berlin, Boston: De Gruyter, 2019), 357 stran.

SIMMEL, Georg: *The Art of the City: Rome, Florence, Venice* (Hanover: Steerforth Press, 2019), 96 stran.

ŠIDÁK, Pavel: Literatura cestopisu zbavená, in *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, ed. J. Hrabal (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015), s. 29–39.

TOPOROV, Vladimir Nikolajevič: Petrohrad a petrohradský text ruské literatury (Úvod do tématu), in *Exotika: výběr z prací tartuské školy*, ed. T. Glanc (Brno: Host, 2003), s. 7–35.

VOJVODÍK, Josef: Město jako „zázračný zápisník“: Římské procházky Milady Součkové. K estetice a poetice básnického obrazu, in *Slovo a smysl* 2019, č. 16, s. 109–126.

WULF, Christoph: The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements, in *Gestalt Theory* 2020, roč. 42, č. 2, s. 87–100.